

ESCRITEXPOGRÁFICA

Escrito em agosto de 1978 para registrar acontecimentos de 1970, **4 DIAS 4 NOITES** inicia com “.....memória.....tempo.....fumaça.....olfato.....”. Em dupla corrente narrativa, o texto capta, bifurca e entrelaça o espaço-tempo do corpo de Artur Barrio perambulando os quatro dias e noites pela cidade do Rio de Janeiro, com o espaço-tempo de seu corpo como motor de sua práxis artística no decorrer do ano de 1970.

Os dois espaços-tempos, ora descolados, ora fundidos no texto, tramam acontecimentos circunscritos às 96 horas de duração da ação – o andar pelo esgoto; o encontro com mendigos; o banho com roupa, em um chuveiro público, sob o olhar atônito dos moradores; a interferência que Barrio faz no trabalho de Cláudio Paiva, exposto no MAM – com acontecimentos da biografia artística de Barrio, para além dessas 96 horas – a preparação das Trouxas Ensanguentadas, dias antes; a citação de seu “manifesto contra os salões, categorias de arte, júris, crítica de arte etc.”, de fevereiro de 1970; a citação de outros trabalhos posteriores a **4 DIAS 4 NOITES** como **A ORELHA** e o **GOGÓ DEMONSTRADOS, LADO 1, LADO 2, LADO 3, TEORIA DO BANHEIRO, ESPERMÁTICA, 1HAAAAAAC**.

dos cortes desprezam de forma radical qualquer harmonia e ritmo narrativos mais elaborados, atingindo assim uma forma estética. **4 DIAS 4 NOITES** não é um texto que desenvolva linearidade dramática. Aliás, não há drama, há um relato que registra uma ação performativa que não teve roteiro, portanto não teve construção dramática, e que está fora de qualquer sistema de representação que *a priori* já anteviesse questões estéticas. Aquilo que, nos anos 1960-70, os artistas estadunidenses chamavam de fotografia burra – a fotografia desestetizada, usada tanto como um braço imagético da arte conceitual como para documentação de ações e que, de tão desestetizada, atingiu uma estética própria que hoje beira o canônico – poderia ser evocado aqui como escrita burra, também de estética própria pela aparente falta de rigor construtivo e evidente adesão aos ritmos e construções contingenciais da fala e do pensamento. A escrita burra, no campo das artes visuais, faz todo o sentido estético.

Ao longo da leitura, em trechos com forma e teor literários eclodem imagens mentais que dão ao texto um caráter que vai além do de relato, como em “(...) minha passagem pelo esgoto foi rápida.....aliás, pela sua boca.....(...)”, no qual o pronome “sua” instaura a ambiguidade de poder referir-se à boca do esgoto mas também à boca de alguém; ou ainda na cinematográfica cena, com direito a camada sonora, de “mil baratas fazendo um som muito estranho como o de pena de pássaros arrastando pelo concreto”, com os “p” e “t” aliterados na última meia dúzia de palavras; ou ainda no desconfortável comentário de “a mulher grávida muito linda” que fazia parte do grupo de cinquenta mendigos; ou, por fim, na imagem de um livro que é a promessa de expansão do texto **4 DIAS 4 NOITES**, um “livro só dedicado a esse trabalho processo que deverá conter 400 páginas mas sem qualquer registro fotográfico já que não houve”. Ao citar esse livro que o passar dos anos atestou que jamais seria editado, Barrio abre um diálogo transversal com outra ação da arte brasileira registrada em relato sem imagens, a Experiência n.2 de Flávio de Carvalho – que aliás é citado

ato ególatra de discursar, o eu é ponto-cego, impossível defini-lo porque quem define, define a partir do eu que lhe serve de instinto, e apaguei a luz, entre a euforia e a elegia, para não conseguir dormir sob seu hálito.

Ninguém é capaz de falar eu com esse termo descolado de si. Dizer eu é promíscuo, ela argumentava dizendo ser essa a minha estratégia pessoal para que disséssemos que o eu não nos explica os nós na nossa garganta que desatam minha tragédia pessoal. Eu é sempre. Nós é de vez em quando. Pronome é grilagem, roubo, ficar nomeado pra si os lindos movimentos do mundo, ficar xingando esses movimentos com termos humanos, personalizando-os, isso é ridículo, te escreveu no hálito do retrovisor mas terminou o raciocínio no vidro da motorista depois que nos fechamos no carro, sob frio e tempestade, aquecidas por Flying Away no *repeat*. Parei de ler as placas e só assim chegamos aqui. Os pronomes coisificavam alguéns sem sequer passar pelos órgãos do corpo, e isso era incompreensível para elas. Corpo sem órgãos, texto sem sujeitos. Objetos. Nossos retratos para ficha policial revelavam nossa melhor expressão facial, aquela em que, ao meu lado, ele olhava para o infinito da lente. Eu estava vendo ali o início do Estado que é a mesma coisa que o limite da liberdade. No Estado termina o eu e começa um formulário preenchido com meus dados, ele te disse na calçada em frente à DP onde o desculpe o transtorno repavimentava a rua para que o salário mínimo dos cuidados homens trabalhando pudesse comprar a cartilha escolar que ensinaria aos filhos desses homens que o eu é o primeiro pronome a conjugar qualquer verbo.

Ter a fala presa ao pronome abre-alas era muito estranho. Por que as primeira, segunda e terceira pessoas vivem na solidão do singular e apenas a partir da quarta há o comunal?

Que coisa é essa de viver de verbos no infinitivo? Não há coisas, e digo isso com as palavras na gengiva, comentou na tarde em que passou desentupindo o encanamento

do Collège de France, não há coisas nem palavras, eu o ouvi gritando, só atos que as mudam de lugar, e assim a convenceu a vender seus livros de teoria ocidental, mudar as estantes da parede, furar mais três janelas e deixar o sol entrar para primeiro aquecer nossos corpos e só depois desbotar os tombo dos livros. Não leve eu tão a sério, os eus apenas passam de raspão pela tua vida, os eus passaram todo o século 20 no fundo da cena, ganhando um cachê irrisório para ser figurantes dos eus que a história pinçou para si, não leve eu tão a sério, distraia-se e o eu desliza rápido para outra roda de conversa. Eu é adultério e baixo espiritismo, gritamos em um coro padronizador. Sabe quando a filosofia diz espírito e a gente faz a brincadeira do copo sem as letras l e R?, dizia inflamado, a voz um pouco embargada e mal definida na baixa resolução do teu rosto. E você meteu tua língua no idioma que eu havia cuspidado na calçada. Nos despedimos de 1998 e fui ficcionalizar a humanidade com todo mundo, menos o eu-tu-ele-nós-vós-eles. Elas.

O que era coisa de livros logo passaria a ser apenas coisa. O que era lírica passaria a ser objeto. Como lidar com uma obra escrita que não queria discursar voz ou pensamento, mas tropeçar nas palavras?

Se aqui o tema central é palavra, cabe começar com aquela que mais demorei para entender o que significava fora de mim e com a qual primeiro briguei para ser outra. Por isso dou um *control-z* no delete. Eu é a primeira ficção, a ser lida e descartada porque não se torna *best seller*. Me compre *online* e me cite na bibliografia nem que seja com o adendo acessado em..., dizia na sala e ríamos de cada curtida que essa foto ganhava nas redes sociais, esse teu placar pessoal que te deixava cada vez mais socializado e vazio. Como um *apud* do qual se perdeu a origem, ela comentou e riu sozinha, em um autoplágio. Porque quando adolescente eu era um todo mundo endiabrado que te assistia sem saber que mais tarde o espetáculo seria eu, eu disse, sempre quis ser outra, você escutou de mim e me comeu enquanto eu tentava ouvir tua escuta da minha fala.

no texto –, em contraponto à sanha do registro fotográfico e em Super-8 dos primeiros anos das artes do corpo, entre 1960-70. Assim, Barrio apresenta uma escrita que, além de burra, tem seu destino final, o livro, fracassado.

O desgaste físico da ação aparenta ser o foco de experimentação que Barrio parece buscar: as “percepções associativas”. “Nesse processo não existia o sentido do vagar sem rumo mas ao mesmo tempo inexistia ou inexistiam objetivos predeterminados, pois ao chegar a um local fazia uma associação direta com outro local e assim sucessivamente, isso no sentido dos locais, não das pessoas”. Em um corte brusco – como no costume de editar o Super-8 na própria câmara – no qual Barrio cessa a narração para começar as reflexões sobre **4 DIAS 4 NOITES**, o artista diz que a ação foi “um trabalho programado mas ligado ao acúmulo de percepções sendo o corpo e o cérebro o captador e motor dessas percepções e sensações (...)”, lembrando, para quem lê, a natureza anêmica do texto – outro fracasso? – ao tentar documentar um acúmulo de percepções que é do corpo vivido, e não do texto escrito e lido.

“UFFFFAAAAA.....NO Brasil o corpo ainda sua”, última sentença de **4 DIAS 4 NOITES**, encerra não apenas o texto, mas a ideia construída em seu último trecho: a de que o corpo brasileiro não é o da *body art* – termo cunhado na hegemonia do norte que tende a universalizar as experimentações com o corpo nas artes visuais dos anos 1970. No texto, Barrio identifica a *body art* “com a cultura judaico-cristã no que ela tem de mais primário e negativo e conseqüentemente degradante ou seja a autoflagelação”, para a qual os artistas “empregam giletes, armas de fogo, anzóis” na contramão da celebração do corpo. Na ideia de celebrar, Barrio mostra-se alinhado ao ritual festivo neoconcreto, mais preocupado em descobrir a potência hedonista e lúdica do corpo do que em martirizá-lo. Rumo ao encerramento, **4 DIAS 4 NOITES** afirma que a *body art* “(...) é a negação da vida.....a criança

se autodilacera para que seus pais aflitos a confortem em seus braços.....”, logo depois de afirmá-la como um produto de países superindustrializados.

1970 é a década do primeiro avanço neoliberal mundial e auge da divisão entre primeiro e terceiro mundos. Pode-se especular que se no Brasil o corpo ainda sua – afirmação pouco clara, de Barrio – talvez seja porque o Brasil era, na época, um país cuja maioria da população era de trabalhadores braçais que sustentavam no músculo o chamado milagre econômico brasileiro que acumulou riqueza para o 1% mais rico e jogou o país na hiperinflação e endividamento dos anos 1980. Mas o suor também pode referir-se a um país onde o corpo experimentava-se ao suar sob o sol dos litorais, nos blocos de carnaval, na aventura do desbunde, ou seja, na chave tropical do prazer e não do sofrimento da *body art*.

“UFFFFAAAAAAAAA.....NO Brasil o corpo ainda sua” tem em si muitas das ambiguidades da escrita rápida, gestual, desenhada e cheia de cortes imagéticos, discursivos e caligráficos de Artur Barrio. Há a palavra “ufano” na junção das maiúsculas, termo que sintetiza o momento do país, que cantava loas ao milagre econômico sem se importar com a ditadura civil-empresarial-militar e o terrorismo de Estado assassinando e torturando opositores do regime. Em um engano do olhar, seria ainda fácil enxergar USSSSAAAAAAAAA no lugar de UFFFFAAAAAAAAA, ou seja, ver o fantasma dos USA, país patrocinador das ditaduras no Cone Sul. A sentença é também carregada de cinismo, já que ao comemorar que “no Brasil o corpo ainda sua”, ela própria assume um tom ufanista ao celebrar as boas coisas do Brasil – lembrando que o “ufano” lido nas maiúsculas alude a “por que me ufano”, um clássico do Brasil conservador. Mas é claro que o tom do texto – e da ação – e o contexto da obra de Artur Barrio se aproximam menos do ufanismo de um país que maquia sua hecatombe autoritária com estatísticas econômicas favoráveis – ao 1%, claro – e mais das estéticas da fome, da gambiarra, do precário, contemporâneas a **4 DIAS 4 NOITES**.

A noite em que comecei a ler Orlando, éramos 1992, você se orlanda? Orlanda de como entrávamos no Madame Satã mesmo sendo menores de idade que já traficavam Cantadas Literárias a céu aberto? Somente na 8ª edição dos Morangos Mofados a acrobata apareceu no céu estampado que havia na capa do Alex Vallauri. Como era possível ler autores vivos que falavam do mesmo Centro onde perambulávamos? Literatura não é voz de gente morta em cidades em tom sépia? As noites de São Paulo já eram assim? A gente se lançava no ar com os braços estendidos de quem não encontrará nem os braços de outro acrobata e nem, na volta, o trapézio pendente e vazio. Depois desses anos todos, o F continua em queda?

Sabe-se lá em que aula do primário aprendi a junção das vogais e e u, já tão faladas e entendidas como um órgão verbal do corpo que vai da garganta à bactéria expelida na pele morta. Mas, das Cantadas Literárias, A Teus Pés ainda não havia nos atingido, isso só aconteceria na posterior edição do IMS, de papel pólen e fotos impressas da Ana C. que a transformavam, para eles, em sua mais nova estrela de cinema *underground*. Mas Ana C. não era Anna Karina e nem a acrobata do Vallauri que nos agarraria pelo *mullet*. Para não matar o eu, o final do século 19 matou deus, onde há um eu no meio. O que fazer com jogos de linguagem intraduzíveis, que só se sustentam em um idioma?, ele te perguntou e mostrou teu passaporte falso já algemando-te os pulsos. Na foto para a ficha da polícia de fronteira, exigi usar meus brincos Aurélio & Houaiss cujo peso rasgava-me os lóbulos. Sorri lembrando de quantos artistas tinham imagem semelhante: a linguagem dilacerando o corpo. Nos 1990, a gente sempre rodava na mão da PM tucanistã, às vezes com beque, às vezes apoiando as greves dos nossos professores. No idioma, eu é masculino?, lhe perguntei. Eu é bem aqui, respondeu apalpando órgãos políticos.

A primeira coisa que fiz foi brigar com eu, como alguém que soca o próprio baço. Para quem ama as palavras, disse quebrando o silêncio, não importa o que se diz, mas o que

se lê e ouve, por isso não aceito ser chamada de escritora. O que menos quero, você dizia, é um discurso que passe por mim. Porque quando se conjuga toda uma frase no eu, aparta-se do mundo, literatiza-se, morre, você disse-me ontem, vende-se a si mesmo para o Vale do Silício que converte subjetividades em *datas*. Para quê escrever com dados pessoais? Arte não é formulário. A literatura do eu tinha cheiro de banheiro.

O Bispo passava na nossa cara um eu muito distante daquele eu *cool* dos 1990. Passava na nossa cara que entre a história da arte e a história da loucura, a primeira referia-se às quase três horas da aula de terça e a segunda à nossa autoficção cotidiana. Bispo passava na nossa cara que ainda não tínhamos sequer cara. Bispo nos passava na cara seus panos bordados com um emaranhado de fabulações e narrativas, de temporalidades engruvinhadas, vividas e imaginadas, que faziam de nossas páginas assépticas e seus discursos lineares uma sintaxezinha ordenada que em nada espelhava a vida e mais parecia um traçado de régua vagabunda com centímetros carcomidos. Assim, a gente ia tentando escrever textos, como este aqui, a partir do emaranhado, do engruvinhado de lugares, de pessoas e de tempos que bagunçavam nosso viver projetado. A gente ia tentando escrever textos que cavavam espaços em vez de ritmar temporalidades. Ia tentando escrever textos a partir de um exagero de pontos de vista, porque o ponto de vista único, renascentista, era violento demais para nós que, em vez de pelos pelo corpo, tínhamos um periscópio em cada célula. Agora, vendo através da distância, disse-me ontem, percebo que por instinto a gente começava a escrever textos-coisas e textos nas coisas. Coisas tornavam-se caracteres. Jamais nossa vontade de escrita esteve ligada à contação de estórias e muito menos ao trato sonoro da ladainha. Escrevíamos porque fabricávamos coisas mais com as mãos do que com o intelecto, pensar era manufaturar, e então escrever era, sobretudo, objetual. Não queríamos lírica, mas uma linha de produção de textos-objetos que fossem a lírica das materialidades. Se fôssemos pensar em

Alfabeto no Plural

DANIEL SANTIAGO

AS BÊS CÊS DÊS
ES EFES GÊS AGAS
IIS JOTAS ELES EMES
ENES OS PÊS QUÊS
ERRES ESSES TÊS US
VÊS XIIS ZÊS

Poesia, por exemplo: PÊSOSESESESIISAS

“Poesia, por exemplo: PÊSOSESESESIISAS”. Assim o **Alfabeto no Plural** é aplicado na palavra “poesia”.

Somente às palavras aplica-se o plural – não a todas, como é o caso de verbos, advérbios, preposições. Ao aplicá-lo nas letras, transformando POESIA em PÊSOSESESESIISAS, toma-se a gramática, um sistema ajustado e de perfeito funcionamento, e a reinventa, ou enguiça, usando de forma lúdica uma das regras gramaticais que servem ao alfabeto: o plural. É um modelo de subversão que se mostra pontual: pegar a regra que se aplica no todo – na palavra – e aplicá-la nas partes – nas letras –, fazendo desse deslocamento da regra o agente do curto circuito que coloca a palavra à beira da ilegitimidade, da dessemantização, do absurdo.

Mas, por que seria absurdo colocar as letras no plural, em vez de somente as palavras? Na verdade, o artifício de Daniel Santiago nessa obra é o de usar o nome substantivo da letra no lugar de sua grafia, ou seja, “eme” em vez de “m”, de modo que o plural seja “emes”. Há de se lembrar que se

alguém diz “escreva ‘eme’”, é provável que a outra pessoa desenhe um “m”, evidenciando que a fala pronuncia um nome que de modo automático a escrita grafa como código visual. Assim, no **Alfabeto no Plural** as letras não são mais o desenho ao qual a fala atribui um som – “m” – mas seu nome – “eme” – a compor cada palavra, fazendo dela não mais um feixe tipográfico, mas de substantivos. Falar e escrever é, então, lidar com o nome da letra, que deixa de ser um código gráfico transparente a trabalhar de forma neutra e invisível para a construção de palavras.

Se usado, o **Alfabeto no Plural** engorda as palavras tornando-as de difícil leitura e pronúncia e ainda vai na contramão da atual compactação da língua que já admite que “vc” signifique “você” e “msg” signifique “mensagem”. Assim, o **Alfabeto no Plural** é inútil e atrapalha uma comunicação que neste início de século 21 precisa ser clara, rápida, líquida, fluida e eficiente – afinal, a linguagem há tempos foi sequestrada a serviço da manutenção, mediação, *marketing* e suporte dos fluxos econômicos, não tendo mais tempo para experiências estéticas que demandam decodificações trabalhosas. Sobre tudo a partir do século 20, a economia e a comunicação assumiram a lírica humana, e elas têm uma forma pragmática e simplória de usar a língua para cantar a vida consumista e endividada. Nunca se escreveu tanto como no século 21 *online*. Mensagens enviadas 24/7 estabelecem a comunicação rápida, clara e instantânea compatível aos acelerados fluxos de capital que atravessam o corpo individual – diferente de certa escravização operária mais externa ao corpo, como foi até o século 20 – e nele instalam uma célula reprodutiva do capital, determinando, de quebra, formas cotidianas de escrita. Escrever, hoje, se dá em um fluxo e uma fluidez que parecem não ser mais características estilísticas do texto, mas do meio e da vida *online*, que otimizam – termo corporativo – a linguagem ao simplificá-la: o exato contrário de PÊSOSESESESIISAS.

O **Alfabeto no Plural** provoca uma concretude absurda e inútil, atravancada do ponto de vista da sociedade do de-

eu-lírico, este seria o mesmo eu-lírico que o electricista impregna no chuveiro que instala.

A cara já não serve para autorretratos, disse-me, o eu que reina tão inchado na literatura tem de ser desprivilegiado e desidratado caso queira respirar na arte. Aqui, e apontou o chão, é um lugar de objetos onde a subjetividade precisa ser objeto, precisa ter superfície, ser gasta pelo uso, como os riscos de estilete naquela mesa. Ali, e apontou para as paredes, os temas vão além do humano. Temas são formas e texturas. Na arte, voz é matéria.

Os riscos na mesa são uma lírica?, lembrei dessa tua pergunta tão juvenil, décadas antes de você quebrar teu pau de selfie que durou só um verão. A mania pelo humano não me empolga como artista, mesmo que eu seja feita de palavras, eu te disse na sala de casa enquanto meu filho subia no elevador. Logo mudamos de assunto antes que o adolescente abrisse a porta e se deparasse com a complexidade da mãe, minha amante à minha frente, tentando ser o termo que vem depois de maduromicose e antes de mãe-benta, no Houaiss. Fiquei surpresa e nunca mais te perguntei nada a respeito porque sabia que qualquer resposta seria uma discussão sintática de baixo nível, das subordinadas para baixo, tudo com a feia fonética do eu. Por que a primeira e a segunda pessoas não têm gênero? Por que apenas elas e eles têm?

As materialidades que imanto, e virou o copo na mesa, junto e tramo ao meu redor é que me significam. Não falo através de textos. Quem trama os textos é a estrutura do idioma e não eu!, ele dizia em uma sintaxe mal colada, sem os rejuntes necessários à argumentação clara. As leis que fazem juntar objetos para um ambiente são bem mais livres que as leis que fazem juntar palavras para um texto, afirmava e então gargalhava e explodia em um estado que não o faria lembrar amanhã de ter conseguido dizer algo que o resumia tão bem. Auto-entender-se é algo que se dá em idioma único: você diz aquilo que auto-entendeu e ninguém mais entende, ela lhe disse. O Manto da Apresentação é o mais lindo entendimento humano. O mais lindo ajuntamento de textos-

coisas. Textos que já eclodem como coisa bordada antes de discurso. Este texto que rascunho aqui é um Manto, você disse e percebeu o copo virado depois de sentir o fio de cerveja escorrendo na perna como o desenrolar subordinado de uma oração.

Quando meio *ecstasy* batia, o movimento mínimo no corpo eletrificava o que nem se percebia como pele, mas como coisa do mundo, mancha de texto. A gente devia estar dançando feito loucos há três madrugadas com as noites felinas do Cyril Collard impregnadas nas lapelas úmidas de lança-perfume. O livro nem era tão bom e a gente também não era. Leo não conseguia mudar o mundo e nem percebíamos a existência de dias e noites entre uma e outra madrugada iluminada pelos letreiros da Jenny Holzer. Naqueles finais dos 1990, “proteja-me do que eu quero” havia dado uma rasteira nas belas artes que aprendíamos já em vias de revolta contra as inúteis tabelas de cores teorizadas por leituras de um Goethe que não citava urucum nem jenipapo. Eu via tua nuca perdida na fumaça seca da pista, putz, lê esse Noll, ela leu, o caminho curto da descoberta. A noite terminou mal e numa manhã ela descobriu em um livro que quando eu dizia “*es difícil comer mierda sin tener visiones*” eu não estava citando nenhum poeta colombiano.

Sob batidas eletrônicas, eu sobrevoava um relevo na neblina, o grupo de amigos falsificava o inglês no espanhol, logo tua nuca que era um lugar que você não conhecia. O “Yo veo/Tú significas” que está hoje em minha estante havia sido um “I see/You mean” tão certo que Lucy nos tascava na nuca porque tudo o que eu via era tão passivo frente ao que você significava para que eu visse e percebesse que minha visão fabricava as imagens do que eu queria que você significasse em meu idioma, ainda que você só fosse algo em teu idioma. Tu significavas algo na tua língua, na qual eu me alfabetizava e estudava o país dessa fala, a mandíbula que ampara a língua despencada do cérebro. Porra, pra quê esse tanto de pronomes? Nessa falta de correspondência entre uma coisa e tantas outras coisas, nessa

sempenho. Mas essa concretude nada tem a ver com a da poesia concreta. A concretização, nessa obra, não objetiva o projeto verbocovisual, mas a experimentação lúdica de um procedimento do idioma que, usado de forma arbitrária, torna-se um instrumento conceitual que objetiva a escrita e muda o signo que, assim, perde seu significado e precisa ser reaprendido para ser recodificado, a ponto de se ler PÊSOSESESESIISAS de forma natural. A necessidade de aprendizado do novo código é sugerida na própria estética funcional da obra de Daniel Santiago: um pôster de alfabetização. Não à toa, uma alfabetização que usa como exemplo “poesia”, e não “bala” ou “bola”.

Sobretudo a partir do modernismo, a poesia é o campo de experimentação radical do idioma. Um campo onde se desaprende as normas. No século 20 brasileiro, inclusive, a prática poética inclinou-se à concretude verbocovisual da palavra e à ideia de poema como objeto artístico, para além da poesia como lírica. Ao mimetizar a estética funcional de um pôster de alfabetização – lembrando até mesmo os cartazes de testes oftalmológicos – o **Alfabeto no Plural** segue a tendência concreta de espacializar a página livresca rumo ao cartaz comunicacional. Apropriar-se e se camuflar da estética e do modelo de impressos funcionais de uso social foi também uma estratégia da arte de viés conceitual dos anos 1970, provavelmente informada pelo *détournement* situacionista, a fim não só de produzir contra-informação mas também de familiarizar a produção artística com o público através do uso de estéticas visuais já socializadas.

O **Alfabeto no Plural** atinge potência estética ao propor um uso reinventado do alfabeto que o impossibilita na língua corrente e o potencializa na visualidade e na estética conceitual. A obra também subverte a hierarquia artística ao rebaixar o estatuto ainda aurático da gravura rumo ao estatuto ordinário do cartaz funcional. A práxis que, promovendo e rebaixando, intercambia preceitos gramático-normativos e gramático-especulativos, linguístico-funcionais e criativo-poéticos, auráticos e ordinários, e que faz dessa topografia

o suporte estético-conceitual da obra é dos aspectos mais centrais da complexa produção do chamado conceitualismo a partir dos anos 1970.

No Brasil, o conceitualismo tem em sua periferia dialógica a produção do poema/processo que, é bem provável, informa este trabalho de Daniel Santiago em sua característica de ser uma matriz poética a ser aplicada e usada por quem lê – ou por quem consome, como pregam as teorias do poema/processo. Como matriz, o **Alfabeto no Plural** aplica-se em apenas um exemplo que a obra dá, a palavra “poesia” tornada PÊSOSESESESIAS, deixando em aberto o processo poético a ser aplicado a todas as palavras do cotidiano.

AMOR

É provável que, na maioria dos idiomas, a palavra “amor” esteja entre as mais banalizadas. Um mantra desatento, desconcentrado, esvaziado de semântica. De tanto ser escrita, dita, cantada, declarada, desejada, publicizada, comprada e disputada, a palavra “amor” torna-se um troco de moedas sem valor em um regime de trocas que começa vital e termina *kitsch*.

A saturação naturaliza e invisibiliza as coisas.

Mas a palavra **AMOR** tatuada em um colo masculino, acima de um mamilo escondido e ao mesmo tempo oferecido por uma mão direita contrária ao lado do coração é algo que ultrapassa o *kitsch* para ser literalmente, e não apenas literariamente, carnal.

falta de um pronome que nomeasse o entre que havia entre mim e vocês, eu vivia em dívida, doando bens, pagando preços altos, sem grana, falsificando notas e com desejos baratos. Meu olho renascentista me impunha uma perspectiva cravada em um ponto de fuga projetado a partir do meu corpo, nunca estive preparado para assumir a perspectiva que instaura o ponto de vista de um sujeito senhor da imagem, ele dizia sob a mira da roleta russa de pronomes que apontavam enunciados à queima-roupa. Eu não havia pedido humanismo nenhum, devolva a comanda e recalcule a soma e a divisão dos itens!, brigava puto na saída do bar porque nunca acreditava na honestidade das somas e divisões de quando a humanidade pede a conta e divide o prejuízo entre os vencidos. Os que perderam não têm pronome, não são eu, nem tu, nem ele, nem ela, nem nós, nem vós, nem eles, nem elas.

Tú significas. E talvez tua nuca fosse minha porque entre o oblíquo “mim” e o possessivo “minha” há um final miado no feminino. Mim era eu e ti eram todos eles e todos eles não entendiam nada de mim e foda-se que cê tá chato.

Pronomes? Não, coisas de hormônio. Seriam sintáticas as cadeias de DNA? A música eletrônica era sentida célula por célula, cada anticorpo se acostumando com a gente mesmo e deixando de lutar contra o modo como nos auto-infectávamos – como no dia em que você me pediu que adiantasse a bofetada da futura noite em que nos separaríamos, vai, bate na tua própria cara, cara!, e então adiantamos o capítulo de uma literatice que nem aconteceu, porque nos separamos anos depois, mas não foi desse modo, foi como dois homens que dividem a rala herança do pai: um barranco e um matagal. Raduan. O livro do Gombrich era um porre eurocêntrico. Com o minidicionário à mão, percebia-se “*walking through clear water in a pool painted black*” como uma instalação, uma performance, uma pintura perfeita que vovô Gombrich não citava, porque era um senhor de bem que não se misturava com essa gentalha em torno da Nan Goldin.

Foi quando passamos alguns meses fingindo que o livro do Almodóvar era incrível até o dia em que, bêbados, fomos pela terceira vez na vida sinceros um para o outro: literatura de merda da porra!, e rimos as seis horas do ácido que não nos convenceu sobre a literatura surrealista e muito menos sobre a escrita automática. Literatura egocentrada de merda!, e rimos feito comunistas que só acreditam na consciência quando é coletiva. No dia seguinte, jurávamos que as fotografias das silhuetas jogando capoeira, do Miguel Rio Branco, se movimentavam só para a gente. Alguém descobriu que ia passar Copacabana Mon Amour no Cine Bijou. E já no início da graduação, em 1997, alguém da turma morreu devido à AIDS. O Zé.

Desde a Bienal Antropófaga, Louise Bourgeois destruía nossos pais em nossa viagem pelo Chile, Peru e Bolívia, um livro volumoso e pesado na pochete. Me devolve o Bolaño, e ela sentou-se à sua frente de pernas abertas: numa, a tatuagem que ele nunca entendeu; noutra, minha tala de gesso. Devolvi Cesárea Tinajero toda sublinhada por nosso portunhol. Na página 360 estava anotado que nós já vivemos isso, não? Respondi que não, só você. Aquela foi uma época em que tomava-se qualquer droga que fizesse do corpo não mais pista de dança de vírus e anticorpos, mas apostila e contagem regressiva de métricas poéticas, mesmo que fossem concretas e furadas por uma britadeira paulistana metralhando bala de borracha tucanistã na pouca população que reivindicava consciência de classe. Tomávamos o mundo feito Coca-Cloaca e, sem cheirar cosmococas, lavávamos a alma com Coca-Cola nas *raves* de inserções em circuitos psicotrópicos. Hoje subo a Consolação sem mais pensar no inverno que há dentro dos apartamentos que nos 1990 recendiam nossa ressaca. Eles liam O Beijo no Asfalto como peça *gay* e os disparos de luz *strobo* reforçavam as batidas eletrônicas naqueles finais dos anos 1990 nos quais não mais éramos feitas de palavras e métricas, mas de *bytes* e drogas sintéticas compradas com o troco de pinga que nos sobrava do neoliberalismo FHC. Que estelionato neoliberal foram os anos 1990,

Enquanto se lê o parágrafo anterior, o cognitivo compõe a imagem descrita na mesma velocidade da leitura, de modo que esta, ao ir sendo compreendida pela razão, tem tempo de montar uma imagem mental, julgá-la e começar a achá-la *kitsch*. Porém, esta obra de Rosângela Rennó é uma fotografia na qual, ao vê-la com os olhos e não com a imaginação construída pela leitura, a visualidade acontece em um só golpe, simultâneo ao tempo de leitura da palavra **AMOR** tatuada sobre o peito. Antes mesmo de o juízo de valor ter tempo de classificar o bom ou mal gosto de mais esse amor, ele já foi visto e sentido de modo carnal. As imagens têm certa vantagem temporal sobre a linguagem. São certas e erógenas, enquanto as palavras demoram na sedução cognitiva.

Ler a palavra **AMOR** tatuada em um peito oferecido em uma imagem fotográfica preta e branca não é o mesmo que lê-la em um poema. Há séculos, a página domestica o texto – e o amor. Ao longo da história do livro, escrever e ler sob as leis da diagramação tipográfica tornou-se um ato tão padronizado que até mesmo as telas de computador, *tablets* ou *smartphones* adotam como interface um simulacro tipográfico com as mesmas proporções da ergonomia livresca. No regime da escrita, a página assemelha-se à moldura, ao pedestal ou ao cubo branco do regime das artes visuais: sistemas que separam a obra do resto do mundo e lhe forjam aura. Mas, desde as vanguardas históricas do século 20, a noção de obra de arte vem se revoltando contra molduras, pedestais e cubos brancos, furando essa proteção para ir rumo ao mundo. Já a escrita, tanto literária quanto ensaística, não parece propensa a desafiar o livro, sua ergonomia e a chancela simbólica que este objeto dá a qualquer texto.

Nessa obra de Rosângela Rennó, a palavra **AMOR**, a mais surrada da lírica, oferece-se à leitura como imagem além de palavra. **AMOR** tem a pele como suporte, dispensa o *offset* pela tatuagem manuscrita e adota como meio de publicação a fotografia que, neste caso, é a informação secundária – memória, registro – de um peito que publicou cravada em

si a palavra **AMOR** enquanto informação primária – pele. Não se trata de um amor livresco, mas carnal como palavra publicada na pele e, depois, fotográfico enquanto corpo fotografado.

Hoje é possível ler a palavra **AMOR** tatuada nessa pele em livros e catálogos de Rosangela Rennó. Assim, essa palavra finalmente chega ao espaço editorial e esnoba as inúmeras palavras “amor” impressas em livros, pois é complexificada por camadas e camadas de relações carnis entre linguagens e suportes – escrita, tatuagem, fotografia, livro. Entre essas camadas, não há uma narrativa escrita que dê a esse amor o tônus literário de representação fictícia da vida, mas sim o dado pragmático de onde surgiu essa imagem: uma fotografia que Rosangela Rennó encontrou em um arquivo penitenciário do século 20. O sistema penitenciário usou e usa a fotografia como instrumento de catalogação de corpos nos quais a tatuagem é uma marca individual que põe-se a serviço da identificação burocrática. O contexto de biopoder do qual essa fotografia surge, não como construção estética, mas como instrumento funcional de catalogação e controle de corpos, potencializa o drama singular desse amor que se revela, por acaso, a partir de um procedimento estatal impessoal e burocrático.

**ATENÇÃO
COM O VÃO
ENTRE O TREM E A PALAVRA**

Em artes visuais, a experimentação estética da escrita costuma ir além da artesanaria verbal, manipulando ou performando também o lugar físico do texto. Assim, a

cheios de privatizações, compra de reeleição, fotografias desfocadas e *backlight*. Leram outro Nelson só pra detestar esse escritor escroto mais apaixonado por ditaduras que pelo filho, mas era A Menina sem Estrela, que é tão comovente e nos fez esticar as noites eletrônicas e hedonistas para uma outra ponta da vida, dramática ao ponto de ser serena.

As primeiras paradas *gays* desciam a Consolação, doze pessoas, éramos jovens agarrados à meia estrela. Eles ainda não conheciam minimalistas estadunidenses assassinos de artistas cubanas e se emocionavam pelo casamento, viuvez e morte da Cookie Mueller nas fotos da Nan Goldin. Por que em nenhum momento o professor que nos mandou ler Esquema Geral da Nova Objetividade disse-nos que H.O. era uma bicha tresloucada, mita vadia? O braço magro de Gilles foi a imagem para a qual ergueram um cubo branco em suas coxas internas. O *Zé walking through clear water in a pool painted black*. Os dias seguintes aconteciam entre pílulas abortivas, exames de HIV e algum David Lynch e, na segunda-feira, Nan estragava a plastificação *cool* dos 1990. Isso salvava. Nós, os malditos, Os Idiotas, Brontossaurus que não conheciam o paraíso, Léos que não conseguiam mudar o mundo, o grito de Bruce Nauman que ecoava em todo o prédio da Bienal *eat me! eat me! eat me*, Lygia Pape! O documentário sobre Nan, passado na aula da Dora, deixou muita gente calada, palavra que seca na glote depois de mergulhar no corpo. Aí, dizer o quê? A série de fotos de Gilles e Gotscho me deixam a vida toda calado, diga algo vai, lendo a carta do Caio em que ele fala de quando dois malditos se reconhecem. Gilles. Gotscho. E você ou eu, não importa qual maldito, esquecia de acentuar a palavra lagrima naquele ataque de riso que nos levava às lágrimas e à dor na barriga, a um braço com o a inicial esquecido que emperrava o abraço e evocava o braço quase morto de Gilles envolvendo nossos ombros e pedindo apenas um livro nosso para ler no hospital.

Desde quando os livros passaram a ser parte do tratamento?

Ele te dizia que as palavras são sintéticas também, eu te disse e você me respondeu que o eu era sintético, falso, produto de laboratório linguístico que juntava a molécula do e com a molécula do u com cola de romantismo alemão que pouco dá certo aqui em país tropical, o eu é produto da Bayer aplicado em ratos românticos, e eu te roí meio Burroughs cravado no teu osso, acreditando que o eu-laciano tinha que ser substituído por um eu-cafuné-que-cata-piolho. Existe o conceito de eu-laciano?, você perguntou e respondi um sei lá enquanto te passava um número de telefone, deve existir. Os *dealers* entregavam-nos teoria em casa. Desde quando os livros passaram a ser teu hospital?, perguntou-me sem se dar conta de que quem tinha cara de hospital era o cubo branco. Nele, passávamos a atuar uma autoria que, mesmo escrita, não tinha eu-lírico, porque partia da vida dos objetos que nos contavam coisas sobre nós. Ela te arranhou aquele texto tocante do Rogério Duarte, lindo, lindo, lindo, puta que pariu, que lindo, tantos eus escritos naquele texto torturado pelo mesmo Brasil de merda que mais que em nossos intestinos corria em nossas veias. Anacrônicas, ouvíamos Transa na volta das *raves*. Também Velvet, que para nós era Nico. E as gravações meio bossa nova da Odete Lara. Eram os 1990 do manguê *beat* ecoando novamente Maracatu Atômico. Mijavam na estrada e sempre tinha alguém com uma câmera mini DV tremulando de entorpecentes e tentando imitar o Dogma. Na exposição de vídeos, depois de um beque na Praça do Relógio, o Brontossaurus nos deixou com um futuro melado escorrendo do nariz, como criança catarrenta que a gente nunca sabe se chorou ou se continua gripada. Elas diziam que o eu constava nos dicionários como mim, e que essa junção linguística de e+u gerava um corpo performativo que...

... e eles treparam o século inteiro, os primeiros amassos na era da tuberculose ouvindo letra *gay* do Noel Rosa e a brochada final ao som de Itamar na época da AIDS, com uma overdose de pílula anticoncepcional no meio que fez seus filhos nascerem no outro plano do universo, à esquerda inferior de um deus inseguro. Os 1990 foram uma ressaca dos

noção de obra está também na sintaxe que organiza, de modo tridimensional, a escrita e sua configuração física em determinado lugar.

A linguagem materializa-se em variadas formas e dicções, conforme o lugar e o uso. Exemplos vão da afetada linguagem jurídica, a convencer mais pela manipulação da forma do que por sua relação com o fato, a uma placa de trânsito instalada na rua e sua precisão informacional para imediato entendimento. A própria literatura cunhou frases e diálogos bastante artificiais do ponto de vista da vida, mas que, aos poucos, naturalizam-se na fala cotidiana – uma das mediadoras das trocas, na economia dos afetos – como aconteceu com o indivíduo romântico e seu comportamento e linguagem pré-fabricados.

Já no modernismo, diferentes formas de uso social da linguagem tornaram-se material de artistas visuais. Sob essa adesão às diferentes formas nas quais a linguagem se configura em seu trânsito social, está a crença de que a prática estética do verbal pode dispensar a lírica, a narrativa e a subjetividade de narradores e personagens para então aderir à realidade cotidiana, mais que ao ritual da linguagem poético-literária. Há outras vozes e formas a ser usadas nas artes visuais escritas como, por exemplo, as formas verbais do controle social que vigia, pontua e coreografa o fluxo urbano. Esta é a voz que Paulo Bruscky mimetiza em **ATENÇÃO CUIDADO COM O VÃO ENTRE O TREM E A PALAVRA**.

O processo de mimetização é crítico: ouvir e fazer uso da voz do controle social; instalar a escrita sob um *design* semelhante ao padrão da comunicação visual, como isca para o leitor já aderido a esse padrão – contando assim com esse leitor que, a princípio, não é um leitor de artes visuais; desviar a mensagem e devolvê-la para uso social.

No caso de **ATENÇÃO CUIDADO COM O VÃO ENTRE O TREM E A PALAVRA**, certo *détournement* se dá ao se desviar da frieza funcional do enunciado dando-lhe características estéticas

e rítmicas: os dois encontros vocálicos fortes “ão” ligados por um átono “ui”; os “ã”, “en”, “om” e “em” que esquentam o arranjo geral, como um naipe de metais; as sílabas com “t”, “c”, “d” e “p” batucando a sonoridade; as sonoridades enfáticas e um pouco gagas dos encontros consonantais “tr” e “vr”, nas quais os “tr” estão contaminados pelos naipes de metais e o “vr” fecha o arranjo sonoro geral com o átono “a”, a nota fraca que, depois de uma concentração de “e” seguida de “a”, finda toda a sonoridade de forma aberta.

Pode-se dizer que todo esse arranjo sonoro tem pretensões poéticas. Porém, **ATENÇÃO CUIDADO COM O VÃO ENTRE O TREM E A PALAVRA** não é um texto escrito para ser impresso em uma página, onde aguardaria oralização ou simples leitura, mas para ser instalado no chão de plataformas de estações de trem, a ser lido por usuários do sistema de transportes e não por leitores que buscam experiências estéticas.

A afinação de um texto, seja dentro de uma métrica rígida, seja em uma relação mais orgânica com seus próprios ritmo e sonoridade, não precisa ser algo exclusivo da poesia. Um enunciado comunicacional pode ter um ritmo textual perfeito, com arranjos sonoros claros e agradáveis. Na comunicação visual, a escrita não é amparada pela segurança da página, onde aguarda um leitor. Ao contrário, na comunicação é comum que a escrita dispute e seduza, por exemplo, um leitor imerso na pressa urbana, raptando abruptamente sua atenção. Talvez isso possa ser feito através do ritmo afinado de um texto.

Ao expandir a prática estética do verbal para além de seu campo natural – a literatura – a arte opera esta prática em outros territórios de uso da linguagem. Insistindo na poesia, seria possível chamar **ATENÇÃO CUIDADO COM O VÃO ENTRE O TREM E A PALAVRA**, então, de poema visual? O termo “instalação” parece mais adequado. Poema visual é um termo que fecha-se no próprio território que ele conquistou

1980, foi quando lemos Pagu e depois Hilda e depois Genet e depois tanta escrita fora do cânone, escritos de militantes, ladrões, putas e *strippers* que nos faziam não ter mais paciência para escritores diplomatas e funcionários públicos. Então a gente jogou na chuva todos os livros do Drummond depois que descobrimos a entrevista em que ele falava que éramos repugnantes, que ele nunca havia se sentido à vontade diante de um homossexual, que homossexualismo era um desvio de ordem médica. Depois da chuva, o sol entrou pelas três janelas novas e desbotou nossos corpos que desde então passaram a ler apenas os livros que não tinham repugnância pela gente.

Sim, tomo remédios tarja preta: aquele Flusser com capa da Mira Schendel, ele te esnobou, mas você sabia que a capa era bem melhor que o livro, e continuou tentando fecundar teu óvulo com o meu, sob uma lupa. Entre espermatozoides e girinos, os sapos foram eleitos. A Mira foi um soco, a Mira te quebrou um dente, a Mira te esfaqueou o peito com uma linha simples de desenho, a Mira te passou a perna, a Mira te fodeu a vida, a Mira te deu um copo de uísque e você agradeceu dizendo *now that I am back* encostando o nariz na minha nuca, equilibrando-se sobre a garupa enquanto eu evitava um acidente de trânsito e pensava que beleza quando nariz e nuca se...

Seu filho não morreu, mas se tornou uma porra de um funcionário careta que passou a nos sustentar porque nos tornamos velhas imprestáveis e intelectuais. Que dão aula. Que leem Orides, escrevemos na folha de rosto de Teia. Onde estará Teia? Para quem emprestei? Talvez esteja perdido no poema da Bishop da página 309. Discutíamos o mundo, mas não sabíamos onde ele ficava e até hoje não sei se aquela senhora no banco da frente era ou não a Orides. Se era, foi comovente ver uma poeta daquele tamanho separando notas velhas e coladas com fita adesiva para entregar a um cobrador recém-derrotado na greve. O corpo de Orides enganchado na catraca, o cobrador punido com o salário descontado. Era assim, elas pensavam conjugadas no nós. O que em você era peito em mim era seio e

essa última frase tinha além de sinônimos algumas letras e e algumas letras u atraídas por um magnetismo qualquer. Li As Ondas e decidi ser daquele grupo: as amantes de Virginia, e a gente se casou sob a benção de um Cristo crucificado em um avião. Às treze e trinta, o pomo de adão estava caído no chão da feira: ela chutou e fiz um gol. Só um. Um só gol, de virada na vida. 1 x 2 pra ti, meu querido comunista, que linda, que linda, que linda a dedicatória do Arenas no livro dividido em Boipeba. Subi no pódio só para lavar a alma com Coca-Cola e cair de cara no chão, como aluno que refaz Bas Jan Ader na aula de performance. Nota C pra ti meu anjo, se é para cair, quebre o maxilar: nas artes visuais é assim. É que nós...

Nos anos 1990, li os Kafkas da Brasiliense e os Becketts iniciados pelo Leminski, tudo muito cedo, com uns dezoito ou dezenove. Aos dezoito ou dezenove a gente não entende nada. Ou melhor, entende do nosso jeito. Entende errado, entende verde, entende o que pode entender e Uiva o que deve Uivar, é tudo muito urgente porque a vida ainda está sendo expelida pelas forças do *big bang* pessoal do próprio nascimento. Conforme envelheci, fui perdendo essa força do nascimento, como o movimento que vai freando pela inércia e deixando tudo menos urgente, mais atrasado, uma paisagem imóvel de calendário. Mas isso é natural e o que é natural é sempre bom. As coisas foram devagarando e percebi que o mundo não precisava dos verbos que eu inventava e nem aderiria à minha câmera lenta, você me disse semanas antes do seu coração parar de forma tão discreta. Coração de calendário. No hospital, te vi dormindo pouco antes de você morrer e me despedi como quem entende o momento como a métrica perfeita para medir o próprio momento, sem sobras. Guardo esse instante de perfeição e ajuste. Foi assim. Aos dezoito ou dezenove Kafka e Beckett me usaram e me largaram naquela estrada que tem uma placa enorme onde está escrito o nome da cidade com a grafia errada, uma cedilha no g. Um erro ortográfico que, por amor ao desenho, Mira cometeria em alguma monotipia que, pendurada no ar de alguma exposição, iria cutucar minha vontade

fora da literatura – lugar que, de certa forma, lhe foi negado. Instalação, ao contrário, apenas esboça um lugar nas artes visuais que está sempre em vias de redefinição.

BRASIL
NATIVO
BRASIL
ALIENÍGENA

BRASIL
NATIVO
BRASIL
ALIENÍGENA

BRASIL NATIVO BRASIL ALIENÍGENA é um enunciado que funciona engatado em imagens na mesma medida em que as imagens funcionam engatadas no enunciado. Uma via de mão dupla que intercambia significados. O texto é o título de uma série de 9 cartões postais com autorretratos de Anna Bella Geiger nos quais a artista mimetiza cenas de outros 9 postais que mostram a vida ameríndia, tratando-a como imagem e mercadoria turísticas. Em tiras de plástico idênticas às usadas em bancas de jornais, os cartões são dispostos em duas colunas: na primeira os ameríndios – o Brasil Nativo – e na segunda os autorretratos da artista – o Brasil Alienígena – com as cenas semelhantes lado a lado. No alto das colunas, há um cartão do mesmo tamanho dos postais onde está impresso **BRASIL NATIVO** e **BRASIL ALIENÍGENA**.

A concepção geral da obra configura uma espécie de engrenagem gráfico-instalativa que estabelece o mecanismo de relação entre texto e imagem. Termos como “enunciado”, “funciona”, “engate”, “engrenagem” e “mecanismo” são aqui suscitados pela obra talvez porque ela opere pelo vocabulário verbo-imagético da comunicação gráfica, ou seja, por uma estética industrial. Se há alguns séculos a arte de matriz eurocêntrica separou de forma essencialista de um lado as palavras, na literatura, e do outro as imagens, nas artes visuais, é a comunicação – da imprensa à comunicação

visual, passando pela produção gráfica em geral – que irá juntar esses dois campos para que, no cotidiano, funcionem em um mesmo regime estético-discursivo dialético. É comum que a arte de cunho conceitual, ao usar palavras, opte por esse regime que pende mais para o comunicacional e que inclusive a mimetiza nas linguagens cotidianas, afastando-a de preciosismos e maneirismos de pretensão artística.

O título impresso no alto da obra de Geiger aparenta a um *slogan* ou manchete de jornal e sua fácil memorização sonora parece trabalhar mais pela eficiência comunicacional do que pela musicalidade poética: são quatro palavras ritmadas nas sílabas tônicas todas de vogal “i”, de “indígena”, intercalando-se em sons soprados de “s” e sons percussivos de “t” e “n”. Essa espécie de aliteração tônica dos “i” – vogal átona por natureza – é análoga à aliteração visual que há nas repetições das cenas vistas nos cartões lado a lado. Ritmo sonoro, ritmo visual, em simetria.

Ainda que sem verbos que conotem ação, **BRASIL NATIVO BRASIL ALIENÍGENA** aciona as duas perspectivas tensionadas nas imagens. Mesmo sem ver as fotografias, qualquer leitura honesta sabe que a palavra “nativo” refere-se aos ameríndios e “alienígena” ao branco europeu. A crítica é reforçada pelas escolhas semânticas: a palavra “nativo”, para nomear de forma literal o ameríndio, real dono da terra no Brasil, e “alienígena”, usada como metáfora de invasor. O imaginário da invasão alienígena é típico do medo social gerenciado pelas potências da Guerra Fria nos anos 1970, época da obra. Assim, de certa forma, o termo “alienígena” instala o leitor na experiência de ser invadido. Essa identificação talvez não ocorresse se o termo fosse “invasor”, no qual o leitor – mesmo branco e, portanto, agente de dominação – poderia se negar a ver-se espelhado e, por consequência, repelisse também o papel de “invadido”. O jogo semântico estabelecido em **BRASIL NATIVO BRASIL ALIENÍGENA** oculta ainda, de forma sutil, uma rima ausente: entre indígena e alienígena, caso o termo usado não fosse “nativo”.

de ser artista da escrita, mesmo que tão cedo eu não entendesse meus desejos, entre a imaturidade, a falta de repertório e a mente fritada pelos hormônios da juventude.

Hoje, teria medo de ficar presa no elevador com Kafka, disse-me. Amanhã, não sei. Um Artista da Fome tem a duração da vida. Depois, para durar a vida, veio a fase Uivo Piva, porque quem é bicha precisa ler quem desejou a vida por libidos bichas. O Brócolis do Piva tinha aquele tamanho porque ele queria carregar no bolso por aí, para dar para os garotos que ele comia, ela me disse, mas preciso dourar as palavras para que isso entre em minha dissertação. Só quem é bicha percebe o quanto o olho hétero emburrece e estreita a arte e a existência, ela disse palitando os dentes. Um velho beckettiano moribundo e bem bicha sairia do leito para dar a última pinta na enfermaria, meio Gloria Swanson em Crepúsculo dos Deuses, né, Malone?, e Ana C. gargalhou bem viada de dentro de um saco escrito teu amor eu guardo aqui, possuída como Beckett pouco se deixaria ser possuído. Outro dia, você me mandou no *zap* uma foto do Beckett gargalhando, mas era tarde e tudo isso já tinha perdido a graça, porque o que importa da vida mesmo, meu chapa, é a parte indizível, a que engasga.

Isso aqui não é “literatura expandida” merda nenhuma, porra!, você tomou a palavra do grupo e reinou. O termo “expandida”, continuou monopolizando a atenção da festinha de artistas, além de ser um termo cunhado pela sanha imperialista e “universal”, e fez as aspas com os dedos, da história da arte oficial, hegemônica, violenta e neocolonizadora, naturaliza de forma acrílica o ideal hiperneoliberal de expansão que há no termo “expandida”, ideal de dominação, de conquista sem limite, presentes no ethos branco-ocidental desde o crime colonizador europeu a partir do século 16!, você gritou, parou no numeral, respirou, virou outro gole, viu que quase ninguém mais prestava atenção ao que você dizia, desistiu e veio tentar me catar, já que eu era a única que ainda prestava atenção.

Há o termo “quase”, do “quase-cinema” oiticiquiano, você palestrava agora com mais calma e mais idade, tantos anos depois daquelas festinhas no final dos 1990. Então, para quê chamar isto tudo de “literatura expandida”? Sei o quanto o termo “expandido” é tentador para explicar, ainda que nada explique, muito da produção artística atual. Mas não poderíamos usar “quase-literatura”? Além de mais dengoso, “quase” é um termo que não evoca os ideais de expansão que há em “literatura expandida”. A expansão, no imaginário branco ocidental, carrega a ideia de conquista e aumento de território e, por consequência, de sistemas bélico-econômicos de vida, esse ideal tão estadunidense. Estando no campo da arte e da cultura, portanto no campo dos imaginários, creio que podemos evitar a fantasmática das guerras e da mercantilização que há na linguagem corrente, como forma de não naturalizá-las. Expandir não é a obsessão da arte, mas é a obsessão neoliberal.

Perante linguagens consolidadas como o cinema, a arte, a literatura, a dança, você continuou, o “quase” não segue seus modelos paradigmáticos, apesar de conhecê-los, e também não se interessa pela velha e gasta relação entre canônicos que seguem regras e marginais que as quebram como forma de venerá-las em sacrifício. O “quase” não quer conquistar esses modelos, muito menos negá-los ou ultrapassá-los, mas usá-los apenas como mais um instrumento, e não como “o” instrumento, e você fez o sinal de aspas com os dedos, para quase praticar algum cinema, alguma arte, alguma literatura, alguma dança. Você falava tudo com segurança e ia pontuando “algum” e “alguma” com uma expressão facial específica, de satisfação. Em seguida, você trocou as imagens projetadas na penumbra, indo do Antonio Dias na capa do Cadernos de Textos 2 QUASE CINEMA, para a imagem de uma cosmococa. Às vezes você me olhava na plateia, creio que para certificar-se de que eu continuava gravando sua fala no celular depois que avisaram que o equipamento de gravação da instituição havia pifado. Mesmo gravando tudo, depois eu ainda escreveria este relato em uma primeira

Cabeludo, magro e chupado apresentou-se nu em pelo ao júri do Museu de Arte Moderna — queria ser aquisição — passaria a viver no museu — com cama, casa e comida — o júri espantou-se — recusaram a obra — telefonaram pro Pinel — a obra recusada saiu nua do museu muito triste — deu a louca no júri — todos foram internados no hospital dos conservadores do estado da moral.

De definição complexa, o termo arte conceitual foi cunhado nos manuais da história hegemônica da arte sob os preceitos das experimentações linguísticas da arte conceitual estadunidense. Mas a natureza textual dos conceitualismos – termo plural, usado mais na narrativa contra-hegemônica do chamado sul – se desdobrou em variadas formas além das linguísticas, entre as décadas de 1960-70. A época do conceitualismo foi o período da desmaterialização do objeto rumo à materialização da linguagem, no qual a guinada linguística da arte estabeleceu outros espaços além do expositivo, como o espaço cognitivo, cuja natureza informacional da obra textual acionava a manipulação de ideias e conceitos imateriais, e o espaço editorial impresso, que se configurou não só como lugar de exibição e circulação, mas também como obra em si. Circulando amplamente por um meio editorial circunscrito ao campo da arte mas também, muitas vezes, tangencial a ele, as práticas escritas por artistas conceituais a partir dos anos 1960 experimentaram variadas dicções, formas e modulações, como as do formalismo linguístico, da literatura, do texto teórico, da comunicação midiática, das linguagens técnico-científicas, entre outras.

Clandestina, de 1973, é um exemplo de experimentação em que escrita, performatividade, registro fotográfico de performance, uso das especificidades do campo editorial e procedimentos que fazem do artista um editor e reeditor da própria obra reforçam o termo conceitualismo como indicador de práticas artísticas que, embora muitas vezes

tenham o protagonismo do enunciado verbal, operam em rede com outras naturezas, além da linguística.

Em 1973, trabalhando alguns dias de forma clandestina na linha de produção do jornal carioca O Dia, Antonio Manuel intervém com textos e fotografias na arte-final de dez capas, roda uma pequena tiragem desses jornais alterados e distribui exemplares por bancas do Rio de Janeiro, onde são misturados à edição oficial. Clandestina é um ato de intervenção que alia ficções, registros fotográficos e textos sobre obras anteriores de Antonio Manuel, como O Corpo é a Obra, de 1970, quando o artista apresenta-se nu no MAM do Rio de Janeiro. Na capa de um dos jornais interferidos, em meio às manchetes do dia – “Seleção não engrena e perde para a Suécia”, “FUZILADO O LÍDER PERONISTA”, “ABATIDO AO LADO DA AMANTE”, “Novo Estatuto dos Servidores sai em agosto” – o artista publica em letras garrafais “Deu a louca / HOMEM APRESENTA-SE NU NO MUSEU – COMO OBRA DE ARTE”. Abaixo da manchete quase centralizada, no canto direito é reproduzida uma grande imagem da ação no MAM e, ao lado, bem ao centro, um lide que diz:

Cabeludo, magro e chupado apresentou-se nu em pelo ao júri do Museu de Arte Moderna – queria ser aquisição – passaria a viver no museu – com cama, casa e comida – o júri espantou-se – recusaram a obra – telefonaram pro Pinel – a obra recusada saiu nua do museu muito triste – deu a louca no júri – todos foram internados no hospital dos conservadores do estado da moral.

Como exige o lide de jornal – espécie de resumo da reportagem, uma amostra para atrair leitura – a escrita se dá à base de frases curtas, com sintaxe simples e direta, de rápido entendimento, natural à simplificação – deteriorante ou não – que o jornalismo costuma impor à língua em sua

pessoa que parece tão falsa para quem lê agora porque eu sabia que ainda reviveríamos o presente, não voltando no tempo, claro que não, mas dando-lhe a forma deste texto.

Vejam, e você apontou para as imagens projetadas de uma cosmococa, como o quase-cinema oiticiquiano não está sintetizando e levando adiante as práticas audiovisuais de Eisenstein, Dziga Vertov, Godard ou Glauber, só para citar um panteão canônico, mas olhando para o tipo de mundo, de ambientação sensorial, de percepção, de relação com sons, imagens e corpos humanos que o cinema instaurou desde que surgiu. Observa-se o cinema de fora, de longe, em relação às coisas do mundo, e não apenas de dentro de suas estruturas de linguagem que se relacionam consigo mesmas. A partir dessas questões, Oiticica propõe o quase-cinema. É como se depois do arquiteto que concebe a sala de cinema, um outro arquiteto concebesse outra arquitetura a partir do acontecimento cinematográfico que é a sala de cinema, ou seja, uma arquitetura não para receber filmes, mas para ser ela mesma filme. Em certo grau, o quase-cinema trata de uma linguagem cujo eixo de experimentação não está em si mesma, ou seja, no cinema, mas em seu estar no mundo. Na escrita, na quase-literatura, o que seria correlato a isso?

“Quase”, e você fez aspas com os dedos, é olhar os modelos de longe, estudá-los sem devoção, ver como reconfiguram o mundo e, então, perceber como pode haver a latência de outros modelos e reconfigurações nos próprios modelos e reconfigurações e, então, assumir-se diletante, jamais especialista, e explorar as latências, como uma benzedeira autoproclamada que cria os próprios rituais virando as costas para a hierarquia do sistema de deuses, e você olhou para trás para certificar-se que a projeção estava funcionando, um cacoete que você sempre teve, ou como quem escreve, você continuou, porque escrever já está no mundo antes de estar na literatura ou na teoria e é por esse escrever que já está no mundo que se escreve e se diz: sou escritora, uma escritora de

textos, de frases, de objetos, de gravuras, de ideias, de imagens, de pichos, de cartazes, de audiovisual, de guardanapos, de enunciados, de paredes.

Eu gostava quando você dizia que a arte precisava de escritores de paredes. Na real, a gente só queria mesmo era escrever. O simples querer, o desejo, a pulsão, nada disso a teoria explicava. Desde o início era simples assim: você odiava pintura e o circuitinho de arte e só queria escrever; eu não odiava nada e nem ninguém e também só queria escrever. Nada mais que isso. Para nós, escrever nunca havia significado livros e muito menos literatura e demorou um tempo para enxergarmos isso. Eu não entendia por que agora você precisava cunhar um termo que tinha a palavra literatura dentro: quase-literatura. Você foi para a próxima tela da projeção e sem se dar conta iniciou uma tautologia semelhante àquelas das quais tanto ríamos quando detectávamos nos outros esse método ao qual chamávamos de teoria cirandeira *a la française*.

Pratica-se, então, um exercício que é próximo de uma linguagem, mas não se chega a seus modelos cancelados, um flerte em que se experimenta de forma livre, sem atingir e conquistar territórios canônicos a fim de ultrapassá-los, expandi-los. Já não cremos mais na marcha histórica das conquistas e superações na qual uma linguagem tivesse chegado a um suprassumo de si mesma, de autossatisfação, do qual precisasse, então, expandir as próprias noções de linguagem. Não entendi por que você entrou por esse desvio que levava de volta à devoção ao modernismo. Nas argumentações, quando desviamos do assunto fica difícil voltar, e você continuou, sem volta: essa autonomia da arte é eugenista demais. Em um país cafuzo-mulato-mameluco como o nosso, essa eugenia purista só tem ressonância em nossos ideais de classe média e alta que se acreditam brancas, vide os formalismos servindo de bijuterias assépticas para suas casas de arquitetura modernista.

missão de fazer caber texto em espaços rarefeitos. O texto compõe-se por tópicos independentes, despreocupados com pontuação, preposições ou orações subordinadas que azeitassem a linearidade narrativa. Em vez de pontuação, são usados travessões, como se cada trecho pudesse ser uma submanchete autônoma que resume a notícia.

A modulação do texto em dicção jornalística não está apenas nas questões formais, na simplificação da sintaxe e na diagramação, mas também no tom geral. Seguindo o modelo jornalístico de começar um texto com termos apelativos que seduzam o leitor logo de início, “cabeludo, magro e chupado” satiriza o conservadorismo estético-moral da época, saturado pelo tom sensacionalista que é reforçado em “deu a louca no júri”. Sob essa voz sensacionalista, está camuflada a do próprio artista que descreve alguns preceitos conceituais de O Corpo é a Obra em “queria ser aquisição” – soando certa ironia em relação a uma obra carreirista – e “passaria a viver no museu” – pontuando a tensão institucional de uma obra que, inseparável do corpo do artista, quer ser acervo de museu. No final do texto, Antonio Manuel parece explicitar a própria voz e, recorrendo à ideia de internação – também usada em “telefonaram pro Pinel” – tece uma crítica ao tradicionalismo do museu em “todos foram internados no hospital dos conservadores do estado da moral”. Fechando o texto com essa voz reativa ao conservadorismo institucional, Antonio Manuel responde à preconceituosa voz construída no início, em “cabeludo, magro e chupado”, que bem poderia ser um comentário vindo dos “conservadores do estado da moral”. Os giros de vozes enunciativas cria uma narrativa em fita de Moebius, que começa simulando a voz conservadora do jornal e de seus leitores, gira, e termina com o artista acusando o conservadorismo. Tal recurso mostra a falsa simplicidade jornalística do texto.

Com uma escrita ligeira de jornal temperada com certa comichidade, Antonio Manuel faz crítica institucional ao pontuar como, em O Corpo é a Obra, o artista questiona os requisitos de aquisição do museu, algo que teria pouco apelo de leitura

se dito através dos códigos, do vocabulário e da dicção do discurso crítico-teórico – como nos exaustivos textos sobre crítica institucional, já nos anos 1970. Algumas das inserções de Clandestina têm esse aspecto de auto-discussão sobre questões internas da prática artística e seu circuito, lidando assim com a ambiguidade de poder ser entendidas pelos leitores iniciados nos códigos da arte e, ao mesmo tempo, soar *nonsense* e divertidas para quem é desprovido desses códigos. Também escrita no tom urgente e rápido de uma notícia, esse é o caso da ácida crítica à pintura que Antonio Manuel faz em outra capa também com imagem de O Corpo é a Obra, cuja manchete era PINTOR MOSTRA PÓS-ARTE:

pintor não pinta – estremeceu e entrou em transe
– pintar é velho – agora o negócio é mostrar a coisa viva – quase põe fogo no museu de arte moderna
– o bode preto fedia – o mato estava podre – duas velhotas desmaiaram

O trecho abre com claros recursos poético-literários nas alterações de “p” e “t” do primeiro trecho, seguindo a repetição de três “t” no segundo, mas desta vez desencadeando-se no encontro consonantal “tr”, em meio à cadeia de “es”, “e”, “en” e “em”, tudo sendo conduzido pelos sons anasalados de “in”, “en” e “an”. O texto segue abandonando pretensões sonoras e assumindo uma voz de manifesto, já ensaiada em “pintor não pinta”, ao afirmar que “o negócio é mostrar a coisa viva” – alusão sarcástica a O Corpo é a Obra, cujo sexo à mostra já havia sido evocado na corruptela de “pinta” – e culminando na modernista e futurista intensão de incendiar museus. Antes de encerrar o texto com “duas velhotas desmaiaram” – um mal-estar condizente aos “conservadores do estado da moral”, do lide da outra capa – mais uma vez Antonio Manuel evoca uma obra sua em “o bode preto fedia”.

O Bode, de 1973, faria parte da exposição do artista que viria a ser censurada no MAM do Rio nesse mesmo ano. Mas, antes disso, O Bode protagonizou outra das inserções

Verifiquei se meu celular ainda gravava. Sim, gravava já há quarenta minutos. O “quase” abdica dos territórios conquistados pela expansão, pela vontade de ir além e de fundar outros modelos depois de conquistar os anteriores, uma corrida que foi o ideal tanto do holocausto das colonizações quanto da obsessão das vanguardas modernistas. Enquanto você continuava engrenada na tautologia, lembrei que vanguarda era um termo militar, você poderia ter usado essa informação, mas não usou e foi adiante. O quase-cinema não expande o cinema, porque não opera dentro de suas molduras, de suas estruturas e de seus paradigmas, mas no modo como ele se dá no mundo e reprocessa esse mundo. A quase-literatura precisaria operar dentro de molduras e procedimentos literários? Claro que não. Por que você não dava um exemplo disso tudo no campo do texto? No quase-cinema, se Oiticica explodiu a narrativa, a edição, a sonoplastia, a posição do público, não foi para readequá-los a uma linguagem cinematográfica que continuasse presa em uma tela retangular projetada frente a uma plateia, mas para readequar preceitos cinematográficos na ambientação do espaço. Eu não acompanhava muito o que você dizia, ou ao menos não achava essa discussão importante e às vezes distanciava-me em pensamentos. Alguns trechos da gravação que ouvi depois revelavam-me coisas da sua fala que eu nem havia percebido, talvez distraída e de saco cheio desse ambiente de mesa redonda. Anotei: “você poderia ter dado exemplos do que chama ‘quase-literatura’ ao invés de ficar usando as cosmococas como ilustração do ‘quase-cinema’, não?” Você sempre me pedia algum *feedback* das suas falas, por isso anotei e agora releio isso no caderno. Mas naquela noite nem houve tempo de te passar essa anotação. Vai para o lixo.

O termo literatura expandida, se o usássemos de forma acrítica e submissa, responderia às teorias do norte. Um norte que ficaria bastante satisfeito ao perceber que nós, os “selvagens”, você fez as aspas com os dedos, que tanto precisamos das luzes civilizatórias do norte e de sua capacidade crítica para os discernimentos que, por exemplo, nos

nomeiam de “latino-americanos”, você fez as aspas com os dedos, adotamos a perfeição de seus termos e trabalhamos academicamente para que esses termos se expandam sobre nossos cadáveres desprovidos de episteme própria e de história local. Em nossa lápide, o epitáfio será nossas bibliografias eurocêntricas. E você mudou a tela para a imagem do mimeografado O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE., deixando essa projeção até o fim da sua fala.

Em relação ao que vem do norte, tenho constante vontade de rejeição. Ao mesmo tempo, tenho sempre o desejo de reconhecê-los em nossa própria epistemologia, descobrir que aqui há palavras e termos que nomeiam nosso jeito de fazer as coisas. Por isso, fico com o “quase”, termo que não conquista, porque não tem o objetivo de atingir. Evito o termo “expandido”, que conquista e, parasitando o território conquistado, expande – e conhecemos bem essa narrativa colonial. Segundo a ciência, que aliás é um sistema alicerçado no norte, o universo se expande. É uma metáfora bastante bonita, talvez tão especulativa quanto a arte. Se o universo não tem alteridade, adversário, então ele está se expandindo sobre si mesmo e não sobre um outro espaço que não o dele: não se trata de conquista. Sugiro o termo “expandido” apenas em relação à ideia de universo ou, por exemplo, em ideias como a noção de que tudo que se escreve expande o universo da escrita, dos textos, que, como o universo, não tem alteridade e adversário, então expande-se sobre o próprio espaço já escrito, sem a conquista de outros. Se realmente for necessário nomear o que escrevemos, e tenho lá minhas dúvidas dessa necessidade, usemos o “quase” oiticiquiano. Quase-literatura. Você escreve? Sim, muito. O que você escreve, romances? Quase. Poesia? Quase. Teoria? Quase. Uma tese? Quase.

Não ver necessidade de nomear e ao mesmo tempo promover o termo “quase-literatura” mostrava o quanto você se perdia nos próprios desejos contraditórios. Talvez por isso você nunca tenha tido o mesmo respeito como

de Clandestina sob a manchete “Olha que bicho fedorento AMARROU UM BODE NA DANÇA DO MAL”. O lide dizia:

o mal me cheirou lúdico – o mal se chegou amigo e poético. O maligno bode se transformou numa insaciável busca de amor. Maligno bode – que cheiro bom tem neste mal? O criador está incorporado desde a primeira marrada lúdica e descontraída que se deu na mata. Ser mal? – se o maligno bode é o símbolo total da carga do mal – com toda a densidade desse mal é fundamentalmente símbolo de liberdade

Com uma só voz narrativa, a escrita revela logo de início suas pretensões literárias no fantasma de “mal me quer” que há em “mal me cheirou”, romantismo confirmado logo em seguida em “se transformou numa insaciável busca de amor”. “Mal me cheirou” abre, ainda, o encadeamento de “mal” e sílabas com “m” que sonorizam todo o texto dando-lhe ares de prosa poética. Dessa vez, a pontuação é usada para ritmar e articular o discurso, inclusive com a interrogação que revela a voz autoral pensativa, que reflete e se questiona. Essa natureza literária da escrita, menos fria, funcional e pragmática que o tom jornalístico de outros textos da série Clandestina, está também na intervenção na qual Antonio Manuel usa sua obra O Galo, de 1972, novamente alinhavando a mimese da voz do jornal com a voz ficcionalizada criada pelo autor:

homem pacato e sem vícios – desceu do ônibus, telefonou dando gargalhadas e desapareceu – um silêncio ocupava todo o corpo, era visível a auréola – pela manhã bem cedo foi visto sentado num ninho pondo ovos – o homem-galo dos ovos de ouro estampava no corpo a sabedoria profunda.

Juízo moral – “homem pacato e sem vícios” –, *nonsense* – “desceu do ônibus, telefonou dando gargalhadas e desapareceu” –, sensacionalismo e absurdo – um homem pondo

ovos – reforçam o tom do texto com construções e sentidos mais metafórico-literários do que jornalísticos – “um silêncio ocupava todo o corpo, era visível a auréola”; “(...) estampava no corpo a sabedoria profunda” –, somando-se a insinuações sexuais nas simbologias do galo – “cock”, como estava na manchete, significa “galo” em inglês, e é também gíria para pênis –, dos ovos de ouro – testículos – e da auréola – ânus. O registro fotográfico dessa ação de Antonio Manuel é publicado no mesmo tamanho das letras garrafais de “THE COCK OF THE GOLDEN EGGS”, a maior de todas as manchetes da capa, entre as quais se lê “‘BETO ROCKFELLER’ MATOU AMANTE” e “BANDIDOS FUZILAM POLICIAIS”.

As inserções não só das notícias em si, mas das imagens e das manchetes nas mesmas letras garrafais das manchetes reais, aproxima a ação de Antonio Manuel às do *detournement* situacionista, com a diferença de que, no caso de Clandestina, mais que produzir contra informação política clara, como pregavam os situacionistas, tratava-se de ocupar o espaço do jornal com uma intervenção artística que, aos olhos do leitor do jornal, parecesse *nonsense*.

No mesmo 1973 de Clandestina, Antonio Manuel teve uma exposição individual censurada no MAM do Rio de Janeiro. O artista então traduz, ou transcriba, para o espaço editorial impresso o que seria a mostra no espaço expositivo e edita um caderno para circular dentro de O Jornal no dia 15/7/1973 sob o título Exposição Antonio Manuel – De 0 a 24 horas. Cada página tem uma das propostas apresentadas ao MAM e que depois foram censuradas, como a de passear com o bode pelo museu. Numa das páginas, a da 4ª Proposta, algumas das capas de Clandestina são publicadas pela segunda vez, desta vez como fac-símile a circular sob a natureza de informação secundária, de documentação.

Como boa parte da produção artística de viés conceitual dos anos 1970, Clandestina opera por várias instâncias de circulação e recepção da obra. Sua circulação primária se deu em bancas de jornais, para um público que não acompanhava o

teórica que tem como artista. A teoria não nos permite flutuar sobre nossas contradições, teoria não é relacionamento. As teorias morrem de inveja da exatidão matemática. Ao mesmo tempo, o melhor da tua obra sempre foi essa flutuação contraditória, o fato de em suas divisões sempre sobrares os melhores restos. Até hoje não sei se concordo com o que você dizia. Havia uma vontade decolonial na sua fala que não percebia que mesmo no termo “campo expandido” talvez pudesse conter essa ideia de expansão sobre o próprio espaço, como o universo, e não a conquista do outro. Mas, enfim, se toda sua retórica era para justificar o termo “quase”, ok. “Quase” é um lindo termo surgido de um importante momento experimental da arte brasileira. E, para mim, o que importa mesmo é que “quase” é um termo dengoso, como você havia dito. Também não sei se é necessário nomear o que escrevemos. Escrevamos. Caso necessário, talvez possamos inventar um termo a cada sete anos como método de fabulação teórica – literatura, quase-literatura, escritexpográfica... – e, ao mesmo tempo, como uma forma de confundir as manias teórico-científicas e suas exatidões. Só as bibliografias futuras nos importam, as bibliografias que vão mudando momento a momento como painéis de informações de voos, e não as que se portam como lápides.

Tínhamos o vício da literatura e líamos mais do que íamos a exposições de arte e é claro que isso havia sido sintomático em sua apresentação. Na rodada de café após sua fala, um dos loucos de palestra repetia: claro!, é isso, ficar um pouco antes do cinema, da arte, da literatura, da dança, e praticar suas linguagens antes de atingi-las e conquistá-las, sem dominá-las! Praticá-las de longe, sem nelas chegar, alguém emendou colocando muito açúcar no próprio café, praticar algo de longe, sem atingir o modelo canônico, é um ato que funda um lugar, não funda?, e olhou esperando que você avalizasse o comentário.

Ao tomar o café, percebeu o exagero de açúcar. Ficar aqui, antes, no quase que não se expande, mas dança em volta. Na antessala do centro de comando canônico!, outra carente de palestra continuava, socializando

esse momento insuportável. Que o médico escute meu coração na sala de espera dos cânones, ela continuava, que é onde ele bate, poetou, para nosso, meu e teu, desespero. Fazendo samba na concentração, fazendo a ceia na calçada. Escrever antes da literatura. Na sala de espera de onde o cânone jamais nos chamará e nos atenderá para dizer que o que escrevemos não passa pelo crivo literário, outro ressentido com a literatura continuou enquanto eu lia a mensagem de socorro que você havia acabado de me passar no celular. Com atraso, aproveitei e li sua mensagem de três horas atrás. Sim, eu trouxe, lhe respondi.

Seus admiradores eram insuportáveis. Oiticica acharia uma chatice esse monte de gente bajulando sua fala e cairia fora, levando o próprio “quase” para salvá-lo da burrice teórica de gente que se conserva na teoria para não se gastar na vida. Até que, enfim, as pessoas pediram suas contas. Algumas começaram a se despedir de você enquanto outras digitavam suas senhas nas máquinas de cartões e eu permanecia deslocada, agora gravando tudo apenas na memória. Deixemos que o Império se expanda e use um possível termo literatura expandida para aquilo que discutimos nesta noite. O Império precisa expandir porque é só isso que ele sabe fazer, disse o cara mais velho evocando a péssima metáfora de um cavalo com tapa-olho fadado a ir apenas à frente, sem perceber a riqueza dos lados, o alívio dos recuos, a brisa invertida das réis. Que preguiça de gente que de repente encontra uma teoria que justifique seu amorismo.

Em pé, no momento das despedidas, eu permanecia ao lado de vocês. Meio atrás, na verdade. Você ainda era o centro em volta do qual os comentários orbitavam. Os 360° são mais importantes que os poucos graus que configuram o ângulo de abertura da frente. Quase! Quase literatura! Quase arte! Quase! O último a se despedir falou alto e finalmente se foi, levando embora a aflição que sempre senti em relação aos loucos de palestras. Então, a sós, passado o tumulto, naquela mesa lotada de xícaras com borras de café que juntamos e o garçom já tinha percebido e certamente

circuito de arte e provavelmente se viu surpreso frente a O Dia que via nas bancas, sem detectar que o estranhamento era fruto de uma intervenção artística no tecido midiático. Depois, já em ato historicizante, a circulação secundária se deu na republicação de algumas capas de Clandestina fac-similizadas no caderno “Exposição Antonio Manuel – De 0 a 24 horas” – lembrando que o viés historicizante de republicar documentos, fac-símiles e registros foi um dos vetores da série Clandestina, na qual o artista atuava como reeditor de si mesmo ao performar no espaço editorial os registros e textos referentes a performances ou ações que haviam sido feitas anteriormente, como O Corpo é a Obra, O Galo e O Bode.

A terceira circulação de Clandestina se dá nos espaços expositivos onde exemplares originais dos jornais são mostrados dentro de molduras, ato tanto historicizador quanto fetichista, agora para um público mais cativo em relação aos códigos da arte. Embora o espaço expositivo fetichize e imponha uma aura a uma obra que nasceu na contramão disso – como uma intervenção ordinária e efêmera, que circulava apenas pelas 24 horas do jornal na banca – é ele que, operando a ambiguidade entre obra original e documentação, permite a reificação de algo que, já após as 24 horas de sua circulação, tenderia a se tornar apenas uma lenda urbana da arte brasileira, algo que todo mundo sabe, mas ninguém nunca viu. Se no campo editorial a reedição é uma forma de propagar obras e textos no tempo, na intersecção entre lógicas editoriais e lógicas das artes visuais a exposição se configura como forma de reedição ou republicação, ainda que no caso de Clandestina os jornais emoldurados oscilem entre documentação e obra, já que refazê-la – reeditá-la ou republicá-la, como faria a lógica editorial – seria materialmente difícil e contextualmente um pastiche de si mesma. Por fim, uma quarta forma de circulação acontece nas reproduções da série Clandestina em catálogos, livros, revistas e publicações de arte, fato que devolve a obra para o espaço editorial impresso.

formativos. Se mesmo termos normatizados são sempre forçados, pelo uso, a se deixar atravessar pelos tempos, um neologismo aberto como **corpobra** é aerado por natureza, aberto a esses mesmos tempos. Talvez essa seja uma característica dos neologismos: terem sempre seus códigos abertos. Ao ponto de, hoje, **corpobra** poder ser descolado em definitivo do corpo de Antonio Manuel e disponibilizado para um léxico que aborde corpos performativos, mais que corpos que fazem performances, e que já não querem ser acervo, pois são cotidiano.

CRISEÉLUCRO

A representação gráfica das palavras se dá pela combinação das letras do alfabeto. O uso modular dos tipos determinou que essa combinação se configurasse por separações físicas entre uma letra e outra. Mas, no plano sonoro, a fusão determina a materialidade do verbal. A oralidade ora encosta sons de fonemas e sílabas uns nos outros, abolindo assim qualquer espaço para o silêncio, ora dilui o final de uns no início dos outros, ora funde as letras em um só som. Para se pronunciar uma palavra, funde-se os sons das letras e, no caso da frase, a fusão também se faz presente, já que não se diz uma palavra, faz-se uma pausa e então se emite a próxima, mas se funde uma na outra pelos inícios e fins.

Além de tipográfica e sonora, **CRISEÉLUCRO**, de Traplev, é uma fusão visual que dá um caráter de logotipo crítico ao enunciado. Os contornos grossos dos tipos encostam-se uns nos outros, como se as letras se invadissem, tal qual na sonoridade. Na imagem de **CRISEÉLUCRO**, o verbo de ligação “é”, individualizado em caixa baixa, liga os termos “CRISE” e “LUCRO”. Já no plano sonoro, o “é” funde-se ao “E”

Paramos de ler Hilda para que não fôssemos um peso para sua obra. Mais um fantasma que ela ouvisse. Vou lendo no máximo uma Hilda a cada dois anos, correndo contra o tempo com os livros dela que ainda me restam para ler. O mesmo você faz com Roberto Bolaño. Semelhante à recente relação que temos com a obra de Chris Kraus, ainda que viva. E ela notou, logo que chegaram à exposição do Leonilson, que ele não se aproximava de algumas obras penduradas na parede, talvez deixando para descobri-las, com surpresa, daqui a trinta e cinco anos, quando você estiver aguardando o fim da minha cirurgia e Leonilson for como um Volpi na sala de espera, esse típico lugar em que todas as cores são desbotadas. Volpi tem sempre as cores desbotadas?, você perguntou, mas não me deu tempo de continuar o assunto das três janelas, da luz sobre corpos e sobre tombos de livros.

Você economiza algumas obras?, ela perguntou quando disse que não tinha lido muitos da Hilda, ia lendo aos poucos. Nada disso é do campo da economia, ela respondeu. Ele achava lindo teu bigode feliz quando descobria nova gravação de alguma letra do Torquato que, na contracapa do Paupéria, lia que a pureza é um mito, escrito em um penetrável. Eu daria pro Torquato, disse e deu.

E à medida que teu irmão e minha grande amiga iam enlouquecendo no álcool e iam nos dando trabalho e fazendo de nossas vidas um inferno entre a pena, a raiva, a impotência e a preocupação, íamos entendendo o quanto Torquato era legal em texto, mas deveria ser um peso para o seu redor. E à medida que fui penetrando devagar no velório de seu irmão, à medida que fui conversando com os amigos e compreendendo o que diziam em voz baixa, fui entendendo que seu irmão havia se matado e então o suicídio deixou de ser apenas um charme literário e comecei a ter menos tesão pelo corpo delícia do Torquato e mais escuta atenta para minha voz lendo suas palavras em Paupéria. Aquela foto, que ele segura um maço de cigarros para a câmera? Ela perguntou acendendo qualquer coisa. Não importa mais.

Torquato, Plath... em que lugar desta cozinha exatamente se esbarraram?, pergunto-me vendo o café coar.

Posso entrar?, ela perguntou e ela esqueceu de responder: pode. Já tínhamos lido juntas os argentinos e os uruguaios mais importantes do século, duas Magas perdidas no metrô linha azul de Macedônio. Não nos conhecíamos quando, cada um em seu canto, descobrimos os Morangos Mofados, tão importantes na nossa época do e+u e tão pouco importantes hoje, quando sua barba grisalha beijaria o testo de Paul. Ao ler a Virginie me dou conta de que queria ter embriagado Caio contigo há vinte anos, você me disse dia desses quando não resistimos e começamos a falar de coisas de vinte anos atrás, só agora, vinte anos depois, agora que eu havia acabado de ler os Mapas de Mis Sueños, de Kathy Acker, em tradução espanhola e pensado na possibilidade de traduzir imagens. Desenhos do Leonilson, monotipias da Mira, as pinturas da Vânia Mignone que havíamos recém-visto: eu poderia traduzir essas obras para tua língua? Quando portam-se como imagens, palavras são traduzíveis? O que posso fazer em relação a tua língua, além traduzi-la na minha?

Mas tanta coisa se tornara tão impossível, porque agora só podíamos falar de um nós que não era nem eu nem você, mas um país todo metralhado, cagado, recolonizado, relativizado, arriado em sua língua portuguesa que não conseguia gritar uma *fuck you!* em Davos. Não estamos mais na moda, disse-me. Nossos amigos gringos chegaram, vieram viver aqui, aproveitaram um Brasil que estava luminoso, um sol social e de bem-estar que bronzeava a pele e a política, um país que tentava a utopia, que se mostrou inocente, de um pacto. E assim traduzimos nossos corpos para os corpos deles que eram então traduzidos para os nossos corpos e tudo que se perdia nessas traduções a gente juntava e jogava como oferenda ao mar. Mas de repente tudo mudou e agora nossos amigos gringos deram uma desculpa esfarrapada, sacudiram o sal do corpo e foram embora. Ficamos aqui e não sabemos se temos orgulho, medo ou

de “CRISE”. Na fala, a pronúncia deste “E”, que o português falsificaria em som de “i”, abre o som da vogal e deixa-se transformar no verbo “é”: “crisélucro”. A fusão sonora do verbo no final do sujeito parece decretar o quanto o sujeito “CRISE” já é o verbo “é”, “CRISÉ”, nesse caso, “LUCRO”.

É bastante sintomático que no plano sonoro o sujeito incorpore o verbo, sobretudo em tempos neoliberais nos quais o “inimigo” não é mais apontável, não é mais alguém, não é mais um sujeito, um Estado, um sujeito-nação, mas sim uma ação perversa e invisível que age de forma molecular e sem corpo. O inimigo não é mais um sistema, um substantivo, mas uma ação contínua, um sujeito-verbo.

Em **CRISEÉLUCRO**, o cifrão servindo de “S” deveria sabotar a possibilidade sonora da leitura. Ele é um estelionato visual de entendimento imagético claro, mas de pronúncia impossível, pois o “\$” não deveria servir como letra. Porém, quem lê compactua com a identidade falsa do cifrão: é impossível não ler, de forma natural, o cifrão como “S”. O dinheiro persuade a tudo. Assim, é o signo “\$” que prepara a fusão do verbo “é” com o sujeito “CRISE”, fusão soprada pelo cifrão-consoante que leva ao predicativo “LUCRO”.

CRISEÉLUCRO é uma espécie de estelionato gramático-visual aplicado no signo, no qual um cifrão camuflado de “S” engana – ou expande – o significado. Por muito tempo, pareceu teoria da conspiração afirmar que o neoliberalismo é um estelionato econômico aplicado de forma oportuna e desonesta pelos Chicago Boys em momentos de crise. Aliás, crises, na grande maioria das vezes, provocadas de forma artificial e proposital por alianças financeiras globais e criminosas ou, como no caso do golpe de Estado midiático-jurídico-parlamentar de 2016 no Brasil, inventadas de forma fictícia pela má fé de economistas e cunhada na realidade através de mentiras propagadas de forma mântica pelas mídias de massa que nada mais são que o braço “jornalístico” do capital financeiro. Se, de forma perversa, já há algum tempo a humanidade chegou ao ponto de assumir que guerras são lucrativas, no

início deste século perdeu-se o pudor também em assumir o quanto as crises são prato cheio para o neoliberalismo se impor e lucrar para o chamado 1%.

Se em **CRISEÉLUCRO** o estelionato gramático-visual contribui para ilustrar de forma clara o que o enunciado diz, a afirmação, quando escrita de forma correta – “crise é lucro” –, consegue corrigir apenas o gramático-visual, pois, no campo do significado econômico, “crise é lucro” continua como estelionato, como a sentença-mantra que avaliza todos os crimes lesa-humanidade que o complexo neoliberal mundial comete sob as teses da Escola de Chicago: da ditadura chilena de Pinochet à mais recente destruição do Iraque – e do Brasil como país soberano, se é que sua soberania existiu um dia, para além da ficção de 1822. Desde o final do anos 1960 e início dos 1970, quando o capital internacional resolveu aplicar as ideias neoliberais na economia – sobretudo nas ditaduras latino-americanas impostas pelos EUA como tubos de ensaios econômicos, para só nos anos 1980 atingirem a Inglaterra de Thatcher e os EUA de Reagan – a escalada criminoso neoliberal parece incontida, em plena “evolução”, como é ilustrado na evolutiva sequência das vogais em “CRI-CRO”, que abre e fecha **CRISEÉLUCRO**.

CUIDADO
COM A
CLASSE “C”

Em um enunciado que tem todas as vogais do idioma, a predominância da letra “c” nas iniciais somada à semelhança sonora do “sse” que antecede “C” parece homenagear o objeto indireto da frase que, na verdade, tem a potência de

vergonha de ser a minoria dessa merda de país, você me disse. Eu... eu... eu gostaria de... e você me olhou com a resignação de quem não iria incendiar o Itaú da esquina porque, no fundo, você queria apenas fazer um almoço para nós 2 e falar de escrita, de arte, de espaço expositivo e literário. Temos esse direito ao simples prazer despolitizado? Não sei, ela respondeu, não estamos mais em um Estado de direito.

E elas continuaram dançando, alienadas politicamente, drogados celularmente, meio Satã, meio Bowie, meio Ney, para tentar dois segundos de felicidade encravada no pelo na bunda. Era carnaval e confete era morfema. Há uma região fronteira do corpo em que um pelo vira para o outro e diz: você não passa de um pentelho, ele nos disse e bateu a porta. Na virilha?, perguntamos, e elas nos trouxeram a caixa de primeiros socorros para que lacrássemos com esparadrapo os envelopes das cartas entre Lygia e Hélio: nossas armas para o *bug* do milênio. Limpe o dente, avisou-me. Couve?, perguntei. Não, meu pentelho. Tudo que era literatura estava passando a ser roteiro e estávamos no cais, onde nos equilibrávamos para não cair na água que já se revolvia com a aproximação da Navilouca – aquela cena de Amarcord, vi pela primeira vez no CCSP, quando vão todos para o alto mar em uma embarcação apertada só para ver passar um transatlântico que mal cabe nas retinas e nem na tela de cinema.

Para a deserção e recusa ao aprendizado militar da língua, o De Segunda a um Ano custou tão pouco. E na época eu mal sabia quem era Merce. Ditados, exercícios de caligrafia, não, não, não e erros que trocavam “z” por “s” e por “x”. Mesmo monossilábicos, fomos descrevendo o horror social do país. A biopolítica sentida seria logo entendida, mas só lida anos depois. Porque é assim, a gente sente, capta, bota na obra, faz todo mundo perceber de modo erótico, erógeno, gozado, mas quem leva a fama é um porra de um teórico europeu que bota tudo no discurso linear e racional de uma das três línguas relevantes para a dominação capitalista, ele te disse com a regata que você havia lhe dado de presente na virada 2001-

2002, aquelas costas largas e nuas, abaixadas, acidentadas e retas como uma Chapada Diamantina, um relevo celeste de espinhas e sardas arriado e cheirando o pó da cara da Yoko, um Cara de Cavalo que recebe Hélio de frente em um ritual de Mitos Vadios. Tocava Daft Punk em alguma rádio. Os concretos são héteros demais, ela comentava e ria alto, sempre bem viada. Mas eu pegaria o Décio naquela foto que le tá de sunga com Oiticica e José Lino.

Você respondeu que se alguém lhe pede um centavo na rua e você tem todas as condições de dar esse centavo, você, sim, é responsável, naquele instante, pela fome daquela pessoa. Isso deu início a conversas nas quais cada eu tentava ajustar a posição social do outro eu, um alicate que ajusta a mecânica na qual participa de longe, de dentro da gaveta de ferramentas. É quando a literatura não basta mais e assume-se o tratamento com teorias. Ou fotografias, como aquela com Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector, o retrato do abismo brasileiro. Em meio à força expansiva do nascimento, o *big bang* pessoal ia freando aos poucos e os dias passavam a ser de discussões e entendimento do redor. Emperravam, para uma juventude em fim de carreira, os últimos exageros hedonistas. Pronomes que responsabilizam ações, esse monte de merda que a gente leu e não tem capacidade de aplicar no mundo, ela disse, o mundo é pouco lubrificado para que as teorias nele deslizem, pense que cada ato nosso esconde nos dois ss, de nosso, o plural de e+u, que é ss, e subia no ônibus que demoraria horas para chegar a Brasília, onde faria todas as reivindicações negadas de antemão pelo esquemão que governava o país. Iria lendo Duras para esquecer que o país sempre fora um engenho SS, os S iniciais de capitão do mato. Serão, ao menos, horas de leitura, você mentia, pois eu sabia que você leria Duras sem prestar atenção ao texto e ficaria lembrando do dia em que choramos juntas ao assistir a Les Mains Négatives.

Ele gostava de Adélia e não importava nada que ela não gostasse. Eu chorei na plataforma 9, ele te disse ao telefone no outro

sujeito. Em **CUIDADO COM A CLASSE “C”**, o protagonismo é dessa classe social, e não do sujeito que recebe a ordem do oculto verbo no imperativo – “tenha cuidado”, “tome cuidado”. Em um alerta de cuidado, quem importa mesmo para a força da narrativa não é o sujeito cuidadoso, mas sim quem lhe incute medo e perigo.

A potência de ser o sujeito, nesse caso, não se restringe apenas a questões sintáticas. A obra de Rafael RG, de 2012, refere-se a um período histórico no qual a classe C – ou as chamadas “classes populares” – foi a protagonista de políticas sociais dos governos Lula e Dilma entre 2003 e 2016, em um arco que foi do aumento do poder de consumo como discutível métrica de cidadania a inéditos programas de amparo social, correções de injustiças históricas e acesso das classes populares à educação pública superior. A tão falada “ascensão da classe ‘C’”, como desses enunciados circunscritos a uma época e a um contexto, talvez seja esquecida em breve, embora tenha sido repetida diariamente na época em que os *slogans* de governo eram “Um país de todos”, “País rico é país sem pobreza” e “Pátria educadora”.

Pichada em paredes de espaços expositivos, **CUIDADO COM A CLASSE “C”** lança mão do picho como o tipo de escrita que dá voz a um grupo social excluído das vozes que podem escrever no Brasil classista: a juventude pobre. Mais que dar voz, o picho se faz voz ao gritar de modo gráfico no espaço público das ruas brasileiras, lugar sempre acolhedor para as vozes do controle social – placas, sinalização urbana, organização do trânsito etc. –, ainda mais acolhedor em relação à máquina capitalista da publicidade, e bastante proibitivo e repressor em relação à reivindicação de voz pública e social – pichos, lambes, manifestações e passeatas.

Ao assumir o formato de picho, Rafael RG, artista da classe C, joga com o estatuto da arte: a classe C é capaz de, com uma pichação que ginga e dribla o status de arte que o cubro branco lhe confere, pichar paredes de museus, galerias e de lares da elite econômica que compra obras de arte. Essa

elite é o sujeito da construção sintática de **CUIDADO COM A CLASSE “C”** e foi ela que, junto à classe média, se incomodou não só com a ascensão social de pobres na era Lula-Dilma, mas também com o fato desses governos incluírem a seguridade social dessa população no orçamento geral do país – incômodo que insuflou o golpe de Estado midiático-jurídico-parlamentar de 2016 contra a presidenta Dilma Rousseff. É sempre bom lembrar: o Brasil é um país que acha normal que o Estado salve bancos, mas se incomoda quando este se propõe a salvar a vida de sua população pobre.

Se o picho é o código de uma juventude que escreve na rua porque escrever em livros ou jornais lhe é histórica e estruturalmente negado, **CUIDADO COM A CLASSE “C”** leva para a alvura asséptica do cubo branco esse mesmo código que, sem a ginga e o drible que invertem estatutos e conferem aura de obra, jamais entraria nele. A obra de Rafael RG faz lembrar quando em 2008, na 28ª Bienal de São Paulo, um grupo pichou o andar que havia sido deixado vazio por um gesto curatorial e as instâncias curatoriais e institucionais enveredaram de forma lamentável por atitudes acusatórias e policialescas em relação ao grupo de jovens pichadores, negando-se a refletir sobre justamente o fato mais potente e político de uma mostra que se chamava Em Vivo Contato. Um andar inteiro do prédio de Oscar Niemeyer completamente pichado por jovens que o sistema da arte exclui como autores mas persuade como público – vide as ações educativas com escolas da chamada “periferia” – talvez tivesse sido a maior quebra de paradigma e o único marco relevante da história da arte do início do século 21.

Mas o século 21 brasileiro preferiu iniciar-se deixando **CUIDADO COM A CLASSE “C”**, de Rafael RG, no plano da lembrança de uma era abortada. Aquilo que era o alerta para a ascensão social de pessoas que passariam a disputar espaços e lugares sociais com quem já os tinha por privilégio de classe e de raça é, em 2020, ofuscado por frases e enunciados que lhes são bastante semelhantes, mas que, distante anos-luz da obra de RG, trabalham 24/7 para a criminalização dos mais pobres e para a necropolítica capitalista.

dia, não pela tua partida, mas pela condição social do país que entulha pessoas ao redor de calçadas de rodoviárias, pessoas que passam o dia pedindo esmola na plataforma 9, pessoas que chegam na cidade, mas nela não conseguem penetrar, as curvas de rio neoliberais, ele dizia usando metáforas que amaciassem teu desespero frente a o que era dito de forma tão clara, porque era lido na realidade. Havia descoberto Gigolô de Bibelôs naquele final de setembro quando em outubro o massacre do Carandiru seguido da indiferença da população foi um tiro no jovem estômago tão pouco preparado para digerir o Brasil-navio-negreiro que tinha a viver pela frente. Demorou alguns anos para que a imagem da capa do livro não mais se associasse diretamente às fotos dos corpos assassinados propagadas por uma mídia branca, cristã e perversa. O exército de repórteres coxinhas da Rede Globo pagando de urubus cheirosos e finos. Demorou alguns anos para que Gigolô de Bibelôs se livrasse dessa lembrança pessoal de impotência frente a um acontecimento nacional e pudesse ser relido novamente apenas como Gigolô de Bibelôs, nada mais, apenas uma escrita que teme a nação da qual empresta o idioma. Demorou quase duas décadas para descobrir que Waly havia passado pelo Carandiru, preso no início dos anos 1970. O Brasil é meu abismo foi das primeiras vezes que te vi em perigo, como o enforcado do tarô, como Herzog “suicidado”, como indígenas, Amarildos, LGBTQI+ e crianças negras atingidas por bala perdida que o Brasil assassina, assassinaria e assassinará em estatística diária, como seria Marielle logo após os anos minimamente utópicos, como a população negra e pobre que esse país engenho mói para adocicar os paladares do 1% e emitir moeda abstrata para o financismo.

E nesse dia a gente se abraçou e chorou no meio da exposição do Leonilson como se estivéssemos sendo atravessadas no peito pelos aviões que, virado o milênio, atravessariam as torres gêmeas e reassanhariam o ódio que os EUA têm do mundo. Ouvíamos a voz do Leonilson vazando da sala de vídeo, mas ainda não ouvíamos

nossa futura gritaria comemorando a primeira eleição do Lula três ou quatro anos depois, com aquela empolgação de quem canta alto o refrão, mesmo sem saber a letra. Então a gente olhou nossos futuros arriados, descidos, caídos e amontoados sobre nossos *All Star* da moda. E então, nua, você me olhou nua e disse é isso que quero fazer, é isso, só isso que quero fazer. E, no abraço de comemoração do gol que fiz com teu pomo de Adão, eu te perguntei o quê?, o que você quer fazer?, e ele me disse, feliz por ter algo para fazer amanhã, que seria um dia inútil de ano novo, queria escrever, escrever muito, e a gente te perguntou: ser escritora? – e você me olhou, mas eu sabia que, em vez de mim, você enxergava O Perigoso lá atrás, sem dele se aproximar enquanto a voz do Leonilson, vazada da sala de vídeo, interferia no nosso diálogo e criava a arquitetura de nossos cômodos – e você me respondeu, não, só quero escrever, ter onde escrever, ter como escrever, só quero escrever, não importa em quais superfícies, e eu te perguntei, escrever livros?, e você me respondeu, mais, bem mais, muito mais.

Assim, **CUIDADO COM A CLASSE “C”** torna-se um registro histórico que concatenou uma época – em enunciado, em imagem e em ação – ecoando as tantas imagens e sons de “c” que parecem ser uma homenagem aliterativa de caráter visual, poético e acústico à classe C.

Dear reader. Don't read.

As artes visuais costumam intimar muito mais o observador do que a literatura intima o leitor. Ulises Carrión foi um poeta que ao expandir sua poesia para a arte passou a lidar com observadores-leitores. Em **Dear Reader. Don't Read.**, as palavras instauram, mais que um espaço literário, um espaço físico onde o observador torna-se um leitor intimado a perceber-se lendo. É raro que o leitor se autoperceba, algo comum ao observador de artes visuais que já há décadas é chamado a engajar o próprio corpo no espaço expositivo e até mesmo na obra. Enquanto a escrita ainda luta de forma árdua por um mínimo, e muitas vezes máximo, de transparência, a arte há mais de um século configura-se como o lugar onde a opacidade é uma forma de materialidade convocadora da fruição.

Para notificar o leitor de forma contundente, **Dear Reader. Don't Read.** apela para a proibição e para a capacidade que ser impedido de algo tem de acionar a autopercepção. O texto parece comportar-se como um objeto não só em seu teor de placa para sinalização de controle, mas também na objetificação que há em sua base sonora concreta: a repetição alternada e em cadeia das consoantes “d” e “r” ritma a sonoridade amaciada pelas vogais “e” e “a”, enquanto as outras

duas consoantes – o “n” com seu som único no conjunto e o “t” quase mudo – estão centralizadas na palavra chave de toda sentença, a da negação, que surge logo após o silêncio do primeiro ponto final e é acentuada pelo “o”, a vogal que destoa das outras.

Mas esta obra de Carrión não deve ser lida apenas pela lente poética da materialidade sonora da linguagem. **Dear Reader. Don't Read.** configura-se também por procedimentos instalativos. Há um espelho cravado no primeiro ponto final. Há de se pensar na série *Mirror Displacement* (1969), de Robert Smithson, e imaginar o espelho de Carrión cravado em um terreno de letras. Ele não só reflete, rebate e multiplica as aliterações – sonoridade caleidoscópica – como também mostra a quem lê o próprio ato de leitura. “Dear reader.” é o reflexo do leitor que, em seguida, gira e mostra o autor, ou a voz do texto, ordenando: “Don't read”. Perceber-se é estranho para o leitor, alguém sempre desprovido de imagem e cujo papel é o de imaginar corpos-personagens, e não imaginar-se, e muito menos ver-se como um corpo que lê.

Mas não só a configuração instalativa expande **Dear Reader. Don't Read.** para além da poesia. Ao manejar os espelhos, a sentença se descuida – talvez de modo proposital – e reflete-se a si mesma, em um jogo no qual o que é lido fala sobre sua própria leitura. A metarreferência linguística é típica da arte conceitual, sobretudo de raiz anglo-saxã, que com ela tentou instaurar o que julgava ser o mais desmaterializado dos espaços expositivos, o cognitivo. Porém, dirigindo-se ao leitor, Carrión contamina o purismo linguístico da arte conceitual ao voltar-se para o pilar da literatura: o leitor.

Ainda que esta tese exposição foque a arte brasileira, algumas obras que fogem a esse foco, como esta de Ulises Carrión, parecem de suma importância para instaurar-se como uma das cores do prisma escritexpográfico. Ter algumas obras, nesta coleção, que fogem da intenção inicial de trabalhar apenas com artistas brasileiros é o alívio perfeito de quando se percebe que as intenções iniciais são sempre subvertidas pela contingência, pelo acaso, pelo decorrer da vida.

É interessante reparar como a mensagem conteudística e a materialidade da linguagem, tão unidas no original em inglês **Dear Reader. Don't Read.**, se descolam de forma irreparável quando se tenta traduzir. Como se o objeto se quebrasse na tradução-transporte entre línguas e fosse recomposto de modo desajeitado com cacos e fita adesiva, uma gambiarra semelhante à proposição de Yoko Ono com cacos de pratos de louça.

“Caro leitor. Não leia.” é fiel à semântica, mas sem intenção de aproximar-se da materialidade sonora original e suas aliterações. Já “Prezado leitor. Pare de ler.” tenta reproduzir a materialidade sonora através das aliterações, repetições de iniciais e do uso de uma vogal – “i” – destoante das outras. Ganha-se o “espelho” do original, mas perde-se proximidade semântica. O “de”, ainda que alitere com o “do” de “prezado”, parece sobrar como som e ainda mais como imagem. O uso de dois verbos também fica excessivo frente ao original.

Mas a vontade de traduzir pode ser apenas sentimentalismo de quem quer trazer para a língua-mãe algo pelo qual tem verdadeira paixão. Talvez um sentimentalismo reforçado por certa vontade de roubar algo da língua inglesa, o idioma violento da colonização e da dominação imperial atuais, sobretudo pelo fato desta obra ter sido escrita por um artista mexicano.

A BATA DOS PÉS DOS POLÍTICOS

Nossa aproximação começou na manhã de 4 de maio de 2005 em Paris, quando fui apanhar você no metrô St. Michel, vinda do aeroporto. Júlia, amiga em comum, havia feito a ponte entre duas pessoas que há tempos já se namoravam de longe.

Uma década depois, recém-chegada do México, você comentou que tinha acabado de fazer um trabalho em vídeo usando manchetes diárias de imprensa, e que estava editando e pensando em como instalá-lo. A primeira manchete que você usou foi *Doce muertos en un atentado en la revista “Charlie Hebdo” en Paris. 08/01/2015.*

Quanto tempo dura uma década? Em 22 de julho de 2005 a polícia de Londres assassinou o brasileiro Jean Charles de Menezes achando que ele era um “terrorista árabe”. Você já tinha ido embora de Paris e eu iria alguns dias depois. Passei os últimos momentos parisienses sentindo que eu poderia ser mais um alvo do tiro que o Império do norte dispara em nossa direção há quinhentos anos. Os árabes são sempre terroristas e nós, que não somos brancos, podemos ser confundidos sempre com “árabes terroristas”, “latinos traficantes”, “espécimes exóticas”, “putas étnicas”. *La tensión volvió a las calles de Brasil. 09/01/2015.* Quanto tempo dura quinhentos anos?

Será que em Paris já desconfiávamos que a amizade travada ali assumiria para si o tempo, e não o espaço, como constituinte de relação? Não me lembro. Sabíamos que em breve falaríamos em termos de décadas? Com os trinta e poucos anos que tínhamos talvez fosse impossível conceber o que eram décadas. Ainda não as percebíamos? Percebíamos apenas nossos meses e os séculos da História? Somente agora, rumo aos cinquenta, é que a métrica das décadas constitui-se como configuração pessoal de tempo? E os dias, como ficam? São rebaixados a milímetros, à parte da régua que nunca usamos? *Matan a otro professor en Acapulco 10/01/2015.* Os dias pouco importam com a idade.

No momento em que você me falava de Diário, eu reparava na empolgação que sempre deixa você com um sorriso que condiciona a fala. Há certos sorrisos que se acortinam melhor à nossa arcada dentária e as palavras precisam se afunilar por dentro deles se realmente querem ser ditas. Há um seu, de empolgação quase infantil, que guardo como a imagem

que substitui nossa lonjura intercontinental. Presto atenção nesses momentos em que a linguagem verbal faz-se espasmo na anatomia. Essa é a única beleza da linguagem. *Buscan 43 cuerpos, hallan 89. 11/01/2015.* Eu assistia a essa tua cena, de quando falamos de um processo que nos empolga e, na verdade, o que eu sentia é que Diário era das obras mais simples e fortes que eu já tinha visto, ainda que eu não a tivesse visto, porque ela ainda não existia como trabalho pronto, naquele momento. ***Libera Cuba a 53 presos políticos. 12/01/2015.*** Eu só assistiria a Diário um ano depois.

Há os que de vez em quando ganham na loteria. Outros têm algum filho. Tem gente que compra um terreno. Já eu, marco no calendário milimétrico dos dias quando uma obra, seja em que linguagem for, passa a me escorar e ganho mais uma palafita a me manter em pé, a manter excitada minha epitelial estrutura epistemológica. *Asesinan a 7 en el Edomex en las últimas 12 horas. 13/01/2015.* Você viu muitas das minhas obras antes de nascerem, sem corpo, ainda em um terreno discursivo de vacilo e ingenuidade, de cegueira em relação a sua autoimagem. Vi algumas suas, como Diário. E isso é um acordo de intimidade – no corpo, fora das décadas.

Meu corpo prostra-se frente ao computador e assisto ao teu corpo que entra em cena e escreve no muro, com um pincel de água: *Rama de Al Qaeda se atribuye ataque a “Charlie Hebdo”. 14/01/2015.* As palavras iniciais do texto começam a secar e a desaparecer antes mesmo de você chegar ao fim da escrita. Seria uma metáfora do que é escrever? Quem escreve só se relaciona com a palavra no momento em que ela é escrita? Para mim, escrever não é deixar textos escritos – depois que os escrevo, esses textos só me admitem como leitor – mas é ter o prazer inexplicável de escrever o que estou escrevendo exatamente agora. Escrever, para mim, é ato físico, corporal, ao contrário das minhas obras mais imagéticas, nas quais pouco uso meu corpo. Não danço, mas escrevo. Escrever é físico, tanto quanto a dança, mas infelizmente não tem caráter de espetáculo. Então, escrevo sozinho, sem plateia, sem a cumplicidade do outro que me observaria

indo e voltando, acionando teclas, quase me arrependendo deste texto indeciso entre o *delete* e o *undo*. O produto disso tudo, o texto que fica para ser lido, é quase o farelo de uma marcenaria que vai ficando pelo chão, arrastado pelo vento, misturado a outros pós, cabelos, sujeiras e areias, enquanto estou debruçado na marcenaria do escrever, pelo prazer de escrever, e não de produzir um texto escrito. Tudo que já escrevi é mentira, já desapareceu, já se misturou a outros cabelos, pois não estou mais ali escrevendo. *Slim se convierte en acionista mayoritario del NYT*. 15/01/2015.

O muro que lhe serve de página parece ser de concreto armado, com furos estruturais distribuídos de forma ortogonal, linear, racional, como pouco são os muros furados por fuzilamentos políticos ou pelo Estado brasileiro que metralha favelas. *Muere en silencio la milenaria cultura yumana*. 16/01/2015. Seu corpo frente ao muro e de costas para o disparo da câmera de vídeo evoca a resistência da escrita frente ao arbítrio e à violência, sempre vulnerável para receber um disparo pelas costas e à queima roupa. Escrever é dar as costas para o fuzilamento e escrevê-lo? É atravessar as atmosferas encharcadas de balas perdidas? Isso tudo seria a teimosia da escrita, fadada a ser apagada pela factualidade da violência diária que a banaliza entre o grito da voz e a mudez política? Pichar muros com água talvez seja descrença em relação ao modo como a memória pouco é retida pela linguagem assim como é difusa demais na lembrança? Ou trata-se de ressaltar o quanto a memória ludibria a história, como adultos que contam estórias falaciosas para crianças? *Redadas antiterroristas en Europa, 27 detenidos*. 17/01/2015.

Abri seu vídeo no Vimeo e o estou assistindo, enquanto escrevo. *Ejecutan a brasileño acusado de narcotráfico en Indonesia*. 18/01/2015. Coloquei a janela do *word* na parte inferior da tela e assim vou digitando enquanto assisto, na parte superior, você escrevendo. Oscilo minha atenção entre as frases que esfregam na minha cara a derrocada humana e a visão de seu corpo tão meu amigo. A história fixa-se no

tempo presente ao manipular a flacidez de nossa pele e também a apresentação diária de seu corpo: os cabelos diferentes entre os dias, ontem solto, hoje um rabo de cavalo, a mudança de roupas despreziosas, como nos verões e nas férias. Quase sinto seus humores e quase vejo seus olhos, de costas, guardando o futuro de Irene e de Francisco. *Falla prueba de ADN en restos de cocula*. 20/01/2015. Esse seu jeito de ser escritora insufla o meu.

Escrever como ato no espaço físico e não como pacto com o espaço literário. *Cuba e EU inician histórico diálogo diplomático*. 21/01/2015. Entre as frases, fico parado, olhando para o muro vazio onde as palavras de água secam, atônito e calado do mesmo modo como fico diante da proximidade de uma tempestade vinda da Serra da Cantareira. *Policia que mató a joven negro en Ferguson no sera juzgado*. 22/01/2015. Espero sua próxima entrada que me dará a próxima palavra que devo escrever aqui. *Hallan cuepro de niña de 13 años asesinada a golpes en Chihuahua*. 23/01/2015. Com o tempo, entre um horror e outro da realidade, passei a aguardar seus trabalhos que me dão coragem de fazer os meus. *Familiares hallaron 39 cuerpos en fosas de Iguala em dos meses*. 24/01/2015. Mas como seguir escrevendo aquilo que nem a gente sabe o que é? *Ofensiva de separatistas en Ucrania deja un saldo de 30 muertos*. 25/01/2015. Me pergunto sempre o que é isso que escrevemos: a única pergunta que não cabe nos textos. *Hallan muerto a periodista en Veracruz*. 26/01/2015. E sei que diante de você escrevendo com água no muro, essa pergunta é cretina, burra e desonesta. *Alumnas de primaria narran abuso sexual de su professor*. 27/01/2015. O que importa é o ato físico da escrita, quando ela convoca o corpo todo como unidade de significado, e não apenas dedos que teclam, mente que imagina, linguagem que se articula em um prazer linguístico, abstrato. *Estado islámico ejecuta a hombre por homosexualidad en Siria*. 28/01/2015. Porque se mais uma bicha foi morta por um Estado, só nos resta escrever com o corpo todo sobre ela, porque nem eu e nem você pudemos salvá-la, beijá-la, trepar com ela e tomar vinho barato dançando no elevador o som da diva bicha

do momento. *Siete muertos y 54 heridos por explosión en hospital infantil en Cuajimalpa. 29/01/2015.* Para quê a gente escreve, Marilá, se nem somos escritores? *Atentado contra mezquita deja más de 40 muertos en Pakistan. 30/01/2015.* Para quê me atraco a esse teclado e escrevo esta tese se há tantos muros e tantos mortos, Mari? Para quê?

DIGA CONOSCO

BU-RO-CRA-CIA

A separação de sílabas é bastante exercitada na alfabetização. Como boa parte do ideal tecnicista de ensino, treina-se a regra sem explicar – e menos ainda questionar – o porquê de sua existência. Na fala, não se separa sílabas, muito pelo contrário: no som, sílabas tendem a se encostar umas nas outras e, muitas vezes, diluir entre si seus limites sonoros. É o espaço físico e gráfico da escrita que obriga a separar as sílabas de uma palavra. No ideal tipográfico que determina o design gráfico de livros e jornais, a opção estética por um texto justificado em uma mancha retangular ou quadrada força que, se uma palavra não termina no final predeterminado da linha, ela deva ser quebrada em uma separação de sílabas de modo que continue na linha de baixo. Apenas na natureza espacial da escrita isso acontece. A fala não possui um enquadramento temporal que limite durações que poderiam forçar a separação sonora das sílabas, caso a palavra não conseguisse terminar sua pronúncia no tempo

A arte nunca foi livre (Artur Barrio)
A dívida não está paga! (Traplev)
A empregada do Joseph Beuys (Rafael RG)
A história se encerra em mim (Jaime Lauriano)
A incoerência e o escândalo ainda são necessários (Artur Barrio)
A pureza é um mito (Hélio Oiticica)
A sua pressa não é a minha pressa (Artur Barrio)
A trair investimento (Alexandre Vogler)
A UESB também é terra indígena (Denilson Baniwa)
A verdade, e é minha (Vânia Mignone)
Adote o artista, não deixe ele virar professor (Ivald Granato)
Agora agora agora e ainda antes que essa bala me atravessasse eu prometo que do Jurunas ao Jangurussu e da Ceilândia à Baía de Guanabara os pobres vão mastigar os ricos e os vencidos vingarão seus mortos. (Randolpho Lamonier)
Agora é sua vez de ser o outro (Agrippina R. Manhattan)
Agora tanto faz (Ana Teixeira)
Alfabeto no plural (Daniel Santiago)
Amanhã manifestação (Gustavo Speridião)
Amarécomplexo (Marcos Chaves)
Amarésimples (Marcos Chaves)
amigoseparáveis (Leya Mira Brander)
Amor (Rosângela Rennó)
Amor de bêbado não tem dono (ocupeacidade)
Aos seis anos soletrei minha primeira palavrinha: TO – SHI –BA (Randolpho Lamonier)
Aqui é arte (Paulo Nazareth)
Aquitáfoda (Bruno Baptistelli)
Ar (Pedro Escosteguy)
Área de diálogo (Maurício lanes)
Área de silêncio (Maurício lanes)
Área Limitar (Kamilla Nunes)
ARTE (3nós3)
ARTE=VERBA (Júlio Plaza)

Arte à mão armada (Carmela Gross)
Arte é um bem que faz mal (Júlio Plaza)
Artista é público (Vitor Cesar)
Artista sem galeria é artista morto (Rubens Mano)
As massas vão invadir os palácios (Gabi Bresola)
As trevas do meu tempo estão dentro da lei (Patrícia Galelli)
Atenção, cuidado com o vão entre o trem e a palavra (Paulo Bruscky)
Atenção, homens trabalhando (Rubens Gerchman)
Aviso: é a guerra (Grupo Rex)
BCDEFGHIJLOPQRSU (Waldemar Cordeiro)
Barão Geraldo Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Bandeira 2 na Vila Kennedy (Rubens Gerchman)
Bordeaux Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Brasil Nativo, Brasil Alienígena (Ana Bella Geiger)
Cadê Amarildo? (Cildo Meireles)
·Calcular interesses; (Traplev)
Canalha (Waldemar Cordeiro)
Canalha (Grupo Vão)
Canalhas (Lívia Aquino)
Cartaz de cabeça para baixo (Daniel Santiago)
Certezas tolas (Vânia Mignone)
Choque dói (GIA)
Cidade à revelia (Alexandre Vogler)
Cópia conforme original (Paulo Bruscky)
corpobra (Antônio Manuel)
CRI\$EÉLUCRO (Traplev)
AÇITÏRÇ (José Damasceno)
Crítica do Milagre (Waltercio Caldas)
Como imprimir sombras (Waltercio Caldas)
Continuo sonhando (Lívia Aquino)
Cuidado com a classe "C" (Rafael RG)
Das duas | às quatro (Viajou sem passaporte)
Dear Reader. Don't read. (Ulises Carrión)
Deutschland Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Diga conosco BU RO CRA CIA (Ana Bella Geiger)
Diga conosco TRANS FO BI A (Agrippina R. Manhattan)
Ditadura fora de época (Fabiana Faleiros)
Dito escuro (Rafael RG)
do as you like. R.F. (Robert Filliou)
Do ovo ao prato, 53 dias. Estamos comendo farelo de pia (Mitos Vadios)

determinado. Separar sílabas é compactuar com o aparato burocrático da escrita sob leis tipográficas.

DIGA CONOSCO BU-RO-CRA-CIA é um desenho que mostra a imagem de quatro mulheres, cada uma pronunciando uma sílaba da palavra BU-RO-CRA-CIA, que vem escrita logo abaixo das imagens. Há várias versões dessa obra dos anos 1970 e, em algumas, acima de DIGA CONOSCO está escrito “sobre a arte”. Esse trabalho de Anna Bella Geiger parece ser uma releitura de um anúncio publicitário dos anos 1930 das pastilhas Lugolina, no qual uma mesma mulher, em um encadeamento cinético que divide o momento em quatro desenhos seguidos de seu rosto, vocaliza as sílabas LU-GO-LI-NA. Como uma matriz que se repete no tempo e no espaço, o modelo desse anúncio foi usado também pelo Movimento Feminino pela Anistia no Brasil, em 1975, em um cartaz no qual, sob o *slogan* SAIA DA SOMBRA E DIGA CONOSCO, há os desenhos de uma mesma mulher que diz LI-BER-DA-DE. Ainda recentemente, o mesmo modelo foi reiterado por Agrippina R. Manhattan em um desenho e também em um vídeo onde quatro pessoas – três homens aparentemente cisgêneros e a própria artista, que é uma mulher trans – dizem DIGA CONOSCO TRANS-FO-BI-A. De certa forma, se a vocalização das palavras LU-GO-LI-NA, BU-RO-CRA-CIA, LI-BER-DA-DE e TRANS-FO-BI-A ilustra a sucessão das sílabas pontuando cada momento de sua emissão sonora, o próprio modelo inaugurado com o anúncio das pastilhas Lugolina também tornou-se um eco emitido na sucessão temporal, surgido de um prosaico anúncio publicitário dos anos 1930 e passando para questões políticas como a burocracia, a abertura do regime pós-ditadura, nos 1970, e a transfobia, em 2018 – os três últimos sob a persuasão de um DIGA CONOSCO.

Em textos teóricos, é comum que uma autoria temerosa em assumir a voz na primeira pessoa do “eu” lance mão de um “nós”. O plural parece tanto diluir o peso da autoria quanto manter a etiqueta que há no campo teórico, a de que não se escreve na primeira pessoa do singular, afinal, quem fala é o texto, o discurso, os argumentos, um coletivo,

e não alguém. Eis uma burocracia da linguagem. O próprio “nós”, em si, torna-se burocrático e oficioso quando, em vez de ser usado em sua acepção de juntar em um pronome o grupo de onde alguém emite o enunciado, faz desse grupo um coro uníssono. Isso ocorre em **DIGA CONOSCO BU-RO-CRA-CIA**, frase que parece ser a de uma voz oficial, de uma formação forçada de um coletivo, uma espécie de enunciado “Maria vai com as outras” que ordena uma fala coletiva e padronizada em detrimento de uma singular. O resultado não poderia ser mais burocrático: um jogral no qual cada uma das quatro mulheres emite de forma robótica uma sílaba de BU-RO-CRA-CIA, separando as sílabas no ar, no tempo, na fala, exatamente nos lugares onde não precisam ser separadas – talvez como uma forma de imprimir à fala a materialidade pretensamente séria da escrita.

A obra de Geiger é da segunda metade dos anos 1970, época dos primeiros indícios da abertura do regime de ditadura civil-empresarial-militar instaurado no Brasil a partir do golpe de Estado de 1964. A abertura foi uma das várias tentativas brasileiras que sempre terminam em uma democracia apenas formal. Lida nesse contexto, **DIGA CONOSCO BU-RO-CRA-CIA** é uma obra de cunho crítico que se apropria de várias questões de linguagem que trabalham para os discursos totalitários, fascistas ou de falsas democracias: o imperativo DIGA, voz de uma ordem central que aponta diretamente para quem lê, como uma mira; CONOSCO, junção de “com” e “nós”, demonstrando que o enunciado parte de um grupo que não aceita singularidades, forçando o solitário e talvez dissidente “você” a diluir-se nesse “nós” alinhado à voz de comando central; a palavra BU-RO-CRA-CIA – base de regimes que inventam leis e procedimentos arbitrários de controle e, muitas vezes, de exceção – falada através da modulação burocrática e padronizadora do jogral, tão presente nas escolas sob a ditadura civil-empresarial-militar entre 1964 e 1985. Em algumas versões da obra, as quatro mulheres que pronunciam BU-RO-CRA-CIA parecem ser a mesma, como no original das pastilhas Lugolina, ou talvez sejam diferentes, mas muito parecidas, o que pode aludir

E a ausência de imagem lhe incomoda? (Jorge Menna Barreto e Traplev)
E deitado no chão realizei o contorno de meu corpo (Artur Barrio)
É possível, mas não agora (Regina Parra)
Eat me | a gula ou | a luxúria? (Lygia Pape)
Em atividades dúbias como arte ou derramamento de sangue se apela para critérios como eficiência ou trabalho (Marcelo do Campo)
Entre gritando (Luciano Mariussi)
Entre hoje e amanhã existe uma quantidade infinita de tempo (Ana Teixeira)
Escândalos por toda parte (Traplev)
Espaço-Vida (Carlos Zílio)
εβιτηννι εττη μαρσμι εττη (Deyson Gilbert)
Estamos indo para lugar nenhum (Gustavo Torres)
Este é um desenho gostoso (Mira Schendel)
Estou possuído (Hélio Oiticica)
Espero tua (re)volta (Leto Willian)
Esquecer, experimentar, multiplicar, querer, partir... (Marilá Dardot)
Eu amo camelô (Opavivará)
Exército queer incendeia igrejas e inaugura o Estado laico no Brasil, 2028 (Randolpho Lamonier)
Faça algo errado e diga que fui eu que mandei fazer... (Jorge Menna Barreto)
Faça você mesmo: território liberdade (Antônio Dias)
Fim Fim Fim (Waltercio Caldas)
Firmina Sebastiana, Seremos Derretidos (Pedro Escosteguy)
Fome (Carlos Vergara)
Fragmentos de paisagem (Carlos Zílio)
France Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Gran Circo do Povo, Última Função, Última Função, Bombas Atômicas (Pedro Escosteguy)
Greve! (Cleverson Salvaro)
Hoje, a arte é este comunicado (Paulo Bruscky)
Hoje é sempre ontem, (Wesley Duke Lee)
Hoje Hoje Hoje (Unhandeijara Lisboa)
Identidade Ignorada (Carlos Zílio)
Incorporo a revolta (Hélio Oiticica)
Inserções em circuitos ideológicos (Cildo Meireles)
Indivíduos em atitude suspeita, em especial os de cor parda e negra (Jaime Lauriano)
InVeja (Guto Lacaz)

Já basta (Nô Martins)
Jequié é terra indígena (Denilson Baniwa)
João 172 | João 176 | João 173 | João 177 | João 174 | João 178 | João 175 | João 179 | João 180 | João 184 | João 181 | João 185 | João 182 | João 186 | João 183 | Zílio 66 | (Carlos Zílio)
Lady Incentivo (Fabiana Faleiros)
Liberdade: um jogo de paciência? (Álvaro de Sá)
Limpo e desinfetado (Paulo Bruscky e Daniel Santiago)
Livro de Carne (Artur Barrio)
Lavou a alma com Coca-cola (Marcia X)
Longe|Perto (Detanico Lain)
Lute (Rubens Gerchman)
Made in Brasil (Letícia Parente)
Mala sem alça, poço sem fundo (Leonilson)
Maldita Burguesia (Gustavo Speridião)
MASP Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Mastur Bar (Fabiana Faleiros)
Médici é viado (escrito anônimo, em A Nova Crítica, Frederico Moraes)
Menina, nós queremos saber a verdade, pelo amor de Deus, o que este homem fez com você? (Lívia Aquino)
Mergulho do corpo (Hélio Oiticica)
Mitos Vadios (evento organizado por Ivald Granato)
My image of exotic man for sale (Paulo Nazareth)
n [eu (ela/eu) + você (ele/eu) + eu (ele/eu) + você (ela/eu)] = nós eu - n [eu (ela/eu) + você (ele/eu) + eu (ele/eu) + você (ela/eu)] = nós (Ricardo Basbaum)
namorandomorandi (Leya Mira Brander)
Não (Gabriel Borba)
Não à ordem (Marilá Dardot)
Não há vagas. (Rubens Gerchman)
Não sei pintar, não sei sambar (Marcius Galan)
Nenhum ser humano é ilegal (ocupeacidade)
No los conosco pero los quiero igual (Felipe Prando)
Num clima de expectativa da obra, se resumiu a presença do artista. Daniel Buren. JAC 72. Lydia Okumura. São Paulo. (Lydia Okumura)
O Brasil é o meu abismo (Daniel Santiago)
O capitalismo canibalizou a antropofagia (Newton Goto)
O mercado da arte é o preservativo da criação (Mitos Vadios)
O pão nosso de cada dia (Anna Bella Geiger)

à padronização social que fabrica identidades semelhantes em série.

Mas o que determina, ou foca, **DIGA CONOSCO BU-RO-CRA-CIA** em um assunto específico é a frase “sobre a arte”. Ela parece localizar pontualmente o tema da obra na contraditória noção de arte em uma ditadura civil-empresarial-militar que de um lado controlava a liberdade de expressão e de outro inflava mercados como o da arte através do chamado milagre econômico, afirmando a arte como entretenimento burguês – portanto burocrático do ponto de vista da experimentação livre – e não como um diapasão crítico. Nesse ponto, a obra faz coro com o conceitualismo latino-americano, que conjugou a discussão ensimesmada sobre a natureza da arte, típica da arte conceitual no norte hegemônico, com a realidade esmagada entre o ideal desenvolvimentista que expandia o PIB fabricando pobreza, como no Brasil dos anos 1970, e o terrorismo de Estado das ditaduras militares na América Latina.

Meados dos anos 1970 é também a época em que o feminismo discutido no mundo e também na arte pouco chegou ao Brasil e, menos ainda, à arte brasileira. Sob essa constatação, e vistas hoje, as quatro figuras femininas de **DIGA CONOSCO BU-RO-CRA-CIA** intrigam. Fossem quatro homens, a normatividade masculina que calibra o olhar veria o grupo de forma não só natural, mas como quatro homens que, ali, representam a “alta” humanidade. Fosse de gêneros misturados, o grupo também não chamaria a atenção e continuaria representando a humanidade, talvez sem o “alta”. Mas, sob a padronização do neutro universal como masculino, a imagem de quatro mulheres não é normal. No contexto das pastilhas Lugolina, o anúncio ser veiculado em periódicos como o Jornal das Moças, de 1935, justifica o uso de uma modelo que, inclusive, reforça o ideal de cuidado – nesse caso, médico – como um estereótipo do feminino. Mas, em **DIGA CONOSCO BU-RO-CRA-CIA**, quatro mulheres representam o quê? Quem? Como pode um grupo de mulheres anunciar-se em um CONOSCO – o coletivo não é masculino? – afinado

ao comando central do imperativo DIGA? Como pode um grupo de mulheres fazer uma crítica ao regime geral? Como pode um grupo de mulheres mirar o “você” e ordenar que se diga uma palavra feminina: burocracia? Como pode um grupo de mulheres discutir “sobre a arte” que, no panteão conceitual, já era discutida por grandes artistas homens?

“do as you likE” R.F.

As regras do idioma – sobretudo escrito, em que há ortografia, pontuação, parágrafos etc. – compõem uma das legislações mais impositivas que há. Leis que regem a padronização da língua são restritivas e bastante claras, embora de aparência arbitrária, até mesmo abstrata. Qualquer desvio da regra é sempre tachado de erro e, no campo da escrita, erros beiram o delito. Somente na escrita existe, por exemplo, a figura de um revisor profissional apto a fiscalizar o cumprimento da lei. É ainda sintomático que apenas em *softwares* de texto exista corretor automático. Seria inconcebível um corretor automático em *softwares* de imagens.

Na escrita, erros são imperdoáveis. A não ser que o erro seja poesia, literatura, arte. Os erros de português – espanhol, francês, inglês etc. – só são admitidos se forem atentados estéticos. Na ética da língua não há espaço para atentados, somente na estética.

Arte não é acertar a regra, muito pelo contrário. Já há três ou quatro séculos, desde as primeiras pinturas que “erraram” o cânone e o desacataram, arte também é erro e desacato. Ao apostar nas desnormalizações não só da própria arte mas também da vida, a arte tem a possibilidade de errar as

O perigoso (Leonilson)
O que é arte? Para que serve? (Paulo Bruscky)
O que está dentro fica, o que está fora se expande (3nós3)
O que nos separa (Marilá Dardot)
O que vem de macho não me atinge (Anitta Boa Vida)
O racismo é estrutural (Graziela Kunsch)
O rei do mau gosto (Rubens Gerchman)
O sertão é território indígena (Denilson Baniwa)
Objeto de Sedução (Lygia Pape)
Objeto popular (Pedro Escosteguy)
Obra de arte em 5 vias (Marcius Galan)
Odiolândia (Giselle Beiguelman)
Onde estão os negros? (Frente 3 de fevereiro)
Os indesejáveis | aidéticos | índios | comunistas | prostitutas | ciganos | os com veneno (Leonilson)
Outra Identidade (Ana Teixeira)
Overgoze (Eduardo Kac)
Para alguns a morte é consequência, para outros a morte é uma condição (Jaime Lauriano)
Para curar amor platônico só uma trepada homérica (Eduardo Kac)
Paraíba Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Pau no cu (Dora Longo Bahia)
Paz armada, o futuro da imagem (Rosângela Rennó)
Paz armada, o futuro da linguagem (Rosângela Rennó)
Perca tempo (Poro)
Perceba (Mônica Nador)
Pinto não pode (Hudilson Jr.)
Poder (Mitos Vadios)
Poder Poder Poder (Carlos Vergara)
Poderia estar pedindo mas estou roubando (Rosana Ricalde)
Poderia estar roubando mas estou pedindo (Rosana Ricalde)
Poeítica (Júlio Plaza)
Por um suspiro d'arte você ganha cartaz (Regina Vater)
Porra (Dora Longo Bahia)
PR Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Princeton Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Procuro-me (Lenora de Barros)
Progresso é mato (Gabi Bresola)
Proteja-me do que eu quero. (Jenny Holzer)
Provavelmente com certeza (Daniela Avelar)

Que beleza (Mira Schendel)
Quem matou Herzog? (Cildo Meireles)
Ra - ta - ta - ta - ta - tamericalatina (J. Medeiros)
RJ Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Sal sem carne (Cildo Meireles)
Se vende (Carmela Gross)
Se você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo. (Leonilson)
Seguimos comemorando (Traplev)
Seja marginal, seja herói (Hélio Oiticica)
Sergipe Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Seu teatro (Vânia Mignone)
Sobre a arte (Anna Bella Geiger)
Sou pelas diretas | estou pelas indiretas (Mario Ishikawa)
Sou toda ouvidos (Raquel Stolf)
Sozinho a gente não vale nada (Traplev)
SP Terra Indígena (Denilson Baniwa)
SSA Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Suruba não é formação de quadrilha (Opavivará)
Tem uma catraca no meio do caminho (Graziela Kunsch)
Todas as coisas que você sempre quis falar mas nunca teve coragem de ouvir (Rafael RG)
Trabalho por comida (Cleverson Salvaro)
Trair a linguagem, emancipar movimentos (Yhuri Cruz)
Uberlândia Terra Indígena (Denilson Baniwa)
Um dia eu volto (Telmo Lanes e Clovis Dariano)
Um amor impossível, a bela Lindonéia, de 18 anos, morreu instantaneamente (Ruben Gerchman)
UNICAMP Terra Indígena (Denilson Baniwa)
União Liberta Ação (Pedro Escosteguy)
OTIPOZE O EJAV (José Damasceno)
Vazio (Leonilson)
Vendo mi imagen de hombre exotico (Paulo Nazareth)
Viveremos (Elilson)
Xô choque! (Opavivará)
Yankes go home! (Cildo Meireles)
Zero dólar (Cildo Meireles)

regras como metodologia tão estética quanto ética. Nessa trapaça estética, a arte mantém uma de suas éticas.

“do as you likE” é uma frase cuja simplicidade sintático-discursiva camufla o quanto seu erro tem o significado da liberdade, do livre arbítrio, da livre escolha, da livre vontade. Ao digitar “do as you likE”, o *software* de texto, se não corrige o “E”, sublinha em vermelho a palavra “likE”, lembrando a quem escreve que a sujeição à tirania do poder não se dá mais sob regimes punitivos ou disciplinadores, mas pela coerção capitalista que obriga a vida a acontecer através de computadores e *smartphones* aptos a corrigir a escrita dos corpos, além de ser suas próteses e vigiá-los.

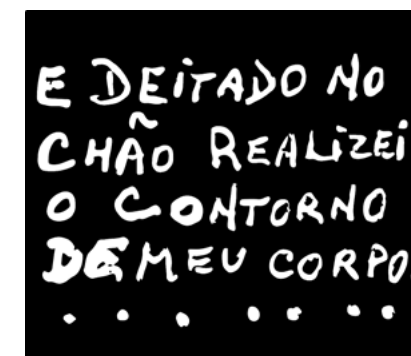
“do as you likE” é uma frase carimbada em um cartão postal de Robert Filliou. Postais e carimbos fazem parte do vocabulário estético da geração do artista, ligada às experimentações impressas e à Arte Correio, nos anos 1970. O carimbo é um instrumento do aparato burocrático e Filliou é também da geração que trouxe para o campo da arte as várias estéticas da burocracia. O carimbo atesta veracidade ou avisa algo de forma clara, sem margem para dúvidas. Mas a frase “do as you likE” carimbada em um postal é anti-burocrática ao atestar e dar fé a uma subversão da regra da escrita sendo a própria subversão. Transpondo o ano de 1976 desta obra, época analógica de papéis carimbados, ao início da digital década de 2020, em que o corretor de texto insiste em acusar o “E” final de “do as you likE”, tem-se uma amostra clara de como os vários instrumentos normativos da burocracia vão mudando e se alternando ao longo do tempo. O *Word* e seu corretor são uma burocracia.

“do as you likE” a revolução ou “do as you likE” a ordem de preparação do jantar. A frase aplica-se a uma extensão vasta de atividades humanas, das cotidianas às urgentes. Assumir seu erro como um atentado estético que, no signo, fortalece a semântica e o sentido do enunciado é um ato de liberdade subversiva que pode derrubar um regime ou demorar um cozimento, quando transposto da gramática para a vida. Vendo toda a obra de Robert Filliou, desconfia-se que

ele sabia de tudo isso e, ao iniciar a frase com minúscula e terminá-la com maiúscula, estava derrubando um regime e demorando um cozimento.

No tumulto, típico da derrubada de regimes, quem lê “do as you likE” se vê espelhado na frase não só no pronome “you”, mas na inversão da regra que põe a maiúscula no final, como se a regra tivesse sido colocada também frente a um espelho e se visse invertida, junto com o reflexo de quem lê “you”. Quem lê, vê a si mesmo no pronome “you” e encoraja-se a errar como subversão e estética. Errada, a regra mostra-se frágil, em decadência, inútil e obsoleta frente a uma experimentação texto-imagética que inaugura em si uma outra gramática que mostra a anterior, a oficial, como um regime visual estanque em sua imagem escrita fixa.

Em uma possível tradução para a língua portuguesa de “do as you likE”, “faça como você quiseR” congestionada de consoantes aquilo que no inglês é uma sonoridade sinuosa de vogais emoldurada pelos sons consonantais dos extremos. A fim de deixar a frase o mais curta possível, no português é possível suprimir o pronome, já que este está oculto na conjugação do verbo. Mas a perda da imagem do “you/você” escrito, imagem que espelha, na superfície da regra invertida, o “você” que lê, talvez seja um prejuízo. Há também a possibilidade de “faça como queirA”, versão que elimina a consoante final, se aproximando mais do predomínio de sons vocálicos do original inglês. Mas “faça como queirA” é uma opção rebuscada, uma construção mais literária que cotidiana. Na verdade, no português brasileiro, o cotidiano diria “fique à vontadE”. Porém, “fique à vontadE” elimina a sutil metarreferência que há em “do as you likE”, que incentiva que se escreva da forma que se quer e gosta, e ainda documenta o quanto Robert Filliou realmente praticou o enunciado como um micro ensaio para a derrubada de sistemas normativos, como o da gramática.



A imagem do manuscrito **E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.** está em um *post* no *blog* de Artur Barrio. Provavelmente, trata-se de uma imagem tirada de alguma parede grafada ou de algum dos cadernos do artista – os principais lugares da escrita de Barrio. Muitas vezes, como não podem ser dissociados de sua grafia manuscrita, os textos do artista, ao invés de, no plano editorial, serem reajustados a fontes tipográficas e diagramações, tornam-se um arquivo de imagem a ser publicado em diferentes suportes, como no caso do *blog*. Como na arte um texto manuscrito é obra visual – ao contrário da prática editorial, na qual o manuscrito é considerado original e a ser passado a limpo, afinado, revisado e padronizado tipograficamente para ser publicado – sua forma caligráfica alia questões verbais e imagéticas ao mesmo tempo.

Atendo-se à escrita, e não à sua imagem caligráfica, o texto de Barrio é, e fala sobre, desenho, ou seja, imagem gráfica. **E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.** provoca em quem lê a inevitável imagem do contorno feito a giz, na rua, marcando a posição de um corpo caído e morto. Mas no exato momento em que a sentença sugere essa narrativa trágica, ela a desmente, pois afirma que o contorno foi feito pelo próprio corpo contornado: é um desenho resultado de uma performance, e não de um procedimento de perícia. A fricção entre a imagem trágico-

-simbólica evocada e seu imediato desmentido causa certa eletricidade no assentamento da frase no entendimento, deixando-a assim em constante desajuste ou movimento: um texto que não se acalma no momento pós-leitura, não se finca pronto, imagético e acabado, no ponto final.

No plano do som, inevitável às palavras lidas – mas não às escritas, e não fica evidente se Barrio atém-se às sonoridades quando desenhescrive – sutis espelhamentos estabelecem a cadeia sonora marcada por pontos nos quais parece passar a linha de desenho traçada na sentença, como nos “e” do “e” inicial e de “realizei”, seguidos, cada um, por um “ei”; como nos “de” de “deitado” e “de meu corpo”; e ainda como na concentração de “o” fechados em “contorno” e “corpo”. Nesses ecos sonoros, uma linha de desenho fonético se desencadeia.

Como em grande parte da escrita de Barrio, os pontos finais multiplicados em reticências em fila parecem mais mistérios gráficos – fins?; marcação de tempo em cada bater da ponta da caneta sobre o suporte?; puro desenho? – que pontuação indicadora de entonação ou de silêncio final. Porém, não é apenas nessa provável pontuação arbitrária que pode estar qualquer índice de começo e final, de tempo ou duração. Ao iniciar com a conjunção “e”, **E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.** sugere que antes da ação escrita aconteceu muita coisa. Se o ponto final é o sinal gráfico que encerra uma frase, um período, um discurso ou uma ideia, o “e” inicial é como um ponto final ao contrário que abre a frase em direção à cadeia discursiva que nela se encerrou. Do ponto de vista performativo, o “e” conserva, esconde e deixa latente o que antecedeu a ação do contorno do corpo. O “e” é o exato contrário do ponto final, fazendo com que a leitura, ao terminar a sentença, tente intuir o que veio – coordenado e somado – antes da conjunção coordenativa aditiva “e”.

No “e”, há também a metade da palavra “eu”, que conjuga toda a ação na primeira pessoa que contorna a si mesma.

E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO. começa com “E” e termina com o “u” falso que o português falado emprega no último “o” de “corpo”. Algo imperceptível na leitura, pela distância entre o “E” inicial e o “o”, com som de “u”, final. Mais uma linha sutil que atravessa o desenho sonoro.

O clássico samba de João Bosco e Aldir Blanc “De frente pro crime”, de 1975, começa dizendo: “Tá lá o corpo estendido no chão / Em vez de rosto, uma foto de um gol / Em vez de reza, uma praga de alguém / E um silêncio servindo de amém”. O corpo assassinado e caído no meio-fio é um clássico do imaginário popular de um país socialmente violento como o Brasil. Entre os procedimentos precários que aguardam a chegada do poder público, o jornal que encobre o rosto morto – “em vez de rosto, uma foto de um gol” – improvisa o saco plástico que chegará junto ao ato pericial de desenhar a silhueta do corpo. Mas outro imaginário popular pode recontextualizar a cena de **E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.** e traçar nova linha sutil que atravessa, dessa vez, o Cone Sul. A silhueta desenhada no chão, que no Brasil poderia contornar personagens tão importantes para as páginas policiais quanto para a arte brasileira, como Cara de Cavalo e Mineirinho, na Argentina evoca, desde a década de 1980, os *siluetazos*: ações de rua que produzem silhuetas alusivas aos 30.000 desaparecidos da ditadura militar argentina entre 1976 e 1983. Ao ver fotografias dos *siluetazos* acontecendo nas ruas argentinas, nas quais pessoas alternam entre desenhar e servir de modelo para o contorno dos corpos, **E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.** parece traçar uma linha entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, entre Artur Barrio e os artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel, que em 1983 propuseram o primeiro *siluetazo* no contexto da Tercera Marcha de la Resistencia, organizada pelas Madres de Plaza de Mayo. Se a narrativa de **E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.** sugere um desenho fechado em si, os pontos ou as reticências que esticam a frase em

um aparente silêncio prolongado parecem projetar a obra para fora do auto contorno de Barrio, para outros corpos, outros lugares e contextos.

EL PRESTAMO

El día 29 de septiembre del 2000 realice una acción, la cual consistió en asaltar a una persona con apariencia de clase media. Se realizó de la siguiente manera: armado con una pistola salí a una calle de la zona 10, paré a un hombre como de unos 44 o 45 años, pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso, le apunté a la cara diciéndole, esto no es un asalto, es un préstamo, y se lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos. Dicha persona me entregó Q874.35.

Esta obra está siendo patrocinada por el hombre que fue asaltado, con lo cual se ha financiado: las invitaciones, montaje y parte del brindis de esta muestra.

A-1 53167

Guatemala 21/10/508 D.O.

A fotografia e o audiovisual costumam encarregar-se daquilo que se convencionou denominar de documentação de performance – que, talvez, fosse melhor chamar de fixação ou tradução do performativo para uma linguagem permanente, algo que amplia o alcance de uma obra pontual e efêmera no tempo e no espaço. Se a performance tiver construção narrativa, é comum que essa fixação privilegie o audiovisual, sendo raro que essa natureza narrativa seja registrada em escrita. Pode-se dizer que há, inclusive, certo preconceito no campo das artes visuais quanto ao uso de textos narrativos. A escrita na arte parece prender-se ora à verve comunicacional comum no conceitualismo, ora ao cânone linguístico e autorreferente da arte conceitual estadunidense, ora, no caso brasileiro, ao uso poético-concreto das palavras. É mais comum que artistas, ao querer lançar

mão de textos narrativos, desloquem-se para o meio literário em vez de experimentar a narrativa textual como mais um dos hibridismos, ou interdisciplinaridades, que há pelo menos um século estabelecem a práxis das artes visuais.

Em um papel de 152,4 x 106,7 cm emoldurado e com *passe-partout* – procedimentos e escolhas mais comuns ao modo como se apresenta fotografia, gravura ou desenho do que ao modo como se publica textos –, **EL PRESTAMO**, de Aníbal Lopez, é uma ação performativa registrada em um texto de clara construção literária. Com uma rapidez narrativa que parece saber o quanto é difícil ler textos longos no espaço expositivo, **EL PRESTAMO** vai direto aos pontos de forma seca, sem graduações entre a introdução e o desenvolvimento, a descrição do ambiente e a ação, o narrador e o diálogo, o ápice e o desfecho final. Talvez um vídeo arriscasse ser menos veloz, pois, embora seja incômodo assistir projeções longas no espaço expositivo, a natureza lúdico-hipnótica da imagem parece anestesiar esse desconforto. Ainda fazendo a arbitrária comparação com o vídeo – afinal, se Aníbal López escolheu a narrativa escrita para esse trabalho, seria de bom tom esquecer a possibilidade audiovisual – talvez **EL PRESTAMO** prove o quanto o texto narrativo dá conta de ser registro, prescindido de imagens que se tornariam canônicas em relação à própria ação performativa, como a fotografia ou o vídeo fariam. As imagens, no caso do texto, são mentais, decorrem de cada leitura.

No primeiro parágrafo de **EL PRESTAMO**, a construção do texto é muito simples. A voz narrativa descreve em primeira pessoa um assalto cometido pelo narrador. O tom é frio e direto, sem digressões, sem descrições minuciosas da cena ou do cenário, sem adjetivações exageradas, sem julgamentos morais, sem emoção. Há sim um pouco de humor, como em *pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso*. O diálogo é diluído no fluxo da voz narrativa, sem travessões. Aliás, não há diálogo. Tudo é visto pelo ponto de vista do narrador assaltante e em nenhum momento tem-se a voz ou o ângulo do assaltado.

O que separa o primeiro e o segundo parágrafos é um corte seco, abrupto, digno do audiovisual. A cena do assalto, que acontecia longe de quem lê, corta para o lugar onde o texto é lido e exposto. O termo “Esta obra”, que inicia o segundo parágrafo, pontua o aqui e agora da leitura, deslocando o espaço narrativo pretérito do primeiro parágrafo para a atualidade do espaço expositivo acionado no segundo. Após essa readequação de tempos e lugares, quem lê fica sabendo que o assalto foi cometido para que o artista pagasse não só a obra que está sendo lida, mas a exposição onde foi mostrada pela primeira vez. Dessa forma, ler o texto na obra exposta é estar frente ao objetivo do crime – e, de alguma forma, ser cúmplice dele. Agora entende-se melhor o maneirismo de descrição literária que há em “*pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso*”, afinal, um artista visual, mesmo assaltando, irá se ater às questões estéticas do assaltado.

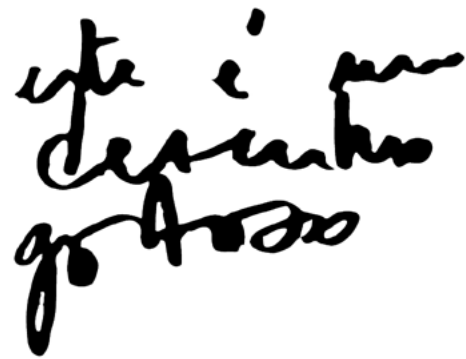
Apresentado no espaço expositivo, **EL PRESTAMO** é uma membrana que medeia e liga vários tempos e espaços e várias naturezas de linguagem. Em sua construção narrativo-literária, traz o acontecimento passado de um assalto e o documenta fixando-o na linguagem. Ao ser fixado no texto, o acontecimento ganha ares de possível ficção, ao contrário do que aconteceria frente à imagem fotográfica do assalto, sempre com ares de prova real – no plano jurídico, inclusive. O fato de ser texto em primeira pessoa imprime ao trabalho a voz da confissão, dando a quem lê o papel de ouvinte e, de novo, cúmplice. No início do segundo parágrafo, ao fincar a narrativa no tempo presente de quem lê, a obra faz a mediação do passado com o agora, dando a quem lê a responsabilidade de ser cúmplice mas também testemunha da reação dos outros leitores que estão ao lado, confusão que se projeta sobre todos que estão no espaço expositivo.

No início do segundo parágrafo, em “Esta obra”, o estatuto de registro de uma ação pretérita cessa para que a obra nomeie-se como um objeto estético em si, no presente e de forma metarreferente – embora os recursos narrativos que há no texto já a constituíssem como objeto estético, mais

que apenas um registro. Passado o momento de assumir-se como obra, como um objeto pendurado na parede, o texto explica o uso do assalto para a produção do trabalho e da exposição, empurrando a obra não só de volta ao passado – não mais o passado do assalto, mas o da exposição por ele financiada, à qual fez parte – mas também para uma crítica que vai muito além da crítica institucional, do estatuto da arte e do circuito.

O institucional criticado não é o da instituição de arte, mas o da situação social do país – a Guatemala de Aníbal López, mas que poderia ser qualquer país latino-americano – cuja precariedade institucional, que mesmo precária é geralmente garantidora mais da segurança do capital do que da proteção social da população, faz com que qualquer cidadão possa precisar recorrer a um assalto como forma de financiar a subsistência – nesse caso, um assalto que garanta que o assaltante tenha trabalho, já que tratava-se da possibilidade de o artista fazer uma exposição. Com esse desfecho, Aníbal López coloca em xeque a torre de marfim de um circuito de arte garantido por um sistema financeiro cujos delitos são sempre legalizados de forma cínica ao colocá-lo na mesma trama econômico-social na qual delitos não legalizados garantem a sobrevivência de parte da população, colocando-a em constante risco de perseguição do Estado e encarceramento.

No desfecho que cita a exposição financiada pelo assalto – “(...) e parte do coquetel desta mostra” –, **EL PRESTAMO** volta ao estatuto de registro, pois acaba presentificando a exposição no pronome “desta”. No ir e vir constante entre tempos, lugares, linguagens, estatutos e acordos morais, a ideia de que “*esto no es un asalto, es un préstamo, y se lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos*” resume a maquinaria da obra que apropria-se de tempos, lugares, linguagens, estatutos e acordos morais e os devolve em outros tempos, lugares, linguagens, estatutos e acordos morais. Trata-se da mesma maquinaria que traduz “*prestamo*” e “*asalto*” entre si, insinuando a possibilidade de outros contratos sociais.



Apenas ao desistir do puramente visual, adensar-se em linhas grossas e escuras e semantizar-se em palavra manuscrita, um desenho pode comentar sobre si mesmo que **este é um desenho gostoso**. Mais que um exercício de metarreferência, o desenho ousa um gesto fora de sua linguagem natural, como um corpo que, mecanizado por atos do dia a dia, gira a chave do que é naturalizado e experimenta um gesto de dança, uma outra linguagem gestual que comente o próprio corpo.

Um desenho que torna-se escrita.

Nessa monotipia de Mira Schendel, a frase **este é um desenho gostoso** está ao lado de um desenho composto por uma linha fina, delicada e contínua que em determinado local – ou seria melhor dizer, em determinado momento – se quebra e insinua um polígono aberto. A visualidade geral paira sobre o comportamento dos dois tipos de linhas: a grafia calma do que se insinua como quase polígono e a caligrafia eletrizada do que se constitui palavra.

É comovente imaginar a mudança no gesto manual que faz a linha gráfica tornar-se caligráfica, ou ao contrário: nessa obra de Mira Schendel, não se sabe o que foi feito primeiro, o desenho ou a escrita.

Na mudança do gráfico para o caligráfico, a obra ganha camada sonora. Em **este é um desenho gostoso**, o “é” é o único som aberto. Na monotipia, ele está centralizado no alto da mancha caligráfica, e seu acento agudo configura-se como um ponto gráfico bastante forte e decidido de toda a configuração visual da obra. No som, o “é” aberto é um ponto sonoro em um encadeamento de sons fechados no qual dois “st” se espelham dentro de outra sequência sonora, a de sopros de “s”. Esse espelhamento dos “st” só é possível por causa do “t” de “este”, que, seguindo a regra do idioma que diferencia os pronomes demonstrativos “esse” e “este”, aproxima o objeto demonstrado de quem o demonstra, confirmando assim que o desenho de Mira Schendel está comentando o prazer que sente de si mesmo – um comentário que talvez resuma o porquê de artistas serem artistas.



O significado das palavras sedimenta-se com o uso, um uso dinâmico que afirma, lapida, ressignifica e põe em disputa definições que perseguem precisão semântica. São processos que levam tempo, às vezes séculos, em uma temporalidade que qualquer pesquisa etimológica mostra ser atravessada por questões históricas, geográficas, socioeconômicas, de contaminações entre línguas, de dominações e colonialismos, de neologismos contingentes e também malandros do dia a dia.

Em contraponto ao lento processo de semantização, talvez na história da linguagem nunca a condensação de termos

sob um significado dado tenha tido efetivação tão rápida como no caso das *hashtags*.

Em questão de semanas, uma *hashtag* como #elenão juntou em si a reação da parte democrática e progressista da população brasileira que em 2018 viu-se frente a um colapso que levaria ao paradoxo de uma eleição direta e formalmente democrática para presidente eleger uma ditadura com viés fascista, teocrático, classista, machista, racista, misógino e homofóbico. Em pouquíssimo tempo, #elenão se tornou um termo que não só indexava imagens, vídeos e textos na *web*, ou seja, um artefato técnico de busca, mas também, do ponto de vista semântico, tornou-se uma expressão que significou um momento específico da história do Brasil: quando as mulheres tomaram para si o protagonismo das manifestações de rua para combater uma candidatura a presidente cujo “ele”, da *hashtag*, era uma referência não só ao candidato neofascista, mas também à masculinidade tóxica e seu projeto de volta ao poder.

Mas, diferente das palavras cujos significados contribuem para a construção de uma discursividade linear e logocêntrica, as *hashtags* apenas buscam e juntam, no quase infinito acúmulo de dados da *web*, textos e imagens sob recortes temáticos feitos em uma rede nada linear de informações. São dados e significados cuja relação de hipertextualidade, tão definidora do modo como o século 21 lida com o conhecimento, pode servir de base estrutural para discursividades mais lineares. Na rede mundial cujas *hashtags* unem e põem dados em perspectiva, #JÁBASTA assemelha-se a #elenão por juntar textos, imagens e vídeos que partilham uma urgência política limítrofe. Na identificação entre a *hashtag* e aquilo que ela indexa, há sua espécie de semantização, seu ganho de significado.

Inscrita com pinceladas espessas de tinta acrílica branca – uma materialidade pictórica que contrasta com o fluxo imaterial da *web* – e escrita em maiúsculas, característica pouco comum às *hashtags*, #JÁBASTA posiciona-se na base

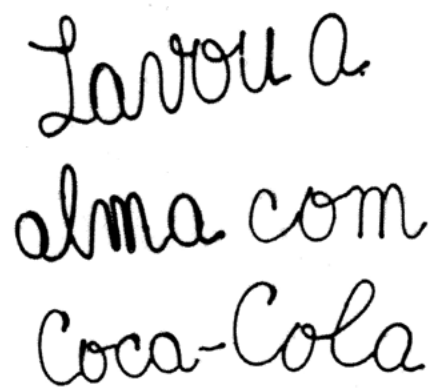
inferior de uma série de pinturas de No Martins, de 2019. O uso das maiúsculas dá uma configuração de grito, de voz, àquilo que seria apenas um termo indexador que dispensa oralização, pois é formado por palavras que não passam pelo corpo humano, já que quem as lê, enquanto *hashtag*, são, a princípio, os sistemas de busca. A corporalidade, tão comum à pintura e incomum à frieza e distância que a *web* impõe às relações, é o tema central dessa série de pinturas que retratam rostos negros que ora encaram o observador, ora olham para o infinito em um ângulo de baixo para cima que lhes dá monumentalidade. Enquanto os rostos estão calados, em um ato entre o contemplativo e o intimador, as *hashtags* em caixa alta gritam uma reação aos cinco séculos de violência que a população negra sofre no Brasil, do holocausto da escravização ao genocídio necropolítico atual.

#JÁBASTA, cuja frase – “já basta” – é composta por um verbo considerado intransitivo e transitivo indireto ao mesmo tempo, tem um complemento certo para a transitividade de “basta”: basta do racismo estrutural e necropolítico brasileiro. O idioma usado na *hashtag*, além de endereçar ainda mais o grito para a realidade brasileira – se posto ao lado, por exemplo, do global #blacklivesmatter – localiza ainda a luta política fora da *web* – no lugar da oração “já basta”, mais do que no da *hashtag* #JÁBASTA – ao não abrir mão das maiúsculas e também do acento agudo de “já”, dado ortográfico evitado quando se quer uma disseminação das *hashtags*, pois, no pretense mundo universal da internet e seus teclados, acentos as territorializam em um idioma. Mas, aqui, trata-se de uma territorialização natural: nesse caso, o Brasil é o foco do problema.

Nesse foco, a *hashtag* #JÁBASTA inscrita nas pinturas indexa-as não só às suas imagens que circulam *online*, mas também à história da arte brasileira na qual artistas negros não têm lugar e negros são retratados por brancos sob a hierarquia sujeito-objeto, alteridade que instaura poder ao demarcar de forma violenta quem é “o outro” – a lamentável pintura A Negra (1923), cuja modelo negra tem o corpo re-

presentado de forma animalesca por uma Tarsila do Amaral que se autorretratava com ares de diva, é um exemplo. Ao adentrar o campo da pintura – hierárquica e mercadologicamente “superior” às outras práticas das artes visuais ainda hoje, diga-se –, a *hashtag* #JÁBASTA indexa-se também à reivindicação de uma reescrita da história oficial da arte brasileira, pontuada por narrativas, gostos e paradigmas formais impostos por artistas brancos, de preferência homens, das classes média e alta – que estudavam e estudam fora, viajam, e fazem a gentileza de trazer os chamados estilos e tendências “universais”.

De quebra, a *hashtag* #JÁBASTA além de, com seu significado semântico, situar a série de pinturas de No Martins no campo da luta política e da disputa de lugares e narrativas, funciona tecnicamente e dissemina suas imagens pela *web*, tensionando a unicidade aurática da pintura numa espécie de afirmação: para a disputa que se dá no regime político das imagens, a divulgação das pinturas como informação *online* viralizada é algo tão importante quanto as pinturas em si ocuparem um lugar físico no exclusivista cubo branco.



Lavou a
alma com
Coca-Cola

Textos apresentam-se de forma gráfica através da combinação de letras desenhadas em tipos modulares. O texto não está contido no tipo usado ou na caligrafia, mas sim na

mensagem codificada pela combinação dos tipos. Assim, um mesmo texto pode ser reiterado em infinitas tipologias de letras. Mas em artes visuais isso é diferente, pois muitas vezes o texto está encarnado em uma materialidade objetual que também é seu significado.

Lavou a alma com Coca-Cola foi um texto escrito em neon e instalado numa das paredes do recinto onde Márcia X, em 2003, performou uma espécie de Ophelia distópica, triste e cínica, mergulhada em Coca-Cola. Para quem não esteve presente na performance, **Lavou a alma com Coca-Cola** passou a ser um texto lido nas imagens fotográficas que a documentam em livros, revistas e na internet, republicando assim o texto em uma cadeia de suportes secundários: páginas e telas. No *site* de Márcia X, vê-se inclusive um vídeo de Miguel Pachá que toma a performance para si e a reprocessa segundo o vocabulário e a sintaxe do audiovisual, em que novamente o texto **Lavou a alma com Coca-Cola** é republicado em um espaço secundário ao aparecer nas frestas entre um corte e outro da edição fílmica.

Lavou a alma com Coca-Cola foi uma escrita em neon, uma instalação, ou talvez seja melhor dizer: uma performance. Depois, passou a circular nas imagens de tudo isso. Nas documentações da performance, vê-se a escrita em neon vermelho de **Lavou a alma com Coca-Cola** em estilo manuscrito, semelhante à logomarca do refrigerante. A frase está instalada na parede-cabeceira do pequeno recinto iluminado de vermelho onde Márcia X está submersa em um tanque com Coca-Cola. Essa ambientação é o suporte onde o texto-objeto **Lavou a alma com Coca-Cola** foi publicado-instalado, e são os detalhes que compõem esse ambiente – a luz, o formato da sala, a presença de Márcia X evocando Ophelia, o tanque, a Coca-Cola, o ar tragicômico – que informam qualquer leitura do texto. Só submergido nesse ambiente – como a artista está submergida no refrigerante – o texto **Lavou a alma com Coca-Cola** faz sentido. Lê-lo fora disso seria o mesmo que ler um conto com metade das sílabas faltando, ou apenas com as preposições aparecendo.

Mas é evidente que ao ler **Lavou a alma com Coca-Cola** assim transcrito fora da imagem, surge a tentação de ater-se à sonoridade geral: a frase, manuscrita como um bilhete ou uma anotação de guardanapo, inicia e termina com “la”; o primeiro “la” ressoa em sua própria inversão, “al”, em “alma”, para só então a sonoridade chegar à intensa batucada de “c”. Mas **Lavou a alma com Coca-Cola** não é poesia, é texto cuja dimensão sonora parece bem menos importante que a dimensão ambiental do lugar onde foi publicado pela única vez, para só depois continuar sendo republicado de forma secundária, terciária, quaternária, quinária etc., na cadeia de documentações imagéticas da performance.

A escrita em artes visuais não depende do regime da página e sua reiteração editorial para ser publicada e republicada. Os regimes de sua publicação são diversos. No caso de **Lavou a alma com Coca-Cola**, este texto foi publicado no espaço físico da performance em 2003, e continua publicado nos desdobramentos documentais que a reatualizam.



LUTE é um verbo no imperativo que, no contexto brasileiro de 1967, mais que um mando, era um apelo.

Nessa época, o verbo no imperativo já era típico das experimentações texto-performativas de John Cage e de seus ex-alunos Fluxus, que vinham estabelecendo o texto como partitura de ações e performances, sobretudo entre EUA e

Europa. Nesse universo das instruções, o verbo no imperativo regeu desde textos mais descritivos, às vezes até mesmo de natureza discursivo-narrativa, até textos tão sintéticos quanto **LUTE**, como os clássicos *Exit*, de George Brecht, e *Cut*, de Yoko Ono. Ainda que a arte brasileira pareça pouco ter se atraído pelos preceitos cageanos do texto-partitura, **LUTE**, palavra-escultura de Rubens Gerchman, chama a atenção não só pelo modo imperativo como interpela o leitor a agir – uma leitura-interpretação aberta à liberdade da contingência e do acaso, como nos textos-partitura – mas também pelo fato de a obra ter sido construída-escrita para bloquear a avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro – fato paralelo à vontade de extrapolar os espaços institucionais, também característica das ações dos artistas do texto-partitura. Se os textos-partitura instruem a ação para a efetivação de uma obra que, na contingência do ato, abre-se a uma autoria menos monolítica, **LUTE** convoca – no singular – todo cidadão de um Brasil sob ditadura civil-empresarial-militar a reagir, a fazer uma revolução mesmo que sem líderes, uma revolução compartilhada. É necessário lembrar que em 1967, o termo **LUTE** poderia ser completado, na leitura, pela ideia de luta armada, que dava seus primeiros passos sobretudo nos centros urbanos do país.

Mais de cinquenta anos depois, não se olha para **LUTE** através do vidro para-brisa de um fusca 67 preso no trancado engarrafamento carioca, mas pela lente codificada da história da arte. É claro, ou bem provável, que o texto-partitura cageano-fluxiano não tenha informado Gerchman para a feitura de **LUTE**. As questões estético-geo-político-artísticas eram outras, entre a metrópole e a colônia. Inclusive, o que na arte estadunidense cage-fluxiana tratava-se da negação de circuitos institucionalizados, no Brasil tratava-se do uso político do espaço público, antecipando a geração que viria a ser chamada de tranca-ruas e empurrando a obra para os lugares onde ela procurava quem fosse seu corpo-motor. No Brasil, o verbo no imperativo não tinha o caráter de “faça você”, que expandia a noção de autoria das ações disparadas pelos textos-partituras e instruções Fluxus, mas

de uma convocação com teor político explícito, como não só em **LUTE**, mas também em *Seja Marginal Seja Herói*, de Hélio Oiticica, ou em *Diga conosco BU-RO-CRA-CIA*, de Anna Bella Geiger, entre outros imperativos.

Atendo-se a seu caráter escultórico tridimensional, a grafia de **LUTE** parece se mexer para que todas as letras, exceto o “T”, dividam-se em uma pangeia de sólidos geométricos – um movimento que leva ao ballet neoconcreto de Lygia Pape – ao mesmo tempo em que, tanto a geometrização dos caracteres, quanto a demanda de deslocamento corporal do leitor-observador, que concilia leitura de texto e observação de escultura, ligam **LUTE** aos preceitos minimalistas que incluem a posição do corpo, o ponto de vista, como parte constituinte da obra. Neste ponto, o texto afirma-se como escultura de cunho minimalista que se efetiva mais na perspectiva do observador-leitor que na relação autônoma de seus próprios volumes escultóricos.

Palavras são frontais. Lê-se sempre de frente para o texto. Um designer que cria uma fonte, cria sua frente, seu rosto gráfico. No ideal normativo do desenho gráfico, não há uma fonte que seja tridimensional e que leve em conta visões laterais e traseiras com desenhos independentes da face frontal. Quando uma fonte ganha tridimensionalidade – para um letreiro comercial, por exemplo – projeta-se o desenho frontal para o lateral, ou seja, engorda-se a platitude. É o caso de **LUTE**, que se apresenta sobretudo como uma tridimensionalidade na qual as letras tornam-se sólidos geométricos. A obra é uma escultura em relação à qual é natural que o observador procure, com o corpo e não somente com os olhos, um ponto ideal de leitura, algo semelhante à relação da plateia com o palco italiano. **LUTE** é uma encenação não só da palavra, mas do espaço, com o detalhe de que a obra foi feita para ser mostrada na rua – o que leva a pensar em um carro alegórico – de modo que esses estatutos todos de encenação de si e também da leitura-observação oscilam **LUTE** entre o minimalismo, a intervenção urbana e certa estética carnavalesca.

Ainda sobre a questão da leitura, claro que não é preciso estar de frente para **LUTE**, de forma perpendicular, para conseguir ler. Mesmo em perspectiva, a leitura é possível. Mas o caminhar do corpo ao redor da obra, ao aumentar a distorção da perspectiva, tende a dificultar a leitura do texto ao mesmo tempo em que revela outros desenhos, outros pontos de vista do volume escultórico, de forma que rodear a obra configura-se como um ato que modula e intercala leitura de texto e observação de escultura. Assim, **LUTE** é uma obra que existe no lugar de intercâmbio entre o limite de legibilidade e sua perda em prol da experiência escultórica de um corpo que, rodeando a obra, apreende os diversos desenhos da paralaxe ao movimentar-se para encontrar os pontos que coincidem coisa-escultura e signo-palavra.

Insistindo mais uma vez nas lentes da história da arte para ler ou observar **LUTE**, há aqui a correlação entre corpo e obra, tão cara ao minimalismo, ainda que a existência de uma frontalidade que estabeleça um ponto de vista hierárquico seja algo que trai os preceitos minimalistas, assim como trai o fato de a encenação formal e literal do espaço, também cara ao minimalismo, dividir protagonismo com a encenação semântica da palavra **LUTE**, instauradora de uma cena mental e linguística concomitante à experiência do corpo. Ao mesmo tempo, em **LUTE** há também o foco na linguagem enquanto processo, tão cara ao poema/processo. Neste caso, trata-se do processo de permutação da percepção entre texto e leitura e entre escultura e observação, em uma palavra que se forma na retina pelo deslocamento físico do corpo que a observa, algo tão processual e cinético quanto as experimentações do poema/processo.

Convocar o corpo para a leitura é diferente de convocar o olhar. Escrever na página é diferente de escrever no espaço. Além disso, diferente de uma palavra manuscrita sobre papel – indício da presença física do escritor-calígrafo – a palavra **LUTE**, inscrita no espaço e na matéria escultórica, é o produto indicial de uma série de escritores-fabricadores: o escritor-artista, o escritor-projetista-designer,

o escritor-marceneiro, o escritor-pintor. Assim, a escrita escultórica ultrapassa o exercício linguístico para ser uma escrita materialista, além de matérica. Ela é um ato físico de fabricação que demanda ofícios em uma relação de classes que se efetiva no mesmo terreno da luta de classes, ofícios esses que, unidos em **LUTE**, revelam-se como a metáfora trabalhista de uma população que, sim, precisa lutar: seja pelo sustento da vida diária, seja contra a opressão de um país autoritário e classista.



No campo editorial, o ato da escrita é íntimo, não se escreve em público. Lê-se textos prontos, publicados, e não sua feitura.

Em Marca Registrada, Letícia Parente borda **MADE IN BRASIL** na sola do pé. A ação da escrita é performativa e o tempo de leitura está fundido na duração do ato de escrever. Assim, o leitor torna-se espectador e lê conforme as letras são reveladas pela ação que produz o texto, e não pela velocidade pessoal de leitura que cada um imprime a uma escrita já concluída. Em Marca Registrada lê-se o escrever, e não a escrita. Mas o escrever é revelado como filme e, assim, ler é também seguir o ritmo filmico, não apenas o textual.

“Made in” é um termo padrão do comércio internacional. É recorrente que nas artes visuais o uso de palavras abra

mão da chamada autoria primária – a busca do ineditismo de arranjos verbais considerados originais – para usar palavras, termos e arranjos que já estão em circulação no uso social da linguagem. As práticas textuais na arte, levadas ao extremo, chegam a substituir a clássica noção de escrita, a de uma sucessão linear e horizontal de palavras regendo ritmo e significado, por noções e procedimentos objeto-visuais nos quais o uso readymadeano, a rematerialização e a ressignificação do texto é que estabelecem significados e ritmos.

Já no modernismo, as artes visuais experimentaram o audiovisual e passaram a trabalhar a escrita não apenas como roteiro, mas como texto imagético, não mais a ser fruído apenas na sucessão temporal de sua leitura, mas também na simultaneidade objetual-imagética do filme. Assim, **MADE IN BRASIL** é lido por um leitor conforme o texto é escrito na sucessão filmico-temporal. É também assistido por um espectador, na sobreposição de significados imagéticos que o termo ganha enquanto cena audiovisual. E, por fim, também é lido e visto por um observador-leitor nos frames do filme publicados no campo editorial. A obra funde os papéis de leitor, espectador e observador que o público desempenha entre os campos da literatura, do cinema e da arte.

MADE IN BRASIL é bordado por Letícia Parente na pele e isto alude à história da escrita física – pedras, tábuas, tatuagens, tipografias. O modo como o poder inscreve-se nos corpos pode ser visto também como escrita física, performativa, desde a forma como o capitalismo impõe modos de vida a como o trabalho mecaniza o corpo, passando pela violência e pelo controle físicos do Estado sobre o indivíduo ou pelas tecnologias de cunhagem de subjetividades. Na ação de encarnar o texto **MADE IN BRASIL** na pele, a violência inscrita é literal e também metafórica, face ao contexto de terrorismo de Estado no Brasil sob ditadura civil-empresarial-militar, em 1975. Mas a violência contundente da escrita física, nessa obra de Letícia Parente, é relativizada pela sutil escolha da projeção filmica como corpo, algo imatérico, desprovido de corpo físico.

O olhar levanta-se do texto sendo escrito e vê a leitura chegando. Este chegar faz o ato de escrever perceber-se em um fluxo no qual escrever e ler parecem acontecer em um só tempo. Vias de um mesmo sistema de circulação, o ato de escrever revela-se espaço. O de ler, deslocamento. A aproximação da leitura sobre a escrita apressa ajeitos sintáticos e uma fuga. Quem escreve não permanece no próprio texto depois que este começa a ser lido. Um pedreiro não vive na casa que constrói. Casas só são casas a partir do uso, é ele que as mantém em pé, não a construção em si. Escrever – construir – limita-se no tempo, algo que termina. Ler – usar – não.

Este texto formata seus primeiros relevos. Sobre eles, a leitura avança. As primeiras palavras de um texto ainda não são o texto, elas insinuem a borda de mata que antecede a ci-

Já o nome do país bordado na sola do pé aciona muitas leituras: o pertencimento à terra, inscrito na parte do corpo que toca o solo; a tortura de Estado *made in* Brasil; o uso do termo “*made in*”, evocando nacionalidade e nacionalismo de forma ambígua, lembrando que “Brasil” não está em inglês, com “z”; a posição geopolítica do país, de seus habitantes, de seus produtos e de seus artistas frente à divisão internacional do trabalho e da violência, uma posição subalterna que é uma Marca Registrada – título da obra – do Brasil.



Pouco iluminado e com um letreiro em neon vermelho e azul escrito Mastur Bar, decorado com imagens e objetos relacionados à masturbação – “coisas para as pessoas fazerem com as mãos, técnicas para estabelecer a conexão de si” –, com conexão de *wi-fi* gratuita – “senha: ‘masturbar’ tudo junto” – e com serviço de *drinks*, no bar **Mastur Bar** acontecem ações e apresentações de Fabiana Faleiros sobre masturbação feminina.

Nas aulas-show, em meio à penumbra do bar a artista ilumina com uma lanterna – alusão à mira laser para palestras, bem como à coerção policial – uma série de imagens pictóricas e fotográficas nas quais se vê detalhes do “pulso que cai” – gesto desmunhecador associado à nobreza, ao *glamour* feminino e à estratégias de apropriação de códigos normativos para uma

dade, ainda longe de uma zona central. As palavras usadas até aqui, e as que virão, cruzam-se com todas as suas aparições em textos já escritos ou ainda a sê-lo. Neste momento, as primeiras palavras do texto se desvencilham de forma lenta dos textos de onde vieram a fim de livrar-se de alguns significados a mais que ganharam em outros textos, mas que neste parecerão estranhos. Embora tragam significados adquiridos e construídos pela soma e sedimentação de todas as suas participações em outros textos, as palavras tentam entrar o mais esvaziadas possível em novos textos, mantendo apenas uma espécie de casca de significado.

Para a palavra, esvaziar seu significado talvez seja um exercício perigoso no uso comunicacional da linguagem. Porém, o esvaziamento é um exercício vital na experimentação artística que se dá no corpo informe da linguagem e, ainda, um exercício às vezes necessário para a natureza do discurso. Para se conseguir argumentar, há momentos em que é preciso deturpar o significado comum das palavras e fazer com que a leitura perceba que toda palavra está em constante giro, como a rotação do planeta, mudando significados, perspectivas e ângulos de iluminação conforme a posição que ocupa no ecossistema do texto, conforme o momento histórico em que foi escrita e é lida e conforme a pessoa que lê e preenche seu significado. As palavras precisam ter um mínimo vazio de significado para que a leitura possa, mais que lê-las, atravessá-las. Frente ao texto, os olhos deslizam sobre as palavras, mas podem também passar por dentro delas e, desse modo, passar por dentro do texto. Mas, sim, há momentos em que se necessita que a palavra tenha um eixo definido, uma coluna firme, uma fixidez a ser usada para colocar o discurso em pé. Alternar entre a semântica inequívoca das palavras e aquilo que elas têm de fluidez ou mobilidade de significado – portanto, abertura à resignificação da leitura – é um exercício importante para qualquer texto.

A este texto, a leitura vem chegando por palavras de outros textos que, a perder de vista em

um horizonte em 360°, constituem-se como subúrbios por onde a leitura já passou para chegar aqui. Todo lugar sente-se um centro e é rodeado por lugares que o circundam e obrigam que se passe por eles para nele chegar. É a lei distributiva do espaço. A escrita e a leitura de frases, parágrafos e discursos de outras autorias, épocas e lugares caminham em meio à topografia dos textos que rodeiam este texto e então nele chegam e adentram, misturando-se às suas frases, parágrafos e discursos. Nada do que é e será escrito aqui é puro, essencial e inédito.

O desejo deste texto, que em seu assunto tentará centralidade, é ser a periferia de outros textos, cada um com sua centralidade que não passa de um ponto de uma rede horizontal, jamais monumento ou obelisco, pulsando a escrita humana. Se há ponto vertical, é no sentido de mirante, onde se sobe – lê – para, deste texto, ter a vista panorâmica em constante expansão dos textos que o rodeiam. Quer-se, com este texto, que todas as palavras nele usadas, e por ele contaminadas, apareçam em outros textos. E caberá a cada palavra atenuar essa contaminação, se conseguir.

Cada vez que uma leitura instaurar este texto no campo periférico de outros textos, isso quer dizer que essa leitura foi contaminada por ele e o trama na rede em que cada texto é um núcleo em meio a uma multidão de textos que se multiplicam e se expandem conforme a humanidade escreve e lê. Semelhante à polinização feita por insetos e ventos, as leituras cruzam os textos entre si. Já na primeira letra deste texto, o “O” configurou-se um dentro rodeado pelo fora de onde vêm insetos e ventos. Como um núcleo de palavras e discursos, este texto fecha-se em si enquanto o lá fora dos outros textos se expande pela ininterrupta expansão da escrita, invejosa da expansão do universo. **O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE.** Mas isso é só uma perspectiva forjada e arbitrária que privilegia um ponto de vista. Ao mesmo tempo que núcleo fechado, este texto faz parte do movimento de expansão coletiva de todos os textos, pois, nesse momento da escrita – que

contra-performatividade de corpos dissidentes de gênero – que ficou como resíduo histórico da livre mobilidade que há nas mãos, mobilidade sempre capturada pela produção capitalista, como no *touch screen* de *smartphones* que hoje emprega as mãos o tempo todo, fazendo-as esquecer da possibilidade de tocar o corpo – ideias que aparecem em muitos dos textos de Faleiros.

Traçando um arco iconográfico do pulso que cai que vai de pinturas clássicas como Louis XIV un Armour (1663), de Joseph Werner, do retrato do Conde d’Eu feito por Alberto Henschel em 1882 e das fotos com as quais Charcot inventou a histeria feminina e seu imaginário no século 19, até chegar aos ensaios de moda do século 20, ao *voguing* e à Beyoncé, nas aulas-show Fabiana Faleiros põe foco em como o pulso que cai parece estar descolado do corpo, seja em um gesto *blasé* de nobreza, seja no espasmo muscular das histéricas, e discorre ainda como a partir do século 18 a mão feminina foi disciplinada a não tocar o próprio corpo, cuja função passa a ser a de reproduzidor controlado socialmente e não a de lugar de prazer sexual – “já passou da hora de nos reapropriarmos dos nossos feitiços, de usar as mãos para fazer feitiços, para criar nossa própria sexualidade”, escreve Faleiros em sua tese.

“O pulso que cai” é também o título – com o subtítulo “e as tecnologias do toque” – do livro de Fabiana Faleiros que reúne as aulas-show proferidas no **Mastur Bar** e ainda outros textos que o tangenciam. Espécie de núcleo textual do projeto, as ideias do bar estruturam-se no livro em uma escrita que pende entre ensaio de viés histórico e narrativa ficcional. Cada exemplar tem a capa interferida por Fabiana Faleiros, ora manuscrito – com seu pulso que cai – **Mastur Bar**, ora “O pulso que cai”, com marcador cor de rosa. Sobre as páginas, algumas aulas-show tomam forma de poemas nos quais Faleiros fala sobre vários temas em torno da masturbação feminina, como a relação que faz entre a liberdade de um pulso caído – relaxado, solto no ar, sem o emprego tenso de uma função manufatureira – e a

dedilhação quase libidinal do *touch screen* que, no **Mastur Bar**, é incentivada de modo subliminar pelo *wi-fi* de senha “masturbar”. Vários trechos do livro revelam os eixos discursivos do projeto **Mastur Bar**, como em

Hoje se fala em tocar uma música. Ou foi sempre? Por isso é que estou tão sensível quanto uma tela. (...) E tocava na tela sensível do celular dando *play* na trilha sonora da aula-show sobre os gestos que fixam o gênero no sexo. A mão que não toca o próprio corpo é substituída pela mão do médico, gente, que por sua vez é substituída pela loucura e pelo trabalho, pelo *smartphone*.

Nesse trecho, aparece: a recorrência do termo “tocar”, corruptela de “se masturbar”; a afirmação da tela *touch screen* ser tão sensível ao toque quanto a pele – o que, de quebra, leva a pensar na transformação das relações pessoais na era do *smartphone* como prótese extensiva do corpo, mas também como armadilha que captura a vida para o trabalho 24/7 –; a medicalização do corpo disciplinado pelo trabalho; o histórico uso opressor da histeria – “loucura”, no texto – como controle medicinal do corpo feminino. No pouco formal vocativo “gente”, percebe-se ainda a presença da plateia que frequenta o **Mastur Bar**, mais que do leitor do texto.

Nos textos de Fabiana Faleiros, são muitas as operações literárias que dizem tanto quanto o discurso ensaístico. Na aula-show para homens, que há no livro, em “A aula de hoje é para você, homem (...) para a mão que foi separada do corpo pela garfa, pelo faco (...)”, salta aos olhos a inversão de gênero entre garfo e faca, recurso que ridiculariza o fato de a construção de gêneros estender-se para os objetos – nesse caso, garfa e faco trocam de gênero, mas continuam reafirmando-se como casal heteronormativo que instrumentaliza o simples ato de comer. Esse trecho expõe ainda o quanto instrumentos funcionais do dia a dia não permitem que as mãos toquem o próprio corpo – que seria o caso de comer com as mãos. Na mesma aula-show para

coincide ou não com o da leitura –, ele está em processo de feitura, ou seja, aumentando a totalidade de tudo que já foi escrito.

Escrever é um só coletivo, um coletivo só.

Escrever carrega a falsa ilusão de ineditismo, de autoria primária. Talvez isso seja a pequena malandragem que a escrita aplica em quem escreve: incentivar certo orgulho que encoraje o ato inaugural do escrever frente à possível frustração de quem percebe-se apenas mais alguém que mastiga metáforas já mastigadas em um idioma há séculos ruminado. Mas, conformado o falso ineditismo, escrever passa a ser intervir na imensa rede onde circula tudo que já foi e ainda será escrito e lido, uma atitude individual no material coletivo. A filosofia sabe que no momento em que os textos do século 18 eram escritos, já serviam tanto para o futuro da filosofia de séculos a.C. quanto para o passado da do século 27. O tempo é dialógico. Os corpos morrem, mas a cultura é a trama dos artefatos que eles produzem distantes no tempo. Isto aqui é um artefato. Os corpos também são.

O só é coletivo. Cada texto intervém, a seu jeito, na paisagem da cultura escrita. Ao se escrever, tenta-se uma voz alta, um discurso determinante, uma fala única, tudo simultâneo à frustração de saber que escrever é estar no coro, é apenas ser uma voz a mais desafiando a cacofonia geral. Essa frustração de ser apenas mais um texto na coletividade dos textos ao mesmo tempo reforça o sentimento de estar em multidão e alivia a solidão de falar através da escrita, um ato tão só, por vezes umbilical e eremita, ainda que coletivo. A escrita deste texto é fruto de uma bibliografia, um epistemológico suburbano – **O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE** – que garante a zona central do texto – **O QUE ESTÁ DENTRO FICA**. A imagem é como a de um pico que se ergue pelo pó acumulado de outros lugares, trazido pelo vento. As palavras e ideias deste texto vêm de outros textos. Quem as traz é tanto as leituras de quem escreve quanto as de quem lê. O acúmulo, o pico-texto, é o artefato dessa artesanaria que há poucos séculos

vem sendo chamada de autoria e que, há algumas décadas, tem sido concedida também à leitura.

Além da bibliografia oficial, muitos textos constituem este texto. Por exemplo, a bibliografia que constituiu quem o escreve, da qual a bibliografia do assunto escrito é um fragmento. Por outro lado, as leituras chegarão a este texto só depois de terem lido muitas outras coisas também, e é a bibliografia das leituras que irá enriquecer, dar complexidade e levar adiante este texto, para além de sua bibliografia ensimesmada e até mesmo para além do que a autoria afirma.

O texto é um espaço em si, de certa forma estanque, sólido, que testemunha o universo de textos se expandir ao seu redor. Cada texto escrito, lido e acrescentado a este universo muda todos os outros, como uma peça que se desloca e muda toda a configuração que se vê no visor do caleidoscópio. Um texto é um sólido fechado que retém discurso dentro de si ao mesmo tempo em que, de modo inverso, é mudado porque o que está fora dele, o universo de todos os textos, é uma constante expansão. Um texto só expande, só se ressignifica, só continua falando através do que está fora dele: suas leituras e outras escritas.

Ao final desta tese, será apresentada uma bibliografia geral na qual estão os textos que impulsionaram a escrita da própria tese e também deste texto. Mas essa bibliografia é apenas parte da paisagem que rodeia esta tese, um passado, talvez um cadáver à espera de uma arqueologia. O que aponta para a vida futura desta tese é a bibliografia das leituras que nela se engajarão, são elas que reescreverão esta tese no plano da leitura, e não da reescrita. É certo ainda que, daqui a algum tempo, quem escreve esta tese terá lido outras coisas e embora esta tese não continue sendo alterada e permaneça como um arranjo estanque de combinação tipográfica, a própria pessoa que a escreve a lerá de modo diferente, expandido pela sua bibliografia futura, e perceberá que embora o arranjo tipográfico seja estanque, a leitura não é, como uma música tocada de maneiras diferentes ainda que

homens, “(...) para os que sabem cozinhar, para os que não sabem dar boquete (...)” constrói uma sequência na qual a atividade doméstica atribuída às mulheres em uma sociedade machista – cozinhar – serve de apaziguamento para a figura de um homem moderno e descolado que cozinha, porém o apaziguamento desaba em “para os que não sabem dar boquete”, afirmação ambígua que tanto pede um homem aberto ao sexo com outros homens quanto troca o verbo “fazer” por “dar”, retirando o aspecto fabril-produtor da expressão “fazer um boquete”.

O próprio nome do bar é uma operação literária construtiva-desconstrutiva sobre a palavra. Lidando de modo bem-humorado com a rearticulação do verbo “masturbar”, **Mastur Bar** é um nome fantasia cujo apelo comercial baseia-se naquilo que nos nomes fantasias costuma-se chamar de trocadilho, mas que aqui, com instrumentos literários e artísticos à mão, numa quase gentrificação da ideia de “trocadilho”, pode ser chamado de operação literária construtiva-desconstrutiva. Usar as palavras em um jogo articulável de sílabas a fim de manipular outros significados e sentidos é um procedimento que trata a palavra como poema em si – lembrando que Fabiana Faleiros é poeta. Em **Mastur Bar**, a morfologia também é um campo expressivo, pois o verbo – “masturbar” – é quebrado ao meio, se transforma em um nome fantasia comercial composto por dois substantivos – o nome próprio Mastur e o termo “bar” – e mantém ainda a predominância da sonoridade de verbo, já que os “r” finais lembram o infinitivo.

A produção de significado no jogo entre o verbo “masturbar” e o nome **Mastur Bar** estende-se para o signo-logomarca, que, como marca comercial que exige apelo visual concomitante ao verbal, se configura em um objeto típico do espaço público: um letreiro neon, objeto bastante semantizado cujo significado visual alude a bares, vida noturna, prostituição e serviços sexuais.

A emissão de significados que se inicia em ângulo fechado sobre o nome **Mastur Bar**, como informação verbal, parte para o ângulo aberto em sua objetificação em luz neon a ser instalada no espaço. Essa espécie de expansão, ou abertura do ângulo, prossegue no fato de o neon ser o ponto instaurador do bar de Fabiana Faleiros não apenas como um lugar físico, uma instalação, mas também como um espaço-tempo que serve de plataforma para as ações que ativam a programação do bar, expandindo o trabalho para a natureza efêmera de acontecimento. As apresentações dos textos e das aulas-show explodem de vez o ângulo fechado iniciado no construtivo nome **Mastur Bar** ao oralizar em performance, jogar no ar e no efêmero, a estrutura discursiva que ampara o projeto. A performatividade é o eixo do **Mastur Bar** até mesmo no fato de o bar ser itinerante e se remontar e se moldar aos vários contextos em que é instaurado. O disparador semântico e verbal da obra que se inicia em um termo fixo – **Mastur Bar** – fixado no espaço físico por sua objetualização – o letreiro – se dinamiza não só na programação de ações do bar – performances, vocalizações, trabalhos musicais e trabalhos sonoros – mas também na natureza geral do projeto: móvel, itinerante, contingente, agregador de outras parcerias e participações a cada versão.

Reiterando uma tradição na qual as artes performativas são responsáveis por boa parte da produção escrita e também de publicações nas artes visuais, a relação intrínseca entre o **Mastur Bar** e seu braço editorial “O pulso que cai e as tecnologias do toque” espraia a atividade escrita entre o domínio do livro, o regime da página, e uma oralização performativa que ao mesmo tempo instaura e é instauradora do ambiente instalativo imersivo do bar, complexificando – ou, ao contrário, mostrando como pode ser simples – o fato de que a escrita, comumente confinada ao regime normativo do livro, pode estar longe de ser uma linguagem estanque sobre a página, podendo ser instalada, acionada, oralizada, vivida enquanto discursividade espacializada em ambiente.

baseada em uma partitura fixa. O que importa não é a bibliografia que será indicada ao final desta tese, mas sua bibliografia futura.

A expansão é contínua, vide o que a ciência fala sobre o universo. Se uma tese em arte forja-se de pensamento científico, que foque na ligeira vergonha que a ciência tem frente aos mistérios mal explicados para os quais ela constrói narrativas que bem parecem ficções sob liberdade poética, como a expansão do universo, e não nas certezas remastigadas que a ciência usa para reafirmar verdades que duram não mais que cinquenta anos. A introdução de uma tese bem poderia ser uma errata futura.

Aderido à natureza da expansão, ao texto importa menos se a leitura vai corresponder àquilo que foi escrito, proposto, fabulado e articulado pelo lado de dentro da escrita, e mais o modo como leituras virão de fora para reconstruí-lo conforme sua necessidade. Ler é próximo de necessitar. Somente as leituras podem dar ao texto a oportunidade dele dizer o que ficou silenciado na escrita, por falta de espaço, por falta de voz, pela ignorância de quem escreve. Para quem escreve, a ignorância é um instrumento. O mínimo de certezas que a escrita tem é usado para o chão, paredes, teto. A ignorância é o que deixa os cômodos vazios para o uso. Uma escrita sem ignorância é apenas uma autoria guiando quem lê por dentro da satisfação que tem de si mesma. Uma escrita com ignorância cala-se e ouve o que a leitura diz. **SOU TODA OUVIDOS.** A ignorância da autoria garante os entendimentos múltiplos das leituras.

Até aqui, parágrafos ensaiam passos sedutores no corpo da leitura para que ela adentre o texto frase a frase. É impossível demarcar em que momento ou onde a leitura rendeu-se ao texto. Não há um instante-soleira. Há apenas o texto demarcando-se, como alguém que se auto-desenha para que a alteridade note. **E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.** Neste início, o texto não quer que a leitura o abandone, é preciso seduzi-la, mas ao mesmo tempo ele não pode revelar-se demais e se apressar rumo ao assunto central. Textos têm um tempo próprio

de construção. Neste início, quem lê precisa adentrar os cômodos vazios apenas contornados no alicerce. O máximo que o texto pode fazer é prometer-se contorno de algo maior, desenhado pelo prazer que tenta dar à leitura. Contornado o corpo, a grafia da linha forja-se caligrafia para seduzir o olhar que nela agora lê **este é um desenho gostoso.**

O início do texto é um jogo sério de sedução barata. Quem escreve samba miúdo no limite entre o externo e o interno deste texto, bate o tambor das teclas e da fonética e tenta ritmar a exaustiva repetição da palavra texto nesta prestação de serviço linguístico do tipo trago uma leitura em 24h. Afirmar que este é um texto gostoso é possível, fazer a leitura ter prazer é o desafio.

Em determinada vírgula, a leitura pode pausar, cair de joelhos em silêncio e então receber o ritmo da escrita à queima roupa para, rendida, ser levada pelo texto, como um RESGATE. O que leva a leitura pelo texto é uma espécie de sirene cortando vias expressas. Às vezes, é uma frase de três ou cinco palavras combinando um arranjo complexo de significados que cativa a leitura, e esta segue em busca de mais sete ou trinta e seis mil palavras. Muitas vezes, se trata do ritmo do texto que, sem ser tão demarcado ou predeterminado, mimetiza o ritmo metabólico do corpo e então lê-se, porque ler dubla a corrente sanguínea.

À medida que a leitura afasta-se da borda do texto e adentra cada vez mais seu interior, a perversidade inerente a qualquer escrita é revelada pelo texto, agora já íntimo da leitura. **Dear reader. Don't read.** Um lance espacial da escrita que convoca e marca o espaço entre o texto e quem o lê. A materialização de um tabuleiro sob os pés de quem não havia se percebido jogando com as peças que há ao redor deste texto, nas laterais de suas páginas. Uma aposta na negatividade da agressão como forma de conquista. Uma discussão em um quarto de hotel. Mas, nesse caso, a leitura desobedece o que leu. No jogo de espelhos, quem leu **Dear reader. Don't read.** percebeu-se nas palavras que seduzem e logo ordenam que se abandone o texto. A sedução e a ordem imperativa refletem-se com uma fração de



A escrita de um texto pressupõe ao menos a junção de dois vetores de construção: o discurso – algo imatérico, do plano do pensamento – e a sintaxe – responsável por organizar o discurso sob as regras de organização da linguagem, seguindo as normas do idioma e dando-lhe materialidade e possibilidade de comunicação – ou, ao menos, de afecção. Mas a ideia de texto é comumente estendida também a outras naturezas além da verbal, como ao se considerar a coreografia um texto do corpo, a montagem e a edição como textos do audiovisual ou a lei e a repressão do Estado como textos do poder – cada caso manipulando discursos e sintaxes próprios. Porém, na cultura do texto verbal, como este, sua formatação não é tão flexível e suas possibilidades de subverter a construção sintática do discurso não são tantas. Texto escrito é texto escrito. Usar códigos verbais – com a intenção da inteligibilidade – é seguir normas.

Talvez, por não seguir as normas do texto – ideias organizadas no fluxo discursivo através da articulação de frases que dão forma à tautologia entre argumentos e contra-argumentos – o texto escrito por Laís Myrrha em **Memorial do Esquecimento** jamais seja considerado um texto, ainda que em si mesmo ele seja um dos melhores ensaios sobre urbanismo, mobilidade urbana, antropologia ou sobre tempo-espaço, que se pode ler.

No espaço público da rua, sobre um muro preto, a artista escreve em branco o nome de cada transeunte que aborda, até que a inevitável sobreposição dos nomes, resultado da desproporção entre a enorme quantidade de pessoas que passam e a área limitada da escrita, cubra todo o muro de branco. Ao abordar e pedir o nome ao transeunte, Laís assemelha-se à escritora que tenta encontrar o termo justo, talvez à tipógrafa prestes a montar uma sentença. Escrever o nome no muro é um ato de publicação, de escrever em público, de fixar a estória da cidade à qual a história pouco se interessa. Cobrir o muro de branco é findar o texto. O branco ilustra o quanto a cidade e sua superpopulação impõem o anonimato que apaga identidades sobrepostas no dia a dia, já esquecidas antes mesmo de ter sido conhecidas.

O discurso de **Memorial do Esquecimento** não é narrativo e tampouco ensaístico, pois não é produto de ideias e pensamentos articulados verbalmente, mas sim performativo. Quem articula o fluxo discursivo-performativo é a circulação da cidade que trama a pressa utilitária do trabalho, as necessidades comerciais de deslocamento, os passeios despreocupados, as intervenções que a arte provoca no tecido urbano-social. É como se a circulação urbana fosse a lírica que tem no nome de cada passante uma palavra de seu léxico poético. Ao mesmo tempo que a lírica, a circulação urbana é também a sintaxe orgânica e contingencial do texto sendo escrito no muro, texto que é organizado, argumentado e articulado conforme a temporalidade do fluxo da rua que traz palavras, dispensando o sistema “sujeito-verbo-predicado” em prol de uma escrita de sujeitos – ou vocativos de orações não compostas. Daí, um texto de camadas de palavras sobrepostas, nomes que para se relacionar não necessitam de um verbo que os coloque na linear posição de sujeito ou de objeto, pois eles já se relacionam de forma multidirecional no tecido urbano. Assim, o texto que vai sendo escrito no muro configura-se em uma estética mais a ser vista que lida, cuja possibilidade de leitura é, sim, a dos nomes escritos – enquanto ainda é possível lê-los antes que a superfície fique totalmente branca – mas também a dos

segundos de atraso entre si para que a leitura possa perceber-se leitura com o mínimo de memória, portanto, com um mínimo de possibilidade crítica. E, assim, a leitura continuou no texto porque ao ser alertada para não ler, já havia lido. Se a infração foi cometida, que continue. Se a proibição foi entendida e desacetada pela leitura que continuou até aqui, o desacato tornou a escrita e a leitura duas cúmplices foras da lei decretada pelo texto. Talvez seja aqui, onde quem lê continua lendo, que este texto, já na metade que anseia pelo fim, assume seu começo: uma ode à desobediência. **“do as you like”**, e a leitura, agredida, olha pela janela onde **O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE**, percebendo o espaço onde foi confinada: aqui.

Dear reader. Don't read. e “do as you like” instauram espaços neste texto. Agem tanto no que se poderia chamar de espaço verbal ou literário, onde significado e sentido fluem mediados pela linguagem, quanto no espaço tridimensional, onde quem lê é cutucado em seu corpo pelo texto e se autopercebe na performatividade de ler, notando ainda, na imagem escrita de **“do as you like”**, um possível erro de imagem. Como pode uma imagem estar errada? **Dear reader. Don't read. e “do as you like”** erguem de vez, sobre o alicerce de **E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTO DE MEU CORPO.**, um espaço textual expositivo de dentro do qual **SOU TODA OUVIDOS** convida e puxa a leitura para dentro, para ouvir o que ela tem a dizer.

Textos em inglês em um texto como este, em língua brasileira, fazem lembrar ainda que na linguagem verbal há a inevitável questão do idioma. Uma língua está fadada a ser contaminada pelos estrangeiros que passam por dentro dela. Nativos em determinadas línguas podem escrever em outras. É o caso de **Dear reader. Don't read. e “do as you like”**. Atua-se, assim, sobre o paralelismo que impede que idiomas sejam sinônimos entre si e que a vida humana seja igual em diferentes línguas. O que se diz em um idioma, via nuances e entrelinhas, tempos verbais complexos e informalidades onomatopaicas, não se diz em outro. No regime dos textos discursivos, os do espaço ensaístico-literário, que também é uma

característica deste texto, a fidelidade a uma língua nativa ou de domínio parece ser mais comum do que no regime dos textos-coisas, como os das obras expostas neste espaço ensaístico-curatorial. Talvez a fidelidade ocorra porque no ensaístico-literário a língua é o próprio espaço e há de se ter domínio e intimidade para construir, no espaço da língua, o que se quer dizer com ela. Discursar é construir o espaço discursivo onde o discurso se revela. Nos regimes onde o texto é objeto exposto ao mesmo tempo que é espaço discursivo em si, a língua inglesa de, por exemplo, **“do as you like”**, é apenas um sistema – comunicativo, linguístico e imagético ao mesmo tempo – usado para a obra tanto quanto o papel e a tinta que também a constituem.

Como enunciados curtos, os textos de **Dear reader. Don't read, “do as you like”** e **SOU TODA OUVIDOS** não irão tramar-se de modo complexo no tecido da língua para arquitetar um discurso longo, narrativo ou ensaístico, tautológico. Assim, em vez de tramar-se em um discurso que os desenvolveria e prolongaria, esses enunciados tramam-se na rapidez textual e na materialidade da tinta e do papel que os adéquam à natureza expositiva, tão visual quanto discursiva. Quando o enunciado é curto, sem encadeamento discursivo-temporal longo, é mais fácil que ele se torne objeto e imagem. Nesse aspecto, textos longos pendem mais para a natureza temporal do audiovisual que para a natureza objetual da imagem estática – não que isso impeça que textos longos sejam apresentados no espaço expositivo físico, como é apresentado o audiovisual.

E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTO DE MEU CORPO., este é um **desenho gostoso, Dear reader. Don't read, “do as you like”** e **SOU TODA OUVIDOS** são escritos-desenhos a ser expostos e lidos. Para instalar-se no espaço verbal deste texto, essas obras descolaram-se de sua fixidez imagética – desenho, monotíпия, gravura, carimbo, *offset* – que solidifica as palavras em escritos-desenhos a ser mostrados no regime expositivo da arte. O que nesses escritos-desenhos é de natureza linguística foi rematerializado na tipografia padronizada deste texto, a fim de

significados agenciados pela performatividade, exatamente o que se faz neste texto que nada mais é que uma leitura de **Memorial do Esquecimento**.

A sensação de ter lido um texto é marcada pelo fechar um livro ou um arquivo pdf na tela, algo que não difere da sensação que fica ao imaginar a ação de Laís Myrrha chegando ao branco total do muro. Esse branco seria um silêncio? Quem já leu ao menos uma frase na vida – ou, simplesmente organizou um discurso na fala – já deve ter percebido que toda a carga normativa e impositiva do sistema verbal sufoca aquilo que tenta em vão se expressar em palavras. Mas, como uma busca de ar que vença o sufocamento, pode-se aprender a ler de outras formas e com outras dimensões para além do modo como a linguagem organiza a realidade no discurso, sem conseguir. É o caso de escritas que não cabem nas regras construtivas da discursividade verbal, e que geram texto não para ser lido, mas para ser visto ou vivido. É o caso desse ensaio performado sobre urbanismo, sobre antropologia, sobre tempo-espaço ou sobre poemas – não poesia –, de Laís Myrrha.

MENINA,
NÓS QUEREMOS SABER
A VERDADE, PELO
AMOR DE DEUS,
O QUE ESTE HOMEM
FEZ COM VOCÊ?

Quem fala, silencia o outro e impõe seu discurso? Em **MENINA, NÓS QUEREMOS SABER A VERDADE, PELO AMOR DE DEUS, O QUE ESTE HOMEM FEZ COM VOCÊ?**, há um corpo que fala. O modo como o texto se organiza

reforça um tom que parece se tratar de uma voz oficial, talvez de autoridade estatal.

A composição sintática do texto ergue, de forma perversa, a verticalidade do poder: o vocativo “menina” é, além de hierárquico – só quem se sente superior chama alguém de “menina” –, patriarcal, no sentido de um homem mais velho que vê os filhos, os jovens e as mulheres como inferiores ou propriedade sua; no pronome “nós”, é composta toda a cena em que se intui a “menina” frente a várias pessoas; a frase “nós queremos saber a verdade” pontua o distanciamento do grupo ao mostrá-lo menos preocupado com o estado da “menina” e mais com a “verdade” – conceito que sempre serviu de moeda de troca para as perversidades humanas, como os genocídios cristãos mal iluminados pelo Iluminismo – ainda que, afinal, neste caso, não se trate de saber a “verdade”, mas sim o que aconteceu; “pelo amor de Deus” confirma a trama entre patriarcado e as boas intenções do poder que sempre evocam o amor de Deus para avalizar relações de dominação; “o que este homem fez com você?” fecha a sentença e compõe a cena de uma “menina” recém-violentada que, frente a todo o sistema esmagador do poder patriarcal, está próxima ao homem que a violentou, já que o pronome “este” confirma que o criminoso está na cena, próximo a quem fala. De forma cruel, à menina é exigida a verdade, não ao homem.

Como em um *travelling* cinematográfico, a câmera linguística começa focando a “menina”, percorre toda a cena composta pelas pessoas – além do criminoso, quem são os outros? – e termina em “você”, pronome que se refere à “menina” e faz o enquadramento linguístico voltar a ela. O “você”, no final do texto, reforça ainda a “menina” como mero objeto de uma construção textual na qual nem mesmo o criminoso parece ser o sujeito: o sujeito do texto parece ser a voz entre a frieza e o cinismo, falsamente protetora e preocupada.

Além do protagonismo da fala ser dessa voz oficial – e não da “menina”, a única que teria algo a falar – a própria pergunta

que esses escritos-desenhos se diluíssem no fluxo de suas frases, que é o espaço expositivo textual onde a leitura deambula já há alguns minutos. A virtualidade e a imaterialidade naturais à linguagem dão a esses escritos-desenhos a natureza móvel que possibilita que sua camada linguística seja, mais que escrita e mostrada neste texto, instalada. Em sua ambiguidade entre linguagem e materialidade, entre discurso e coisa, entre sentido verbal e visualidade, é possível modular, isolar e eleger as diferentes naturezas dessas obras. No espaço expositivo físico, modula-se, isola-se e elege-se a materialidade desses escritos-desenhos. Já no espaço expositivo deste texto, modula-se, isola-se e elege-se sua camada linguística e enunciativa.

Assim, neste texto, os escritos-desenhos re-materializados nesta tipografia padrão (acumin variable concept) são, em si, *links* analógicos que levam a curiosidade de quem lê à pesquisa de sua outra natureza, a imagética e objetual, apresentada no regime expositivo. Na direção inversa, a que privilegia a materialidade, ao ser apresentados no espaço expositivo dos objetos esses escritos-desenhos abrem em seu interior frestas para o espaço linguístico desmaterializado, intercambiando a fruição imagético-espacial do observador e o campo poético-conceitual cognitivo do leitor. Em suma, estes escritos-desenhos, que poderiam ser também chamados de textos-coisas, têm a natureza ambígua – jamais binária, sempre andrógina – de aliar e diluir linguagem verbal e visual, o que acaba, de forma muito simples e clara, convergindo não só leitor e observador em um só instante-pessoa, mas também dois sistemas bastante complexos: o do espaço literário linguístico e o do espaço físico expositivo.

Surgidas a partir das artes visuais, cujo regime é regido pela tridimensionalidade, essas obras, mesmo impressas sobre papel, e portanto bidimensionais, acabam funcionando sob os preceitos do regime tridimensional. Tal regime estabelece uma porosidade, certa superfície aerada, paredes de cobogó que fazem vazar, sem conflitos dramáticos semióticos, o espaço

cognitivo da linguagem para o espaço físico dos objetos expostos e vice-versa, complexificando as velhas noções essencialistas de espaço.

Mesmo nesse fluxo entre o que se poderia chamar de materialidade e imaterialidade, como a linguagem verbal é algo com o qual se lida o tempo todo sem se dar conta, é difícil que ela seja percebida como coisa, objeto. Ela é transparente. Porém, basta ler ou ouvir palavras em um idioma do qual não se sabe nada para perceber como elas se tornam imagens e sons abstratos, tornando-se coisas, objetos que raspam na audição. Textos são coisas. Este texto apresenta-se como transparência embaçada e forja-se como espaço. Para isso precisa ser percebido como discurso tanto quanto como a arquitetura de um espaço expositivo onde há um fluxo circulatório de obras. Há ainda o texto, diluído neste texto, que explicita a curadoria feita neste espaço expositivo textual. São várias as correntes marítimas ensaísticas diluídas no oceano não-pacífico deste texto. Cada leitura pode seguir sua corrente, sua sirene.

A diluição entre marcos expositivos estáticos e correntes verbais em fluxo, diluição essa que concede topografia expográfica aos textos e fluidez informacional às obras de arte, estabelece a multipolaridade que dá partida a esta pesquisa expositiva no espaço verbo-editorial. Se para se chegar a este texto a leitura veio de outros textos, para se chegar a certos espaços expositivos é inevitável cruzar parques depois de cruzar a cidade. Na topografia do estampado de textos em volta deste texto, vias de acesso são tramadas e a circulação signica da linguagem provoca cruzamentos surpreendentes que se efetivam por viadutos empilhados. São esses cruzamentos que, tramando linearidades lógico-históricas em meio à multi-direção da circulação informacional, permitem que a leitura deste texto note que nas frases que o circundam hámemória..... tempo.....fumaça.....olfato....., palavras que desde4-ABRIL..... 1970..... – na verdade, escritas em 1978 para se referir a 1970 – propagaram 4

“o que este homem fez com você?” intervém na autonomia da resposta. É comum que em crimes misóginos e feminicídios a voz do poder – do Estado à imprensa – use todos os eufemismos possíveis para que não se macule o agressor com palavras, sempre protegido de antemão pelo sistema patriarcal. Assim, em vez de perguntar “este homem bateu em você?”, “este homem estuprou você?”, “este homem torturou você?”, perguntas que afirmariam o quanto a fala oficial enxerga o que aconteceu, e portanto a vítima poderia nela confiar, a voz pergunta “o que este homem fez com você?”, jogando para a vítima a pesada responsabilidade de emitir sozinha, frente ao criminoso, uma palavra como “estupro” ou “tortura”. É mais uma perversidade sutil de como a opressão do poder opera desde a cotidiana e despreocupada construção linguística das falas até as frias técnicas de retórica.

A violência do homem contra a mulher é um campo de disputa de linguagem no qual se deslegitima a voz da vítima em prol da inocência presumida do agressor e seu permanente sistema de defesa. A especulação narrativa que a sociedade adota em conjunto – do disse me disse das fofocas à grande imprensa e à tautologia judiciária – justifica sempre o criminoso – “ele matou por amor”, “ele matou por ciúme”, “ele tomava remédios”, “ela o abandonou” – com os lugares comuns de uma máquina linguística implacável que gira os ângulos da realidade de modo que a linguagem não sirva para acusar o criminoso, mas para, de antemão, justificar seu crime injustificável. Ao girar o ângulo, a primeira dúvida passa a ser a roupa que a vítima de um estupro usava.

O texto dessa obra de Lívia Aquino é o testemunho de Áurea Moretti Pires, publicado no Relatório da Comissão da Verdade, no subcapítulo “A violência sexual e de gênero como instrumento de poder e dominação” (volume 1, página 402), que trata dos estupros e abusos sexuais como método de tortura praticado pelo aparelho de terrorismo de Estado da ditadura civil-empresarial-militar no Brasil, entre 1964-1985. No trecho do depoimento, Áurea fala sobre Lázara,

sua antiga companheira de cela que havia sido libertada. Levada de carro para casa pelo seu torturador, novamente foi abusada, conseguindo abrir a porta do carro e fugir. Logo em seguida, Lázara é presa de novo e, frente ao alto comando daquele aparelho de tortura, alguém pergunta: “Menina, nós queremos saber a verdade, a verdade, pelo amor de Deus, o que este homem fez com você?” Por ironia do acaso, “querer saber a verdade” foi a função primordial da própria Comissão da Verdade.

A apropriação é um conceito que desde 1917 é de propriedade de Marcel Duchamp, para conformismo da história. Afinal, um francês em pele de estadunidense é perfeito para as cunhagens hegemônicas. No século 21 das facilidades digitais, a celebrada apropriação não só continua como cânone da arte, mas também atingiu a literatura conceitual, em ambos os casos aparentando mais uma formal manipulação requentada de conceitos duchampianos do que, por exemplo, assumindo o quanto a cultura é comunal e sempre se rebela contra a ideia de propriedade intelectual privada. Mas esta obra de Livia Aquino não opera apenas no campo da apropriação duchampiana – alienada politicamente, no 1917 da Fonte, em plena Primeira Guerra Mundial – e nem do ativismo pirata contra a propriedade privada. Ela pode estar entre as duas coisas, mas além: trata-se de um procedimento de reescrita da História ou, ao menos, de jogar luz sobre um trecho dela desprezado ou desconhecido – sobretudo ao se pensar o quão pouco circulou e foi lido o Relatório da Comissão da Verdade.

A História, com “H” maiúsculo, também é uma voz oficial cujo ponto de enunciação privilegia a versão do vencedor, o agente do heroísmo a ser homenageado com os monumentos nos quais as cidades tropeçam. Mas existem não só as outras versões da história oficial – os pontos de vistas dos vencidos, por exemplo – como também os ângulos mais fechados da história, com “h” minúsculo, que poderia ser chamada de “história menor”, mas que se revela como a história que passa de forma direta pelo corpo individual, parafusando

DIAS 4 NOITES por livros, catálogos e revistas que circulam no tempo e também constituem a topografia que há nos 360° de paisagem textual ao redor deste texto.

Já faz alguns minutos que este texto se iniciou, já há um mínimo barroco retorcendo em volutas a arquitetura sintática e o discurso que querem-se espaço expositivo. **E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.** . A leitura contorna as obras e as obras caminham ao redor de quem lê a palavra-valise**8-SUORCHEIRO-SENSAÇÃO.....** e capta no cognitivo da linguagem o olfato da ação performática,**ESFREGANDO-ROÇANDO.....** o espaço escrito e o expositivo neste texto. **4 DIAS 4 NOITES** começa a abandonar esta escritexponográfica para retornar à sua periferia, ou melhor, para o estampado urbano de quarteirões-textos-bibliografia onde irá perambular por 96 horas – **saí do MAM e continuei caminhando, desenvolvendo meu TRABALHO PROCESSO 4 DIAS 4 NOITES** – e quem sabe atender um orelhão de rua no qual do outro lado da linha, décadas depois, alguém será **TODO OUIDOS.**

O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE. No fora do texto – e da arte, se é que a arte tem um fora para quem já esteve dentro – pode-se dizer que discursos e atos se colocam em estado de experimentação e experiência para depois retornar ao lado de dentro. Mas a arte talvez seja mesmo um sistema tão determinante que, a partir do momento em que se adentra nele, não há mais fora. O pensamento da arte fagocita tudo – o linguístico e o visual, o dentro e o fora – como aconteceu em 29 de setembro de 2000, quando (...) **realice una acción, la cual consistió en asaltar a una persona con apariencia de clase media. Se realizó de la siguiente manera: armado con una pistola salí a una calle de la zona 10, paré a un hombre como de unos 44 o 45 años, pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso, le apunté a la cara diciéndole, esto no es un asalto, es un préstamo, y se lo devolveré en**

lenguaje visual para sus hijos. Dicha persona me entregó Q874,35. Esta obra está siendo patrocinada por el hombre que fue asaltado, con lo cual se ha financiado: las invitaciones, montaje y parte del brindis de esta muestra.

Apenas o fora completa o dentro do texto.

na intimidade do corpo os mecanismos de opressão. É da “história menor” desta “menina” que Livia Aquino, como uma “historiadora menor”, retira o texto de um relatório de trabalhosa leitura – mais de 3 mil páginas de arquivo digital – e o reapresenta em um neon vermelho, a cor com a qual o corpo responde esteticamente à violência, matizada na mesma luz que, sobre os interrogados, dramatiza os interrogatórios. Ao instalar o neon em janelas ou vitrines que dão para a rua, a artista, por fim, ergue também um “monumento menor” que não se destaca na cidade – como obeliscos e estátuas – mas se confunde com ela, como a própria violência institucional.

MERGULHO DO CORPO

Ao ler em voz alta as palavras **MERGULHO DO CORPO**, o som do “m” inicial forma-se nos lábios. Na sílaba “mer”, se a pronúncia da vogal “e” for fechada, o som salta para o ar. Já se o “e” for aberto, a sonoridade mergulha esse início de palavra em direção à garganta. Assim, o “m” é o trampolim fixo de onde o som irá lançar-se para fora ou para dentro do corpo conforme a pronúncia de sua vogal. Para completar a sílaba “mer”, dependendo de como se pronuncia o “r”, ele pode vibrar apenas a língua, no interior frontal da boca, ou se dar na garganta, escorregando a produção sonora do “r” para dentro.

Após a oralização de “mer” intercalar saltos externos e internos com mergulhos para o ar ou para o interior da anatomia bucal – conforme o tipo de pronúncia: o sotaque do lugar impresso à fala –, a sílaba “gu” instala de forma determinante a palavra dentro do corpo. O “g” é construído quase na garganta e o “u” pouco projeta-se para fora dessa região interna, de modo que, em “mergulho”, o mergulho da oralidade para o interior acontece de forma mais pontual na sílaba “gu”. A sílaba seguinte, “lho”, projeta mais uma vez a oralidade para fora, resgatando-a da garganta onde havia acabado de aprofundar-se no “gu”. A língua pronuncia o “lh” em voluta e lança a palavra para o ar através da vogal “o” – uma externalização sonora que se dá pela segunda vez, no caso de a pronúncia de “mer” ter sido com o “e” fechado, ou pela primeira, se o “e” tiver sido aberto.

Na sonoridade de “do corpo”, a cadeia de consoantes “d”, “c”, “r” e “p” produz sons na alternância entre a frente interna da boca e os lábios, com a vibração do “r” se aprofundando na garganta conforme a pronúncia particular de quem fala. Embora em toda a cadeia consonantal de “do corpo” o som flane pela anatomia bucal em diferentes regiões, essa cadeia é sempre puxada para fora pela externalização sonora dos “o” que se lançam para o ar. Assim, a palavra “corpo”, ao ser falada, é produzida nas zonas mais externas da região bucal, de onde expele todos os sons para fora do corpo, para fora daquilo que nomeia.

A oralização de **MERGULHO DO CORPO** intercala mergulhos a partir dos lábios trampolins, ora para o interno da anatomia bucal, ora para o ar imediatamente à frente do rosto. Assim, a fala realiza fisicamente e de forma sutil o que a semântica propõe como cena. Tal cena é reforçada pela configuração geral da própria obra de Hélio Oiticica à qual **MERGULHO DO CORPO** faz parte. O enunciado está submerso no fundo de uma caixa d’água, inscrito em sua própria característica de mergulhado. Como reservatório para consumo doméstico, a caixa d’água não convida ao mergulho, já que não tem amplitude paisagística de um mar e nem arquitetônica de

uma piscina, mas sim uma escala onde mal cabe o corpo. Dessa forma, a constituição físico-objetual de **MERGULHO DO CORPO** impossibilita o mergulho que a oralização de seu enunciado realiza na anatomia.

MERGULHO DO CORPO é chamado também de B47 Bólide Caixa 22 Poema Caixa 4. Esse emaranhado de informações codificadas, que serve de título, trama um significado objeto-conceitual que paira sobre o objeto físico. Denominação de uma série de obras de Oiticica – dentro da característica que o artista tinha de estabelecer, no espaço do título das obras, um lugar de escrita – a palavra “bólide” colide com a microescala do corpo individual e do espaço doméstico da caixa d’água com a macroescala astronômica de seu significado. No título, a sigla B47 – o “B” refere-se a “bólide” – reforça, junto a uma série de números que organiza de forma matemática e cartesiana a produção de Oiticica, um certo léxico científico que é apaziguado no termo “caixa”, mais de apelo construtivo e objetual, e ainda mais no termo “poema”, que parece estabelecer uma camada de significado que antagoniza com o cientificismo que abre B47 Bólide Caixa 22 Poema Caixa 4. Se o termo “caixa” alude de forma direta ao objeto caixa d’água, o termo “poema” autoriza não só a imagem literário-poética que o enunciado “mergulho do corpo” faz pairar sobre a imagem física da obra, mas também o exercício especulativo da sonoridade.

Semelhante à oralização de **MERGULHO DO CORPO**, que expele e internaliza a produção do som em uma dança que se dá entre os lábios e a garanta, o título B47 Bólide Caixa 22 Poema Caixa também estabelece certa dança de lugares epistemológicos nos quais a obra se localiza, como a ciência que esquadrinha o universo, a geometria que constrói caixas, a poesia que fabula e ritualiza. Mas a obra pode localizar-se também em um campo menos epistemológico e mais político, caso atenha-se para a operação de *ready-made* feita com uma caixa d’água, objeto que simboliza o saneamento básico como item que revela políticas públicas ainda incredivelmente omissas nessa área. Em muitos lugares do Brasil, o corpo

não mergulha porque não existe água – como na própria obra de Oiticica, em que a caixa d’água parece ter menos de ¼ de seu preenchimento, talvez um comentário visual sobre o tema da seca que já era da ordem do dia em 1967.

MITOS VADIOS

Fotografias vistas em catálogos que não se sabe onde e quando passaram pelas mãos. Teses e dissertações com imagens ilustrativas acumuladas em HDs. *Sites e blogs* que não estão mais *online* e cujos *links* listados em bibliografias tornaram-se obsoletos. Um pôster ou convite de exposição pendurado na casa de alguém. Fragmentos de Super-8 digitalizados e disponíveis *online*. Recortes de jornais. Cartas datilografadas. Mais de quarenta anos depois, essa constelação de fontes imagéticas e textuais apresenta-se como uma crônica do que aconteceu em **Mitos Vadios**, evento que o léxico colonizado chamaria de *happening* mas que poderia ser chamado de quermesse de ações e comportamentos. Talvez, **Mitos Vadios** possa ser chamado também de desfile parado de carnaval, cujos enredos e narrativas foram construídos seguindo uma evolução que ia apresentando alas-obras-carros-alegóricos. A cacofonia de enunciados verbais, visuais e performativos de **Mitos Vadios** não evoluía seguindo o deslocamento linear de um sambódromo, mas borbulhando manifestações aqui e ali, como saltos quânticos internos ao perímetro espacial e temporal do estacionamento onde o evento aconteceu em 12 de novembro de 1978 na Rua Augusta, em São Paulo, sob organização de Ivald Granato.

Desse desfile parado de carnaval, restaram documentos e registros que, também como saltos quânticos – entre os corpos presentes no ato em 1978 e os olhos leitores, observadores e pesquisadores em 2020 –, atualizam em forma de história aquilo que foi ato efêmero, em uma performatividade que agora cabe aos registros e documentos no momento em que são acionados em um ato de pesquisa.

Em uma fotografia de Lóris Machado, uma das fotografias de **Mitos Vadios**, em um plano fechado lê-se a manchete de jornal “Geisel, inaugurando obras no Sul”. Sobre o jornal que parece estar no chão, há uma galinha morta que aparenta ter sido pintada de dourado – a imagem é preta e branca – ao lado de ovos também aparentemente dourados. É 1978 e a alegoria de mais um presidente general inaugurando obras dentro do discurso do milagre econômico parece, na espécie de natureza morta da fotografia, questionar: a ditadura civil-empresarial-militar seria a galinha dos ovos de ouro de quem? Compondo em conjunto a *vanitas* dessa natureza morta, há panfletos caídos com os escritos:

ARTE DO PODER.

O PODER DA ARTE

OU

ARTE APARTE

ANISTIA

ARTISTAS PLÁSTICOS

= ARTISTAS ELÁSTICOS

Em outra fotografia também de Lóris Machado, há um punhado de panfletos caídos sobre o asfalto. Eles são escritos com a mesma caligrafia dos panfletos da imagem com a galinha e os ovos. Neles, lê-se:

ARTE:

OU É CAROÇO

OU É FAROFA

(QUE NÃO TEM OSSO)

ESTÉTICA

ÉTICA

ESTÉTICA

PRECISAMOS É DE UMA

NOVA ÓTICA, NÃO DE UMA

NOVA ÉTICA.

A crítica à situação do país a caminho da ANISTIA – em uma “lenta e gradual abertura do regime”, como se propagava na época – embaralha-se com autoquestionamentos sobre o papel da arte, a relação entre ética e estética, a alienação de uma arte à parte. Os panfletos travam relação instalativa com o jornal, a galinha e os ovos de ouro, trama de significados que aumenta seu alcance quando, em outra fotografia de Lóris Machado, desta vez em plano aberto, entende-se que esse arranjo de natureza morta compunha o pastiche

de um ritual de oferenda. Em um círculo pintado com tinta branca no chão, dividido em quatro por duas retas em cruz, há, em um dos quartos de círculo, um agrupamento de velas acesas e, na encruzilhada de encontro das retas, o jornal está repousado sob a galinha, os ovos, os panfletos e uma garrafa, aparentemente de pinga, que não aparecia no ângulo fechado da outra fotografia. A garrafa está sendo aberta por um homem. Ao lado dessa cena, há o nome Mauricio Fridman escrito no chão, provavelmente com o mesmo pincel encharcado de tinta branca que traçou o círculo mágico no asfalto. No emaranhado de imagens fotográficas e audiovisuais que registram **Mitos Vadios**, nota-se que os nomes dos artistas eram pintados no chão, ao lado de suas obras, funcionando como legenda de espaço expositivo.

Em 2020, um olhar mais de quarenta anos distante enxerga com desconfiança, nessa obra de Maurício Fridman, a apropriação cultural e o simulacro de um rito religioso de matriz africana por um discurso artístico que era e é predominantemente eurocêntrico e branco. A apropriação cultural poderia passar despercebida em um 1978 no qual muitas questões ainda não eram discutidas de forma clara e sistemática no Brasil, ou pelo menos na arte brasileira. Mas, em 2020, isso não é mais possível. Assim, a dupla ÉTICA ESTÉTICA panfletada em **Mitos Vadios** revela-se em constante disputa e mudança de paradigmas no tempo, atualizando uma discussão que não se travava na época e ajustando os atuais instrumentos de análise para se olhar para o ontem. Nas documentações fotográficas de **Mitos Vadios**, ÉTICA e ESTÉTICA que se lê nos panfletos são conceitos móveis, que ressignificam e se atualizam com o passar do tempo.

Galinhas também aparecem em relatos sobre **Mitos Vadios** que contam que Gabriel Borba soltou galinhas brancas com pedaços de papelão no pescoço onde estava escrito *my name is not Ivald Granato* – referência a ações em que Granato evocava figuras emblemáticas, como em *My name is not Joseph Beuys*, também de 1978 –, uma provável citação enviesada do magrittiano “isto não é um cachimbo”. Junta-se a esses

usos de galinhas uma outra fotografia de Lóris Machado em que há uma criança frente a Márcia Rothstein, que, no primeiro plano, segura um pote com um pincel. Ao fundo da imagem, no muro, há o texto pintado:

DO OVO AO PRA

TO. 53 DIAS.

ESTAMOS COMENDO

FARELO QUE

PIA.

É difícil saber se as composições diagramáticas dos textos escritos em variados suportes ao longo de **Mitos Vadios** – panfletos, cartazes, asfalto, muros e faixas de tecido – eram fruto de influência concreto-mallarmaica ou decorriam de mero acaso, de improvisos escritos sobre suportes e áreas pouco pré-estudados a fim de fazer caber e organizar espacialmente as palavras. É difícil também entender, mais de quarenta anos depois, o porquê do uso recorrente de galinhas e ovos. Mas se esse dado for “lido” como um afluente da narrativa da arte brasileira, talvez haja aí um diálogo com Totem, Monumento ao Preso Político (1970), de Cildo Meireles, quando o artista ateou fogo a galinhas vivas amarradas a uma estaca de madeira, ação cruel e condenável já na época – lembrando que hoje, como uma sina, galinhas são os animais que mais sofrem na indústria alimentícia. Não é possível afirmar que essa espécie de intertextualidade entre o totem de Cildo Meireles e as ações em **Mitos Vadios** foi o que moveu Maurício Fridman, Gabriel Borba e quem escreveu sobre o FARELO QUE PIA – a imagem faz suspeitar, mas não deixa claro se esse texto era de Márcia Rothstein. Talvez essa intertextualidade surja de uma leitura instrumen-

talizada, em 2020, por uma história da arte capaz de ligar, através de uma especulação mais compromissada com a narrativa historiográfica do que com as reais influências dos fatos, acontecimentos de 1970 e de 1978. Assim, os mesmos saltos quânticos que no momento de **Mitos Vadios** faziam eclodir aqui e ali as ações artísticas naquele estacionamento da Rua Augusta, e que hoje escrevem-se e se inscrevem no imaginário de quem pesquisa suas fotografias, seus filmes, seus documentos e seus relatos, também podem forjar uma rede de influências entre Cildo, Fridman, Borba e Rothstein, contribuindo assim para o caráter especulativo da narrativa histórica e seus mitos vadios.

Assistindo às imagens audiovisuais e observando as fotográficas, hoje vê-se que a escrita no chão de asfalto do estacionamento da Rua Augusta foi um procedimento recorrente em **Mitos Vadios**. Neste aspecto, o uso dessa escrita que mimetiza a comunicação de trânsito e a grafia urbana para servir de legenda dá, a quem pesquisa documentos e registros, a certeza inequívoca de que, por exemplo, um conjunto de carteiras estudantis dispostas como em uma sala de aula e com as pernas atadas umas às outras por uma corda, que aparece em uma fotografia também de Lóris Machado, é uma obra de Claudio Tozzi, nome pintado no chão bem ao lado da instalação. Porém, ao contrário, numa outra fotografia em que aparecem três pessoas agachadas ao lado de um cavalete e de um amontoado de materiais, o nome escrito no asfalto, Viajou Sem Passaporte, não atesta se as pessoas que se vê na imagem eram integrantes do grupo. Entre certezas, suposições e suspeitas, como ler os registros documentais de **Mitos Vadios**? É necessário ir atrás de cada detalhe, estudá-lo e confirmá-lo, para sanar dúvidas? Ou faz parte da performatividade desses documentos que eles insuflam uma rede de especulações e ficções que mantém o acontecimento vivo ao invés de atestar uma verdade factual que congela o acontecimento na vitrine da história?

Não apenas o conjunto de inscrições no chão, mas todas as informações sígnicas que aparecem entre imagens fotográfi-

cas e audiovisuais de **Mitos Vadios** reescrevem, hoje, um texto. Composto em ordem singular conforme cada pessoa que pesquisa, esse texto que hoje surge de documentos e registros opera por um regime de recepção ativa e aberta, já que cada leitura comporá, entenderá e lerá à sua maneira o que hoje repousa na forma de documento. De certo modo, a leitura-pesquisa de **Mitos Vadios** se dá sob uma errância e um acaso parecidos ao texto dadaísta composto por palavras recortadas de jornais e sorteadas de um saco, de Tristan Tzara. A ordem desconjuntada dará uma ideia do todo. Seguindo a analogia do poema dadaísta, quem “recortou os jornais” para formar o texto documental de **Mitos Vadios** foram os jornalistas e editores que escolheram o que publicar na imprensa, e foram ainda os câmeras e os fotógrafos que editaram o evento já nas câmeras fotográficas e de Super-8: fixaram um primeiro texto bruto oferecido a quem não esteve em **Mitos Vadios**, a ser remontado conforme a sintaxe particular de cada acesso ou pesquisa.

Uma pesquisa que primeiro note, na fotografia de Lóris Machado, o nome de Claudio Tozzi escrito no chão ao lado de sua instalação, e depois, nos registros em Super-8, note as palavras *Delirium Ambulatorium* pintadas em outra área do asfalto, percebe que as inscrições no chão de **Mitos Vadios** não se limitaram à legendagem das obras. Nas imagens audiovisuais, vê-se que o artista estrela do evento, Hélio Oiticica, delimitou uma área circular no solo e escreveu o nome de sua ação, *Delirium Ambulatorium*. Talvez o ato de escrever no chão evoque, de forma natural, a noção de território. Estaria ecoando aí o arquetípico ato de demarcação da terra como primeira noção de propriedade privada? Por que um texto no chão ganha ares de território, um texto a 45° evoca leitura pessoal e um texto na vertical porta-se como informação coletiva?

A demarcação territorial que conjuga texto e traçado tem ecoado pela arte brasileira em obras como *Faça você mesmo: Território Liberdade* (1968), de Antonio Dias, *Espaço-Vida* (1974), de Carlos Zilio, *Área de Monólogo* (2008), *Área de*

Silêncio (2008) e *Área de Diálogo* (2008), de Maurício Ianês, obras que, semelhante a *Delirium Ambulatorium* em **Mitos Vadios**, formam territórios utópicos enunciados por palavras e demarcados com traços fronteiros, coincidindo borgeamente território e mapa, além de signo e significante.

Sobrepondo entrevistas e reportagens de época às fotos e às imagens audiovisuais, é possível recompor – sortear o texto do saco de recortes – a ação de Oiticica, ainda que sem fidelidade ao seu encadeamento temporal. Seguindo certo roteiro – na miríade de documentos que hoje reatuam **Mitos Vadios**, há um datiloscrito de Hélio Oiticica datado de 24 de outubro de 1978 que roteiriza sua participação no evento – *Delirium Ambulatorium* pretendia: 1. se “intrometer na performance geral” com um “ambulatoriar” ao redor da área do evento inventando coisas para fazer durante a caminhada; 2. envolver corpos diversos com uma capa-faixa; 3. transladar do Rio para São Paulo pedaços do asfalto da Avenida Presidente Vargas, terra do Morro da Mangueira, água do mar de Ipanema e objetos de bazares da Rua Larga. Mas, ao que parece, nada disso foi feito. O que está registrado entre fotografias e filmes Super-8 é um Hélio Oiticica de peruca e grandes óculos de mergulhador, usando camiseta dos Rolling Stones, casaco e meias rosas, sunga e sapatos prateados, perambulando, dançando, falando e interagindo com os participantes do evento. Dentre tanta coisa que se lê, entre depoimentos e reportagens de jornal, há também um Hélio Oiticica apalpando e sacudindo o sexo, sambando de forma sensual e cavalgando um muro. Nas entrelinhas do que se lê e vê, pode-se especular no título *Delirium Ambulatorium*, termo já usado por Oiticica desde os anos 1960, uma tradução interclassista, oiticiquiana, carioca e debochada do *flâneur* francês por “ambulante brasileiro”: mais um texto não escrito, deixado em aberto, arejando as entrelinhas das ações do estacionamento da Rua Augusta.

Ao rever os registros de **Mitos Vadios**, certifica-se que Hélio Oiticica compunha com Ivald Granato e Lygia Pape o trio

central do evento – a principal barraca de curiosidades da quermesse, o tríplice destaque do desfile parado de escola de samba. Vestido de terno e chapéu coco para encarnar de forma cômica a figura do magnata e mecenas Ciccillo Matarazzo, Granato chegaria ao estacionamento de helicóptero para ser recebido por Oiticica e Pape. Mas, com o mau tempo, o voo não foi possível. Restou a Granato chegar por terra para então interagir com uma Lygia Pape de roupa austera, com a qual representava seu

personagem+humor ARACIPEIPE, fruto dos humores paulistanos, assinando um trabalho com uma grande FITA DE HUMOUR+MOEBIUS contando o passado, o presente e o futuro do paulista: um grande deslizar por entre os mitos de classe,

como explica carta de Pape a Granato. O termo “ARACIPEIPE”, corruptela entre Araci – impossível não pensar na crítica paulista Aracy Amaral – e uma pronúncia de “Pape” com acento inglês, compunha, com a carnavalização da figura de Ciccillo Matarazzo, a grande sátira que havia em **Mitos Vadios**: uma crítica direta à 1ª Bienal Latino-Americana cujo título era o inacreditável e autocolonizado Mitos e Magias, que acontecia na mesma época no prédio da Bienal de São Paulo – instituição fundada por Ciccillo Matarazzo em 1951 e por ele presidida até sua morte em 1977.

A sátira à exposição Mitos e Magias e à Fundação Bienal de São Paulo, cujo patrocínio empresarial semelhante ao dado ao regime militar permanecera na pauta desde o boicote internacional à Bienal de 1969, foi um aspecto bastante comentado na imprensa. **Mitos Vadios** teve larga cobertura midiática e os recortes de jornais, antes matérias especializadas dentro de cadernos de cultura, hoje tornaram-se mais um item da constelação de documentos que reatuam o evento no tempo. A propaganda do evento também foi maciça, com panfletagem e faixas que inscreviam-se na trama da cidade e que faziam coro com matérias de jornais anunciando **Mitos Vadios** – em uma delas, chegou a ser

publicada a proposição datiloscrita de Oiticica. Já em uma posterior reportagem que descrevia o evento, chegaram a ser veiculadas na página do jornal, ao redor das manchas de textos, frases que haviam sido manuscritas em diferentes suportes e superfícies do acontecimento na Rua Augusta, e que agora ganhavam o tecido midiático:

“MARGINAIS”

GOSTAM DE PÚBLICO PACAS

ARTISTA SOCIALMENTE

ÚTIL É USÁVEL

O MERCADO DA ARTE É O PRESERVATIVO DA CRIAÇÃO

A arte foi o grande tema de **Mitos Vadios**. Os anos 1970 são o momento auge no qual a arte questiona a que veio, sob os preceitos dos vários conceitualismos locais. Na arte hegemônica do norte hegemônico, a resposta a essa questão ganha ares de pesquisa de linguagem espelhada em si mesma, de autorreferência, de desmaterialização do objeto e, em alguns casos, de literatura. No sul que é o norte, já que o universo não tem lados, a politização da arte conjugada ao questionamento de seu papel foi a reação natural em um Cone Sul dominado por ditaduras impostas pelo chamado norte. Na arena política que o conceitualismo reivindicava para si, o 1978 brasileiro de **Mitos Vadios** parece ter sido um momento em que, de um lado, o engajado já se tornara *mainstream* e, de outro, havia restado o humor leve e debochado do desbunde, escapismo que significou sobrevivência para uma geração de artistas que não estava propensa a

pagar para ver o terrorismo de Estado da ditadura civil-em-presarial-militar brasileira que torturava e assassinava opositores ao regime, e que ainda duraria oficialmente 7 anos. Nota-se em **Mitos Vadios** a sátira e o humor posteriores à seriedade trágica de anos antes, quando se ateava fogo a galinhas vivas, simulava-se cadáveres com trouxas ensanguentadas, ameaçava-se cortar a própria língua com uma tesoura, bordava-se a sola do pé, perguntava-se “quem matou Herzog?”, pintava-se de Che Guevara procurado vivo ou morto a desaparecidos políticos e generais-caveiras.

Nas imagens audiovisuais de **Mitos Vadios**, hoje *online*, vê-se, em uma breve panorâmica da câmera, uma enorme faixa de tecido sobre um muro onde está escrito:

sol
esse sal
expor sul

A evocação do oswaldiano “América do Sul / América do Sol / América do Sal” parece não apenas reatualizar um Oswald de Andrade que havia sido reatualizado pelo Tropicalismo na década anterior, mas propor um compromisso solar em relação a um país de realidade política obscura e, ainda, ensaiar uma aparente guinada anticolonial no quase alinhamento da palavra “expor” com a palavra “sul” – talvez a mesma vontade de protodecolonização que havia na reação a uma bienal de arte latino-americana com nome Mitos e Magias. Parece ser nesse clima de bom humor – como não se lembrar do também oswaldiano “Amor / humor”? –, sátira, comicidade e leveza que Lygia Pape, em sua proposição de uma “FITA DE HUMOUR+MOEBIUS”, injetava humor no Caminhando (1964) de Lygia Clark ao quase fundir HUMOUR+MOEBIUS em um possível HUMOUREBIUS. E

Em uma realidade tridimensional, em 360° e que acontece no tempo, textos verbais almejam uma linearidade que organize o discurso sobre o estar no mundo. A tentação organizadora talvez seja reflexo da estrutura sintática do idioma que, em sua regra mais básica, organiza o discurso, no caso da língua portuguesa, através de um sujeito que aciona um verbo sobre um predicado. Essa estrutura deflagra uma linha de produção de narrativas, visões de mundo, hierarquias e determinismos.

Na oração, a regra organizadora oferece ao verbo uma tabela de tempos que o flexionam. A tabela varia de língua para língua e sua função é subdividir em um número preciso de possibilidades discursivas um dos mistérios do estar no mundo: o tempo. É bastante inquietante que tempo e espaço, embora sejam cartografados para o entendimento humano de modo separado, sejam simultâneos. Para lidar com essa complexidade, e representá-la, o texto verbal força linearidades construídas de modo artificial, como uma população que afunila sua catarse desfilando-a em um sambódromo reto, sem curvas, que liga a concentração à apoteose. Já o corpo, apenas vive um ritmo que dança as próprias pulsões com passos em falso sobre as linearidades.

Se nomear coisas é a artificialidade funcional da linguagem, dar ao tempo um caráter rítmico representado por tipologias como o pretérito mais-que-perfeito ou o futuro do subjuntivo significa a adesão absoluta a um tempo com subdivisões que fazem que uma oração – ou um momento vivido – no pretérito imperfeito do subjuntivo demande, segundo a regra de concordância, ser seguida por outra oração – ou outro momento vivido – no futuro do pretérito do indicativo, como se o tempo fosse uma estrutura capilar de conexões

que Gabriel Borba distribuía guardanapos nos quais se lia Receita de Arte Brasileira e depois a desbundada pergunta “já enrolou o seu hoje”? E que também Regina Vater vendia suspiros dispostos sobre uma superfície onde formavam a palavra ARTE. Cada suspiro custava CR\$ 25,00 e dava direito a um cartaz da artista. Como anúncio, frente à barraca de Vater, um *display* pintado a mão:

POR UM
SUSPIRO D’ARTE
VOCÊ GANHA
CARTAZ

“Ganhar cartaz” joga com a metáfora de ter fama, crédito, prestígio, investindo novamente no bom humor ao afirmar que por um suspiro da arte, ou de arte – suspiro é ar, é respiração, vida – todos estavam ali em cartaz, tendo cartaz, dando cartaz.

Mas nesse emaranhado de textos, enunciados e imagens fotográficas e audiovisuais que reapresentam **Mitos Vadios** a um pesquisador ou a um leitor/observador atual, revelam-se também críticas pontuais à realidade social do país. É o caso do trabalho de Genilson Soares em que o artista usou um cartaz eleitoral cujo candidato tinha seu nome, Genilson, e cujo *slogan*, logo abaixo do nome, era “por uma cidade mais humana”. Genilson Soares rasga o cartaz na altura do nariz do candidato e perambula por **Mitos Vadios** com a imagem fotográfica da boca do candidato frente à sua, como uma meia máscara que literalmente bota palavras em sua boca: “por uma cidade mais humana”.

A crítica à realidade social está também em Monumento à Fome, um saco de arroz e um de feijão amarrados por uma

fitas pretas e colocados sobre uma mesa; e ainda em Estado Escatológico, mural com rolos de diferentes qualidades de papel higiênico, jornais, papéis para embrulhos e folhas de plantas, todos pendurados e ilustrando uma linearidade classista – teria algo a ver com a coleção que Flávio de Carvalho fazia de papéis higiênicos pelo mundo, a fim de estudar “como cuidam os povos dos seus ânus... e de como esse cuidado varia com as classes sociais”? Os artefatos higiênicos estavam pendurados ao longo de uma parede do estacionamento, prontos para ser usados. Monumento à Fome e Estado Escatológico foram os trabalhos de Ana Maria Maiolino em **Mitos Vadios**, artista que poucos anos antes havia ameaçado cortar a própria língua com uma tesoura em uma fotografia de 1974, de sua série Fotopoemação.

Sem hierarquias de informação e muito menos vontade de esgotar o assunto, mas sim tirando do saco, de modo aleatório, os vários fragmentos documentais de **Mitos Vadios** que se tem à mão hoje, é óbvio que não se revive algo que foi efêmero. O caso não é tentá-lo e muito menos crê-lo. Tenta-se, sim, colocar essa documentação em ato, performá-la, para que dessa atuação dos documentos viva-se **Mitos Vadios** de algum modo – literário, fictício, narrativo histórico, documental, que sejam.

namorandomorandi

namorandomorandi é musical. Sua contínua linha manuscrita é a pauta e a partitura de si mesma que se insinua e se desdobra em desenho caligráfico e anotação sonora. Formada por consoantes de sonoridade seca e de

predeterminadas que avançam seguindo as normas de concordância sintática.

Pretérito imperfeito do subjuntivo ou futuro do pretérito do indicativo servem para que o momento do discurso localize-se dentro da totalidade do próprio discurso, e não para narrar a vida com precisão. Na verdade, ninguém nunca viveu o pretérito imperfeito do subjuntivo, a não ser o corpo do texto. Pretérito imperfeito do subjuntivo ou futuro do pretérito do indicativo são apenas placas de sinalização que organizam os trânsitos temporais que formam um discurso.

Além de códigos preestabelecidos, como as conjugações verbais dentro de um texto, há outros modos de perceber o tempo. O pretérito imperfeito do subjuntivo, que passa a regência temporal do discurso para o futuro do pretérito do indicativo é um encadeamento sintático que ajusta e faz perceber tempos relacionando-se entre si tanto quanto o eco da palavra CANALHA, que, berrada por Walter Franco em uma música de 1980, é uma marcação rítmica da história que ecoa o grito CANALHA! CANALHA! CANALHA! desde o golpe de Estado de 1964. O tempo, tão sem substância reconhecível ou palpável, propaga acontecimentos que, ao se repetirem, parecem cartografá-lo, evidenciá-lo em um be-a-bá didático ou, em uma hipótese mais abstrata, ritmá-lo para que se perceba o batuque da história espasmando gestos no corpo coletivo e também no individual.

Para o tempo, todas as orações parecem ser, mais que coordenadas, subordinadas umas às outras, sem orações principais.

O didático salto do ponteiro que vai de um segundo a outro faz perceber o tempo marcado no relógio do mesmo modo como o eco de CANALHA! CANALHA! CANALHA!, gritado por Tancredo Neves no plenário do Congresso Nacional em 1964, também salta no tempo e ecoa em “é um grito que se espalha/é uma dor/canalha” berrado no rock dilacerado de Walter Franco em 1980, saltando ainda para o senador Roberto Requião e para o deputado Lindbergh Farias gritando

CANALHA! CANALHA! CANALHA! da tribuna do mesmo Congresso, em 2016, e ainda para o deputado Jean Wyllys, que, em 14 de abril de 2016, em seu voto contra o *impeachment* (sic) da Presidenta Dilma Rousseff, discursou:

Em primeiro lugar, eu quero dizer que eu estou constrangido de participar dessa farsa, dessa eleição indireta conduzida por um ladrão, urdida por um traidor, conspirador, apoiada por torturadores, covardes, analfabetos políticos e vendidos. Essa farsa sexista. Em nome dos direitos da população LGBT, do povo negro exterminado nas periferias, dos trabalhadores da cultura, dos sem-teto, dos sem-terra, eu voto não ao golpe. E durmam com essa, canalhas!

No momento em que este texto é escrito, Jean Wyllys é um exilado político – um dia eu volto. Com o golpe de Estado midiático-jurídico-parlamentar camuflado de *impeachment*, em 2016 foram anulados os 54.501.118 votos recebidos pela presidenta Dilma Rousseff na eleição de 2014, quando o candidato derrotado Aécio Neves, neto de Tancredo Neves, contestou o resultado das urnas dando início ao clima de golpe. A história ecoa não apenas nos CANALHAS, mas também nos sobrenomes que mandam em um país de eternas capitânicas hereditárias.

As eclosões de atos que se repetem formam certa relojoaria do real que faz com que se perceba o tempo pontuado em instantes. Por contiguidade, tal relojoaria dá a história, mais que dá as horas. Talvez seja simplório considerar obras de arte como espécies de relógios que informam a hora à história. Obras não são datas nem segundos. Mas o eco vocal de CANALHA! CANALHA! CANALHA! materializou-se na relojoaria da história da arte brasileira na forma de objeto artístico. Um CANALHA escrito por Waldemar Cordeiro em letras de pano vermelho bordadas em uma bandeira, em 1966, materializaria no discurso da arte o grito político-institucional que dois anos antes, em 2 de abril de 1964, havia sido

natureza percussiva que se duplicam – estabelecendo assim uma cadeia combinatória: m/m, r/r, d/d – e ainda pelos sons anasalados dos dois “an”, **namorandomorandi** é uma batucada acompanhada por naipe de metais, um samba que se encerra na única vogal átona do conjunto.

Um dos pontos altos da poesia é quando um arranjo sonoro afeta para além da semântica. O ritmo acopla-se ao metabolismo do corpo que lê. O mesmo acontece na música quando a letra pouco importa, ela é somente mais um elemento que junto à melodia, à harmonia, ao arranjo etc., afeta, faz bater o pé, cantar junto, engolir o choro. Mas a poesia não tem melodia, harmonia, arranjo, a não ser os internos à própria sonoridade inerente às palavras. É o caso de **namorandomorandi**.

O concerto orquestrado entre a abstração dos sons fonéticos e a significação semântica das palavras é natural a qualquer língua. Foi sobretudo a partir dos poemas sonoristas de Dadá que esse concerto tomou ares de um jogo no qual as associações e construções sonoras destituíam-se de intenções semânticas lógico-discursivas. Explorava-se o som em si, o choque de palavra contra palavra, e não – somente – de significado contra significado. Porém, nesse texto-gravura de Leya Mira Brander, som e significado estão afinados. O choque de um verbo no gerúndio – destituído de pronome – com um nome próprio está longe de ser algo sem carga semântica. Mas a composição sonora de **namorandomorandi** é tão ritmada em si mesma que é bem possível que se repetida em voz alta de forma ininterrupta, já na terceira, sexta ou nona repetição a semântica já tenha cedido lugar ao mantra de um batuque puro. Há ainda de se levar em conta que Morandi não é um pintor tão popular que garanta que todo mundo reconheça o significado final da sentença, de modo que já a partir de “namorando” o restante dos sons abre-se à abstração batucada, à autonomia do som dessemantizado.

namorandomorandi também é uma imagem, uma grafia que funde duas palavras em um desenho-caligrafia sinuoso

que se apresenta quase como uma cadeia de montanhas. Uma paisagem gráfica em homenagem a um pintor conhecido por naturezas-mortas. Em meio à cadeia montanhosa, dois “d” que se projetam para o alto, dois indivíduos em pé, de costas um para o outro. No final, está o átono “i”, cujo pingo é o detalhe que trai a escrita contínua que não separa o verbo do nome mas que, para finalizar o desenho de paisagem, descola-se da chapa de cobre e separa-se da cadeia de letras em um gesto destoante: o de sobrevoar a paisagem recém-escrita e pôr o pingo no “i”.

namorandomorandi faz bater o pé.



Em que momento surge uma letra? Como surge? Respondendo a qual demanda? Uma demanda fonética? Uma sonoridade que surge nas falas e pede um signo gráfico que a fixe e a codifique como faz uma partitura musical para o som? Ou uma demanda ortográfica, de uma sílaba que porventura invade a palavra escrita e suscita novo desenho?

Quando o alfabeto brasileiro se renderá à 27ª letra?

Cada um dos sete papéis mede 30, 5 x 23 cm e fica em sequência sobre uma mesa de madeira, formando uma série de Leonilson. No primeiro trabalho, acima do manuscrito **O PERIGOSO** há uma gota de sangue do artista. No alto do papel, a inscrição L. No segundo desenho, a palavra MARGARIDA está manuscrita logo abaixo do desenho de

ouvido no Congresso Nacional. A bandeira CANALHA, de Waldemar Cordeiro, cujo título é Viva Maria, é mais um salto de ponteiro.

Em seu curso rítmico-discursivo, este texto organiza tempos escorregadios entre si. Em 2 de abril de 1964, no plenário do Congresso Nacional, o então deputado federal Tancredo Neves dirigiu-se ao senador Auro de Moura Andrade, que acabara de declarar a vacância da Presidência da República, como CANALHA! CANALHA! CANALHA! Segundo o senador, o presidente João Goulart fugira do país com o golpe militar consumado horas antes. A afirmação era falsa, pois Jango encontrava-se em Porto Alegre. O senador mentira e consumara o golpe destituindo Jango da Presidência da República, cortando o som e as luzes do plenário e abrindo caminho para que em 11 de abril o Congresso Nacional entregasse a Presidência da República a um general eleito indiretamente, instaurando-se assim a ditadura que só terminaria oficialmente em 1985, mas, na prática, só findaria com a eleição direta para Presidente da República, em 1989. Com a mentira, Auro de Moura Andrade praticara aquilo que décadas depois seria chamado de *fake news* e entraria para o *hall* de canalhices da *realpolitik* da República Plutocrática e Latifundiária do Brasil. CANALHA! CANALHA! CANALHA! foram os três primeiros CANALHA a fixarem-se como um ponto no tempo histórico do país. Mas é provável que, mesmo não registrados na história, possa ter havido CANALHAS anteriores, até porque o termo CANALHA, no grito de Tancredo Neves, foi uma espécie de inversão de sinais em relação ao modo como a direita costumava chamar a esquerda: “canalhada comunista”.

Muitos CANALHAS, agora no plural e também em letras de pano vermelho, são desde 2017 bordados de forma coletiva em rodas de costura e conversas político-pessoais propostas e acionadas por Lívia Aquino. A ação em progresso ecoa a bandeira CANALHA de Waldemar Cordeiro e pretende produzir um número de bandeiras CANALHAS que cubra a empena do prédio anexo ao mesmo Congresso Nacional de

onde CANALHA! CANALHA! CANALHA! veio ecoando desde 1964 e passou pelos discursos do senador Roberto Requião e dos deputados Lindbergh Farias e Jean Wyllys, em meio ao golpe de Estado de 2016. Hoje, 29 de janeiro de 2020, o ex-deputado Lindbergh Farias teve seus direitos políticos cassados em mais um processo jurídico que tem ares de perseguição política, algo típico da frágil democracia brasileira na qual as instituições aparelhadas ideologicamente, e de forma classista, funcionam como arma apontada para os que ousam contrabalançar a hegemonia das elites econômicas como detentoras do Estado.

Em textos mais ensaísticos que literário-estéticos, um emaranhado de tempos soa confuso e demanda contorções sintáticas que organizem tantas orações subordinadas e mantenham o discurso obediente à própria clareza. Já os corpos, apenas vivem, nutridos da contorção de fita de Moebius que, como metáfora do presente, torna o futuro passado, e o passado, futuro. Ao contrário de uma pedra na água cujos círculos concêntricos em algum momento cessam de ser gerados, o eco histórico, no tempo, pode sempre retornar fazendo do presente a arena para onde todos os tempos convergem, mesmo contorcidos em fita de Moebius. Assim, os CANALHAS seguem ecoando na história brasileira em um emaranhado temporal que embarça o funcionamento de qualquer asséptica linha cronológica – algo como o apagar e o acender de um relógio de *led* que, na rua, mostra a hora mas, de repente, se contorce, e informa a temperatura, o calor da hora.

Nos dias atuais, uma pintura na qual há a palavra CANALHAS escrita com letras peludas – talvez uma citação da masculinidade tóxica – ecoa sua imagem *online* através da *hashtag* #coleraalegria. Com o título inspirado em uma frase do Comitê Invisível, #coleraalegria é uma rede de ações plástico-políticas que, a partir do golpe de 2016, pinta bandeiras-estandartes usadas tanto em manifestações de rua quanto, digitalizadas como imagem, no espaço da *web*. Semelhante a Waldemar Cordeiro, #coleraalegria inverte o positivismo da bandeira como objeto simbólico de exaltação e respeito institucional para fazer

um pulso ligado a um soro hospitalar, com o L. inscrito ao lado. No desenho seguinte, abaixo da palavra PRÍMULA, um dedo é espetado por uma agulha e o sangue goteja na direção da inscrição L. No quarto, uma gargantilha com crucifixo envolve as palavras COPO DE LEITE. No quinto, um pote com cinco comprimidos, logo abaixo da inscrição L., divide LISIAN – TROS. No sexto, duas mãos: uma com um relógio no pulso e a outra segurando-o – uma sequência cinematográfica? – com ANJO DA GUARDA escrito embaixo do segundo momento. No último desenho, está assinado L. acima de um terço e escrito, sob a cruz, AS FADAS.

A série de desenhos **O PERIGOSO** é de 1992, ano anterior à morte de Leonilson. Ela trata da convalescência do artista soropositivo. Entre desenhos figurativos e textos ambíguos por não legendar as imagens de forma ilustrativa, Leonilson deixa escapar para o observador *voyeur* cenas de seu cotidiano hospitalar, sua esperança estruturada na religiosidade, o romantismo de um arranjo de flores verbais. O olhar de Leonilson percorre o léxico visual do tratamento em um dia a dia no qual o artista autorreconfigura-se como um corpo perigoso.

No primeiro desenho da série, sobre a palavra PERIGOSO a gota de sangue parece achatá-la, pesar sobre o texto. Dentre as sete obras – o número sete recontaria o tempo de vida em semanas, não mais em anos? – a relação entre textos e desenhos parece afirmar o quanto a gota de sangue é um signo, a letra que o alfabeto brasileiro não cedeu a Leonilson no momento em que ele mais precisava escrever sobre o perigo que se tornara. A gota de sangue é a 27ª letra do alfabeto de um país que não a aceitará em sua burocracia lusófona, mas que cada pessoa com nó na garganta, frente à série de Leonilson, incorporará a seu alfabeto pessoal.

A gota de sangue é um caractere.

Nos idiomas, há letras que têm significado. “A”, em português, já é uma palavra: um artigo, uma preposição. “E”, uma conjunção. “O”, um artigo. “I”, em inglês, é “eu”. Em O

PERIGOSO, a gota de sangue é uma letra cujos significado e som são:

Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma. Basta me cortar. Veja os caras nas prisões com HIV positivo: eles se cortam e ficam ameaçando contaminar os outros. Eu me lembro uma vez, logo que fiz o teste, tive que fazer um monte de exames. Fui ao hospital para tirar sangue. Quando entrei na sala, a moça olhou para mim, virou para a amiga dela e falou: “Iii, esse daí é daqueles que a gente precisa usar luva”.

Em livros de Leonilson nos quais essa série é reproduzida, nas legendas a técnica deixa claro: os desenhos são feitos com caneta permanente. Uma caneta permanente para uma vida que se esvaía, a ironia triste de uma norma museológica que afirma na legenda a crueldade de um texto e de uma técnica tão contraditórios em relação àquela vida em vias de impermanência. Um livro do final dos anos 1990 indica que a série **O PERIGOSO** pertencia a um casal. Em um livro mais recente, consta que a obra pertence a Inhotim: o drama pessoal cunhado como moeda do mercado de arte, uma instituição ambiciosa, o perigoso vírus passado de mão em mão, um dinheiro de 30, 5 x 23 cm mediando a relação na qual vendedores e compradores negociam um contágio. A gota de sangue continua lá, como uma aquarela sem pretensões pictóricas, mas perigosas.

A gota de sangue é um signo de escritura não alfabética, mas pictórica. E oral. Sim, oral. Porque, como 27ª letra do alfabeto da arte brasileira, a gota de sangue é o código gráfico vocalizado pela fala de Leonilson transcrita no penúltimo parágrafo. Como som da letra-gota-de-sangue, há também as gravações em fita cassete que Leonilson fazia como um

dela um objeto de crítica. A mesma estratégia objetificou-se ainda em uma bandeira-estandarte-faixa-de-protesto feita pelo Grupo Vão, também na época do golpe contra a Presidenta Dilma Roussef. CANALHA, do Grupo Vão, mimetizada de forma bem próxima à obra de Waldemar Cordeiro, foi pendurada na fachada de um prédio em Belo Horizonte, em murais de greves na UFMG e ainda levada como faixa de protesto em manifestações. Se toda manifestação de rua é um campo onde a escrita – cartazes e faixas – encarrega-se de uma das formas de enunciação política, talvez não haja lugar melhor que as ruas de uma Belo Horizonte em protesto para os ecos de CANALHA fazerem-se ouvidos, vistos, lidos.

Toda manifestação de rua é um texto escrito? Todo texto escrito é uma manifestação de rua?

Texto é polis?

A linguagem codifica as coisas materiais e imateriais do caótico e disforme estar no mundo e, se quer compor um texto, perfila os códigos em linha, em manifestação, em protesto, em marcha, em desfile entre a concentração e a apoteose. Se os CANALHAS emergem e eclodem na história por saltos quânticos em uma rede de ecos e manifestações políticas, aqui, neste texto, eles tentam uma linearidade fingida, apenas tipográfica, já que impossível e ineficiente, porque nem o tempo e nem a história ajustam-se de forma obediente à linearidade. Sem o artifício historiográfico-linear para reger tantos tempos neste texto, é o complexo atrito entre tempos vividos, tempos discursados e tempos historicizados, e ainda o fracasso da linguagem em traduzir essa complexidade, que eu poderia chamar simplesmente de meu experimento estético. As concordâncias entre as orações, que quase como um concerto regem este texto, estruturam uma organização sintática que beira a alegoria do tempo e funciona como um relógio – objeto que não é e nem traduz o tempo, mas o falsifica, o esquematiza, o resume a uma interface inteligível que satisfaz perante o fracasso de entendê-lo, como um didático vovô comprou a bala como epígrafe de um ensaio de pensamento complexo.

Textos são relógios? Nas ruas lotadas pela multidão pontuada e ritmada por faixas de protesto, sempre há um relógio público em pé, fincado no cimento, marcando hora e temperatura, cortando e dividindo o avanço multitudinário tal qual um tronco fincado no solo do rio divide a correnteza. Nos sambódromos, em algum momento as transmissões de TV sempre focam o relógio que cronometra o desfile. Mas esses relógios não organizam o tempo dos desfiles e nem dos protestos de rua, apenas os pontuam fazendo a história piscar a cada segundo como se ela também se auto-organizasse entre a sístole e a diástole da humanidade, entre coisas que ressurgem no compasso de uma batida rítmica, como CANALHAS que aparecem em diferentes alas ao longo do desfile.

Em sua organização linear, textos forjam caminhada, desfile, marcha. MENDIGOS. Quando não conseguem ser lineares, no sentido clássico do termo, desfilam na própria estrutura discursiva que fundam para si, como um corpo que dança os gestos singulares do próprio corpo. Mas na estrutura visual, apenas o fato de, no modelo ocidental, textos escritos serem configurados da esquerda para a direita, em linhas com determinado número de caracteres, distribuídas umas sobre as outras e agrupadas em páginas, impõe linearidade organizativa visual mesmo ao menos linear dos discursos. Seja na forma do discurso, seja na mancha gráfica, a dúvida insiste: por que o ideal linear em um estar no mundo – e em uma babel epistemológica sobre esse próprio estar – que são impossíveis de adequar-se à linearidade? A coletividade babélica dos textos configura uma paisagem discursiva cacofônica, mas, de modo paradoxal, todo texto junta-se a essa cacofonia ambicionando ser, com sua pretensa lógica linear, uma estrada reta que corta a paisagem discursiva geral, organizando-a a seu modo: sambódromo.

Quem lê DESOCUPADOS e quem escreve PIVETES já percebeu que textos são formados por outros textos. CANALHA! CANALHA! CANALHA! foi um texto gritado que se fiou e se teceu na bandeira CANALHA, que por

diário, usadas nos filmes “Com o oceano inteiro para nadar” (1997), de Karen Harley, e “A paixão de J.L.” (2014), de Carlos Nader. É assim que surgem as letras: encharcadas de fala. E de história também. Assim como as letras “ph” denotam uma época que precedeu a letra “f” na língua portuguesa, a gota de sangue de **O PERIGOSO** é uma letra que localiza o discurso entre os anos 1980-90, época em que a AIDS, na época sem tratamento, foi jogada na conta de homossexuais que passaram a novamente ser “perigosos” para o hegemônico modelo heterossexual de vida, sobretudo com o consumo da convalescência e morte públicas de personalidades soropositivas. A gota de sangue é uma letra dessa época: agora.

Em uma manhã de julho de 1979, 27 galerias de São Paulo e o MASP amanhecera com suas portas lacradas com um “x” de fita adesiva e um papel colado onde lia-se o texto **O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE!** De tamanhos semelhantes, as duas frases tramam variadas simetrias internas. No plano sonoro, os “o que está” e as sílabas com “f” duplicam-se de modo intercalado. O “fi” retém o som e efetivamente “fica” na boca, o “fo” expulsa-o para “fora”. A dupla de verbos “está” inicia uma cadeia de sopros nos “es”, que, em seguida, espelham-se em “se” e “ex”, enquanto os anasalados “en” e “an” revestem a cadeia de sopros com certo calor, encerrando o texto na tônica “an”. Todo esse arranjo sonoro facilita a memorização do texto

e, por consequência, sua cunhagem no fraseário coletivo da arte brasileira.

Trabalhar com hipóteses pode ser forçado, mas sobre os sons de “es”, “se” e “ex”, pode-se pensar que se o texto obedecesse a uma construção mais convencional, ou seja, “expande-se” em vez de “se expande”, todo o enunciado seria balizado por “es”, “es”, “ex”, “se”, invertendo o som apenas na última sílaba e ainda expandindo-o para fora do próprio enunciado ao encerrá-lo com a sílaba soprada “se”, e não com o som de natureza mais retida que há no “de” de “expande”.

Em **O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE!** há outros jogos de simetrias e duplas, também importantes. Na construção sintática das duas frases, o termo “o que” serve de sujeito indeterminado dos quatro verbos. Ao contrário de um pronome que serviria tanto para seres vivos como para coisas, “o que” coisifica o sujeito. Simétricos na sonoridade geral, sabe-se que o primeiro “o que” refere-se à arte legitimada pela instituição e o segundo à arte que rejeita legitimações. Mas uma leitura não instrumentalizada pelos códigos da crítica institucional talvez estabeleça uma relação abstrata com os dois “o que”. Esvaziados de referência externa, significado ou materialidade, eles soam a pura manipulação linguística sem fixação tangível. Desenha-se aqui outra dupla: sobre o texto oscilam os dois eixos principais da arte conceitual, o que questiona a arte em seu sentido político, característico do conceitualismo latino-americano, e o que nega o objeto em prol do campo puramente linguístico, comum na arte conceitual de raiz anglo-saxã.

Sobre o conceitualismo, é importante ressaltar que, em 1979, os avançados passos do neoliberalismo mundial conjugados ao recente milagre econômico brasileiro – de crença questionável, como todo milagre – já preparava o circuito institucional e comercial da arte para forçá-lo a voltar à ordem pictórica, dando um passo atrás estético para um passo à frente financeiro, de modo que este último sopro

sua vez poetou-se e melodiou-se em “apenas te espera/num campo de batalha/é um grito que se espalha/é uma dor/canalha” que, então, misturou-se no ar tanto com os contemporâneos CANALHA! CANALHA! CANALHA! gritados em 2016, quanto em rodas de conversas político-pessoais que costumam bandeiras CANALHAS ou pintam bandeiras-estandartes-faixas-de-protesto CANALHA. Em textos discursivo-verbais acontece o mesmo: textos aparecem dentro de textos, como eco, como citação, como compartilhamento do conhecimento comunal. O conhecimento, a cultura e a história são comunais. Um texto jamais é sozinho e nem inédito. É tentando fiar sua lógica singular vinda da coletividade dos discursos já lidos, ouvidos e escritos que cada texto se alimenta de outros, recebendo e organizando em voz singular as vozes e os discursos que recebe em si, de seus textos afluentes. Qualquer texto que se escreve é a citação de outro, mais um CANALHAS cortado e costurado em meio a uma roda de conversa.

Não se escreve e nem se lê sozinho. MERETRIZES. Muita gente já escreveu e já leu isto que está sendo escrito e lido aqui. Muitos textos e muitos enunciados vão invadindo este texto enquanto ele tenta configurar-se. Este texto é só mais um eco, uma eclosão que cita outros textos. Muita gente ainda vai falar sobre os textos que lê.

Fala-se o que já foi falado. Aprende-se a falar assumindo a repetição e a mimese de outras falas. No momento da fala, falar tende a ser coletivo. Falar é uma ação que segue preceitos organizativos, mas, quase sempre, os subverte com silêncios, engasgos, onomatopeias, más concordâncias e digressões sem volta que são o corpo, também um bicho em 360°, bagunçando a estrutura linear discursiva. Falar é carnaval e eu sambo em deriva cambaleante.

Já a escrita, com uma ética e uma estética mais obedientes à linearidade e à objetividade do tal idioma culto, tenta ainda um ineditismo com o qual a fala não perde tempo – talvez porque a fala pressupõe diálogo e o diálogo não tem autoria primária. Na escrita, os

engasgos do corpo não são admitidos. A escrita esconde o corpo, higieniza qualquer fluido corporal que possa lubrificar o texto. Frases sem saliva. Sem meu corpo, este texto – escrito, jamais falado – faz-se linear, objetivo e confiante de ter os tempos verbais os mais afinados possível para conseguir dizer o que só ele diz LOUCOS – ou acredita dizer. Escrever é marcha. Mas, se for desfile, escrevendo também posso sambar.

Forçar-se linear e se fingir inédito são os enfeites do texto escrito, como alguém que ajeita a roupa frente ao espelho antes de sair. Uma alfaiataria reta que tenta organizar e estruturar um corpo. O discurso original se de sentimentos e raciocínios grandes, amplos, caóticos, explodidos e afunila-se na linearidade para se tornar público e claro. Tornar-se público PROFETAS é importante para o discurso, porque se ele é feito de tudo que já se escreveu e leu, é tornando-se público que ele irá juntar-se a tudo que já se escreveu e leu para, então, ser um afluente que desaguará em outros textos a ser escritos e lidos. Porque textos ESFOMEADOS invadem textos.

MENDIGOS DESOCUPADOS PIVETES
MERETRIZES LOUCOS

PROFETAS ESFOMEADOS E POVO DE RUA

TIREM DOS LIXOS DESTE IMENSO PAÍS

RESTOS DE LUXOS...

FAÇAM SUAS FANTASIAS

E VENHAM PARTICIPAR DESTE GRANDIOSO

“BAL MASQUÉ”

(BAILE DE MÁSCARAS)

Liberada no corpo a liberdade que nem é dele. Assalto-a. E a tiro, à queima-roupa,

conceitual e de crítica institucional pairando sobre **O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE!** é fato relevante.

Somada à sonora e à sintática, a instalativa é uma importante camada de leitura do texto. **O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE!** foi mimeografado para ser fixado em portas de galerias e instituições de arte lacradas com um “x” de fita crepe pelo grupo 3nós3, formado por Hudinilson Jr., Rafael França e Mário Ramiro. A opção por uma técnica de impressão que é parte do vocabulário gráfico marginal e de guerrilha já colocava a obra do lado de fora institucional. Assim, o texto instala-se em dois – novamente o jogo simétrico das duplas – lugares de leitura: o lugar físico, nas portas onde ele foi instalado em 1979, mas que pouca gente viu, e, posterior à ação, o lugar histórico, no fraseário coletivo da arte brasileira no qual cunha-se como lenda.

Entre as várias duplas que o texto manipula, claro, há ainda o fato de ele ter sido colado em portas, objetos mediadores entre o “dentro” e o “fora”, que é o duo físico e conceitual de **O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE!**

Como frase, a afirmação **O RACISMO É ESTRUTURAL**, embora amparada por um corpo teórico bastante vasto, tem a autonomia das afirmações tão incontestáveis que basta olhar para o lado e constatar sua verdade empírica, anterior à teórica. Ao se ler **O RACISMO É ESTRUTURAL** em um texto

discursivo do campo editorial, seria a argumentação que provaria o que é afirmado. Mas ler este enunciado em meio a um texto de fonte 10 ou 12 e mancha proporcional a 21 x 14 cm seria algo livresco, de leitura pessoal. **O RACISMO É ESTRUTURAL**, de Graziela Kunsch, é um grito visual no espaço físico, e não no espaço teórico dos livros. Está escrito sobre uma faixa preta e em gigantescas letras brancas a ser lidas de longe, de forma coletiva e espacial. Assim, o que prova o enunciado não é a teoria em meio à qual ele seria uma frase, mas a própria realidade física que circunda a faixa, onde as cenas de racismo estrutural acontecem de forma naturalizada – como no próprio espaço expositivo onde a obra é mostrada, no qual seguranças e faxineiros negros cuidam da manutenção de um espaço onde curadores e artistas brancos atuam.

Ao contrário da dimensão pessoal da leitura livresca, na qual o entorno não sabe o que alguém lê, o texto que induz à leitura coletiva divide a responsabilidade da leitura e coletiviza a informação. Isso transforma em cúmplices todos que olham para a faixa **O RACISMO É ESTRUTURAL** e percebem ao lado os seguranças e faxineiros negros, em uma espécie de “eu sei o que você acabou de ler” e “eu também percebo a contradição na qual você está pensando”. Essa cumplicidade é impossível quando se lê, de modo solitário, um livro.

Textos não gritam e nem afirmam de modo direto e seco. Na etiqueta dos textos, o tom elevado da voz e a afirmação da certeza devem ser disfarçados e diluídos em uma maquinaria discursiva e argumentativa que se afirme de modo educado, polido, baixo. Um texto, ainda que duro e afirmativo, não deve perturbar. O regime da escrita tem forma, tamanho e volume de voz padronizados. No formato ergonômico dos livros, a mancha de texto de proporção 21 x 14 cm e a fonte tipográfica entre 10 e 12 pontos contribuem para a polida visualidade gráfica dos textos.

Mas para alguns textos é dada – ou por eles é conquistada – a possibilidade do grito afirmativo. Esse grito poderia ser

para sambar na avenida reta que ritualiza a libertinagem das pélvis em desfile. Pélvis é plural e singular, lindo lugares do corpo. Tu lugares? “Firme... / Belo Perfil! / Alegria e manifestação”.

Receber de frente os Hélios todos contra a linearidade do corpo. INCORPORO A REVOLTA D’OS INDESEJÁVEIS em um presente alucinógeno que contorce o HUMOUR+MOEBIUS caminhando para que o corpo envolva-se na QUASE REVOLTA da volta aliterativa que gira, se desequilibra e cai no MERGULHO DO CORPO. LAVOU A ALMA COM COCA-COLA. O PERIGOSO, os AIDÉTICOS, são muitas as coisas que, espalhadas pelo mundo, ligam-se de repente, como constelações a quem são sobrepostas as figuras de sagitário e de aquário, que lhes dão leitura astronômica. Leiamos leiamos leiamos (5x de refrão). CANALHA, censurado na Bienal da Bahia: MESMO PROIBIDO, OLHAI POR NÓS. É sábado, é o desfile das campeãs e sambamos o vice-campeonato com a placa NÓS SOMOS O LUXO, LIXO É QUEM NOS DEU NOVE, um protesto ALEGRIA E MANIFESTAÇÃO de #coleraalegria nesse LUXO LIXO LUXO que dá as costas à poesia concreta no concreto armado do sambódromo modernista e atrasado. Deram-nos nota 9, quem deu nove não percebeu a história no relógio, CUIDADO COM A CLASSE C que agita um fervilhado de corpos em desfile. AGORA AGORA AGORA E AINDA ANTES QUE ESSA BALA ME ATRAVESSE EU PROMETO QUE DO JURUNAS AO JANGURUSSU E DA CEILÂNDIA À BAÍA DE GUANABARA OS POBRES VÃO MASTIGAR OS RICOS E OS VENCIDOS VINGARÃO SEUS MORTOS: e com isso o espaço expositivo brasileiro manda um *fuck you!* à “universal” noção de *white cube* e torna-se espaço porta-estandarte e espaço porta-bandeira. Quem há de teorizar? Quem há de substituir os ícones gregos de sagitário e aquário pelos mitos indígenas que primeiro mapearam o céu daquilo que chamamos de Brasil? – com perdão da má palavra, palavra injusta. No desenho escrito, há ainda ÍNDIOS – um “subpaís” que está sendo assassinado pelo “superpaís” ao qual importa

esta tese. O RACISMO É ESTRUTURAL e HAVERÁ UM DIA EM QUE OS POBRES SÓ TERÃO OS RICOS PARA COMER.

COMUNISTAS, #coleraalegria ALEGRIA E MANIFESTAÇÃO: A alegria é subversiva | A alegria é a prova dos nove, a Terra é redonda | A carece está no medo | A classe média é uma abominação política porque é fascista, é uma abominação ética porque é violenta, é uma abominação cognitiva porque é ignorante | A felicidade é uma arma quente | A força da grana que ergue e destrói coisas belas | A ignorância é atrevida | A justiça é política | A noite vai ser longa | A obrigação de produzir aliena a paixão de criar | A vida na VALE nada | Agro tóxico | Alegria é co-movente | Aqui está o povo sem medo, sem medo de lutar | Boicote os canalhas | Brasil em transe transe transe !!! Terra transe | Canalhas | Capitão do Mato de toga | Com o Supremo com tudo | Como explicar a Lei Rouanet para quem ainda não assimilou a Lei Áurea? | Da melancolia à luta | Demarcação já | Democracia, que horas ela volta? | Deus é mulher | Devir Bispo Sardinha, só a ecologia nos une | Do ódio veio o luto, do luto a luta | E quem nos protege da polícia? | É preciso estar atento e forte | É proibido voltar atrás e chorar | Ei Presidente, CU é uma delícia | Enquanto um Brasil destila ódio, um mundo conclama Lula Nobel da Paz | Escola toma partido | Estratégias do esquecimento | Eu quero ver quando Zumbi chegar | Eu voto Haddad gozando | Exú nas escolas | Fé cega, faça amolada | Filha do medo, a raiva é mãe da covardia | Fim do Moro privilegiado | Força indígena é vital | Golpe a galope 2 | Golpe atrás de golpe | Haverá um dia em que os pobres só terão os ricos para comer | Hoje a aula é na rua | Hoje é dia de balbúrdia | Incorporo a reviravolta | Índios guardiões das matas | Libertinas | Luzia Luzia | Macumbe-se | Marielles vivem | Mas isso a TV não passa, só disfarça | Mata vira soja, soja vira gado, gado vira ouro, ouro para rico, rico quer mais, mata vira nada, mata vira soja, vira, vira, para, quer, vira, vira... | Mídia distorce sistematicamente a realidade | Mulheres, avós, mães, filhas, amigas, aqui agora | Mulheres travestis pretos pobres indígenas – Patriarcado Branco | Não ao trabalho escravo | Não queira | O Brasil

dado nas páginas. Mas a configuração polida dos livros, somada a seus textos longos de leitura demorada cujas argumentações discursivas amortecem a urgência, acaba por desestimular formas mais explosivas de dizer. Para o grito afirmativo, há o enunciado curto que, mais que explicar, afirma de forma direta uma questão. O enunciado curto adequa-se bem à configuração pública da escrita, ao lugar do enfrentamento direto e simbólico, lugar onde diz-se para, posteriormente, no lugar do debate, argumentar, esticando e desenvolvendo no desencadeamento do texto a ideia exposta no enunciado curto.

Cartazes e faixas extrapolam o diminuto tamanho 10 ou 12 da fonte e atingem uma leitura coletiva que depois, além de desencadear o debate, pode individualizar-se ao buscar, no ensimesmamento solitário da leitura de textos longos e complexos, a riqueza argumentativa que afirme o enunciado curto. Assim, no plano político, a complexidade teórica e a simplificação da frase de efeito são dois regimes diferentes de uma mesma escrita, cada qual com suas estratégias discursivas e visuais.

A frase de efeito é da esfera coletiva. O espaço público urbano, ou o que resta dele, é dividido principalmente por duas vozes escritas: a do controle social, nas placas que organizam o fluxo e as leis da cidade, e a da publicidade, das fachadas comerciais aos anúncios de *outdoors*, traseiras de ônibus, empenas cegas de edifícios etc. Controle social e publicidade são vozes legais. O picho, a escrita em poltronas de ônibus, os lambes etc., formam um regime de escrita não oficial que reivindica a voz da cidade que é calada pelo mesmo poder que autoriza e distribui as vozes aptas a ocuparem a assepsia controlável dos livros. Entre vozes oficiais e extraoficiais, a escrita dos protestos invade o espaço público, seja nos pichos e lambes, seja no acontecimento efêmero das manifestações de rua.

É da prática da escrita de protesto, das manifestações de rua e da disputa política das vozes, que **O RACISMO É ESTRUTU-**

RAL retira seu formato não só visual, mas verbal. Trata-se de uma frase simples, com uma justeza de significado que não dá margem nem a barroquismos sintáticos – um sujeito, seguido de um verbo de ligação e de um predicativo –, nem a disritmias sonoras – antes do verbo, sons fluidos e soprados; depois do verbo, colisões percussivas de “t” e “r”. A afirmação também é direta e clara. A abertura à interpretação múltipla e errática de significados é algo do campo poético, de quando a língua se dá ao exercício estético que só se completa na singularidade interpretativa do outro ou à representação da fluidez incerta das subjetividades, algo incompatível à justeza de significado exigida pelo enunciado de luta política. Assim, **O RACISMO É ESTRUTURAL**, e ponto final.

não é seu quintal e eu não sou sua cobaia | O Brazil não conhece o Brasil | O diabo veste farda | O Jaraguá é Guarani | O medo come a alma | O rio é doce, a Vale a-mar-ga | Opte pela pulsão de vida | Para onde vai a raiva? | Paralisação geral, greve total, carnaval, astral, caos nacional, coentro, radical | Parem de matar travestis, parem de matar pobres, parem de matar indígenas, parem de matar pretos, parem de matar mulheres | Potente para o abismo | Pouca informação, muita manipulação, os males do Brasil são | Pra que discutir com madame | Que venham as caravanas, as caravelas que partam | Queimaram toda a aldeia | Querida Judith Butler, tamo junto na luta pela democracia | Ria do Dória | ruralisTa desbRavador | Atifundiário GarimpEiro usurpador maDeireiro grilelro canalhA | Simbólico em chamás | Soberania popular, sim, uso político do direito, não | Sou má, muito má, um monstro | Seu silêncio é cúmplice | Só os Xapiri nos salvará | Sou forte feito cobra coral | Tá osso | Temerosas transações | Terra arrasada, massa falida, guerra declarada, gente fodida | T tirar direitos dxs professorxs é falta de educação! | Todo apoio aos secundaristas | Todo preso é um preso político | Tudo é político | Tudo o que você não faz é político, tudo | Vai pra PEC que te pariu | Xota power | #coleraalegria.

Em textos, os ecos de outros textos não precisam ser evidentes, literais, assumidos ou estar demarcados “entre aspas”. #coleraalegria cita CANALHA sem a necessidade das aspas – sinais que demarcam a propriedade intelectual privada. A cultura e o conhecimento ecoam de forma natural. Há pouco, na correnteza deste texto, em seu desfile sambado, no acúmulo dos estandartes #coleraalegria, ecoaram personagens atuais e passados, crimes ecológicos, genocídios, regulagens dos corpos, PROSTITUTAS resistências, incêndios a museus, filmes, mercantilizações da criação, lutas de classes, músicas populares, parangolés, antropofagias, religiões massacradas, subjetividades e corpos dissidentes, a necropolítica. Enunciados agrupam-se e traçam, entre si, ligações, retas, ecos, reusos, em uma rede que resulta cartograficamente em: Brasil.

No mundo da cultura comunal, não se trata de apropriação, mas de uso. O termo “apropriação” é cunhado, no campo da arte, a partir do modernismo do início do século 20, quando o capitalismo já está naturalizado no corpo, nas relações, na política – a canonização da propriedade privada. Mas pode-se trocar o termo “apropriação” por “uso”. Os ecos, usos e ligações fiam-se, como neste texto que desfila ideias e algumas histórias ecoadas pelos tempos. LU-GO-LINA – BU-RO-CRA-CIA – LI-BER-DA-DE – TRANS-FO-BI-A. É como se uma historiografia se revelasse no diálogo de aparições contingentes, como manchas de oxidação no papel que, ao aparecer, cartografam algo que já existia, mas até então era invisível. Jogar um tarô cujas cartas são nós cegos históricos que apertam tantas gargantas. CIGANOS neste texto, OS COM VENENO. No sábado das campeãs, a placa MENDIGOS, A SAPUCAÍ É VOSSA. O abre-alas CANALHA é empurrado pelas ruas de Belo Horizonte e também discursado, como vocativo, em meio ao cuspe coletivo no homofóbico que exalta torturador.

Quem constrói a sintaxe que relaciona enunciados distantes no tempo e no espaço é a curiosidade empolgada de quem lê as distâncias com invenção. T tirar os olhos dos textos, desprega-los dos livros e das telas, erguê-los e continuar lendo, agora, os 360°, as constelações ligando os pontos indígenas aos gregos e assim desenhando os outros 121.212.121 signos do zodíaco e da semiótica. O PERIGOSO é meu Abapuru. A Beija-Flor, em 1989, derrubou o muro de Berlim.

Como “pélvis”, “histórias” e “tempos” são palavras plurais cujo singular é impossível. Este texto não tem o que dizer a não ser que manipula e embaralha tempos e abre suas palavras para que outras invadam seu carnaval discursivo. Aqui, não há radicais, há apenas prefixos e sufixos enfeitando um desfile de outros prefixos e sufixos fixados em estandartes. O radical da palavra? Miolo? Para quê, se já temos as pontas? Este texto é uma curadoria verbal que, das curadorias feitas em espaços expositivos, empresta a possibilidade de o discurso ter mais fios soltos e franjas do que uma trama lógica,

OS INDESEJÁVEIS / AIDÉTICOS / ÍNDIOS / COMUNISTAS / PROSTITUTAS / CIGANOS / OS COM VENENO formam um desenho de Leonilson no qual OS INDESEJÁVEIS está escrito no alto do papel, como um título ou um cabeçalho; OS COM VENENO está na parte de baixo, como um posfácio; em cada um dos quatro cantos há uma moeda desenhada com os valores I, II, III e IV respectivamente, cuja ordem numérica desenha o arco de uma enigmática letra “c” onde, entre o I e o IV, ou seja, onde não há ligação entre os pontos, está a assinatura de Leonilson; as palavras AIDÉTICOS, ÍNDIOS, COMUNISTAS, PROSTITUTAS e CIGANOS parecem flutuar ou “chover” ao longo do papel e, acima de cada uma, há o desenho de um copo vazio – entre a saciedade e a embriaguez.

A mesma linha clara e segura que desenha a caligrafia, desenha os copos e as moedas. Na coesão do desenho geral, o emaranhado de palavras e imagens já não se trata mais de texto ou desenho: é obra, significados em estado de sintaxe. A relação entre imagem e palavra pode sempre evocar cansativas questões semióticas. Ou, ainda pior, resumir-se à imagem servindo de ilustração para o texto ou o texto servindo de legenda para a imagem. Mas, aqui, prefere-se falar em sintaxe entre diferentes sistemas de representação, semelhante à sintaxe que, por não conseguir a diluição entre óleo e água, produz textura visual.

Se, seguindo uma inevitável tentação literária, **OS INDESEJÁVEIS / AIDÉTICOS / ÍNDIOS / COMUNISTAS / PROSTITUTAS / CIGANOS / OS COM VENENO** for isolado como texto, percebe-se que sua natureza de desenho dispensou uma possível construção discursiva a fim de tornar cada palavra um signo-texto em si. Assim, ler **OS INDESEJÁVEIS / AIDÉTICOS / ÍNDIOS / COMUNISTAS / PROSTITUTAS / CIGANOS / OS COM VENENO** não é ler um discurso, mas uma espécie de lista que, aos ser lida, produz sentido através do sistema de vazios entre os termos tratados como itens desse mesmo sentido.

OS INDESEJÁVEIS

AIDÉTICOS

ÍNDIOS

COMUNISTAS

PROSTITUTAS

CIGANOS

OS COM VENENO

Assim como os objetos estão distribuídos pelo real sem uma sintaxe que os organize e os coloque em relação uns com os outros, as listas dispensam construções sintáticas verbais ao colocar as palavras encostadas umas às outras, como coisas, vetores, potências. Porém, há sintaxes externas e invisíveis que ligam os objetos: o ecossistema, o uso, a utilidade, as causas e os efeitos, as repulsas, a constituição dos lugares, a mão que pega algo e o coloca em outro lugar, perto de outros algos. No caso das listas, a simples leitura de palavras aleatoriamente postas próximas umas das outras aciona uma dialética inevitável que, servindo de sintaxe improvisada, contingente, as relaciona e denota significado. Porém, não é um significado construído pela linearidade de palavras e frases em cadeia, mas surgido da contaminação entre as palavras, que, entre si, estabelecem perspectivas e fagocitoses.

Mas esse desenho de Leonilson ao mesmo tempo lista e subverte o modelo visual das listas. Não só porque as palavras não estão distribuídas umas acima das outras, mas também porque elas criam sentido e significado com a relação que travam com os desenhos. Feita como ilustração para “Talk of the town – o ti-ti-ti da cidade”, coluna de Barbara Gancia no jornal Folha de São Paulo, essa obra cria ainda um diálogo externo com a manchete da coluna daquele 4 de setembro de 1991: “Os chatos unidos foram enfim vencidos”. De certa forma, essa frase sempre invade o desenho, como em um hipertexto, pelo fato de que a obra, mostrada em espaços expositivos ou publicada em livros, costuma vir sempre com essa manchete compondo a legenda. Em todos os aspectos, o texto do desenho – ou o texto que é desenho – se dá assim, sem linearidade discursiva.

Fora da linearidade do texto, a leitura cria conexões arbitrárias quando as palavras ocupam a platitude do campo visual. Para que uma palavra afete outra, não é necessária a linguagem cheia de sujeitos e predicados recheados de verbos, adjetivos, advérbios e volutas sintáticas acionando conjunções – como fazem juristas, publicitários, doutorandos, assaltantes ou comerciantes que sequestram a linguagem em

racional, bem acabada, de texto. Ao lidar com os 360°, as curadorias no espaço expositivo assumem a importância dos fios soltos e franjas, porque é natural à concretude das coisas que estas não se adequem à justeza e a certeza ambicionadas pelos conceitos.

Coisas jamais são abstratas, conceitos, sim, de modo que conceitos se adequam à substância disforme de qualquer discurso enquanto coisas resistem a aparentar o que não são, a caber onde não cabem. Isto aqui é carnaval, não me peça clareza e coerência determinista, só sambe comigo – apesar de que já não estou mais aqui, só estive enquanto escrevia. Nesta curadoria textual que você lê, uma oração subordina-se à outra somente décadas depois, ou em cidades distantes. CANALHA na Bahia, em 1966, censurada por um governador CANALHA, é um enunciado subordinado a CANALHA pendurado no muro da UFMG em 2016, que é subordinado a “boicote os canalhas” e a “grileiro canalha”, nas pinturas estandartes #coleraalegria. Mas a ideia de subordinação é construtora de hierarquias e dependências e talvez seja mais efetivo dizer que essa cadeia de enunciados subordinados se trata, na verdade, de uma rede de enunciados coordenados no tempo e no espaço. Esta coordenação, comunicação em diálogo, não seria um texto? Isso tudo não seria passível de leitura? Você vem me perguntar sobre bibliografia? Ler é apenas ficar quieto, com os olhos baixos pousados em um texto como este aqui? “Firme... / Belo Perfil! / Alegria e manifestação.” O desfile quase termina aqui, nesse fio solto

prol de seus ofícios, saturando-a com redundâncias muitas vezes vazias fora daquele ofício específico. Palavras instaladas umas em relação às outras, como esculturas minimalistas, e não em relação ao fluxo sintático-discursivo do qual fazem parte, já convidam à leitura do mesmo modo como as esculturas minimalistas convidam o corpo para que se coloque em meio à relação entre elas e, assim, recomponha essa relação. A sintaxe de **OS INDESEJÁVEIS / AIDÉTICOS / ÍNDIOS / COMUNISTAS / PROSTITUTAS / CIGANOS / OS COM VENENO** é da ordem minimalista na qual o corpo que entra no espaço expositivo altera a relação das esculturas e objetos com esse mesmo espaço, acrescentando paralaxes pessoais.

O corpo que, no desenho, adentra esse espaço verbal que se dá no visual e lê **OS INDESEJÁVEIS / AIDÉTICOS / ÍNDIOS / COMUNISTAS / PROSTITUTAS / CIGANOS / OS COM VENENO**, adentra relações sociais conflituosas. No desenho de Leonilson, trata-se de um conflito verbal sem verbo, é o atrito entre as palavras em perspectiva que traz à tona todos os verbos que estão ocultos na relação de forças entre os padronizados e os fora de padrão – verbos que vão de “fazer calar” e “desacatar” a “morrer”. Além desse vazio verbal pleno de ações conflituosas, há no texto-lista a estranheza de tratar os termos adjetivantes “indesejáveis” e “com veneno” como substantivos que materializam pessoas repelidas, esvaziadas, tornadas nada, sem nem mesmo o direito de ser substantivadas para constituírem sujeitos de uma frase. Mas **OS INDESEJÁVEIS / AIDÉTICOS / ÍNDIOS / COMUNISTAS / PROSTITUTAS / CIGANOS / OS COM VENENO** é desenho, não está isolado como texto. Isolá-lo e lê-lo como texto serve apenas para, na sintaxe geral do trabalho, criar uma tangente e depois dela uma nota de rodapé especulativa que faça demorar ainda mais sobre a obra de Leonilson, como se estar em constante contato com ela não demorasse uma vida.

Odiolândia

Na versão de **Odiolândia** publicada como cordel pela editora n-1 em 2018, o bloco dedicado à destilação de ódio direcionado à vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco, assassinada em março de 2018 de forma misteriosa e cujo crime é investigado por um poder público suspeito de abrigar os assassinos, inicia assim:

No Brasil morre gente todo dia e ninguém tá nem aí. Agora essa vereadora... O que essa desgraça dessa mulher tem de diferente dos policiais, pais de família, estudantes... Caguei pra essa aí. Como se ela fosse diferente das outras 80.000 pessoas que são assassinadas por ano. Todo preto quando morre, agora é moda fazer mídia. Todo mundo é igual, preto ou branco. E nós, brancos, não nos rebaixamos ao ponto de dizer “o branco morreu, a branca morreu.” (...)

O pequeno trecho transcrito revela não apenas ódio doentio e indignação humana, mas a perversidade de reivindicar igualdade – “todo mundo é igual, preto ou branco” – não no campo dos direitos humanos ou da seguridade social, mas sim no campo midiático: se nem todo branco assassinado vira manchete seguida de repercussão pública, negros também não devem virar. A perversidade somada ao mau-caráter, nesse caso, ignora as estatísticas que facilmente desautorizam que se coloque na mesma balança de equivalências o assassinato de um branco e a necropolítica que chancela o histórico genocídio estrutural da população negra brasileira. As inversões de valores e de raciocínios são típicas do discurso neofascista atual.

O projeto **Odiolândia**, de Giselle Beiguelman, resultou da pesquisa de comentários em redes sociais sobre três fatos: a violenta ação da Polícia Militar de São Paulo na região da cidade conhecida como Cracolândia, em maio de 2017 – fato que iniciou a pesquisa; o assassinato de Marielle Franco e de seu motorista Anderson Pedro Gomes, em 14 de março de 2018, no Rio de Janeiro; e o incêndio e desabamento de um móvel ocupado por pessoas sem-teto, o edifício Wilton Paes de Almeida, no Largo Paissandu, em São Paulo, em 1º de maio de 2018.

O conjunto de comentários de ódio em relação à invasão da Cracolândia foi mostrado pela primeira vez no SESC 24 de Maio, em São Paulo, em 2017, como uma vídeo-instalação na qual, numa parede que era visível da parte externa da sala, havia um letreiro luminoso vermelho com o título **Odiolândia** e, no interior, era projetada na parede de fundo uma linha de texto na qual os comentários de ódio passavam um após o outro, sem divisões de autoria. A padronização estética dos comentários sob a forma de linha e a falta de padronização da escrita – que conservou as pontuações, dicções, construções sintáticas e ritmos singulares de cada comentário –, resultam em uma leitura ambígua que oscila entre perceber o texto como a fala de um só personagem, mas também como a multiplicidade de vozes que cartografa um sintoma social. O mesmo se dá na versão cordel em que a soma dos comentários cria a mancha textual sobre a página que dá ao texto o caráter visual de discurso único, desmentido pela leitura que percebe a fragmentação de vozes. Nessa oscilação entre o monólogo e a cacofonia de um tecido social, a leitura, se minimamente comprometida com ideais éticos de igualdade e de empatia humana, exercita uma modulação que também oscila, entre a perplexidade e a incredulidade.

Mesmo em uma obra como **Odiolândia**, cujo aspecto central diz respeito ao retrocesso humano que reinsufla o fascismo no Brasil após o golpe de Estado midiático-jurídico-parlamentar de 2016 contra a presidenta Dilma Rousseff, é possível,

em um segundo momento, ater-se a questões formais. Elas fazem pensar nas variadas possibilidades de escrita em um século 21 no qual escreve-se e se lê 24/7 – inclusive para se comentar assuntos sobre os quais não se tem conhecimento, em uma arena *online* que se finge de pólis, mas que se configura como o encontro raivoso e virtual de solidões frustradas, autoproclamadas especialistas em todo e qualquer assunto.

No campo das artes escritas, a prática normativa, diferente da adotada em **Odiolândia**, se daria sob formas literárias, fictícias ou não, escritas sob o ideal da autoria primária. Essas formas narrativas de construção conduziriam a uma dramatização, talvez catártica, do ódio social atual. Já a escrita praticada em **Odiolândia** é a de, sob a moderna prática do *ready-made*, pesquisar com o pós-moderno *copy-paste* à mão e com ele descolar e deslocar, do fluxo de informação e de comunicação 24/7, o material que, colecionado, empilhado ou juntado, constrói um texto cuja massa estilística e sintaticamente desconexa é um retrato cacofônico, documental e direto do ódio – sem o recurso literário-teatral da catarse, pois não se trata de dramatização mas da apresentação direta e crua de um recorte de informações.

Seria possível chamar o *modus operandi* de escrita adotado em **Odiolândia** de realismo do século 21? Como sub-questão a essa pergunta: seria possível dizer que se, no modernismo, textos cacofônicos e desconexos resultaram das experimentações vanguardistas que subvertiam as regras literárias, hoje, textos formalmente semelhantes são produtos de um pacto da escrita com um ideal de documentário que dispensa ajeitos sintáticos, uniformização de vozes e construções dramáticas a fim de se ouvir, sem os ajeitos estilísticos da autoria e do ideal de bom texto, a cacofonia da massa social? Isso seria ouvir o espaço cacofônico público sem querer transformá-lo em espaço literário?

Abandonar a construção literário-estilística do texto autoral em prol de outras formas gerativas de escrita é um pressuposto experimental recorrente na história da arte do último

século. Ao escolher o “ódio” como tema de pesquisa para a construção de um texto que fosse o acúmulo de comentários *online*, Giselle Beiguelman, ao invés que incumbir-se dos preceitos clássicos do ofício de escritora, cria para si uma espécie de algoritmo que, acionado, estabelece uma outra forma de escrever: pesquisar e, do acúmulo de dados da pesquisa, acumular um texto.

Há décadas – desde John Cage – a ideia de algoritmo como programa gerador de ações está presente nas artes de natureza performativa sob nomes como instrução, partitura, evento, programa. **Odiolândia** altera essa prática histórica ao se autopropor um algoritmo que gere texto, em vez de ações performativas, e ainda atualiza essa proposição ao aplicá-lo na *internet*, ambiente algorítmico por natureza. A rede mundial de computadores forma um lugar que poderia ser chamado de Estado algorítmico governado pelas *Big Tech* sediadas no Vale do Silício. Seus invisíveis programas capturadores, geradores, acumuladores e cruzadores de dados informam e estabelecem, de forma opaca e obscura, da chamada economia comportamental aos fluxos de capital – sem falar na manipulação da opinião pública, por exemplo, em eleições. Mas ao contrário dos algoritmos que operam na nuvem mantida pelo Vale do Silício, o usado em **Odiolândia** é transparente, pois, além de explícito em seu tema e em sua utilização para a escrita de um texto, está imbricado na operação analógica de pesquisa e escrita. A oscilação entre literatura e audiovisual de **Odiolândia** dá à obra a fluidez de apresentação – livro, vídeo-instalação – que poderia, novamente voltando à história da arte, ser associada não só à obra de natureza cagenana e algorítmica, mas também à desmaterialização do objeto, conceito lippardiano dos anos 1970. Porém, **Odiolândia** parece ser fruto direto da fluidez do mundo atual, patrocinada, incentivada e imposta pela economia do Vale do Silício.

Voltando à natureza formal do texto gerado em **Odiolândia**, em tempos nos quais a barbárie humana institucionalizada renova seu fôlego, ouvir a cacofonia da massa social apre-

sentada pela obra de forma crua e direta talvez seja mais efetivo que ouvir dramatizações e representações artisticamente “bem acabadas” e construídas sob a égide da autoria primária e da artesanaria literária. Séculos de romances, pinturas e filmes de viés fictício podem ter anestesiado a reação da audiência ao colocar a batalha entre mocinho e bandido em um mundo à parte, o da representação. Mesmo que não aposte em uma visão de mundo dicotômica entre mocinho e bandido, entre bem e mal, quem lê **Odiolândia** e seu grau zero de ficção e floreio literário se dá conta que pode estar dividindo o elevador, ou mesmo a ceia de Natal, com o bandido que escreveu os comentários de ódio que compõem a obra.

PERCA TEMPO

Há verbos que, no imperativo, causam estranheza. É incomum que se diga “perca”. “Perder” parece ser um verbo desprovido de ação, um ato que não é comandado pelo sujeito. A impressão é que o predicado, ou seja, o objeto perdido, é quem comanda e toma para si o protagonismo da ação: se esconde ou foge.

O modo imperativo é uma característica recorrente nos textos-partitura que surgiram das notações dos concertos de John Cage, ainda nos anos 1940, para depois se estabelecer nas experimentações dos artistas fluxus no final dos anos 1950 e início dos 1960, e então tornar-se um clássico da prática experimental entre projeto e documentação de ações e performances durante os 1960-70. Surgido da necessidade

de notação verbal de concertos mais performáticos que musicais, os textos-partitura, a princípio, tinham a simplicidade e a frieza de um projeto de execução. Porém, onde há texto, a tentação discursiva – para não falar da tentação literário-poética – se faz presente.

PERCA TEMPO não é apenas um projeto a ser executado, é um conselho, uma crítica, um bater nos ombros do texto no leitor. De certo modo, o uso de um imperativo que causa estranheza é análogo ao estranho significado do próprio enunciado de **PERCA TEMPO**: não se perde tempo na época hipercapitalista na qual cada indivíduo é uma empresa de si mesmo que trabalha 24 horas por dia, 7 dias por semana – seja na atividade profissional em si, seja na construção permanente da autoficção, tanto analógica quanto *online*, do eu empreendedor, saudável, feliz, consumidor e hipersexualizado. Na linha de produção de si mesmo – ou no projeto de execução de si mesmo – não se perde tempo, a não ser que a própria leitura de **PERCA TEMPO** provoque, de modo malandro e despercebido, uma perda mínima de tempo: o da leitura. Se **PERCA TEMPO**, de forma irônica, afirma a leitura como uma perda de tempo, talvez esta obra seja a mais certa homenagem ao ato de ler.

PERCA TEMPO foi publicado pela dupla Poro – Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! – em diferentes objetos, como panfletos e faixas de pano a ser abertas à frente de semáforos fechados. É comum que a escrita em artes visuais seja publicada seguindo o regime dos objetos, no qual a página é apenas – e tão só – um desses objetos.

A página é como a democracia: um regime de liberdade apenas formal, bastante controlado. A escrita publicada nos suportes editoriais compactua, desde Gutenberg, com um território de liberdade demarcado por fortes limites que contradizem essa liberdade, como a proporção A4, a mancha de texto padrão, as leis e os protocolos do modo *livresco* de circulação. Se, no campo da escrita, quem escreve

almeja a página e o livro, a escrita nas artes visuais almeja o mundo como suporte e, assim, dispensa a democracia formal da página em prol da liberdade do espaço em 360° graus. É como se a escrita só ganhasse potência ao soltar-se da página e se expandir para a pólis: não mais no ritmo do texto ritmando o virar de página, mas no ritmo da faixa de rua sendo aberta – o texto sendo publicado – seguindo o ritmo dos semáforos que param e liberam o trânsito leitor.

PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO

Para a capa do catálogo de uma exposição de Jenny Holzer no CCBB do Rio de Janeiro em 1999, PROTECT ME FROM WHAT I WANT, enunciado íntimo confessional propagado mundo afora em grandes luminosos urbanos desde a década de 1980, foi traduzido para um **PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO** escrito como frase de caminhão, aludindo a uma hipotética voz caminhoneira que propaga o enunciado confessional pelas estradas brasileiras. Na fotografia de capa, há a traseira de um caminhão com a frase pintada em típicas letras manuscritas e artesanais, afirmando o quanto essa tradução da obra pode ser um eixo para se entender o trabalho de Jenny Holzer, artista estadunidense inédita até então no Brasil, em um momento que, apenas para cunhar mais um termo que pouco ou nada explica, poderia ser chamado de “pós-conceitual”.

Após a virada linguística que desmaterializou a obra de arte entre os anos 1960-1970 e embaralhou noções puristas de visualidade e linguagem, seguiu-se certa rematerialização que, talvez marcada de forma irreversível pela desmaterialização, não significou uma volta à obra monolítica e única, mas a

prática de obras cuja materialização é balizada por versões abertas a mudanças conforme cada apresentação. Desse modo, as diferenças formais, materiais e contextuais entre PROTECT ME FROM WHAT I WANT e sua versão brasileira **PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO** surgem de um exercício de tradução comum nas artes visuais, nas quais muitas vezes a obra é um emaranhado de materialidades e linguagens a ser desmembrado e desarticulado para ser transportado – traduzido – e recomposto conforme as características e demandas de outro espaço-tempo. O que a arte conceitual certamente deixou para o “pós-conceitual”, se é que ele existe, foi a busca não só de uma eficiência comunicativa mas também de uma natureza que se materializa como obra seguindo variadas estéticas, todas compondo a mesma obra e ao mesmo tempo desdobrando-a em versões que minam sua aura e facilitam sua propagação, característica central da prática artística de Jenny Holzer.

Nessa exposição individual no Rio de Janeiro, todas as obras estavam traduzidas para a língua portuguesa e, no catálogo, além de fotografadas, vinham transcritos todos os seus textos. No caso de **PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO**, que está na capa, a tradução se dá em outros níveis além do semântico. Mesmo se tratando de uma obra cuja natureza verbal parece estar em primeiro plano, o semântico foi apenas uns dos itens a ser traduzidos. Entre PROTECT ME FROM WHAT I WANT e **PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO**, traduziu-se a visualidade, a objetualidade, o contexto e o modo instalativo, além do sentido e da semântica – ao contrário da noção de obra essencialmente verbal, em que só há sentido e semântica. Assim, expandindo a noção de idioma, traduziu-se a frase em inglês para o país Brasil, mais que para a língua portuguesa. Nesse aspecto, seria possível falar em tradução *site specific*. Mas já que se está abordando contextos brasileiros, pode-se optar em, em vez de importar a epistemologia hegemônica do *site specific*, falar no empreendimento concreto e brasileiro da transcrição, da traição da tradução, e até mesmo da transluciferação.

É notável ainda que em um vídeo-documentário sobre a exposição, feito na época e disponível *online*, nos letreiros finais haja a indicação IDEIA DO CAMINHÃO – GISELE RIBEIRO. O nome de Gisele Ribeiro aparece ainda no catálogo como designer gráfica e também como autora da foto de capa, junto com Beto Felício. Isso tudo mostra que na prática de tradução desta obra houve ainda uma outra camada, a da colaboração entre a equipe responsável pela exposição e Jenny Holzer.

A voz solitária e intimista de PROTECT ME FROM WHAT I WANT, expressada em letreiros luminosos nada subjetivos e típicos da estética urbana nos anos 1980 e 1990, transforma-se na intimista **PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO**, expressada no contexto móvel dos caminhões que cruzam o Brasil costurando o rural com o urbano, sob a égide de um motorista também solitário que se expressa pela frase ostentada em seu veículo. Diferente das versões luminosas que evocam vozes oficiais, que também são corporativas e gentrificadoras do discurso urbano no espaço público invadido pela publicidade, a frase de caminhão aponta para uma comunicação que é também pública, mas vinda de uma esfera privada, não corporativa: a da pessoa do caminhoneiro. Nessa inversão da natureza do meio enunciador, a tradução brasileira desloca a alta tecnologia dos luminosos da versão em inglês, na qual a voz enunciativa parece corporativa, para a baixa tecnologia da versão brasileira que localiza a voz na pessoa que dirige o caminhão, em uma espécie de “desgentrificação” do discurso. Mas essa passagem da alta tecnologia despersonalizada para a baixa tecnologia pessoal não deixa de manter, como suporte publicador da escrita, os artefatos funcionais da vida econômico-comercial: a comunicação pública e o transporte de cargas.

É de se ressaltar o quanto a modulação entre o discurso impessoal e a voz personalizada, que poderia ser construída por instrumentos literários, se dá, aqui, não no texto, mas na mudança do tipo de lugar onde a frase é instalada. No

processo geral de tradução, o sentido e construção de texto de PROTECT ME FROM WHAT I WANT são mantidos em **PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO**. O que altera possíveis leituras são as camadas objetuais e instalativas da obra, como se o que mudasse as características e as chaves de leitura de um texto fosse seu suporte. Talvez possa-se dizer que isso dá à obra de Jenny Holzer um carácter semelhante ao de uma peça cujo texto é sempre mantido e o que muda são suas encenações, são elas que, de certo modo, o reescrevem.

Na tradução verbal inglês-português, inclusive, nota-se não só como o sentido é mantido, mas como há ainda coincidências formais entre os idiomas, como a semelhança sonora entre “protect me” e “proteja-me”, ou ainda a dupla de “w” que, com o “I” entre eles, constrói a cadeia sonora “uó-ai-uan” em “what I want”, análoga à dupla de “q” que, com o “eu” diluído na sonoridade central, constrói a cadeia sonora “qu’eu-qué”, em “que eu quero”.

Se os sons do original e da tradução intercambiam semelhanças que fincam a frase numa materialidade poética – ainda que PROTECT ME FROM WHAT I WANT não seja, na origem, uma obra de natureza sonora, a ser oralizada –, essa guinada em direção a uma leitura que aborda a obra a partir da poesia acaba por acentuar sua lírica romântica e dramática, que também é traduzida entre contextos: do eu-lírico anônimo de PROTECT ME FROM WHAT I WANT, diluído na tão cantada solidão urbana e isolado pela frieza de relações das grandes cidades invadidas pelos letreiros luminosos, para a voz personalizada do caminhoneiro em **PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO**, em sua profissão aventureira de estar sempre em trânsito, indo de lugares para outros lugares, de pessoas para outras pessoas, aventura também rodeada de uma solidão afogada nas trilhas sonoras bregas que tocam nos bares e botecos de beira de estrada.

PROVAVELMENTE COM CERTEZA

Contrariando as regras básicas da comunicação visual, a gravura-cartaz **PROVAVELMENTE COM CERTEZA**, de Daniela Avelar, não aposta no contraste entre figura e fundo para a atração do olhar e nem no entendimento imediato e imaginado do enunciado. Nessa espécie de contramão da comunicação na qual o apelo visual é rebaixado ao mínimo e a mensagem verbal não diz nada de concreto, a artista parece operar no grau zero daquilo que, em dias atuais, é saturado na enésima potência: a produção e consumo de imagens apelativas e o uso da linguagem verbal persuasiva, 24 horas por dia. Em um primeiro contato com o trabalho, a recusa estética aos preceitos básicos da comunicação visual faz questionar sobre o porquê de se usar elementos comunicativos – formato cartaz, cores, relação figura-fundo, enunciado centralizado e em caixa alta – para não comunicar de forma clara. Para quê lançar mão de uma linguagem assumindo a anemia dela mesma?

Mas passado o primeiro olhar que indaga sobre os procedimentos anticomunicativos adotados no cartaz, é claro que se desconfia que essa estratégia de não mostrar e não dizer nada de concreto visa o contrário e quer mostrar e dizer algo.

PROVAVELMENTE COM CERTEZA foi uma frase dita em 2016 por um Policial Militar de São Paulo ao justificar a detenção por “atitude suspeita” de um grupo de manifestantes contra o presidente interino Michel Temer, que traiu e substituiu a Presidenta Dilma Rousseff, deposta pelo golpe

de Estado midiático-jurídico-parlamentar de 2016. A frase ilustra como o poder manipula a linguagem quando evoca palavras que não dizem absolutamente nada, apenas para cumprir um protocolo, para satisfazer a audiência, para fingir dar satisfações. Em **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** o que há é o uso afetado da linguagem que simula estar dizendo muito e de modo complexo. O uso do advérbio de modo é uma das muletas da língua portuguesa brasileira usada quando se quer maquiagem o discurso, falar empolado, fingir “fala de doutor”, de “adevogado”. É provável que a mania pelo advérbio de modo, na língua portuguesa brasileira, seja mais uma subserviência ao inglês.

Ao tirar a frase **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** do contexto em que foi dita para, então, lê-la na perspectiva da arte, parece pairar em sua volta a inversão da certeza em prol da dúvida que há em “definitivamente inacabada”, comentário de Marcel Duchamp sobre sua obra O Grande Vidro. Em Duchamp, o jogo contraditório em “definitivamente inacabada” serve para duvidar da certeza monolítica da obra abrindo suas possibilidades de significado não apenas para a contingência – as acidentais rachaduras no Grande Vidro – mas também para o público que “estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas”, acrescentando assim “sua contribuição ao ato criador”. A ideia de “definitivamente inacabada” está alinhada a o que Duchamp chamou de “coeficiente artístico”, que seria, na obra, a “relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente”.

Além de compartilharem o advérbio de modo como introdução e a falta de concretude geral, os dois enunciados tocam em relações de poder, cada um em seu campo distinto: enquanto em “definitivamente inacabada” a contradição interna serve para refletir sobre o estatuto aberto da obra de arte e dividir sua autoria com o público – uma espécie de distribuição de poder –, em **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** a contradição, de modo absurdo, opera o cinismo

que justifica o arbítrio policial e jurídico de uma acusação que impõe a um acusado a autoria “inequívoca” de um crime que ele cometeria – a concentração autocrática e institucional do poder.

Mas isoladas de seus contextos e esquecidos os seus porquês – como se isso fosse possível – a completa ausência de concretude e de referência externa nas frases “definitivamente inacabada” e **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** afasta ambas de qualquer representação de mundo e as aproxima, em seu exercício de puro formalismo linguístico, da mais linguística e abstrata arte conceitual dos anos 1970 – e aqui, evocando a arte conceitual brasileira, menos abstrata e linguística, diga-se, pode-se lembrar do paradoxal anúncio que há na capa do jornal Rex Time número 1, editado pelo Grupo Rex em 1966: “atendam sem falta *a inauguração da já memorável* Rex Gallery and Sons” (grifo do autor).

PROVAVELMENTE COM CERTEZA é apenas um jogo fechado de contradição no qual o advérbio de modo **PROVAVELMENTE** desautoriza seu complemento, **COM CERTEZA**, por antecipação. Sem verbo, sem ação factual e apenas com um substantivo sem concretude física, **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** tem uma imaterialidade que opera apenas o campo cognitivo e abstrato das contradições discursivas e do pensamento enquanto sentido, sem se projetar no mundo físico e sem evocar imagem mental. Porém, como todo sentido que parece apenas abstrato, trata-se de algo imaterial que determina muito da materialidade no mundo.

Como um chavão que finge dizer muito ao dizer nada, **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** é uma expressão perfeita para uma democracia que, sendo de fachada, usa os discursos e as satisfações vazias que o poder finge dar como justificativa de transparência democrática. Assim, se a Polícia Militar prende manifestantes de modo arbitrário em um exercício de futurologia que prevê suas ações violentas, basta justificar que o grupo tinha “atitude suspeita” e, como portava tinta *spray*, pedras e isqueiros na mochila,

PROVAVELMENTE COM CERTEZA iria, no futuro, atentar contra a ordem pública. Aquilo que era um sentido abstrato e sem concretude física, em **PROVAVELMENTE COM CERTEZA**, está materializado como gesto, repressão, violência, truculência, detenção, coerção estatal.

Cartomantes que usassem **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** para prever o futuro de sua clientela seriam desacreditados no ato. Mas em uma época em que algoritmos obscuros “reconhecem” a face de “suspeitos” e ainda calculam, cruzando dados de padrões comportamentais capturados e emitidos por inocentes *smartphones*, a probabilidade estatística de alguém cometer um crime – e sabe-se lá como as inteligências policiais, insufladas pela doentia mania de segurança estadunidense, atuam a partir de dados tão “confiáveis” – é quase prosaico que um policial “leia”, de forma tão analógica, signos de criminalidade em “atitude suspeita”: tinta *spray*, pedras e isqueiros na mochila. Seria prosaico se não fosse autoritário, arbitrário, abusivo.

No cartaz cinza escuro onde Daniela Avelar reproduz **PROVAVELMENTE** em cinza mais claro e **COM CERTEZA** em preto, a falsa neutralidade discursiva é análoga ao uso da escala de cinzas, cores consideradas “não cores”, também neutras. Assim como a da sentença, a neutralidade cromática também é um ledão engano. O cinza usado no fundo é o do uniforme da Polícia Militar de São Paulo, de modo que a aparente neutralidade cai por terra, pois, para um paulista, o olho percebe essa tonalidade como algo ameaçador – no caso da população que no dia a dia é ameaçada pela polícia enquanto um dos agentes da necropolítica de Estado – ou algo confortador – para o “cidadão de bem” que fetichiza a proteção policial.

Assim como o enunciado parece neutro, mas não é, o uso dos cinzas também lança mão da falsa neutralidade que dá ao trabalho sua estética mínima e fria. É o título do cartaz, enunciado que não aparece impresso mas funciona de modo latente como mais uma camada da obra, que quebra de modo mais explícito, já na primeira leitura, essas neutralidades

todas: “cinza bandeirante” – em caixa baixa, ao contrário de **PROVAVELMENTE COM CERTEZA**. Esse é o nome dado ao tom de cinza do uniforme da Polícia Militar paulista, em uma alusão aos bandeirantes, os desbravadores que colonizaram a região do Estado de São Paulo. Se **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** alude ao ato de dizer muito sem dizer nada típico do discurso institucional, a figura do “bandeirante”, trazida no título do cartaz e na cor do cinza, pontua outro aspecto do uso da linguagem: a disputa semântico-narrativa. Na história oficial, bandeirantes são descritos como heróis desbravadores do interior do Estado de São Paulo, figuras de orgulho para o ufanismo paulista. Hoje, essa imagem começa a ruir para que se veja os bandeirantes como os bandidos que roubaram terras e foram responsáveis pelo genocídio indígena.

Discursos vazios e disputa semântico-narrativa, dois itens bastante característicos daquilo que se chama hoje de falência da linguagem, formam o eixo verbal que liga o título “cinza bandeirante” ao enunciado **PROVAVELMENTE COM CERTEZA**.

Semelhante à morte da arte, a falência da linguagem é constante tema de conversa. Como todo lugar comum, serve para adubar comentários de elevador e filosofia de mesa da bar, ou ainda como equipamento de emergência para quebrar silêncios constrangedores. Porém, ultrapassando os chavões e as ideias esvaziadas pela falta de profundidade, as atuais disputas semântico-narrativas, uma variável da disputa de narrativa histórica, e o esvaziamento do discurso mostram, sim, a crise – mais um termo chavão – da linguagem.

Em momentos nos quais golpes de Estado são dados em nome da democracia e que eleições democráticas elegem ditaduras, fica evidente que, por exemplo, a palavra “democracia” perdeu sua rigidez de significado para tornar-se uma palavra amorfa e mole que se ajusta a qualquer contexto onde é usada, uma palavra-moeda com a qual se compra e vende o que se quer. Quando as palavras perdem fixidez semântica, recorrer a elas parece ser tão inseguro quanto

apoiar-se em um tronco enfiado na lama. Dialoga-se com palavras que estão em disputa, que significam coisas diferentes para cada usuário. Por consequência, quando palavras que são conceitos estruturais do discurso têm seus significados esgarçados por disputas semânticas – na maioria das vezes de fundo político, é claro – o sentimento de falência da linguagem como campo mediador de diálogos volta à ordem do dia. Mas é preciso lembrar que há palavras cujo significado brota de um campo ideológico – caso de “democracia” e, no caso desse texto, também de “bandeirante” – de modo que sua fixidez de significado talvez seja uma fantasia formalista, alheia ao uso político das palavras.

É privilégio de poucas palavras terem significado comum – talvez, os substantivos concretos: “mesa” é mesa em qualquer visão de mundo. Há a sensação de que palavras-chaves para se discutir o mundo, hoje, têm pouca semântica comum e, portanto, pouca propensão a ser pênalis entre os diálogos. Como fica então, por exemplo, a dialética, já que a tese e a antítese podem estar usando as mesmas palavras mas com significados particularizados para cada lado que, na verdade, só quer calar um ao outro? **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** pode ser uma triste síntese dialética, nesse início de terceira década do século 21.

PROVAVELMENTE COM CERTEZA, de Daniela Avelar, evidencia ainda o quanto o fluxo incessante da linguagem – tornado cada vez mais incessante a partir da era digital – oculta significados que podem surgir quando a arte, lançando mão de uma operação de *ready-made*, diminui a velocidade informacional, freia certas sentenças submersas nessa velocidade, para-as, isola-as ao retirá-las de contexto e, nesse isolamento, joga luz em uma área maior de seu significado, com mais camadas para além da semântica. A velocidade informacional é tão grande que, às vezes, antes de se terminar de ler uma sentença, ela já está no lixo do tempo, já não está mais *online*, já deu lugar à próxima notícia. A fala do policial que proferiu **PROVAVELMENTE COM CERTEZA** já está sepultada sob o acúmulo constante de informações

que perdem a validade em minutos e são jogadas na vala comum do esquecimento.

Quando a arte saca frases e fatos da velocidade do dia a dia, mas também da vala comum da amnésia coletiva, e lhes dá protagonismo, ela opera a micro pesquisa histórica que entende um momento não apenas pelos grandes feitos e discursos escritos, fadados a ser monumentalizados de alguma forma, mas pelo ordinário improvisado que deixa escapar aquilo que nos discursos oficiais é editado, apagado, higienizado, evitado.

É assim que **PROVAVELMENTE COM CERTEZA**, realçado no cartaz de Daniela Avelar, mostra o quanto é violento ouvir do poder – seja do Presidente da República, seja do policial – palavras que nada dizem, que justificam um futuro que nunca existiu – prisão preventiva por um crime que provavelmente com certeza iria ocorrer – e que só servem para encerrar o assunto de forma unilateral, calando a réplica crítica. É nessas falas ordinárias que se visualiza certas estruturas de poder, como na clássica “quem não reagiu está vivo”, dita em 2012 pelo ex-Governador do Estado de São Paulo Geraldo Alckmin, chefe da mesma Polícia Militar de onde quatro anos depois sairia a frase **PROVAVELMENTE COM CERTEZA**.

RA-TA-TA-TA TA-TAMERICLATINA

Ao juntar o termo AMÉRICA LATINA em um só e estilicá-lo, pelo início, na onomatopeia RA-TA-TA-TA TA-TA, aquilo que era um termo formado por um substantivo e um adjetivo ganha potência de verbo, de uma ação que acontece no encadeamento silábico, sem ser narrada no plano representacional da semântica. Substantivos nomeiam coisas e substâncias, adjetivos as qualificam, e ambos são transformados ou temporalizados pelos verbos. Em **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICLATINA** não há verbo, mas apenas um substantivo fundido a um adjetivo, ambos sendo performados por uma onomatopeia que pré-sonoriza de modo assignificante o semantizado termo AMÉRICA LATINA. Ao não narrar, mas sonorizar uma ação em uma espécie de cadeia cinética de sílabas, **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICLATINA** convoca uma leitura que, embora se depare com a semântica vazia de RA-TA-TA-TA TA-TA, é inequívoca em intuir, no desenrolar fílmico-sonoro da onomatopeia que se transmuta em continente, um índice de audiovisualidade que evoca uma saraivada de tiros. O verbo ausente flexiona o tempo nos milésimos de segundos entre os tiros-sílabas, representados nos hifens de RA-TA-TA-TA TA-TA.

A metáfora do disparo é também acionada no próprio ato materializador da obra: um carimbo a ser impresso de modo pontual – o disparo de uma impressão incisiva. **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICLATINA**, de J. Medeiros, é um texto carimbado em vários envelopes e cartões postais enviados pelo artista no contexto da arte correio dos anos 1970. Como espécies de gravuras ordinárias, os carimbos produzidos nessa época e nesse contexto tensionavam a estratégia de tiragem da gravura que, embora historicamente negasse a unicidade aurática da pintura, acabou criando para si um ambiente belas artes de preciosismo emoldurado. No universo mundano das trocas postais e das revistas fragmentadas e coletivas dos anos 1970, carimbos serviam não só como uma possibilidade prática, rápida e barata de reprodução de imagem, mas também como uma técnica favorável à criação de um vocabulário sígnico que servisse de identidade ou marca registrada pessoal do artista, marca a ser

reproduzida de modo ágil e prático, como é uma assinatura. Hoje, vendo com distância temporal os materiais trocados na rede de arte correio, percebe-se o quanto cada cartão postal ou envelope enviado, mais que obra em si, era uma bricolagem de variadas informações verbais e imagéticas que funcionavam como matrizes a ser recombinaadas em remixagens contínuas do acervo particular de cada artista.

É nesse contexto que as experimentações escritas dos artistas correio adotaram o ato de carimbar como técnica reprodutiva de textos – em contraponto ao *offset*, por exemplo – e o cartão postal ou o envelope como suporte dessa escrita – em contraponto ao livro – a circular na rede de arte correio – em contraponto ao circuito editorial.

Na rede de arte correio, mais que mandar notícias, o que seria natural a uma atividade que se dava de modo parasita à circulação epistolar, mandava-se objetos – envelopes, postais – imantados por informações gráficas que, lidas, percebidas e decodificadas, em muitos casos mandavam, sim, notícias.

Em plena década de 1970, **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICALA-TINA** manda notícias de um continente que, inventado no século 16 como uma empresa europeia de exploração extrativista, produziu uma ficção de alteridade para o imaginário dominante europeu e que, na segunda metade do século 20, era mantido como região subalterna, agora aos EUA, alimentando o imaginário de exploração e violência em uma realidade de golpes de Estado e de ditaduras militares diretamente impostos pela nova metrópole. A disputa geopolítica colocava o continente latino-americano, mais uma vez, como ator coadjuvante, ou figurante, enquanto o protagonismo era dos países que comandavam a encenação de poderes em um mundo bipolarizado após a Segunda Guerra. Essas são as notícias mandadas por **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICLATINA**. Para os países americanos abaixo dos EUA – considerando o mapa “oficial”, e não o de Torres-García –, restava agonizar falsos resquícios de democracia formal em meio às balas perdidas do tiroteio geopolítico e, ainda, ver refletida essa

realidade bélica de modo interno, nas guerras civis, nas guerrilhas e nos terrorismos de Estado espalhados pelos países do continente. Tal realidade bélica, quase como uma lírica concreta, despedaça, rearranja e explode América Latina em **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICLATINA**, como uma forma de o próprio termo não narrar, mas representar na própria concretude sonora e visual a violência e o arbítrio. Um parêntese: a manipulação do termo América Latina, no carimbo de J. Medeiros, faz lembrar o cartaz de Bené Fonteles RICA LATI AMÉNA, de 1979, e sua experimentação anagrâmica, mas sem compromisso semântico, com o nome América Latina, descompromisso que não conquistou a semantização conciliadora e ufanista de Iracema, de José de Alencar, como anagrama de América.

É no cenário descrito no último parágrafo, ou melhor, sobre e sob essa realidade, que a rede mundial de arte correio passava pela América Latina nos anos 1970 e, nessa passagem, impregnava-se das vozes de seus artistas ávidos a narrar uma realidade da qual não se podia falar de modo aberto, face às censuras de regimes fechados, mas se podia, de modo velado ou menos claro, representar nos códigos naturais à própria rede de arte correio cujo circuito, parasita de um circuito social e institucional alheio ao circuito de arte, era menos vigiado pela censura e perseguição à expressão artística.

É nesse cenário, ou melhor, sobre e sob essa realidade, que **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICLATINA** dubla a sonoridade bélica da violência institucional que assolava o continente, uma dublagem com certo ar melancólico de quem grita para um mundo que talvez não se dê conta dos assassinados e torturados pela Operação Condor, distribuídos por tantos países latino-americanos – dos mais de trinta mil mortos contabilizados no Chile de Pinochet ao genocídio indígena no Brasil, recentemente contabilizado pela Comissão Nacional da Verdade em cerca de oito mil mortos.

É nesse cenário, ou melhor, sobre e sob essa realidade, que **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICLATINA** une AMÉRICA LATINA

em AMÉRICALATINA, como em uma tradução para a língua portuguesa que se irmana ao termo espanhol *Latinoamérica*, unindo o continente ao menos na ortografia. Ainda operando a concretude verbal, o desenrolar fílmico de sílabas encadeadas em onomatopeia que se torna palavra dialoga, na história dos experimentalismos verbo-concretos, mais com o dinamismo do poema/processo e da poesia visual latino-americana do que com a estaticidade da poesia concreta; e, no plano do engajamento político, menos ainda com a onomatopeia do poema futurista italiano que, nos anos 1930, flertava com o fascismo ao exaltar a sonoridade industrial da guerra. O pensamento material, presente no trato concreto do signo, reflete-se também na preocupação em estabelecer outros circuitos físicos de atuação para artistas, nesse caso, a arte correio: **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICALATINA** não se propaga em livros de impressão cara e circulação fechada em circuitos intelectuais, nem mesmo em serigrafias que fazem a ponte entre poesia e artes visuais para que a poesia se comporte bem no espaço expositivo, mas escolhe propagar-se pelo correio, de modo que o destinatário é o leitor final de uma mensagem que pode ser lida por todos os funcionários envolvidos na entrega da correspondência, expandindo assim a possibilidade de leitura para um tecido social mais amplo.

É nesse cenário, ou melhor, sobre e sob essa realidade, que **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICALATINA** parece juntar-se a estratégias de micropolítica que fundam comunidades, redes e máquinas de afeto e afecção na escala individual do corpo – um corpo que se comunica com outros corpos, na rede postal da arte correio –, como passo seguinte alternativo a uma arte engajada, politicamente panfletária, de escala social e com a pretensão de alfabetizar e libertar “o povo”, que viu-se em crise no Brasil, já com o golpe de 1964, e, posteriormente, com o fechamento do regime em 1968, pós AI-5.

É nesse cenário, ou melhor, sobre e sob essa realidade, que **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICALATINA** é parte de um grande

texto escrito a milhares de mãos que participavam da arte correio, um texto despedaçado e impossível de ser lido em seu todo, mas que foi lido e escrito através de fragmentos por remetentes e destinatários – e ainda lido por funcionários dos correios, porteiros, entregadores. Um texto mundial no qual cada fragmento impregnava-se de contextos locais: denúncias e redes de solidariedade em regiões sob ditadura; exercícios de linguagem e de autodiscussão artística, bastante influenciados pela arte conceitual e pelas atividades gráficas Fluxus; proposições políticas utópicas. Uma escrita mundial que, ao passar pela América Latina, configurou-se em textos como **RA-TA-TA-TA TA-TAMERICALATINA** e sua urgência de enunciar a realidade do continente. Uma realidade, é necessário dizer, que se repete já na entrada da terceira década do século 21, com a repressão à bala aos levantes anti-neoliberalismo no Chile, Colômbia e Bolívia, que se espalham por outras regiões da Latinoamérica.

SE VENDE

“Vender” é um verbo lido com frequência no uso social da escrita, no qual as trocas comerciais, de imobiliárias a concessionárias de automóveis, lançam mão da estratégia comunicacional dos anúncios: “vende-se determinada coisa”. Ainda que haja discussões e discordâncias entre linguistas, a regra do idioma diz que esse tipo de frase – “vende-se” – tem uma voz passiva, na qual o sujeito é a coisa vendida e o “se” é o pronome apassivador. “Vende-se algo” é a voz passiva de “Algo é vendido”. Mas há linguistas dissidentes que, embora não tenham conseguido mudar e nem tampouco relativizar

a regra, afirmam que o “se” é o sujeito indeterminado e a coisa vendida é o objeto direto.

Assim, seguindo a regra gramatical, em **SE VENDE** não há sujeito, já que este seria a coisa vendida, obliterada numa frase que não se completa em um aparente objeto direto que seria, na verdade, o sujeito. Mas, caso siga-se os linguistas dissidentes, **SE VENDE** tem, sim, um sujeito indeterminado, o “se”. Nesse caso, o que mais chama a atenção é que, ao colocar o pronome “se” antes do verbo, este parece se tornar reflexivo e ter no “se” um sujeito, denotando assim certa afirmação moral: alguém que “se” vende. Em meio às regras linguísticas e suas interpretações dissidentes, a obra de Carmela Gross manipula a ambiguidade de **SE VENDE** entre dois significados: alguém que se vende e um sistema que vende tudo, não importa o quê, ambos os casos atrelados às transações capitalistas que operam esferas de micro e de macropoder.

Mas a obra não se encerra nos planos sintático e cognitivo da frase. **SE VENDE** é um letreiro luminoso em escala humana a ser instalado em lugares públicos, de modo a significar algo não apenas no plano verbal, mas também pela estética comunicacional de letreiros comerciais que, calcados no abuso visual da publicidade, disputam atenção pública. A obra parece comentar ainda a práxis escultórica alinhada a procedimentos de dominação que, na história da arte, vão do monumento público à arquitetura que, enfeitada por esculturas, presta-se à especulação imobiliária de um poder gentrificador, passando pelos bucólicos jardins de esculturas burgueses. Como escultura verbal que estica o espaço expositivo para áreas externas, **SE VENDE** parece explicitar o lado comercial da arte no qual tudo se vende, até mesmo indiscrições críticas como a de jogar luz sobre essa esfera mercantilista – afinal, a crítica institucional é um dos produtos preferidos nas prateleiras das feiras de arte e nos programas de exposições de museus, e haja psicanálise institucional, de pessoa jurídica, para explicar isso. Nesse ponto, pode-se vir à lembrança outra obra de Carmela Gross

em formato de letreiro luminoso, quando a artista instalou a palavra HOTEL no prédio da Bienal de São Paulo, para a mostra de 2002, apostando numa contrapublicidade que provocasse a ida de inocentes turistas até o prédio para, lá, terem vaga negada porque a mostra estaria com ocupação máxima de obras, como costumam ser as bienais e seus modelos ultrapassados de festival exagerado de gestos e autorias curatoriais.

Como objeto mimetizado à publicidade urbana, **SE VENDE** parece comentar o espaço público privatizado e gentrificado também pela arte que se estica para a via pública, não contente com o poder gentrificador irradiado pelas próprias instituições artísticas. Já em um plano fechado, o da frase lida apenas como texto verbal que se dirige à pessoa que lê, a obra parece falar sobre o empreendedor de si mesmo que bate cartão no *smartphone* e se vende 24/7, no atual estágio hipercapitalista.

Mas falar em plano fechado, aqui, talvez seja um exercício de especulação literária saudosa da página: um texto do tamanho ou maior do que o corpo que lê, iluminado em si mesmo, tão físico quanto quem lê e instalado no mesmo espaço externo de quem lê, é um plano aberto de significação, um plano panorâmico, que não apenas diz, tangencia ou descreve algo do mundo: é algo no mundo. Se é possível pensar em um *site specific* sem sítio, ou seja, um *site specific* feito não para responder física e contextualmente a um lugar específico, mas para ser emanção e contaminação que estabelece especificidade em qualquer lugar, **SE VENDE** evidencia o pensamento mercantil e capitalista em qualquer lugar onde é instalado, até mesmo onde, a princípio, a violência capitalista opera camuflada – é só imaginar, por exemplo, a obra instalada no meio da floresta amazônica. No estágio atual da financeirização da vida, **SE VENDE** é um *site specific* genérico a ser instalado em qualquer lugar.

UOT3E SOU SAJEP PELAS SATERIDNI DIRETAS

Em um golpe de vista, há a ilusão de que SOU PELAS DIRETAS espelha-se na imagem invertida à sua direita. É um engano. Apenas a palavra PELAS, no meio do enunciado, é espelhada de forma fiel. Não deve ser à toa. PELAS tem aproximação imagética e sonora com a palavra “espelho”, como se ela carregasse o fantasma de “espelhas”, o verbo conjugado na segunda pessoa. No reflexo invertido, o verbo SOU ganha, de forma abrupta, um E e um T que se intrometem entre as letras, como uma paisagem que ao ser refletida estica-se em uma perspectiva deformada: SOU torna-se ESTOU e, assim, o espelho rende-se à diferença entre “ser” e “estar” que existe em algumas línguas, complexidade que vai da ontologia à fenomenologia. Já em DIRETAS, a deformação está na inclusão do prefixo IN, apontando para seu significado contrário: INDIRETAS.

Nessa obra de Mário Ishikawa, a relação entre os verbos SOU e ESTOU e entre os antônimos DIRETAS e INDIRETAS são camadas poéticas de um jogo semântico que se funde à performatividade gráfica que, ao inverter a imagem em ESTOU PELAS INDIRETAS, dissimula o espelhamento de dois enunciados. Mas o espelhamento falso não se resume apenas em confundir e retardar a percepção do jogo de significados contrários, mas de encenar o embate de pontos de vistas de uma época. Mais que de um jogo de relações semânticas e imagéticas, SOU PELAS DIRETAS trata de política. Feita em 1980, a obra reivindicava eleições diretas em um Brasil que ainda demoraria nove anos pra eleger um presidente da república de forma direta.

A performatividade gráfica que inverte ESTOU PELAS INDIRETAS ilustra a própria ideia de “indireta”. Para ler, é necessário que a imaginação inverta virtualmente as letras ou, opção mais indireta ainda, que se leia com o texto refletido em um espelho. Assim, a obra estrutura-se não apenas na metarreferência, mas na ilustração sígnica e performativa do significado.

Na arte conceitual, na poesia visual e na poesia concreta, é comum o uso de trocadilhos, jogos metarreferentes e auto-ilustrações. A autoilustração, sobretudo na comunicação e na publicidade, busca a imediatez e a clareza do entendimento da mensagem ao apostar em uma tautologia na qual a imagem afirma o texto e vice-versa. Dessa forma, não há opacidade que provoque a perda da eficiência informacional. Mas, na arte, a natureza tautológica e autorreferente pode fazer com que a obra não dure mais que três segundos na razão, como uma piada que se entende, ri e depois é esquecida. Assim, relaciona-se com a obra apenas no campo da racionalidade, da informação 100% recebida e 100% entendida, como uma equação resolvida. O flerte com estratégias comunicacionais de ordem direta, embora tenha importância histórica dentro da intensão de dessacralizar a obra e lhe tirar exageros subjetivos e opacidade, sobretudo quando esta tem um tônus de mensagem política pontual e inequívoca, torna-se uma faca de dois gumes ao negar ao observador-leitor qualquer possibilidade de complementar seu significado, restando-lhe o entendimento de uma ordem ou de uma “sacadinha” na qual a obra resume-se apenas a uma charada que ela mesma dá a resposta quase antes de se terminar a pergunta. Assim, a obra configura-se em uma voz monolítica a tal ponto, em seu sistema de charada com resposta, que menospreza o papel da recepção, fazendo de quem observa/lê apenas o lugar de chegada da obra, onde ela finca-se, e não o lugar onde ela se transforma ao ser ressignificada pelas singularidades individuais de observadores/leitores.

Porém, ainda que use de procedimentos metalinguísticos e ilustrativos, *SOU PELAS DIRETAS* manipula sutilezas de modo a neutralizar ou tirar o protagonismo de qualquer mecanismo de equação verbo-visual que seja frustrante para quem espera da arte mais do que um entendimento racional instantâneo. É claro que toda obra manipula a recepção. Mas tirar da recepção qualquer possibilidade de subverter a certeza da obra – subversão em prol de um jogo em dupla – parece ser a manutenção de um monólogo solitário.

A obra de Mário Ishikawa, aparentemente autossuficiente em sua autoilustração, manipula sutilezas acionadas no decorrer da leitura/fruição que a resgatam da frieza tautológica: o estranhamento da leitura que “entra” não pelo alto da ponta esquerda, como a leitura ocidental, mas pelo meio da mancha de texto; a percepção de que a mancha de texto é, na verdade, um jogo de imagens; o incômodo de ler *SOU PELAS DIRETAS* com o fantasma, ao lado, de um texto invertido à espera de ser decifrado; em 1980, o entendimento da carga política ao se ler *SOU PELAS DIRETAS* e, hoje, talvez a dúvida de “a que ‘diretas’ refere-se o texto?”; o tempo gasto para a cognição inverter “*ESTOU PELAS INDIRETAS*” e decifrá-lo, mais que lê-lo; em 1980, a captação total da mensagem política e, hoje, com o distanciamento temporal e o apagamento da nitidez histórica, talvez o entendimento de um jogo abstrato de opostos entre *DIRETAS* e *INDIRETAS*; as escolhas entre o permanente “*SOU*” e o momentâneo e circunstancial “*ESTOU*”; a esperança política ao se usar o momentâneo “*ESTOU*” para se referir às eleições indiretas, como se fosse um entrave momentâneo; na inversão de “*ESTOU PELAS INDIRETAS*”, o indício de uma autocensura que camufla de modo esquivo a mensagem, estratégia artística comum durante a ditadura civil-empresarial-militar entre 1964-1985; o papel quadriculado para desenhos projetivos como suporte do trabalho, metáfora de algo a sair do papel e ir para a realidade.

A soma de todos esses momentos de percepção da obra, distribuídos em sutilezas que eclodem desencadeadas na

duração da leitura/fruição, fazem de *SOU PELAS DIRETAS* algo mais que uma obra de arte conceitual dotada de procedimentos autorreferentes e autoilustrativos de ambição apenas comunicacional. Talvez *SOU PELAS DIRETAS* seja uma instalação verbal com espelhos falsos que enganam sinônimos e metáforas, espelhos que refletem tanto o ato de ler quanto a história recente do país. Talvez seja um texto a ser vestido e usado pelo corpo-leitura-percepção, seja ele racional ou seja ele sensório, se é que ainda é possível essa dicotomia. *SOU PELAS DIRETAS* trata o corpo-leitura-percepção-cognição como o motor da obra.

SOU TODA OUVIDOS

Escuto gratuitamente uma palavra na ponta da língua, ou ainda não pronunciada, por telefone. [48-984334419](tel:48-984334419)

E escrever é dizer, é tentar ser lido para fazer-se ouvido. Lê-se para “ouvir” um autor, uma narrativa, um poema. Por isso é estranho ler a frase **SOU TODA OUVIDOS**. A escrita não escuta quem lê – ou talvez seja esse o grande segredo que a própria escrita muitas vezes esquece: escreve-se para escutar o que quem lê tem a dizer para quem escreve.

A pessoa que lê é protegida pelo infindável monólogo da escrita. Ler significa poder ficar em silêncio, em estado de mudez mas não de surdez, pois a pessoa que escreveu está falando. Já é estranho quando um texto aponta para o fato

de estar sendo lido, referindo-se à leitura em uma metar-referência que se apropria da cena de quem lê – ou seja, quem escreveu está presenciando a leitura. É ainda mais estranho quando o texto posiciona-se como escuta para que quem lê possa dizer algo. É tudo muito constrangedor, é como imaginar a hipótese de que cada livro comprado escuta quem o lê.

SOU TODA OUVIDOS é um enunciado performativo. Um texto curto que, ao findar sua leitura, aguarda de prontidão a fala de quem o leu. Um texto que dispara, em quem lê, um estado performativo que é o contrário de quando se termina de ler algo e fica-se pleno das informações ou sensações que o texto deixou, que se dissipam com o tempo. Aqui, ao se ler **SOU TODA OUVIDOS**, quem leu fica pleno da frase, mas ela se dissipa de modo rápido para que, ao menos por um segundo, quem lê fique esvaziado, sem o que dizer frente a um texto que agora espera sua fala.

SOU TODA OUVIDOS é uma série de cartões distribuídos por Raquel Stolf nas mais variadas situações, de espaços expositivos e publicações a falas e palestras. Nos cartões, sempre semelhantes no projeto gráfico, abaixo de **SOU TODA OUVIDOS**, e em uma fonte bem menor, intercalam-se as várias versões:

Escuto gratuitamente silêncios: ~~super-pesados~~, ~~pe-sos-pesados~~, ~~pesos-médios~~, super-leves, pesos-leves, pesos-penas, pesos-moscas e pesos-mínimos, por telefone. + 55 48 84334419

Escuto gratuitamente bocejos, espirros, soluços, sibilos, sonhos e memórias sonoras, por telefone. [48-84334419](tel:48-84334419)

Escuto gratuitamente o fundo do mar, por telefone. [48-84334419](tel:48-84334419)

Escuto gratuitamente ruídos de fundo, por telefone. [48-84334419](tel:48-84334419)

Escuto gratuitamente uma palavra na ponta da língua, ou ainda não pronunciada, por telefone. 48-984334419

Entende-se então que **SOU TODA OUVIDOS** não espera necessariamente a fala de quem leu, mas uma ação: uma ligação telefônica na qual quem liga diz algo ou compartilha um som. Trata-se de partilhar uma cumplicidade sonora. Cumplicidade, aliás, que não precisa produzir som, pode-se apenas imaginá-lo – ainda que sons não tenham imagens a ser imaginadas – em um procedimento literário que aterrissa no campo da literatura aquilo que parecia apenas de caráter performativo, tornando ambígua a natureza geral da obra.

Trabalhando juntos, enquanto o performativo incita a ação de quem leu, o literário modula de forma bastante sutil as palavras “OUVIDOS” e “Escuto”. São ouvidos prontos a escutar, e não a ouvir. A escolha do verbo “escutar” não parece aleatória. “Escutar” é mais pontual no sentido de prestar atenção ao que é dito, escutado, do que o “ouvir” que há na palavra OUVIDOS. Escutar parece ser mais cúmplice, assim como é o formato na escala um para um de cartão de visita – tão um para um quanto uma ligação telefônica – e também da ação performativa mediada por uma ligação que torna-se possível porque Raquel Stolf disponibiliza seu número de telefone pessoal, em uma prova de que o trabalho evoca cumplicidade e confiança.

Do ponto de vista estritamente textual, **SOU TODA OUVIDOS** tem ainda a estranheza de estar no feminino em uma língua sexista como o português, que impõe o masculino como regente neutro e universal das situações. Isso revela não só uma autora do enunciado, mas também que do outro lado da linha haverá uma mulher escutando. Qual a diferença que há entre uma voz feminina – percebida já no

ato de escutá-la – e uma escuta feminina? Se a voz revela o sexo e/ou o gênero de quem está do outro lado da linha, a escuta também revela?

Em um trabalho eminentemente sonoro que, se fica no plano literário e imaginativo, prescinde de qualquer som, há de se ressaltar que a aparente passividade literária que pode dispensar o performativo acaba por suscitar sonoridades. Lendo – em silêncio ou em voz alta – **SOU TODA OUVIDOS**, percebe-se a particularidade da frase ter apenas uma letra “a” – a vogal feminina, na língua portuguesa – bem no centro da sonoridade geral, encadeada do início ao fim pelas sonoridades da vogal masculina “o”. É como se nesse “a” estivesse o centro sonoro no qual a autora, ou a artista, ou a performer, ou a sonoplasta da leitura coloca-se em escuta. Como se a letra A fosse esse ouvido feminino de **SOU TODA OUVIDOS**, pois é nela que a autora da frase se mostra em uma escuta feminina pronta a ouvir sons e vozes d_s leitor_s.

Houve uma versão **SOU TODO OUVIDOS** desta obra, proposta em uma exposição que ocupava espaços públicos em volta de um museu. O número de telefone informado era o do orelhão próximo à instituição:

Escuta-se gratuitamente relatos urbanos e memórias sonoras do mar e do além-mar, da ilha e do continente, por telefone. 48-32242196 [orelhão 00]

Mantendo o caráter performativo de todas as outras, esta versão muda os sujeitos da performatividade e, por consequência, do texto. O masculino de **SOU TODO OUVIDOS** já indica que quem ouve não é mais a artista, mas um indeterminado que segue o padrão da língua portuguesa que masculiniza o neutro, o qualquer um. O verbo “escuta-se” mostra também que não é mais a primeira pessoa da artista, em “escuto”, que está do outro lado da chamada telefônica, mas um indeterminado, um qualquer um, a terceira pessoa que resolve atender o orelhão que toca, mesmo sabendo que não há hipótese de a chamada ser para si. Dessa for-

ma, o trabalho que em **SOU TODA OUVIDOS** é ancorado em Raquel Stolf, a postos para que a performatividade do enunciado centralize-se na própria artista, passa a ser a deriva e o acaso de uma relação entre dois desconhecidos, em **SOU TODO OUVIDOS**.

um dia eu volto

Escrevem. Não no sentido literário, ensaístico ou teórico, mas, *ipsis litteris*, escrevem.

Um escrever que não se limita apenas ao campo da linguagem escrita. Não escrevem só através da linguagem, mas inscrevem a linguagem nas coisas, ou escrevem através das coisas e da linguagem e, dessa atividade, surge uma espécie de caligrafia – talvez caligrafia antes que texto, desenho antes que sentido, instalação antes que espaço discursivo; mas essas são só hipóteses pouco neutras, suspeitas para um texto como este, escrito a partir das artes visuais.

Pouco do que escrevem limita-se ao sistema no qual palavra puxa palavra a fim de erigir um espaço discursivo-literário. Em muito do que escrevem, o que impulsiona o surgimento de uma frase não é o encadeamento de outras frases tecido a outros encadeamentos de outras frases. Mas um encadeamento de palavras-coisas que se encadeiam em coisas-palavras – objetos encadeados a palavras encadeadas em objetos inscritos por palavras. Se a sintaxe do idioma organiza em texto o arranjo correto das palavras, essa escrita, dadas suas características verbal, imagética e tridimensional – características que objetificam a linguagem – organiza-se conforme arranjos espaciais e situacionais singulares que improvisam uma sintaxe física a cada obra. Para essa escrita, trata-se mais de espaço, imagens e objetos do que de tecitura, ou tessitura, textual.

Fora da neutralidade da página, nos 360° do espaço físico, a escrita verbal tem a chance de tramar-se nos significados visuais e objetuais já enredados nesse espaço e, assim, aderir a uma noção de escrita tridimensional e de múltiplas linguagens. Isso complexifica a clássica relação entre imagem e texto na qual a ilustração talvez seja uma prática redundante bastante clichê. Se, na ingênua relação ilustrativa, texto e imagem convivem constrangidos pela redundância que os une, o contrário do constrangimento é quando texto e imagem – e coisas – constroem uma rede de significados.

Em **um dia eu volto**, de Telmo Lanes e Clovis Dariano, o emaranhado, a trama e a rede de significados poderiam ser resumidos sob o termo “instalação”. Na fotografia publicada em *Nervo Óptico* n. 12, de 1978, vê-se, encostada na parede, uma cadeira vazia que tem à sua frente, no chão, a fotografia de dois pés nus. Olhando a fotografia com atenção, nota-se que se trata de um autorretrato, pois o ângulo sugere que a câmera que registrou os pés estava nas mãos de alguém sentado na cadeira. Atendo-se ainda mais a detalhes, vê-se que as linhas do assoalho onde a fotografia está repousada encaixam-se nas linhas do assoalho que nela aparece, fato

que revela que a fotografia foi tirada exatamente no lugar da instalação, por alguém sentado na cadeira. À frente da fotografia, manuscrita no chão, está a frase **um dia eu volto**, voltada para o observador-leitor, sugerindo que alguém sentou-se na cadeira, fotografou os pés, levantou-se, colocou a fotografia no chão, em frente à cadeira, escreveu a frase e foi embora.

Essa instalação de 1978 foi feita para ser fotografada e reproduzida em Nervo Óptico, periódico em formato de cartaz editado entre 1976 e 1978 que aglutinou o grupo homônimo de artistas formado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Depois, o grupo fundaria ainda um espaço de exposições, trocas, discussões e convívio, o Espaço N.O./Centro Alternativo de Cultura, em Porto Alegre. Essas informações a respeito do cartaz obrigam a se colocar aspas no termo “instalação” que inicia este parágrafo. O estatuto inaugural da obra, de fotografia para cartaz, deixa determinante demais o termo “instalação”, mesmo para quem tenha se deparado com a instalação física montada em 1979 no Espaço N.O./Centro Alternativo de Cultura ou ainda remontada em uma exposição do Nervo Óptico na Galeria Superfície, em São Paulo, em 2018, cuja fotografia foi atualizada com pés retratados sobre o chão de cimento da galeria.

um dia eu volto parece ser um recado a One and Three Chairs (1965), do estadunidense Joseph Kosuth, e seu jogo semiótico, linguístico e tautológico no qual a cadeira paira entre sua constituição física de objeto, sua imagem fotográfica e sua definição de dicionário, trio sempre instalado no exato lugar onde a fotografia é feita. Se nos EUA o formalismo da linguagem que se autodescrita – ou se “autopoetava” – de Kosuth serviu para elevar o cânone da arte conceitual estadunidense ao status de arte conceitual “universal”, o “universal americano” não emplacou em boa parte do mundo, sobretudo em lugares onde artistas pouco dispostos a usar a linguagem para que ela discutisse a si mesma optaram por

Embora essa escrita esteja no campo do conhecimento que se convencionou chamar de arte, ela não se encaixa sob a denominação de literatura, o campo comum à experiência estética e artística da escrita. Como linguagem no, linguagem do e linguagem com o espaço físico, essa escrita tem menos a ver com questões do espaço literário e mais, por exemplo, com o modo como pichadores escrevem o espaço público tornando-o um acontecimento expressionista e caligráfico sobre o qual o gesto de um corpo esticado, criminalizado e em perigo deforma e alonga uma letra “A” – um misto de prensa, *design* tipográfico expressivo e necessidade de ajustar a letra a detalhes arquitetônicos e à verticalidade exagerada de um edifício. Tal feixe formado por corpo, arquitetura, espaço público, desenho, escrita, performatividade, ação política etc. se dá sob uma sintaxe própria que organiza significados verbais, físicos e performáticos, uma sintaxe contingente que é cara à escrita abordada aqui.

Trata-se de um escrever constituído de matéria verbal, mas que adentra o tráfego caótico de significados também físicos que configuram o estar no mundo. Uma escrita praticada para que espaços físicos também sejam lidos como linguagem. Não se trata de espaços de leitura, menos ainda do espaço discursivo-literário, mas de espaços físicos legíveis nos quais a linguagem, impregnada no e até mesmo constituinte do espaço físico, afeta e atua sobre o corpo todo, não apenas sobre a cognição. Ao inscrever a linguagem verbal nas coisas, ou coisificar a linguagem, ou objetualizar a escrita, constrói-se um espaço físico-instalativo de escrita – e, por consequência, de leitura – no qual ler não é apenas decodificar códigos sígnicos, mas sentir em todo o corpo, na pele, em todos os sentidos, que a realidade comunica-se, afeta, faz uso da linguagem e também é linguagem [ATENÇÃO CUIDADO COM O VÃO ENTRE O TREM E A PALAVRA].

Quem pratica essa escrita costuma ver tudo como linguagem. Afinal, admirar um pôr do

sol não é quase dar-lhe o status de linguagem visual? Se é o humano quem codifica e lê a realidade ou é a realidade que é linguagem em si, pouco importa. Há respostas que não cabem à prática artística e que, se respondidas, podem estragar tudo ao tentar tornar científico e provável por a + b aquilo que é fabulação, criação, ritual de invencionice mágica e charlatã que serve de oferenda e culto ao que não se conhece e ainda não foi dito.

Ao se considerar tudo como linguagem, considera-se a escrita verbal como mais uma coisa da realidade a ser expressada pela própria escrita verbal engendrada na realidade [Dear Reader. Don't read.], e não como um meio para se aprofundar em uma arte engendrada em um texto, como a literatura. Prefere-se a escrita verbal como parte constituinte e enunciadora do espaço físico [o picho] à escrita verbal livresca na qual o livro protege a escrita do mundo fechando-a no sistema de si mesma, no qual enuncia um pensamento, uma teoria, uma ficção.

Por que separar a palavra do ato físico que a palavra é?

A prática de escrita abordada aqui também considera tudo como objeto e, por consequência, toma a linguagem como mais um objeto, usa-a como objeto e a descarta como objeto. Essa cadeia de usos da linguagem configura o ofício tridimensional da escrita. Ao assumir o ofício tridimensional de escrever, o texto passa a ser tão coisa quanto sentido e, assim, pode-se escrever com caracteres verbais-objetuais [AR] [SE VENDE] [LUTE] cuja pesquisa formal, entre a escultura e o *design*, expressa o linguístico através do tridimensional e vice-versa. Mas também pode-se considerar objetos inscritos como mais um dos caracteres do texto verbal neles inscrito, um instaurador físico de sentido [CARTAZ DE CABEÇA PARA BAIXO] [FRAGMENTOS DE PAISAGEM], como se um dos caracteres do texto se tridimensionalizasse no objeto onde está inscrito.

usá-la como pólis e arena política, sem deixar de reivindicar também para isso o termo “conceitual”.

Mas a afirmação que encerra o último parágrafo pode estar contaminada por uma leitura que, em 2020, vê em **um dia eu volto** o eco da letra de Vapor Barato, de Jards Macalé e Waly Salomão, ou da “volta do irmão do Henfil” que há em “O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, numa época prestes a deparar-se com o retorno dos exilados políticos após a Lei da Anistia de 1979. Nesse sentido, **um dia eu volto** reatualiza-se hoje, no momento no qual este texto é escrito, como a espera pela volta de Débora Diniz, Marcia Tiburi, Jean Wyllys, Jessé de Souza e tantos outros que se autoexilaram ao ser ameaçados de morte no período neofascista e de governança miliciana do Brasil atual.

Mas, talvez, mais explícita que uma possível carga política em **um dia eu volto**, seja a inflexão do jogo tautológico de Kosuth rumo a um exercício que abdica do formalismo da linguagem em prol de um tônus literário que constitui corpos, seja o do leitor, seja o do personagem evocado pela obra. Ao se ler **um dia eu volto**, o leitor imagina o antes e o depois da frase – imaginação mais rarefeita no caso da definição dicionarizada de “cadeira” na obra de Kosuth, que pouco constitui o leitor, já que a definição parece mais uma lei decretada a ser obedecida de forma coletiva do que um texto à espera de complementação subjetiva singular. Assim, literatizada, a frase **um dia eu volto** tem o sujeito “eu” constituído na fotografia dos pés e na ausência de corpo que toda cadeira evoca em seu *design*. Na cadeira de Kosuth não há alguém sentado, porque ela é um exercício semiótico, linguístico, de linguagem. Já na cadeira de Telmo Lanes e Clovis Dariano, está sempre sentada a ausência de alguém, porque ela é um exercício lírico-instalativo.

A própria construção da frase **um dia eu volto** reúne também um jogo de fantasmagorias, ausências e tempos vagos que faz do enunciado uma ode à imprecisão. “Um dia” é

um início ambíguo que pode aludir a um relato passado, semelhante ao “era uma vez” que começa estórias. Essa referência temporal antecede o sujeito “eu”, o que mostra que no enunciado geral a imprecisa localização temporal é tão ou mais importante que a ação do sujeito. O tempo é o real sujeito da frase, pois é ele quem vai determinar a volta, “um dia”. Forjando um falso protagonismo, o “eu” é estranhamente seguido por um verbo no presente, “volto”, que é falsificado em futuro ao ser contaminado por “um dia” que, nesse intercâmbio de contaminações, perde qualquer alusão ao passado e projeta-se para um futuro incerto. Nessa relação de tempos e ações, “um dia” é tão impreciso quanto “volto”, verbo que, ao encerrar a frase **um dia eu volto**, não responde a “de onde?”, “para quem?”, “quando?”, “como?” etc. De certa forma, em **um dia eu volto** a transitividade do verbo “voltar” também pergunta-se pelo verbo “ir”, outro fantasma do texto: “foi para onde?” Tanto a imprecisão da frase quanto a falta de contexto que ofereça pistas esclarecedoras dão a **um dia eu volto** o caráter de recado pessoal entre duas pessoas que sabem bem sobre o assunto que o recado medeia: uma instalação-recado.

No plano aberto da história da arte, **um dia eu volto** parece ser um recado para a frieza impessoal da arte conceitual linguística. No plano fechado da obra em si, parece ser um recado para um leitor/observador cúmplice.

A temporalidade de **um dia eu volto** – difusa e imprecisa no significado – revela-se marcada pontualmente na sonoridade. Em uma frase tão curta que abdica da vírgula antes do sujeito e do ponto final, a marcação de ritmo cabe aos percussivos “d” e “t” separados por um solitário sopro de “v”. As consoantes são acompanhadas por todas as vogais do idioma, com predominância dos três sons átonos de “u”, em uma cadeia sonora formada por três encontros vocálicos centrais, “ia-eu-ol/ou”. A coesão formada por percussão, sopro e encontros vocálicos deixa de fora o anasalado “um” inicial, como um instrumento musical que inicia a música em um solo. O solo de “um” reflete-se no “eu”, também só.

O corpo humano também pode ser caractere [corpobra]. Muitas vezes há, nessa escrita, mais o uso do corpo físico [SE VENDE] [O PERIGOSO] [corpobra] que do corpo cognitivo – se é que essa separação é possível para além de um ilusionismo instrumental de análise, como ocorre aqui. Essa prática escrita instaura a imagem do corpo-caractere – seja de quem escreve, seja de quem lê – de diferentes modos: **negrito** [Dear Reader. Don't read.], *itálico* [MERGULHO DO CORPO], sublinhado [E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.], ~~tachado~~ [corpobra]. O corpo é apenas mais um objeto-imagem inscrito em um mundo-mancha-de-texto, um individual tipográfico imantando de sentido e significado no qual a escrita incorpora para resignificar-se e se dar a outros corpos [AMOR] [PODER PODER PODER] [incorporo a revolta] [“do as you like” R.F.].

Nessa escrita, escreve-se com materialidades físicas já contaminadas de significado [O PERIGOSO] [MADE IN BRASIL] [Lavou a alma com Coca-Cola]. Mais que usar matéria neutra – tinta – para imprimir a película que dê corpo ao caractere tipográfico que serve de interface para a leitura, essa prática escrita se dá ao manipular matéria física e linguística a fim de atingir um significado do qual a materialidade da interface é parte significadora. É claro que basta dar um passo ao lado da normatização livresca – à qual o projeto gráfico trabalha no limite da neutralidade que respeite o protagonismo do texto – para perceber que a tinta impressa sobre o papel, com sua pretensa assignificação, é coisa e objeto – um órgão mediador, uma pele viva que vive no intervalo entre o corpo que escreve e o corpo que lê. Mas as materialidades da escrita física e espacial que decola e abandona o espaço livresco, além de terem o costume de desprezar neutralidades, podem ser mais espessas que a materialidade do signo impresso sobre a página. Assim, essa escrita assume-se mais tridimensional que a fina camada de tinta que finge a bidimensionalidade que parece dar mais corpo imagético que objetual a um signo como este aqui.

Dos modelos livrescos e dos paradigmas e leis de construção textual do espaço literário-discursivo, essa escrita usa pouco.

Em seu bailado entre corpos e linguagem física e verbal, essa escrita não se protege em uma leitura silenciosa e ensimesmada, não demanda ser lida por uma cognição exclusiva, de olhar baixo em direção ao texto, circunspecta, ensimesmada no ato de ler. Trata-se de uma escrita que tenta estabelecer outros protocolos, atos, cenários e modos de leitura compartilhando com o redor a atenção e a percepção do corpo que lê. Isso acontece, por exemplo, quando a escrita tenta capturar a atenção de não-leitores que passam apressados por não-lugares [ATENÇÃO CUIDADO COM O VÃO ENTRE O TREM E A PALAVRA] [Aquitáfoda] [AMARÉCOMPLEXO], às vezes valendo-se de um verbo imperativo que lembre aos não-leitores dos não-lugares que eles são sim-indivíduos [PERCA TEMPO] e não apenas passantes de um cotidiano desterritorializado pelo sistema de transporte público das solidões empreendedoras de si [sozinho a gente não vale nada].

Passando ao largo de questões típicas da linguagem, trata-se de uma escrita que pouco se preocupa com a voz de personagens ou mesmo com a da autoria, buscando outras vozes constituídas a partir do mundo factual e não do modelo literário, como a voz do *junkspace* [SE VENDE] [Aquitáfoda]; a voz da história do presente [#JÁBASTA] [CUIDADO COM A CLASSE “C”] [RA-TA-TA-TA TATAMERICLATINA] [Doce muertos en un atentado en la revista “Charlie Hebdo” en Paris. 08/01/2015.] [SOU PELAS DIRETAS] [O BRASIL É MEU ABISMO] [DITADURA FORA DE ÉPOCA] [Odiolândia] [HOJE É SEMPRE ONTEM,] [NÃO HÁ VAGAS]; a voz do vazio semântico que há nos discursos de poder [PROVAVELMENTE COM CERTEZA]; a voz dos fatos fundantes de um país [O RACISMO É ESTRUTURAL] ou, ainda, vozes que, também não autorais e nem ligadas a personagens, surgem de outras escutas do espaço, como a do comportamento dos objetos [CARTAZ DE CABEÇA PARA

A imagem da cadeira vazia e a frase de lírica romântica dão ao leitor/observador a sensação de solidão causada pela ausência do outro. Visualmente marcada por índices de ausência e solidão, **um dia eu volto**, quando vista no cartaz do Nervo Óptico, talvez amortença essa sensação. O nome dos autores Telmo Lanes e Clovis Dariano, escritos no alto do cartaz e com a mesma letra manuscrita do “um dia eu volto” grafado no chão, parecem transformar o solitário “eu” da frase em um “nós” que se refere à dupla de artistas. Dois autores cantando uma mesma ausência ou solidão talvez pareçam menos ausentes e sós.

VENDO MI
IMAGEN DE
HOMBRE EXOTIC

O texto de contracapa de Paulo Nazareth, Arte Contemporânea/LTDA começa dizendo que o livro

narra as viagens deste artista, desde o sul das Américas até o norte, nos Estados Unidos. Ao não molhar os pés durante todo o trajeto, ao longo de um ano carrega a poeira do caminho do Rio Grande até Nova York, onde chega para lavar seus pés no Rio Hudson, antes de seguir para expor seus trabalhos na feira de arte Art Basel Miami Beach.

Trata-se da descrição de Notícias de América (Viagem a pé da América do Sul à América do Norte), que Paulo Nazareth

realizou entre 2011 e 2012. Usando poucas palavras, essa introdução opta por um texto propenso a cunhar, de forma sintética e discreta, uma lenda. Não molhar os pés durante todo o trajeto (uma promessa), carregar a poeira (persistência e metáfora de acúmulo de lugares) e lavar os pés no Rio Hudson (batismo, religiosidade, limpeza, pureza, desfecho redentor) constroem um clima de épico pessoal e marginal que, logo após erigir um personagem mítico, aterrissa a narrativa no mundo pragmático do capital: “antes de seguir para expor seus trabalhos na feira de arte Art Basel Miami Beach”. “Expor” é um eufemismo para “vender”. Esse desfecho parece ser o epílogo, ou a cena que vem depois que os letreiros sobem, que pragmatiza a redenção de “lavar os pés no Rio Hudson” como cena final.

Notícias de América beira o literário ao flertar com a epopeia individual, tema caro à literatura. Caminhar o continente sem lavar os pés para acumular a poeira do caminho e lavá-los, por fim, no Rio Hudson, é um texto que mais que fixar o programa de uma ação performática – para usar o jargão da performance em artes visuais – estabelece de antemão uma narrativa que, de modo automático, encena um personagem frente às retinas que leem. Ao se ler um programa ou instrução de performance, não se costuma ter curiosidade em relação ao que aconteceu durante a realização, talvez porque a característica desse tipo de texto seja mais a de propor uma execução do que a de abrir-se à imaginação decorrente da leitura. Já no caso de Notícias de América, caminhar o continente sem lavar os pés para acumular a poeira do caminho e lavá-los, por fim, no Rio Hudson é algo prenhe de contingências, vivências e narrativas de vida que excitam a curiosidade e a imaginação em relação a essa epopeia.

Em um texto como este, escrito no ambiente das artes visuais, sobre um trabalho feito no contexto das artes visuais, o termo “epopeia” ser mais tentador que “programa de ação performática” talvez seja sintoma da característica narrativa predominando sobre a performático-projetiva.

BAIXO] que coloca as palavras em um estado performativo cujo sentido verbal se materializa e instaura a constituição física do próprio objeto inscrito.

As vozes ou possíveis construções narrativas, nos textos dessa escrita, pouco se aprofundam em psicologismos individuais e identitários que criem personagens. Se há qualquer ideia que se aproxime à de personagem, este projeta-se muitas vezes no corpo que lê [MERGULHO DO CORPO] [E a ausência de imagem lhe incomoda?] [AGORA É SUA VEZ DE SER O OUTRO] e é até mesmo construído com “si mesmos” centrífugos [SOU TODA OUVIDOS], não enrodilhados em *egotrip* e que se configuram como enunciadores que capturam e processam, de forma performativa, o redor. Inclusive, por ser uma escrita do espaço físico, o humano não é necessariamente seu assunto e, assim, questões como lírica, voz pessoal, drama, conflitos, psicologismos etc. não determinam ou configuram a forma e o conteúdo escritos [O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE!]. Às vezes, mesmo parecendo estar sob uma lírica, um drama, uma voz autoral expressiva e romântica [PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO] [sozinho a gente não vale nada] essa escrita nega preceitos do campo literário-narrativo ao impor-se como acontecimento físico ou ainda ao dar-se em enunciados que pouco explicam ou descrevem uma situação, pouco aprofundam-se em uma perspectiva que encene uma imagem, pouco dão pistas sobre quem está por traz da voz enunciativa e exatamente a quê ela se refere [FIRMINA SEBASTIANA, SEREMOS DERRETIDOS] [BANDEIRA 2 NA VILA KENNEDY].

Nessa escrita, também não há pontos de vistas definidos que, construídos, determinem o lugar *voyeur* onde o narrador-autor posiciona o leitor. Pouco existe a brecha que o texto abre para que a leitura adentre uma realidade discursivo-literária. O espaço dessa escrita é o físico, o expositivo, onde o texto faz parte desse espaço, nele está tramado, sem precisar construir um espaço discursivo-

literário que forje a profundidade espiada pelo leitor através da brecha.

Sem se aprofundar no espaço discursivo-literário, muitas vezes essa escrita projeta-se à frente do texto, nos 360° ao redor do espaço físico onde está inscrita. É uma escrita que lança a perspectiva do que seria a profundidade literário-discursiva para a frente, para fora dela, para o espaço físico [um dia eu volto], de modo que na perspectiva construída por essa escrita, o ponto de fuga pode ser quem lê [Dear reader. Don't read.] [LUTE] [“do as you like” R.F.] [PERCA TEMPO] [AGORA É SUA VEZ DE SER O OUTRO] e é o texto quem espia o corpo que lê pela brecha verbal que cava no espaço físico à sua frente. Assim, a profundidade está fora do texto e ela é móvel porque o ponto de fuga é e acompanha quem lê. É uma escrita que se projeta no corpo que lê [MERGULHO DO CORPO], como um visor que ilumina um rosto no escuro. Corpo que, muitas vezes, ao ler, passa a ser o tema do que foi lido [PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO], aprofundando em si a estrutura de construção do quase personagem latente no texto. Corpo que é ainda responsável por desvelar a própria escrita ao se mover no espaço e ajustar as posições de leitura, construindo em si, no corpo, as perspectivas de uma legibilidade conseguida por paralaxe [SE VENDE] [LUTE] [AR] [AGORA AGORA AGORA E AINDA ANTES QUE ESSA BALA ME ATRAVESSE EU PROMETO QUE DO JURUNAS AO JANGURUSSU E DA CEILÂNDIA À BAÍA DE GUANABARA OS POBRES VÃO MASTIGAR OS RICOS E OS VENCIDOS VINGARÃO SEUS MORTOS.]. Assim, a perspectiva que o texto lança para o espaço físico nem sempre é apenas a perspectiva instauradora do sujeito que vê e lê – um clássico renascentista – mas também perspectiva móvel que coreografa o corpo para que este encontre os lugares de legibilidade, ou seja, uma perspectiva instauradora de um movimento que, mesmo sem o corpo perceber, é um exercício físico de legibilidade [LUTE].

Também não há nessa escrita descrições de pessoas, nem de cenas ou acontecimentos

A jornada de Paulo Nazareth aconteceu fundida a uma narrativa que desde o início apresentava-se como preexistente, mais que a um programa projetivo preexistente, não importando se a materialidade dessa narrativa, além da ação em si, era a de texto verbal, de imaginação, de *blog* ou de disse-me-disse dentro do circuito de arte ciente da ação. Esses itens, à medida que surgiam, já eram partes constituintes do trabalho cujo eixo foi a caminhada que se impregnava, entre outras coisas, dessas afluências que construíam a lenda. Talvez, antes mesmo de dar o primeiro passo para o longo trajeto sul-norte, antes ainda de o artista dividir pela primeira vez sua ideia com algum interlocutor, um personagem já tivesse sido criado em sua mente no momento em que a ideia surgiu, só restando, então, preenchê-lo com a própria vida.

Ao contrário da ideia de partitura para performance, um clássico da arte de viés conceitual desde os anos 1960, Notícias de América é uma ideia fixa – ir a pé do sul ao norte do continente americano sem lavar os pés, para lavá-los no Rio Hudson – mas que não tem texto e nem palavras fixas em uma sentença. Trata-se de um texto latente, de uma ideia memorizada. O enunciado não se escreveu como instrução a ser realizada e reiterada, mas se inscreveu como notícia, informação, boato e também de modo físico, no tecido do real, além do verbo-textual, como uma espécie de escrita física cujos códigos de leitura – melhor seria dizer códigos para a recepção – dividiram-se em texto, imagem e performatividade a ser “lidos”.

Mas se a simples descrição de Notícias de América gera esse texto entre narrativa, epopeia e programa performativo que funciona quase como uma moldura em torno da ação, outras naturezas de textos também foram usadas por Paulo Nazareth durante a viagem: textos para mandar notícias, como já alerta o título.

Entre a série de ações realizadas durante Notícias de América, há uma imagem, que pode ser vista tanto no livro supracitado

como no *blog* do artista, na qual Paulo Nazareth posa com um grupo que aparenta ser uma família, enquanto segura um cartaz onde se lê MY IMAGE OF EXOTIC MAN FOR SALE. Este é um dos muitos textos que Nazareth escreve e enuncia em forma de cartaz durante Notícias de América. Em tons quentes entre o amarelo e o vermelho, a imagem foi feita em um cômodo que parece ser o lar do grupo, ou no mínimo um lugar familiar. As três mulheres, o homem e a criança que posam junto com Paulo Nazareth são “indígenas” – aspas para um termo tão perversamente eurocêntrico –, mas não parecem ser “indígenas” brasileiros, o que localiza a fotografia em algum lugar entre o norte da América do Sul e a América Central.

Nesse lugar específico e ao lado dessas pessoas, para quem Nazareth escreve que sua imagem de homem exótico está à venda? A quem se destina o enunciado?

A princípio, saber para quem se escreve é uma questão sem resposta. Na ficção, o leitor não se configura exatamente como destinatário do texto, mesmo com o explícito papel de acabamento final da obra, lido pelo século 20. O tipo de narrador é quem constrói o lugar e o papel do leitor como um *voyeur* da estória contada, e não como alguém a quem ela se dirige. Textos teóricos também não parecem levar em consideração a interlocução e a recepção da leitura, mas sim a relação que estabelecem com outras teorias, configurando-se como exercícios epistemológicos em si que, embora contem com a alteridade da leitura, a priori não a levam em conta no momento da construção conceitual. A teoria parece se dirigir a um leitor abstrato, incorpóreo, atemporal. Em contrapartida, há o caso da poesia, quando a lírica se dirige a alguém indefinido, idealizado, que muitas vezes parece confundir-se com quem lê. Elencando exceções, há ainda momentos em que um texto se dirige a quem lê através da segunda pessoa ou do “você”, mas de modo geral trata-se de um fogo de artifício pontual, um charme curto que brinca com a voz do texto abrindo uma brecha contra a impessoalidade da autoria e da leitura. Há também textos

e, assim, prescinde-se de *travellings* linguístico-cinematográficos porque o que caminha e se autodescreve, muitas vezes, é a própria constituição performativa do texto [MEMORIAL DO ESQUECIMENTO] e é ela que determina o caminhar da leitura pelo espaço – como, por exemplo, ao fazer do próprio corpo que lê [Dear reader. Don't read.] parte constituinte do ritmo que instaura sentido ao texto. Essa escrita pode chegar ao cúmulo, ao absurdo discursivo-literário, de ser apenas um enunciado que ressignifica espaços físicos e prescinde de um corpo que leia e que, ao mesmo tempo, avalize essa ressignificação [O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE!], pois o texto pode enunciar questões espaço-institucionais que instauram uma brecha entre os espaços, e não entre o texto e quem o lê. Trata-se de uma espécie de relação minimalista entre espaços que são o ponto de fuga um do outro, que performam um ao outro, mas que se poderia dizer também que são performados por seus respectivos enunciados [O QUE ESTÁ DENTRO FICA. O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE!].

No campo linguístico, sabe-se que performativo é o enunciado que instaura realidade [Dear reader. Don't read.]. Mas, sobre essa escrita que se dá no espaço físico, é possível pensar ainda na performatividade do enunciado quando este instaura lugar [ESPAÇO-VIDA] [FAÇA VOCÊ MESMO: TERRITÓRIO LIBERDADE] [ÁREA DE DIÁLOGO] [ÁREA DE SILÊNCIO]. Ao se pensar a linguagem como instauradora de lugar, pode-se tomar como exemplo clássico a Europa que assaltou um continente inteiro chamando-o de América e impondo nomes às coisas e aos lugares que já eram nomeados pelas populações autóctones assaltadas, de modo que, ainda como exemplo, a renomeação como ato contra-instaurador do arbítrio pode lançar mão da performatividade linguística como reinstauradora de lugar – não apenas físico, mas crítico, discursivo, reativo [A UESB TAMBÉM É TERRA INDÍGENA] [BARÃO GERALDO TERRA INDÍGENA] [BORDEAUX TERRA INDÍGENA] [DEUTSCHLAND TERRA INDÍGENA] [FRANCE TERRA INDÍGENA]

[JEQUIÉ É TERRA INDÍGENA] [MASP TERRA INDÍGENA] [O SERTÃO É TERRITÓRIO INDÍGENA] [PARAÍBA TERRA INDÍGENA] [PR TERRA INDÍGENA] [PRINCETON TERRA INDÍGENA] [RJ TERRA INDÍGENA] [SERGIPE TERRA INDÍGENA] [SP TERRA INDÍGENA] [SSA TERRA INDÍGENA] [UBERLÂNDIA TERRA INDÍGENA] [UNICAMP TERRA INDÍGENA].

Mais que imagens cognitivas ou cenas mentais, é intensão dessa escrita, muitas vezes, criar faíscas físicas, críticas, discursivas e reativas, pois seus textos já são objeto e imagem e estão encarnados na realidade física que também já é objeto e imagem. A prática dessa escrita já opera sob um acúmulo de imagens físicas no qual a imagem cognitiva ou mental gerada pelo texto é apenas mais uma imagem que, inclusive, pode ser dispensada [PROVAVELMENTE COM CERTEZA] [.Calcular interesses;].

A prática dessa escrita é ato, objeto, instalação, invenção de máquinas linguístico-objetuais-situacionais a ser instaladas no espaço físico e cujo manual de funcionamento pode estar impresso nelas mesmas – como máquinas de lavar que informam, no visor de operações, seu funcionamento [E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTORNO DE MEU CORPO.] [Poesia, por exemplo: PÊSOSESESESIISAS]. Ao contrário do ideal literário da palavra justa, muitas vezes essas são máquinas linguístico-objetuais-situacionais desleixadas do ponto de vista da artesanaria verbal – emperradas, erradas –, com defeito comunicativo e ainda mais defeito persuasivo, e que, em suas versões mais radicais, provocam mais reação e estranhamento do que legibilidade, uso e um soletrar seguro e confortável [Poesia, por exemplo: PÊSOSESESESIISAS] [RA-TA-TA-TA TATAMERICLATINA] [BCDEFGHIJLOPQRSU]. Essa escrita, além de não se encarregar da relação perfeita entre as palavras – afinal, a relação experimentada por ela é a das palavras com seu redor físico, e não com outras palavras – as libera do ideal de palavra justa ao sujá-las no espaço injusto – o espaço

que a todo momento conversam de modo direto com quem lê, quebrando a quarta parede. Mas, via de regra, a escrita não tem a natureza epistolar na qual se sabe com precisão para quem se escreve. Nem de onde se escreve. O mesmo estende-se ao campo da arte onde obras não são feitas para alguém em especial – são para o mundo, caso queira-se usar uma metáfora.

Para quem Paulo Nazareth diz que sua imagem de homem exótico está à venda? E por que ele diz isso de algum lugar entre o norte da América do Sul e a América Central?

De onde se escreve também parece ser uma questão ambígua. Apenas na escrita epistolar escreve-se a partir de um lugar definido e explicitado no próprio texto, com data e local. Mas é claro que na escrita em geral contextos e lugares contaminam textos e passam por eles, são sua argamassa, ainda que não sejam indicados de forma direta. Talvez o lugar de escrita seja mais definível que o destinatário da escrita. Um teórico europeu escreve do lugar físico e contextual chamado Europa e mede o mundo com suas métricas, às quais chama de universais (sic). O “sic” usado aqui, por exemplo, localiza o lugar contextual deste texto. O lugar de escrita não é apenas geográfico, mas também contextual.

No conjunto de fotografias que Paulo Nazareth realizou em Notícias de América e postou em seu *blog* durante a viagem, destinatário e lugar do remetente são questões que se embaralham através do uso que o artista faz do enunciado escrito como cumprimento da promessa de mandar notícias, título do próprio trabalho. Notícias de América, por si só, é um título que evoca uma prática epistolar – de certa forma, o uso do *blog* durante a viagem fez o papel de cartas e postais – como forma de ir demarcando o itinerário da viagem para uma alteridade “em terra firme” que espera notícias. Mas, quem está “em terra firme” em relação a Notícias de América?

Os protocolos do remetente e do destinatário, tão claros, localizados e inequívocos na atividade epistolar, são ambíguos

na obra de Paulo Nazareth. Não é para as pessoas que, com ele, posam na fotografia, que o artista diz estar vendendo sua imagem de homem exótico. O texto está voltado para o observador da fotografia, de modo que MY IMAGE OF EXOTIC MAN FOR SALE está enunciando algo para muito longe daquele cômodo, daquela cidade, daquele país “exótico” cuja população que lê inglês talvez seja bem pequena.

MY IMAGE OF EXOTIC MAN FOR SALE está escrito na língua imperial que medeia as trocas financeiras às quais obras de arte são rebaixadas em feiras como a Art Basel Miami Beach, que é o lugar de destino de Notícias de América. O observador da fotografia a quem o enunciado se dirige é o circuito de arte, um lugar contextual alienígena e há anos-luz de distância em relação ao lugar onde a imagem foi feita. Circuito esse, inclusive, que pratica o fetiche colonizador e violento de demarcar etnias que considera exóticas para consumi-las, conforme a moda neoliberal do multiculturalismo, como mais uma *commodity*, de onde surge o permanente papel de “exótico” que o resto do mundo representa para o eixo branco EUA-Europa Ocidental.

É em um dos lugares onde estava o destinatário de MY IMAGE OF EXOTIC MAN FOR SALE que Paulo Nazareth, ao chegar finalmente aos EUA, apresenta a obra Banana Market/Art Market na Art Basel Miami Beach, de 2012. Não à toa, o artista elege uma fruta que evoca da exotização de uma cultura, vide Carmem Miranda, às chamadas repúblicas bananeiras, termo que se refere a países latino-americanos e suas democracias de fachada que mascaram regimes autoritários com os quais as elites entreguistas locais garantem economias extrativistas e de exploração para o Império, receita básica do colonialismo e modelo perpetuado também no Brasil. Em uma busca de Banana Market/Art Market na *internet*, vê-se várias imagens de Nazareth segurando os cartazes MY IMAGE OF EXOTIC MAN FOR SALE e NO ME OLVIDEN QUANDO YO SEA UN NOMBRE IMPORTANTE frente a uma perua verde lotada de bananas que caem pela porta e se esparramam pelo chão. A crítica

físico talvez não se importe com justezas linguísticas de ordem purista, abstrata, voltada para si em arranjos rítmicos perfeitos, poéticos ou prosaicos, tornando-se então injusto para a palavra justa. Ao projetar-se para a frente, direção oposta ao interno espaço literário-discursivo, essa escrita puxa um gato do real, do espaço injusto de palavras injustas entre si porque procuram ajustar-se à desajustada cacofonia do espaço tridimensional.

Sem uma elasticidade narrativa que queira funcionar como um dos modelos narrativos que dão conta da experiência humana – como há séculos faz a literatura e o teatro e há pouco mais de um século faz o cinema – essa escrita, mais em forma de enunciados curtos que de narrativas longas, muitas vezes assemelha-se a lembretes, rascunhos, anotações rápidas da experiência humana, sem ambicionar totalizá-la [AGORA É SUA VEZ DE SER O OUTRO] [Em atividades dúbias como arte ou derramamento de sangue se apela para critérios como eficiência ou trabalho] [Aos seis anos soletrei minha primeira palavrinha: TO – SHI –BA] [sozinho a gente não vale nada]. Trata-se de uma escrita que, ao se negar a erguer espaços literários-discursivos de narrativa ou argumentação estendidas no tempo, dispensa a imersão cognitiva de temporalidade longa, interferindo na realidade física ao seu redor de modo semelhante à rapidez da comunicação visual, dos anúncios e das placas [ONDE ESTÃO OS NEGROS?] [PROCURO-ME] [PERCA TEMPO] [MY IMAGE OF EXOTIC MAN FOR SALE] que atuam de modo pontual no tempo, mais do que no encadeamento temporal alongado da leitura de narrativas ou ensaios.

Mas, emprestar essa vontade de interferência das placas e anúncios não significa que essa escrita tenha como objetivo a clareza efetiva e persuasiva da comunicação [sbɪtʰəvni ɛtə məʁəmi ɛtə]. Essa escrita chega a subverter a função comunicativa a fim de assumir-se como máquina linguístico-objetual-situacional disfuncional. Assim, as palavras, injustas entre si, mas justas com o ato instaurador da obra física em meio à cacofonia do espaço físico

– palavras longe de atingir o suprasumo estilístico do idioma, mas comprometidas em ser objetos gastos do cotidiano [Lavou a alma com Coca-Cola] [FRAGMENTOS DE PAISAGEM] – atuam sobre o corpo que lê como esbarrão, tropeço, degrau, guarda-corpo, OVNI que assusta um carro na estrada [PERCA TEMPO].

De modo geral, essa prática escrita abdica da pureza linguística para sujar-se de mundo, sabotando assim certa autonomia de um discursivo-literário de cunho essencialista. Dispensa-se assim a leitura circunspecta, que faria notar mais atentamente a pureza linguística, a beleza poética, o ritmo perfeito, a favor de uma leitura que também é suja de espaço físico. Quer-se um ato leitor extrovertido, um corpo que, quando em deslocamento, não para para ler, pois lê aliando o gesto físico da leitura – o olhar que desliza entre caracteres capturando o sentido – ao conjunto de movimentos que o corpo já realiza no momento, como uma leitura que se dá no deslocamento na esfera pública [AMARÉSIMPLES] [sozinho a gente não vale nada]. Ler é, assim, apenas um dos gestos de um corpo que realiza inúmeros gestos o tempo todo, e não uma ação que monopoliza o corpo ao exigir sua total concentração física e cognitiva em um único ato leitor. Trata-se da leitura de um corpo que se constitui como um ponto móvel atravessado pelo espaço físico e não como um ponto que dele isola-se, para e se ensimesma cravando o olhar em um texto livresco. Quem lê essa escrita não precisa recolher-se, isolar-se, concentrar-se para imaginar a existência do que foi escrito, porque, inclusive, o que foi escrito já é imagem e coisa existentes [este é um desenho gostoso] tanto quanto o corpo que lê [Dear reader. Don't read].

Mas nada do que este texto diz é regra estanque. Claro que não. Se a escrita foge para as artes visuais a fim de se libertar de modelos literários, de argumentações discursivas, de construções ensaísticas, da hegemonia da teoria logocêntrica, seria neonormativo acreditar que isso tudo,

instrumentalizada pelo desconforto de criticar uma situação de dentro dela mesma – e dela fazendo usufruto – lida com a ambiguidade ética de quem conquista o lugar do poder para tentar falar contra o próprio poder, de quem se coloca na situação em que se é explorado para criticar e evidenciar a exploração, um ponto cego onde negocia-se o quanto é ou não válido o risco de a crítica tornar-se espetáculo e então ser mais uma *commodity* à qual o mercado de arte é ávido por negociar como “crítica exótica”, neutralizando-a ao torná-la mercadoria cujo comprador coloca-se, mais uma vez, hierarquicamente acima.

Indo do contextual ao formal, a ambiguidade às vezes caracteriza também a materialidade da escrita de Paulo Nazareth. Há uma imagem feita na rua, frente a um prédio de arquitetura anacrônica – um prédio público? – onde o artista segura um mastro com um cartaz no alto, em que se lê

I AM an

AMERICA

N ALSO

Embora seja difícil localizar a imagem, sabe-se que não se trata de uma cidade estadunidense, pois há um grupo de policiais com escudo, frente à parede do prédio, e um carro de polícia estacionado onde se lê “Polícia”. Em mais um jogo ambíguo entre língua e destinatário do enunciado, o cartaz em inglês parece dizer “também sou americano” mais ao Império que ao entorno periférico a esse mesmo Império, onde Nazareth está. Na dubiedade entre ser uma construção matérico-poética com as palavras ou um ajeito funcional para que todas as palavras caibam no cartaz, a escrita joga com a palavra “Man” que surge pelo abrupto uso das minúsculas em “an”; com a separação do “N”, cuja

falta transforma a palavra “AMERICAN”, em um primeiro lance visual, em “AMERICA”; e ainda no “N”, consoante de negação em vários idiomas, sozinho em frente a “ALSO”, construindo de forma fantasmática um “também não”. A mesma construção ambígua está ainda na versão em espanhol **VENDO MI IMAGEN DE HOMBRE EXOTICO**, na qual o “O” final de “EXOTICO” está abaixo da letra “C”, dado à leitura a palavra “EXOTIC”, em inglês.

Durante Notícias de América, foram muitos os enunciados “enviados” por Paulo Nazareth. Como já escrito aqui, se o lugar de remetente desse envio parece fixo no artista e em sua órbita – a viagem, a “exótica” América Latina, a Art Basel Miami Beach – o destinatário varia, como em um jogo de localizar leitores conforme a mensagem ou, de modo mais complexo, como enunciados cujo destinatário final é móvel, a ser constituído conforme o contexto de leitura e a “carapuça que serve”.

Dessa vez em espanhol, o artista segura o cartaz **VENDO MI IMAGEN DE HOMBRE EXOTICO** em uma outra fotografia feita em um mercado de rua, talvez na mesma cidade ou país da imagem de MY IMAGE OF EXOTIC MAN FOR SALE, citada há pouco. O espanhol garante a leitura das pessoas que estão no mercado – uma mulher e uma criança têm o olhar voltado para o cartaz – de modo que nesse caso o artista enuncia para o entorno sua assumida condição de “outro” em qualquer lugar do mundo, o que seria uma possível definição de “mestiço”. Gera-se a pergunta: presumir que um brasileiro não seria visto como exótico na América Central, mas apenas em Miami, não seria dar apenas ao norte o privilégio de exotizar o outro? Na Nicarágua, na Guatemala ou no México, um brasileiro é exótico? Na Nicarágua, na Guatemala ou no México, um alemão é exótico? Ou basta um alemão estar na Guatemala para que ela, inteira, seja considerada exótica? O estranhamento de, nessa fotografia, Paulo Nazareth anunciar-se exótico em um lugar que pode ser Nicarágua, Guatemala ou México anula o estereótipo de que um brasileiro só seria exótico em países “brancos”,

comentado neste texto, instaura regras para essa fuga. Fugas não têm regras, apenas contingência e frio na barriga, erros, burros n’água, liberdade e gargalhada feliz ou nervosa. Este texto apenas lê e analisa essa escrita foragida do literário-discursivo por vários pontos de vista, como quem encontra os foragidos na rua, se aproxima de um e dança dando voltas em volta desse objeto de flerte, admirando-o.

A arte é um terreno fértil de contradições que não trabalha nem com a cegueira científica nem com a religiosa, mas sim com um olho no peixe e outro no gato. Para fincar um ponto de contradição a tudo o que este texto diz até aqui: mesmo oferecendo-se à leitura no espaço sujo e injusto, com um leitor em pé, em movimento, disposto ou cansado, sem o ensimesmamento cognitivo do livro, essa escrita pode lançar mão de formas discursivo-literárias com profundidade e perspectiva, da construção de personagens, de *travellings* textuais que desenvolvam sentido em cenas imaginadas, da leitura como construção de imagem mental – mesmo que o texto já seja, no espaço expositivo, imagem física e fato tridimensional em si, com a força plástica autônoma que a neutralidade do texto tipográfico de natureza livresca não tem [AGORA AGORA AGORA E AINDA ANTES QUE ESSA BALA ME ATRAVESSE EU PROMETO QUE DO JURUNAS AO JANGURUSSU E DA CEILÂNDIA À BAÍA DE GUANABARA OS POBRES VÃO MASTIGAR OS RICOS E OS VENCIDOS VINGARÃO SEUS MORTOS.] [MENINA, NÓS QUEREMOS SABER A VERDADE, PELO AMOR DE DEUS, O QUE ESTE HOMEM FEZ COM VOCÊ?]. Mas, mesmo quando literário-discursiva, essa escrita muitas vezes tende a ser breve, um *teaser*, um *trailer* que anuncia algo que não existe porque, em si, o *trailer* já é a obra [FIRMINA SEBASTIANA, SEREMOS DERRETIDOS], um enunciado que esboça apenas os primeiros traços da fachada de uma construção literário-discursiva oca e latente a ser completada por quem lê – pessoas que têm patologia literária, bem sei, completam com fabulações pessoais tudo que acham estar inacabado, inclusive a vida, disse

com inveja da página 126, com ciúme das personagens, com aversão aos julgamentos do narrador. É comum que essa escrita seja o grito rápido de um enunciado deslateralizado e livre de argumentos, como gente louca e bêbada que grita frases solitárias e plenas nas madrugadas pela rua [amor de bêbado não tem dono].

Sedenta pela experiência no espaço tridimensional onde surge diretamente como coisa e, ainda, fora da linearidade de livros ou telas que, como margens, a conteriam fisicamente no curso do próprio discurso, essa escrita tem a própria materialidade da obra como lugar – obra que é coisa no espaço físico das coisas, o que faz dessa escrita mais coisa do que voz, menos discurso e mais objeto que lanço à frente do teu tropeço, disse, porque meu discurso crítico te quer em queda. Sem a lendária página em branco – ou arquivo *word* vazio e sem título – essa escrita surge da vontade fabril de construir artefatos, gambiarras, arquiteturas, *design* e puxadinhos que unam o linguístico ao objetual. Às pessoas que têm as artes como episteme de vida – começou dizendo e então bateu as cinzas ou levantou-se para fechar a janela contra a chuva que borrifava os papéis que havíamos esparramado para a revisão, não sei, é difícil lembrar detalhes agora, década e meia depois – para essas pessoas, as obras, os filmes, as músicas, os romances, enfim, esses rituais mágicos da linguagem, amontoam-se nas margens [esta tese] do leito onde a vida corre em seu curso, sempre insatisfeita com o próprio curso margeado pela arte, tudo porque – e lançamos as mãos para cima e brindamos alto, trincando o lustre – a arte torna a vida mais interessante que a arte, Filliou!

Uma escrita que não tem seu curso concentrado e alinhado no leito dos livros é uma escrita espaiada, disse, literatura é rio e escritexpográfica é mar com espelho d’água o bastante para refletir o constelar de nossas inquietações, e gritei coisas importantes que se engasgaram com o mesmo vento da maré que cavava a ruga dos cenhos e a falésia onde deitávamos. Você fingia que ouvia o que eu dizia, mas o que importava era o vento, o plano

porque a relação de “exotismo” só se configuraria do branco – o normal, o universal – para o não branco – o outro.

VENDO MI IMAGEN DE HOMBRE EXOTICO cravado em espanhol em um lugar da América Latina enuncia também a subserviência, imposta de forma violenta, do continente latino-americano em relação ao norte, particularmente aos EUA. Assim, o destinatário final de **VENDO MI IMAGEN DE HOMBRE EXOTICO** continua sendo o circuito de arte. Mas como um grito dado para alguém que está longe, é ouvido, entendido e contextualizado no lugar de onde o grito é dado: a América Latina, um grande continente de *commodity* exótica. O cartaz em espanhol estabelece maior cumplicidade entre a crítica geopolítica-colonial e os colonizados lugares que cedem a poeira para os pés de Nazareth. Isso reforça que não apenas o circuito de arte assiste à ação do artista, mas os lugares por onde ele passou também, ou seja, cada lugar com seus códigos contextuais de percepção, fabulação e leitura. Cabe pensar ainda que o artista, as pessoas com quem posa e os lugares onde posa são exóticos para o destino final das imagens porque o circuito de arte é regido pelo norte e por uma visão eurocêntrica, sem se importar com a contradição de que as filiais desse circuito eurocêntrico estejam em cidades “exóticas” como Dubai, São Paulo, Istambul ou Cidade do México.

Mas por onde passou em Notícias de América, Paulo Nazareth também emitiu enunciados que, embora hoje sejam lidos no circuito de arte, dialogavam apenas com o lugar de onde eram emitidos, fazendo, desta vez, a leitura no circuito de arte ser uma leitura *voyeur* e bisbilhoteira em relação às conversas entre Nazareth e o lugar. É o caso de uma fotografia na qual o artista, prostrado sob uma placa onde está escrito ARIZONA – THE GRAND CANYON STATE WELCOMES YOU, segura uma placa de papelão onde se lê NOSOTROS TENEMOS DERECHO A ESTE PAISAJE; ou ainda de uma outra imagem em que, frente a uma carroça que parece ser de passeios turísticos e na qual se lê WELCOME TO TIJUANA, Nazareth posa com o carroceiro e o animal,

tendo amarrada ao pescoço a placa NO ME VOY MIGRAR A EUA. Essa é a mesma placa de uma outra fotografia em que o artista caminha na rua e, no alto da imagem e mais ao fundo, vê-se uma placa de sinalização de trânsito indicando que a AV. REVOLCION é à esquerda e o U.S.A. – provavelmente a fronteira – é à direita.

Ao longo da viagem, Paulo Nazareth produziu textos que ora significavam algo diretamente para o tempo presente e para o entorno imediato, ora para um circuito de arte simbolizado pela cidade destino da jornada, Miami. O centro propagador dessa alternância de destinatários, mais que a escrita de Nazareth, foi seu corpo. As retinas veem as coisas não apenas percebendo-as, mas as lendo, as decodificando, de modo que qualquer corpo em seu gestual mais elementar e cotidiano é imagem e fonte de leitura para o outro. Se, em uma paisagem qualquer, para pessoas alfabetizadas um texto chama atenção ao ponto de tornar-se um ponto de fuga que atrai o olhar e o captura em ato de leitura, o corpo humano – o outro – também tem o poder de ser um ponto que atrai e converge a percepção, envolvendo-a em ato de reconhecimento, curiosidade, sedução.

O corpo enunciativo de Paulo Nazareth inscreve-se, enquanto significado performático-corporal e também verbal – através dos cartazes –, na paisagem por onde passa entre o Rio Grande e o Rio Hudson. Aparentemente como estratégia de “escrita”, estabelece um diálogo em tempo presente com o entorno da caminhada mas também com o circuito de arte onde já está presente como boato e, no futuro, irá circular como imagem fotográfica entre espaços expositivos, revistas, livros e *web*, cedendo, dessa vez, o papel de enunciação à fotografia.

Assim, na ação enunciativa de viajar um continente inteiro inscrevendo-se nessa jornada e emitindo informações de viagem para a “terra firme”, Paulo Nazareth carrega seu corpo e também seus textos de códigos que emitem significados a ser lidos de modo distinto e singular pelos vários contextos por onde sua ação passa: no presente da ação, as populações

aberto do mar, os poucos pontos humanos na paisagem lenta de ressaca daquela manhã de carnaval na qual O Perigoso havia se tornado nosso Abaporu. Ao contrário do mar, as artes visuais expõem-se quase sempre adequadas à arquitetura. Mas nomeá-lo de “mar” já não é decretá-lo como parte de uma arquitetura?, te questionei. Mesmo fora do espaço expositivo, ela disse desenhando plantas-baixas expográficas na areia, mesmo quando obras saem para fora do espaço expositivo, as artes visuais costumam decretar como arquitetura, como cidade, até mesmo aquilo que nossa cultura teoriza como natureza.

Eram apenas esses dois corpos em meio a tantos corpos que a maré havia trazido e deixado na areia e nas pedras, dejetos, animais que pareciam mortos, restos, isqueiros, algas, garrafas *pet*, as unhas que se cravavam na areia a cada passo e tentavam a escrita hieroglífica que o peso do corpo carimba no chão, marcas de solas textuais como um Allora & Calzadilla que tanto lhe havia causado inveja. O Museu das Invejas é feito de vidro. Como a casa de Lina?, rebateu e riu. A arquitetura ia determinando o que escreviam porque o que escreviam eram coisas que penduradas nas paredes podiam ser retiradas e usadas como escudo e ferramentas mecânicas, armas de defesa, apetrechos de limpeza e cirurgia, combustível para fogueiras, moeda, até como obra de arte, em última instância. Foi tua fala gritada que vazou para fora da casa e redefiniu o que era expografia: a área reservada a cada obra e o fluxo em deriva dos corpos entre elas gera uma arquitetura em si – e agora era a vez dos nossos corpos, o meu, bem aqui, o teu, aqui onde te seguro, e os daquelas pessoas todas que naquela tarde cruzaram esses assuntos e enfiaram uma sílaba tônica nas tuas frases bem no momento em que a tempestade redefinia os fluxos da cidade e você ria do urbanismo. A todo momento gaguejávamos o que a espécie humana dizia na transição entre a onomatopeia e a semântica. “Selvagens”, ficávamos tão contentes com as onomatopeias... Não havia textos lineares e discursivos que domassem o que falávamos, porque muito do que falávamos não era dito, mas lançado na frente dos nossos tropeços.

Quem trabalha com arte tropeça no próprio passo: palavras riscadas na lateral áspera da caixa de fósforos, porque a língua, seja o órgão, seja o idioma, tem suas asperezas e faíscas, escreveu mesmo sabendo que isso seria difícil de ser traduzido para a língua do país para onde embarcou no portão 117.

Na distribuição expográfica – essa espécie de sintaxe – é comum que se reserve certa distância entre as obras a fim de preservar sua autonomia, e ilustrou o que dizia com as imagens projetadas na penumbra. Uma palavra ao lado de outra sempre instaura um campo de contaminação que se finge mais de oração que de frase, mesmo não havendo verbo, disse-me. Palavras aliam-se umas às outras. A real sintaxe é essa. Porém, ponha duas obras tridimensionais uma ao lado da outra e elas, metidas, parecem se rejeitar, virar as costas entre si, ao contrário das palavras que sempre tramam-se em sintaxe a fim de, juntas, gritar um sentido. As palavras sempre se lançam umas para as outras como acrobatas que soltam um trapézio e pegam o outro no ar. Palavras querem significar algo, quando se aproximam. Entre objetos, essa sintaxe parece que tem que ser forçada, negociada entre a vontade de estabelecer um texto físico e a autonomia das obras. No jargão das montagens de exposição, usa-se o termo “invasão” para indicar que uma obra está “invadindo” o espaço visual da outra, ela palestrou. Invasão!, e um tacou esse termo na cara do outro porque, a partir de agora, todos os textos que trocavam entre si não eram mais discursos e ideias tramadas e expostas sobre a mesa, mas eram coisas, como os cinzeiros que, da mesa, voavam em meio às brigas.

Claro que visualmente as obras se misturam no espaço. A voz de Leonilson invadia tudo e nos invadia porque éramos espaço expositivo, naquele momento. *Eat me, eat me, eat me.* Mas, na regulação do espaço expositivo, é dada a cada obra a possibilidade de ser fruída de forma solitária e autônoma. A sintaxe é outra, não é esta aqui, que estica a palavra na próxima palavra e, dessa fagocitose entre semânticas encadeadas, se produz sentido – respirou e clicou para a próxima tela. Ao

locais, os habitantes e os momentâneos companheiros de viagem lerão coisas que o circuito de arte, as exposições e as feiras jamais lerão no futuro, e vice-versa. Mais que pela construção de uma possível narrativa única e coesa, a natureza da escrita de Paulo Nazareth passa por textos que, de onde são emitidos, vão ganhando diferentes leituras em seu caminho entre o enunciado que parte do corpo do artista, o entorno imediato desse corpo que enuncia e, por fim, sua transformação em imagem no circuito de arte.

se aproximar e se concentrar na obra, é de bom tom que não haja maiores interferências visuais que a contaminem. Algo semelhante aos olhos baixos focados em um texto?, pensei, mas anotei outra coisa na expografia broodthaersiana desenhada na areia, onde escrevi: a contaminação entre as obras seria aquilo que chamam de curadoria? Entrei na exposição pela porta que a arquitetura nos ofereceu e alguém gritou: negra!

As paredes eram derrubadas pelo som. Eram tantas as linguagens que gritavam naquele espaço expositivo que nem a história da arte daria conta de inventariar radicalidades classificadas de ismos ou tipologias, negra!, e olhei para minha pele, ele olhou as próprias mãos e caminharam sem rumo mesmo que na escrita pouco haja deriva, porque a leitura segue a linearidade tipográfica do texto – curso, rio, estrada, aorta, a rota do cinzeiro no ar que há de abrir tua testa. Aquilo não era uma leitura, menos ainda uma observação, mas uma escuta que esticava-se para todos os espaços onde era gritado ¡me gritaron negra!, porque o som não se propaga de forma linear como esta frase que escrevo aqui. Não há como te jogar reto a palavra, como fiz com o cinzeiro. O som explode e pulveriza e, ao chegar a você, todas as pessoas ao nosso redor também ouvem e são atingidas, todas ficam com um furo na testa. Na fala, no som, há testemunhas, ao contrário da leitura em silêncio. A palavra que digo para você é compartilhada no espaço e todo mundo ouve, porque ouvir é involuntário – ao contrário de ler.

Você acredita em tudo o que lê ou em tudo que ouve?, ela te perguntou indo embora e dando as costas para esta tese cujos letreiros já já subiriam em uma bibliografia que não comportava a voz de Victoria Santa Cruz, porque as bibliografias só acreditam naquilo que foi publicado na aurática e sacrossanta forma de livro. Religiões são religiões, não se autodescubrem, apenas pregam a repetição. As bibliografias não acreditam na vida sem ISBN? No conhecimento adquirido no boteco em frente à biblioteca, onde os pedreiros que

a construíram almoçavam? Elas têm medo, ela respondeu, daquilo que ainda não foi chancelado por um dos seus e mais medo ainda de cancelar a novidade e a subversão. ¡Me gritaron negra!, e toda a arquitetura era ressignificada por aquele som que invadia todo o espaço da exposição e fazia do museu apenas um abobalhado abafador de som, uma caixa acústica que deveria ter o volume de som aumentado no talo para incomodar o silêncio político da cidade conservadora, escravocrata e tucanistã cujo metrô negreiro passava embaixo do museu. ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! se tornava mais que uma arquitetura, uma entidade sonora moldada pelas paredes que a confinavam, fluxos e reenâncias que continham o grito e o propagavam por toda a exposição de modo que toda obra exposta, de todas as artistas, e toda pessoa que adentrava a exposição, passavam a ser ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

Ya tengo la llave. ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro!
¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro!
¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro!
¡Negro! ¡Negra, soy!

O que falar do espaço sonoro [ESPAÇO-VIDA], e o que falar desse som que invade todos os cantos da arquitetura e que deveria vazar para a cidade pelas portas e janelas [ÁREA DE DIÁLOGO] [ÁREA DE SILÊNCIO]? Será que houve algum erro expográfico que não lançou o som para a cidade?

Erro? Como assim, erro? Este erro escrito está como substantivo ou verbo na primeira pessoa? Onde está o som que defina melhor este erro?

Como poderia o espaço expositivo conter a voz de Victoria Santa Cruz? Abafar uma pulsão entre paredes à prova de som? Abafar a História? Francamente. Poderia ser uma sala como essa, e desenhou mais uma sala na expografia broodthaersiana da areia. É que a voz de Victoria Santa Cruz, disse, já é arquitetura. Um museu que tivesse o mínimo

compromisso ético com a arte deveria ser
construído a partir dessa voz que ecoa ;Negra!
;Negra! ;Negra! ;Negra! ;Negra! ;Negra!
;Negra! com a finalidade única de propagá-
la, e não a partir de mais um gesto ególatra
e gentrificador de um arquiteto que trabalha
para as diretrizes turísticas do Império. Um
museu que tivesse como única função emitir o
loop dessa voz ;Negra! para a cidade e depois,
findada a exposição, sua arquitetura pudesse
desabar em ruínas para que a entropia da
cidade gerasse no lugar um terreno baldio
com aranhas, ervas de cura e crianças que
com um graveto escrevem a palavra ortopedia
nas poças e depois chutam a água lamacenta.

Te ajudei a desenhar a saída do espaço
expositivo na areia, mas pouco falamos
da fala, da oralidade, dessa escrita no oco,
improvisada no calor da hora sem historicizar
a hora, escrita vibrada nos músculos da
garganta, no ar, no vão bucal [MERGULHO
DO CORPO], saliva e hálito em vez de tinta
sobre papel ou luminescência de telas,
sotaque ao invés de documento, escrita que
ao contrário desta aqui, que tematizou esta
tese, vibra no corpo e dissipa no ar, sem
fixar-se a não ser deformada na memória ou
historiografada na tecnologia de gravação de
sua época. Você chamaria a fala de escrita? O
que dizer da fala, do som que não pousa, não
taxia sobre superfícies para ser fixado, como
acontece com esta escrita? O que dizer?

Bibliografia

ANJOS, Moacir dos. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. In *ARS*, vol. 10, n.º 20, jul/dez 2012. São Paulo: ARS, 2012. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202012000200022 - acesso em 20 de agosto de 2019.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands, La Frontera – La Nueva Mestiza*. Madrid: Capitán Swing, 2016.

_____. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: *REF – Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, 2000. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880> - acesso em 29 de setembro de 2019.

ATHANASSOPOULOS, Philip. *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*. Dijon: Les presses du réel, 2018.

AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. In: *¿Hay en português? n. 2*. Florianópolis: par(ent)esis, 2012.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 2011.

BARRIO, Artur. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

BASBAUM, Ricardo (org). *Arte Contemporânea Brasileira, Texturas Dicções Ficções Estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2009.

_____. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

BESSA, Antonio Sergio (org). *Paulo Bruscky, Poesia Viva*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BEY, Hakim. Apêndice A: Linguística do caos. In: *TAZ, Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Veneta, 2018.

BUCHMANN, Sabeth e CRUZ, Max Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica & Neville D'Almedia: Cosmococa*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.

BRUSCKY, Raíza; BRUSCKY, Yuri (ed). *História da Poesia Visual Brasileira no Acervo do Arquivo Paulo Bruscky*. São Paulo: SESC, 2019.

CALIRMAN, Claudia; GARCÍA, Alexandra; RANGEL, Gabriela (ed.). *Antonio Manuel, I want to act, not represent!*. Nova Iorque / São Paulo: Americas Society / APC, 2011.

CAMARA, Rogério e MARTINS, Priscila (orgs). *Wladimir Dias-Pino: poesia/poema*. Vitória: Estereográfica, 2014.

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la Liberación, Arte Conceptualista Latinoamericano*. Murcia: CENDEAC, 2008.

CAMPBELL, Brígida e TERÇA-NADA!, Marcelo. *Intervalo, Respiro, Pequenos Deslocamentos. Ações Poéticas do Poro*. Belo Horizonte: Radical Livros, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANONGIA, Ligia (org). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

_____. Quase Cinema, Cinema de Artista no Brasil, 1970/80 – Arte Brasileira Contemporânea. In: *Caderno de Textos 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CARRION, Ulises. A Arte Postal e o Grande Monstro. In: *XVI Bienal de São Paulo, Arte Postal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. *Nervo Óptico, Conceitualismo e Experimentação nos anos 70*. São Paulo: Galeria Superfície, 2018.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n. 2 – Realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi, Uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001.

_____. As ruínas do mundo. In: *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

_____. Uma tese curiosa: a cidade do homem nu. In: *A cidade do homem nu*, catálogo de exposição. São Paulo: MAM, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de Castro; SZTUTMAN, Renato (org). *Conversas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COCCHIARALE, Fernando. *Anna Bella Geiger*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me, os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.

_____. *Eu, brasileiro, confesso a minha culpa e o meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

COLETIVO OITENTAEDOIS. *Câmara dos Deputados, Sessão 091 de 17/04/2016, Deliberativa Extraordinária*. São Paulo: Coletivo Oitentaedois, 2016.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014.

CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Un mundo ch'ixi es possible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

_____. *Ch'ixinakax utxiwa, Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DAVI, Catherine e DABIN, Véronique. *Marcel Broodthaers*. Paris: Éditions du Jeu de Paume: 1991.

DANTAS, Marcelo (cur.). *Proteja-me do que eu quero*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

DOCTORS, Marcio (org.). *situações: ARTUR BARRIO: registro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ERLHOFF, Michael (ed). *The eternal network presents, Robert Filliou*. Hannover: Sprengel-Museum, 1984.

FALEIROS, Fabiana. *O pulso que cai e as tecnologias do toque*. São Paulo: Ikrek Edições, 2016.

_____. *Lady Incentivo – SEX 2018, um disco sobre tese, amor e dinheiro*. 2017. 142 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UERJ, Rio de Janeiro, 2017.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

_____. *A contracultura, entre a cortiça e o experimental*. São Paulo: N-1 Edições/Hedra, 2019.

FERREIRA, Glória (ed). *Arte como questão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

_____ e COTRIM, Cecilia (orgs). *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FLUSSER, Vilém. *A Escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *O Mundo Codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Cristina (ed). *Terra Incógnita*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2015.

_____. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____; LONGONI, Ana (orgs). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Anablume, 2009.

GACHE, Belén. *Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas (a forma “partitura” e as novas formas literárias)*. Florianópolis: par(ent)esis, 2017.

GARNIER, Ilse. Fim do Mundo da Expressão. In: *Poesia Sonora, Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, organização de Philadelpho Menezes. São Paulo: EDUC, 1992.

GERCHMAN, Rubens; MORAIS, Frederico; FILHO, Armando Freitas; SANTEIRO, Sérgio. *Rubens Gerchman – Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

GILBERT, Annette (ed). *Reprint, appropriation (&) literature*. Wiesbaden: Luxbooks Kult, 2014.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

HAN, Byung-Chul. *Shanzhai, El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

_____. *Sociedade da transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. *Topologia da Violência*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HERKENHOFF, Paulo e ALONSO, Rodrigo (cur.). *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960*. Buenos Aires: Proa, 2012.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem, CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. *26 poetas hoje* (org). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

ISOU, Isidore. Manifesto da Poesia Letrista. In: *Poesia Sonora, Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, organização de Philadelpho Menezes. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. Por uma Nova Poesia Oral. In: *Poesia Sonora, Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, organização de Philadelpho Menezes. São Paulo: EDUC, 1992.

INVISÍVEL, Comitê. *Aos nossos amigos, crise e insurreição*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

JESUS, Eduardo de. *Walter Zanini, vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

JIMÉNEZ-LUCENA, Isabel; LUGONES, María; MIGNOLO, Walter e TLOSTANOVA, Madina. *Género y Descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

KAC, Eduardo. *Luz & Letra: Ensaios de Arte, Literatura e Comunicação*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2004.

_____. (ed). *Media Poetry, an international anthology*. Chicago: Intellect Books, 2007.

KLEIN, Naomi. *La Doctrina del Shock*. Barcelona: Paidós, 2007.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at, Language in 1960 art*. Massachusetts: MIT Press, 2010.

KREUGER, Anders; LEBEER, Irmeline (ed). *The Secret of Permanent Creation*. Antwerp: M HKA Museum of Contemporary Art Antwerp, 2017.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.

LEMOS, Beatriz (ed). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LONGONI, Ana e BRUZZONE, Gustavo A. (org). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

MADERUELO, Javier. *Ulises Carrión, escritor*. Heras: Ediciones La Bahia, 2016.

MAGNUNSSON, Jonas; GRONBERG, Cecilia; MAIER, Tobi (eds). *OEI#66 2014: Poem/process*. Estocolmo: OEI, 2014.

MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo, Intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MANUEL, Antonio; MORAIS, Frederico; OITICICA, Hélio; PEDROSA, Mário; BRITO, Ronaldo. *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MAROTO, David e ZIELIŃSKA, Joanna (ed). *Artist Novels*. Berlin: Sternberg Press, 2014.

MATA, Valeria. *Plagie, copie, manipule, robe, reescribe este libro. No solamente Valeria Mata*. Cidade do México: edição da autora, 2018.

MAZZUCHELLI, Kiki. *Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth*, in *Paulo Nazareth: Arte Contemporânea / LTDA*. Rio de Janeiro: Cobobogó, 2012.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

_____. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

_____. *Aqui é arte: Paulo Nazareth*. In: *Paulo Nazareth: Arte Contemporânea / LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil, de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade, uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

_____. *I Mostra de Poesia Visual de São Paulo* (org). São Paulo: CCSP, 1988.

MERUANE, Lina. *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2012.

MESQUITA, André. *Esperar não é saber: Arte entre o silêncio e a evidência*. São Paulo: edição do autor, Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2015.

MIGNOLO, Walter. *El lado más oscuro del Renacimiento*, in *Universitas Humanísticas* n. 67, pp. 165-203. Bogotá: Universidad de Duke, 2009.

MIYADA, Paulo (org). *AI-5 50 Anos, Ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

MOUGIN, Pascal. *Art, littérature: du séparatisme historique aux convergences actuelles*, in *La tentation littéraire de l'art contemporain*. Dijon: Les presses du réel, 2017.

MORAIS, Frederico (ed). *Arte latino-americana: Manifestos, documentos e textos de Época*. Revista Continente Sul Sur n. 6. Porto Alegre: Instituto Estadual do livro, 1997.

_____. *Artes Plásticas – A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOROZOV, Evgeny. *Big Tech, A Ascensão dos Dados e a Morte da Política*. São Paulo: Ubu Editora, 2018

NÓBREGA, Gustavo. *Poema processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

PELBART, Peter Pál. *Ensaio do Assombro*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

PEDROSA, Adriano (cur). *Leonilson: truth, fiction*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

PAULA, Arethusa Almeida de. *Mitos Vadios – uma experiência da arte de ação no Brasil*. 2008. 184 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da FFLCH/ECA/FAU da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2008.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original, Poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PLAZA, Julio. *Mail Arte, Arte em Sincronia*, in *XVI Bienal de São Paulo*, Arte Postal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

RAMIRO, Mário (org.). *3NÓS3, Intervenções Urbanas 1979-1982*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

REBENTISCH, Juliane. *Estética de la Instalación*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.

SADIN, Éric. *La silicolonsation du monde, L'irrésistible expansion du libéralisme numérique*. Paris: Éditions L'Échappée, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Singular e anônimo*, in *O eixo e a roda*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1986.

_____. *O entre-lugar do discurso latino-americano, in Uma literatura nos trópicos, Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHRAENEN, Guy. *Ulises Carrión – Querido lector. No lea*. Madrid: Museu Reina Sofía, 2017.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STALLMAN, Richard; MING, Wu; RENDUELES, César; MCLEOD, Kembrew. *Contra el copyright*. México DF: Tumbona Ediciones, 2008.

SEGATO, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

WITTIG, Monique. *El punto de vista: ¿universal o particular?* in *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madri: Editorial Egales, 2006.

_____. *El caballo de Troya?* in *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madri: Editorial Egales, 2006.

FABIO MORAIS ESCRITEXPOGRÁFICA

Tese de Doutorado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora:

**Profa. Dra.
Regina Melim**

Banca examinadora:

**Profa. Dra. Regina
Melim Cunha**

UDESC

**Profa. Dra. Maria
Raquel Stolf**

UDESC

**Profa. Dra. Debora
Pazetto Ferreira**

UDESC

**Profa. Dra. Maria
Angélica Melendi
de Biasizzo**

UFMG

**Profa. Dra. Marília
Garcia Santos Gandolfi**

UFF

**Prof. Dr. Silfarlem
Junior de Oliveira**

UDESC (suplente)

Profa. Dra. Keila Kern

Faculdade de Belas Artes de Curitiba
(suplente)

Há uma escrita de natureza expositiva que se dá nas materialidades e linguagens da arte – pinturas, gravuras, desenhos, fotografias, esculturas, objetos, instalações, livros, cartazes, postais, intervenções, filmes, vídeos, performances etc. Na arte brasileira, é comum que essa escrita tenha mais característica crítica – escreve-se para dizer algo – que de experimentação formal sobre a linguagem. Pesquisando enunciados cravados em obras de arte, quase todas brasileiras, esta tese parte de um “fraseário da arte” cuja transcrição reúne-os em uma coleção em progresso.

“Escritexpográfica” estrutura-se sobre dois eixos paralelos, porém absolutamente interconectados. Sobre os enunciados isolados da materialidade das obras, ensaios críticos focam essa camada escrita e entrecruzam instrumentos analíticos da arte, da literatura, da comunicação, entre outros campos, conforme a natureza de cada trabalho. O método de análise assume a mesma hibridização que já está no cruzamento de linguagens dessas obras, como possibilidade de fruí-las a partir de diferentes campos do conhecimento que lhes atribuem leitura e significado. No outro eixo, textos ensaístico-narrativos configuram-se como espaços expositivos textuais, arquiteturas discursivas nas quais os enunciados-obras são instalados de modo análogo a como obras físicas são instaladas no espaço físico a fim de configurar discurso curatorial.

O objetivo desta tese é exercitar um olhar crítico-analítico sobre essa escrita que se dá nas materialidades da arte, pouco pesquisada e historicizada, e ainda propor o espaço ensaístico-narrativo como lugar para apresentação, circulação e publicação das camadas verbais dessas obras, em forma transcrita. A concatenação das práticas crítico-analítica e experimental-criativa nesta tese, além de decorrer do território híbrido de minha própria atuação como artista, traz para um texto discursivo e de espaço editorial – a tese – aquilo que é escrita do espaço físico e expográfico, promovendo assim a mobilidade dessa escritexpográfica entre os vários lugares físicos, conceituais e contextuais que a própria prática em arte instaura. Esta tese analisa a escrita que se dá no regime expositivo da arte e experimenta deslocá-la para o espaço discursivo de textos ensaístico-narrativos, como um outro espaço onde ela atue, além do expositivo.

Palavras-chave:

**arte contemporânea;
escrita de artistas;
espaço expositivo textual;
curadoria.**

***T**here is a type of writing, of which little has been researched and historicised, that operates within the logic and materiality of the visual arts, such as and along with paintings, engravings, drawings, photography, sculptures, objects, installations, books, posters, post cards, interventions, films, videos, performances. It is often the case that in the historical context of Brazilian art, this writing bears a tone of critique/criticism – writing as having something to say – more so than a way of exploring its formal/material qualities. Escritexpográfica (Writexpographic) departs from a gallery of written statements carved from (mainly) Brazilian works of art, which resulted from a research that continues to enrich an in progress collection thereof.*

The thesis is structured around two different but interconnected methodological and formal approaches. The first is dedicated to producing critical essays on the statements themselves, isolated from the artworks that structure them. It is an attempt to construct a critical body of knowledge about writing as a visual arts practice. The second commits to the building of a ‘textual exhibition space’ where artworkstatements are ‘installed’ in much the same way that works of art are in the physical space of the gallery so as to confer a curatorial discourse.

The goal of this thesis is to apply a critical and analytical gaze onto the material and physical qualities of this form of writing as well as to forge a textual exhibition space for its display and circulation. This twofold approach that designs the thesis brings forth the malleability that is proper to this art practice: Escritexpográfica (Writexpographic) exhibits the writing that is produced for the physical space of the gallery, which demands that the thesis’ own framework needs to be reassessed conceptual and contextually; as the research advances, the thesis acquires formal characteristics accordingly; it is a discursive field as it is an exhibition space.

Keywords:

**contemporary art;
artists’ writing;
textual exhibition space;
curatorial art practice.**

ESCRITEXPOGRÁFICA FABIO MORAIS

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da Biblioteca Central/UDESC, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Morais, Fabio
Escritexpográfica / Fabio Morais. -- 2020.
172 p.

Orientadora: Regina Melim
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2020.

1. arte contemporânea. 2. escrita de artistas. 3. espaço expositivo textual. 4. curadoria. 5. literatura. I. Melim, Regina. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

Agradeço à FAPESC via Edital do PPGAV, CEART, UDESC pela bolsa concedida durante o período de cinco meses, de março a julho de 2018.

DIGA CONOSCO

Dear reader. Don't read.

ES INTERESSANTE

BU-RO-CRA-CIA

E DEITADO NO CHÃO REALIZEI O CONTO DO MEU CORPO.

#JÁ BASTA!

"do as you like" R.F.

MITOS VÁRIOS

este é um desenho gozoso

Odiolândia

PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO

EL PRESTAMO

El día 29 de septiembre del 2000 realice una acción, la cual consistió en asaltar a una persona con apariencia de clase media. Se realizó de la siguiente manera: armado con una pistola salí a una calle de la zona 10, paré a un hombre como de unos 44 o 45 años, pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso, le apunté a la cara diciéndole, esto no es un asalto, es un préstamo, y se lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos. Dicha persona me entregó Q874.35.

Esta obra está siendo patrocinada por el hombre que fue asaltado, con lo cual se ha financiado: las invitaciones, montaje y parte del brindis de esta muestra.

namorando morandi

Lavou a alma com Coca-Cola

MERGULHO

DO CORPO

BRASIL NATIVO BRASIL ALIENÍGENA

BRASIL NATIVO BRASIL ALIENÍGENA

corpobra

PERCA TEMPO

A-1 53167

Guatemala 21/10/508 D.O.

LUTE

VENDO MI IMAGEN DE HOMBRE EXOTIC

SOU TODA OUVIDOS

Cabeludo, magro e chupado apresentou-se nu em pelo ao júri do Museu de Arta Moderna — queria ser aquisição — passaria a viver no museu — com cama, casa e comida — o júri espantou-se — recusaram a obra — telefonaram pro Pinel — a obra recusada saiu nua do museu muito triste — deu e louca no júri — todos foram internados no hospital dos conservadores do estado da moral.

CRISÉ É LUCRO

UOT3E SOU 2AJEP PELAS 2ATERIINI DIRETAS

RA-TA-TA-TA TA-TAMERICALATIMA

CUIDADO ATENÇÃO COM O VÃO ENTRE O TREM E A PALAVRA

A M O R

CUIDADO COM A CLASSE "C" um dia eu volto

CHARE

MENINA, NÓS QUEREMOS SABER A VERDADE, PELO AMOR DE DEUS, O QUE ESTE HOMEM FEZ COM VOCÊ?

Alfabeto no Plural DANIEL SANTIAGO

UMA PALAVRA POLÍTICOS

SE VENDE

Mastur Bar

O QUE ESTA DENTRO FICA. O QUE ESTA FORA SE EXPANDE!

O PERIGOSO

AS BÊS CÊS DÊS ES EFES GÊS AGÁS IIS JOTAS ELES EMES ENES OS PÊS QUÊS ERRES ESSES TÊS US VÊS XIIS ZÊS

Poesia, por exemplo: PÊSOSSESSÊSIAS

YANNA CAROLINA MARAN PAULO DIASCAMPOS LACERDA NEZIO JANUÁRIO PEREIRA SILVA MAURÍCIO MACHADO

PROVAVELMENTE

COM CERTEZA

O RACISMO É ESTRUTURAL

Escuto gratuitamente uma palavra na ponta da língua, ou ainda não pronunciada, por telefone: 48.984334419