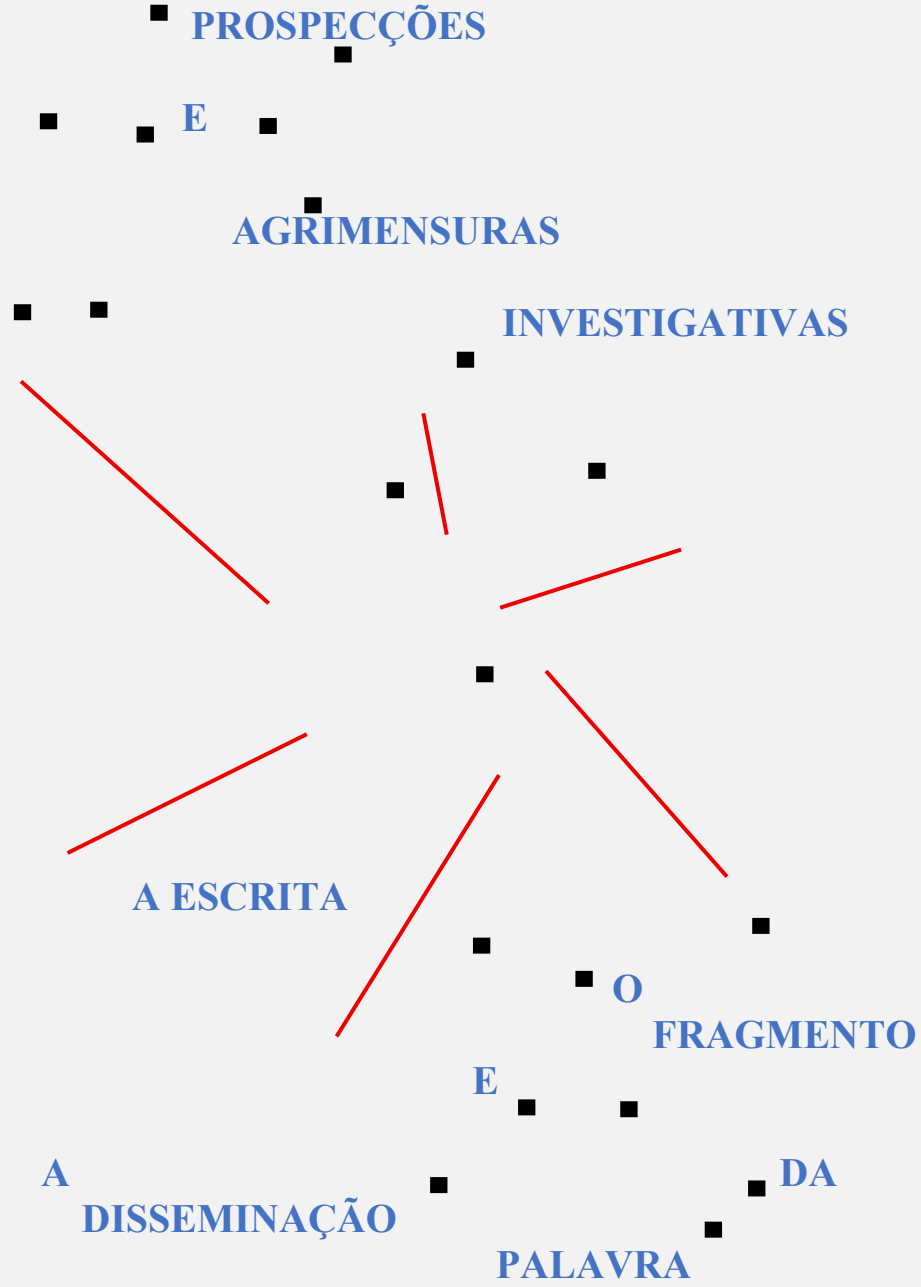

PROSPECÇÕES
E
AGRIMENSURAS
INVESTIGATIVAS
A ESCRITA
O
FRAGMENTO
E
A
DISSEMINAÇÃO
DA
PALAVRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

FERCHO MARQUÉZ-ELUL DOS SANTOS BATISTA

PROSPECÇÕES E AGRIMENSURAS INVESTIGATIVAS: A ESCRITA, O FRAGMENTO E A DISSEMINAÇÃO DA PALAVRA

PORTO ALEGRE - RS

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Fercho Marquéz-Elul dos Santos Batista

PROSPECÇÕES E AGRIMENSURAS INVESTIGATIVAS: A ESCRITA, O FRAGMENTO E A DISSEMINAÇÃO DA PALAVRA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos

PORTO ALEGRE

2025

CIP - Catalogação na Publicação

Batista, Fercho Marquéz-Elul dos Santos
Prospecções e agrimensuras investigativas: a escrita, o fragmento e a disseminação da palavra / Fercho Marquéz-Elul dos Santos Batista. -- 2026.
628 f.
Orientadora: Maria Ivone dos Santos.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2026.
1. Escrita. 2. Publicação. 3. Fragmento. 4. Cotidiano. 5. Pedra. I. dos Santos, Maria Ivone, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo autor

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Fercho Marquéz-Elul dos Santos Batista

PROSPECÇÕES E AGRIMENSURAS INVESTIGATIVAS: A ESCRITA, O FRAGMENTO E A DISSEMINAÇÃO DA PALAVRA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, no Instituto de Artes da Univer-sidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora

Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos (PPGAV-UFRGS)

Banca examinadora

Prof.ª Dr.ª Helene Gomes Sacco (PPGAV-UFPel)
Prof.ª Dr.ª Mariana Silva da Silva (UERGS)
Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre
2025

RESUMO

Esta tese de doutorado em arte prospecta a presença da palavra e dos escritos em processos artísticos e seus contextos. Busca-se refletir sobre os seus estatutos, os modos de agenciamento e de materialização de suportes impressos ou digitais. Investiga-se a disseminação, a pulverização e a fragmentação das produções textuais e das peças ao serem inscritas em seus contextos de recepção. Os escritos assim veiculados se valem da pertinência dos formatos mínimos e breves com o intuito de abordar assuntos sobre a dispersão, os dilaceramentos e as lacunas do cotidiano. Como etapa conclusiva, propõe-se a criação e implementação de um acervo de publicações tendo a pedra como elemento imagético e recursivo, buscando-se refletir sobre seus modos de apresentação e de recepção, circunscritos à materialidade e seus processos entrópicos.

PALAVRAS-CHAVE

Escrita. Publicação. Fragmento. Cotidiano. Pedra.

ABSTRACT

This doctoral thesis in art explores the presence of words and writings in artistic processes and their contexts. It seeks to reflect on their status, modes of agency, and the materiality of printed or digital media. It investigates the dissemination, pulverization, and fragmentation of textual productions and pieces as they are inscribed in their contexts of reception. The writings thus disseminated utilize the relevance of minimal and brief formats to address issues of dispersion, disruption, and the gaps in everyday life. As a concluding step, it proposes the creation and implementation of a collection of publications using stone as an imagistic and recursive element, seeking to reflect on its modes of presentation and reception, circumscribed by materiality and its entropic processes.

KEYWORDS

Writing. Publication. Fragment. Everyday life. Stone.

AGRADEÇO

À Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos pelo olhar instigante e generoso e pela sua expertise na direção dessa investigação em arte, pelas interlocuções prazerosas e inteligentes, em uma parceria que se iniciou no mestrado e que, neste doutorado, orientou a materialização deste objeto de pensamento.

Ao Prof. Dr. Eduardo Veira da Cunha pela participação em minha banca de qualificação, aportando seu olhar perspicaz para a produção poética em desenvolvimento. À Prof.ª Dr.ª Helene Sacco pela pronta acolhida desta pesquisa durante a banda de defesa, em que, durante este evento, debateu juntamente à Prof.ª Dr.ª Mariana Silva da Silva e ao Prof. Dr. Eduardo Veras (acompanhantes desde a banca de qualificação) sobre a produção artística produzida no âmbito acadêmico e seus trânsitos para outras esferas de pensamento e de vida.

Ao CNPq por me conferir bolsa de estudos durante todo o decurso das pesquisas da tese no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bem como à CAPES por financiar meu doutorado sanduíche na Universitat de Barcelona de 2022 a 2023.

Agradeço a minha família, minha querida mãe Maria Ivaneide dos Santos e minha irmã Aline dos Santos Batista, pelo imenso e constante apoio durante todos esses anos de afinco aos estudos. Às minhas amigas mais próximas e queridas, interlocutoras e colaboradoras na viabilização desta tese: Fernanda Soares da Rosa, Carolina Alves Pereira, Marta Montagnana, muito obrigado. Aos fotógrafos Tuane Eggers, Vicente Carcuchinski e Thiéle Elissa por registrarem algumas de minhas obras. Aos designers gráficos Carolina Alves Pereira e João Anicet Zanini pelos olhares cuidadosos. À Tais Cardoso pela oportunidade de pensar meu trabalho exposto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por acolher meu projeto de pesquisa e aos professores e professoras do PPGAV que nos ministraram disciplinas instigantes. À Adriane Hernandez e Gaveta – Espaço de Arte por receber minha exposição durante a banda de defesa de doutorado. Muito obrigado aos coeditores da Revista-Valise e aos meus colegas do doutorado UFRGS: Elias de Andrade, Rosane Vargas, Lucas Icó, Márcia Braga, Vivian Herzog e Carolina Maróstica.

Agradeço as diversas pessoas que tornaram possível essa pesquisa: à Karoline Gonçalves de Lima e à Laura Cohen

Rabelo pela preparação e revisão textual do *Timo*; à Daniela Barcellos Amon e à Sarah Moreno por transportar entre os continentes livros de referência para a execução da tese.

Ao Prof. Dr. Jaume Fortuny-Agramunt da Universitat de Barcelona, por permitir executar meu projeto de pesquisa em Barcelona, Espanha. Ao meu grupo de amigos investigadores CAPES-PRINT, que dedicaram um pouco de suas companhias em interlocuções e experiências por *esta cidade prestes a explodir*: Sarah Moreno, Felipe Souto, Eny Pires, Thaysa de Miranda, Lorraine Saldanha, bem como, ao nosso querido amigo Cássio Paz e ao Jordà Saumell-Serra.

Agradeço aos trabalhadores da Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, do Centre d'estudis i documentació do MACBA, da Biblioteca de Catalunya, da coleção Livros de Artista da Biblioteca da UFMG, da Biblioteca do MAC-USP e do Arquivo Maria Ivone dos Santos por me possibilitarem o acesso a diversas fontes bibliográficas e artísticas.

Agradeço aos diversos colaboradores do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras* por doarem tão gentilmente suas publicações para a implementação do projeto. Aos meus leitores e interlocutores que apreciam e acompanham meu trabalho.

SUMÁRIO

PROSPECTAR… *p. 21*

PARTE 1
***TIMO* E A ESCRITA DE ARTISTA**

I. A habitação *p. 45.*
II. A pedra *p. 55*.
III. A arquitetura *p. 65.*
IV. O quebra-páginas *p. 71*.
V. O registro sustenido da língua *p. 79*.
VI. O verbal e o visual *p. 85*.
VII. Arredio à classificação *p. 97*.

PARTE 2
***ÁREAS DE COR* E O FRAGMENTO**

I. A exiguidade como condição *p. 134*.
II. Cinco-sete-cinco *p. 167*.
III. Instruções desconsertadas *p. 197*.
IV. Palavras incrustadas *p. 235*
V. *Pense-bête* *p. 241*.
VI. Artes panfletárias *p. 255*.
VII. Membra disjecta *p. 289*.

PARTE 3
***ESCURABUTXAQUES* E AS PULVERIZAÇÕES**

I. A cesura *p. 331*.
II. Um fitilho de céu (por um título ainda por dar) *p. 339*. *III.* Um epílogo transferido *p. 355*.
IV. Ativações gráficas *p. 373.*
V. O deslocamento, a língua e os entremeios *p. 399*.
VI. Os *escurabutxaques* batedores de carteira *p. 405*.
VII. Pulverizações *p. 413.*
VIII. Mãos no bolso *p. 421*.
VIII. A escrita em deslocamento *p. 429*.
VII. A motricidade das palavras *p. 439*.

PARTE 4
***LAPIDÁRIOS* E A BIBLIOTECA**

I. Uma *seção* da biblioteca *p. 471*.
II. Uma *sessão* das pedras *p. 491*.
III. Um espaço de montagem *p. 497*.
IV. Uma outra olhada *p. 521*.

p. 535 **…** ***AGRIMENSURAR***

p. 555 **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ANEXOS
p. 575 I. Entrevista: *As medidas do rio*
Fercho Marquéz-Elul entrevista Hélio Fervenza
p. 607 II. Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras - listas litobibliográficas

> É em sua direção, em direção a essa falta — onde experimento ao mesmo tempo sua ausência e minha própria carência — que se cruzam as questões que me coloco agora.
>
> E compreendo melhor porque eu sentia tanta dificuldade em começar, há pouco. Sei bem, agora, qual era a voz que eu gostaria que me precedesse, me carregasse, me convidasse a falar e habitasse meu próprio discurso. Sei o que havia de tão temível em tomar a palavra, pois eu a tomava neste lugar de onde o ouvi e onde ele não mais está para escutar-me.

Michel Foucault, *A ordem do discurso*, 2014.

PROSPECTAR...

Esta tese intitulada **PROSPECÇÕES E AGRIMENSURAS INVESTIGATIVAS: A ESCRITA, O FRAGMENTO E A DISSEMINAÇÃO DA PALAVRA** reflete a respeito dos processos de escrita e seus contextos, buscando prospectar sua presentificação produzida a partir de estatutos diversos do texto fragmentário por meio de suportes impressos. Sua disseminação se propõe como movimento em que a imagem verbal-visual se fragmenta e se pulveriza na inscrição de uma presença impressa, proporcionada pelas publicações produzidas pelos artistas. Os escritos assim veiculados se valem da pertinência por interesses pelos assuntos entrópicos, dilacerantes e lacunares do cotidiano. Circunscreve neste corpo reflexivo os estados da escrita em arte provenientes da pesquisa que se atualiza, ao longo de seu transcurso, em reação aos contextos.

Interessa-me dar continuidade às investigações empreendidas no mestrado em Artes Visuais – Poéticas Visuais no PPGAV, quando investiguei a moldagem da glicerina em caixas de madeiras, aprofundando assim um projeto operacional em relação aos contextos de memória e do imaginário e sua instância instalativa. Ali, o elemento verbal era processualmente implementado como presença indireta aos processos de estabelecimento de novos modos de instauração da obra

tridimensional em relação ao espaço, ao público e ao contexto. Ao me dedicar aos processos transitórios da glicerina, compreendidos à época sob a instância operatória da estocagem, suscitei, por meio das palavras, suas relações com o espaço fronteiriço entre permanência e a impermanência. Processos de profundas delicadezas aguçadas pela atenção prospectiva através da experiência direta do público com as obras, processos esses nem sempre visualizáveis ou facilmente perceptíveis, mas que tinham seu modo de se tornarem visíveis através das narrativas e procedimentos de escrita.

A produção poética engendrada aqui refletida parte da rearticulação de meu interesse pelas formas de escrita, especificamente os modos de engajamento que a escrita de artista recursa através de diversas modalidades, parcialmente já existentes em meu trabalho, mas que ainda não haviam sido exploradas ou cujo terreno de exploração não tinha recebido atenção. Anteriormente em minha pesquisa, eu desejava retomar, à guisa de produções que ali se inauguravam, uma relação com os estatutos que a palavra possui, dando vazão produtiva para questões contextuais de memória, do imaginário e do cotidiano que me rodeavam.

Nessa escrita sobre essas produções que mais do que nunca buscam interlocuções com o outro — recurso, a meu ver, indispensável em tempos de compartimentação do diálogo — verifica-se as diversas posições através das quais, como artista, fui capaz de transitar sempre que julgava coerente ao buscar implementar um trabalho. Na maioria das vezes, tais posições me punham diante das ações de escrever, de editar, de publicar, de diagramar, de revisar, de ler, de traduzir, todas essas circunscritas ao papel possível desempenhado pelo artista visual contemporâneo.

Vê-se, portanto, aqui presente a experimentação verbal e gráfica como um artista não mais ocupado apenas com o objeto escultórico e com seus procedimentos tradicionais, e que o faz verbalizando marginalmente. Através de um deslocamento proporcionado pelo confinamento, restrição de acesso à espaços, fez empreender-me uma permanência no território das letras e das pontuações, da palavra e do texto, ou seja, na própria escrita como processo. Âmbito esse de uma inscrita da palavra engajada em prol de novos contextos de recepção e de leitura possibilitados pelos dispositivos artísticos impressos, como objeto de experiência ativa e física, perpassando pela tradução e a versão advinda que me reenvia para o próprio fazer escultórico.

Ação da escultura que corresponde a ações de escritura, em que as unidades ou os fragmentos que compõem minhas produções estão em um intenso reenvio entre os campos cujos elementos significantes são presentificados ao deslocar um processo por meio de uma espécie de tradução ou versão. Assim sendo, esta tese é dividida em quatro partes cujo eixo de ligação se dá pelo investimento, a partir de peças fragmentárias, compondo cada parte, em procedimentos de escrita: narrativas ficcionais e pequenos poemas; haicais e pequenos enunciados; poemas visuais ou em prosa, a partitura. Os gêneros são de materialidade tanto virtual, como em sua maioria impressos em publicações e em panfletos. A inscrição da instância verbal se dá na simples página, dentro de áreas de cor, nas entredobras de uma ativação gráfica. Restam legivisíveis pelo campo do objeto impresso que atuam como dispositivos de publicação: impressão que coleta e trata a respeito do cotidiano e de fenômenos entrópicos, transitórios, indiciais ou ficcionais.

Na primeira parte, ***TIMO*** **E A ESCRITA DE ARTISTA** inicia-se esta tese buscando compreender a coabitação de diferentes modalidades de meus textos escritos entre

2016 e 2022. Considera seus diferentes contextos de origem na pesquisa para executar estratégias de produção editorial de uma habitação a essas formas verbais. Com isso, pensa-se a produção de *Timo*, uma publicação de artista que compila produções textuais, que mesmo prolíferas e distintas, estão sob o julgo de uma reflexão editorial, partindo, sua produção inicial, do contexto social, econômico, geográfico no qual nossas vidas foram postas à prova. Sob uma mesma condição material — as páginas de um livro de artista, quais estratégias como artista que escreve e edita foram tomadas para possibilitar uma relação dialogante entre as diferentes partes textuais?

Parte-se do difícil cotidiano, a partir da pandemia de covid-19, para executar uma reação a uma falência da linguagem política, bem como, ensaiar um olhar generoso, atento, por vezes cortante, para os fenômenos que não têm a potência de serem instigadores por sua insignificância. Nesta escrita, as produções, mais do que nunca, perseguem interlocuções com o outro, sempre buscando um remetente. Com essas produções textuais é possível verificar as diversas posições através das quais, como artista, tomei para a implementação de um trabalho, em que, na maioria das vezes, me punha diante de práticas circunscritas ao fazer textual.

Com *Timo*, a exploração circunscrita anteriormente ao objeto escultórico, como seus procedimentos de projeção de uma forma, de produção de dispositivos de estocagem, de disposição diante do espaço atmosférico da arte e suas consequentes infrafinas alterações fisíco-químicas próximas ao quase invisível se desloca para o território das letras e pontuações, da palavra, do texto, da escrita como processo. Nesta instância, a prática da escrita passa pela disposição diante dos acontecimentos do cotidiano, de sua leitura inventiva e pela transcrição em massa verbal de encadeamentos verbais. A ação da escultura de moldar pedras em gesso se reenvia às ações da escritura que produzem blocos textuais.

As unidades e seus fragmentos compõem massas textuais que abordam, em um intenso reenvio entre campos, os elementos da cidade, mas também de sua zona de margem. Em um regime de oposições conjugadas, *Timo* se estabelece a partir do registro culto da língua, sem excluir da página sua oralidade neológica. Centraliza a subjetivação dos seres materiais, mas também indica a falência ligada aos processos físicos inerentes. Busca traduzir, mas também aporta como importante o que há de intraduzível.

Das imagens verbais, desloca-se até as imagens visuais, estabelecendo no vão entre ambas, o estatuto de uma prospecção de leitura. Na constância de uma relação que retoma seus contextos originais, *Timo* instaura a refundação, por meio da nova situação de especificidade que a publicação de artista tem, ao estabelecer sua arquitetura, o seu local folheado de uma habitação. As materialidades narradas são transportadas em circunscrições ficcionais que conjugam o próprio verbo *verter*. Que síntese poderia ser extraída desses fenômenos paradoxais?

A escrita como prática aqui se assenta de modo consistente: ela inaugura a atividade de artista que escreve de modo mais claro, passando a participar de todas etapas de produção textual, compreendendo a recepção pública de seus escritos. Ao se levar em conta os dispositivos impressos que modulam a experiência de recepção e leitura do público, a prática da escrita entende a palavra como uma instância material, aderida a uma fisicalidade sígnica única. Torna capaz a aderência da letra aos diversos meios solicitados, aos se adaptar às muitas estratégias tomadas, mas também de acatar a quebra e a fragmentação. Como se dá essa fragmentação e quais os desdobramentos disso para a recepção artística?

*

Na segunda parte, **ÁREAS DE COR E O FRAGMENTO**, produzi setenta haicais (especificamente dez haicais por dia, durante sete dias), como exigência procedimental. Aqui tais haicais são renomeados como *tele-haicais* e produzidos, sob a marca do isolamento social, na cidade de Guaraçaí – SP. Possuindo subconjuntos temáticos, relacionados ao tema de cada dia, intuí, ao utilizar a fôrma metrificada do haicai, atingir uma exigência pela exiguidade, pelo espaço apertado ou compartimentado onde as coisas e situações são condensadas ou presas. Escrever haicais era um contraposto a minha escrita contemporânea baseada em narrativas e prosas breves, bem como buscava sintetizar uma meditação sobre a condição exígua da própria sociedade em relação à covid-19.

Ao adentrar na leitura desse tipo de terceto japonês, o âmbito da escrita minúscula e da escrita breve se propunham como tensionamento formal: a última experiência de escrita longa fora meu texto dissertativo **[CI-GÎT]. ENSAIOS SOBRE A INSTAURAÇÃO. CLANDESTINA, A PALAVRA BALDIA. E A PRESENÇA MURMURADA DO**

OBJETO, do Mestrado em Artes Visuais – Poéticas Visuais, defendido em 2018, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação da Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos, apesar de mergulhar, logo após em escritas mais ensaísticas tendo processos poéticos de outros artistas como ponto de partida.

Advindo de uma escrita artística que pensava a materialidade na paisagem, mas também a materialidade em bloco de textos, busquei abordar os fenômenos friáveis através de um formato que passa pela condensação através da mínima energia formal. Isso me motivou explorar o haicai a ponto de desviá-lo para abordagens menos tradicionais, mesmo contendo a sílaba do verso metrificada. Assim, qual tipo de haicai eu lograva ao conjugar metragem e liberdade subjetivante?

Inicialmente cada *tele-haicai* era produzido juntamente com os demais referentes ao tema diário e, posteriormente, diagramado dentro de uma área de cor. Essa ação de inserir um texto dentro de uma materialidade cromática me aproximava de um ato de *inscrição*. É inscrito dentro de uma área de cor, que o poema ocupa o recinto do quadrado, essa forma geométrica que sobrevive de minhas experiências tri-

dimensionais entre a geometria de caixas de madeira e as formas sólidas de glicerina, sendo estocadas dentro das primeira e expostas no espaço expositivo. O projeto arquivístico inerente ao estocar terminava por sofrer uma disruptura, já que a glicerina se tornava transitória diante da atmosfera e suas formas se desfaziam, levando consigo a ordem geométrica. Inscrever um escrito em um perímetro visual seria tal qual estocar um bloco de glicerina dentro de um dispositivo de estocagem?

Os regimes cromáticos utilizados se baseiam em cores numéricas que ocupam de modo uniforme a área visual. Tal perímetro cromático elaborado para cada brevidade textual tinha como objetivo lhe oferecer sustentação visual, ou seja, como elemento visual, tornar apropriado o exercício do legível. Ao mesmo tempo, concebida como território, uma forma geométrica de cor se vê letrada, nominada e enunciada por breves escrituras. Além de propor um olhar retrospectivo que germina de produções nas quais encontro a presença da palavra, tais peças são circunscritas no âmbito da publicação virtual nas redes sociais.

Separando-se de todo o conjunto, um conjunto de *telehaicais* adentra outros contextos, exibindo a possibilidade de

deslocamento dos escritos. Compostos de instruções desconsertadas e desatinadas, tais *tele-haicais* se movem para mais próximos da recepção dos leitores, ao serem selecionados como peças que produzem um diálogo mais direto com o público. Tais injunções penetram o espaço do interlocutor sem que, por vezes, se perceba o ordenamento em prol de uma ação, por não parecer fazer sentido, não se efetivaria.

Prossigo demonstrando os desdobramentos em trabalhos de impressão, quando, a partir de tais *tele-haicais* desconsertadamente instrutivos, separados dos demais, me possibilita articular dentro da área de cor outras relações entre texto e área visual, tipografia e diagramação. É então que produzo o que chamo de *artes panfletárias*: panfletos impressos em frente e verso, produzindo uma conjugação visual que se perpassa pelos dois lados da mesma obra. Distribuídos ao visitante no espaço público, disseminavam-se perante o olhar através do espaço, livre da moldura física, institucional ou curatorial do espaço.

Em todas essas experiências com áreas de cor virtuais ou impressas em panfletos, os textos breves, os microtextos e os enunciados mínimos as perpassavam como persistência

procedimental. Pequenos quadrados com minimalidades textuais me reenviavam para a compreensão dos gêneros breves e mínimos da literatura repertoriada ou de instaurações originais da forma textual, de um trabalho que partia originalmente da escultura para a escritura. Com textos sob o estatuto da brevidade e da minimalidade, quais agenciamentos procedimentais eles engajam na relação com o público?

*

Em **ATIVAÇÕES GRÁFICAS E AS PULVERIZAÇÕES,** terceira parte desta tese, exploro, transitando por diferentes instâncias do pulverizado e do particulado, a ativação gráfica de um conjunto de produções em prosa poética e poesia visual produzidas entre Guaraçaí – SP, Porto Alegre – RS e Barcelona – Espanha. Refletindo a respeito de uma escrita que dialoga e absorve a temática das pulverizações, parto de duas situações investigativas distintas, para estabelecer um andamento processual do aparato discursivo subjacente, muitas vezes ocultado pelo cotidiano.

Em *Miradouros para nuvens* observo e fotografo o céu e as nuvens de minha cidade natal, a que dou a importân-

cia de patrimônio local, pela visível relação de interdependência de uma cidade agrícola e com os regimes de chuvas, possibilitados, por sua vez, pelo clima que se vê atualmente alterado pelo desmatamento extensivo e as mudanças climáticas. Por meio de fotografias, capturo as *condições impressivas* das nuvens que sucedem no céu de modo rápido e transitório. A nuvem será esse elemento imagético de distensão das amarras, estando a meio do caminho da rarefação e do vazio uniforme. Como um texto, as nuvens serão miradas, lidas e traçadas em um monumento de difícil apreensão e fixação, na própria transitoriedade com que sua aparição se forma.

Tomando essas imagens sem orientação superior ou inferior, transfiro-as para a janela da Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre – RS, em um novo trabalho intitulado *Miradouros para nuvens (Transferências impressivas das nuvens de Huracay/Porto Alegre)*. Ali ao cobrir as vidraças que conferem visibilidade da parte exterior para quem olha de dentro, articulo, aplicando nessas últimas, a visualidade superficial de um céu deslocado de sua origem aplicado em vinil plástico. Neste novo contexto, subjaz, na janela desativada — pois não podemos mais utilizá-la na escopia da paisagem, sua própria reativação, que, desta vez, como marco e dispositivo, confere ao próprio olhar que tenta ver através,

uma contradição entre o visível e o legível: veem-se nuvens, mas não as nuvens da cidade, lê-se as *nuvens* como nuvens, em sua especificidade única, aparentadas das demais, mas distintas.

O deslocamento se impõe uma vez mais pelo cotidiano que me intermedeia. Das nuvens de água, passe-se para as nuvens de fumaça e de poeira captadas pela atenção cotidiana disposta a, perante esses fenômenos, inscrever sua impressão perceptiva através da escrita de pequenos textos poéticos — aqui o haicai retorna uma vez mais e o poema de verso livre vem à tona. O poema existindo simplesmente não é suficiente. É necessário ativá-lo graficamente ou então diagramá-lo em um novo âmbito, entre o legível e o visual.

A ativação gráfica reconstrói poeticamente os eventos a que se referem e retardam seu desaparecimento perante os interesses comezinhos da notícia e das informações jornalísticas. Repontuam no cotidiano os eventos dos quais originou, conectando pela experiência da manipulação, a dispersão e a disseminação proporcionadas pela característica reprodutiva das publicações em se difundir no campo da visualidade.

Desses deslocamentos da matéria particulada, das publicações, do ofício do escultor para o de escritor, desloca-se

também a pesquisa dos ambientes de língua materna para os da língua estrangeira, especificamente para a língua catalã. A língua portuguesa será acionada para a escritura dos fenômenos que se passam em outro regime linguístico através dos deslocamentos feitos pelos subsolos da cidade de Barcelona – Espanha. Produz-se um diário em prosa poética que registra, a partir dos fenômenos diários, seu verniz de unicidade, de especificidade e de raridade. Sob outra língua, simples eventos se tornam estranhos e familiares, tanto traduzíveis, quanto intraduzíveis, entre as camadas visuais e ilegíveis. Fenômenos de dentro do bolso, incognoscíveis, cuja presença é transcrita pelo gesto que apenas ameaça exibi-lo.

Os versos desses escritos poéticos — *poemas escura-butxaques/poemas batedores de carteira* se sustentam perigosamente uns sobre os outros. Como lâminas ou placas de versos, vão amontoando-se em uma disposição frágil, a ponto de, a qualquer momento, desfazer-se em *pulverizações*: amontoados de palavras que forma poemetos, unidades verbais poéticas mínimas, e que tratam da materialidade polvorosa, das decantações da baixa visualidade. Anunciam, assim, mais do que o movimento dispersivo dessas matérias verbais particularizadas e micrografadas, a estrutura da página, em seus momentos dramáticos, cuja intensidade faz com que, a

qualquer momento, sua conformação visual/legível se implodam na intraduzibilidade do acontecimento.

*

Finalmente, em ***LAPIDÁRIOS* E A BIBLIOTECA**, última parte desta tese, implementa-se o projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*, iniciado em 2020 e montado em 2022 e 2023. Busca-se prospectar o tema da pedra, a partir de um processo de coleção de exemplares de publicações na produção artística brasileira e estrangeira. A pedra, em suas inúmeras relações, aparece na constituição de um acervo bibliográfico específico. A partir do espaço de montagem de uma mesa com publicações, o projeto busca materializar o encontro de uma rede referencial e epistemológica constituída por muitos agentes culturais, e colocada em contato direto com o público.

Como parte dos estudos e interesses anteriores de pesquisas, a composição inicial de publicações que tratavam da pedra e de seus processos inerentes, se dava a partir de artistas, escritores e filósofos que articulavam, a partir desse elemento, reflexões interessada na materialidade. Como escultor, a materialidade é a instância que me interessa, na medida

em que sua realidade abre caminhos especulativos para compreender o trabalho com a matéria, trazendo à tona seus contextos e seus paradoxos, suas redes sociais e epistemológicas agenciadas.

Com o aprofundamento, inicialmente, do interesse, durante essa pesquisa, por outros valores da entropia — dos sistemas disruptivos aos quais tanto os corpos orgânicos, quanto a paisagem passam, refletidos introdutoriamente em **RUPTILIDADE DA VIDA, DUCTILIDADE DA MORTE**, Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em 2016, passando para a própria aniquilação e pulverização da matéria, passei a adquirir inicialmente por meios próprios, reunindo assim uma minicoleção de publicações sobre pedra. A partir do convite da Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos, em 2022, de executar uma montagem da seção de publicações sobre pedras de minha biblioteca, elaborei o projeto, estruturando-o com o recebimento de doações dos artistas e escritores que incrementaram a coleção e possibilitaram transformá-la em uma *sessão*: um evento marcado no tempo, no qual as pessoas poderiam acessá-los diretamente no espaço expositivo.

De qual modo, a pedra é refletida nesse conjunto heterogêneo de publicações? De qual matéria seus subtemas inerentes conduzem à inventividade e repropõem o estatuto da publicação de artista? Qual saber se instaura quando um artista manipula imagética, material, contextual ou ideologicamente o território lítico? Sistematizado através de listas litobibliográficas, *Lapidários* vai incorporando novas entradas, à medida que os exemplares adentram o projeto, por meio de doações ou convites especiais feitos por e-mail. Nessa ocasião do contato, as ações do projeto são apresentadas ao artista de interesse, indicando suas montagens, suas inserções reflexivas em artigo, bem como seus artistas participantes.

Com a mesa posta, o público se encontra diante de um horizonte de publicações de artistas e outros agentes da cultura e das humanidades, nos mais diversos formatos, provenientes de diversas partes do globo. Pode-se manipular as obras diretamente, normalizando o contato humano com as obras, bem como rearticular a disposição dos objetos impressos entre si. O público tem a liberdade de revolver as imagens-fragmentos de pedras, amontoá-las umas sobre as outras, aproximar do olhar, prover o seu peso com as mãos, ler as finas linhas que decantam a invenção do conhecimento na página.

PARTE 1

TIMO E A ESCRITA DE ARTISTA

I

a habitação

A passagem aos *escritos* existentes e a necessidade de transparecer a ênfase na escrita amparada no fazer em arte, desemboca em uma tomada consciente que considera um percurso que risca, por *dentro,* todos os âmbitos da vida e do cotidiano. A palavra ficcional se instaura, peças fragmentadas produzem uma aderência estreita ao contexto da experiência do viver, bem como de processos internos que a tomada de posição artística requer. Tais escritos capturam a compreensão proveniente dos processos escultóricos que os precedem, para expelir modos de escritas ficcionais que surgem da relação entre uma experiência atenta e os fenômenos.

Ao ocupar mais intensivamente o espaço doméstico, pela necessidade de isolamento social em 2021, a experiência da domesticidade foi aprofundada enquanto instância íntima, repleta de véus do ordinário, desencadeando um interesse inventivo através do exercício do olhar. Busca-se encontrar o que se desconhece no doméstico, abrem-se as cortinas que obliteram a novidade.

Guilherme Bueno em seu artigo *O anti-livro, o pós-livro* produzido a partir da publicação *Tudo sobre nada*, de 2020, do artista mineiro Mário Azevedo, reflete sobre como

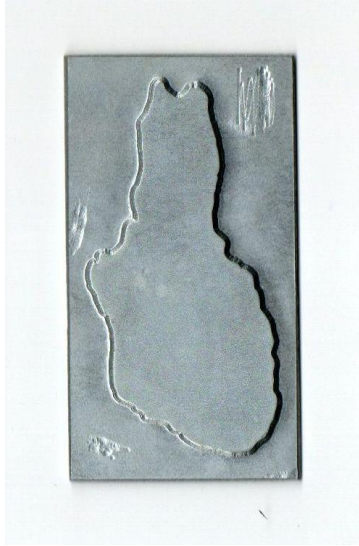
nossa distração ofusca, cotidianamente, a contínua percepção das coisas. Necessitamos exercitar a persistência de um olhar atento, como resistência contra a distração, e se assim o fizéssemos, seria como se

> nos déssemos conta do quanto a vida rotineira cria vazios (escolhemos o que se torna fato e lacuna), e cabe a cada um tomá-los como infinitos intervalos entre o que se supõe serem os momentos significantes, ou se, pelo contrário, somos capazes de investir sentido especial sobre esses lapsos. Precisamos preencher as brechas que tomamos por insignificâncias (Bueno, 2020, p. 3).

A questão passaria por retomar a percepção perante o dia, desnaturalizar a realidade de nossa habitação, e desdobrar as camadas que escondem o artifício da rotina. No que nos é relegado, suspeitar é ver-se mais próximo ao que é olhado. Gustave Flaubert (2007, p. 25), irônica e satiricamente, elenca o verbete *compasso* em seu *Dicionário das ideias feitas* para comentar, destacando o olhar preciso: “enxerga-se bem quando se tem o compasso no olho”.

Georges Didi-Huberman (2015), por sua vez, ensaia, em *Pensar debruçado,* o conceito de *vista abrangente,* no qual tal posição de aproximação corporal do artista, perante o fenômeno, torna-se procedimento do ver. Esse conceito, para

o autor, reside na imagem do *debruçar-se* com o pensamento e a visão enriquecida, e que ao fazê-lo, abandona-se o poleiro, permitindo com que o conceito se torne mais humilde, e ao mesmo tempo mais arriscado (Didi-Huberman, 2015, posição 52).



Fercho Marquéz-Elul. *Pedra tímica* [baixo relevo], 2023. Clichê em baixo relevo com 3 mm de altura em zinco, 8,4 x 4,6 cm. Cunhagem: Ideograf, Porto Alegre – RS. Fonte: Acervo do artista.

Encontramo-nos em um movimento em direção ao interior de algo, uma espécie de cratera, de uma mônada que encapsula a experiência diária. Sob a rasante de um baixo relevo ou durante o processo de moldagem, a impressão replica

pedras. Sua experiência de disposição e inscrição da materialidade dos escritos em arte, entre as páginas de um livro, com a disposição de a tudo tatear, promove o avizinhamento da leitura. Contrastando à *vista abrangente*, Didi-Huberman propõe o risco do movimento do olhar que circunscreve seu objeto.

> A vista sobrepujante eleva-se, liberta-se para ver melhor: fixa a distância necessária a qualquer visão numa postura de recuo constante que lhe confere a sua própria maestria. Deixa assim o objeto olhado em baixo, separado *do* olho que olha. Ao contrário, a *visão abrangente* — poderíamos nomeá-la assim — debruça-se para ver melhor: dialetiza e abisma a própria distância. Deixa assim o objeto olhado subir *em direção ao* olho, quaisquer que sejam os riscos ou as consequências aferentes. Para a visão sobrepujante, o mundo aparece na distância do definitivamente *inatingível*, a sua virtude possível é a explicitação das coisas, que é um *saber* puro, imaculado. Na visão abrangente, pelo contrário, o mundo aparece segundo uma *distância invertida*, uma distância em movimento de vai e vem capaz de nos tornar sensíveis a tudo o que a vista de baixo poderia atingir na vista de cima: aqui não há nada de definitivo, o *não-saber* faz parte deste outro banquete do olhar. Um debate entre os dois géneros de visão questionaria se para melhor saber é necessário afastar-se

> sempre ou se, pelo contrário, é desejável aproximar-se, correndo embora o risco de tocar o objeto do saber, ou seja, de se deixar levar pelas seduções, ilusões, meandros ou miasmas do "baixo-sensível [...]" (Didi-Huberman, 2015, posição 52).



Fercho Marquéz-Elul. Sem título (pedras capturadas pela mão), 2020. Fotografia digital. Fonte: acervo do artista.

Compreendo a habitação cotidiana como o terreno de ficções impregnadas em suas espacialidades côncavas, e por vezes claustrofóbicas. O espaço de *morada* tem essa característica de prover a experiência de uma interioridade aderida,

em detrimento a que nos é exterior: nossa pele. Nossa mais tímida presença é sempre uma espécie de *impasse* de um sujeito em contato direto com seu objeto. Por sua vez, o sujeito e seu objeto se encapsulam dentro da habitação. No mais aderente dessa relação, pode-se exercer ali, enfim, o que Georges Didi-Huberman chama, em seu texto *Poetas en tiempos de miseria* [Poetas em tempos de miséria], de 2025, de um *olhar à contravista*:

> [...] olhar para o chão quando lhe pedem para fixá-los em Deus Pai com seus anjos, ali no afresco acima; [...] deslocar seu olhar para o *entre,* a suspensão das figuras, o intervalo, *o ar* falsamente vazio entre essas formas ou esses objetos facilmente identificáveis que pretendem captar toda nossa curiosidade (Didi-Huberman, 2026, p. 33).

Desse modo, na interioridade arquitetônica, com esse olhar encarnado que dialetiza horizontalidade e verticalidade, proximidade e distância, pode-se engajar em uma complexa experiência de peles reduplicadas, quando tal espaço — por natureza um espaço monádico, e por extensão o espaço de uma *moldagem* — tem seus limites impressos em nosso comportamento. A morada compõe nosso espaço externo mais íntimo. Rico de riscos, as experiências são arquitetadas em uma

situação de pensamento, como uma localidade, em que eventos de choque e colisão, sem recuo e sem anteparo da vida exterior, se veem apaziguados e labilizados.

Vivemos em uma cratera, a qual chamamos habitação, e cuja realidade mais do que nunca é paramentada e construída. Vivemos em uma *brenha*[1], tal qual a indicada por Machado de Assis, em seu conto [*O meteorito de Bendegó*, *Brasil*], de 1888. Aqui, penso-a como uma *tramela* recursiva e possível, entre ficcional e materialmente real, uma cavidade chocada e incrustada à terra formada do choque de uma estrela que cai. Na obra *Gramática expositiva do chão* de Manoel de Barros (2010, p. 16), é como se "v[íssemos] o mundo como a pequena rã v[ia] a manhã de dentro de uma pedra" e ali demorássemos nossa existência, alinhavando ficcionalmente os dias que se passam intermitentes e inescapáveis.

Em tal cratera estamos náufragos, presos a todas essas *metalidades* que se amalgamam unidas: ficção e real, apaziguamento e força, distância recuada e proximidade aderente,

[1] Dita pela voz do meteorito Bendegó desde sua cratera de impacto, através de Machado de Assis (2020, p. 94): "— Que queria você que eu fizesse, retorquiu o meteorólito, metido naquelas brenhas de onde você me foi arrancar? Mas vamos lá, explique-me isso pelo miúdo".

ruído e silêncio, aparo e desamparo. Esse buraco em que estamos engolidos, faz-nos retornar a algum refúgio de interioridade onde encontramos esse espaço ulterior que nos caracteriza. Georges Didi-Huberman (2009, p. 12 e 78), a partir dos procedimentos escultóricos do artista italiano Giuseppe Penone, discorridos em *Ser crânio: lugar, contato, pensamentos, escultura*, inquire-se a respeito de que lugar é esse da impressão. Lugar tão impregnado de experiência, "'um lugar para se perder, um caminho que leva a lugar nenhum'", "um lugar para perder o espaço — para refutá-lo, invertê-lo com os dedos de uma luva, revirar todas suas coordenadas usuais" (Didi-Huberman, 2009, p. 12 e 78).

Vermo-nos encerrados naquilo que nos tranquiliza, repercute a revelação das transformações do que o entorno silenciosamente nos molda. Ao explorarmos esse lugar de permanência, pode ser possível avistar os acordos que acariciam nossas sensações de certezas a partir das falsas promessas que são vistas, agora à tona, esvaindo-se, e a transfiguração, agora compreendia, sendo registrada pela mesma ficção que dá suporte à escrita, ou seja: coletar o pó que se acumula sobre o objeto que o constrói sua incumbência aderente.

II

a pedra

Durante a pandemia, foi necessário adaptar-se, no cotidiano, a uma nova forma de interação social baseada no isolamento. A concepção e produção de *Timo*, foi oportunizada pela busca ativa e sistemática de meus escritos, sendo a primeira publicação que recolhe a produção poética e escrita, de um intervalo de dez anos.[2] Processo este que se deu como um *sintoma* da situação instituída social e sanitariamente, propiciando pensá-la em sua complexidade. Na publicação, fragmentos textuais são postos em confinamento, na habitação das páginas do livro

Timo experimenta modos dialéticos, através da coexistência de diferentes elementos que estruturam, por suas associações e dissociações, aparecimentos e desaparecimentos, aproximações e distanciamentos. O espaço da página onde os

[2] O projeto *Timo de Fercho Marquéz-Elul* foi contemplado no edital FAC Visual, da Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul, que nos possibilitou a sua produção física. Foram distribuídos gratuitamente para diversas bibliotecas universitárias e de espaços culturais, para acervos de publicações de artistas, como o projeto *Lugares-Livro*, coordenado pela Prof.ª Dr.ª Helene Sacco na UFPel, a coleção *Livro de Artista* na Biblioteca da UFMG e interessados. Contou com projeto gráfico e design de Carolina Alves Pereira, fotografia de Tuane Eggers, produção editorial de Fernanda Soares da Rosa, gestão de projeto de Marta Montagnana, preparação textual de Laura Cohen Rabelo e texto de posfácio de Laura Cohen Rabelo, Vivian Herzog, Fercho Marquéz-Elul e Juan del Mar-Entló. *Timo* foi premiado, em 2025, na categoria Destaque Publicações – Livro de Artista, no XVII Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, realizado pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre - RS.

escritos e suas palavras foram acomodados é análogo ao do espaço de uma *inscrita* que se replica a partir do molde. A pedra não é somente o obstáculo que dá fim a uma leitura *ins*pirada, mas, de igual modo, demarca a retomada de uma narrativa que *res*pira. É um objeto que doa *as*piração íntima àqueles presos em uma rotina que os habita. A leitura surge como uma possível experiência de corte que, por meio de fragmentações *fictivas*, propicia escapatórias e retomadas de fôlego.



Fercho Marquéz-Elul. *Timo*, 2023. Livro, 13 x 19,7 x 1,8 cm, impressão colorida sobre offset 90 m/g² (miolo) e 240 m/g² (capa), 200 exemplares com 268 páginas. Projeto editorial: Fercho Marquéz-Elul, Carolina Alves Pereira, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana. Diagramação e design gráfico: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. ISBN: 978-65-980130-3-5. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Fonte: acervo do artista.

Intercalam-se, na estrutura da publicação texto e pedras, e tais pedras em gesso fotografadas *cadenciam* a experiência da leitura. Desritmam e interrompem qualquer ordem, caso o leitor ou a leitora assim queira, propondo, através de um percurso em aberto, mergulhos desordenados em textos. Olhar as pedras, neste contexto, também reúne três escritores: para Drummond de Andrade, a pedra demarca, por seu encontro, o caminho de maneira concentradamente acidentada. Para João Cabral de Melo Neto (2020, p. 111), a pedra é objeto de ensaio contínuo e produtora de uma lição: "se lembra algo, lembra é as pedras, / essas de ar não inteligente, / as pedras que não lembram/ nada de bicho ou gente". Para Italo Calvino (1990, p. 18), a pedra guarda a contradição enigmática: "o peso da pedra pode reverter em seu contrário".

Essa presença paradoxal advém de um certo peso. João Cabral de Melo Neto (2020, p. 151) diz: "é o das pedras,/ inanimado, frio, goro". As pedras permitem ao pensamento um relançamento ao vazio, que retorna sempre nutrido. A pedra é o meio para uma afecção cujo desencadeamento se dá na relação aproximada pela reflexão e a prática. A pedra é ensino, quando magistralmente propõe o escritor:

> uma educação pela pedra: por lições;
> para aprender da pedra, frequentá-la;
> captar a voz inenfática, impessoal
> [...] sua resistência fria
> ao que flui e a fluir, a ser maleada;
> a de poética, sua carnura concreta;
> a de economia, seu adensar-se compacta
> (Melo Neto, 2020, p. 207).

João Cabral de Melo Neto (2020, p. 207) prossegue, paradoxalmente, dando a caracterização e a sua localidade orgânicas e tão aproximativas da pedra ao timo: "lá a pedra, / uma pedra de nascença, entranha a alma" e como assim sendo,

> se necessita
> que funcionem de pedra:
> se pronunciadas, que se pronunciem
> com a boca para pronunciar pedras
>
> [...] se escritas, que se escrevam em duro
> na página dura de um muro de pedra;
> e, mais que pronunciadas ou escritas,
> que se atirem, como se atiram pedras"
> (Melo Neto, 2020).

Em 1928, em seu célebre poema *No meio do caminho,* Carlos Drummond de Andrade, compartilha o resultado de uma experiência reflexiva e abismada. Diante de uma pedra, seu pensamento poético foi eclipsado pela presença que se intransponibiliza:

> No meio do caminho tinha uma pedra
> tinha uma pedra no meio do caminho
> tinha uma pedra
> no meio do caminho tinha uma pedra.
>
> [...]
> Nunca me esquecerei que no meio do
> [caminho tinha uma pedra
> tinha uma pedra no meio do caminho
> no meio do caminho tinha uma pedra
> (Andrade, 1928).

Que coisa é essa, que mesmo tão simples e tão ordinária apreende nossa atenção de forma tão patente? Em Drummond de Andrade, mesmo tão muda e sem devolver uma resposta, a pedra fixou em sua memória a amargura e a infelicidade. Em tal existência, esconde-se um constructo bem engendrado das forças da natureza, de cuja materialidade mais do que nunca se elabora um posicionamento aparentemente imóvel e inflexivo.

A isso, acrescento que, em *Timo,* tais pedras são capazes de nos reenviar ao seu poder reminiscente, lançando-nos em um movimento fundante de caráter produtivo, ativo e comunicativo. A pedra, portanto, para um artista não tem o fim em si, mas se dá como um ponto pelo qual se cruzarão diversos trânsitos de intenções. A pedra disseminada pelo

processo de moldagem intenciona evocar seu poder de *reminescer*, de fazer lembrar e também de *remanescer*, ou seja, de algum modo ali permanecer.

Flávia Memória (2014, p. 61) aponta que apenas "de fato, não basta pensar a pedra no meio do caminho, sua interposição e resistência, mas também a insurgência que se dá no que ela, quando removida, desvela e afeta." A pedra é uma ligação a uma rememoração, e que tal ato possa ser um posicionamento ativo, pois, embrulha em sua formação não apenas o caráter de se deitar sobre os mortos, ou de esconder um objeto esquecido, mas também o de causar o tropeço. A queda ou seu o impacto é o que permite que o sujeito *retorne a si mesmo,* ou que *se recomponha* da distração que o desequilibra pelo caminho.

No livro *Timo,* penso que as pedras nos convidam à obsessão, por se acabrunharem misteriosas. Elas são mais do que um obstáculo intransponível, são marcos de partida. Essas pedras em gesso, desenvolvidas dentro do corpo-molde confundem o reino mineral, pois da solidificação unitária, dispersam-se pela reprodução de sua forma moldada. São solidificações antrópicas que conjugam — a partir da cal — a

estruturação e pulverização, coabitações de oposições da presença apenas possíveis por sua materialidade fundante de estados entre a aderência e a dispersão.



Daniel de Paula. *a materialidade não é neutra*, 2020. Ensaio. Concepção e diagramação: Daniel de Paula. Fonte: Acervo do artista.

Destaco aqui fragmentos lapidares do escultor Daniel de Paula (2020, p. 58-61): “a materialidade não é neutra”; “domina quem se relaciona por meio dela”; “oculta fenômenos invisíveis”: “a materialidade anuncia o colapso”. Delicadamente se desfaz ao toque, pedra como matéria que se apresenta, que se presenteia. Pedra como palavra que transporta um pensamento mineralizado, que narra por meio de inscrições-pedregulho. Pedra-órgão que estabelece um funcionamento. As pedras são “vulgares massas brutas depositadas como oferenda”, como tão bem circunscreve Georges Didi-Huberman (2013, p. 36) em seu livro *Exvoto: imagen, órgano, tiempo* [Ex-voto: imagem, órgão, tempo]. Esses objetos inanimados, tão prementes de movimentos, recursam uma torrente de palavras, de relatos, de narrativas, até mesmo preces. Esses órgãos pétreos disseminados em palavras são o que Georges Didi-Huberman (2013, p. 18) nomeará de “representações coisificadas, ou mais exatamente, *objetos constituídos psiquicamente* por um nexo votivo” e que, caracterizados em um regime no qual fragmento e totalidade se confundem, transmitem por meio de um espaço propriamente escasso e da possibilidade da instauração, uma permanência não apenas para além do inte*ligível*, mas através propriamente de alguma paisagem *legível*.

Essas pedras moldadas como espécies de órgãos escultóricos se caracterizam ainda em um estágio de crescimento morfológico inespecífico: ainda possuem impressa a película do encontro das partes do molde, ainda apresentam o formato fisicalizado do tubo por meio do qual o gesso líquido é vertido dentro desse molde torácico, essa cavidade que por vezes *pulmonar,* influi a forma a partir do formato dessa cratera areada. Por vezes *estomacal,* onde tal material líquido tem sua forma metabolizada, por vezes *intestinal*, processa o movimento desse bolo inconsistente para sua disseminação externa rigidamente fecalizada. Essa localidade onde múltiplos órgãos se coligam também é a *mina* cujo curso da palavra é estabelecido, e por ter hospedado um órgão ficcionalizante e petrificado provê palavras de pedras: suas histórias, suas narrativas petrificantes.

III

a arquitetura

Timo é uma arquitetura orgânica em que se folheiam materialidades: pedras, terra, água de córrego, plantas, madeira, metais presentes nos instrumentos de lavoura, atividades de construção e os elementos de infraestrutura em destaque. Suas paredes são como folhas de porta, onde nossas mãos, ao sustentar o livro, são seu batente, seu marco. Como quem ao ler pudesse percorrê-lo por seus interiores: com a garagem que guarda as culpas e as decepções; com a sala de estar com suas fachadas revestidas de rejunte e grossa argamassa; com o porão onde os pactos sexuais são marcados na agenda; com o puxadinho em anexo construído e motivado pela indecisão; ou com o quarto de dormir onde a insônia da escrita brinca com o fuso horário. Como uma máquina de tear que trabalha de forma ininterrupta, ou como uma máquina de escrever que sobe pelas paredes tal qual uma máquina-aranha.

As pedras de *Timo* guardam a *labilidade* e a impermanência dos materiais não tão duros: são pedras cuja matéria "não teve tempo de ser esmagada pelo tempo, pela fossilização da geologia" (Marquéz-Elul, 2023, p. 93)[3]. As pedras de

[3] Tal passagem faz parte do poema [*La materia que es una piedra*], originalmente escrita em espanhol, produzida em 30 de setembro de 2016 e se dedica ao trabalho poético do artista e pesquisador argentino Luis Freire cujo contato tive em sua visita à Porto Alegre no mesmo ano.

Timo inscrevem poeticamente seus desejos inanimados no fragmento. Regime de existência habitante desses trânsitos da indefinição, da difícil pontuação das localidades onde um meteorito se chocou com a terra, onde se situa materialmente a dureza do gesso, e onde organicamente residia, para os antigos gregos, o lugar do timo em nosso corpo.

Segundo Georges Didi-Huberman (2005, p. 38), a partir da obra *Gestes d'aire et de pierre: corps, parole, souffle, image* [Gestos de ar e de pedra: corpo, palavra, sopro, imagem], o timo "é o *sopro*: princípio de vida, princípio dos afetos e do desejo, princípio mesmo da inteligência e da vontade. Se *thymo*s denota também o coração, é que, para os antigos gregos, a respiração é tanto feita nesse órgão quanto nos pulmões". *Thymos,* espaço de indeterminação orgânica, em cuja localidade se misturam poeticamente diferentes órgãos, ex-votos moldados, guardados na caixa do corpo, cuja síntese se dá a partir da *abreviatura* orgânica das estruturas a que representam: boca, traqueia, pulmão, coração ou timo em um só *sistema* em prol da pulsação, do fluxo, e de uma afetação.

Em *Timo,* os processos impressivos do corpo humano, o molde — dispositivo de moldagem —, são formas de reprodução de imagem do corpo e de suas partes. A forma, em seu interior esvaziado, é propiciada por uma certa autorização

que a maleabilidade de certos materiais permite obrar. E as pedras moldadas, extraídas desse dispositivo oferecem o compasso a esses vazios nas páginas da publicação, que se preenchem de matéria entre o início e o fim de cada escrito.



Fercho Marquéz-Elul. *Timo* [pedra finalizando escrito e permitindo o início de outro, p. 84-85], 2023. Livro, 13 x 19,7 x 1,8 cm, impressão colorida sobre *offset* 90 m/g² (miolo) e 240 m/g² (capa), 200 exemplares com 268 páginas. Projeto editorial: Fercho Marquéz-Elul, Carolina Alves Pereira, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana. Diagramação e design gráfico: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. ISBN: 978-65-980130-3-5. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Fonte: acervo do artista.

É por essa razão que a evocação de um diálogo entre a pedra e o timo oferece o esqueleto e o núcleo central irradiador de vida, afastando-se da velha relação com o coração, bombeador de amor e alento à poesia, ou com os objetos erigidos — bem acabados, polidos, memoráveis à história e à cultura. Nos processos em que o coração faz sua pausa ou seu pouso final, ao ser plantado na terra, bem como nos eventos ocorridos nos quintais da vida doméstica, esses escritos nos assombram, evocam todos esses âmbitos, situações, contextos, elementos e arquiteturas que se relacionam com o que é *plano*, com o baixo — estrutural, moral e ético, social, filosófico —, com o telúrico e o subterrâneo.

Não por coincidência, a pedra também é um ponto bipolar de acordo ou de amarração dessas massas em gesso com as páginas em cor, formando um corpo impresso. Como se a produção da imagem fosse a preparação ativa e progressiva, cujos processos são produzidos a partir de tentativas, tratativas, acordos e desacordos que, contraditoriamente, *desamarram* mais e mais os nós das coisas. Trazem, a seu modo, frouxidão aos elementos que revestem o âmago das coisas, incluindo o ar e os gases, ao mesmo tempo que remendam as áreas instáveis que não arredam o pé de sua provisoriedade espacial.

IV

o quebra-páginas

O ato de leitura percorre um caminho de inúmeras possibilidades, nas quais restos de provas orgânicas produzidas pela mente — formas textuais — intencionam oferecer-se como objetos de experiência, como elementos que se abrem, do mesmo modo como quando abrimos um livro, expondo em carne viva a *brecha* da ficção na realidade da experiência. Tomar uma *pedra tímica,* paginada pela mão, presa a uma leitura, *canaliza*-se*,* por meio de sua organicidade, às afeições, aportando certa coligação em prol da ocupação dos vazios, das lacunas e dos nichos emparedados no branco da página.

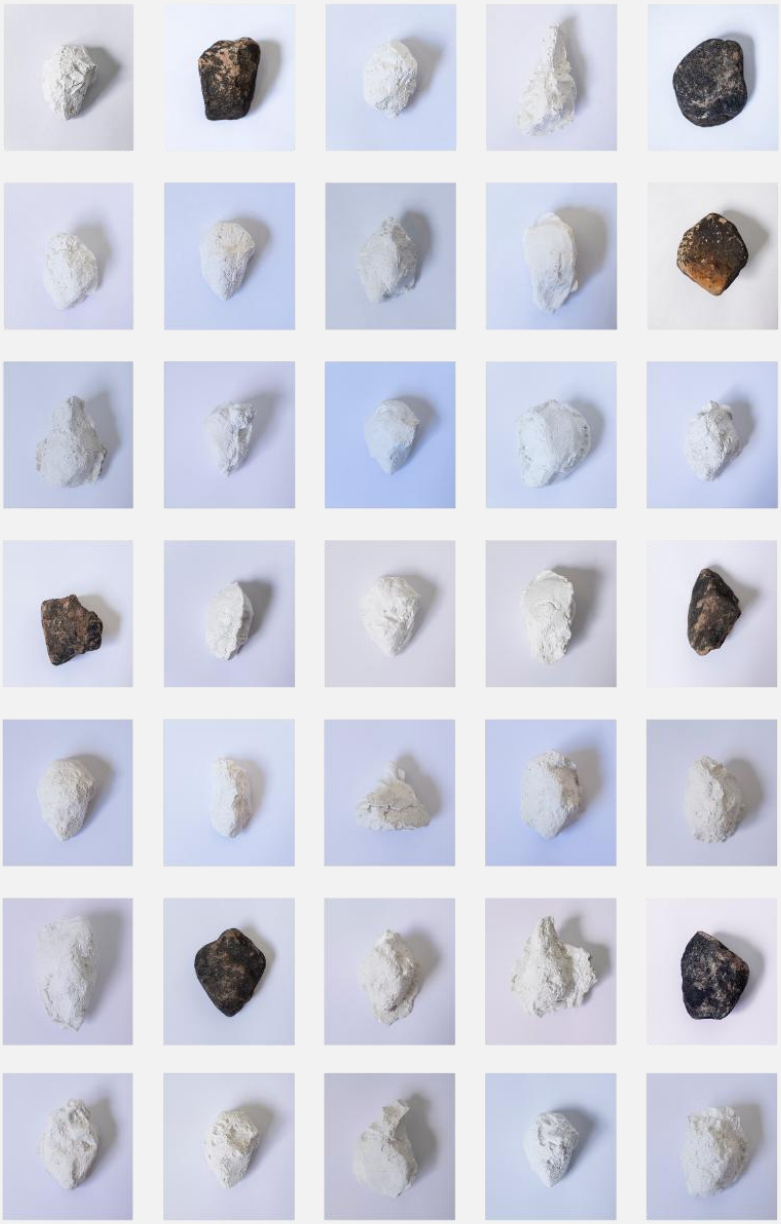
Essas *pedras tímicas* demarcam tal ocupação como uma "quebra de página", dispositivo esse presente na arquitetura dos livros, que deveras hostil ao percurso da leitura, interrompe o fôlego de um texto, demarcando a arritmia breve, para logo se retomar o fôlego. O quebra-páginas, desse modo, serve a um desejo textual de estabelecer um corpo pulsante. Não apenas esses textos, mas também essas pedras foram modeladas com o intuito de refletir sobre as barbáries que se tornam rotineiras em nossas vidas, e que lentamente se decantam como naturalização em nosso espaço doméstico.

Provém, no caminho da leitura, o oferecimento do objeto unido ao seu leitor, com textos vivendo em uma espécie de vizinhança cultivada. Moldadas em gesso e fotografadas meticulosamente pela artista Tuane Eggers, as pedras tomam a função de cordilheiras, ao se entreporem a cada escrito. Sua presença produz diferentes regiões poéticas, nas quais, a partir da imagem, se coadunam às produções textuais, sem realmente permitir que cada parcela perca seu calor e sua inquietação próprias.

A pedra como fenômeno material ausenta ao olhar descuidado, que em sua constituição estrutural, protegida pelo próprio exterior, fornece a mesma pele que constitui seu interior relativamente resguardado ao olhar. A matéria lítica que constitui seu dentro, também constitui seu fora. Tuane Eggers, em certas imagens, trabalha-a a ponto de sugerir que tais pedras pudessem folhear-se em peles diante do olhar. Eggers consegue, a partir da entrada no mundo do detalhe pétreo, produzir espaço próximos aos territórios vegetais, às imagens de natureza anfíbia, entre pedra matriz e pedra moldada, entre criação natural e humana, entre o mineral e o cultural.

A cada entremeio de um escrito a outro, tais imagens são doadas a quem lê, ao mesmo tempo que são destituídas através de ricas torções literárias, para logo depois apedrejar. Atenta-se para a fisicalidade dos versos na página, para cada parágrafos, para cada palavra, para cada sentença — cada uma completa é uma injustiça à linguagem, sempre julgada culpada de crimes inocentados. As imagens abolem os vazios das páginas em branco, presentes entre as partes do corpo textual — verdadeiro avesso da massa textual, essa iluminura iconoclasta e minimalista, convencionalmente branca da escritura ocidental.

Pelos caminhos da publicação, escritas ocultas de antão vazam do papel como se transpirassem, indicando, a um só tempo, diferentes seres que crescem em ruínas dos que já não existem mais. É o interior próprio, através dos anos, que se passa na vida da escrita. Textos que nos fazem lembrar das escritas infantis na parede. À medida que a criança cresce, essa escrita vai subindo de altura, vai se rebelando, condensando-se, ancorando-se como as imagens aplicadas na folha. Ora sedimentadas, ora flutuando, aparecem como cartazes colados com os quais dialogam os desejos domesticados.



Fercho Marquéz-Elul. *Timo* [pedras tímicas, p. 207], 2023. Livro, 13 x 19,7 x 1,8 cm, impressão colorida sobre *offset* 90 m/g² (miolo) e 240 m/g² (capa), 200 exemplares com 268 páginas. Projeto editorial: Fercho Marquéz-Elul, Carolina Alves Pereira, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana. Diagramação e design gráfico: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. ISBN: 978-65-980130-3-5. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Fonte: acervo do artista.

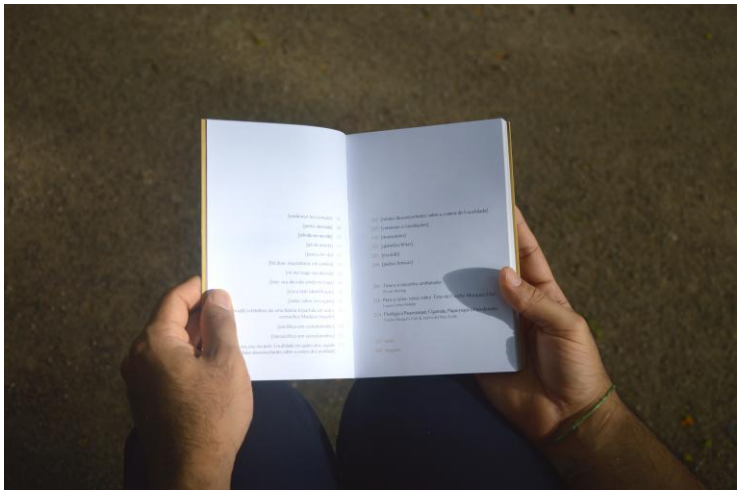
Em *Timo*, o tempo transcorrido da vida da escrita, ao ser lido e interpretado, convida a um deslocamento temporal. Há a todo momento um jogo exercitado dentro da própria feitura da publicação, entre os elementos, entre título [de cabeça] e o [corpo de] texto. O fazer da escrita produz o texto como uma excrescência, como um objeto que se infla e se territorializa, que se dá à vista e ameaça, tal qual um espinho *asterisco*. O corpo de texto parece ser uma grande vazante *titular* em si mesma, ou melhor, um título que cresceu e inverteu as funções e normas familiares. Já o título, a seu modo, insiste, em ser mais que um título, abandonando sua função meramente enunciativa, assumindo menos a função de vão de passagem, do que se advir propriamente em marco dessa passagem.

Em uma espécie de gesto tectônico, o espaço da página se abre à instauração de massas sedimentares de textos. Na constituição de *um ser em texto*, a cabeça é [título] e o corpo é [texto], são providos à vida senão seccionados. Por

outro lado, mesmo com a obliteração do vazio da página pela palavra, através das entrelinhas de texto, enche-se a página de ar, deixando à primeira vista, a mancha que se desarma na leitura.[4] O texto então se estria por suas linhas constituintes. Dilata-se, não fisicamente, pois a diagramação as fixara com esmero, mas legivelmente durante a transformação que a leitura promove nas palavras de um texto. Ainda que ali existam em texto, as palavras, tão irredutíveis em seu porte, caráter e disposição, se suavizam diante do olhar de quem as lê, em um percurso de tempo suspenso que nos catapulta para o fora de nossa imaginação.

[4] Não há como deixar de reconhecer na edição e na estrutura das publicações a relação histórica com partes do corpo humano ou animal. Em *Editar*, ativação editorial de 2024, retomo poeticamente essa questão corporal, em que "Editar é TRABALHAR EM UM AÇOUGUE, do lado da máquina de cortar carne: desmembrada ou remontada, eis a anatomia ou o corpo da publicação e suas peças. Atenção, as imagens a seguir são (gráficas): o miolo e os miolos, o *caput* de uma lei, o capítulo, o cabeçalho de página, a orelha, a orelha de cachorro feita pelos rebeldes, a face ou a capa de uma obra, o seu prefácio, a folha de rosto, a pele e a textura da superfície do papel, a lombada ou o dorso, a língua, a glosa comentada nas margens, o apêndice, algo escrito à mão ou digitado, as polegadas de uma fonte, o pé de mosca, a vírgula e sua contusão seguida de coma, a arroba e as gramas por metro quadrado, níveis de saturação das frases viúvas..." e arquitetural, em que "Editar é TRATAR DE ARQUITETURA e construir entre os espaços, diversas fontes e o til se fazendo de onda chumbada, o obelisco, a barra vertical ou inversa, o traço inferior, as chaves que abrem e que fecham, as cerquilhas que jogam com as velhas, a plica como acanto da pontuação..."





Fercho Marquéz-Elul. *Timo* [sumário], 2023. Livro, 13 x 19,7 x 1,8 cm, impressão colorida sobre *offset* 90 m/g² (miolo) e 240 m/g² (capa), 200 exemplares com 268 páginas. Projeto editorial: Fercho Marquéz-Elul, Carolina Alves Pereira, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana. Diagramação e design gráfico: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. ISBN: 978-65-980130-3-5. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Fonte: acervo do artista.

V

o registro sustenido da língua

A língua em *Timo* sofre uma atenção especial, já que é com a qual comunica os fluxos e fluídos dos humores excretados dos fenômenos. A língua portuguesa aqui é tomada para ser deslocada ao avizinhamento perante um campo onde divisões classificatórias das línguas derivadas do latim são amaciadas. Não profundamente a ponto de escrever um *multileto*, uma espécie de dialeto babilônico de difícil apreensão, mas uma língua que se pensa em trânsito por entre as águas barrentas dos córregos, levada nas malas dos imigrantes, presente nas corruptelas, nos desvios linguísticos[5] e neologismos, nos decalques e empréstimos, nas expressões cotidianas já tão desgastadas que mal a sentimos presente em seu arcaísmo.

[5] Os desvios, deslocamentos, *détournements* têm tanto presença em meu trabalho, quanto deixam um longo rastro na produção artística. Quando pensei e elaborei o procedimento de estocagem de glicerina dentro de minhas esculturas e objetos, a realidade disruptiva me desviou para sua falha ou impossibilidade operacional. Gilles Clément, jardineiro cujo artigo *O baldio domesticado* traduzi para o dossiê *Arte e emergência climática* do v. 28, n. 50, da revista Porto Arte, de 2024, fala desse deslocamento que o levou a repensar sua prática paisagística, ou seja, um desvio que não produz fim, mas começos, segundo Clément (2024, p. 253-254): "Ao observar essas paisagens de soslaio tal qual os cães fazem com as moscas, um deslocamento se impõe como interrogação", quando então prossegue: "Esse deslocamento me interessa. Esse pensamento vertical capaz (talvez) de nos situar de outro modo em termos de um confronto que não cessam em opor as ilusões de ordem às de desordem".

Escrever a língua, a mais cotidiana e popular possível, como se fosse uma língua estrangeira, de expressão arcaica, um *latim vulgar* trazido ao tempo presente, revelando a ficção que a institucionalização da língua sofre com sua especialização ao ser separada das demais línguas irmãs. Ao produzir a vida, em que memórias supuradas de infância, os dizeres, as oralidades nas palavras *mal* pronunciadas, porém de bastante invenção pelos antigos, se aliam a todas as formas, formatos e estilos — do popular ao repertório literário — que se tem de disponível à mão, ao corpo e à memória como elementos formativos e constitutivos do ser, de seu próprio feitio em relação à vida.

Pois, mesmo sem direito à terra, à habitação, à educação de qualidade e até mesmo ao próprio corpo e seus desejos, o sujeito ainda possui, em sua língua, conhecimentos emudecidos dobrados e enterrados no fundo da memória. *Timo* vocaliza a respeito, exatamente, das conversas que o corpo faz consigo mesmo, das experiências perante os fenômenos que são registradas subterrâneas no corpo, entre seus tecidos, cartilagens, nervos, músculos e esqueleto. Ali, paisagens cruzam as diferentes frações do território corporal, em viagens subtegumentares, podendo somente ser avistadas de olhos fechados.

Laura Cohen Rabelo (2023), escritora mineira que colabora com posfácio *Poro e ruína: notas sobre Timo de Fercho Marquéz-Elul*, por meio de notações, articula uma análise próxima aos *nervos-das-palavras* que compõem o livro[6]. Disponibiliza através do fragmentário a indicialidade conceitual de timo — órgão e publicação —, em uma espécie de pensamento visual, cujo âmbito deixa transparecer no tegumento, os escritos do fundo. Porém, retornam como fragmento de pele fina e descolorida de alguma coisa cuja transparência encouraçada forma e materializa o que ainda está por ser feito.

A concreção de um *por fazer-se* tende a disparar a afecção cuja lentidão da leitura dará a exatidão da experiência desse ato. Segundo Cohen Rabelo (2023, p. 222), "*Timo* é um livro que pede para ser lido lentamente, que convida ao dicionário. Há o perigo de sofrer um engano, há também um certo prazer em ser enganado. O pacto ficcional foi traído diversas vezes ao longo desse percurso".

[6] A escritora também colaborou em *Timo*, anteriormente à sua publicação, na leitura e preparação dos originais que posteriormente lhe gerou este posfácio.

Esse percurso é o *por fazer-se* também do registro escrito que a leitura nos faz experienciar e que propriamente aqui ela própria é vista sofrer um rebatimento, em sua *feitura progressiva,* de seu próprio ato constitutivo quando o que se transcorre não é propriamente qualquer concreção do que é lido, mas a vinda daquilo experienciado ao qual faz o leitor vigilar o texto.

Após o último posfácio *Florilégio à Paque-paque, Cigarrada, Pique-pique e Fim-de-todos*, de minha autoria em conjunto com Joaim del Mar-Entló, pesquisador catalão de línguas latinas modernas, com quem mantive interlocução em Barcelona, durante a editoração de *Timo*, uma passagem fragmentária chamada [*palavreiro*] encerra o livro. Nessa experiência de leitura, não somente o ambiente se obscurece em noite, mas a própria leitura experiencia o sofrimento do entardecer. Durante tal escurecimento:

> No lusco-fusco do dia que se finda, por entre a floresta negra que rodeia o quintal, os espíritos, os fantasmas, os seres da floresta se reuniam em redor do artista quando criança, que teimava em permanecer mais tempo do que deveria no aberto, para lhe contar todos os segredos da floresta, do quintal e do interior da casa. Contavam, nas fabulações, segredos com *palavras-de-entardecer*, seus

> conteúdos mais secretos. As próprias palavras mais íntimas eram o conteúdo secreto mais bem guardado pela ficção, pelo sonho, pela memória e pelo corpo que passaria pelos ritos do crescimento. Trauma para os dentes de leite que precisam cair da boca e para os ossos que são forçados a se elevarem mais e mais (Marquéz-Elul, del Mar-Entló, 2023, p. 227).

No *Timo*, a leitura não apenas causa no leitor o contato com falares aportados do escurecer, do rio em que se atola, da formação de uma nuvem ou do mato seco que crepita ao se incendiar, mas sente-se sofrer o resultado de seu próprio poder *causativo*: sofre a mesma declinação desses falares sobre si mesma, quando se experimenta ouvir uma voz que fala alta à visão. Como se a leitura hipoteticamente fosse algo sem pelo, com o poder de transformar o que toca em algo também despelado. Contudo, no mesmo momento em que a leitura tocasse o pelo do animal, sofreria, por sua vez, um rebote de sua própria causa em oposição: tornando-se fartamente peluda, em uma leitura que se faz internamente uma escrita.

VI

o verbal e o visual

Os textos ali contidos se enveredam, por vezes, por uma relação aproximada com obras visuais em que pesa uma coexistência cúmplice, preservando mesmo assim uma relativa independência entre tais elementos. Em diversos momentos, algumas imagens autorais ou de outros artistas deflagram o processo de escrita que se estabelece na síntese entre ficcionalidade e dados de real. Em outras ocasiões, escritos surgidos de uma necessidade solitária do escrever são tensionados a coexistirem juntamente a imagens por uma experiência coabitada.

Imagens que podem ser o ponto de partida para uma escrita: nem sempre esse processo se inicia com a preparação do espaço da página, quando tabulamos o recuo de um parágrafo para acomodar as primeiras palavras. Por vezes, uma produção escrita, em sua aproximação inicial, conduz para o próprio trânsito de imagens. Em outras ocasiões, é a partir do texto que se dá a solicitação para que uma imagem o complemente. As imagens podem querer dizer muitas coisas: mesmo as mais silenciosas, enigmáticas ou fragmentárias, comunicam algo por meio de sua existência.



Fercho Marquéz-Elul. *Timo* [Final do texto *Gêmeos*, seguido de fotografia de *Gêmeo II,* de Fercho Marquéz-Elul, de 2017*,* p. 70-71], 2023. Livro, 13 x 19,7 x 1,8 cm, impressão colorida sobre *offset* 90 m/g² (miolo) e 240 m/g² (capa), 200 exemplares com 268 páginas. Projeto editorial: Fercho Marquéz-Elul, Carolina Alves Pereira, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana. Diagramação e design gráfico: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. ISBN: 978-65-980130-3-5. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Fonte: acervo do artista.

O que se pode perceber nesse coposicionamento entre a imagem verbal e a visual é um reenvio entre os estatutos esperados por cada linguagem. Por isso, o texto não pode ser apenas narrativo, nem a imagem, seu registro ilustrativo. A imagem tanto visual quanto verbal não se basta separadamente, mas na confluência de uma aproximação entre si. Ambas são apresentadas acomodadas em suas próprias realidades

formais, porém coligadas ao mesmo contexto. As funções de uma, por vezes, parecem ser emprestadas a outra, complexificando para um leitor que deverá compreender nessa relação que valor melhor destinar tanto à imagem visual, quanto à verbal para a compreensão de cada peça textual.



Fercho Marquéz-Elul. *Timo* [Final do texto [*de cór*], seguido de fotografia de *Largatixa,* de Lia Menna Barreto, de 2003, p. 82-83], 2023. Livro, 13 x 19,7 x 1,8 cm, impressão colorida sobre *offset* 90 m/g² (miolo) e 240 m/g² (capa), 200 exemplares com 268 páginas. Projeto editorial: Fercho Marquéz-Elul, Carolina Alves Pereira, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana. Diagramação e design gráfico: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. ISBN: 978-65-980130-3-5. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Fonte: acervo do artista.

Cada inscrição do visual e do textual/verbal conjugam o andamento da publicação, em que as imagens das estruturas líticas — as pedras — replicam o tom da recorrência e da repetição para experiência de leitura, assemelhando-a aos processos repetitivos da replicação de um objeto múltiplas vezes. Pedras que demarcam uma importância, um merecimento de atenção a um novo espaço textual para uma leitura que se reitera continuamente. Anteriormente pensada como uma catapulta, essa legibilidade específica se apresenta em cada texto, pois baseia sua leitura, segundo Herzog (2023, p. 212), em um endereçamento, em que "palavra e imagem ecoam, se contrapõem como uma espécie de trampolim de passos largos e ligeiros". A autora prossegue, afirmando que a complexidade presente se dá por meio do pensamento poético que fala da produção de arte, a escultura, ou seja, os processos de instauração de uma obra:

> A palavra, a imagem escultórica e alegórica do órgão timo, a imagem mental evocada a partir da palavra — as crônicas, os contos autoficcionais e afetivos — são conjunções complexas que dão vida e forma à experiência poética [...]. Trata-se de um trabalho formado por textos que foram produzidos outrora e condensados a outros recentemente realizados em regime pandêmico, intercalados por fotografias de pedras moldadas num

> processo de ir e vir como elemento alegórico ao órgão timo (Herzog, 2023, p. 212).

A produção com esses elementos parece estar estabelecida a partir do exercício de ensaio verbo-visual em eterna implementação. Um campo irradia influência sobre o outro, empreendendo um distanciamento não mais do que necessário, tampouco estão próximos demais a ponto de colidirem e fusionarem seus elementos. O que parece presentificar-se é a associação errática que percorre o espaço da página, essa zona de escrita con*sidera*da que mais expele matéria do que luminosidade. Se emite luz é senão a de um espectro que nos dá a ver por via de tons *descores*[7], com seus matizes rebaixados, infraestrutura e arquitetura lacônicas, paisagem que se

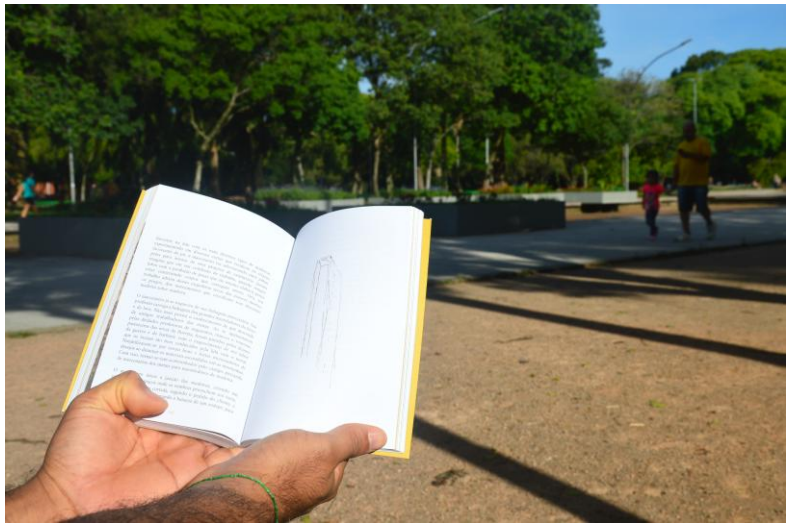
[7] O conceito de *descores* foi explorado na primeira exposição coletiva do edital *Arte Londrina 6* intitulada *Das estruturas mínimas às não cores*, curada por Danillo Villa e Felipe Scovino, aberta de 1 de dezembro de 2017 a 25 de janeiro de 2018 na DaP: Divisão de Artes Plásticas da UEL em Londrina - PR. Segundo Felipe Scovino (2017), a obra *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, produzida no contexto do projeto *Espaço de montagem*, organizado pela Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos em 2017 e exposta naquela exposição, "também explora, guardadas as devidas especificidades, as condições físicas de um lugar e o caráter de (im)permanência do material, associado a um discurso sobre a Land Art e a arte conceitual nas práticas artísticas contemporâneas". Esta obra contribuiu com a narrativa [*cova sem identificação*], presente na p. 153 de *Timo.*

desfaz a qualquer passagem. Gestos que captaram o inacabamento e a interrupção indicializa em prol de tempos sempre em concomitância. Para Laura Cohen Rabelo,

> *Timo* me faz pensar com alegria na morte e na ruína. Ruína tornou-se resistência, aquilo que não foi destruído pela umidade, pela seca, pelas guerras, pelas pestes, pelos terremotos e tsunamis. A ruína conservou. A literatura vem, também, aqui como a ruína de processos. Ela guarda memória de tudo, mesmo que de forma insuficiente, à mercê de um leitor que complete a frase (Rabelo, 2023, p. 219).

E esse arruinamento do corpo do texto, desencadeia sua razão parcial ou fragmentária de ser. As produções textuais, seres singulares e em si sós, cujo título separado do corpo do texto, por vezes libera de dentro de si um fantasma, um fogo-fátuo, um miasma. E esse fantasma, nesta publicação, se presta ao conjunto de fotografias e de desenho, que vez ou outra, como uma produção de presentificação, demarcam-se ora antes do início narrativo *in media res*, ora depois que o andamento narrativo é interrompido abruptamente. Raras vezes as imagens se colocam entre o texto e, quando o fazem, está em sua materialidade mais fantasmática possível, porque

seu texto lhe reafirma como imagem-vazio, e em um encadeamento infinito de outras imagens — são postas pelo leitor que, quando lê/vê, temporalizam sua rápida instância.



Fercho Marquéz-Elul. *Timo* [No interior do texto [*marceneiro*], seguido de *Desenho-aparição para obra Monumento tombado*, de Fercho Marquéz-Elul, de 2018, p. 192-193], 2023. Livro, 13 x 19,7 x 1,8 cm, impressão colorida sobre *offset* 90 m/g² (miolo) e 240 m/g² (capa), 200 exemplares com 268 páginas. Projeto editorial: Fercho Marquéz-Elul, Carolina Alves Pereira, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana. Diagramação e design gráfico: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. ISBN: 978-65-980130-3-5. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Fonte: acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul. *Timo* [Seção com as obras *B38 Bólide-lata 1 APROPRIAÇÃO "consumitive*, sem data e *B38 Bólide-lata 1 APROPRIAÇÃO 2*, de 1968, ambas de Hélio Oiticica, p. 244-245], 2023. Livro, 13 x 19,7 x 1,8 cm, impressão colorida sobre *offset* 90 m/g² (miolo) e 240 m/g² (capa), 200 exemplares com 268 páginas. Projeto editorial: Fercho Marquéz-Elul, Carolina Alves Pereira, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana. Diagramação e design gráfico: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. ISBN: 978-65-980130-3-5. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Fonte: acervo do artista.

Em *Timo* o desenho deteriora projetos construtivos, e traça ações sem razões de ser — por isso a tenacidade do que é *poético*. Esses empreendimentos transitoriam e provisoriam as situações, como a *agrupaçã*o vingativa de *Lagartixas,* da artista gaúcha Lia Menna Barreto, de 2003, que se insurge contra a mãe-do-poema presente em [*de cór*]. Por sua vez, as superfícies verticais presentes no poema [*nº 0/ Um conjunto*

de imagens apresentadas enfaixadas, / tiras embranquecidas bloqueando qualquer suporte, / espécies de faixas de pedestre que se tornam faixas de ver-dentre a parede] do artista mineiro Mário Azevedo e pintadas em *listras*, são um registro temporário de um palimpsesto que muito em breve será alterado.

A partir da proposta *Terra nullius [As margens da alegria]*, feita pela artista brasiliense Yana Tamayo, em 2019, o poema [*enclítico em cumulonimbus*] se forma na estante a partir da manipulação de *placas* de madeira com palavras aplicadas e guardadas em um caixa de madeira. *O enterro* inacabado em [*Inês é morta*] é acompanhado por *Lajes,* instalação de 1995, feita de lâminas de mármore colocadas pelo artista paulistano Nuno Ramos em uma fenda estreita de uma cova rasa cujo enterro exume paradoxalmente a laje de pedra. Após [*avó*], duas fotografias, de Hélio Oticica, intituladas *B38 Bólide-lata 1 APROPRIAÇÃO "consumitive*", sem data e *B38 Bólide-lata 1 APROPRIAÇÃO 2*, de 1968, registram o acontecimento transitório, quando, do interior de latas de tintas, a combustão *flagrante* do que é soturno e enigmático se extravasa à imagem.

Em *Timo*, a reunião de textos com imagens produz, nas mais diferentes encomendas das ocasiões, a fala de múltiplas sensações — entre elas, o desejo, o fascínio e a atração. A materialidade seduz com seus processos, tanto de inícios, quanto de finais, com sua natureza maquinando a produção de linguagens, aparentemente, sem sujeito. Apresenta-se também como uma proposta, diante da situação de uma elipse, o possível ficcionalizado nessa falta. Nestes elementos que se acompanham, os lugares alagados, as coisas sujas e brotantes, as maldições falam, cruzando gerações humanas. Com um pouco de oralidade e de rumor, pode ornar-se de dourado paisagens assassinas, a partir de então um meteorito cai, abre a vala e a gente se vai, quando descobrimos algo nisso.

VII
arredio à classificação



Fercho Marquéz-Elul. Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/tripartir [Texto [Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/tripartir] acompanhado de fotografia instantânea da vista do Rio Guaíba e Centro Histórico de Porto Alegre ao fundo, de 2015], 2023. Instalação, dimensões variáveis. Exposição Indice remissivo, curadoria Tais Cardoso e Daniel Galera, Sala Maria Lidia Magliani, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre - RS. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Fonte: acervo do artista.

Uma publicação de caráter emergencial constituída de algumas dezenas de produções textuais dos últimos cinco anos, em que há o trânsito ensaístico por diversos gêneros coabitados nessa mesma *localidade* que se constitui *Timo*. Sua agrupação em um livro foi a estratégia de sobrevivência encontrada — das pessoas, das plantas e dos seres, como também das palavras e dos discursos — para evitar os impactos do isolamento social, do parcelamento da biodiversidade estilhaçada pela grilagem, pela queimada e pela boiada que passava abrindo passagens, bem como pelo uso maquiavélico dos discursos políticos e do valor das palavras na esfera pú-

blica democrática do Brasil. Vivian Herzog reenvia para outros campos em disputa as especificidades a que os textos em *Timo* são capazes de endereçar:

> Os textos geram perguntas diretas e críticas sobre sistemas estruturais tais como o sistema das artes, estruturas sociais, exclusão, subcidadania. Contudo, em momento algum temos qualquer uma destas palavras colocadas explicitamente. Tomando como ponto de partida [*a cidade sumira do mapa quando deram por falta após as eleições municipais*], somos levados a um pensamento crítico e catártico como a identificação com a conjuntura da cidade de Huracay, a tragédia do extermínio devido ao caso fraudulento e criminoso do prefeito com a morte, em que há uma identificação e uma nota ácida e subversiva sobre a situação pandêmica, o caos e o desrespeito à vida que nos ameaça e corrói diariamente. São fabulações, crônicas densas (Herzog, 2023, p. 213).

Sua existência só pode dar-se em fragmentariedade que promove a diversidade de formações textuais, desde formatos já repertoriado como poemas, notas, contos, crônicas e relatórios, até tratados etimológicos, textos ecfrasísticos, memorialidades ou até mesmo ensaios, explorando a forma breve, como se compreendessem que seu surgimento lacunar é o resultado provisório de sua condição espacial de estreiteza

e exiguidade — dentro de um pequeno espaço de página, ancorada em uma experiência de memória em frangalhos. Contudo, a publicação também autoriza que o próprio falar dos fenômenos se constitua em seu idiossincrático registro.

A respeito da especificidade dos gêneros textuais, Laura Cohen Rabelo (2023, p. 220), em *Poro e ruína: notas sobre Timo de Fercho Marquéz-Elul*, busca pensar a experimentação por si mesma da *visão tímica das coisas.* Para a autora, isso passaria por mesurar o material textual diverso que compunha a publicação: "Houve de ser em seu primeiro andaime físico, preparando os originais desse livro inclassificável, em reuniões que atravessam o Atlântico" e ver perguntar-se, durante sessões de tratamento textual: "São narrativas? Contos? Poemas em prosa e verso? Crítica de arte?" Não sem descansar, pois, creio que os textos que compõem *Timo* exsudam incertezas instigantes sobre as quais a escritora aprofunda:

> Cada vez mais se dissemina o pesadelo — ou talvez o júbilo — da bibliotecária: como classificar? Qual será a nomenclatura da ficha catalográfica de *Timo*? Como falar disso, literatura, objeto singular, que tanto fala por si só e só por si pode ser representado? De que forma explorar um objeto que apenas deriva de outros objetos, crescendo e encolhendo? (Rabelo, 2023, p. 216).



Fercho Marquéz-Elul. *Timo*, 2023. Livro, 13 x 19,7 x 1,8 cm, impressão colorida sobre *offset* 90 m/g² (miolo) e 240 m/g² (capa), 200 exemplares com 268 páginas. Projeto editorial: Fercho Marquéz-Elul, Carolina Alves Pereira, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana. Diagramação e design gráfico: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. ISBN: 978-65-980130-3-5. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Fonte: acervo do artista.

Essas formações textuais[8] povoam uma diversidade conjugadora: desde o melancólico [*Leviatã*] e o criminal [*Inês é morta*], ambos de 2016, passa-se por produções mais experimentadas como [*enclítico em cumulonimbus*] e a enigmática [*notas sobre invisagens*] até chegar à colérica e bélica [*endurece teu coração*]. Há o estabelecimento do diálogo para fora do poema através de uma interrupção epistolar entre [s*ó me traga sua decisão*] e [*mas sua decisão ainda me traga*], escritos durante a pandemia de covid-19 até alcançar o conto [*excaído*] cujo início, por sua vez, se dá durante seu próprio clímax, quando o acontecimento se encerra brutalmente em uma nova paisagem, que inaugurada, abre passagem para o que está fora da página, do tempo e do espaço, do quadro e da casa.

> Em um dos textos, intitulado [*carne volátil*], [...] o artista nos convida a orbitar em meio aos pensamentos complexos sobre o fazer escultórico. Conduz a um

[8] Muitas dessas formações textuais foram produzidas em contextos de produção acadêmica em Arte, exibindo assim, potências de escrita poética ou experimental as quais o ambiente universitário pode proporcionar. Para uma abordagem prática e aprofundada sobre a escrita de artista no contexto contemporâneo, cf. o artigo *A escrita de artista: o texto decisivo, como escrevo e como os outros escrevem*, do artista e pensador sueco Jan Svenungsson, publicado em 2026, no v. 11, n. 21 do dossiê *A escrita nos memoriais poéticos das artes* da Revista Arteriais, do PPGArtes-UFPA.

> pensamento sobre a matéria, mas também sobre a subversão de procedimentos de estados e consistências que pairam sobre as noções de vida e morte, corpo, matéria, espaço, lugar, tempo, sujeito. Que sujeito é esse que esculpe? (Herzog, 2023, p. 213).

Muitas de suas estruturas, ora *crescem*, ora se *encolhem* continuamente, tomando a garantia de serem coisas, poema-nuvem-de-tempestade e ensaio-rio, passando pelo fragmento-enterro e o verso-vidro-embaçado, até a reportagem-crônica e o conto-esquecimento. A concentração de cada *palavra escrita*, a depender da olhadela, divisa-se também em suas associações em prol do tecido de escrita, da aglomeração associativa de suas partes. No campo visual, a palavra consegue produzir na massa de texto, uma amplidão. É uma espécie de palavra-enxame, *mássica* e informe, por vezes geométrica, segundo uma fisionomia que a *escrita-palavra* objetiva tomar. A partir da relação próxima com *Timo,*

> Falar de arte por meio de arte: é a letra dura da ficção, dos mitos, da contação, das narrativas de processos, da historinha que contam as performances, de verdades, de invenções, de charadas. Uma literatura que absorve tudo: os lugares comuns, o tratado, as palavras do relato científico ou historiográfico, a crítica, o trabalho acadêmico, as lendas, o ensaio e

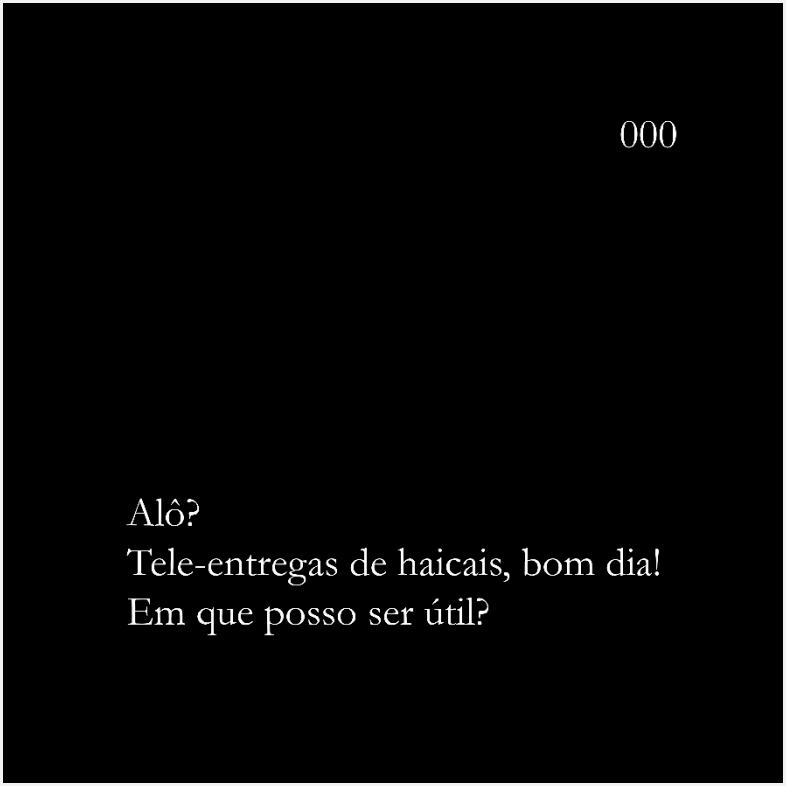
> o mito, que é o cordão umbilical da literatura, esta que nasce primeiro voz antes de se tornar palavra escrita (Rabelo, 2023, p. 218).

A leitura[9], portanto, se depara com *textos-cascalhos*, incrustados como situações entre os capítulos e encontra consonância com o pensamento de Carlos Drummond de Andrade (2013, p. 294) presente em seu poema *O enigma*, quando tais textos "[nos] interrogam, e à [nossa] experiência mais particular", instando-nos ao que "se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneira do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras". Esse possível é a impostação que a ficção oferece aos fenômenos que sofrem a concreção do *devir-falar*, fazendo com que uma nova retomada de atenção ao assombro literário seja engajada.

[9] A leitura descontínua, fora de ordem como uma estratégia de leitura em *Timo*, vem me inquietando, pois penso-o como um dispositivo de consulta, tal qual um manual ou dicionário em que se performam sentidos através da ficção para textos que parecem portar-se como verbetes ou vocábulos pessoais de uma grande prospecção dos territórios entrópicos: avó, estrada, gêmeos, horta, marceneiro, ponte, ventanias e inundações etc... A partir dessa inquietação de uma publicação cujo modo de usar performaria tal qual um dicionário, apresentei a comunicação oral online intitulada *Dicionários de artista: a consulta ao dicionário como desestruturação entre escrita e leitura* no 16º Ciclo de Investigações 2024: Refundar Subverter do PPGAV-UDESC, ocorrendo de 5 a 7 de agosto de 2024.

PARTE 2

ÁREAS DE COR E O FRAGMENTO



Fercho Marquéz-Elul. *Tele-haicais: "Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?* [Ordem do pedido], 2021. Haicai enumerado 000 sobre área de cor, 10 x 10 cm. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

001

Tais figos roubados
Em tão pouca idade, tenros.
Azio votivo seu leite.

002

Logo desembrulho
Cerosa carne tão insone.
Martela-me dando

003

Tamareira à beça
Verte seu leite de sal;
Durmo assim desértico.

004

Vítima poncã
Tomo seu peso na mão.
Meu pomo te esmaga

005

Burilo bem terno:
— Que jorre leite da noz.
Brava, me agrisalha.

006

Profecia há de teu
Meteoro cair em mim.
Nas covas das costas

007

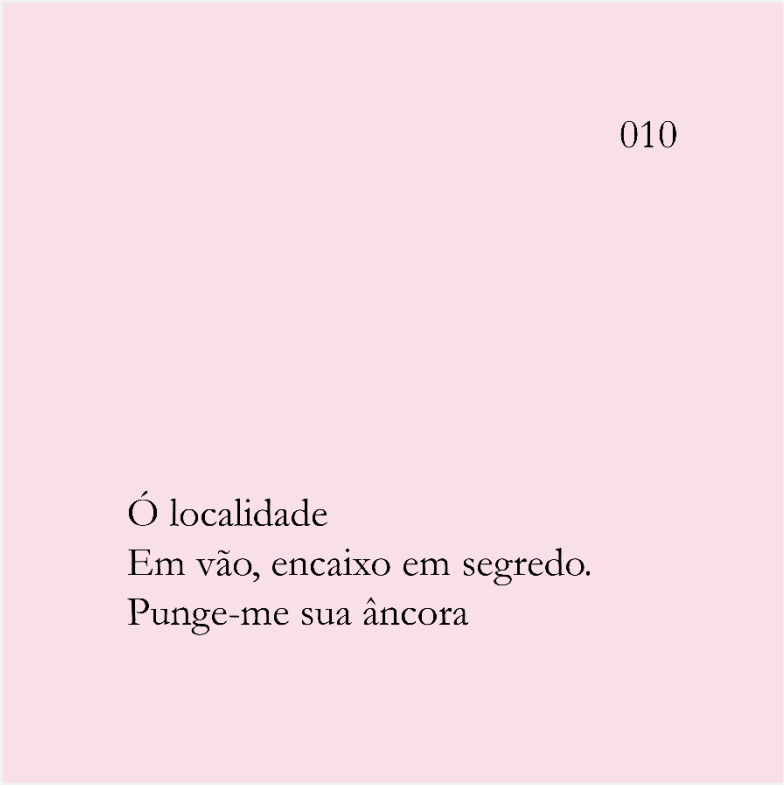
Meato em chá, em sede
Fértil esmegma — cultivo;
Escavam da pátina

008

Amarro esse fruto
Ressequido e aberto em romã;
Lá sinos que dobram.

009

Busco eu em ti escansar
Seus dentes que por mim rimem.
Cá eu posso redimir



Fercho Marquéz-Elul. *Tele-haicais: "Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?"* [TERÇA-FEIRA — frutos furtados], 2021. Haicais enumerados de 01 a 10 sobre área de cor, 10 x 10 cm. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

011

O molho de flores
Sofreu tal crasso ato ao murchar.
Fel de abreviatura

012

Dobro o que não sei,
Abrevio-me de mim mesmo.
Demoro incumbido

013

O passar dos dias
Impõe um sítio inescapável.
Vontade de voo.

014

Tão próximo a mim,
Provoca uma contração.
Qual dor epicêntrica!

015

Inauguração
de tele-haicais que cortam:
Cesura à granel.

016

Precisou elidir
Qualquer ilusão de amor.
Me enraiveço em síncope

017

Tergiversação
De suas ações de raspão.
Condenso meu fôlego.

018

Lanço à sinalefa
O que ladeia à má vontade.
O dobrar-se em coisas

019

Exumo tua lápide
Em mim as coisas dobram:
Ranho, ranço ou pedra



Fercho Marquéz-Elul. *Tele-haicais: "Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?"* [QUARTA-FEIRA — gargantas extirpadas], 2021. Haicais enumerados de 11 a 20 sobre área de cor, 10 x 10 cm. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

I

a exiguidade como condição

Como um mergulho no processo de escrita para compreender de que maneira, em tempos de confinamentos corporais devido à pandemia de covid-19, as palavras confinadas se comportariam em algumas *condições* procedimentais? Passei a ler e produzir haicais para compreender sua *condensação* e sua *leveza*, características dadas como separadas respectivamente aos elementos das pedras e das nuvens, e que no haicai se fazem amalgamadas e coabitantes.

O método programático de leitura dos haicais pendulou entre autores de geografias e épocas muito distintas entre si. As primeiras leituras de entrada do haicai foram empreendidas a partir das edições organizadas e traduzidas pela escritora Olga Savary, como *O livro dos hai-kais,* que me apresentava uma seleção de poemetos de Matsuo Bashô, Yosa Buson e Kobayashi Issa. Com ensaio cuidadoso de Octavio Paz e introdução de Osvaldo Svanascini, bem como com gravuras de Manabu Mabe, foi publicada em 1980 pela edição de Massao Ohno. Já *Haikais de Bashô*, de 1989, editada pela Hucitec, teve Savary focando na tradução de um conjunto maior de haicais desse escritor.

Outra leitura muito útil foi a edição dedicada à poesia japonesa da Revista *Poesia sempre,* lançada em 2002. De modo mais detido degustei as páginas da obra completa de haicais de *Bashô: o eremita viajante,* publicada em 2016, pela Assírio & Alvim, passeando também pelas leituras de *Boa companhia: haicai*, coletânea organizada por Rodolf Witzig Gutilla, com destaque para os haicais de Carlos Voigt. Obras dedicadas a haicais consagrados de Millôr Fernandes e Mario Quintana ou de Yosa Buson, como *A borboleta e o sino: uma antologia de haikus,* saído em 2016, pela Cultura e Barbárie. A partir de produções destacadas de Jack Kerouac e Alice Ruiz, novas vias de leituras se aproximaram a textos mais atuais, como os de Julia Rocha e Gustavo Galo, bem como de Daniel Lago.

À condição de produzir através *deste dispositivo* literário japonês, uniu-se também a exigência de escrever uma quantidade específica de poemetos durante um período específico curto. Produzi, portanto, em maio de 2021, no outono, um conjunto de haicais partindo do entendimento de que sua produção atuaria atomizando ou particularizando uma escrita

ficcional que se dava anteriormente em tamanho curto a médio (presentes nas experimentações escritas do *Timo*) em prol, agora, de uma escrita fragmentada, pulverizada, de certo modo *sublimada*, sob a condição da brevidade de tempo, dentro de uma *exiguidade* da forma[10].

Tele-haicais: "Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?", surgem quando me condiciono a escrever dez haicais por dia, como resposta à injunção do subtítulo (que propriamente forma um terceto, o de nº 000), durante sete dias de uma semana, em um gesto desafiador, visto que minha atenção à escrita deveria ser solicitada sem descanso. Precisaria estar disposto para acolher e inscrever, até mesmo nos momentos mais improvisados, essa impressão que se salientava no cotidiano. Setenta haicais foram confeccionados, numerados e divididos em sete sessões, cujo título acolheria um grupo temático específico praticado a cada dia, a saber:

[10] Este texto parte do artigo *Tele-haicais: haicais, fragmento, condição*, apresentado de modo online no *QuebraQuina:* Encontro dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre os dias 14 e 16 de dezembro de 2021.

Na terça-feira: — *frutos furtados* que explora o caráter informe e sensual das frutas juntamente a uma intimidade homossexual;

Quarta-feira: — *gargantas extirpadas*, recursando uma habitação nos elementos de corte (elipses, sinalefas, abreviaturas, contrações, elisão, condensação, apostrofias etc.) que as palavras, as línguas, as pronúncias sofrem;

Quinta-feira: — *corpos embrenhados*, explorando o abraçamento dos corpos, suas covas, suas concavidades, suas depressões e suas penetrações;

Sexta-feira: — *espaços estreitados*, a separação, o risco, a cova, o corte e a ferida são solicitados nas relações humanas;

Sábado: — *instruções desconsertadas*, instruções foram elaboradas, mesmo sem lugar de existência com o propósito de ampliar a compreensão sobre o próprio cotidiano;

Primeira-feira: — *assuntos inominados*, a morte, a perda, a ausência e a solidão perante os fenômenos da vida estão articuladas;

E finalmente, segunda-feira, — *efemérides demarcadas*, quando demarco a finalização da obra, imprimindo uma sensação melancólica a partir do tempo.

Nos *tele-haicais* produzidos em uma terça-feira subintitulada — *frutos furtados*, sob áreas de cores saturadas em vermelho, o furto corriqueiro de figos, a pungência de tâmaras ou a sensualidade de uma tangerina poncã se abrem para eventos de transformações, resultando em substâncias transicionais e informes, tais quais o leite, a cera ou o esmegma. As cores saturadas do fundo dos impressos vão dando lugar, mesmo com desertos, covas e vãos, a tons mais transparentes, em que através de processos destrutivos de acidificação ou de esmagamentos, o corpo oculto passa a ter sua presença indicada por meio de rastros.

Em ações que dialetizam o produzir-destruir da forma tanto escultórica: escavar, burilar, martelar e encaixar, quanto a literária: *escansar* (neologismo criado para a ação de *escandir* um poema), fragmentos do corpo como estômagos, mãos, pomos de adão, pelos, costas, meatos, dedos, pênis produzem na captura desses eventos sua soma parcial.

Em uma quarta-feira de — *gargantas extirpadas*, o formato do haicai recebe os elementos sintetizados da interioridade dos corpos — não tanto as proposições da mente, mas os resultados subjetivados das experiências de corte. Corpos

humanos ou não parecem confundir-se com o corpo textual e seus demais elementos. Aquele que se dobra, tal qual uma folha de dobradura, ressurge ao perder na respiração uma ação que o suspende; quando se exaspera no isolamento doméstico, suas partes se contraem em dor e a partir da amargura em ter de escolher pelo esquecimento, a raiva parece florescer indiferente e sábia, vizinha às lápides das perdas.

A despedida entre os corpos e suas partes se inicia e termina em uma quinta-feira de — *corpos embrenhados*, ali às margens do cemitério, onde essa instituição alfandegária das ausências, do fel do remordimento e dos desejos advém lânguida. Suas repartições aduaneiras processam as incompreensões do luto através do encerramento do molde, do fundo da cova, da barra funda que se alaga. O cemitério é também produtor de duras certificações que taxa os corpos com reinícios, com novas tentativas de compreensões, de produção de lembranças a partir das marcas impressas e de alguma vida possível no *fora*.

Em uma sexta-feira busquei capturar as finuras do que acontece entre os — *espaços estreitados*. Entre aproximações que ocorrem na pele ou na ferida, distanciamentos que indicam posições de visão ocupadas a partir de um certo anteparo

ou de área vestibular aos eventos. Os tempos ora se demoram, ora se dão em um átimo, a todo momento binômios, polos e oposições vão sendo tramados, sintetizados ou costurados ao longo do dia. Em um espaço físico ou sentimental, em mim ou em você, cá ou alhures, a fissura/ferida da pele tem seu bálsamo no suor que a engraxa. Momento esse quando a sutura, dentro de uma habitação fundada por escaiolas e protegida por calhas para poder fazer viver a melancolia rara dentro, finalmente se enche e se encolhe.

Por sua vez, em um sábado cinzento, — *instruções desconsertadas* parecem convidar energicamente para a revisão das ações, dos sentimentos, e dos eventos da semana. Uma economia da instrução com o intuito de fazer findar instâncias cujo início se dá em sua própria execução: para passar a compreender algo, pare de pensar em sua incompreensão, para parar de se incomodar com algo, passe a incomodar a própria coisa, se crê que controla a cognição do fenômeno, descubra o que se instaura quando se descontrola o seu transcurso.

Assim, injunções cuja ordenação se dá em um tom cortante e seco, como no tele-haicai nº 041: “Não busque respostas/ Na igual garganta que inquire/ Para ouvi-las, cale-se”

se misturam a outras que se suavizam em lacunares conselhos, como no tele-haicai nº 050: "De manhã floresça — / Esse grão que à noite — murche./ Madrugue incisivo", mas que se acrescem à vista quase ofuscado pelo cinza enchumbado do acaso, avunculares e colaterais a certos *tele-haicais* que, ao não ordenarem, parecem mais afirmar: "Nosso esquecimento/ Faz as coisas excaírem./ Escando-as por lembrar" tergiversam no tele-haicai nº 46, em uma espécie de desculpas pelas quais se desvia.

A primeira-feira, pois nesta contagem não existem domingos, se apresenta como dia penúltimo, quando os — *assuntos inominados* do luto naufragam em pontuações o transcurso do dia. No tele-haicai de nº 54 "Uma impregnação/ Bem ao rés de minha sombra/ Me intui algo azarado" demarca a circunstância em que se está preso. Da produção poética como pedra dentro da difícil circunstância das perdas, da indicação das cinzas ao paladar, passando pelas nuvens, até a vacuidade das ausências.

O luto é processado em diversos episódios de tira-teima cujo vencedor desse jogo é nem a não resposta ou a não correspondência, nem a ausência de algo ou mesmo a presentificação de um aviso de negativa. Tudo isso é relembrado por

sinos atordoantes dos tempos entojados que incidem no corte da vida, que amargam e fenecem as ervas, que embotam o mais profundo das coisas, que faz o sol sangrar o dia em fim.



Fercho Marquéz-Elul. *Casca* [amostra], maio de 2021. Fotografia. Fonte: acervo do artista.

E em plena segunda-feira de — *efemérides demarcadas*, aprofunda-se não só o luto demolhado desde o dia anterior, mas o próprio fim do dia quando se inicia o dia de trabalho. Sem espaço para o que o interior do corpo racionaliza, é a paisagem o epicentro de interesse em seus momentos de danação: rapidamente, morro acima, a paisagem é registrada sendo engolida por um grande olho da voragem. As distâncias

passam a se impor como blocos, o ar ao avesso se torna incapaz de ofertar qualquer avistamento, o rio asfaltado se seca, outro se assoreia pela poagem. A torre do sino desaba e a lava se solidifica, tal qual um pedaço de casca enrijecida de uma árvore que tocamos, no que resta das partes descobertas da paisagem: “Lava encouraçada,/ Resto em betume — uma casca/ Descama, desossa” é notado no tele-haicai de nº 069.

Porém, mesmo na desolação provida pelo tele-haicai de nº 66, em que “Na morte [a qual] pairamos”, “assombra[-nos] tanto/ Não sentir[mos] o que não s[abemos]”, a prata da esperança é uma vez lançada e tudo parece se reverter à sorte sob o lusco-fusco de um azul profundo, quando a menor unidade de vida dormente daquelas áreas — um poro — eclode e germina septuagésimo: “Sobre tão luz prata,/ Plena a lua prenhe gravita./ Poros que se abrem”.

021

Seu sumo deísce,
Alaga emprenhe meu côvado.
Não me esqueça lânguido.

022

Molho meus ouvidos
No fora, no fundo, no íngreme,
Vejo se ouço melhor

023

Teu pomo de Adão
Age em me pôr para fora.
Nó preso em alfândega

024

Placenta em que seca,
Se enterra grave no umbigo.
Lei do cemitério

025

Na palma da mão
Você ampara tal ausência.
Plicas dobram álacres

026

Corpo ao rés-do-chão,
Costas se esvaziam ao olhar.
Tiro um molde disso.

027

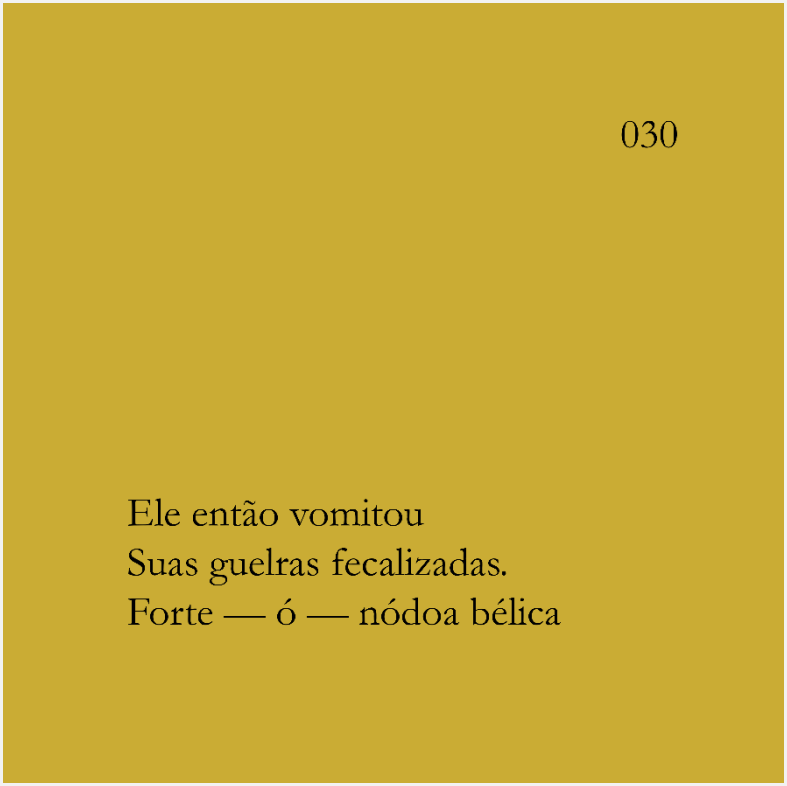
Guardar em tuas coxas
Meu ramilhete tão rágade —
Por vãs vinagreiras

028

Coleto essas pedras
E as encero com teu fel.
Sê tua maré em mim

029

Carcomida dor
Mordaz na barra funda óssea.
Raiz em aguarrás



Fercho Marquéz-Elul. *Tele-haicais: "Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?"* [QUINTA-FEIRA — corpos embrenhados], 2021. Haicais enumerados de 021 a 030 sobre área de cor, 10 x 10 cm. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

031

Ninguém compreende
Você a viver tão lacunar.
Tão dentro a demorar

032

Não apenas quer cá
Muito — ao habitar carícias,
Basta estar ferido

033

Queria ter recônditas
Sarças em vãos subcutâneos.
Queime-as em um só átimo!

034

Como você pôde?
Pôr numa fresta tanto de mim?
Hiato tão súbito?

035

Emoção em vestíbulo,
Sentimentos no anteparo.
Me perco em teu ínterim.

036

O alhures me pule
Com cinza ocre do arrabalde.
Cá me defenestro.

037

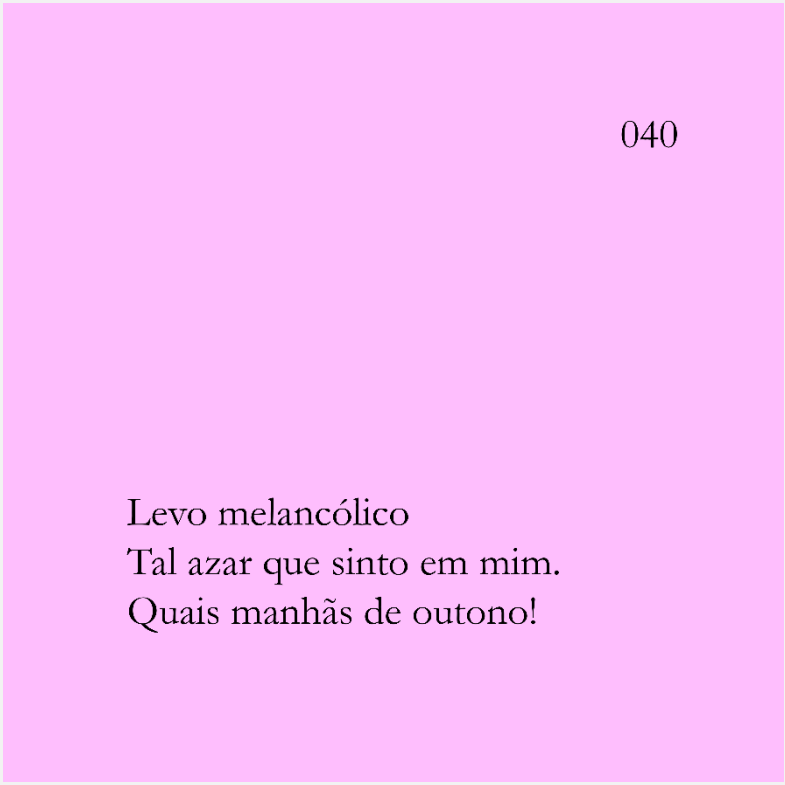
Em minhas entranhas:
Cada fissura exequível
Por você se habitua.

038

Busco na escaiola
Quando o raro se faz cheio,
Calhas de imperícias.

039

O suor atávico
Que mordaz embota a pele.
Te engraxa à toa



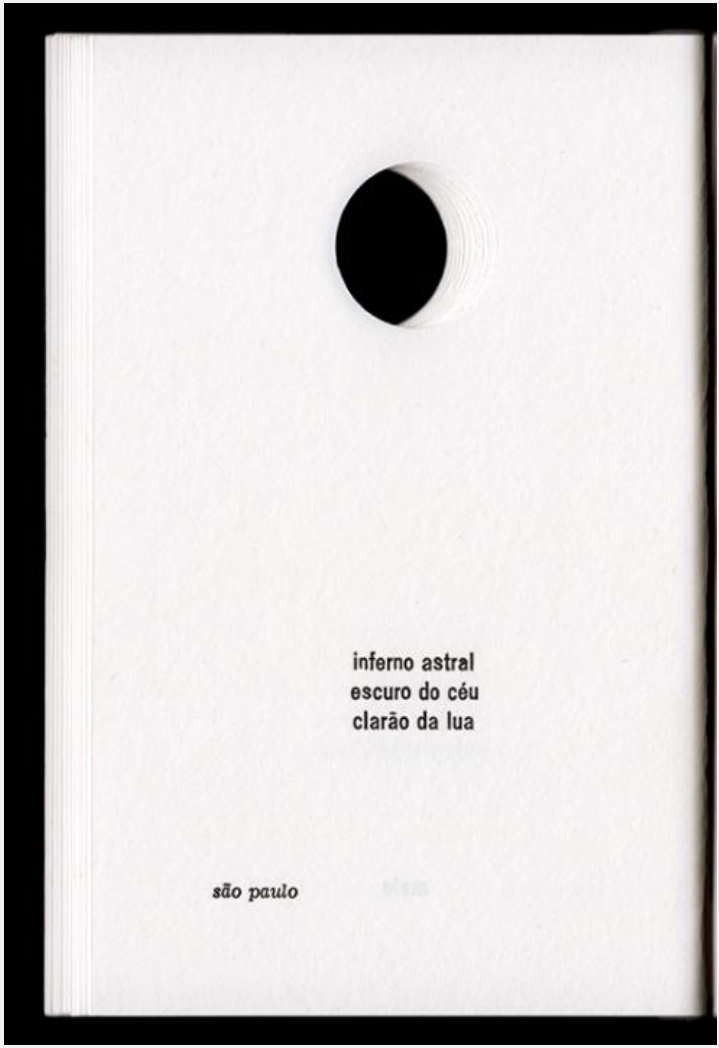
Fercho Marquéz-Elul. *Tele-haicais: "Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?"* [SEXTA-FEIRA — espaços estreitados], 2021. Haicais enumerados de 031 a 040 sobre área de cor, 10 x 10 cm. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

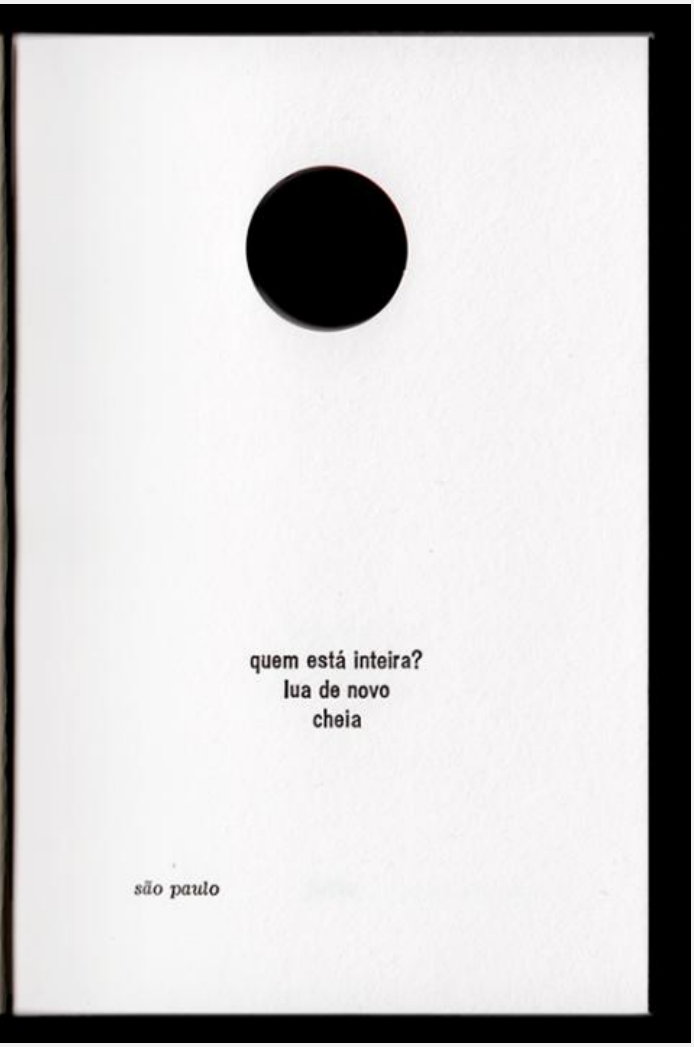
II

cinco-sete-cinco

Todas essas experiências *inscritas* através do uso do haicai tomavam seu formato de 5 sílabas métricas no primeiro verso, 7 sílabas métricas no segundo e 5 sílabas métricas no terceiro como uma segunda condição. Além da colisão poética com uma experiência saliente do cotidiano, rapidamente era necessário (via blocos de notas do celular), compor haicais cujas palavras em português que desafiassem toda a métrica japonesa. Esse recurso imperativo não objetiva prender o haicai em seu próprio formato, mas me fazer articular as palavras nessa cova-formato, neste molde, nesse confinamento.

Pensando nesses procederes imperativos na escrita do haicai, em *Luas,* de Júlia Rocha e Gustavo Galo, a escritora e o escritor produziram um haicai a cada lua cheia. Essa era uma condição processual e temática de ambos: "Em 2018, decidimos pela aventura de escrever haikais para cada lua cheia até completar o ciclo de um ano, de janeiro a janeiro. [...] Agora você tem em mãos esse passeio, mês a mês numa conversa, Galo e eu, a nossa viagem. Ainda que muitas vezes sem sairmos do lugar, estamos sempre saindo" (Rocha, 2019).


inferno astral
escuro do céu
clarão da lua
são paulo



Júlia Rocha e Gustavo Galo. *Luas*, 2019. Tipografia com composição manual sobre papel Markatto Edition 140 g/m² e sobrecapa de papel Flor-post 35 g/m², costura e encadernação manuais, 11 x 15 cm. Edição com 175 exemplares, 64 p. Impressão: Grafatório Edições, Londrina - PR. Fonte: acervo dos autores.

Impressos com tipos móveis na ilha de edição da Grafatório Edições em Londrina - PR, os haicais inscritos no centro da página branca convivem abaixo com a inscrição da localidade em que eles foram produzidos e com um círculo vazado na parte superior: à medida que a publicação é manipulada, o conjunto de círculos passam a produzir com o esvaziamento da forma, cheias e mínguas de luas.

A produção do haicai — poemeto japonês de 3 versos — encontrou no Brasil uma frutífera recepção. Alimentado por diversas fontes vindas, de um lado, com os imigrantes japoneses e por outro lado, principalmente, através da influência da vanguarda literária europeia, soube desenvolver-se inicialmente muito dependente de um interesse métrico parnasiano: "o primeiro desses momentos é o da apropriação da forma [...]: como uma forma fixa de composição" (Franchetti, 2002, p. 25), mas que décadas depois, proficuamente "se aclimatou", recebendo importantes contribuições de diversos poetas, pós-parnasianos, modernistas, concretos e contemporâneos.

O haicai perdeu, por vezes, a dependência da métrica, despojou-se da obrigatoriedade das temáticas zen-budistas, e por vezes aboliu o *kirejis*, [切れ字], a palavra-corte que interrompia uma imagem-pensamento e fazia jorrar o pensamento em uma segunda instância plasmando uma imagem-pensamento. Livrou-se também do *kigo* [季語], a *palavra da estação*, ou seja, dispositivo poético que, dentro do poemeto, denota a referência temporal a uma estação em particular. Deste modo, ampliou-se na experimentação brasileira em prol de temáticas mais pessoais ou subjetivas, com imagens não tão claras quanto o haicai tradicional, parecendo desembocar, por vezes, no *senryū* [川柳], formação japonesa outra, aparentada ao haicai, e que aporta a vocação aberta para interesses mais pessoais e humorísticos.

Meus *haicais,* com humor, vêm prefixados com *tele-,* relacionando-se com o ambiente frenético de um lugar de *tele-entregas*, em que tudo é produzido em grande quantidade, mas com qualidade garantida para a freguesia. Tais *tele-haicais* foram, portanto, produzidos no regime da vida, com seus ruídos, com a sucessão de eventos, no próprio cotidiano. Preservam em todos eles a contagem das sílabas métricas 5-7-5, em diálogo com os primeiros haicaístas como

Guilherme de Almeida, o que complexifica a sua produção, já que métricas das sílabas devem encaixar-se na fôrma da marmita-haicai ou do *bentō*-haicai. Ainda que a composição poética do haicai não possa perder o brilho de sua sonoridade, nem desordenar um modo particular de discurso poético claro, por momentos, pela escolha inusual de palavras ou de neologismos, algumas imagens em meus *tele-haicais* são suscitadas de maneira menos diretas, até mesmo embaciadas.

Prezo, portanto, nessa prática de liberdade haicaísta menos pelo alcance submetido por uma *forma* tradicional (ainda que contabilize seu regime métrico), do que pelo posicionamento profundamente consciente perante o ambiente ao redor que dá morada a esse modo de escrita sintética. Ou seja, segundo Alain Montandon, em *Les formes brèves* [*As formas breves*], para um haicaísta, nas palavras do linguista francês Maurice Coyaud, "a poesia que o anima é essa do dizer menos. Perpetuamente inclinada para esse 'grau zero' em que sua conclusão está situada: ao mesmo tempo concretização e apagamento" (Montandon, 1992, p. 145).

No capítulo *Visualidade e concisão na poesia japonesa,* presente no livro *A arte no horizonte do provavel e outros ensaios*, Haroldo de Campos (1969, p. 65), afirma que

"no pensamento por imagens do poeta japonês o *haicai* funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível". Essa ação visibilizadora também carregaria a partir de articulações de diferentes pontos de vista, com seus distanciamentos e proximidades, a indicação relativa do que é *nítido* e do que é *opaco*[11].

Ao estipular em meus *Tele-haicais*, a contagem silábica, espécie de economia métrica como base procedimental de produção e de exigência, distancia-se da própria compreensão tradutória do haicai de Campos que compreende como desnecessidade a metragem do poemeto, pois, para o autor,

> Descartada, desde logo, a cogitação da rima, de todo descabida na transposição de uma linguagem onde, dada a frequência homofônica (cite-se o caso das desinências latinas, por exemplo), este recurso estilístico simplesmente inexiste como tal, não me pareceu, também, essencial, a adoção do esquema métrico fixo 5-7-5 sílabas, mesmo porque, diferentemente do que ocorre no português,

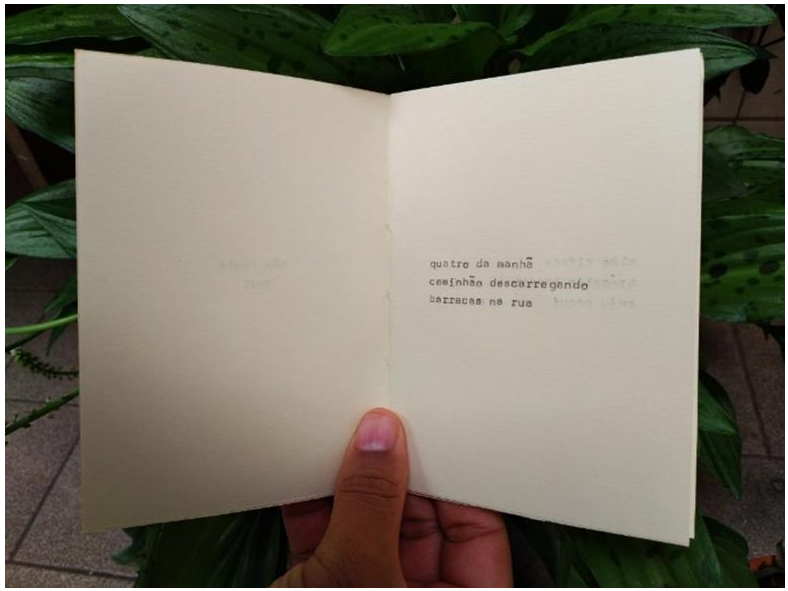
[11] Um importante ensaio sobre o valor dado pela cultura japonesa à sombra e ao que é opaco ou embaciado é a obra *Em louvor da sobra* de Junichiro Tanizaki. Traduzido por Leiko Gotoda, foi lançado em 2007, pela Companhia das Letras.

> a contagem silábica no japonês não obedece ao princípio da tônica final: o verso japonês é, por assim dizer, "plano", nele se computam todas as unidades silábica (Campos, 1969, p. 59).

Quando emprego a versificação metrificada, que, em português, conta-se no verso até a sílaba tônica da última palavra, produz-se, nessa operação, sílabas de átonas sobrantes. Partindo, desta forma, de um ponto de partida bem diverso ao do de Campos, penso que tais *tele-haicais* possam ainda assim ser aproximados aos empreendimentos de interesse do autor, já que mesmo recuperando diversos vocábulos de uso limitado, objetivou "um rendimento máximo em português dos efeitos da elipse, da linguagem reduzida", mas fazendo permanecer por vezes certos "apoios conectivos, [certa] adjetivação pitoresca, [certo] resquício explicativo ou conceituoso", não tanto por "enfraquecer a ação direta do original" (Campos, 1969, p. 59), mas para derivar em tons de uma interioridade mais ficcional.

A todo momento *Tele-haicais* pendulam entre esses regimes, tendo um corpo a ser inscrito no formato solicitado pelo tema, o assunto ou um fenômeno à vista. Ao mesmo tempo que se despedem de uma aproximação plácida com as temáticas zen, também tentam, sempre que possível em uma

concentração do olhar aberto à experiência, ter essa postura atenta à vida. Trazem menos um caráter de irreverência do que uma intimidade mais melancólica entre sujeito e objeto, entre sujeito [relativamente preenchido de faltas, de vontades e desejos] e mundo exterior [com os marcos de suas ausências, com as regiões de suas invisibilidades].



Danilo Lago. *Haicais feirantes*. 2021. Tinta datilografada em máquina Remington 25 sobre papel color casca de ovo 180g/m² (capa) e papel vergê-creme 80g/m² (miolo). 1ª edição de aproximadamente 35 exemplares. Projeto gráfico e finalização: Lagoa Edições. Fonte: Acervo do autor.

No contato entre sujeito e paisagem, a impressão do fenômeno se dá de pronto, revestindo nosso interior com experiência. Ali em sua interioridade, mais do que transparência, é na opacidade que a experiência arregimenta possíveis visualidades poéticas. Das temáticas mais circunstanciadas como uma feira, meus haicais vagueiam, pairando pelas mais inumeráveis situações capturadas a partir de caminhadas tendo o pôr do sol como companheiro constante. Percorrem temas em que o haicai tradicional jamais se engajaria: as relações íntimas entre os corpos, um alto subjetivismo em que o poemeto japonês, exteriorizante e transparente, passa a produzir imagens de amostragem do interior de um corpo (não tanto da mente), com suas experiências de sufocamento, de prisão, de isolamento ou de confinamentos domésticos ou sociais.

Os *tele-haicais* mantêm na leitura o corte entre uma imagem e a imagem seguinte, que de tão sucinta, se abandona ou lança o pensamento para produzir uma terceira imagem, sintetizada, em nossa mente, a partir da primeira com o rastro da segunda. Reduplicam em certos momentos, ao falar da

própria linguagem, o corte que passa da palavra que interrompe afiadamente o objeto da própria temática, assim *telehaicais* falam dos processos naturais que as palavras sofrem ao se elidirem, abreviarem-se, sincoparem-se.

No inverno de 2021, como uma lufada de bons ventos, Danilo Lago, poeta paulista, publica *Haicais feirantes,* pela Lagoa Folhetos. Sua publicação foi condicionada a ser produzida à mão, com os haicais batidos à máquina de escrever.[12] Através de quinze haicais, adentramos com facilidade à riqueza com que o haicai brasileiro inventivamente se repropõe: Danilo Lago transpõe em seus haicais, lançando mão da experiência cotidiana das feiras populares, tão tradicionais para a venda de alimentos e mantimentos. Nesse lugar por vezes invisibilizado, Lago aportará os gestos que fazem da

[12] Rapidez da inscrição do fenômeno apreendido que passa pelo corte no haicai, não tão diferente dos tipos móveis que quase cortam o papel ao serem premidos por quem datilografa na máquina de escrever alfabética. Lançando diferenças, Roland Barthes em seu texto *Papelaria* compilado em *O império dos signos* compara a máquina de escrever japonesa à ocidental que "se apressa em transformar a escrita em produto mercantil: ela pré-edita o texto no próprio momento em que escrevemos; a [japonesa], por seus inúmeros caracteres, não mais alinhados em letras sobre uma única frente picotante, mas enrolados em tambores, chama o desenho, a marchetaria ideográfica dispersa através da página, em suma, o espaço; assim, a máquina prolonga, pelo menos virtualmente, uma arte gráfica verdadeira que não seria mais o trabalho estético da letra solitária, mas a abolição do signo, lançado de viés, disparado em todas as direções da página" (Barthes, 2007, p. 119).

feira um acontecimento, e de fragmento em fragmento, uma imagem concentrada, porém espaçada do furor da feira, se destaca ante nossos olhos. O que o primeiro haicai tinha, como um marco indireto à contagem métrica tradicional, os demais inovam adentrando a feira e se tornando seus próprios elementos constituintes:

> registro em carteira?
> seguro desemprego?
> aposentadoria? (Lago, 2021).

Lago consegue, ao mesmo tempo, capturar de uma maneira transparente imagens bem delineadas da gramática feirante, bem como condensá-las em fragmentos a sua brevidade legível e visualizavel. Consegue também nos fazer sentir os seus cheiros, provar seus sabores, ouvir ruídos das barracas e das vozes, das pessoas em microeventos que passam. Atualiza de Bashô, não seu olhar contemplativo para as coisas, mas a capacidade de criar em tal formato o reenvio de nossa percepção para outras imagens, imprimindo a sensação própria da experiência no mesmo ato de compartilhamento da *inscrita*.

O haicai compõe uma dessas formas breves e curtas de escrita que se disseminam durantes os tempos e as geografias. Interessa-me não apenas essa compartimentação, mas

esse poder que instâncias concentradas proporcionam para a experiência. Não falo apenas de redução do tamanho do espaço físico da forma breve, mas das novas durações temporais a que tais textos se propõem. Alain Montandon em *Les formes brèves* [As formas breves], de 1992, aponta que o haicai, durante o desenvolvimento da poesia japonesa, se descolou de uma forma poética mais longa para sobreviver particularizado e independente, mantendo exigentemente forma e seu conteúdo aptos de brevidade. Segundo o autor,

> A gênese desta forma nos revela um processo de sublimação (no sentido químico), de redução à quintessência, já que no século XI, o haikai ("poema livre") fazia parte das tanka, esses poemas breves de 31 sílabas que se encadeavam sob a forma de jogo. A convivialidade é parte integrante dessas composições coletivas que foi primeiramente a renga (17 e 14 sílabas formando uma tanka). Em meados de 1650, os três primeiros versos dessas cadeias improvisadas se desprendem de tais renku, para dar à luz o haikai-hokku como um gênero autônomo. Lembremos rapidamente que outras formas breves são menos conhecidas no Ocidente, como o zappai, maekuzuke, senryu, kyôku. A palavra haiku, contração de hokku (versete inicial da sequência) e de haikai, é relativamente recente (já que ela data do final do século XIX sob a impulsão de Masaoka Shiki). O grande

> mestre dessa última decantação foi Bashô, que foi seguido em suas vagabundagens e seus passeios por Buson, Issa, Shiki, Kyoshi etc. Alguns evoluem em direção ao verso livre como Hekigodô, não conservando senão a referência a estação, outros conservam a observação estrita da forma e do ritmo (5-7-5) (Montandon, 1992, p. 145-146).

Ao se estabelecer como partícula poética, os *tele-haicais* são capazes de concentrar uma imagem a partir da experiência do escritor, como também, de prover um processo, durante a experiência de leitura, de condução mental do leitor à produção de uma imagem. Em um primeiro momento, essa forma japonesa breve impactou fortemente a vanguarda literária europeia, através das inovações na literatura inglesa a partir de Ezra Pound.

Tão dependentes da prolixidade discursiva, o haicai promoveu a entrada *elíptica* nos diversos níveis de elaboração textual e de gêneros literários. Segundo Haroldo de Campos (1969, p. 47), "o *haicai* não era outra coisa senão a manifestação de análoga 'forma *mentis*', desenvolvida em combinações mais elaboradas, se bem que sujeitas, sempre, às mais extremas economia de meios." O haicai se situará na relação completamente direta entre o fenômeno da vida e o fenômeno da escrita, onde a transposição da experiência consciente do

haijin — poeta haicaísta — se estabelecesse na mais desprotegida relação com sua realidade. Montandon relata o fascínio europeu pelo haicai:

> O interesse por esta forma, para além de sua novidade, seu exotismo quiçá, sua aparente facilidade, sua "rapidez" telegráfica tão parente da sensibilidade moderna, tem igualmente sua origem na crise da poesia aberta por Mallarmé e outros. A brevidade parece ter se tornado, tal qual pontua Jean-Marie Gleize, "uma marca formal de poeticidade". Baudelaire, o poeta das correspondências, já sabia que "pelo fato da forma ser exigente, a ideia jaz mais intensa" e "quanto aos longos poemas, nós sabemos o que pensar deles: eles são o recurso daqueles que são incapazes de escrever poemas curtos" (Montandon, 1992, p. 147).

Charles Baudelaire, citado por Montandon, vai mais fundo. Em carta de 19 de fevereiro de 1860 à Armand Fraisse radicalmente afirma em uma máxima: "tudo que ultrapassa a duração da atenção que o ser humano pode prestar a uma forma poética não é um poema" (Baudelaire, 1907, p. 238). Cem anos depois, na segunda metade do século XX, na Europa, será Roland Barthes quem retomará a reflexão sobre o haicai em seu livro *O império dos signos.*

Para Barthes (2007), o haicai possui propriedade do tipo fantasmática: dado às impressões cuja brevidade e simplicidade resultaria na perfeição e profundidade, o poemeto ao mesmo tempo que é inteligível, não quer dizer nada: "O haicai, livre das exigências métricas (nas traduções que temos dele), parece oferecer-nos em profusão, a bom preço e por encomenda esse sentido precioso, vital, desejável como fortuna (acaso e dinheiro)" (Barthes, 2007, p. 91). Segundo o autor, no haicai símbolos, metáforas, lições pouco valem; antes de mais nada, propõem-se a coisas aceitáveis, corriqueiras e simples. O haicai, prossegue o autor, não ilumina nem revela nada, apenas torna escasso em si mesmo qualquer designação: *é isso*, *é assim*, *é tal qual*, tornando, portanto, insignificantes quaisquer usos concebidos para a literatura — como se compreende a literatura de matriz europeia. Tal forma poética faz desaparecer, de um lado a descrição e do outro lado a definição das coisas e dos fenômenos. Ele resiste propriamente à maquinação poética ocidental e suspende seu sentido.

> O número, a dispersão dos haicais, por um lado, e a brevidade, o fechamento de cada um deles, por outro lado, parecem dividir, classificar o mundo até o infinito, constituir um espaço de puros fragmentos, uma poeira de acontecimentos que

> nada, por uma espécie de abandono da significação, pode ou deve coagular, construir, dirigir, terminar. É que o tempo do haicai é sem sujeito: a leitura não tem outro *eu* senão a totalidade dos haicais de que esse *eu,* por refração infinita, nunca é mais do que o lugar de leitura (Barthes, 2007, p. 103).

Refletindo sobre a influência do haicai na obra de Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés (2013, p. 102-103) em seu ensaio *Lição de casa,* ao comentar a obra do autor, a partir da sua *Aula* inaugural proferida em 1977 para cadeira de semiologia literária no Colégio de França, afirma que o haicai se insere na escrita barthesiana não como retorno utópico ao velho Oriente, mas como um objeto de linguagem cuja função tática é a façanha de um puro dizer sem sentido ou ideologia. O haicai seria para Barthes, prossegue a autora, um lugar em que a linguagem descansa do sentido para arranjar para si tempo, para tomar fôlego, já que as línguas ocidentais estão cansadas de viciadamente fazer sentido.

> Chegamos a uma espécie de regurgitamento, de engarrafamento semântico, em que os sentidos se engalfinham e se autoanulam, numa situação histórico-discursiva que Barthes caracterizou — em conversa particular que com ele tive — de "infelicidade semântica" (Perrone-Moisés, 2007, p. 102).

De haicai tradicionalmente é esperado a apresentação de uma imagem nítida *cortada* por uma segunda sem seguimento temático cuja ferida aberta deverá ser cauterizada cirurgicamente pelo leitor: a forma haicai possui essa articulação entre imagens distintas propostas a fazerem coabitar o poema e as imagens sintetizadas no pensamento. Muitos dos *tele-haicais* produzidos por mim legam essa situação de corte propositivo; em outros casos, os três versos se desenvolvem na apresentação poética contínua, com um início destacado e um final interrompido.

Com os *tele-hacais* posso compreender o espaço de apresentação da palavra poemizada e ver como essa *área* finalmente destacada pode ampliar a experiência física com o que se lê e o que se vê. Essa experiência me pôs em estado de atenção, ao inscrever em um espaço pictórico a palavra como potência de imagem em si. Institui como abertura em meu processo, para que essas novas conjugações entre *área* de cor e palavras *areadas*, depuradas e econômicas, pudessem ali pousar: em um espaço em que a legi-visualidade, em sua própria arapuca, redobra a atenção do olhar.

041

Não busque respostas
Na igual garganta que inquire
Para ouvi-las, cale-se

042

Fique bem atento
A esse seu desassossego:
Des-es·pe·re já!

043

Ouça o labirinto
Ao ouvido fremir — flexão.
Pinças no vazio

044

A cada dissabor
Atenha-se ao retrogosto
Mas se remói, cuspa

045

Chuva a cair, vê?
Como a gravidade a escala,
Vê? — Olhe de novo...

046

Nosso esquecimento
Faz as coisas excaírem.
Escando-as por lembrar

047

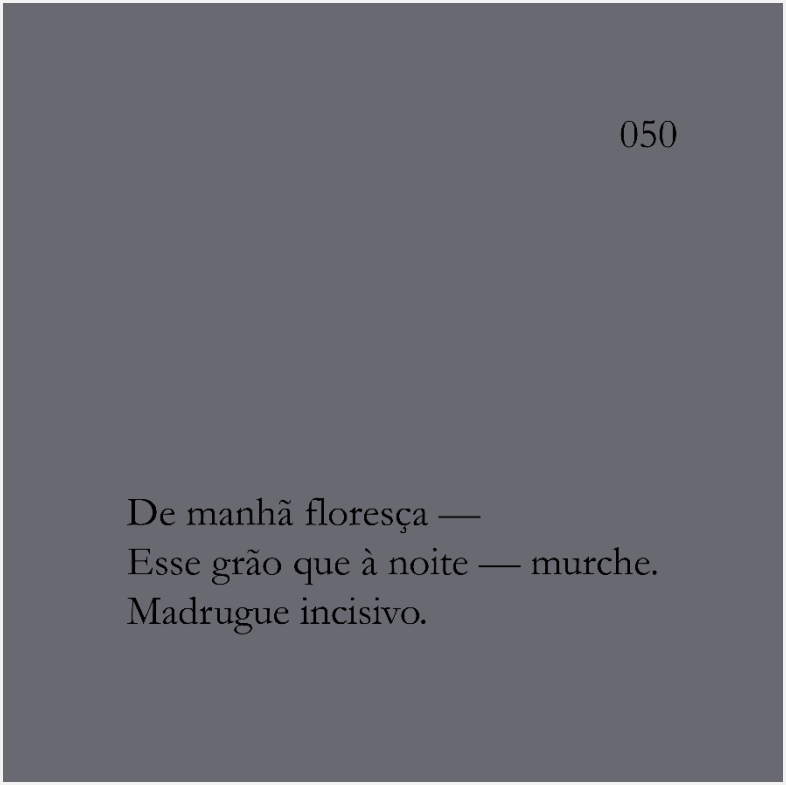
Nas costas, o chão,
No céu, o olhar — sinta a terra
Mover, deslizar.

048

No silêncio máximo,
Com ouvidos aturdidos.
Seu tórax me afoga

049

Abandone tudo.
Valorize quase nada.
Viva de raspão.



Fercho Marquéz-Elul. *Tele-haicais: "Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?"* [SÁBADO — instruções desconserta-das], 2021. Haicais enumerados de 041 a 050 sobre área de cor, 10 x 10 cm. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

III

instruções desconsertadas

Pôr-se sob a condição de produção de *notações* poéticas possibilitou prover tentativas para uma locução mais ou menos direta com o público, ao serem veiculadas digitalmente nas redes sociais, com o intuito de fazer reverberar relações ativas com o cotidiano presente nos escritos[13]. A inscrição do *haicai* dentro da área cromática, nessa produção, implementou a atenção dedicada aos aspectos anteriores de minha produção em que as áreas de cor se desdobravam através do contexto, portando haicais como *inscrições*.

Situação importante essa em que o objeto com suas imagens verbais, outrora impressas sobre o papel, experimentara manualmente a transferência do elemento da letra para o campo pictórico através do esvaziamento do estêncil, como em *M O L D E S P I C T Ó R I C O S: pinturas acidentais*, de 2013. Agora, desde o fundo da estrutura diagramática do objeto, seus elementos da ordem do verbal são perfazidos e surgem perante os olhos através da presentificação da impressão gráfica cuja publicação passa a ser manipulada pela mão.

[13] Os *tele-haicais* foram veiculados posteriormente em postagens durante a iniciativa virtual *Volta*, no Instagram da Divisão de Artes Plásticas da UEL de 10 a 15 de maio de 2021, a convite do diretor Prof. Dr. Danillo Villa. Na ocasião fiquei encarregado de efetuar publicações diárias durante uma semana, postando a cada dia uma seleção dessas experimentações gráficas e outros ensaios sobre a escrita fragmentária.

Naqueles experimentos de transferência manual dos vazados alfabéticos para o papel, e retomados aqui de preâmbulo, o pictórico se materializara por meio da tinta acrílica. A partir do conjunto de *tele-haicais* do dia de *sábado* subintitulado — *instruções desconsertadas* cuja cor se dava de modo digital, selecionei-o como conjunto autônomo, em 2022, em relação às demais produções, emancipando e ampliando-o em novas produções gráficas impressas[14]. Como instruções avariadas, investi na produção de instruções, convidando quem as lesse, a que se pusesse em situação de execução de uma montagem — tal qual funciona os haicais — de imagens inusitadamente conjuminadas cuja estruturação se dá pela presença da *palavra de cor* que confere ao haicai uma específica forma experienciável de síntese.

Exatamente nesta seção de haicais (apresentadas anteriormente), proposições convidam diretamente o público para desdobrar em ação prática ideias ou pensamentos. Em

[14] Já destacadas do conjunto, algumas dessas instruções participaram, a convite dos organizadores Gabi Bresola e Marcos Walickosky, integrantes da Feira Flamboiã, da exposição coletiva *Papel de parede = Wallpaper,* aberta em 7 de setembro a 6 de outubro de 2022, na Cité Internationale des Arts em Paris - França. Para a ocasião, adaptando-se ao contexto, a área das imagens dos *tele-haicais* foi alterada, retirando a parte em que havia a presença da numeração que os indexava ao conjunto. Eles foram deixados em formato mais horizontal, sendo expostos os *tele-haicais* nº 042, nº 044, nº 046 e nº 048.

tais *tele-haicais*, o que antes era apresentado, sob a forma de uma impressão do processo diante do cotidiano moldado sob a forma do haicai metrificado, agora as proposições ali contidas são disponibilizadas à recepção de sua execução. Tradicionalmente um haicai engaja a implementação de um pensamento paradoxal que se instaura em sua própria interrupção, como simples rastro que indexa o fenômeno (e é por isso a inscrição numérica na parte superior das peças gráficas). Aqui os enunciados inscrevem para sua complementação prática a opção ou não do leitor efetivá-la.

Como um sistema metalinguístico, tais *instruções desconsertadas* parecem visibilizar na *inscritura* da obra o processo de *leitura* das instruções, quando há a sugestão de criação poética ou prática envolvida no próprio ato de leitura. Desprendidas do conjunto de *tele-haicais*, tais formas tercetas têm proeminentes menos uma instância de paladar haicaísta e mais uma fatura próxima à da tradição ocidental. Tornam-se mais visíveis essas proposições como instruções propriamente ditas que nos desconcertam por seu conteúdo inusitado, do que como haicais.

Transmitem assim desde o autor a indicação de como as coisas estão *sempre* se arruinando ou entrando em estado de avaria, convocando para dentro do processo a consciência

da fricção que se oculta sob as situações estáveis. Contudo, tais *instruções desconsertadas* são temperadas com uma maneira de articular o objeto em um diálogo com as instruções da artista nipo-estadunidense Yoko Ono.



Yoko Ono. *Earth Piece*, 1963. Instrução publicada em *Grapefruit,* 1964, 14 x 14 x 3,8 cm, 500 exemplares. Editora: Wunternaum Press, Tokio – Japão. Fonte: https://x.com/yokoono/status/1176104037437100038.

As *instruções* ou os *imperativos,* como nomeia Eduardo Veras em *Seja faça experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)*, de 2012, não haviam apenas se deslocado e adentrado o campo artístico, mas em aparição, "em geral, muito breves", surgiram por meio de simples enunciados que provocam o leitor, o intérprete ou o participante (e não mais como simples espectador) para uma evocação de um estado de espírito (Veras, 2012, 14, 20).

Por se tornarem procedimentos poéticos na *totalidade* da própria vida (sob a forma de obra), os aspectos criativos e mentais não concorriam como textos que acompanham, nem "eram mais paralelos às obras de arte" tal qual era mantida a divisão entre as linguagens artísticas, mas, segundo Veras (2012, p. 20), "estão no interior mesmo dos trabalhos. Eles fazem parte de sua configuração. Eles são parte decisiva do trabalho, quando não são, por vezes, o próprio trabalho" e que "se proliferam na arte mais recente [...], anuncia[ndo] um projeto ou uma disposição criativa", porém sem clamar por uma participação. Segundo o autor,

> o uso de imperativos pelas vanguardas modernas atendeu à necessidade de comunicar de forma direta e, ao mesmo tempo, firme e impositiva, por vezes violenta e conclamatória, ideias e posições que *acompanhavam* a criação artística.

> No que seria um novo ciclo histórico, para além das práticas e dos ideários das diferentes vanguardas modernas, já tidas como históricas, os imperativos vão aparecer não mais *em paralelo* às obras. Seu lugar preferencial passaria a ser *o interior* delas. Eles não seriam mais elementos auxiliares no processo de convocação e engajamento do espectador. No campo da arte, já desde fins da década de 50, os imperativos, como a palavra em geral, fariam parte da obra. Eles encarnariam, enfim, a ideia de *instruções como arte* (Veras, 2012, p. 51).

Eduardo Veras (2012) prossegue ainda, esclarecendo que o imperativo — modo verbal — que se endereça ao outro, embora não inclua a primeira pessoa do singular, solicita, por via de regra, um interlocutor ao qual se dirige uma ação enunciada para uma execução cuja implementação resultante, todavia, não é possível de ser prevista. Essa repelência pela primeira pessoa do singular, procura quiçá suavizar a própria rudeza do ordenamento, escamoteando em uma espécie de horizonte de muitas possibilidades, para as segundas pessoas, o próprio pacto coercitivo. Segundo Enéas Martins de Barros, aporta-nos aqui Veras (2012), "a língua pressupõe que ninguém dá ordens a si mesmo ou que, se tiver de fazê-lo, recorrerá, antes, à primeira pessoa do plural (*vamos lá!*), ou, como

é ainda mais comum, à segunda ou à terceira do singular" e complementa que:

> as pesquisas têm se voltado às variações de emprego — morfológicas, sintáticas e semânticas — associadas à geografia, sobretudo aquelas que, no caso do Português Brasileiro, se relacionam às oscilações e combinações de emprego entre a segunda pessoa (*estuda, colabora*), enraizada na forma verbal do indicativo, e a terceira pessoa (*puxe*, *empurre*), que vem da forma verbal do subjuntivo. Em um plano teórico mais amplo, o corrente é examinar em que medida o imperativo pode se igualar ou se diferenciar do indicativo e do subjuntivo. Embora não preveja a variação temporal como os outros, o imperativo tem a conotação de um porvir. Trata de projetar a ação para um futuro — imediato ou distante, realizável ou imaginário. O imperativo anuncia algo que ainda não está feito, algo que se encontra em um estado de latência, à espera. Daí o fato de se prestar a idealizações e orientações comportamentais. No mais banal da vida, ele é o modo preferencial, por exemplo, das estratégias de publicidade e propaganda, em seu apelo ao consumo e ao convencimento (*compre, venha*), assim como aparece nas preleções domésticas (*tira os cotovelos da cima da mesa*) ou nas sinalizações de trânsito (*pare*) (Veras, 2012, p. 41-42).

Em *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono* [Toranja: um livro de instruções e desenhos, de Yoko Ono], saído originalmente em 1964, Ono contribui, no campo artístico ocidental cuja plataforma pressupõe *enquadramentos* de modos específicos de visibilizar e de recepcionar objetos, com certos fenômenos de eventos ou de ações.

Assim, leva-se em conta uma posição de consciência ao pensamento criativo, a partir de novas materialidades contidas na vida como constituidoras de uma relação artística complexa, para além do binômio *autoria* e *expectativa*, quando descontinua na experiência diante do objeto, a espera por um objeto já processado, pronto ou finalizado.

Em *Palavras de uma inventora*, de 1961, Ono (2002) revelou estar, à época da escrita de suas instruções, interessada no universo das leis fictícias, elaboradas por quem inventa, mundo esse de caráter conceitual em que suposição e percepção se convergem perfeitamente. A artista chama isso de uma espécie de "ritual para racionalizar o irracional", que, irrealizável fisicamente, dialogava muito com a instância transitória instaurada pela relação entre instrutora e instruídos:

> Ou talvez devêssemos dizer que é um ritual que não tem a dignidade de ser real. Um ritual cuja existência eu mesma só poderia reconhecer como ficção/invenção. O estranho resultado disto é que "isto" se torna "matéria/substância" concreta apenas quando tentamos destruí-lo, pois, de outra forma, não escapa de ser "imaginário" (Ono, 2002, p. 88).

A artista prossegue estabelecendo que a realidade conceitual resulta concreta tão somente, e aqui jaz mais uma contradição, a partir do choque entre a ação de forças destrutivas em contextos acidentais: "Não conheço outra forma que não seja apresentar a estrutura de uma encenação que assume a ficção como ficção, ou seja, como realidade inventada" (Ono, 2002, p. 88). Com isso, em *Earth Piece* [Peça da terra], Ono instrui, em uma escrita, um saber laconicamente poético: "Ouça ao som da terra girando" e logo abaixo, encerra com a inscrição "1963 primavera" (Ono, 1964).

A indicação do ano e da estação, parece tornar-se uma forma atenuada do *kigo* — a *palavra da estação* — usado nas formas tradicionais japonesas, indexando no espaço de leitura o tempo da produção da instrução e oferecendo a indicação por um contexto aberto — o próprio *fluxo* —, como por exemplo a relação entre o tema da *terra* e a indicação da *primavera*.

Por sua vez, na seção de instruções dos *tele-haicais,* o *kigo* só poderia dar-se sob a efígie da cifra numeral que o circunscreve em uma sequência numérica [000, 001, 002 etc.], matematicamente mínima, compositivamente ordinária, escamoteando nessa seriação qualquer estação e o ano de feitura, abrindo-se para a instauração de um tempo sequencial que produz sem cessar inícios, meios e fins. Mesmo possuindo cada *tele-haicai* sua independência dos demais, cada um é conjugado sob a égide de um mesmo gênero literário, de um mesmo formato visual, de uma mesma gradação cromática, de um mesmo procedimento operatório, optando pela grade de produção que poderá conduzir a recepção do público para o pensamento durante a ação de ler.

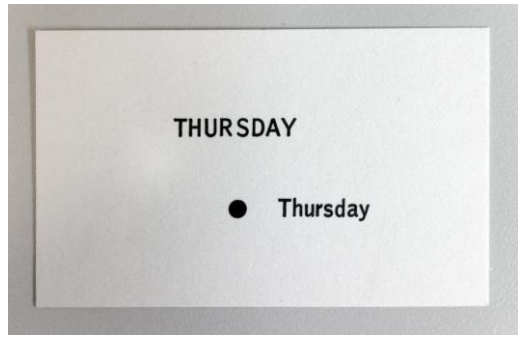
Se Ono seculariza certas formas japonesas de escrita em prol de certas zonas mentais do insólito, neste deslocamento, o *kigo* não necessariamente parece ser extirpado do poema, mas literalizado e extrusado de dentro do corpo textual para as adjacências do poema. Descolamento que poderia indicar o *kigo* japonês em outra parte da obra, em uma localidade ainda mais distante à dos poemas, exatamente no próprio título do trabalho, hospedando-o ali para verter seus efeitos. A fruta como título de obra, o *kigo* titular, inaugura a produção mais emblemática de Ono em *Grapefruit*, sendo *Acorn*

[Bolota], significando o fruto de casca resistente, guardando em seu interior a noz de carvalho, seu outro exemplo lançado mais de seis décadas depois.

Segundo Mônica Costa e Régis Bonvicino (1981), "A palavra 'grapefruit' significa em português, 'toronja' ou 'toranja', nome de uma fruta grande, arredondada, branca, vermelha ou alaranjada, de casca grossa e pelos sucosos'. Tal livro de instruções de nome de fruta refrescante, mas amarga, parece dialogar com o título de outra obra, concebida por George Brecht e lançada um ano antes.



George Brecht. *Water Yam,* 1963. Diversas edições. Fonte: https://activatingfluxus.com/2022/10/17/episode-2-thursday-1963-by-george-brecht/ .



George Brecht. *Water Yam* [Cartão *Thursday*], 1965. Caixa de plástico com rótulo em offset, impressão sobre 95 cartões em offset, 14 x 18 x 3 cm. Fonte: https://activatingfluxus.com/2022/10/17/episode-2-thursday-1963-by-george-brecht/.

Water Yam é uma publicação composta de uma caixa com majoritariamente cartões de papel contendo instruções reunidas. Sem tradução exata em português, *water yam* pode referir-se ao inhame-branco ou inhame-de-São-Tomé, ressoando a ideia de caixa como um reservatório que guarda, tal qual o tubérculo, instruções, a ser, a qualquer momento durante sua leitura, colhidas e emergir à mente, provendo a experiência como *crescimento*.

Para a poesia tradicional japonesa, os elementos vegetais circunscrevem alusões a certas estações do ano—o chamado *kigo* do haicai, ficando em aberto quais alusões toranjas, bolotas de carvalho ou inhames-de-São-Tomé demarcam no tempo e sobre qual qualidade desse tempo instaurado

eles parecem instruir-nos. Em *Water Yam,* entre instruções e enunciados em papel, um cartão em específico inscreve "QUINTA-FEIRA" em letras tipográficas, a que, logo abaixo, em uma espécie de repetição ou rebatimento, orbita "Quinta-feira" ao redor da localização ou da listagem proporcionadas por um *ponto lista* [•]. Ecoa como microtexto o título que lhe nomeia: no jogo entre o uso das letras maiúsculas e das minúsculas para esse dia da semana, há a detonação na própria leitura do evento (desta vez sem injunções expressas ao participante) de um objetivo elencado por Brecht em *Eventos (notas reunidas),* de 1961, em prol de "menos distinções" para que "se s[inta] a primavera, mas não a quarta-feira" (Brecht, 2002, p. 84).

> Esses pequenos papéis, que eram irreverentes desdobramentos de partituras musicais, podiam ser distribuídos em festivais, despachados pelo correio ou ainda deambulavam livremente sem nenhum tipo de controle, de mão em mão. Propunham ações, no mais das vezes bastante simples, apresentadas como propostas para experiências artísticas (Veras, 2012, p. 15).

Nessa área de cor tão convidativa, tanto a generalidade da presença efetuada pela escrita impressa, quanto a especificidade pontuada como evento que acontece no próprio ato de leitura, presentifica-se o enunciado que não consegue se fixar em nenhum dia de um calendário. Com isso, Brecht desloca para mais longe, a palavra da estação. Se no haicai o *kigo* era acionado pela presença da palavra *lua*, *neblina* ou *lótus*, e nas instruções de Ono, o mesmo se desloca para fora do poema, sendo ainda assim mantido na literalidade do numeral do ano e na expressão nominal da estação. Brecht, por sua vez, promove uma total desnudação da palavra da estação, tornando-a uma peça em separado.

O autor parece instruir sem que se perceba e reenviarmos conceitualmente para o puro ato próprio de tempo, desestruturando, por sua vez, a relação entre autor, obra e consumidor. |Finalmente, segundo Veras (2012), tais imperativos, antes de mais nada, traz à tona, por meio do jogo, o processo opaco da infantilização do espectador promovido pela linguagem, na própria explicitação da subordinação.

> Nesse caso, diferentemente do que se dá no dia a dia, as instruções que surgem na forma de arte não objetivam o esclarecimento, o entendimento ou a comunicação franca. Aparecem, antes, na linha do

que Wittgenstein tomou por *jogos de linguagem*: elas se prestam a dúvidas e ambiguidades. Elas *estimulam* as ambiguidades. Por vezes, almejam exatamente isto: confusão e incerteza. Procuram explorar os sentidos duplos e sobrepostos. Ambicionam a ironia, a provocação e o deboche (Veras, 2012, p. 43-44).

051

Me atraio capnolágnico
Por tuas cinzas vindas ao hálito.
Que me sejas enfático.

052

A perda é bem atenta:
Nos dá em retiro uma ausência.
Te envaso no vazio.

053

Cá sinos encravam
Sons que vêm, que vão.
Vida que se corta

054

Uma impregnação
Bem ao rés de minha sombra
Me intui algo azarado

055

Bem transparente o ar,
Tão nu e cru, é visto invisível.
Nos embrulha a vácuo

056

O tempo é o mareio
Que embota até uma causa óssea
Das coisas presentes

057

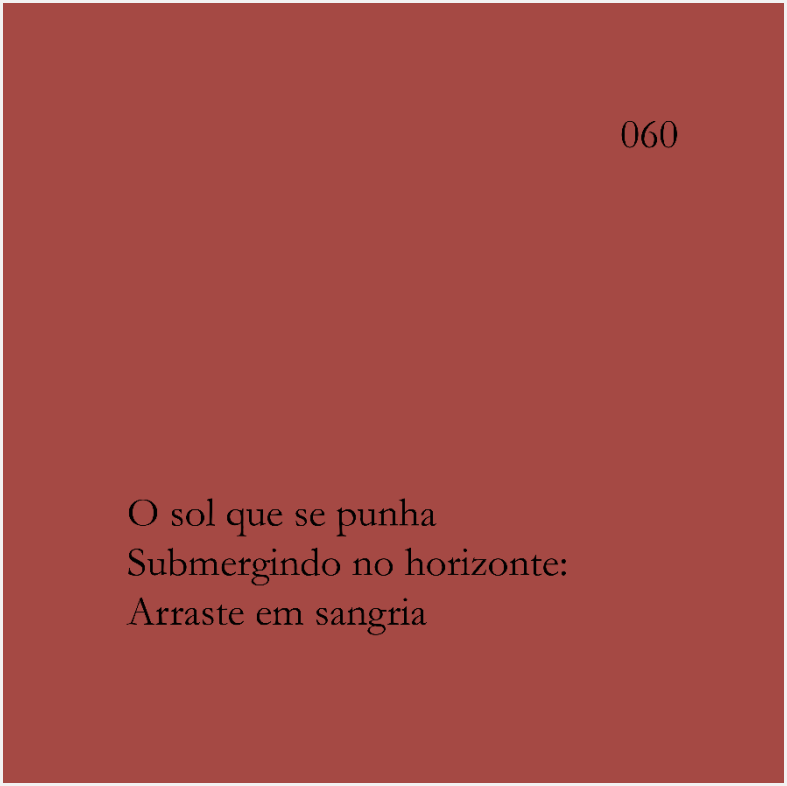
Assaz recolhida
A incidência em chave de ouro,
Cá se abre impressiva.

058

Imparissilábico
Poemeto — lançando em pedra
Um verso de nuvem

059

Murta-lava-pé
Plantada por alguns pêsames.
Amarga ao ser tida.



Fercho Marquéz-Elul. *Tele-haicais: "Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?"* [PRIMEIRA-FEIRA — assuntos inominados], 2021. Haicais enumerados de 051 a 060 sobre área de cor, 10 x 10 cm. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

061

Quando a tarde apena
Lonjuras em bloco — aventa
Visível o ar em ré

062

Jazigo em desvéu —
O dia defunto revira,
Corta em mancha-graça

063

O mundo se racha
Em dois a cada batida
Do sino na torre

064

No torreão acima
Olhos engolem o que a tudo
Vigiam — bocarras!

065

Canal do rio abaixo
Flui levando a luz reflexa —
Sepulta um pó sombrio

066

Assombra-me tanto
Não sentir o que não sei.
Na morte pairamos

067

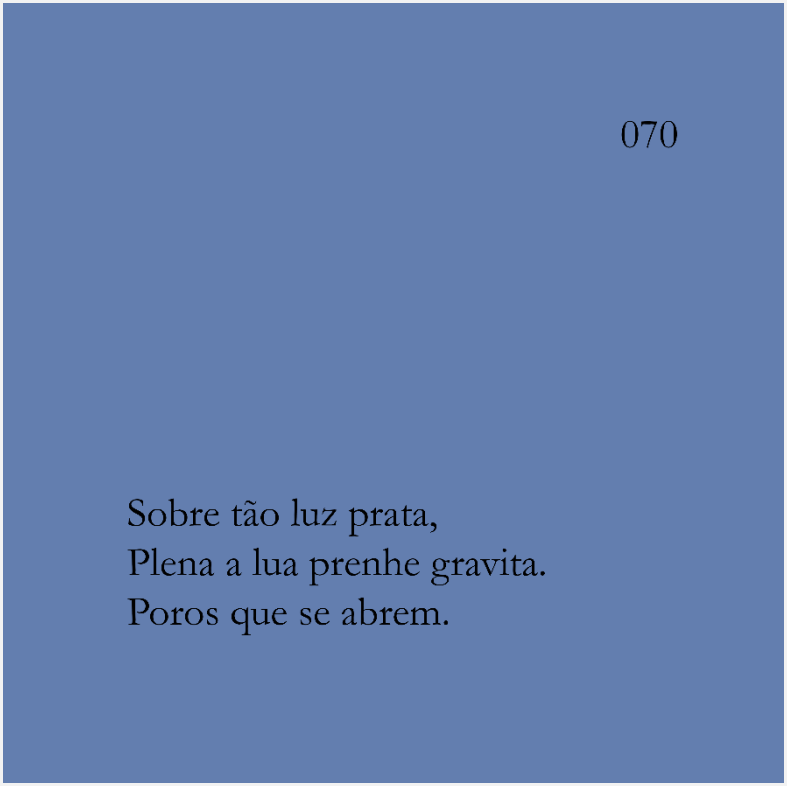
Pelo bairro ao sul
Rua de asfalto é um rio negro.
— Sol — se enterra a clivo.

068

No curso do rio,
Vento no encalço do vácuo.
— Um vazio entre pedras.

069

Lava encouraçada,
Resto em betume — uma casca
Descarna, desossa.



Fercho Marquéz-Elul. *Tele-haicais: "Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?"* [SEGUNDA-FEIRA — efemérides demarcadas], 2021. Haicais enumerados de 061 a 70 sobre área de cor, 10 x 10 cm. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

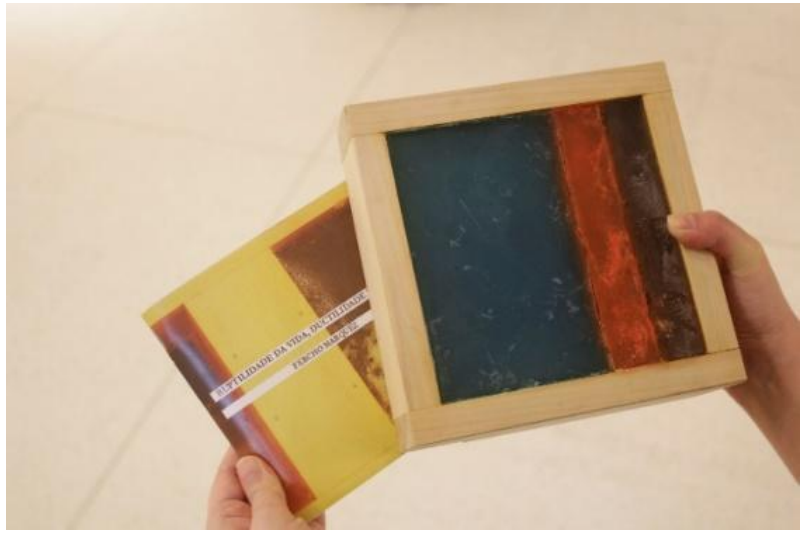
IV

palavras incrustadas

A aparição da imagem verbal exigente, como anteriormente apontado, se inscreve por meio de impressões, de calques sobre zona pictórica. Dão-se não necessariamente protocolando um significado a partir das letras ou palavras, mas oferecem à vista um dos mecanismos da cor da letra que é instalada e de que modo a própria cor aplicada se escapa da superfície e tinge nas bordas do molde a continuação de seu uso. Essa área de cor abre espaço para a suspensão do *telehaicai* dentro de uma área de cor, especificamente ali, da ordem de uma espécie de regime cromático — a escolha da cor é feita por meio de programas de edição e sua pendulação ao longo do dia vão de matizes escuros a claros ou vice-versa.

Essa concomitância de oposições, esse gesto duplo que torna visível e escamoteia, repercute em meu trabalho *Incrustado*: uma série de quatro objetos compostos por uma caixa de madeira a ser manipulada. Sua face dianteira se encontra preenchida totalmente com glicerina, em que perfilam distintas extensões de *áreas de cor* produzidas por processos repetitivos de moldagem cuja respectiva área se diferencia das demais por cores diferentes. Em uma fina fresta, na cova traseira do objeto em madeira, a monografia publicada e um conjunto de imagens podem ser acessados e consultados. As palavras que adentram a visualidade da área de cor fazem seu

acesso nem pela frente ou pelo verso, mas por um fino flanco onde ali ficam estocadas.







Fercho Marquéz-Elul. *Incrustado IV* [Série], 2017. Monografia *Rupitilidade da vida, ductibilidade da morte*, apresentada em 2016, reimpressa em papel sulfite 120 g/m² (miolo) e papel couché brilhante 170 g/m² (capa e pranchas de imagens), 82 páginas, incrustada em caixa de estocagem com glicerina e corantes, 19 cm x 19 cm x 8 cm. Edição de 4 exemplares. Impressão: Birô Gráfica e Comunicação Visual, Londrina – PR. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fotografia: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

Incrustado IV é capaz de articular distintas *situações* em um só objeto. Há uma rearticulação entre frente e fundo — questão premente na pintura, mas também na topografia escultórica: a frente se dá em uma imagem geométrica cujo fundo dianteiro da caixa é tampado com diferentes graus de visibilidade do material gorduroso. Na frente há a ênfase na imagem que só pode ser instada a aparecer nas instâncias de suas alterações físico-químicas a partir da glicerina se tornar

sua própria presença. É menos uma *área de cor* cujo perímetro margeia na madeira que lhe faz a contenção do que um centro pelo qual passa o informe em linhas que cortam fronteiras de cor.

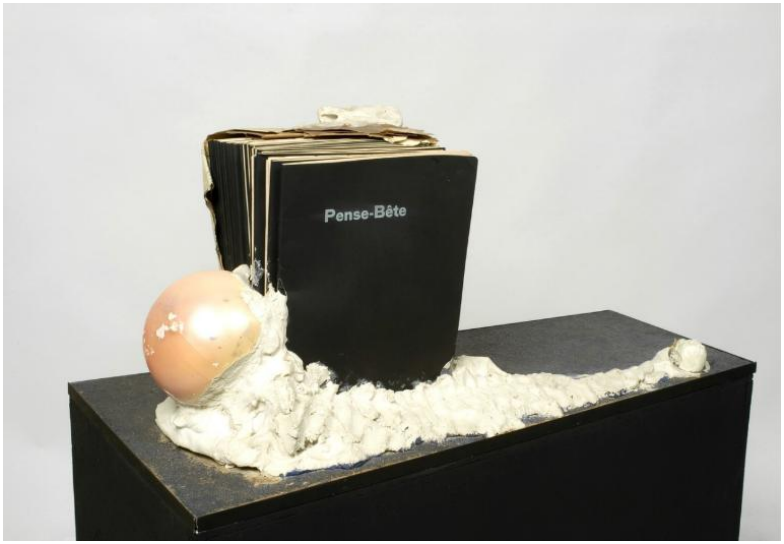
O fundo, considerado essa região oculta mais próxima ao que estrutura a pintura ou a imagem bidimensional, não estabiliza ou dá suporte apaziguador ao sistema, mas ejeta imagens e elementos que alteram e rearticulam os referenciais durante sua leitura e manipulação. Não é pela *largura*, nem pela *altura* que o objetivo se complexifica: é pelo delineamento da *profundidade* para a qual a obra se abre via esses elementos folheados que complementam o entendimento objetual com outro dado conceitual.

Pelas costelas en*cova*das da caixa de estocagem reside a sistematização do conhecimento, especificamente do processo criativo acompanhado da pesquisa acadêmica. Tal abertura para o *dado nominal* na própria obra é exemplar para pensar as relações invisíveis e inescapáveis dos con*textos* — mesmo que leve e portável, deslocalizável ou em deslocamento, aberta para o uso, está ocultamente articulada com um vocábulo artístico em diálogo como procedimentos do objeto.

O conjunto textual, epistemológico e heurístico de *Incrustado IV* funciona menos como *explicação*, *legenda* ou *sistematização controladora* e mais como elementos que buscam indistinguir a diferenças polares e, portanto, ficcionais, entre obra e sua legenda, imagem não verbal e imagem verbal, matriz e réplica, original e cópia, frente e fundo, pintura e objeto, para rearticular a própria experiência tátil e topológica da descoberta e do desconhecido que o público pode ver instaurado a partir de seu engajamento.

Ali complexas *áreas de cor /ô/* promovem com essas rearticulações a abertura do sujeito para suas próprias *áreas de cor /ó/,* para suas próprias áreas subjetivas, tanto para além da re*cor*dação [no sentido de fluxo inventivo], quanto para aquém de qualquer de*cor*ação [no sentido de fixação mecânica] que o desdobram para o *novo*.

V
pense-bête



Marcel Broodthaers. *Pense-bête*, 1964. Livros, papel, gesso e bola de plástico sobre base de madeira, 30 x 84,5 x 43 cm. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/marcel-broodthaers-pense-bete-memory-aid.

Em um entremeio do processo, as oposições entre uma *imagem* e sua *legenda* se enfraquecem, conjugando endereçamentos contínuos entre visual e verbal: a escrita e a impressão da experiência, recolhida do processo de escrita, possibilitam a produção da obra, cujo objeto de publicação recursa múltiplas leituras ao poder se instaurar em inserções do meio

online ao impresso, em formas cromáticas ou contextuais, escultóricas ou literárias. Tal âmbito de produção específica atualmente advém da compreensão de um movimento da produção a partir dos fazeres escultóricos para a produção de meios de publicação, procedimentado por ideias e temas que derivam do que é refletido e articulado no campo escultórico.

Após estrear com seu livro de poemas *Mon livre d'ogre* [Meu livro de ogro], em 1957, Marcel Broodthaers já preparou o terreno para seu futuro ato, quando, a partir da publicação de seu livro *Pense-bête*, em 1964, para deslocar sua produção do campo da literatura para o campo da arte escultórica, sentido inverso ao que me sucedeu. Vindo de uma carreira como escritor, Broodthaers lançou em 1964, em uma edição de 100 cópias, seu quarto livro de poemas intitulado *Pense-bête* [*Lembrete*]. Segundo o artista, em seu texto *Arte poética* presente naquela coletânea, "A palavra brilha como joia nos códigos. Pois bem, fiquei apaixonado desde que eu soube ler. Paixão perigosa, paixão obsessiva que produziu este magro resultado, alguns poemas que se separam de sua natureza de gente de coisas" (Broodthaers, 2016, p. 23), indicando as possibilidades limitadas que a poesia tradicional lhe proporcionara até aquele momento.

Esse deslocamento da prática de atuação de Broodthaers da literária para o campo expandido das Artes Visuais não foi feito de forma isolada[15]. Maria Ivone dos Santos, artista e professora, discorre, em nível tanto local quanto internacional, a respeito do percurso da produção de livros e publicações de artista em seu artigo *O livro e as publicações de artista: algumas considerações sobre os Ateliês do Solar do Barão e o contexto de Curitiba*, de 2011. Ali nos oferece um amplo quadro crítico, indicando assim a reinserção profissional do escritor no campo em expansão das práticas artísticas a partir dos anos 60:

> [...] Nota-se também quão expressivo foi o contingente de poetas que abandonariam a literatura para as Artes Visuais. Outras posições passavam a ser ocupadas pelos escritores, a exemplo de Broodthaers, que atuaria no formato-livro, no espaço físico da página, produzindo sequências espaço-temporais, as quais iriam penetrando simultaneamente — palavra e imagem — nos campos das Artes Visuais, e de Ulisses Carrión, que de poeta passou a artista. circulando igualmente em vários meios e âmbitos (Santos, 2011, p. 53).

[15] Para os novos postos de atuação do artista contemporâneo, Ricardo Basbaum dedicou extensa produção escrita e poética, cf. *O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte*, presente no *Manual do artista-etc*, 2013.

Nesse novo fazer artístico, Marcel Broodthaers passa a compreender, no texto *10.000 francos de recompensa*, de 1974, objetos como elementos da comunicação: "estes objetos recentes [que] levam, da maneira mais sensacional, as marcas de uma linguagem. Palavras, numerações, signos inscritos no objeto mesmo" (Brood-thaers, 2016, p. 76). Broodthaers intitula *Pense-bête* a tal coletânea, cujo significado é o de lista, de indicação, de lembrança ou de lembrete: a "colinha" que permite com que alguém se lembre de executar uma tarefa. Segundo o dicionário *Expressio*,

> Seu significado é bastante claro: supõe que aquele que precisa de um lembrete [*pense-bête*] é estúpido [*bête*] e que esse artifício é, portanto, essencial para ele a ajudá-lo a "pensar", tomado no sentido de "lembrar".
>
> Mas esta palavra confunde equivocadamente falta de inteligência (estupidez) [*la bêtise*] com memória. Porque se você precisa de um *lembrete* [*pense-bête*], não é necessariamente que você seja estúpido, mas sim que você tenha uma memória como a de um queijo Emmental.

Tal termo que nomeia o livro cujo significado de lembrança visual, tal como uma fita amarrada ao redor de um dedo, também recebe sentido literal nas duas palavras em si "*pense"* e *"bête"* que fraseadas nos instrui: "*pense, sua*

besta", assinalando também para o bestiário jocoso de poemas dentro da obra, jogando com a condição compartilhada entre a humanidade e o reino animal. Em seu poema *L'index* pertencente dessa coletânea de poemas engessados*,* longe de dar uma explicação transparente desta palavra, Marcel Broodthaers (2016, p. 32) a aproxima do léxico da escultura tradicional, contudo, sem prendê-la seriamente: "Lembrete. / Faço carreira no mármore, tenho veia". Aos 40 anos de idade, o então autor belga imobilizou em uma base de gesso os últimos cinquenta exemplares dessa obra, simbolicamente encerrando sua trajetória como escritor, ou melhor, encerrando ao menos a trajetória até então conhecida como escritor tradicionalmente.

> Em sua primeira exposição (1964), na Galeria Saint-Laurent em Bruxelas, Broodthaers apresentou, entre outros objetos, uma escultura que consistia das sobras de seu livro *Pense-Bête.* Esses livros, mesmo que colocados parcialmente em seu papel de envelope original, estão inseridos em uma base de gesso que somente cobre a metade inferior, permitindo tirá-los facilmente do objeto montado. Este pedestal de gesso se estende do pacote de livros sobre uma base de madeira que suporta a montagem e tem do outro lado uma bola de plástico que Broodthaers inseriu no material fresco. A superfície de gesso não é suave, senão

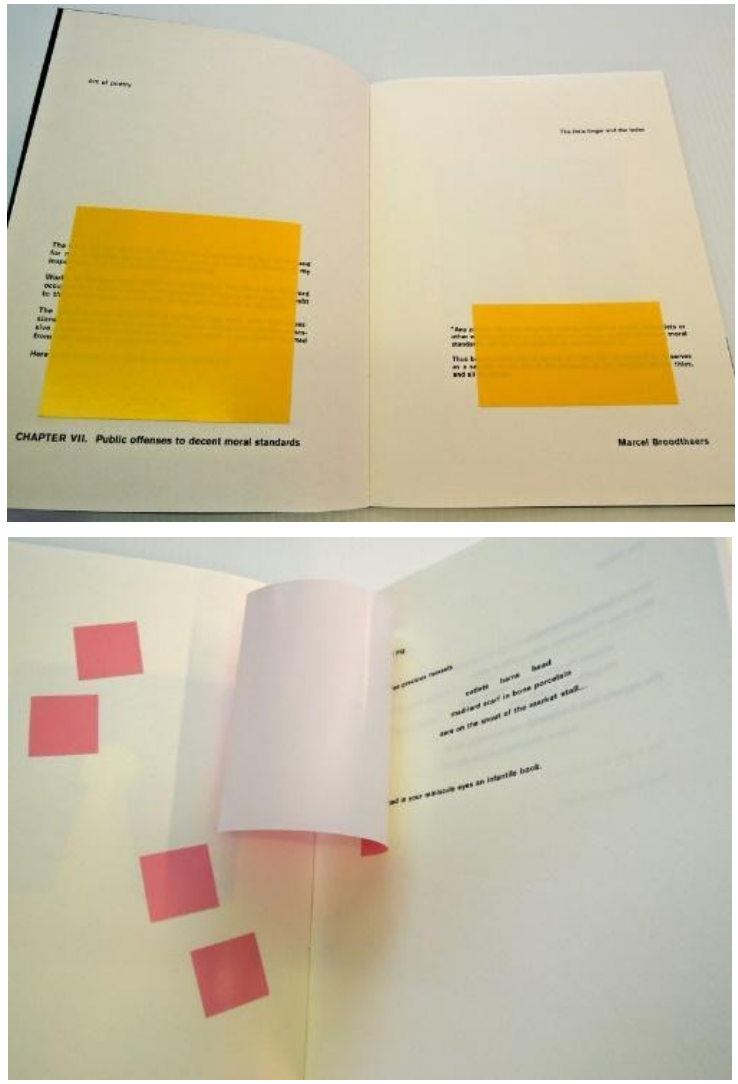
> que está marcada com impressões de dedos. Em seu conjunto, a obra dá a sensação de ser improvisada (Schwarz, 2019).

Tal obra é articulada por Marcel Broodthaers tendo em vista a experiência pessoal ao visitar uma exposição do artista estadunidense George Segal: "'há dezoito meses', escreveu, 'vi em Paris uma exposição de vazados em gesso de [George] Segal. Esse foi o ponto de partida, o choque que me levou até o ponto de fazer minhas próprias obras'" (Schwarz, 2019). Mais precisamente, o artista descreverá sua impressão de modo mais preciso: "As figuras de Segal são gessos grosseiros de seres humanos capturados em momentos da vida cotidiana" (Schwarz, 2019). As esculturas do artista estadunidense ao mesmo tempo que oculta os sujeitos sob a grossa camada de gesso branco, trabalham a contrapelo da natureza reduplicativa do processo de vazado. A partir disso, diz-nos novamente Dieter Schwarz (2019), o artista belga dá continuidade a esse ocultamento de modo literal (ao pôr livros com sua capa dentro do gesso), ao mesmo tempo que insiste na condição de múltiplo e que complementa:

> Ali os livros se põem de pé como objetos vendáveis disseminados em pacotes e não como objetos únicos produzidos por meio de um vazado em gesso. O pedestal de gesso cumpre muitas funções de uma vez só: detém a mobilidade dos livros e

nega sua existência como objetos de consumo, estabelece uma relação com práticas artísticas mais antigas, implicadas no próprio gesso como material; nega a relação da obra com a tradição seja a do *ready-made*, seja a do "objeto poético" surrealista, posto que nesses casos o acesso ao objeto estaria limitado de tal maneira. Em contraposição ao *ready-made*, que é selecionado por um "autor" e, portanto, fica instaurado como objeto estético, os poemas de *Pense-Bête* seguem sendo parte do discurso literário, já que a "mensagem" do autor está obviamente inscrita, por seu meio de apresentação (livro e tipografia), dentro de uma tradição cultural existente (Schwarz, 2019).





Marcel Broodthaers. *Pense-bête* [intervenções de áreas de cor], 1964. Publicação, 29.6 x 22.5 x 0.4 cm. Edição de 2016, 100 cópias. Exemplar nº 28. Editora: Granary Books. Fonte: https://graphicarts.princeton.edu/2016/02/24/pense-bete/.

Segundo Dieter Schwarz (2019), instalada na recepção do público entre um objeto como fruto de uma expressão artística ou digna de curiosidade, *Pense-bête* incute nos visitantes uma total deslocalização de atribuição de sentido para a obra, o enterro final da prosa ou da poesia, da tristeza ou do prazer, quando o que se sobra é apenas a própria averbação literal: "Olha! Livros em gesso!". Segundo Jaime Barón (2016), a reação do público foi lamentada pelo artista, cujo enterro da poesia, revela-se como um ato moderno em franco diálogo com as vanguardas históricas. Tal gesto interdita a obra poética, afastando-a de seu autor, ao torná-la ilegível, resultando, por sua vez, em um sentido, já de início, não interpretável ou consumível. A respeito deste período, Marcel Broodthaers comentará:

> Meus primeiros objetos e imagens, 1964-1965, nunca poderiam causar essa confusão em particular. A literalidade vinculada à apropriação do real não me parecia bom, pois transmitia uma aceitação simples e pura do progresso da arte... e outras partes também. Dado que, contudo, não há nada que impeça que os espectadores se confundam, se é o que eles querem. Não assumo a boa vontade de

> meus espectadores nem de meus leitores... nem tampouco a má vontade (Broodthaers, 2016, p. 80).

O pedestal de gesso divide o objeto do espectador e impede que a obra se resolva como um objeto artístico tão facilmente. *Pense-bête* facilita uma comparação entre o real e sua imitação, já que o objeto real só está oculto em partes de maneira que segue sendo visível em parte. Essa situação de realidade criada pelo gesto de Broodthaers se afasta das operações de *ready-made*, estabelecidas pelo artista francês Marcel Duchamp: quando o segundo insere um objeto ordinário em um contexto artístico, o *ready-made* torna visível seu próprio ocultamento do objeto real como um objeto de arte. Em contraste, segundo Schwarz (2019), o pedestal de gesso oferece um marco material que nos convida a uma leitura em detrimento do marco abstrato do contexto artístico.

> Dentro do campo da representação, o pedestal não constitui uma presença elegante, nem tampouco um substituto da escritura que já não é acessível. Contudo, como essa escritura, o pedestal, com sua exigência de uma interpretação, introduz à cena uma ordem simbólica. Broodthaers critica Segal pelo fato de que sua obra se situa no nível do objeto encontrado ou da invenção artística e em consequência, posiciona Segal dentro do legado do surrealismo de Breton. “Neste

> caso não transcendemos ao nível do objeto encontrado, ou melhor o da invenção. Um invento tão extraordinário que cancela todo os poderes da imaginação — ou, pelo contrário, os libera —. Isso depende das tendências do espectador" (Schwarz, 2019).

Pense-bête abriu a poética de Marcel Broodthaers para uma encruzilhada de vias criativas que se estabeleceram posteriormente em sua trajetória. Para além da abertura pioneira de sua montagem escultórica com seus últimos exemplares, quando os *imobilizou* em gesso como um interessante processo praticamente ortopédico e em cuja correção tem seu objetivo inacessíveis, Broodthaers também interveio não tão-somente no *corpo* extensivo da publicação, mas também *no interior literal* dessa obra. Sobre os poemas, o artista belga colara uma variedade de retângulos e quadrados de papel colorido. Em algumas páginas, a área de cor obstrui parte do poema e em outras, é possível levantar o papel para ler o que há embaixo. Essa obliteração dos poemas nesse empreendimento intensivo por meio das áreas de cores, comenta processualmente a prevalência do *cromático* sobre o *literal*, do *visível* sobre o *legível.*

Pense-bête imobiliza a escrita, apresentando-a como coisa destituída de significado tradicional. Livros que contêm

poesias se torna uma lápide cuja inscrição instrui o seu público informado a "*pensarem, bestas!"*. O sopé mesmo da lápide, do sepultamento da destituição da literatura e da poética literária é montado e o próprio campo do trágico fenômeno inquietante é manejado por Broodthaers. A poética tradicional sofre uma correção, uma cesura para se abrir para um novo modo de fazer, encontrando nas artes plásticas vias de trânsitos possíveis.

Na minha série de *Incrustados*, por sua vez, a escrita é ocultada para ser novamente revelada pelo tateamento do objeto, instituindo na *ênfase* da escrita o parecer e o desaparecer de si como parte da instauração da obra. Sua singularidade é essa versificação da materialidade informe na geometria da caixa de estocagem. As intervenções cromáticas no interior de exemplares de *Pense-bête* é um outro importante caso que repercutem em minha produção a partir da maneira que essas presenças geométricas de cor instauram experiências. Para o artista belga, as áreas de cores ocultavam ou revelavam a palavra, o trabalho de poesia. Tais procedimentos de ir e vir se propõem a um jogo cujo andamento é um estado de atenção e de acompanhamento para as próprias regras de funcionamento do jogo (da fulguração da imagem).

VI

artes panfletárias



Fercho Marquéz-Elul. *Artes panfletárias: áreas de cor* [14 de maio de 2022, durante a abertura da exposição *Presença Negra no MARGS*]. Impressão colorida frente e verso sobre papel cuchê brilhante 90 mg^2, 10 x 10 cm, 50 cópias. Impressão: Copyserv Gráfica Expressa, Porto Alegre – RS. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Finalização gráfica: Carolina Alves Pereira. Fotografia: Fernanda Soares da Rosa. Fonte: acervo do artista.

As instruções desconsertadas apresentadas em sua literalidade sobre a área de cor, sem muitos recursos de tipografia ou espacialização, não tinham o intuito inicial de serem distribuídas ao público, mas lidas digitalmente ou avistadas dispostas na parede tal qual um calendário, com seus elementos cromáticos levados em conta pela seleção da palheta recursada pelos programas de edição. Como uma derivação

dessas instâncias de recuo, em 14 de maio de 2022, para a abertura da exposição coletiva *Presença Negra no MARGS*, curada por Izis Abreu, Igor Simões e Caroline Ferreira, em Porto Alegre, inscrevi um conjunto de palavras e injunções verbais dentro de cinco áreas de cor, desta vez, articulando-as graficamente tanto no anverso, quanto em seu verso.



Fercho Marquéz-Elul. *Artes panfletárias: áreas de cor* [14 de maio de 2022, durante a abertura da exposição *Presença Negra no MARGS*]. Impressão colorida frente e verso sobre papel cuchê brilhante 90 mg^2, 10 x 10 cm, 50 cópias. Impressão: Copyserv Gráfica Expressa, Porto Alegre – RS. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Finalização gráfica: Carolina Alves Pereira. Fotografia: Fernanda Soares da Rosa. Fonte: acervo do artista.

Tal conjunto de produção surge mantendo o oferecimento de outras instruções, desta vez, impressas e distribuídas durante a abertura da mostra. Em formato de panfletos, buscavam com gestos presenciais e visualmente cromáticos se espalhar pelo ambiente discursivo da exposição, infiltrando pensamentos, ideias e sugestões poéticas nas relações que ali se estabeleceriam. Depois das primeiras concepções gráficas serem concedidas para o ambiente digital, tais peças gráficas intituladas *Artes panfletárias*: *áreas de cor*, objetivavam a instância de inserção intermitente e mínima quando, durante sua distribuição, eu como artista não participante da exposição, componho na escala de 1:1, uma mensagem que se completa na relação entre anverso e verso.

Durante todo o processo de concepção, produção e disseminação das áreas de cor, a motivação foi oferecer uma demarcação poética e transitória que se daria, no contato direto com o *outro,* pelos diversos pontos do espaço expositivo, marcando assim, ao pontuar a exclusão pela curadoria de pesquisas poéticas de artistas negros provenientes do ambiente acadêmico. Pareceu-me que a partir dessa falta o pensamento desierarquizado possibilitado por essas ativações gráficas, poderia ser projetado, combatendo a relação entre centro e

margem, em que ao se incluir uns, conferiria, em um jogo, a invisibilização ou exclusão de outros. Um jogo cuja questão de legibilidade ali se articula, quando o discurso curatorial parecia necessitar interpretar ao público certa compreensão acerca da produção ali exposta, terminando por esquematizar o pensamento curatorial, sem ao menos tensionar as identidades — da própria negritude e da própria arte a partir das variadas produções cuja potência parecia repelir a instauração de projeções mitológicas.

As *áreas de cor*, neste momento, distribuídas durante a abertura, se materializavam nas mãos das pessoas, levando parte dos visitantes a olhar para o que tocavam. Era através de finos panfletos cujo gesto de dar *o torno* em sua face em busca de sua contraface, que a publicação se instaurava sem peso, que girava sob seu eixo de visualidade, como uma porta *giratória* que nos faz entrar em um lugar e sair no outro sempre através de um dispositivo constituído desse redemoinho de vidros mecânicos, em que nós mesmos somos impelidos pela força corporal a acionar a rolagem. Ali, passei a panfletar e a disseminar esses materiais impressos. À distância, supunha-se serem quadrados de cores chapadas e sólidas, contudo,

ao calor do contato da mão, tais quadrados possuíam inscrições propositivas que dependiam da curiosidade do público que modularia ou não o olhar para o verso.



Fercho Marquéz-Elul. *Artes panfletárias: áreas de cor* [14 de maio de 2022, durante a abertura da exposição *Presença Negra no MARGS*]. Impressão colorida frente e verso sobre papel couché brilhante 90 mg^2, 10 x 10 cm, 50 cópias. Impressão: Copyserv Gráfica Expressa, Porto Alegre – RS. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Finalização gráfica: Carolina Alves Pereira. Fotografia: Fernanda Soares da Rosa.

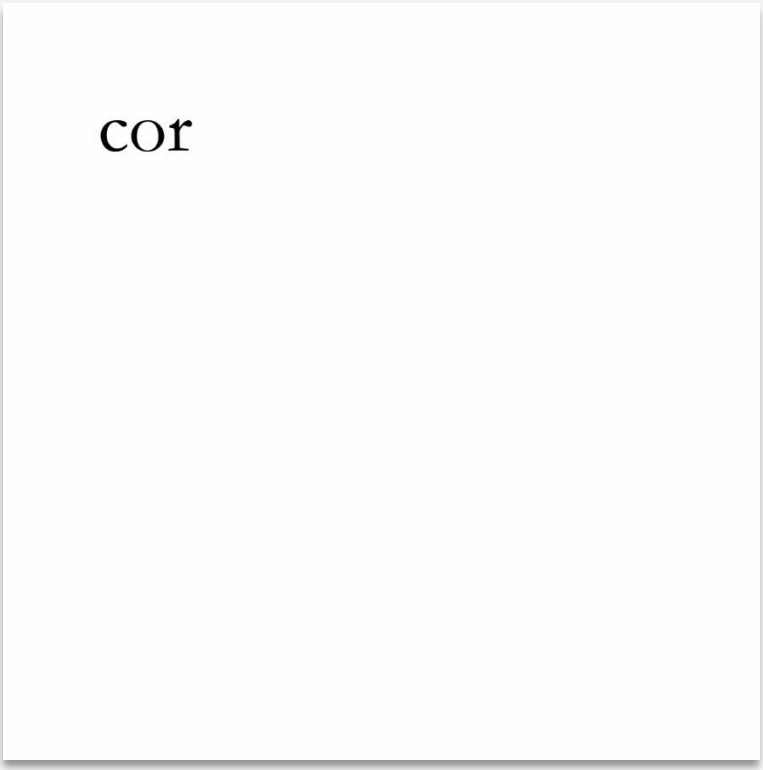
Esse gesto me abriu para a possibilidade de reagir propositivamente à exposição, ao mesmo tempo que ele *temporalizava* a disseminação, na dialética entre o que surge ao ser

portado, manuseado ou usado e o que desaparece ao ser guardado, oculto ou descartado. Uma série de *espacializações* que percorria livre da moldura expositiva ou curatorial, movia-se célere pelo lugar, negociando com o discurso e as estratégias curatoriais ali exercidas institucionalmente. Ao propor as *Áreas de cor*, compreendi nessa penetração poética, certas instâncias ali resultantes.

No recinto — o museu — pouco poroso da visibilidade da arte, ao deflagrar essas demarcações impressas e efêmeras, foi possível visualizar aproximações e distâncias, presenças e outras faltas[16]. Ao participar *hors concours* da exposição, os panfletos, por sua materialidade que aciona a ordem de um tempo flébil, não foi absorvido pelo discurso curatorial ou museal, nem pelo catálogo publicado anos depois, nem teve arrematada sua inquietação material e conceitual de vibrar, de disseminar, de surgir e de se esconder, deixando propriamente rastros que para o futuro serão tomados por outras mãos.

[16] É preciso lembrar que tal mostra contou com um extrato em que predominava objetos, pinturas, esculturas, vídeos e fotografia, ficando subrepresentadas as publicações, edições e artes da página de artistas negros, à exceção, por exemplo, da obra *Livro de notas pretas* de Wagner Melo, expandida em instalação.


área



Fercho Marquéz-Elul. *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: área/ cor]*, 2022. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.


eu estou vivo

Fercho Marquéz-Elul. *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: eu estou vivo/ —]*, 2022. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

No panfleto *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: área/ cor]*, emergindo na parte superior da área preta a palavra *área* em letras brancas serifadas em minúsculas solitariamente descontinua, com sua presença, o bloco cromático impresso sobre o papel. Virando a peça gráfica, *cor,* também na mesma formatação que a palavra de seu anverso, mas na cor preta, se enuncia na mesma região do panfleto anterior.

O jogo entre anverso e verso, área e cor, preto e branco, literal e cromático, superfície e contorno funciona continuamente por meio de inversões, em que as respectivas faces da publicação só podem ocorrer na alternância de uma à outra. Tais vocábulos iniciam a experiência enviando o manipulador não para necessariamente fora das áreas de cor, mas para o seu interior que é propriamente sua outra superfície e em que, tautologicamente, se afirmam na realidade literal das áreas de cor. *Área*, suspensa, relembra sua origem *aérea* e indica o espaço perimetral da cor concentrada para ser vista, já *cor* carimba a especificidade cromática que o branco a ratifica como maquinações.

Em *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: eu estou vivo/ —]*, a mesma relação de ocupação por enunciados que se relacionam entre zonas da área em cada face é mantida. Contudo, o emprego do amarelo como cor mantida em ambas

faces retarda a consciência de que um jogo é empreendido pelas ambiguidades, quando a cada face, ora um enunciado se apresenta, ora outro se oculta, mantendo ainda assim uma relação de complementação.

Essa peça com a permanência cromática se relaciona mais propriamente com a tradicional virada da página que produz uma experiência narrativa. *Eu estou vivo* é veiculada como lembrete "*pense-bête*" ao receptor. Porém ao lê-lo, seria capaz de instaurar dentro de si o seu próprio lembrete pessoal de que se vive no agora? No anverso, um travessão risca a área de cor. Nessa obra, houve uma disjunção da implementação do ato de afirmação que um travessão seria capaz de abrir ao deslocá-lo de perto do enunciado. Ali, na outra face, o travessão que abriria para o discurso que se encontra então ausente, jaz solitário, já que se fragmentara do enunciado afirmativo do anverso.

Deste modo, ocupando a página diferente da do enunciado, tal travessão, portanto, se instancia impossível de prover a abertura do discurso. Perde, portanto, seu mecanismo de funcionamento especial, como sinal de pontuação, de indicar certa ação discursiva, abdicando perante o olhar ao ter sua presença esvaziada. Theodor W. Adorno, em *Sinais de*

pontuação, de 2003, reflete seus estatutos de funcionamento que são acionados pelo uso dentro da escrita:

> Quanto menos os sinais de pontuação, tomados isoladamente, estão carregados de sentidos ou expressão, quanto mais eles se tornam, na linguagem, o polo oposto aos nomes, tanto mais decisivamente cada um deles conquista seu *status* fisiognomônico, sua expressão própria, que certamente é inseparável da função sintática, mas não se esgota nela (Adorno, 2003, p. 141).

Separado, o travessão no verso parece riscar e calar a afirmação de alhures, sendo propriamente uma espécie de negação ou de limite à vida da fala. Na política pontuadora de Adorno (2003, p. 149), conservadoramente é "melhor pecar pela falta do que pelo excesso", pois os sinais ao fim e ao cabo terminam por se separar da fala e da escrita, quando "[c]ada sinal cuidadosamente evitado é uma reverência feita pela escrita ao som que ela sufoca" (Adorno, 2003, p. 149).

O travessão [*Gedankenstrich*], continua o autor, é pensado como um *traço de pensamento*: possibilita a compreensão dos cortes e pausas rítmicas na totalidade textual. Seu uso sério provê no texto linhas silenciosas à voz do narrador, encaixando entre as frases um antigo *puro tempo*, um refúgio mitológico sob a tipografia. Com o *travessão*,

> [...] o pensamento toma consciência de seu caráter fragmentário. Não é por acaso que, na era da progressiva desintegração da linguagem, esse sinal tenha sido negligenciado precisamente nos casos onde cumpre sua função: onde separa o que pretensamente estaria ligado. O travessão ainda serve apenas para preparar surpresas traiçoeiras que, justamente por terem sido preparadas, já não mais surpreendem (Adorno, 2003, p. 144)[17].

Diferentemente, segundo Adorno (2003), dos parênteses, que, com seu uso, produziria *enclaves*, abdicando assim da integridade formal e linguística, os travessões, por sua vez, provariam a sensibilidade de quem escreve e ao escolhê-los pela cautela, manteriam no corpo textual todas partes como importantes. Assim, "[o]s travessões, ao contrário, na medida em que retiram do fluxo da frase a inserção, sem a encarcerar, capturam tanto a relação quanto a distância" (Adorno, 2003, p. 147). Na presença solitária de um travessão, ambas faces do panfleto se relacionariam e se distanciaram entre enunciado e sinal de pontuação, tempo declarado e espaço indiciado.

[17] Não é possível deixar de comentar o uso abusivo do travessão na produção de textos executada por certos programas de Inteligência Artificial Generativa, como o ChatGPT da OpenIA e o Gemini do Google. Sua se tornou um indicador de uso de IA, ao mesmo tempo que, com isso, passou a ser até mesmo abandonado por escritores, mesmo quando a norma culta da língua portuguesa indicar o seu uso, preferindo assim outros sinais de pontuação, como parênteses, hifens, meia-riscas ou vírgulas.

esqueça
com
moderação



Fercho Marquéz-Elul. *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: esqueça com moderação/ esqueça com rememoração],* 2022. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.


déco



Fercho Marquéz-Elul. *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: déco / colonial]*, 2022. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

Ao lado direito de uma área de cor glauca, em *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: esqueça com moderação/ esqueça com rememoração]*, letras brancas também serifadas em minúsculas instruem o leitor: "esqueça com moderação". No próprio ato de instruir ao esquecimento, contraditoriamente, quem é instruído é convocado a se lembrar. Recomenda-se uma ação — a de esquecer — que não pode ser partimentada em unidades tais quais um produto contável. Sua ação não pode, em muitos casos, ser voluntariamente evitada, muito menos mensurada rigidamente.

O esquecimento assim se impõe à instrução como um fenômeno mental não palpável cuja compreensão ou interpretação só pode se dar de modo indireto. Virando o panfleto, em uma leitura descuidada parece que o mesmo imperativo anterior se repete, porém, "esqueça com rememoração" amplia o regime contraditório presente no próprio comando. Com isso, a instrução aporta uma dimensão de caducidade de sua função perante o instruído e se torna ineficaz.

Em *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: déco / colonial],* em uma encarnada área vermelha, *déco* no centro esquerdo da imagem se apresenta lacunar, em uma letra de tamanho relativamente maior que o utilizado nas *áreas de cor* anteriores. Assemelha-se a um índice, um letreiro instalado

no coroamento arquitetônico de uma edificação formada pela área chapada do panfleto que parece se tornar uma fachada ou paredão cromáticos. Em seu verso *colonial*, na parte inferior direita, se estabelece enfatizando uma horizontalidade. Em sua constituição formada de oito letras, com as ascendentes das letras *l* minúsculas se alongando para o alto, bem como o ponto do *i* flutuando suspenso, tem-se a impressão de que a palavra recursa uma espécie de conjunto arquitetural tal qual o panorama de uma cidade, com seu perfil aéreo formado de letras baixas e altas edificadas no perímetro de cor.

Déco, abreviatura para o estilo arquitetônico *arts décoratifs*, parece solicitar uma completude de seu termo em um outro estilo, *colonial*, esse que, por sua vez, têm ausente o prefixo de negação *de-* presente em *déco,* se o pensarmos não como abreviação de *décoratifs*, mas de *décolonial* [decolonial]. E entre endereçamentos incompletos, espelhar-se-iam as insurgências decoloniais a mecanismos coloniais que julgam tanto combater? No jogo de espelhos da porta giratória, qual a chance do reflexo DÉCO(LONIAL) se projetar CO-LONIAL?[18]

[18] Compreendendo um interesse pelo patrimônio de edificação em arte déco, circunscritos às investigações locais do bairro Independência em que habitei em Porto Alegre por mais de dez anos, eu produzi o trabalho

Cabe notar que o aspecto nominal do título — *artes panfletárias* — também é reverberado nas ações que se instalam temporariamente no espaço expositivo. Ao me apresentar diante dos visitantes durante a distribuição, o público se comportou de diversas maneiras, tanto ao receber todo o conjunto de panfletos, quanto, somente algum exemplar específico. Alguns recebiam com felicidade, pois por conhecerem meu trabalho, intuíam que eu estaria produzindo alguma ação artístico, outros recebiam com surpresa ou incompreensão, aceitando de bom grado. Alguns ao mesmo tempo que entravam em contato com as peças gráficas, postavam-nas, replicando nas redes sociais, registros com interações, expandido a presença no ambiente virtual, juntamente, com as versões digitais dos panfletos, posteriormente compartilhadas por outros perfis.[19]

Notas sobre a Independência: arte déco, em 2022. Uma publicação composta de um conjunto de lâminas, com imagens das fachadas de prédios que fazem fronteira com o bairro, bem como um ensaio em forma de fragmentos sobre o *déco*. Para mais reflexões sobre o trabalho *Notas sobre a Independência*, é possível acessar o artigo *Notas sobre a Independência: agrimensurando os limites que nomeiam um bairro*, apresentado de modo online no *I Seminário internacional - EBAURBE: refúgios, futuros habitáveis e reinvenção das cidades*, promovido pela Escola de Belas Artes-UFRJ, entre os 29, 30 e 31 de agosto de 2022.

[19] "Pode o colonial afirmar o déco?", a frase publicada em meu Instagram pessoal, a partir das artes panfletárias, é retomada pela artista publicadora Gabi Bresola em seu livro *Ma viu: de que gente que tu é? De onde tu veio?,* de 2022, ao refletir sobre o verbete *colono* e, por consequência, o

Ações que relacionam o público presente com a panfletagem mais cotidiana possível. O panfleto possui essa capacidade de invasão e inserção reprodutivas por ser múltiplo. É interessante vislumbrar uma pessoa panfletar de modo relâmpago antes que tal ação seja considerada proibida. O panfleto possui essa disposição de fazer chegar uma mensagem, um conteúdo ou uma expressão pessoal através do corpo a corpo. Já seu conteúdo é polissêmico, confiando diversos objetos, multidirecionais, podendo passar da seriedade de uma denúncia ou de um panfleto com um santinho, até o acinte ou a caricatura.

A palavra panfleto tem origem etimológica bastante incerta, como se reprisasse a incerteza de sua origem, tanto em seu funcionamento disruptivo como gênero literário. Enquanto ação prática, sua produção *panfletária,* ao ser difundida, facilita o anonimato... Segundo o dicionário *Dictionnaire des citations* [*Dicionário de citações*], panfleto, do inglês *pamphlet,* viria da expressão francesa *palme-feuillet*, ou

colonial, quando Bresola (2022, p. 115) afirma: "Ando sempre insatisfeita com as discussões sobre isso dentro da academia e das instituições porque se fala do desejo descolonial por reescrito, nas regras da ABNT, em outras línguas, uma língua que não é nem de caboclo, nem de indígena, nem da língua do mato. E aí pensando nesse assunto, no poder da fala e da escrita, tem uma pergunta que Fercho Marquéz fez outro dia e que pode resumir esta questão: será que o decolonial é o novo colonial?".

seja, “folha que se tem na palma (da mão)”. Já para o *Ortolang (Outils et ressources pour un traitement optimisé de la Langue)* [*Ortolang (Ferramentas e fontes para um tratamento otimizado da língua)*], panfleto, provindo do inglês, teria o sentido, em 1653, de “escrito de pouco valor”, ou em 1998, de “papeis impressos onde qualquer um toma liberdade de dizer muitas coisas sobre os negócios do Estado”.

Em 1762 na França, panfleto tratava a respeito de uma obra escrita em inglês, como também, libelo, escrito satírico e polêmico, tendo como outra origem controversa uma proveniência a partir de *pamphilet,* diminutivo de *Pamphile*, designando a obra em poema de autoria desconhecida *Pamphilus de amore*. Cabe também acessar uma outra etimologia suposta de panfleto segundo o *Dictionnaire encyclopédique usuel* [*Dicionário enciclopédico usual*] que afirma vir de “πάμφλεκτος” [pámphlektos], a partir de πᾶς [pâs] (tudo) e φλέγω [phlégô] (queimar). Essa metáfora do escrito incendiário dialogar tanto com um texto panfletário parece justificar ainda mais essa iluminação, essa cor, essa chama.

No início do inverno de 2022, produzi como extensão novas áreas de cor em que o enunciado imperativo é mais profundamente articulado dentro do perímetro gráfico. *Instruções destrambelhadas* lançam alguns imperativos como

um convite para auxiliar na sobrevivência perante as dificuldades no cotidiano. Para convocar ao ânimo e produzir *Instruções destrambelhadas: des · espere — se já*, eu parti do tele-haicai instrutivo nº 042 que aconselhava "Fique bem atento/ A esse seu desassossego:/ *Des*-es·pe·re já!", para extrair seu último comando "desespere-se já" e inscrevê-lo em uma área de cor.

A totalidade formal do *tele-haicai* perde seu número indexador de série, e do formato de terceto se desacopla seu último verso ao ser vertido à área de cor. Ali se fragmenta, *destrambelhando* sua ordem inicial. Já sem o verbo no modo imperativo, separado por pontos medianos que originalmente escandiam o *tele-haicai*, em prol de retardar a rudeza desesperadora da injunção, agora se vê articulado de maneira dispersa pela área de cor.



Fercho Marquéz-Elul. *Instruções destrambelhadas: des · espere — se já*, 2022. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul. *Instruções destrambelhadas: tussa/ soluce/ sufoque/ destrambelhe a respiração*, 2022. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul. *Instruções destrambelhadas: seja doida/ seja romântica/ destrambelhada também*, 2022. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul. *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: בושה].* Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

Outras duas *Instruções destrambelhadas* foram veiculadas nas redes sociais e posteriormente impressas como um indicador da deterioração paulatina das políticas públicas em saúde durante a pandemia de covid-19 no Brasil. *Tussa/ soluce/ sufoque/ destrambelhe a respiração* convocava em uma listagem de inscrições imperativas, a produção de ações respiratórias, imiscuindo na proposição tanto as possíveis de serem executadas voluntariamente (tossir, sufocar, destrambelhar a respiração), quando as executadas involuntariamente pelo corpo (soluçar). Conjugava tanto ações de um corpo incômodo como tossir, quanto, soluçar, respirar sem constância, sendo sufocar sendo a mais radical[20].

Prover instruções que desarranjassem a respiração, era também a possibilidade de indexar ao leitor, os desafios pelos quais a respiração era confrontada durante a covid-19. Era mais uma situação que se somava aos problemas apneicos que a sociedade contemporânea enfrentava pelo excesso de

[20] *Instruções destrambelhadas: tussa/ soluce/ sufoque/ destrambelhe a respiração* compôs a publicação *Anturragem*, sob a titulação de *Destrambelhe*, organizada por Jorge Bucksdricker, Renato Coffy e Vivianne Moreau em Florianópolis, em 2022.

trabalho que furta o descanso e o autocuidado. Caterina Albano, em *Out of Breath: Vulnerability of Air in Contemporary Art* [Sem fôlego: vulnerabilidade do ar na arte contemporânea], lançado em 2022, na esteira da perpetuação da covid-19,

> demonstra que a dificuldade de respirar enfatiza a complexa interrelação de diferentes qualidades que a respiração toma — indo desde aquela em repouso (tranquila) até aquela sob esforço (rápida, sufocada, com dificuldade) — com percepções e articulações psicossomáticas do eu que a respiração encapsula (Albano, 2022, p. 15).

Sufocar desencadeia paradoxalmente no outro a ação de respirar mais: ao solicitar o exercício de outros tipos de respirações, mesmo aquelas de difícil execução, é antes de mais nada, um modo de pensar a vida que se sustenta pela via da respiração. Até então, segundo Albano (2022), a respiração passava invisível e marginal à reflexão, já que normalmente não se refletia sobre essa ação, nem crítica ou conscientemente através da filosofia ou estudos legais. Desse modo, com a covid-19 e as desigualdades sanitárias, geográficas, raciais e de gênero toda uma economia do fôlego passou a ser visivelmente disputada nas diversas camadas da sociedade.

Assim, em *Tussa/ soluce/ sufoque/ destrambelhe a respiração,* os imperativos são diagramados em uma área verde chapada com as letras em negrito e comprimidas no centro, em que, praticamente, algumas letras mais longas tocam as demais. Diferentemente de *Instruções destrambelhadas: des · espere — se já*, cuja dispersão parece diluir a injunção, avariando-a ao ponto de prover uma desistência: aqui o estado de uma obliteração não apenas desarmoniza a leitura, mas principalmente, tal resolução gráfica amalgama essas ações desconfortantes como a própria prova gráfica do estado das coisas.

Com tais áreas de cor, pude endereçar pontos que me pareciam importantes para complexificar o discurso e aparato curatoriais propostos em exposição: com a escolha dos panfletos, parece repercutir a ausência de produções de artes da página na exposição, bem como, a panfletagem como uma ação performática e efêmera, de amplitude parcial e maleável ao agenciamento intrapessoal. Essa ação, por outro lado, teve como objeto não embutir uma contracrítica em andamento a partir de um instrumento teórico tradicional (longo texto, dissertativo, expositivo), mas prover a partir de formas discursi-

vas como instruções ou microtextos, seja por meio de materialidade transitórias como panfletos ou peças gráficas efêmeras.

Disputar as presenças, é uma estratégia discursiva, em que as obras impressas comunicam, por meio de palavra e de cor, os impasses, ao prover lembretes da transitoriedade do próprio material que veicula a crítica, bem como dos discursos que, rapidamente estão fadados a obsolescerem, quando nos instruem rumo a um esquecimento de difícil lembrança. Ao oferecer *Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: בושה]*, disponibilizo uma peça cujo enunciado está em hebraico. É a primeira obra em outra língua, cujo alfabeto instaura a curiosidade pela forma não legível e também estrutura a experimenta de um público que é instado a recalibrar seus instrumentos de legibilidade, não por meio de um mesmo alfabetismo discursivo e visual, mas por outras vias que passam pelo descontínuo que há entre os regimes cromáticos e verbais.

VII

membra disjecta



Fercho Marquéz-Elul. *Notas sobre a independência: dependências*, 2022. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

Fragmentos e pedaços abandonados pela desatenção são instaurados graficamente sob um estado de lupa, no qual pequenos elementos, muitas das vezes desapercebidos, são repropostos como pontos dignos de um olhar mais ralentado. A totalidade da imagem passa por uma referencialidade menos localizável, ao se estabelecer em sua presença indicial. Tal vigência *desnatura* a imagem total, *alvejando* qualquer qualificação dominante: imagens inseridas na economia visual que merecem ser vistas, solicitam-nos a compreensão sobre a capacidade de engajar também novos modos de ver. Tornam-se, via fragmento gráfico, um meio único para uma imagem *possível.*

Portanto, processar a realidade lacunar da própria palavra na obra através de procedimentos, ao enfocar seus limites, aporta seu contexto material como base para apropriação que dá vazão à experiência. Em *Notas sobre a independência: dependências*, de 2022, no canto superior direito da imagem *moinhos de vento* está disposto em letras minúsculas. O olhar percorre a imagem e atinge antes de ser lançado para *fora-de-campo* a palavra *floresta*. A imagem solicita mais e *bom fim* é lido, jazendo na área inferior do quadrado. Varredura da

imagem que procedimenta o leitor a agrimensurar inventivamente as demais palavras sobre a superfície azul, podendo interpretar os nomes como bairros vizinhos à palavra *independência*, disposta no centro da imagem.

Durante o contexto das inundações que invadiram a totalidade do bairro Floresta, por exemplo, e a parte aterrada do Centro Histórico, tal imagem produzida em um outro contexto, anos antes, abriu-me para uma nova situação. O fundo chapado em azul vibrante que me remetia ao céu, a meu ver sofria uma reversão quando não pude evitar pensá-lo como remetente de uma cartografia, cujo solo totalmente alagado é conquistado pela água que a tudo invade. Com isso, mesmo produzidas e ancoradas em um contexto, publicadas também no Instagram, conseguiam partilhar comunicações com as inundações e se atualizar, capacidade essa talvez por sua extrema minimalidade, abrindo-se facilmente a outros sentidos.

A imagem possui essa elasticidade em se desativar e se reativar diante de uma recontextualização. Ali nas *Notas sobre a independência: dependências*, as nomeações dos bairros com seus nomes próprios são dispostas como nomes comuns, ilhadas de qualquer sentido hodológico que pudessem orientar em uma cidade alagada: situação absurda instaurada pelas inundações a partir de 17 de maio de 2024. Durante

a inundação, as placas eram avistadas parcialmente submersas, passando a indicar direções inusitadas, permitindo com que a cidade submersa se tornasse um texto sem sentido, quando as partes altas dos edifícios refletiam a atonia no baixo alagado[21].

No dia 17 de maio de 2024, durante o grave momento da inundação, eu, juntamente com os artistas e professores Maria Ivone dos Santos e Hélio Fervenza, fizemos uma aproximação às novas margens reconquistadas pelo rio. No alto da Elevada da Conceição, fechada para automóveis, sua estrutura se tornara uma espécie de plataforma de avistamento da nova paisagem da cidade como uma grande bacia de água parada, barrenta e putrefata. Pouco tempo depois, a Elevada foi reaberta aos carros, após ser transformada em corredor humanitário, possibilitado pela demolição de parte da Passarela da Rodoviária de Porto Alegre. Escrevi em sete atos *Águas-paradas,* indexada em *Poemes escurabutxaques/Poemas batedores de carteira,* relatando sobre a vitória da água sobre a cidade e seu processo de putrefação no passar dos dias, ficcionalizado até mesmo sua possível combustão.



Hélio Fervenza. *As medidas do rio* [Postagem no Instagram do dia 23 de maio de 2024]. Concepção e projeto gráfico: Hélio Fervenza. Fonte: Perfil do artista no Instagram.

Hélio Fervenza, durante esse momento dramático de inundações no Rio Grande do Sul, publica áreas de cor intituladas *As medidas do rio*, inseridas nas redes sociais. Para (Fervenza, 2025), essas inserções no campo visual possibilitam a disseminação dos conteúdos, tendo a repostagem e o compartilhamento pelos demais perfis como parte da capacidade reprodutiva das imagens, textos e cores, já explorado em seu trabalho, e que originalmente parte da gravura e dos processos gráficos.

Essas postagens consecutivas objetivavam o que chama de "saturação de informações inerentes ao sistema", ao se oferecerem como possibilitadoras de uma inundação nesse mesmo sistema. Utilizando imagens chapadas em todos terrosos, na margem superior da área de cor, pontilhadas *as medidas do rio* pontilhava a constância cromática do perímetro parcialmente visível. Segundo o artista,

> As águas da inundação vinham muito contaminadas, pois continham todo tipo de resíduos que se misturavam de maneira indiscernível. Por si só, o olhar não conseguia nos dar uma medida dessa contaminação, mas sabíamos dessa circunstância. Então a cor pode vir carregada com essa dúvida e conotação" (Fervenza, 2025).

No campo da dúvida, com o pontilhamento do enunciado, segundo o artista, as letras passavam a ser mais permeáveis à cor chapada: “queria que as letras do enunciado fossem porosas. O pontilhado traz uma sensação de descontinuidade e de variação da sensação visual, na qual temos que ligar um ponto ao outro para constituir a forma da letra, ocorrendo também um cintilar nas letras e na frase” (Fervenza, 2025). Com isso a área de cor carreia a necessidade do que o artista chama de “microexercício do olhar”: com o microtexto à beira do discernimento visual, é instaurado, segundo o artista, um deslocamento ao percorrer os pontilhamentos do enunciado.

> Escolhi uma fonte pontilhada pois queria que as letras do enunciado fossem porosas, permeáveis, e que a cor as atravessasse. Esse pontilhado traz uma sensação de descontinuidade na formação das letras. Temos que ligar, saltar de um ponto ao outro para constituir a forma da letra. Daí talvez, o microexercício do olhar, de sensação de movimento ao olhar os pontos que compõem as letras, de variação da sensação visual, como um cintilamento. Pontos talvez como ilhas, e a letra como arquipélago” (Fervenza, 2025).

Há algo radical em *As medidas do rio*, quando Fervenza (2025) as pensa como não como imagens, e sim como uma instância em que seu enunciado esteja na beira de uma imagem em processo de desaparição, diluindo-se e se esvaziando. Uma imagem em evasão da visualidade, uma espécie de pré-imagem, em que o processo de leitura se dá somente de ponto a ponto, de grão a grão, nunca terminando por ligar todos os pontos, em que, complementa Fervenza (2025), "O uso do espaço preenchido e pleno de cor atuaria como um diluente da imagem: do cheio ao vazio".

A superfície da imagem revela nas palavras esparsas, uma disposição para nunca se tornarem propriamente frases. "[A]s palavras pertencem também a todo mundo; mas a frase, ela pertence ao escritor", vaticina Barthes (2016, p. 12) em seu livro *Cy Twombly*. A autoria pode ser aplacada, fazendo prevalecer a relação direta que as unidades verbais rareadas têm pelo espaço, apresentando-se em sua mínima instância, perante o público que lhe experiencia. O autor prossegue, analisando as imensas áreas gráficas de Twombly, nas quais a dispersão de elementos indiciais ou mínimos tomam a impressão de terem sido atirados ou jogados [*jétés*] no plano visual.

Barthes também identifica a inscrição de uma decisão paradoxal de início e de término em suas obras. Nessa aparência de dispersão, os elementos gráficos são dispostos separados uns dos outros pelo próprio espaço, formando "espaços absolutamente areados; e sua aeração não é somente um valor plástico; é como uma energia sutil que permite respirar melhor", aporta aqui Barthes (2016, p. 17). Para o autor, é no *raro* no qual são articulados os movimentos, tanto do que é atirado, quanto do disperso, pois, "'*Rarus*' quer dizer em latim: o que apresenta intervalos ou interstícios, [o que é] disperso, poroso, esparso" (Barthes, 2016, p. 17).

Tais elementos verbais dispersados no campo são como grãos germinados cuja força narrativa é capaz de carrear uma latência produtiva. A ideia de ler uma imagem como um texto tal qual um mapa suscita a própria produção de história. Segundo Walter Benjamin (1987, p. 204) em *O narrador*, "ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas". Do *poder, controle* que o *todo* da imagem impera, passamos para a *potência*, o *risco* que a peça gráfica busca estabelecer. Há um interesse pelo fragmentário nelas que con-

jugam escrita e visualidade e que não passa pelo todo, completo ou repleto, mas por seu resto poético, seu esvaziamento material, dizeres lacunares, o paradoxo possível presente no que é *próprio* presente [limpo, nítido], mas que conserva ainda sua "sujeirinha", sua "poeira" — sua quase desaparição.

> Poder-se-á observar que esses gestos, que têm por objetivo instalar a matéria como um fato, tem toda uma relação com a sujeira. Paradoxo: o fato, em sua pureza, se define melhor em não ser limpo [*propre*]. Tome um objeto usual não em seu estado de novo, virgem que dá conta de sua essência; é antes seu estado deformado, um pouco gasto, um pouco manchado, um pouco abandonado: o dejeto, eis onde se jaz a verdade das coisas (Barthes, 2016, p. 13).

O estatuto lacunar pretende ampliar os enunciados presentes na imagem, como uma forma de abrir para uma leitura sobre o limite. O fragmento como uma forma suficiente não quer dizer um *todo* que sofre pela falta, sendo pensado por uma longa tradição que se dedicam a inscrever e pensar suas aparições. Para Jean Baudrillard (2003, p. 57 e 46) em seu livro *De um fragmento ao outro,* "[...] o fragmento é uma aposta e não a gestão contínua das coisas... É necessário apostar, cobrir sempre o lance..." e o fragmento promove esse

risco que leva a imagem a uma relação propositiva com o público já que se oferece como um elemento que se salienta e emerge em sua concentração, permitindo o fragmentário presente nos panfletos essa relação de relançamento para imagem através de novos parâmetros pessoais ou sociais, em que, segundo Baudrillard (2003, p. 46) "É necessário devolver a tonalidade incomparável a cada detalhe, a cada fragmento, a cada espécie, e não finalizá-los enquanto tais!"



Fercho Marquéz-Elul. *Membra disjecta (Fonte Talavera de La Reina de Porto Alegre – RS – Arcos do Anverso e Céu do Verso)*, 2022. Fotografia: Carolina Alves Pereira. Reserva Técnica da Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre – RS. Fonte: acervo do artista.

Esse fenômeno de deslizamento, de transferência ou de deslocamento que um objeto fragmentário ao surgir sofre, ao mesmo tempo, torna-o suscetível facilmente a uma absorção como instrumento de poder, mesmo quando jaz ali, em sua característica frágil e promissora, a sua mais pulsante potência instrumentalizada. Menos do que serem habilitados a uma preservação purista, serem finalizados ou serem transformados em obra final, de maturarem, os fragmentos estão aflorando continuamente no novo. Explorando essa característica fragmentária em seu livro *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares contribuirá com essa força *inicial* do fragmento:

> O fragmento é, pela sua natureza, um ponto onde se inicia; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo. Poderemos dizer que o fragmento é uma máquina de produzir inícios, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, que produz começos — pois tal é a sua natureza." O fragmento tem essa característica: obriga o relevante a aparecer logo, a não ser adiado. O fragmento impõe uma urgência, uma impossibilidade de diferir. Um fragmento não quer o outro fragmento que vem a seguir diga o que é da sua responsabilidade dizer. O fragmento acelera a linguagem, acelera o pensamento. Trata-

> se de uma questão de velocidade e mobilidade que aproxima o pensamento de uma certa urgência que existe, por exemplo, no verso. [...] Entramos pois no âmbito dos nascimentos; o fragmento é um mecanismo de parto; de início, de começo: clínica, usemos esta palavra — eis o que é o fragmento: espaço privilegiado, especializado — clínica de nascimentos (Tavares, 2021, p. 36-37).

É essa pulsão pelo começo que me permitiu identificar durante uma visita ao Paço Municipal de Porto Alegre - RS o fragmento da cuba quebrada da Fonte Talavera de La Reina de Porto Alegre - RS, quebrada em 2005 durante um protesto de carroceiros. Mesmo participando originalmente de uma obra maior, essa peça concentrava em sua existência irregular o poder desagregador dos acontecimentos, bastando por si mesma. Desfiliada de qualquer *todo*, exilado de um projeto de completude, esse fragmento mesmo jorrando intensamente o seu *fora-do-campo*, prevalecia em sua insularidade náufraga em que a relação filial com o todo passava mais por caminhos derivados, sobrepondo-se sempre sua realidade atual. Passando, portanto, de índice exemplar preso a sua origem para um novo ato contextual que o ficcionaliza e engaja no meu processo.

Os elementos presentes nos enunciados panfletados estão sempre remetendo para *fora-do-campo*, como forma breve que "existe por vezes em si, no rigor de seu conteúdo e na sequência coerente que a liga a uma vasta indeterminação ambiental" (Montandon, 2016). Como formas transitórias de relações, são espécie de *membra disjecta,* lançamentos produzidos durante o processo poético e ofertados ao público por partes, com o limite estipulado a partir do mínimo que certos gêneros textuais conseguem propor. Das unidades verbais presentes em uma só palavra, passando pelos enunciados, ditados, locuções e máximas até os haicais, instruções e microtextos, começa-se transmitindo na rarefação as vinculações da condensação.

Membra disjecta serve aqui para operar uma leitura sobre o conjunto fragmentado de escritos de um artista. Tal termo é aportado para esse conjunto de imagem e microtextos que disseminam a produção poética cuja veiculação imbrica formato e conteúdo. Nessas peças impressas, conjuga-se em uma área de cor textos de caráter geralmente breves, em que "o essencial está no instante de aparição das coisas" (Baudrillard, 2003, p. 31), e essa experiência que se exaspera reenvia à pessoa leitora a sugestão de continuar subjetivamente durante a manipulação da peça.

Com as *inscrições destrambelhadas* a escrita se dá na maioria das vezes de modo brevíssimo. A forma breve é celebrada por Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* cuja *concisão* e apresentada pelo autor como uma lição importante de escrita: "Quero aqui propugnar pela riqueza das formas breves, com tudo aquilo que elas pressupõem como estilo e como densidade de conteúdo." (Calvino, 1990, p. 64). Desafiadora muita das vezes é a escrita concisa para o escritor porque antes de mais nada, seus formatos e métodos — entre eles o *parágrafo,* o *aforismo*, o *epigrama*, a *nota* — desafiam propriamente a própria escritura.

Para Jean Baudrillard (2003, p. 35), "o aforismo é, no conjunto, muito mal aceito; de certa maneira, está do lado do mal, sendo uma violência cometida contra o discurso, mas não contra a linguagem..." Recentemente, a artista, professora e pesquisadora Helene Sacco também se debruçou sobre o fragmento e sua persistência na produção criativa dos artistas, em que a apropriação de elementos e sua montagem em novas reconfigurações de usos, dos novos sentidos estabelecidos, das novas presenças materializadas, enfatizam a abertura para experiências propositivas.

> São pessoas que percebem a potência do fragmento. Entendem que para tudo existe um lugar à espera, um lugar de encaixe perfeito. Acreditam na mudança de utilidade como destino, uma vocação das coisas, como uma solução que todos deveríamos saber conduzir" (Sacco, 2021, p. 39).

A cada fragmento, o sujeito vivencia a forma e o conteúdo presentes nos panfletos durante o próprio deslinde da manipulação e da leitura. São bairros de uma cidade que passa a ser fictícia, ou são nomeações para os fluxos históricos que se transformaram em lugar real enunciados ali em *Notas sobre a independência: dependências*? Elke Coelho, em sua série de publicações tendo Iracema como personagem central, implementa *à risca* essa espécie de *geminação* na produção de escrita. Em uma luva de papel, a mão faz desalojar um conjunto de cartões ou fichas soltas e sem ordenação de leitura, lâminas de papel contendo breves inserções textuais, bem como algumas imagens feitas pela artista. Desde a publicação *Coisas de Iracema,* lançada em 2017, a personagem é narrada em seu confronto corporal com os fenômenos do mundo.

Na beira de todo precipício há a possibilidade de
um recomeço.
E dentro? – pergunta-se Iracema.





Elke Coelho. *Paisagens em Iracema*, 2023. Impressão sobre papel offset 120 g/m^2 (texto), papel offset 90 g/m^2 grampeado (livreto) e papel couché fosco 115 g/m^2 (imagens), 12 x 12 X 0,1 cm. Edição: Coelho coelhos, Londrina – PR. Fonte: acervo da artista.

Engajando-nos por entre seus cartões, vamos compondo mentalmente em nossa imaginação seu perfil. Quanto mais paulatinamente lemos cada ficha de texto, mais propriadamente fatiamos essa existência (ou, ao menos, ratificamos, na experiência de leitura, o ápice da fragmentação), despedaçando-a em um mundo não só fragmentado, mas que tem essa fragmentação rebatida ao corpo do sujeito narrado, reproduzindo a própria personagem que se lacunariza: "Iracema também não sabe o que fazer com o conjunto" (Coelho, 2017). Escritura e personagem são interpretadas por via da quebra, ao mesmo tempo que lutam, sobreviventes a isso, ensaiando estratégias de uma preservação que acolhe a fragmentação:

> Mesmo que elogie a unidade e dureza da pedra, mesmo que geste pedras, Iracema sabe que, no contato de longa duração com vento e mar, a pedra se esfarela. Quando Elke [Coelho] fala de fazer noite em Iracema, de vestir-se de água, é de contatos que fala. Iracema invejando a capacidade de camuflagem, de se misturar. Um contato extremo, desejo e condição extenuante de ser irremediavelmente afetado (Dias, 2020).

Iracema, por sua vez, habitará a vida do fragmentário com diligência e atenção. Vivendo sob a pulverização da vida cotidiana, passará despercebida sempre que puder pelo andamento de sua vida. O anonimato e invisibilidade era, paradoxalmente, seu único controle para evitar a dissolução. Cotidiana, comezinha, criativamente protocolar, era, em suas ânsias sem respostas, o que lhe guardava perante a vida. Gostaria de viver intransitivamente, tendo como ofício, justamente a rearticulação dos fragmentos do mundo: acolher, tratar, registrar.

A incorporação coesa do perfil da personagem é instaurada através do paradoxal gesto fragmentário que articula os microtextos, carreando ao narrar o acidentado percurso de gestos de Iracema que devem ser vistos, menos como gestos de destruição, do que como um índice de transformação cujos símbolos materiais são encarados no limite da avaria, do descarte ou do desaparecimento. Gestos que engajam corporalmente a personagem no confrontante momento quando as vicissitudes tentam alterar a *ordem* imposta pelo discurso material, ou de cuja violência se dilui no próprio *poder* que a cultura possui de se impor contra nós mesmos.

Andrés Jolles em *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*, de

1976, elege o formato *ditado* para se referir às formas breves dos provérbios, máximas, mas também aos enunciados e às locuções. Segundo o autor tal forma fragmentária é "a forma literária que encerra uma experiência sem que deixe de ser, por isso, o elemento de pormenor no universo do distinto. Ela é o vínculo aglutinador desse universo, sem que a coesão assim obtida o arranque ao empírico" e com isso, "verifica-se que é possível distinguir outras atualizações e que a máxima, a sentença, o dito proverbial, o adágio, o apotegma e o aforismo têm, cada qual à sua maneira, um lugar nessa forma" (Jolles, 1976, p. 133).

Segundo Jolles (1976), a locução surge na vida e na arte sempre quando uma experiência é conquistada, sem que se forme necessariamente um juízo crítico da situação, em que, sob tal experiência, um fato ou realidade são isolados compondo seu universo de aparecimento e encerramento. Mesmo se valendo de fichas, lâminas ou fragmentos impressos tais quais o de Elke Coelho, tais escritos breves não são exemplares, nem servem a um didatismo tal qual uma caixa de versículos bíblicos a serem consultados diariamente, ainda que se possa dali se extrair algo da experiência, não será propriamente o de uma lição.

> Toda didática é um começo, a base de uma construção mais vasta, enquanto que, na forma que a Locução a apreende, a experiência é uma conclusão. Sua tendência é para a retrospecção, seu caráter é a resignação. Isso é igualmente verdadeiro a respeito das suas atualizações. O provérbio ou ditado tampouco é um começo, mas uma conclusão; é a rubrica e o selo visível que se apõem a uma ideia e que o caráter da experiência lhe impõe (Jolles, 1976, p. 134-135).

A locução, para Jolles (1976), se refere a um estatuto de fato sob a forma de enunciados que não progridem ao se ligarem, nem concluindo-se de um juízo ao outro. Seu modo de ser unicamente é pela afirmação que autoriza a expressão da experiência, e não pelo desenvolvimento, pois o fatiamento em lâminas de *Iracema* interrompe ou ralenta o narrativo ou discursivo e aprofunda a quebra. Iracema parece não se enquadrar na formação tradicional de uma personagem: parece adiar sua formação.

Seu nome — tal qual uma locução que se repete — parece ser um vocábulo, que, nas palavras do Jolles (1976), "se apresenta", mas que "não permite enquadrá-lo numa das categorias gramaticais habituais": "ele tem algo de uma espécie particular que o distancia da definição geral. Podemos dizer que a palavra se opõe aqui às generalizações do conceito

e, exagerando um pouco, diríamos que ela só pode ser assim empregada nesse lugar e nesse conceito" (Jolles, 1976, p. 139). Não o exemplar, novamente, mas o enunciado como algo pré-exemplar, propriamente emblemático disposto em uma área impressa:

> O *emblema* era, entre os Antigos, "um pequeno objeto — geralmente de outro material — colocado sobre um objeto maior". Cada um desses pequenos objetos pode indicar que o todo em que ele foi introduzido, no qual o "lançaram", é constituído pela diversidade dos elementos de pormenor. Mas cada ladrilho de um mosaico também é um emblema; neste caos, os elementos não são distintos, mas semelhantes e, por conseguinte, cada ladrilho indica que o conjunto se compõe de unidades distintas. Finalmente, os motivos torêuticos no fundo de uma taça de beber também são emblemas, porquanto mostram que estamos na presença de uma dualidade, a da obra de arte e a do utensílio de uso comum, dualidade que difere da obra homogênea que a taça pode vir a ser em virtude da perfeição de sua forma.
>
> Mas o emblema pode não apenas *assinalar* que um todo se compõe de uma variedade de elementos de pormenor como *significar* também, por si mesmo, essa variedade, na medida em que é uma

> montagem distinta. Logo, é para nós o objeto que, investido de uma disposição mental, a consubstancia no universo dos objetos (Jolles, 1976, p. 143-144).

A locução, o enunciado, o microtexto se retrospectam — como elementos verbais, como imagens, como objetos de uso — através de diversas dilacerações, fatiamentos, quebras ao longo dos anos. Circunscrevendo a partir dos desdobramentos da Revolução Francesa, por exemplo, quando a quebra dos estamentos sociais resultante das movimentações sociais solaparam o Antigo Regime, o universo das imagens — seja a escultórica, seja a literária, pensados aqui como corpos veiculadores de pensamento, foram adentrados pela fragmentação, instituindo os destroços resultantes dos regimes colapsados que se tornam passados e com isso, inauguram novos estatutos de representação a partir da sobrevivência.

Os enunciados no Brasil eram manuscritos fragmentários que constituíam a rede de resistência, cujos fragmentos textuais desafiavam o controle. No interessante ensaio *Sabão*, Fabio Morais (2018) conclama para a inadequação do termo *livro de artista* para o contexto brasileiro de proibição de impressão por parte dos invasores portugueses. Afirma que nossa relação com a página nunca deixou de ser perpassada

por tensões e conflitos, quando em verdade tivemos que conquistá-la com luta, subterfúgios estratégicos, frustrando o controle concentrador da elite letrada da época. A situação do livro — *corpus* cuja completude que, do início ao fim, conferia a sua leitura grande quantidade de tempo e ao seu peso, um valor considerável — é comparada por Morais sob contextos diferentes, um o brasileiro, de escassez e o europeu, de experimentação:

> O lance de dados de Mallarmé é de 1897. Ou seja, no Brasil a página impressa mal tinha 90 anos, pois até 1808 a atividade tipográfica e a edição de livros eram proibidas por Portugal. As poucas bibliotecas existentes no Brasil colônia eram formadas por edições vindas da Europa e tinham o acesso restrito a uma elite de membros da igreja e da administração colonial.
>
> Não havendo tipografias no país, as raras obras editadas por autores brasileiros eram enviadas a Portugal para lá serem impressas e voltarem ao território nacional de forma oficial e com acesso controlado. A importação de livros era também proibida. Mas, claro, isso não impediu o contrabando que, por exemplo, permitiu que os inconfidentes mineiros possuíssem uma boa biblioteca iluminista (Morais, 2018, p. 6-7).



Grupo Poro. *Perca tempo*, 2014 - atualmente. Impressão de 1 cor sobre papel *offset*. Reimpressão para *Semana de Arte: Cidade, Mundo Plástico*, primeiro semestre de 2013, organizado por Danillo Villa, Vila Cultural Grafatório, Londrina – PR. Projeto gráfico: Brigida Campbell e Marcelo Terça-Nada! Fonte: acervo do autor.

Fabio Morais (2018) recua até a Inconfidência Baiana de 1789, quando, mesmo sob proibição de imprensa livre, Salvador amanheceu repleta de cartazes e panfletos, boletins sediciosos, espalhados pela cidade. Durante a censura, as obras revolucionárias eram manuscritas, lidas em voz alta

para a população analfabeta e seus conteúdos, então transmitidos de pessoa a pessoa. Tomo a liberdade de recuar ainda mais a 1735, quando eclodira em Salvador a Revolta dos Malês, o maior levante por libertação negra no Brasil e anterior a Revolução Francesa e que, mesmo sob graves restrições, uma rede de intercâmbio de *anotações* e *escritos* em árabe foi estabelecida pela comunidade muçulmana negra e baiana.

Tomando para si uma autonomia intracomunitária, possibilitada por essas publicações fragmentárias e que pressupõe certa facilidade de porte, foram capazes de fazer circular ideias, conspirações e estratégias de retomada do poder através de fragmentos escritos a próprio punho, incluídos em amuletos e livrinhos de reza, produzindo, transmitindo, comunicando a liberdade apesar da forte repressão posterior.

Sob a chave de um materialismo literário experimental, em que uma consciência de uma instância atomizada ou particulamentada se projeta na escrita literária ou plástica, *Perca tempo* é uma ação efêmera e contínua, que veiculada em março de 2013 pelo Grupo Poro (fundado pelos artistas Marcelo Terça-Nada! e Brígida Campbell), durante a *Semana de Arte: Cidade, Mundo* Plástico, organizada pela DaP – Divisão de Artes Plásticas da UEL e a Vila Cultural Grafatório, em Londrina - PR, possibilitou-me como estudante de Artes

Visuais, entrar em contato com suas experrimentações gráficas que repropunham os contextos.

Após um curso com Marcelo Terça-Nada!, partimos para ações pela cidade de Londrina - PR, lançando mão das peças gráficas: panfletos, faixas, cartazes e bótons, cujos arquivos foram enviados previamente para impressão. Divididos em três grupos, o primeiro — do qual participei — dispôs das *faixas de antissinalização* nos cruzamentos das ruas e avenidas, o segundo se ocupou da aplicação de cartazes nos muros e tapumes da cidade e o terceiro, distribuiu panfletos para os pedestres e motoristas.

Tanto em formato impresso em panfletos distribuídos, quanto por meio de faixas abertas por voluntários em cruzamentos de vias, foi interessante presenciar a disseminação das injunções inusitadas propostas das quais fazíamos parte momentaneamente. Em formato impresso, tais peças gráficas foram concebidas e diagramadas pela dupla e tais quais notas poéticas restantes, aliadas a outras enunciações do grupo, fizeram decantar no mínimo verbal a instrução cuja materialidade pelo alta vocação dispersiva, roça o disparate, o descarte e a desaparição.



Pedestres leem panfletos do Grupo Poro durante proposição de suas ações efêmeras, como parte da *Semana de Arte: Cidade, Mundo Plástico,* 10 de março de 2013 em Londrina - PR. Fonte: Divisão de Artes Plásticas da Universidade Estadual de Londrina.

Tal instância de efemeridade presente nos trabalhos do grupo, segundo Campbell e Terça-Nada! (2011), possibilita que a documentação e o registro das ações sejam potencializados em outros projetos e reflexões, abrindo novos contextos de experiência ao outro. A paixão pelo meio impresso e as artes gráficas, bem como a possibilidade de reprodução, impressão, aliada às pequenas gráficas e às "oficinas caseiras de sinalização" possibilita produzir trabalhos que se deslocam para o espaço público, povoando-o e disputando-o simbolicamente (Campbell; Terça-Nada!, 2011). E tais

> intervenções urbanas [...] são insignificâncias: deslocamentos mínimos, acontecimentos sutis, no limite entre ver e não se ver. Por isso, as experiências da dupla parecem tão inadequadas, alheias e avessas aos circuitos do espetáculo e das instituições (Campbell; Terça-Nada!, 2011, p. 33).

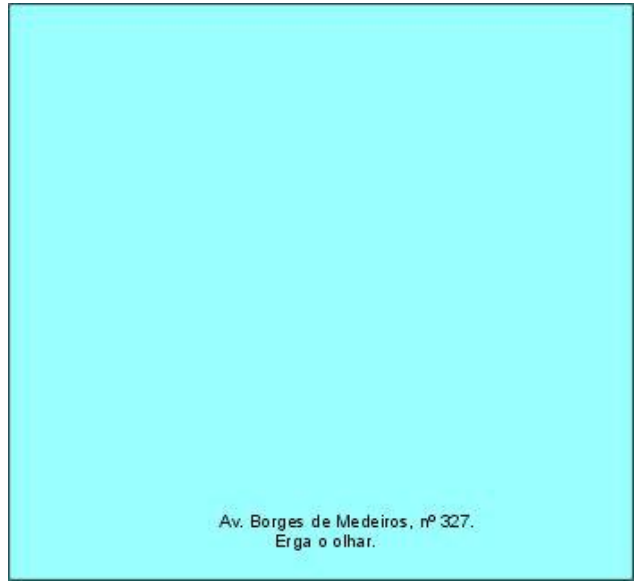


As artistas Giovana Spoladore e Ariel Cristina dispõem faixa com o enunciado “Assista sua máquina de lavar como se fosse um vídeo” em cruzamento na cidade de Londrina – PR, durante proposição de uma das ações efêmeras do Grupo Poro, como parte da *Semana de Arte: Cidade, Mundo Plástico,* 10 de março de 2013 em Londrina – PR. Fonte: Divisão de Artes Plásticas da Universidade Estadual de Londrina.

Segundo André Brasil (2011), suas ações ultrapassam a instância dos enunciados — o contexto de sentido, dos slogans e palavras de ordem — e partem para o domínio do que é enunciável ao intervir, a partir de uma contraposição às injunções midiáticas ou publicitárias, no domínio do sensível e em específico nos "limites entre o que é ou não possível de ser dito e visto em determinado momento histórico. Intervir aí significa atuar no sensível da cidade, em seu horizonte de possibilidades, nas condições que tornam possíveis esta ou aquela imagem, este ou aquele enunciado" (Brasil, 2011, p. 35). Segundo o autor

> A existência de um domínio do enunciável, para além daquele dos enunciados, é o que nos permite recusar o pressuposto de que a comunicação deve ser o fim de toda experiência artística e política: há vida sensível para além da comunicação e é ali que reencontramos, ou melhor, que reinventamos nosso possível. A força de algumas intervenções do Poro deriva, justamente, da negação de que o cotidiano esteja totalmente submetido ao domínio da comunicação — dos slogans e das palavras de ordem — e da afirmação poética de que o sensível da cidade pode ser, eventualmente, reconfigurado, reinventado, alargado (Brasil, 2011, p. 35).

Como parte das ações, os enunciados em disputa pareciam ter mais efeito vigoroso de conexão se pela sua característica microtextual de brevidade, bem como pela materialidade panfletária em se inserir nas redes enunciativas, irradiam em logo desaparecimento alguma síntese do contato com essas miudezas, já que segundo Brasil (2011, p. 33), "As insignificâncias são gestos ordinários que circulam anonimamente e que se percebem em uma frequência *menor* — bem abaixo da estridência da mídia, um pouco acima do rumor indistinto da cidade".

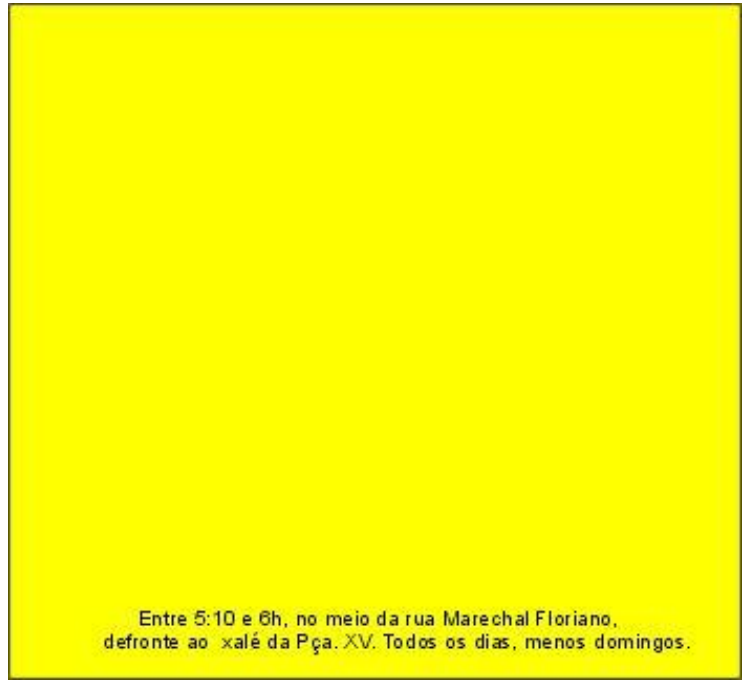


Cláudia Zanatta. *Panfletos*, 2003. Impressão sobre papel offset, 10 x 10 cm. Edição de 6.000 exemplares. Projeto gráfico e diagramação: Claudia Zanatta. Impressão: Gráfica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fonte: acervo da artista.

Perca tempo, ressoa outra proposição similar, executada por Claudia Zanatta em 2003, quando munida de peças gráficas intituladas de *Panfletos*, distribuiu-as, a artista, em sinaleiras de trânsito para motoristas e pedestres que ali esperavam. Contendo informações nas regiões inferiores do panfleto tais quais notas de rodapé, direcionavam o leitor para o que chamou de *lugares-situações* presentes na cidade Porto Alegre: "Distribuo/ Espero/ 6000 panfletos distribuídos", indica Zanatta (2005) em sua dissertação *Habitar: lugares de ver e de intervir com a cidade.* Diferentemente das peças gráficas efêmeras de Grupo Poro, produzidas em papel offset de fina gramatura, os *Panfletos* da artista se apresentavam em um papel offset de gramatura mais espessa, quase se aparentando a um cartão quadrado de cor. A artista nos relembra que

> As informações presentes nos panfletos foram impressas em letras pequenas (tipo 8) e situavam-se na parte de baixo do papel, como notas de rodapé de uma página feita de cor. Notas de rodapé, normalmente, aparecem nos textos em letras menores do que as do texto principal; para lê-las adaptamos o olhar, "chegamos mais perto", como se nos deslocássemos para um outro plano na página. "Podemos ler um livro sem consultar as notas-de-rodapé, mas são elas que sugerem desvios do texto principal, apon-

tando atalhos, outros textos, outros assuntos" (Zanatta, 2003, s. p.). Se prestamos atenção a elas e as seguimos, podemos alterar nossa rota habitual, enveredando por outros caminhos (Zanatta, Rombaldi, 2020, p. 3).



Cláudia Zanatta. *Panfletos*, 2003. Impressão sobre papel offset, 10 x 10 cm. Edição de 6.000 exemplares. Projeto gráfico e diagramação: Claudia Zanatta. Impressão: Gráfica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fonte: acervo da artista.



Cláudia Zanatta. *Panfletos* [distribuição dos panfletos por Cláudia Zanatta em Porto Alegre - RS], 2003. Fonte: acervo da artista.

Claudia Zanatta (2020) conta que, para evitar que quem tivesse em mãos os panfletos não se desfizesse rapidamente, lançou-se mão da presença massiva de cor através de sua sedução, retardando o tempo de experiência e possibilitando que o leitor acessasse o formato e as informações ali inscritas — por sua vez, ao meu ver, frustram a leitura, ampliando a suspensão e o mistério — justamente por não esclarecer ou trazer referência concreta a algum assunto.

> Isso pode gerar um tempo — mesmo mínimo, de busca de compreensão, de contextualização da ação, por quem os recebe. A quem os panfletos se destinam?

> Por que remetem a locais, apontando situações? O que são estes locais/situações indicados? Quem os propõe? Com que objetivo? (Zanatta, 2003).

Âmbito das ambiguidades, lacunas e do inconclusivo: deixa-se em aberto para a possibilidade levada a cabo pelo leitor. O investimento na presença de cor juntamente com enunciados ─ lá com os *tele-haicais* e as instruções destrambelhadas que interagem respectivamente no espaço expositivo e entre as pessoas, ali com as ações efêmeras do Grupo Poro e aqui nos panfletos propostos por Zanatta, nos cruzamentos do espaço urbano ─ parece produzir um diálogo por meio de uma espécie de *comunicabilidade antes da comunicação*, termo a partir de Agamben e retomado por André Brasil (2011), pois, "de viés mais poético e sutil, é no âmbito do enunciável ─ o sensível partilhado pela cidade ─ que se intervém. Há, por exemplo, em certos trabalhos uma espécie de *comunicabilidade antes da comunicação*: a cor antes do cartaz", diz-nos Brasil (2011, p. 33).

Com isso, "Estamos, pois, diante de um dispositivo de ver e ler, um veículo que circula produzindo uma zona de difusão que o faz ser um espaço eminentemente político", diz-nos Maria Ivone dos Santos (2011, p. 53) a respeito das pu-

blicações de artistas. O legível e o visível se remetem mutualmente e em cujos rebatimentos instanciam, o que, dos Santos (2009) indica como sendo regiões existenciais e ausentes, emergindo ali, uma exigência, na experiência e no modo resultante da fricção entre o ver e o ler. Tal condição, por sua vez, solicitaria um reposicionamento do modo de ver e de quem executa essa ação de *vidência*, ou seja, uma capacidade implementada através da leitura e pelo olhar. A artista salienta que

> a leitura pareceu propiciar uma expansão do contato entre a proposta artística e o público, afirmando-se como uma forma de partilha que conduz o leitor para além do visível. No espaço do legível, o texto impresso cumpriria a função de *médium* e de trânsito, impulsionando-o na direção de espaços virtuais, deixando pulsar e colocando em aberto as possíveis multiplicações formativas deste ato (Santos, 2009, p. 124).

Maria Ivone dos Santos prossegue, ao pensar essa região de trânsito que se instaura com o texto que se lê e que se vê, compreendendo que "Se um enunciado produz deslocamento é porque ele assume a função de ser uma obra-veículo, cujo sentido se forma, como num flash, na recepção do público (Santos, 2009, p. 127). Aventa a reestruturação do papel do público, visto que a presença da leitura inclui o visitante

na operação aberta de interpretação pois, “a leitura, enquanto prática, não garante uma compreensão inequívoca do sentido” (Santos, 2009, p. 128). E como tal, a obra dependerá de sentidos, de conteúdos, e de imaginários atribuídos pelo leitor já que nesses cruzamentos intraestatutários, a leitura se dará a partir de um processo que desloca o intérprete e o confronta com o próprio contexto material, processual ou institucional em que a obra se encontra (Santos, 2009) cujos textos e materialidades mediariam os problemas enunciados de propostas ─ que podemos elencar aqui tais peças gráficas ─ que, segundo a artista, parecem acontecer em um plano mais mental e invisível.

PARTE 3

ESCURABU-TXAQUES E AS PULVERIZA-ÇÕES

I
a cesura

> Rumores apontam que Huracay se localiza na divisa de 2 km entre dois estados de um distrito que é praticamente um enclave. O intuito era levar o boato para abrir uma linha espacializada, engrossada, que se apresentasse como objeto cortante de um território em dois outros diferentes, de ser o próprio território, de ser o próprio limite presente, de estar com seus pares, com suas situações limítrofes, com seus lugares à margem da borda da estrada. Um boato gêmeo desse boato nasceu deficiente: ele foi tirado do molde, desincrustado: não aguentou o trauma, se quebrou. Os dois, irmãos-boatos estão lá guardados, fossificando-se, remoendo suas formas. São boatos como gênero literário (Marquéz, 2018, p. 12).

O ato de produzir ficções em meu processo artístico, que tensiona objeto e palavra, foi estabelecido pela primeira vez somente uma década depois de renomear Guaraçaí, minha cidade natal, situada no interior do estado de São Paulo, com o nome de Huracay, cidade fictícia em meus escritos e que dá nome à microeditora na qual publico meus trabalhos. Durante a produção do ensaio *Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta,* de 2018, um programa de escrita foi compreendido mais conscientemente em meu processo. Já em 2021, retomo-a como tema em [*A cidade sumira do mapa quando deram por falta após as eleições municipais*] presente

em *Timo* (refletido na primeira parte dessa tese) cuja cidade ficcional paira sobre a real, estabelecendo-se como reflexo duplicado da primeira.

Em 1967, Robert Smithson sai de Nova York em direção a sua cidade natal, Passaic, em Nova Jersey - EUA. Empreende, desde o início de seu deslocamento, um relato que revolve os terrenos em que viveu com relatos de viagem. Ao olhar para objetos da construção civil como possíveis fontes de experiência estética, Smithson os denominou *antimonumentos*, abrindo em seu relato uma experiência fendida a partir da realidade. Em certo momento, relata:

> Desci por um terreno de estacionamento que cobria os velhos trilhos da estrada de ferro, trilhos que algum dia cortaram Passaic. Esse monumental terreno de estacionamento dividia a cidade em duas, transformando-a em espelho e reflexo — mas o espelho ficava trocando de lugar com o reflexo. Não se sabia nunca de que lado do espelho se estava (Smithson, 2009, p. 166).

Tal estrada de ferro, descrita por Smithson, promove ali a divisão de Passaic, na qual uma parte reflete a outra, indiferenciando espelho e reflexo. Tal passagem é destacada aqui por me fazer compreender que Huracay se estabelece

também como um reflexo proporcionado pela ficção em narrativas de um espelho imperfeito que é Guaraçaí, a partir da qual se replica. Captura forma e conteúdo em um processo de impressão promovido através de uma escrita que estabelece um interior ficcional. Há sempre algo de ficcional no ato de replicar um original, não necessariamente por pousar o valor de ficção sobre a réplica, mas compreender, nessa duplicação, as potências inerentemente ficcionais do objeto dito original, sobre a qual pousaria sua realidade monádica.

> Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo. Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho (Calvino, 2017, p. 64).

Valdrada, acima citada, de *As cidades invisíveis* de Italo Calvino, mais do que nunca vem articulada nessa duplicação pelo fenômeno especular. O espelho tem essa façanha de criar uma existência projetiva de um ser presente. Há sempre o aprofundamento nessa projeção de uma ficção, de uma produção mais que irreal, super-real da coisa espelhada. “Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava. Descobrimos [...] que os espelhos têm algo de monstruoso, [...] que

os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número de homens.", diz-nos Jorge Luis Borges (2007, p. 13) em seu inquietante conto *Tlön, Uqbar, orbis tertius*.

Os espelhamentos também possibilitam que esse mesmo ser visível seja visto de uma outra forma, em uma outra vez e com isso ralentar a própria experiência com o objeto, neste caso a cidade. Jorge Luis Borges (2007, p. 14) dá prosseguimento: "[...] o universo visível era uma ilusão ou (mais precisamente) um sofisma. Os espelhos e a paternidade são abomináveis [...] porque o multiplicam e divulgam." Com cidades mais e mais duplicadas, com mais homens replicados, multiplicam-se também a presença desses espaços e âmbitos projetivos, sem carne ou matéria, o próprio espaço da ficção, da obra de arte, da criação de imagem. É a partir dali que surgem histórias, proliferam ficções e lendas, abre-se para uma chance de ver a mesma cidade com outros olhos, sem mais saber o que é reflexo ou não, mas tudo que *é realidade* como sendo uma grande miragem.

A cidade e seus territórios replicados têm entre suas partes o âmbito da pulverização que conceitua em zonas limítrofes a inteligibilidade humana, elaborando no campo do pensamento seus restos e dos territórios, seus detritos fragmentados da crosta terrestre. A mente compreendida em uma

possibilidade similar aos processos geológicos, ensaiaria em sua materialidade singular relevantes reflexões a respeito desses processos articulados pelo pensamento smithsoniano, quando, em 1966, empreendeu com *Pulverizações*, um trabalho que processa a não resistência que envolve a própria sedimentação da matéria (Smithson, 2009, p. 189). Segundo o artista,

> Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral, onde partículas e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida. Um mundo frágil e fraturado cerca o artista. Organizar essa confusão de corrosões em padrões, gradações e subdivisões é um processo estético que mal foi tocado (Smithson, 2009, p. 183).

Robert Smithson revolveu a matéria que sustenta a paisagem e tratou de navegar por entre as disrupções dos ambientes terrestres e a ideologia dos espaços de exposição de arte, articulado em sua teoria sobre o *site* e o *non-site*. Segundo o artista, tal revolvimento de certezas, pontos de localização, hierarquias, tornou (quando parafraseia Michael Heizer) estúpidas as ferramentas de alta capacidade de execução mecanizada, bem como o instrumento crítico-filosófico tradicional, ao levá-los para um desnudamento, através da ficção

e fricção entrópicas, de uma naturalidade supostamente inerente ao desenvolvimento tecnológico e em certa medida, à arte e ao pensamento. Por elencar formas textuais breves, narrativas suspendidas, propriamente textos-cascalhos na transitoriedade da leitura de um jornal, de um panfleto ou de fragmentos, o anseio da grande obra é debelado em prol de um enriquecimento poético do constructo da menor partícula do pensamento, na agrimensura de seus fenômenos entrópicos, dos desalojamentos da memória e do pensamento.

II

um fitilho de céu (por um título ainda por dar)

> — Quem é então que tu amas, extraordinário estrangeiro?
>
> — Eu amo as nuvens… as nuvens que passam lá longe… as maravilhosas nuvens! (Baudelaire, 1995).

Resolvi inserir, portanto, em minha produção um movimento poético de eleger um elemento marcador da cidade que merecesse receber visitação. Tal elemento não poderia ser explorado, capturado, poluído a cada visitação. A experiência de contato com esse patrimônio deveria ser empreendida por deslocamento não motorizado para que fosse avistado em uma dialética entre movimentos humano, telúrico e atmosférico. *Miradouros para nuvens* é, portanto, esse projeto de eleger as nuvens no céu de Guaraçaí – SP como um elemento paisagístico partilhado por todos que queiram elevar o olhar cotidiano e contemplar o céu com suas formações nubladas.



Fercho Marquéz-Elul. *Condições impressivas da atmosfera,* 18 de março de 2021. Fotografia. Fonte: acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul. *Condições impressivas da atmosfera,* 21 de abril 2021. Fotografia. Fonte: acervo do artista.

É uma maneira de ficcionalizar o que há permanentemente mutável sobre nossas cabeças, de experienciar a plenitude de uma despossessão. Perceber ao contemplar nuvens que "há vida além da tirania do lucro e da utilidade[, sendo] preciso resgatar a grandeza infinita dos gestos simples e 'elementares'[: como] curtir a minúcia [de olhar uma nuvem, como de] recuperar o prazer da prática dos atos primários", relembra-nos Paulo Leminsky (2017, p. 45) em seu texto *Corpo não mente,* de 1989. Seria evitar a construção de coisas físicas fatalmente fadadas a ruínas, tão bem percebidas em algumas edificações da cidade. Robert Smithson (2009, p. 165) discorre ao caminhar por Passaic sobre o engolfar voraz do progresso sobre as coisas, em que edificações seriam construídas já arruinadas, sem tempo para futuro.

> Esse panorama zero parecia conter *ruínas às avessas*, isto é, todas as edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da "ruína romântica" porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas. Essa mise-en-scène antirromântica sugere a desacreditada ideia de tempo e muitas outras coisas "ultrapassadas". Mas os subúrbios existem sem passado racional e sem os "grandes eventos" da história (Smithson, 2009, p. 165).

Ficcionar o que paira sobre nosso cotidiano, exatamente as nuvens, essas formações que se disseminam por todo o mundo e que possui uma infinidade de formas — é promover a possibilidade do relato, da *fala*. É *friccionar* com o ar que compõe não apenas o objeto de nosso relato, mas ser o próprio meio através do qual o sujeito relata. Apoiando-me em *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image* [Gestos de ar e de pedra: corpos, palavra, sopro, imagem], de Georges Didi-Huberman (2005), o ar é o veículo e o portador da própria palavra. Ele é o condutor físico através do qual ela provém a nós: o ar é a matéria quase orgânica pela qual se articula, se acentua, se respira e se modula na boca e nos pulmões de quem fala o fraseado de nossa palavra, do nosso pensamento, complementando que, se o ar é, portanto, o *lugar* das imagens, seu molde, seu meio, a poeira do ar será seu pigmento e o sopro, seu tocar.



Giuseppe Penone. *Soffio*, 1978. Terracota, 168 x 72 x 65 cm. Coleção: Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Japão.

Invoco, aqui a obra *Soffio* [Sopro] de 1978, de Giuseppe Penone, exemplar para a compreensão desse material inapreensível que permite nosso fôlego e que também nos dá a forma sempre repetitiva de um inflar e murchar à nossa metade superior do corpo. Consistindo em uma forma redonda

de tamanho humano e feita em terracota vermelha, tem marcada a impressão tirada do próprio corpo do artista. Na parte superior, é possível avistar a cavidade oral através do qual o ar pode ser soprado para dentro da argila. Um deslocamento processual que diminui a diferença entre o humano e sua matéria orgânica, o natural e sua inorganicidade. Participam juntamente de um mesmo sistema profundamente imbricado em colaboração, por vezes por um fio, e nunca propriamente em oposição.

Estabeleço como contínua essa experiência sobre estar entranhado *dentro* de Guaraçaí, em um momento de necessário isolamento social e sanitário, mas também a inquietação poética que o ar, as formações aéreas e os objetos particulados provocam em mim. As palavras presentes nas narrativas são feitas propriamente do ar que vislumbramos nas nuvens. As nuvens disseminam o movimento do fazer, do sonhar, do refletir nossa medida humana e mais profundamente nossas entranhas abertas a ele. Segundo o artista italiano Claudio Parmiggiani, em *Voyage dans l'oubli* [Viagem ao esquecimento], pertencente ao seu livro *Stella, sangue, spirito* [Estrela, sangue, espírito],

> A vida de um artista é uma viagem em direção a uma obra e a obra é uma viagem no esquecimento da vida, semelhante a uma lenta expansão de uma nuvem em seu desejo de se fundir e de se anular fatalmente em uma outra nuvem (Parmiggiani, 2003, p. 143).

A nuvem, portanto, só torna possível a vida, se estiver entranhada, mergulhada na invisibilidade material do ar. Sou o que sou porque sou um pouco formado pelas nuvens (só olhar uma vez mais nossos bronquíolos, nosso timo, nosso cérebro, nossos rins, nossos epidídimos, nossa íris). Nossa relação aderida à atmosfera se vê esquecida e seu desvelar poderá ser claustrofóbico: estamos afogados em ar.

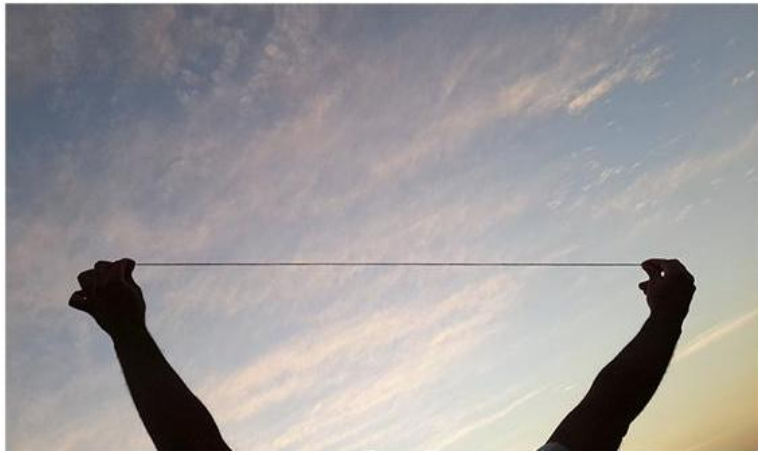
Rainer Maria Rilke (*apud* Didi-Huberman, 2001, p. 125) nos aportará as profundezas dessa relação quando afirma que respiramos com essa transparência, que se condensa em nós, se endurece e toma forma entre nossos órgãos e que, mesmo não havendo quase nenhum espaço em nós, é inacreditável que algo tão grande possa se embrenhar na estreiteza de um corpo. Ao mesmo tempo que disseminada por tudo, o ar nos oferece uma ausência. Essa não se dá em uma abstração, mas se vê tornar-se meio, matéria, movimento, órgãos. É uma estrutura de *entre* e outra, fenômeno de *antro*, por usar

as palavras de Pierre Fédida. Uma outra entrada para uma reflexão sobre as nuvens é sua existência propositiva não só para a criação poética e para o pensamento, mas para o devaneio, para o sonho.

A nuvem é essa "matéria visual [que] se forma no movimento 'assoprado', atmosférico, exalado, partículas de combustão emitidas pelo fogo" (Didi-Huberman, 2001, p. 38), pela condensação da água, pela suspensão da poeira. Um céu com nuvens é um tabuleiro no qual as experiências de conflitos atmosféricos dos elementos, da temperatura, gravidade e pressão estão constante e poeticamente traduzindo nossos próprios conflitos: como não se lembrar das trágicas queimadas criminosas no Brasil cujas nuvens, dessa vez, carregadas de materiais particulados de fumaça se deslocaram até nós. De caráter *rare*feito e *des*materializado, a nuvem justamente em sua formação denuncia a própria presença do ar que a forma, que a alimenta, que expande sua formação a partir de seu interior mesmo.

Estiro contra o céu, ao entardecer do final de julho de 2021, um fitilho vermelho até seu limite mais tenso. Em *Um fitilho de céu (por um título ainda por dar)*, traçar o céu era um modo de habitá-lo, experimentar em uma intervenção mínima, a riqueza de sua visualidade que, resultante disso, me

oferecia como imagem.[22] Ali lanço esse fio, essa linha que não finda. Um *fitilho*, essa pequena fita presente comumente em livros e que, cúmplice, acompanha nossas leituras a fio. Dispomo-no no espaço do livro, como lembrete para marcar a parada e o recomeço da leitura. O fitilho ao habitar o firmamento, entra e sai do percurso da página para a leitura das nuvens do céu e com isso nos devolve com o gesto de metragem humana a sua infinita imensidão povoada de nuvens.



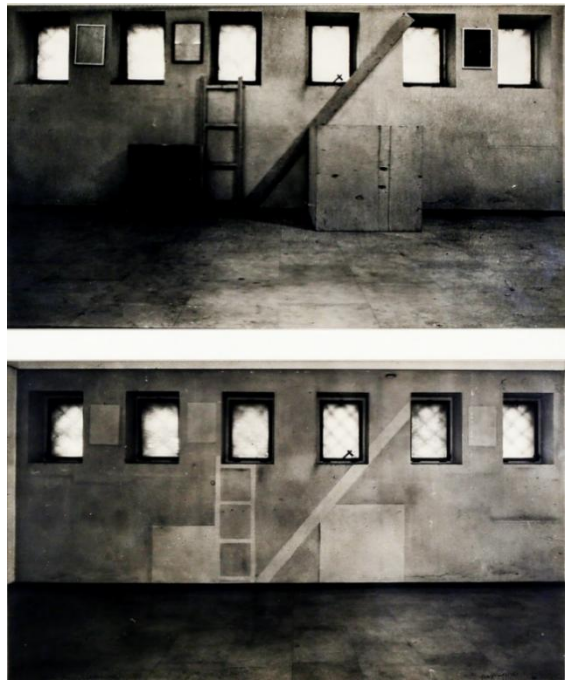
[22] A respeito da relação do fitilho e a estrutura do livro, trato em *e-carta* enviada à Elida Tessler, desde Huracay, em 29 de junho, inverno pandêmico de 2021, como parte das ações do projeto *A palavra única*, organizadas por Ana Carla de Brito e Paula Luersen, compostas de encontros online, troca de *e-cartas* [cartas eletrônicas] entre 2021 e 2022.



Fercho Marquéz-Elul. *Um fitilho de céu (por um título ainda por dar)*, 31 de julho de 2021. Fotografia: Tamilto Pereira. Fonte: Acervo do artista.

Apresentando oposições materiais em relação à nuvem, mas também similaridades, o vidro, *con*feito condensado e *bem* materializado, é também denunciado por sua translucidez, quando, por citar o artista brasileiro Hélio Fervenza (2002, p. 74), duas mãos espalmadas são exibidas comprimindo-se contra um vidro. Simples ação que revela a interrupção de sua própria transparência. "Ao designar sua translucidez, o vidro torna-se opaco. Com efeito, nós não podemos mostrar a transparência que através de um circuito de falhas precisamente a anulem como transparência. Assim, os signos da transparência são as rupturas dessa transparência", afirma Claude Gandelman (*apud* Fervenza, 2002, p. 74). Esses fenômenos nos permitem ver a própria presença do vidro através da qualidade que o faz transparente, bem como a diafaneidade *quase* imaterial que denomina a nuvem que se

forma, nos informando um tipo especial da própria presença e formação aérea.



Claudio Parmiggiani. *Delocazione*, 1970. Reprodução fotográfica sobre dois filmes transparentes. Martini Studio d'Arte: Modern & Contemporary Art, Bréscia. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/claudio-parmiggiani-delocazione-3.

Gaston Bachelard (2001, p. 190) afirma, portanto, que nesse mundo espelhado ao nosso, os céus, de formas incansavelmente cambiantes, o sonhador será o profeta do minuto, dizendo o que se passa sobre seus olhos: "se, no canto do céu,

a matéria desobedece, no outro lado outras nuvens já prepararam esboços que a imaginação-vontade concretizará". Creio que a nuvem tão diáfana, tão ligeira, possa ser esse elemento que persiste em aparecer sempre que o céu muda, *muta*, se move, como também possa ser esse elemento que engaja não apenas uma reflexão (produção de pensamento), mas o próprio processo artístico (produção de imagens).

Claudio Parmiggiani (2003) ao discorrer sobre procedimentos que envolvem fumaça e fuligem em seu trabalho, dirá que ao se envolver com tais materiais particulados seria como se pudesse em um perpétuo movimento, deslocar-se na própria experiência do ver. No *interior mesmo* da fuligem, tão *impregnante*, tal qual na obra *Delocazione* [Deslocamento], de 1970, o artista imprime na parede da galeria a ausência de objetos antes presentes, restando tão somente as "sombras das coisas, ectoplasmas de formas quase desaparecidas, esvaecidas como as sombras dos corpos humanos dissolvidos sobre os muros de Hiroshima" (Parmiggiani, 2014, p. 2). Em seu texto *Deslocamento: pó e fumaça*, Parmiggiani complementa que:

> Deslocamento é um trabalho que nasceu da observação de um espaço, de um ambiente interno de um museu, um lugar abandonado, onde as únicas presenças

> eram as marcas dos objetos que eu havia removido. Um ambiente de sombras, sombras de telas removidas das paredes, sombras de sombras, tal como ver por trás de um véu outra realidade velada e por trás dessa outra realidade ainda outra e outros véus, e assim por diante perdendo-se ao infinito, buscando uma imagem e através dessa imagem o desejo de entrever a si mesmo. Um ambiente de sombras como obra; um lugar da ausência como lugar da alma (Parmiggiani, 2014, p. 2).

Assim, ao alcançar o infinito e ali perder-se no infinito, será possível antever a si mesmo ante o desejo diante da busca da imagem. Tais materiais particulados refutam o nada, ao abrigarem em si sua tenacidade aérea, impossível de serem destruídos e que nos invadem até à agonia, até o sufocamento (Didi-Huberman, 2001, p. 55). Georges Didi-Huberman nos provoca indicando, finalmente, sua complexa localidade por meio de uma espécie de condição meteorológica da imagem:

> Diria que a imagem é aqui *o olho da história*: a sua tenaz vocação para tornar visível. Mas também que ela está *no olho da história*: numa zona muito local, num momento de suspensão visual, no sentido em que falamos do olho de um furacão (essa zona central da tempestade, onde por vezes há uma calma absoluta, "não deixa de ter nuvens que tornam difícil a sua interpretação" (Didi-Huberman, 2020, p. 63-64).

É nessas coordenadas atmosféricas, portanto, que a imaginação deverá ser frutífera através dos riscos inerentes à altura. Lá surgirão experiências, relatos, narrativas, histórias. Será uma ação, muitas das vezes inconsciente, de empreender na fala, na narração do que se vê *nublado* a impressão do próprio respirar, fazendo formar essas imagens-*sopro,* e aproximando novamente as reflexões de Pierre Fédida exploradas por Georges Didi-Huberman, a esses relatos-*respiros* sobre ficções. Desde modo, para Gaston Bachelard (2001, p. 200), "mitologia é uma meteorologia primitiva". Adentra na margem próxima da imagem não apenas *sobre*, mas *no interior mesmo das* nuvens, tão *contemplativas* nos *miradouros para nuvens* em Huracay, *no interior mesmo* da fumaça, tão *hedionda* nos fornos a céu aberto durante o extermínio de judeus em Auschwitz.

III

um epílogo transferido



Fercho Marquéz-Elul. *Miradouro para nuvens (Transferências de condições impressivas de Huracay–Porto Alegre)*, 2021. Instalação adesiva sobre janela. Assistência de montagem: Vitória Morlin. Obra comissionada: Casa de Cultura Mário Quintana. Exposição coletiva *Pesquisa Coletiva*, organizada por Clara Marques e Rafael Kayser, de 18 de setembro a 30 de novembro de 2021 no Espaço Maria Lídia Magliani – Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre – RS. Fotografia: Carolina Pereira Alves. Fonte: Acervo do artista.

antes
do desaparecer
no
túnel
das nuvens
chega o vento
a caixa do céu
se abre (Piva, 1997, p. 65).

A momentos de transformar, em 2021 o inverno no hemisfério sul em primavera, fragmentos de *condições impressivas,* — registros do céu e das nuvens em determinados momentos do dia —, obtidos a partir de espaços específicos de Huracay, — o que chamo de *miradouros* —, foram transferidos para um dos janelões presentes no quinto andar da Casa de Cultura Mário Quintana.[23] As condições atmosféricas dos céus de Porto Alegre eram ótimas, oscilando entre momentos ensolarados e nublados, típicos da época de transição das estações. Tal evento, o de instalar fragmentos do

[23] A montagem ocorreu durante a exposição coletiva *Pesquisa coletiva,* foi organizada por Clara Marques e Rafael Kayser e aberta ao público de 18 de setembro a 30 de novembro de 2021 no Espaço Maria Lídia Magliani na Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre – RS. Resultante do projeto *Pesquisa coletiva: a arte, a natureza e a cidade*, promovido de maneira online, devido à pandemia de covid-19, de julho a setembro de 2021 pela mesma instituição.

céu de minha cidade natal nesta outra cidade, tomou seu próprio tempo de dar-se a ver, já que era necessário esperar "o tempo próprio das nuvens se formarem", já dizia eu, à medida que a montagem da instalação se estendia semana adentro da exposição já aberta ao público.

Era interessante implementar, na falta de paredes no espaço expositivo, um conjunto de áreas para *preencher* com nuvens. Tratava-se de manter a existência dos janelões não como um elemento desértico, uma área imprópria, uma repelência à obra de arte. Concomitantemente, não possuía a intensão de mantê-los como tal (permitindo assim a continuação em sua forma e da função imutável de distribuir, nas diferentes horas dos dias no recinto, a visão para múltiplas transformações sofridas pela paisagem. Também muito menos pretendia, como elemento arquitetônico, deixar que tais aberturas se *ensimesmassem* na tarefa de sustentar um fragmento de paisagem para dar passagem do fora para o dentro.

Intervir sobre um dos janelões foi um importante desafio que me proporcionou compreender seu verdadeiro tamanho físico. Ao aplicar uma a uma as camadas de vinil, pude entendê-lo como um dispositivo que articula distância, objeto e virtualidade, que polivalente, era visível e invisível ao

mesmo tempo, forjado na *necessidade* do *olhar.* Ao reconfigurá-lo, busquei refletir sobre os *modos* de ver, de perceber e consequentemente instanciar a produção de um novo contexto de representação pela janela retificada.

A janela conferiu para a ação de olhar a inserção da atenção e do tempo para estabelecer o contemplar. Inter*vir* neste dispositivo é possibilitar novos entre*veres*, nos quais o dispositivo fica a meio de caminho entre uma *impossibilidade da visão* — por impossibilitar a comunicação visual do dentro com o fora e vice-versa e uma *viseira* — ao destacar como campo visível o que antes era transparente pela materialidade do vidro, deste modo, transformei a janela não mais em olho, mas na própria pálpebra do olhar da arquitetura.

Em *Dictionnaire de l'objet surrealiste* [Dicionário do objeto surrealista]*,* organizado por Didier Ottinger (1993), a janela surgirá, em 1924, no *Primeiro manifesto surrealista,* de André Breton, para inaugurar o automatismo e mais precisamente autorizar, por sua transparência, a passagem de um *daqui* para um *de lá*, do subjetivo para o objetivo.

Dedicada em um verbete no *Dicionário abreviado do Surrealismo*, lançado originalmente, em 1938 e organizado por André Breton e Paul Éluard, entre várias fontes enigmaticamente que aportam sentidos, André Benjamin Péret vaticina que: “A janela se abre e se fecha — como uma tempestade em copo d’água”, a que Philippe Soupault encerra: “Vou tapar todas as janelas e portas com terra” (Breton, Éluard, 2024, p. 54).



Marcel Duchamp. *Fresh Widow* [réplica], 1964. Madeira, couro, metal e acrílico, 78,9 x 53,2 x 9,9 cm. Fonte: https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fresh-widow-t07282.

Em 1920, Marcel Duchamp produzirá uma janela de estilo francês [*french window*] cujas vidraças serão cobertas de couro negro. Duchamp em suas notas então não publicadas para a palestra *Apropos of Myself* [*A propósito de mim mesmo*], proferida no City Art Museu de Saint Louis, em 1964, nos Estados Unidos da América, rememorá o processo de feitura da obra:

> Este pequeno modelo de uma janela francesa [*french window*] foi feito por um marceneiro em Nova Iorque em 1920. Para completá-la, eu substitui as vidraças por vidraças feitas de couro as quais insisti que deveriam ser engraxadas todos os dias como sapato. Janela francesa [*French Window*] passou a ser chamada de Viúva fresca [*Fresh Widow*]. Um trocadilho bastante óbvio (D'Harnoncourt; McShine, 1989, p. 291).

Janela francesa nos Estados Unidos da América é assim chamada querendo significar janela cujas vidraças são abertas cujas folhas se abrem para fora. Diferentes das do tipo guilhotina, suas folhas não são elevadas e presas na parte superior, apesar de Duchamp um ano depois produzir *La Bagarre d'Austerlitz* [*A briga de Austerlitz*]: mesmo que não seja um dispositivo óptico, essa versão romperá com ironia a relação tradicional entre visão e janela mantida desde o sé-

culo XV estabelecida por Leon Battista Alberti em seu tratado *De pictura* de 1435 no qual defendia o quadro como uma janela aberta a um espaço mesurável e infinito (Duchamp, 1997, p. 41). *Fresh Widow* [*Viúva fresca*] será sua primeira obra sob o alter-ego feminino Rrose Sélavy, em que o couro, retomando Ottinger (1993) "não é mais defeito de ligação, mas assegura ao contrário, ao brilhar, o que une ao mesmo tempo as duas expressões e Duchamp e Rrose Sélavy, a quem passa a pertencer o *copyright* do objeto".

Ao afixar as condições impressivas de Huracay em Porto Alegre, questões que discuto a respeito dos patrimônios imateriais esquecidos ou inviabilizados pelo cotidiano ou pela desatenção em uma cidade pequena me vêm à tona. Quando me refiro ao céu de um lugar cujas nuvens e horizontes para contemplação não são escassos, reforço a necessidade de afirmar a relação humana que reside na simples ação de avistar um horizonte ou um céu. Mesmo que o objeto desse direito seja algo que não possa ser capturável materialmente, que esteja disseminado por outros lugares, que não estabeleça de partida hierarquias entre alto e baixo, nem frente e fundo ou que pareça não se esgotar nunca, ou que dê a impressão de infinitude.



Alfred Stieglitz. *Equivalents*, 1929. Impressão de gelatina de prata, 11,7 x 9,2 cm. Coleção Alfred Stieglitz, presente de Georgia O'Keeffe, 1949. Coleção Phillips.

Entre anos de 1922 e 1931, segundo Swarowsky e Fonseca (2012, p. 831), ao fotografar nuvens e céus, o fotógrafo estadunidense Alfred Stieglitz, pôde fazer ver na série de fotografias *Equivalents* [Equivalentes], a abstração absoluta da natureza, repercutindo discursos a partir da mistura do claro e do escuro das nuvens. Fora o primeiro fotógrafo a destacar e salientar as *nuvens* em si mesmas no campo da imagem fotográfica, até então presente na pintura como elemento

pictórico dependente de uma relação tumultuada com as regras de perspectiva. Tais elementos vaporosos, resíduos do real, são retratados sob o registro do puro corte (Philippe Dubois) ou como imagens extraídas através do corte da trama interminável da extensão dos céus (Rosalind Krauss). Como traços do real, —aqui apresentado, mas não capturável, disseminado, mas não hierarquizado, transferido, mas não exaurido —, as nuvens,

> uma vez desprovidas de um sentido de orientação que conforte o nosso olhar e que, as conecte com as nossas relações de mundo (neste caso o chão) e, ainda, distantes de sua horizontalidade, passam a abandonar o seu valor de significação primário, de mímeses do real, e tornam-se impressões diversas" (Swarowsky; Fonseca, 2012, p. 831-832).

Concomitantemente, *Miradouros para nuvens* ao falar dessas parcelas apresentadas de um momento e posição do real, instala-se nesse espaço como alerta de que os céus também vêm sendo colonizados a passos largos. O céu é negligenciado tanto como material representacional possível dos seres vivos na terra, quanto espaço próprio que nos constitui, onde nosso habitat ao possuir uma esfera gasosa, aérea e vaporizada viabiliza radicalmente nossa constituição como seres conectados à terra e permeabilizados pelos ares. O céu é

considerado, portanto e erroneamente, um lugar não existente, mas que se vê transformado fatalmente em um depósito de lixo espacial, de objetos particulados, de fumaça e fuligem, de gases poluentes e de efeito estufa, de poluição luminosa. Os céus para uma cidade, como Guaraçaí, desempenha um papel primordial, visto que seus regimes de chuvas, sol e nuvens possibilitam a sobrevivência cuja relação meteorológica nutre a vida junto ao tempo.

A *desertificação* também vem escalando e alcançando os céus. Mesmo na estação de inverno, onde a variedade de diferentes níveis de visibilidade do céu é menor (devido às condições geográficas, Huracay tem invernos secos, com nuvens e fumaça causadas pela baixa umidade, impedindo, por um lado, de o azul do céu ser visto, ou, por outro, de se divisar nuvens e outros elementos celestes). Pensar o céu como um ecossistema, onde níveis distintos de visibilidade são também de diversidade, põe-nos em uma situação limite em que impactos se aprofundam nuvem após nuvem. Na região sudeste em que está localizada a cidade, vemos fatalmente céus desertificados pela fumaça e pela poeira das queimadas incessantes, secas prolongadas e baixa umidade devido a alterações climáticas causadas pelo homem.



Marcelo Mosqueta. *Contra.Céu,* 2010. Grafite sobre PVC expandido, ferro, madeira e aço inoxidável, 330 x 500 x 270 cm. Acervo pessoal do artista.

Em 2010, Marcelo Moscheta, produz um conjunto de trabalhos sobre nuvens com grafite sobre PVC expandido, como *Contra.Céu*, na Capela Morumbi, em São Paulo. Na superfície inferior feita de aço inoxidável o desenho do céu nebuloso do interior paulista a grafite presente na parte superior é refletido reestruturando a paisagem celeste entre realidade e virtualidade. Ricardo Resende notará que:

> Marcelo Moscheta, artista paulista que vive em Campinas, já deve estar acostumado com as paisagens "monótonas" na sua aparente calmaria, a se perderem de vista no horizonte do interior do estado de São Paulo. Dramáticas, se deixam predominar pelo verde esmaecido formado pelas plantações da cana-de-açúcar que tomam conta da região. São campos monocórdicos acobertados por um gigantesco céu de um azul meio acinzentado, igualmente meio esmaecido. Características que dão à região uma certa melancolia, só quebrada quando nuvens brancas entremeadas de ora cinzas ou negras, passam por aquele céu (Resende, 2007, p. 5).

Resende (2007), contudo, observará que, para além da monotonia ou calmaria daquele céu, percebe-se um mundo soturno e em constante transformação. Tais obras carreiam um questionamento sobre a representação do que se vê, do que foi imaginado e do que foi vivenciado. "Nas suas vistas panorâmicas parece não haver lugar para o homem. O que se vê são ambientes naturais desolados e hostis à sua presença", Moscheta faz surgir imagens a partir do apagamento da superfície coberta de grafite cuja grossa camada de pó ali se acumula sobre o suporte plástico sem se fixar; em seguida, retira a *poagem* e o grafite com a borracha, dando à vista áreas

claras-escuras. O artista ao transpor para o desenho, proporciona uma contemplação do mundo misterioso dos céus, “do qual estaríamos destacados pelo vazio que nos distancia da parede e o outro lado em que o habitamos como observadores e nada mais” (Resende, 2007, p. 7).

> As nuvens são formações etéreas de partículas de água suspensas na atmosfera. Com esses desenhos de memória do que foi contemplado na natureza, Moscheta nos fala de maneira simples da nossa transitoriedade na terra. Ao se observar atentamente tais desenhos e os das outras séries, tem-se a sensação de que se olha não uma imagem congelada, mas uma paisagem cujo elemento principal está em um lento e constante movimento, quase morto. Como se não existisse ali o instante, mas apenas a noção imperceptível do entrementes, entre um e outro momento. Entre um quadro congelado e outro (Resende, 2007, p. 6).

O céu menos que inesgotável é um ecossistema meteorológico frágil e vulnerável, pois seus diversos níveis de visibilidades paradoxalmente são baseados em transparências, baixas opacidades, invisibilidades. As visibilidades se formam delicadamente por um fio. Não cuidar de si, é tornar o céu impossível de se ver, de encontrar distinções de seus elementos, de presenciar suas mudanças constantes. Quando tudo no céu — nuvens, pássaros, lua, sol, objetos voadores —

se torna unicamente opaco, quando o que era para ter diversos graus de visibilidade e invisibilidade se dá absolutamente de forma visível, avistável ou indivisível ao olhar, tão mais paradoxal e negativamente passamos a não o ver! Desta maneira, não seremos capazes de reconsiderar mais nada (de nos siderarmos, de nos sentirmos juntos afetados tantas vezes). Não haverá mais desejos (*desidérios)*, apenas desastres (*desastros*): cairemos da terra na terra, despregados, ao sermos tragados por aquilo que nos rodeia, nos penetra, que se assenta sobre nossas cabeça).

Ao adesivar as imagens das nuvens, a especificidade do espaço me lembra que ali na Casa de Cultura Mario Quintana há indícios sobre o ar, o vento, as nuvens ao circular pelas alas do prédio através da passarela sobre a Travessa Rua dos Cataventos. Dirigindo-me para os elevadores, naquele dia ventoso de montagem, simplesmente essas pegadas aéreas finalmente me avistaram e me tomaram de uma compreensão aguçada. As nuvens, por si só, possibilitam esse profícuo redendereçamento que envia minha atenção para os avizinhançamentos que o contexto estabelece. Nas nuvens de Alfred Stieglitz, nosso olhar é direcionado para o céu, compondo uma complexa criação a fim de lançar vínculos entre imagens

tão desprovidas de emoções e sensações e sentimentos humanos (Swarowsky; Fonseca, 2012). A partir das transferências das nuvens para o espaço expositivo, meu olhar foi lançado também para os elementos arquitetônicos e poéticos presentes na Casa de Cultura Mario Quintana que entremeia um dizer, uma voz, um discurso subjacente e inaparente que se veem aqui rearticulados.



Fercho Marquéz-Elul. *Acanto cultivado*, 2021. Fotografia. Fonte: acervo do artista.

Seguindo a direção e a dança tortuosa do vento que percorre o vão da Casa de Cultura, uma parede ondulada excepcionalmente azul se destacou entre as paredes: “as ondas do mar ou do céu”, pensei. As nuvens e os céus de Huracay promoveram alguma subversão de uma experiência já cotidiana com aquele espaço: a janela como um instrumento que possibilita a experiência da paisagem se transforma no próprio objeto de contemplação, mesmo que para ver é necessário ser impedido de ver, já que os adesivos obliteraram a imagem exterior, se tornando — esta obliteração — a própria imagem reflexiva, a própria paisagem e as molduras de madeira, seu próprio elemento constituinte.

Esse espaço vazio, por meio do qual a luz penetra pelas janelas, esse fosso pelo qual a ventilação do rio Guaíba vem fertilizar os acantos que ornam as passarelas que cruzam, aéreas: a Travessa Rua dos Cataventos me faz dar conta de que mesmo falando do céu, das nuvens e dos ventos de Huracay, *Miradouros para nuvens* era capaz de disseminar pontos de avistamentos e de se pôr em relação com os fragmentos aéreos elementares do entorno. Foi só pisando na Travessa

dos Cataventos que percebi que aquele vão da Casa de Cultura Mário Quintana não era apenas um escoador de ares, mas um produtor de ventos.

Gilles Clément (2005, p. 18-19), jardineiro francês será posto aqui de acordo, ao se referir não menos poeticamente ao poder das nuvens de proporcionarem vida: “Outras nuvens carregadas de nutrição se assemelham a adubo. Uma nuvem carrega junto a substância nutritiva e o diluente necessário à sua assimilação para os vegetais. Poderíamos nutrir uma planta fazendo-a passar por dentro de uma nuvem”. Sendo uma força motriz, é então nomeada assim a partir do primeiro livro de poesias de Mário Quintana, Rua *dos cataventos,* publicado em 1945, disseminando-se como nomeação da travessa propriamente dita. Durante uma outra visita, simplesmente aberto ao acaso e à surpresa, deparo-me com o Jardim Lutzenberger, adjacente à exposição em questão, o céu potentemente me encarava como em um só olho tal qual a esfinge do céu, tão misteriosa, tão atraente.

> Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
> E me transmuto... iriso-me... estremeço...
> (Quintana, 1992, p. 9).

IV

ativações gráficas



Fercho Marquéz-Elul. *[nº 007]* [imagens entre as dobraduras da publicação], 2024. Ativação gráfica, 35,5 x 7 x 0,1 cm (aberta), 10 x 7,7 x 0,2 cm (dobrada), impressão colorida sobre *offset* 150g/m² (miolo) e sobre *offset* 240 m/g² (luva), 60 exemplares. Edição e projeto gráfico: Fercho Marquéz-Elul e Carolina Alves Pereira. Diagramação: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. Fonte: acervo do artista.





Fercho Marquéz-Elul. *[nº 007]* [imagens entre as dobraduras da publicação], 2024. Ativação gráfica, 35,5 x 7 x 0,1 cm (aberta), 10 x 7,7 x 0,2 cm (dobrada), impressão colorida sobre *offset* 150g/m² (miolo) e sobre *offset* 240 m/g² (luva), 60 exemplares. Edição e projeto gráfico: Fercho Marquéz-Elul e Carolina Alves Pereira. Diagramação: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. Fonte: acervo do artista.

Durante a manhã de um domingo de março de 2022, avisto desde minha janela a paisagem externa composta por um estacionamento com uma minifloresta preservada se fechar sob uma poeira branca. Trazida pelo vento a fumaça pulvérica era proveniente da detonação do que sobrara da estrutura do prédio da Secretaria de Segurança de Porto Alegre que ardeu em chamas meses antes. Rapidamente me lembrei que naquele momento o edifício não existia mais e seus finos escombros se aspergiam em poeira pelos bairros da capital gaúcha. Rapidamente, escrevo o que à época intitulei de *Haicai nº 007*, por fazer parte até então de uma série continuada de pequenas anotações poéticas. Esse terceto ficou por alguns meses sem ser trabalhado, até que em uma ocasião convidei a designer Carolina Alves Pereira para que o pensássemos juntos o que passei a chamar de *ativações gráficas*: o resultado impresso da seleção de uma obra literária em meu trabalho ao ser posta em situação diagramática.

Tal obra dava continuidade às pesquisas que vinha fazendo sobre escrita fragmentária, bem como sobre temas dispersivos como as nuvens, experimentado na impressão e aplicação das imagens do céu de minha cidade sobre a janela do espaço expositivo da Casa de Cultura Mário Quintana. Da nuvem, motivava-me à reflexão o vocábulo da fumaça de poeira

— esse tipo de nuvem feita de material particulado, tal qual as fumaças das queimadas que nos ocupou com preocupação em 2021, durante o ápice de uma pandemia descontrolada cujo vírus atacava também as vias aéreas.

Ativar graficamente um poema possibilitava pensar um espaço específico para ele, as fundações dessa estrutura de leitura, as cores que ali seriam veiculadas. Propriamente uma narrativa que se ativa no momento quando público avista sua mão portando uma coisa enluvada com imagens de nuvens com a discreta inscrição *[nº 007].* Ao retirar do invólucro, uma publicação feita de dobras de papel colorido solicita que se manipule os entrevincos e as dobraduras do papel, descobrindo, de um lado, uma reprodução fotográfica da estrutura do prédio se deformando no exato momento da detonação, muito antes de necessariamente avistar e ter o poema ao final lido.

Continuar explorando e no outro entrevinco, compreende-se, no avistamento do prédio já sob a forma dramática de pó, o que nos põe em contato com o acontecimento. Da luva também se desprende em uma espécie de área de cor, o colofão contendo as informações técnicas da publicação que demarcam com a publicação, o acontecimento urbano como acontecimento poético. Como um elemento contrastante que


Libélulas negras
resquício de vor
- Fumaça, polvi


gras barulham
vontade construída.
olvilho, floresta.

parece estabelecer-se como uma espécie de fragmento que condensa a dispersão, recalibrando o olhar desavisado para os acontecimentos que se sucedem indistintamente no dia a dia.



Fercho Marquéz-Elul. *[nº 007]* [haicai na parte interna e anverso do colofão], 2024. Ativação gráfica, 35,5 x 7 x 0,1 cm (aberta), 10 x 7,7 x 0,2 cm (dobrada), impressão colorida sobre *offset* 150g/m² (miolo) e sobre *offset* 240 m/g² (luva), 60 exemplares. Edição e projeto gráfico: Fercho Marquéz-Elul e Carolina Alves Pereira. Diagramação: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. Fonte: acervo do artista.

Já como publicação estabelecida, o título original foi sintetizado simplesmente em *[nº 007],* sem mais a nomeação inicial com a palavra *haicai*. Como objeto impresso, ficava claro que sua existência inicial como terceto se ampliava para além de seus limites do gênero literário. Tal qual sofresse uma detonação, o verbete haicai já não me parecia subscrever corretamente a experiência de visão e de leitura quando o miolo da publicação inicialmente se revela a partir do interior do invólucro enigmático primeiramente como área de cor, ou melhor, imagem puramente cromática, depois somente como imagem fotográfica ensaiando uma narrativa consecutiva, para finalmente como imagem verbal com o poema, com as informações técnicas no colofão.

Apesar das inúmeras decisões gráficas de andamento da experiência, *[nº 007]* nos desafiava: "Fumaça, polvilho, floresta" encadeia consecutivamente a ordem os acontecimentos daquele dia de aspersão arquitetônica — o que é contrariada pelo alto teor experimental de recepção — onde o leitor poderá proceder na manipulação a partir da sequência que melhor lhe convir, não frustrando nossas longas reflexões sobre a materialidade do objeto, mas reafirmando a constituição da publicação como "resquício de vontade construída" a

meio caminho entre ver e ler, entre imagem e cor, entre colofão e cartão de visita, entre publicação constituída e papeis coloridos dobrados e arriscados de se perderem.



Fercho Marquéz-Elul. *[grande fogo]*, 2024. Ativação gráfica, 100 x 10 x 0,2 cm (aberta), 10 x 10 x 0,8 cm (dobrada), impressão colorida sobre offset 150g/m² (miolo) e sobre offset 240 m/g² (luva), 60 exemplares. Edição e projeto gráfico: Fercho Marquéz-Elul e Carolina Alves Pereira. Diagramação: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. Fonte: acervo do artista.

Alguns meses depois, em julho do mesmo ano, a estátua de Borba Gato é incendiada pelo Grupo Revolução Periférica em protesto ao papel escravista e bandeirante da figura representada. Imagens do monumento altivo se espalhou envolvo e engolfado por chamas escuras. Ao presenciar à distância e mediado pelas imagens das mídias, pus-me a escrever em formato de poema uma reflexão sobre o que se abria com tal ação iconoclasta:

> E é, portanto, no grande fogo
> Que vislumbramos um mesmo portal se abrir
> Com dois lados de passagem.
>
> De um lado,
> Avista-se dentro de sua moldura o passado
> Que se enferruja na fuligem que carcome,
> Materializado na película de uma grande
> [miragem
> Um grande olho que brilha atrocidades
> Que rasteja com cegas pupilas perante o calor
> (Marquéz-Elul, 2023).

Entre as tonalidades cinzas escuras da fumaça e fuligem, belas bolotas alaranjadas de fogo borbulhavam suspendendo como um véu sepulcral a rija figura, sufocando ou suspendendo em um contratempo o monumento que ao se ardia em chamas, sufocava-se e se enforcava em sua própria história. Passamos a ruminar longamente, Carolina Alves Pereira e eu, através de inúmeros protótipos um modo de *dispô*-lo *em*

página. Repetindo a estratégia de ralentar a experiência visual com o conteúdo interno da publicação, pensamos uma luva em um tom de vermelho levemente escuro — em sinalização à estátua em meio à fogueira, bem como à uma espécie de cor que se oferecesse como alerta.



Fercho Marquéz-Elul. *[grande fogo]*, 2024. Ativação gráfica, 100 x 10 x 0,2 cm (aberta), 10 x 10 x 0,8 cm (dobrada), impressão colorida sobre offset 150g/m² (miolo) e sobre offset 240 m/g² (luva), 60 exemplares. Edição e projeto gráfico: Fercho Marquéz-Elul e Carolina Alves Pereira. Diagramação: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. Fonte: acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul. *[grande fogo]* [verso do colofão], 2024. Ativação gráfica, 100 x 10 x 0,2 cm (aberta), 10 x 10 x 0,8 cm (dobrada), impressão colorida sobre offset 150g/m² (miolo) e sobre offset 240 m/g² (luva), 60 exemplares. Edição e projeto gráfico: Fercho Marquéz-Elul e Carolina Alves Pereira. Diagramação: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. Fonte: acervo do artista.



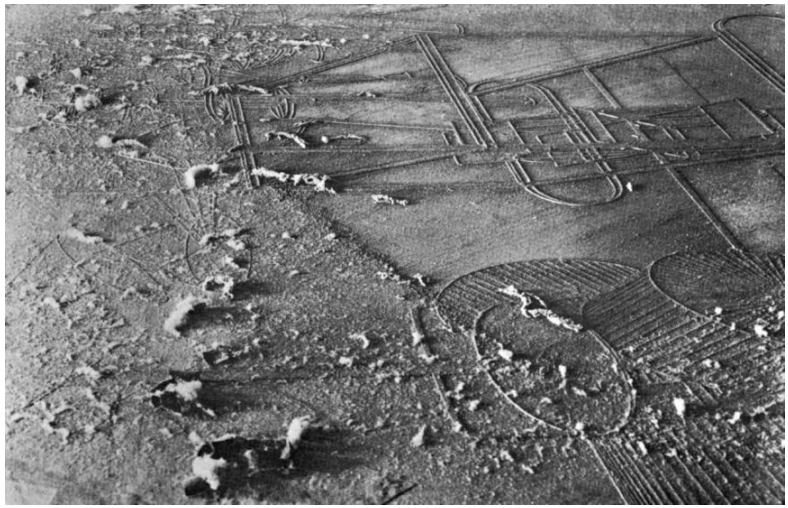
Fercho Marquéz-Elul. *[grande fogo]* [páginas com poema e com nuvens de fumaça], 2024. Ativação gráfica, 100 x 10 x 0,2 cm (aberta), 10 x 10 x 0,8 cm (dobrada), impressão colorida sobre offset 150g/m² (miolo) e sobre offset 240 m/g² (luva), 60 exemplares. Edição e projeto gráfico: Fercho Marquéz-Elul e Carolina Alves Pereira. Diagramação: Carolina Alves Pereira. Editora Huracay, Porto Alegre - RS. Impressão: Ideograf, Porto Alegre - RS. Fotografia: Gabi Radde. Fonte: acervo do artista.

Mediando essa instância que também oferecia a sedução pela via da decisão cromática, vazamos no centro uma área — uma espécie de viseira — cujo título *[grande fogo]* impresso na primeira página do miolo pudesse cruzar esses dois domínios entre o interior e o exterior e se apresentar concomitantemente com a área de cor. Tal título repetia sua constituição feita entre colchetes tais quais outras titulações em meu trabalho.

A presença dos colchetes parecia abrir a fórceps o acontecimento inominável em prol de uma nomeação poética que se mediasse em poema e em publicação os ardentes capítulos históricos do Brasil: os colchetes se assemelhavam a um ensaio para uma transcrição poética do próprio paradoxo do fenômeno histórico. Como sinal gráfico que tem capacidade de suprimir, incluía, por sua vez, em seu interior, o surgimento da palavra como título, tornando-se, no desaparecimento, uma inserção de sua presença simbolizada pelo próprio incêndio.

Essa ativação gráfica dispõe o poema de modo fatiado. Por entre as dobras sanfonadas, nas páginas ímpares do anverso que ziguezagueiam, título e estrofes do poema são dispostos no centro da página quadrada branca. Por sua vez, nas páginas pares do anverso, fragmentos apropriados das

áreas das imagens que apresentavam o fogo eram dispostos editados com uma fina retícula, fazendo o texto conviver em meio a imagens de nuvens de fumaça.



Marcel Duchamp e Man Ray. *Élevage de poussière*, 1920. Impressão em gelatina de prata, 19,6 x 25,4 cm. Versão impressa em 1970. Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston, Estados Unidos da América.

Na superfície do verso, uma delicadíssima tonalidade de cinza traz um esvaziamento programático. O miolo sanfonado ao ser estirado ou comprimido aporta a leveza da descoberta e da manipulação, ocultando a expansão e retração infrafinas dos gases e da fumaça do incêndio e por esse motivo, o colofão, para não pesar o poema em lâminas em uma suspensão particulada, se apresenta como peça em separado

na mesma cor advertida da luva. A consequente fuligem indicadora de atos de fogo só se decanta posteriormente como uma camada mórbida de poeira e tal publicação parece ser um índice marcador desse acontecimento.

Empoeiramento e acinzentamento que penetram como experiência nos seres viventes, aderindo à sua existência, o que me solicita uma aproximação como exercício de imaginação — o ato de criar *imagens* pensadas — à fotografia produzida por Man Ray da obra empoeirada *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*] de Marcel Duchamp, um grande vidro, ou seja, uma grande placa transparente em que os desejos entre um noiva e seus pretendentes eram diagramados em uma sublimação tanto formal quanto economicamente conceitual.

> Man Ray foi ao estúdio de seu amigo Marcel Duchamp, na Broadway, nº 1947, em Manhattan. Lá viu pela segunda vez uma placa de vidro deitada sobre cavaletes e coberta de poeira. Longe de ser uma cena de descaso, Duchamp vinha permitido que a poeira acumulasse por vários meses enquanto ele esteve em Paris. Foi um estágio na produção de que depois se tornou sua obra em materiais mistos *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*The Bride Stripped Bare*

> *By Her Bachelors, Even*), também conhecida por *Large Glass,* 1915-23. Todo seu estúdio estava imundo e Man Ray não foi o único a testemunhar a cena (Campany, 2015, p. 7).

Em um aspecto de olhar seduzido tanto pela manipulação da publicação, quanto pela interpretação do *Le grand verre* [O grande vidro]*,* o percurso das pulsões elétricas do desejo não penetraria ou transpassaria — naquela condição de empoeiramento — através da materialidade da página ou do vidro que, enfim, ascenderia internamente *em direção às nuvens* a partir do aparato construído pelos celibatários *em direção à noiva* e ao seu domínio. Uma grossa camada de poeira, que preenche a superfície, repele essas cargas eletrificantes, frustrando ao subverter sua verticalidade.

Na posição ereta, o evento poderá ser exibido em flagrante tensão, já que em ali reside a potência de letalidade para os celibatários pela sua desentumescência após a transmissão dos pulsos elétricos e uma possível aniquilação durante um intercurso sexual implícito. A sustentação de uma experiência a partir de sua diagramação verticalizada pelo vazio que essa obra detinha na placa transparente de vidro foi transformada pelo pó em uma espécie de cartografia absorvida horizontalmente pela gravidade.

Fixada nessa horizontalização a vista captura a partir do alto, como aquela de um avião — ou seja, *a partir das nuvens* — a geografia de uma superfície terrestre em pedaços, em ruínas, demolidas à poeira pelo falocentrismo bélico bem sugerida pela intitulação *Vue prise en aéroplane* [*Vista capturada de avião*], dada por Man Ray a sua foto. Cerca de vinte anos depois, Duchamp reapresenta essa fotografia sob o título de *Élevage de Poussière* [*Cultivo de pó*], salientando então sua corporeidade gravitacional e *infraleve*[24] para um olhar que tem o poder de avistar de forma estrita ao longe, mas não de penetrar na própria matéria da *distância*.

> Compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais "subjetiva", por mais "obscura" que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão" (Didi-Huberman, 2014a, p. 135).

[24] Empréstimo tradutório da palavra *inframince*, explorado por Marcel Duchamp, disponível em suas *Notes* [Notas] (2015) e *Duchamp du signe* [Duchamp do signo] (2013). Nesse conceito operativo subjaz diversos outros significados, não totalmente captável por tradução como o de *infrafino*. Ouso pensar os neologismos *inframiúcio*, *inframiúdo* ou *inframante.*

Experiência interior imaginada e fotografada por Man Ray daquela obra "subjetivada" e muito "obscurecida" pelo pó[25]. Tornou-se imagem outra, *imagem-aparição* com novos sentidos a partir dessa ontologia inaugural: obra empoeirada e horizontalizada que a partir de regimes de invisibilidade proporcionados pela *poagem* da passagem do tempo se abre para experiências *lampejadas para o outro*.

Ao atear fogo no monumento bandeirante, tal ato pressiona o passado para que suspenda a interrupção de seu ar e promova a pulsação por uma circulação que as transporte para a superfície do *hoje*. Gesto de fazer emergir a imagem daqueles dizimados, gesto de fazer lançar para o alto essas imagens presas, enterradas, amordaçadas, para que possam seguir seu desejo de se levantar contra o passado-chão e fazer levitar o imaterial. Didi-Huberman (2017, p. 17) nos lembra: "O levante é um *gesto sem fim*, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo ou essa pulsão".

[25] Para um estudo aprofundado sobre a poeira na imagem, tomando como ponto de partida o trabalho *Ancestral Altars* de Binh Danh, confira meu artigo *Altares Ancestrais: exumando presenças aniquiladas pelo Khmer Vermelho*", de 2019, apresentado nos Anais do VIII Encontro de Pesquisa em História – UFMG, em 2019 e posteriormente publicado no v. 11, n. 18 da Revista-Valise, em 2021, bem como meu artigo *Vocábulos artísticos contemporâneos: poeira*, de 2026, publicado no dossiê *Processos artísticos do cotidiano*, v. 17, n. 17 da Revista Cartema.

E desse gesto surgem *imagens sem fim*, que são retomadas, que se posicionam ao nosso presente de forma soberana e que se tornam disponíveis para que sejamos pressionados a agir perante o que nos cerca no presente. A gravidade é fatalmente questionada no que ainda se prende, sufoca ou enterra as imagens, não cedendo ao "fantasma da captura", mas liberando todos os fantasmas esquecidos da memória coletiva.

Vai até a vizinhança do desastre — residência, a começar, em sua própria memória como monumento — e as rearticula, com o ato de pulverizar, em temporalidades dispersas, mas energizantes, em materialidades intersticiais, mas pulsantes. Saber dar lugar ao *profundo* — tanto espacialmente, quanto simbolicamente mesmo dentro da ínfima espessura de uma folha — a essas imagens muito *rasas* feitas de papel.

Pensando aqui as imagens elencadas da fumaça dispostas ao lado das estrofes poéticas, o acontecimento parece aberrar-se com o gesto gráfico, em que como em um incêndio da imagem, consomem roubando qualquer *totalidade.* E mais: faz como publicação ensaiar um empurrão para trás do tempo essa imagem incorpórea forçada bestialmente a se for-

mar, fazendo esse fundo, verso, avançar para o plano dianteiro, para sua *frente*, renunciando à sua função espacial e demolindo-se em *tempo sanfonado.*

Essas imagens surgidas da liberação, resguardadas do jugo da falsa rememoração nos assaltam através de seus retratos em que vulnerabilidade da permanência da lembrança aciona a fragilidade discursiva do monumento na intermitência das imagens como falena, tal qual afirma Gilles Deleuze: "Ainda que *incendiária*, exige uma *paciência* — forçosamente dolorosa —, para que certas imagens sejam observadas, interrogadas no nosso presente, para que a história e a memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens" (*apud* Didi-Huberman, 2018, p. 41).

Altamente inflamável, de combustão espontânea em situações de limite para si ou para seu referente em sua aparição cadente. Ela — a imagem, a monumentalidade do momento, a publicação — queima, enfim, pela memória, contra a negação da loucura (Antelo, 2018, p. 21), a que Didi-Huberman (2018, p. 31) complementa: "Muitas pessoas acreditam que aquilo que não dura é menos verdadeiro do que o que dura ou do que é duro. Uma mariposa é tão friável, dura tão pouco".

Nessas finas folhas que suportam a pressão da gravação da imagem imaterial do presente passado, mas com pesada carga ontológica, ética, política e histórica, faz perceber seu referente acionado em uma aderência fundida e porque não fundante, "colados um ao outro, membro por membro [...] A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los" (Barthes, 2017, p. 13). Nunca morbidamente, a afirmação de Barthes (2017, p. 15-16) em que "aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente [...] e a ele acrescenta [...] o retorno do morto" pode ser aqui incluído na reflexão, ao mesmo tempo que se abre, mostrando uma certa insuficiência para compreender profundamente sua obra.

Porque a presunção de que "a Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*" (Barthes, 2017, p. 80), resvala na própria existência nem que simbólica dos mortos a partir da folha, qual, segundo Marie-José Mondzain (2017, p. 61) "receptáculo virginal [que] dá à luz a imagem, consentindo nada ser além de pura tela de projeção do invisível no visível".

Visibilidade possibilitada pela pulsação da imagem que aparece por meio da fuligem, que se fixa de maneira evanescente, dizendo bastante do que lhe falta e do que excede

em seu descoloramento assombrosamente pungente. Descores, amarela do tempo passado, explodindo-se em fuligem, tão cinza dos tempos de chumbo, grisalha de um tempo transcorrido na sedimentação da luz em pigmento. Chumbagem da imagem na folha que pesada cai, que mostra o *agrisalhar* da vida em morte, da presença em desaparição, da derrubada da monumentalidade no chão.

> A grisalha seria para as cores do mundo o mesmo que a poeira para a consistência dos objetos. [...] Uso o termo *fatal* para sugerir desde logo a *acção e o poder do tempo sobre a cor das coisas*. Uma coisa pintada em grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma *cor passada*, um modo de referir a descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa, como um sopro, como um vento que a esmaeceu (Didi-Huberman, 2014b, posição 31).

Finalmente, essa cor sombria e reticulada presente nessas fotografias trata do tempo transcorrido, de uma rajada de vento e de fogo, "e que, ao passar, *pulverizou* (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas. (Didi-Huberman, 2014b, posição 45). A obra *Élevage de poussière* de Duchamp nos leciona através da poeira, sobre a decantação do invisível quando disperso. Tangencia ao me-

nos minimalmente, concentrando-se pelas superfícies e impressa sobre os objetos gráficos. Existe apenas um dever instado a nós. Não deveria ser assim também com a memória? *Cultivarmos, criarmos a poeira da memória?* Como também*, elevarmos, levantarmos a poeira das coisas,* deixando ver sua memória enterrada?

Buscar como comportamento artístico uma ativação gráfica como um *cultivo da memória* [*élevage de la memoire*] cuja produção possa reestabelecer outra forma de testemunhar e desconstruir estéticas e ideologias do perpetrador a qual ainda impregnam essas imagens, abandonando um olhar voyeurístico em prol de um olhar que se estabelece como gesto de respeito de memória e de história.

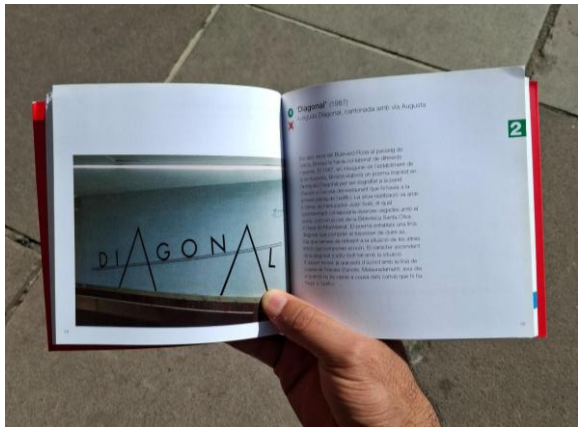
Reposicionar o leitor através de novas estratégias de apresentação para que, ao passar essas imagens em revista poética, seja engajado através dessa interação à novas formas ativas de recepção baseadas na experiência corporal. Assim, compreender seu rompimento com a perspectiva fotográfica de maestria quando tais imagens midiáticas, apropriadas e reticuladas, apresentam-se polvilhadas e secas por uma espécie de envelhecimento.

Na briga entre luz e sombra, nitidez e empoeiramento, a fotografia, por se remontar a sua origem analógica, funcionaria tal qual uma espécie de jardim, onde os grãos iluminados pela luz se abrem, germinando existências em cor em uma área fertilizada por sais minerais[26]. Os grãos fotográficos seriam uma das poucas sementes que germinam depois de serem queimadas pela luz e seu gérmen primevo é a cor, o sangue da luz. Com isso, dá-se a ver o retrato monumental iluminado do acontecimento pela luz — nem que seja por meio da fumaça, seu indício, que o exclui como totalidade — que lhe dá feição a partir das sementes fotogênicas que queimam. Um rosto de acontecimento registrado é uma farta colheita em chamas cujo fogo é, a um só tempo, sua produção e a sua sobrevivência.

[26] Reflito mais detidamente no ensaio *Livro de notas pretas de Wagner Mello: publicação, fragmento, negritude da imagem*, a relação entre retrato fotográfico, escrita fragmentária a partir da publicação *Livro de notas pretas*, de Wagner Mello, obra presente no acervo projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras.*

V

o deslocamento, a língua e os entremeios



Registro do poema *Diagonal* [*Diagonal*] de Joan Brossa, de 1987, instalado na esquina entre a Avenida Diagonal e a via Augusta, Barcelona, Espanha. Fonte: Brossa, 2019.

Impulsionado pela produção textual e as experiências impressivas, justamente no *entre*-espaço do processo poético e da escrita, desloco-me à Barcelona, durante uma estadia de seis meses, para desenvolver o projeto *Art i paraula: desplaçament, llengua i entremitjos* [*Arte e palavra: deslocamento, língua & entremeios*], dentro do quadro do doutorado sanduíche[27]. Objetivei investigar na Universitat de Barcelona, a partir das instâncias da escrita em meu trabalho o legado artístico, poético, político e social da produção de vanguarda catalã, a produção poética e em específico a poesia visual, a escritura experimental, bem como as relações entre visual e

[27] Projeto cotuleado pelo Prof. Dr. Jaume Fortuny-Agramunt, na Universitat de Barcelona, entre novembro de 2022 e abril de 2023.

verbal. Um ponto de interesse se centrava na relação do emprego da língua catalã — mesmo tendo seu uso proibido durante a ditadura franquista na Espanha (1939-1976) — como suporte para intervenções dos artistas na urbanidade cotidiana em prol da ativação das tramas invisíveis da própria metrópole.

O estudo inicial, ainda no Brasil, de Joan Brossa, expoente do poema-objeto e da escrita experimental catalã me proveu chaves de compreensão de um fazer que passa pela escrita e sua relação com o meio urbano. Renata Marquéz retoma *Itineraris brossians* [Itinerários brossianos], livro lançado pela Fundació Brossa e composto de percursos pela região expandida da cidade de Barcelona, indicando paradas a lugares com obras instaladas do artista para abordar o que intitula *poema transitável* presente em seu trabalho. Para a pesquisadora, "as letras constituem um dos espaços tangíveis da cidade. Mais do que pele de lona ou tinta, também vêm sob a forma de volumes metálicos e arquiteturas de concreto. Escapando ao apelo da comunicação publicitária e seu regime temporal da rápida obsolescência" (Marquéz, 2007, p. 48). Muitas de suas instalações presentes no livro já não existem mais na cidade. Segundo Judith Barnés e Glòria Bordons

> Alguns dos marcos desses itinerários lamentavelmente já não são visíveis atualmente. Trata-se de instalações efêmeras (como *150 homenatges* ou as bandeirolas do Pavilhão da República), ou de poemas ocultados por diferentes alterações da estrutura dos edifícios que os hospedam (como *Diagonal* atualmente). O fato de possuir deles, porém, documentação escrita ou visual nos levou a incluí-los como um modo de lembrança (Barnés; Bordons, 2019).

Tais instalações poéticas se deslocam para dentro da publicação cujo itinerário na forma de simples indicação visual parece já se bastar como experiência específica. Esse trabalho ao mesclar deslocamento, instrução, publicação e escrita dialogava com minhas caminhadas empreendidas em Porto Alegre, que por sua vez, não possuía um itinerário fechado, mas se baseava na captura de elementos impermanentes e incluídos posteriormente em produções textuais[28].

Nesses breves escritos narrativos ou em forma de poema, buscava tornar visíveis seus acordos urbanísticos, suas ficções, suas zonas recônditas, sua gramática e seu texto territorial. E ao enfocar essa circunscrição fragmentada a partir

[28] Um conjunto de escritos gerados durante diversas caminhadas foi reunido em *Cem notas sobre a caminhada*, de 2022. Coletadas durante a pandemia de covid-19, elenca reflexões sobre o deslocamento a pé e relações com a escrita, a paisagem, com a arquitetura social e política, a cultura e o corpo humano.

da indistinção urbana cotidiana, a cidade se tornava uma espécie de *lugar vazio*. Com os escritos e imagens da cidade, à época, *Notas sobre a Independência: ruínas* buscava responder em "*estacionamento*" a indagação "o que é um lugar?", proposta para a primeira chamada da publicação *Centelha,* organizada pela artista publicadora Fernanda Fedrizzi em 2022.

> Em toda cidade, o ímpeto da ganância construtiva impede a permanência de lugares vazios — uma necessidade vital para a vida urbana. Ao mesmo tempo, o próprio motor de esqueletos de concreto, empilhados outros sobre uns, disfarçados de gramática estilosa, produz descontroladamente esses mesmos espaços esvaziados. Estacionamentos são essas arquiteturas que pecam pela falta, que se constroem em um só bloco invisível, no qual somente os carros têm vez. No centro do bairro há essa estrutura vazia, fortemente armada de ar, de céu, onde o que rareia em elementos, instaura justamente um edifício invisível e aéreo cujo topo ou pico mais alto desse arranha-céu particular termina, justamente na superfície do chão. Estacionamentos são, no fim, arranha-chãos e isso é tão claro para mim (Marquéz-Elul, 2022).

O itinerário se torna um espécime paradoxal em que a partir da localização e da deslocalização, "a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários

posicionamentos que são em si próprios incompatíveis" (Foucault, 2001, p. 418), agenciados, segundo Renata Moreira Marquez (2007) tanto na poética de Joan Brossa, quanto em "espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (Foucault, 2001, p. 415),como os demarcados na metrópole barcelonesa, que por sua posição *geopoética*, a partir de Brossa, permite uma

> paisagem "enquanto lugar INDESTINADO", lugar onde as matérias se oferecem em estado puro, antes de serem domesticadas. Sendo o espaço literal a matéria do poema de Brossa, por intermédio dele tal espaço ressurge estranho e protagoniza o lugar indestinado. Formas de vida deslocadas desorientam o lugar do poema. Ou, em outras palavras: o poema como lugar detém a paisagem de Lyotard, "é a escrita da descrição impossível" (Marquez, 2007, p. 50).

Debruçando sobre as implicações poéticas, o entremeio entre palavra e imagem aporta investigações interessadas sobre as características e qualidades da paisagem, do lugar e do entorno, mescladas à prática da escrita cujas publicações dali resultantes interpretam espacialmente a palavra e a forma do poema em prosa.

VI
os *escurabutxaques* batedores de carteira

Poemes escurabutxaques/Poemas batedores de carteira se inicia como um projeto de escrita diária, de caráter fragmentário, transitando desde poesia em prosa de versificação livre, passando por alguns atos de poesia visual e caligramática até haicais, breves inscrições, partituras e pequenas notas diárias[29]. Intitulado originalmente como trabalho *Escurabutxaques: des del cap de la tardor de 2022 fins a l'inici de la primavera de 2023. Barcelona*[30], a partir da experiência perante obras, situações coletadas em escrita durante minha estadia na cidade Barcelona, um poema por dia de permanência ali era produzido. A grande maioria dos escritos foi feita

[29] Este texto parte do ensaio *Poemas batedores de carteira: novas de bolso sobre Barcelona*, produzido a convite do Projeto Afro, plataforma afro-brasileira de mapeamento e difusão de artistas negros.

[30] Do original em catalão, significa Batedores de carteira: desde o fim do outono de 2022 até o início da primavera de 2023. Barcelona. A palavra catalã escurabutxaca, plural escurabutxaques que aqui nomeio este projeto, significando batedores de carteira, carteiristas ou punguistas, pode significar também na expressão màquina escurabutxaca a máquina caça-níquel. Um conjunto desses escritos foi reunido na publicação Escurabutxaques, a ser lançada no segundo semestre de 2026, dentro do âmbito do projeto Poemes escurabutxaques: o diário da escrita artística entre Barcelona e Porto Alegre, de Fercho Marquéz-Elul, contemplado no Edital Fumproarte 05/2025 – Concurso de Projetos de Produção Artística da Prefeitura de Porto Alegre – RS.

em português, cerca de uma dezena em catalão, algumas passagens em inglês e francês e um poema visual em hebraico; por sua vez, escritos intitulados sob a nomeação *Pulverizações* foram traduzidos para o catalão em conjunto com Jordà Saumell-Serra.

Ali, entre as delícias dos desarranjos linguísticos, as amarguras da adaptação à vida europeia e a experiência massificada causada pelas hordas e mais hordas de turismo consumista, bem como a desconfiança surgida a partir de constantes afirmações a respeito da criminalidade na cidade de Barcelona, especialmente da atuação dos *carteristas* — batedores de carteira —, passo a escrever em uma cidade eufórica que está economicamente sempre em crescimento.

Enquanto isso, envergonhávamo-nos, no Brasil, com a tentativa de golpe de estado, com os conspiracionistas baratos em um desalento ambiental e social, que claramente para mim, eram oposições tais quais assentos desnivelados de uma mesma gangorra. Falavam-se muito que, supostamente, a criminalidade era causada pelos jovens marroquinos, imigrantes desacompanhados, mas pouco se via a Catalunha, bem como a Espanha, falar sobre seu papel interminável de colonialismo no norte da África.

No documentário *Negrers: la Catalunya esclavista* [*Negreiros*: *a Catalunya escravagista*], veiculado pela Televisió de Catalunya, em 2023, Weleló Zamora — artista e professor catalão — interroga pensadores a respeito especificamente do papel da Catalunha na escravidão de pessoas da África às Américas. O comércio escravagista poderia ter acabado em 1807, quando a Grã-Bretanha proíbe finalmente o tráfico de escravos, ou em 1820, quando a Espanha também o faz; contudo, os negreiros catalães — aqueles que administravam o tráfico — "continuaram a comprar e a vender escravos de maneira ilegal por mais outros cinquenta longos anos" (Negrers..., 2023).

Para compreender melhor a grandeza dos números, em apenas cinquenta anos de comércio já ilegal, mais de meio milhão de pessoas foi levada escravizada pelos negreiros, cifra essa superior as mais de quatrocentos mil de pessoas que chegaram, ao largo de toda a história, aos Estados Unidos para o trabalho forçado, as violências e a desumanização. Martín Rodrigo, professor de História Contemporânea na Universitat Pompeu Fabra (UPF), aprofunda esses dados:

> Se olharmos o tráfico ilegal de escravos, que corresponde aos últimos cinquenta anos, falamos em 1.400 barcos. Multiplique isso pelo número de capitães, pelo

> número de pilotos, pelo número de marinheiros, de contramestres... Multipliquemos e multipliquemos e veremos que o número de pessoas que se envolveram com aquilo era muito alto. E, de fato, alcançaram quase 600.000 africanos naqueles 50 anos. Ou seja, era ilegal, fazia-se às escondidas, mas era uma atividade muito importante (Negrers..., 2023).

E nesse contexto de contradição pós-colonial, nomeei o que fazia de *poemas batedores de carteira*, como uma forma simbólica e sem eficácia de propor certas retomadas importantes para mim: a compreensão profunda transposta em palavras dessa experiência única, já que como imigrante, de uma certa forma, era o *outro* naquele país e, portanto, assim deveria pegar de assalto sua língua e sua cultura e apropriar-me dela através do paradoxal gesto entre impotência e ação, civilidade e transgressão que o processo da escrita poeticamente me proporcionava.

Desconfiar das linguagens que me rodeavam: da língua, das artes visuais, da arquitetura, das festas populares — todas intermediadas pela espetacularização —, e endereçar um olhar mais crítico sobre essas produções artísticas que levavam a mim e imensas quantidades de pessoas a visitar ou morar na cidade de Barcelona, alimentando seu *softpower* cultural.

Para quem passeou tantas vezes pela região do Eixample em Barcelona, essa localidade de peregrinação dos amantes do modernismo catalão em Barcelona, Michael Zeuske, professor emérito da Universidade de Colônia e especialista em escravidão destaca: "se passam pelas Ramblas sempre pensem que todas as casas e edifícios lindos ou ricos e bem construídos, de pessoas ricas na história, foi tudo construído e pago sobre os ombros dos escravizados".

Para investigar a ligação dos escravagistas catalães — conhecidos à época, como indianos — com o desenvolvimento social, tecnológico, cultural e artístico através da filantropia, patrocínio e mecenato no século XIX, na Catalunha, Weleló Zamora vai juntamente com Taté Cabré, jornalista e escritora, ao cemitério de Arenys del Mar, no litoral catalão, compreender de que modo as benesses do lucro escravagista se infiltravam na sociedade. Segundo Cabré,

> Os indianos criam uma nova classe social e passam a ostentá-la. Têm de demonstrar ao mundo que vinham do futuro, que criaram fortunas e quando chegam à Barcelona como capital da Catalunha [...], o que fazem é comprar um camarote no Liceu de Barcelona e fazer um grande panteão no cemitério. E, por isso, se nos fixemos nos grandes panteões desse cemitério, veremos que todos têm

> alguma reminiscência de relação com o ultramar. [...] Não se pode dizer que a Catalunha como sociedade seria a mesma se não tivesse havido esta nova classe social, que serão os indianos. [...] Ou seja, os indianos aportam um capital que cria novas infraestruturas elétricas, estradas, levam água canalizada às cidades, são a base do Modernismo, não haveria a Catalunha atual com a entendemos hoje sem toda essa herança. Mas, é que naquela época, toda a sociedade era escravista, e até os padres possuíam escravos (Negrers..., 2023).

Entendi rapidamente que, na Catalunha, o que os imigrantes norte-africanos sofriam, poderia ter alguma correspondência com que acontecia no Brasil e dedicando a eles, aos imigrantes, às pessoas em deslocamento ou aos vulneráveis ao crime, produzi com a linguagem que, muitas vezes lhes é tirada, poemas que, de que alguma maneira, pudessem pegar de susto a europeidade, torcer sua língua, trazer à nota as nódoas de seus feitos históricos e culturais, dinamitá-los e pulverizá-los na cidade prestes a explodir. Alterar a altura do assento da gangorra e indicar quem tem sido os verdadeiros batedores de carteiras por todos esses séculos...

VII

pulverizações

Em um país dentro de um outro país, o processo da escritura me era solicitado na tentativa de tradução de experiências que se mostravam pungentemente como primeiras novidades. Apenas minha língua era o que possuía e levava comigo por onde quer que eu fosse quando me deslocava pela cidade, já que era algo que não pesava ou fazia barulho. Esse silenciamento de minha língua materna proporcionado pela viagem, foi logo desde de início considerado, ao me perceber em um diálogo calado comigo mesmo.

Em *Vocativo,* poema de nº 37, expresso: "A travessia do oceano/ um travessão que se cala". Parecia-me necessário que uma outra língua nascesse naquele contexto, em que "Falar uma língua/ [fosse como] comer a fome da língua" anterior que então se silenciava. Em *Somniloquium*, poema *escurabutxaca* de nº 15, o sujeito que

> Começa a falar sua língua mais própria
> não sabe que a fala
> porque exatamente neste momento
> sonha dentro do sonho
> uma língua capaz de fabular
> pregada no epidídimo fantasmático
> cerrada na arcada de um rosto sem boca.
> O sonhador fala um rosto sem boca
> e sua língua é capaz de migrar
> do campo sonolento à empostação
> [em vigília.
> Às palavras o corpo do sono brota

jorra para a vigilância uma língua
[contorcida
sonhando
o nascedouro é comunicado.
O sonhador é um vivente que expele
uma língua cuja camada dá couraça
[ao sono
descamam as palavras
sua estrutura se descasca
murcham
secam molhadas
ao mesmo tempo que dá ao nascimento
a pele por sua conta e risco.

Uma língua que descansa na boca e que se dobra toda para que o sujeito possa percorrer a cidade como um caminho de trânsito para a experiência. Um processo que vai, à medida que a estadia se prolonga no tempo, tornando-se mais detectável na própria situação degustativa, como em *Língua apre(e)ndida*, de nº 85: "Aquela sensação de aniquilamento/ quando se aproxima de uma nova língua a ser aprendida/ e na linha iluminada do horizonte do entardecer/ ela te devora." E, a partir disso, um perigo se forma em uma Europa estranhamente segura, contado no poema de nº 25 *A língua e o anjo*

Na virada da madrugada em manhã
batalho até o fim da aurora
com o anjo da língua catalã
entre quedas de braços e línguas que se
enrolam em manuais
a discussão
— sonhar na língua é o que dizem

para a penetração total do veneno
[da linguagem
em via aos efeitos de tudo ser lustrado
com o nácar do cotidiano.
O antídoto
— línguas bifurcam o desuso
o esquecimento em um dente de leite.

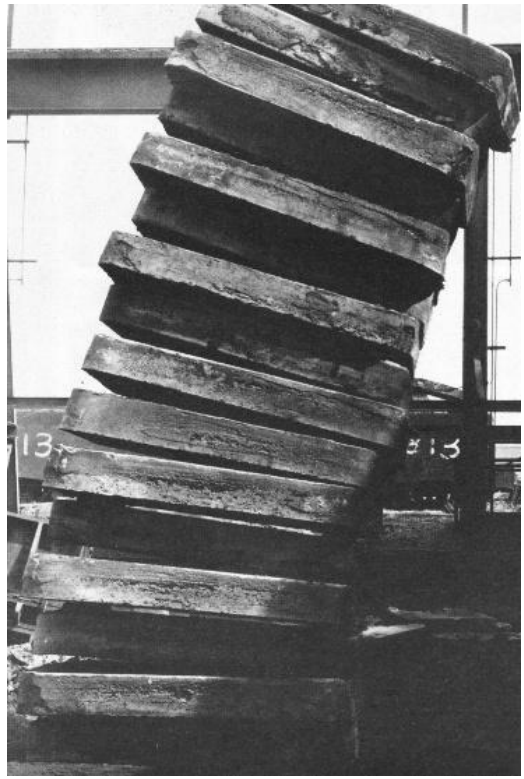
A cidade é essa infraestrutura que dá suporte à minha experiência de escrita capturadora de tudo que pudesse guardar do que via e Barcelona, essa *Localidade*, poema de nº 47, é "O lugar/ — a língua própria das faltas/ a fábula raseira do chão rouco/ o hálito de *cenezdo*/ um escarro engolido/ o gargalo que engasga e tosse". Faz-me aceitar, em um jogo com a urbe, que para aprender sua língua catalã, precisaria fazer minha língua nativa apodrecer.



Fercho Marquéz-Elul. *Polvoritz a c i o n s*, 2023. Poema visual. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

Quase no final da obra, no poema de nº 134, *Transcriações das agonias de morte no leito de morte*, o resultado disso é indicado pelo estágio avançado de decomposição: "minha língua putrefeita fala a morte sem conjugação de futuro" cujo mal se espalha pelo organismo: "meu corpo em língua de morte" e o que fala parece ser o próprio conteúdo desse resultado: "Voz inaudibiliza/ língua incompreensível/ — a própria língua da morte".

A escrita diária será essa instância em que se experimenta com a língua uma língua catalã, mas que se expressa em prosa poética em língua portuguesa, no silêncio, usando-se de seu estágio mais podre, quando as orações se rompem, quando o discurso se fragmenta em andares de frases que se equilibram no fazer, tal qual a obra *Stacked Steels Slabs* [Placas de aço empilhadas], de Richard Serra, pertencente à série *Skullcracker* [Bola de demolição] de 1969. No fundo, tal escrita é compreendida em um jogo de transposições que só a complexa teia do traduzir — esse movimento de contrabando de levar algo de um lado para o outro — se faz presente no que se indica como a instância do escrever.



Richard Serra. *Stacked Steels Slabs* (*Skullcracker* Series), 1969. Aço laminado a quente, aproximadamente 600 x 243 x 304 cm. Instalado na Siderúrgica Kaiser Steel, Fontana, California – Estados Unidos da América. Fonte: Bomb Magazine, 1993.

Em *O tradutor*, escrito em prosa de nº 140, afirmo que "Usurpando o papel do carteiro, o tradutor toma para si o transporte de seus conteúdos, violando um *segredo* ao comunicá-lo durante seu próprio movimento: os direitos de privacidade que uma língua acorda com seus falantes". A escrita

diária possui a potência de ser a mais delatora dessa privacidade que oculta os recursos quando os fenômenos são acordados em linguagem. Em *Diário de um ladrão*, escrito por Jean Genet a respeito de suas vivências fora da lei em Barcelona, nos anos 30, escrita diária e crime são conjugados nessa situação de *tradução*: furtar, contrabandear, limpar os bolsos das coisas guardadas e *expressá*-las ao outro:

> Neste diário não quero dissimular as outras razões que fizeram de mim um ladrão, a mais simples sendo a necessidade de comer; todavia, em minha escolha jamais entraram a revolta, a amargura, a raiva ou qualquer sentimento desse tipo. Com um cuidado maníaco, "um cuidado ciumento", preparei a minha aventura como se arruma uma cama, um quarto para o amor: eu tive tesão pelo crime" (Genet, 2015, p. 15).

Na escrita diária de Genet (2015, p. 57-58), ele só poderá defender-se pelo que é *agora*: "Por isso esclareço que ele deve informar sobre quem sou hoje quando o escrevo. [...] Saiba-se, pois, que os fatos foram o que eu descrevo, mas a interpretação que deles extraio é o que eu sou — agora." E o estatuto da escrita poética se dá nessa atualidade que se presentifica em uma constante situação de movimento, de trânsito. Genet, complementa que.

> O medo e a emoção que experimento sempre que atravesso uma fronteira suscitavam ao meio dia, sob um céu de chumbo, a primeira magia. [...] A passagem das fronteiras e essa emoção que ela me causa iriam me permitir apreender diretamente a essência da nação em que eu estava entrando. Eu estava penetrando menos num país que no interior de uma imagem. Naturalmente eu desejava possui-la, mas também agindo sobre ela (Genet, 2015, p. 40-41).

Como se a restrição de escrita, por pensar as *contraintes* [restrições] escritas pelo grupo francês Oulipo, fosse a estabelecida sob o jugo do estar-se em deslocamento: pelos meios de transporte, pelas ruas das cidades, retirando importantes sentidos e significados sobre esse *agora* da urbanidade a partir dos grupos de jovens norte-africanos que são forçados pelos desdobramentos da colonização europeia a migrarem desacompanhados para a Espanha. Ali esses jovens ao serem traduzidos a uma interminável situação de margem e de fronteira são, portanto, resumidos às acusações de problemas criminais de um país que recalcou no além-mar sua própria barbárie.

VIII

mãos no bolso

Nessa situação pessoal de margem — mesmo com visto de permanência e provisões financeiras do meu país de origem, o que me conferia uma situação de imigrante temporário —, elaboro em *Escurabutxaques,* não tanto uma direta inscrição sobre o baixo clero da criminalidade barcelonesa, mas toda a potência das contravenções que os acordos possibilitados pela ficção são capazes de articular.

E por toda a obra, os elementos têxteis ou portáveis ao corpo são nominados: bolsos, mortalhas, *defunctações* têxteis, *velcrais*, equipamentos de proteção individual, cortinas, livros, pelanca. Especialmente o bolso é o elemento têxtil de mais importância em *Escurabutxaques*. A possibilidade ameaçadora de uma língua inutilizada se dobrar e se tornar um simples bolso, os bolsos das vítimas dos batedores de carteira, os bolsos dos próprios punguistas com todos os objetos contrabandeados ou contravindos, ou então, a escrita como um bolso que guarda as experiências.

No poema *Bolsos* de nº 24, há a compreensão topológica dos objetos guardados no bolso e das imagens armazenadas dessa relação na mente.

> As coisas sempre guardadas
> [de ponta-cabeça
> nos bolsos reviradas

chacoalhadas
como um louco molho de chaves
invertidas
seguem a anatomia
de um mundo avessado para dentro.
As coisas mais amadas se põem
na basculância de um bojo
à beira do dejeto atravessado
do refugo estocado.
Nossas mãos de ponta-cabeça
pensam melhor quando estão cegas
com as unhas aparadas
com as digitais intactas.
— singela questão de tato —
Mas os olhos impõem às coisas antes
[invertidas
em um gesto de ornitorrinco
que se virem levantadas perante o olhar.

Em *Órgão em anexo*, de nº 92, o bolso passa a compor a própria estrutura humana, ao mesmo tempo que se torna protuberante — na forma de bolsa — para fora do corpo, em um meio caminho entre *anexo* e *apêndice*:

A bolsa
um desgarrado bolso de pele
secção e estirpe
pêlo anexo transformado
órgão extraído
— um prêmio que oculta

E finalmente no fragmento nº 62, *A bolsa se abriu/ expondo-se na esquina*, o antigo bolso, então dependente, agora como bolsa, parece ter vida própria e em um rápido

movimento, como que eletrificado, pode ser o próprio sujeito a praticar os crimes, à revelia do conhecimento de quem o porta...

no cair da alça do ombro
o rapto de um livro

O bolso, por sua vez, sofre aparições por outros poemas e faz constituir mais que um objeto, o próprio procedimento da escritura: guardar as experiências se faz necessário para que se possa oferecer qualquer compreensão disso somente depois. No primeiro poema, *Entló*, que abriu esse longo processo poético a cada dia passado em Barcelona,

Dobras de pisos e direção
em todo entender há
uma dobra guardada
recôndita
rugosa sob o tecido.
Na explicação
o engolir dos sentidos recuados
a digestão presumida
o pacto denotativo
mesa posta esperando apodrecer
o brilho da poeira do sentido
a direção roubada ao ser dobrada
e guardada levemente no bolso.
Pela mão autoritária
releva seu peso
rua calha em carreira
[eu] passeio e travesso
avenida despraça.
Depois a cifra

sangue na escada
subida sempre adiada
o sementário repleto
a extração hemorrágica.
O lado esquerdo do corpo
mais forte e soberano
músculos esquerdistas
explorados por toda uma vida
de desejo atendido.
Bolso esquerdo da calça
esgarçado o seu fundo
por tantas coisas ali pousadas
impacientes de permanência
não digeridas pela volição maníaca.
Do rapto interdito
a vontade cega
a capacidade de ver
se repete e se frustra
em cada tátil captura.

No poema nº 33, *Hodierno*, "O poema me proibiu baixar na estação Hodierna/ tornei-me um poço guardado num bolso"; no poema de nº 43, *Pulverizações VI (Pulveria acuminata sp),* essa mesma parte da roupa reaparece na "Contravenção que não se cabe no bolso/ prestidigitação danando a ordem/ o jardim arrasado de poagens-acuminadas." No de nº 94, *Tratos de plantas invernais no início de primavera*, o bolso é capaz de envelopar a existência ficcional de uma planta em extinção durante o trato cotidiano de um jardim:

"Num canteiro/ bolsos-de-nostalgia bem fertilizadas/ no cercado/ cuidadas longe dos caracóis-de-carícias/ que quase as devoraram/ por completo no inverno passado."

No poema de nº 96, *Entrevistando três pronomes catalães: En, Hi e Ho*[31], inexistentes em língua portuguesa, quando perguntando pelo entrevistador "sobre o que você fala/ a que assunto você se refere?*",* o pronome *Ho* diz enigmaticamente ser propriamente um bolso: "— Olha, veja bem/ isso é um pouco complicado/ sou tudo isso/ mas não aquilo/ eu me basto, na verdade/ mas sou um bolso que a tudo guarda/ apareço depois que a ação causada encontra seu rosto."

E na continuidade do enigma, o bolso no de nº 127, *Levanta-mortos (Fortunetelling)*, é visto vaticinando: "O levanta-mortos/ quando os véus drapeiam grávidos/ um corpo ancorado e náufrago/ as aves raras de voo podre/ e as fortunas contadas nos ocres/ *fortune tellers/* nos bolsos de um ovo/ são

[31] Os pronomes catalães *en* e *hi* possuem apenas correspondência em francês com, respectivamente, os pronomes *en* e *y.* Já o pronome neutro *ho* não possui correspondências nem em português ou outra língua latina. Substitui os pronomes demonstrativos *açò*, *això* isso e *allò* aquilo*;* uma oração independente e adjetivos ou substantivos que servem de predicado de *ésser,* ser, *esdevenir*, tornar-se, acontecer, *estar*, estar ou *semblar,* parecer.

chocadas as previsões/ de um destino goro". E numa contração paradoxal, a bolsa, em outra parte das *Transcriações das agonias de morte no leito de morte,* é capaz, a um só tempo, de ser a morte e o tempo:

> Sou eu quem antes de mais nada e ninguém enterra a mim mesmo
> sou o meu próprio coveiro
> naquilo que eu sou seu próprio caixão
> pelo qual é responsável
> sou uma bolsa de cal que ensina a pá-de-cova
> que me cavam a morte
> e minha caução

IX

a escrita em deslocamento



Registro do nome da estação Paral·lel na parte superior da plataforma de metrô de Barcelona, Espanha.

A escritura de *Escurabutxaques* articula o procedimento de relação com a cidade intermediada pela apreensão imediata das experiências, das ideias e das situações no bloco de notas do celular. Esse modo de produção se distancia do que costumava seguir, quando uma ideia ou um pensamento ao me advirem, eram deixados escaparem e a partir do que, posteriormente, eu pudesse lembrar-me, subsidiaria a elaboração da obra[32].

[32] Discorro sobre esse modo de produção de imagem no subcapítulo *Desenhos-aparições: a imagem como potência*, disponível em minha dissertação de mestrado *[CI-GÎT]. Ensaios sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto*, defendido em 2018.

Muitas das vezes era nos transportes públicos, principalmente no metrô de Barcelona, em que eu escrevia e transpunha os conteúdos dessa escritura para o armazenamento do celular, para depois serem trabalhados em documento de edição de texto, impressos e novamente retrabalhados. Sobre o trabalho sendo feito no trajeto, o escrito de nº 37, *Escansor* se faz rapidamente de comentador voraz das consequências da escritura que é feita somente no momento do próprio deslocamento:

> escrevendo poemas no metrô dá nisso
> ao escandir um verso livre
> lá se vão duas estações
> paradoxo procedimental de inútil poesia
> [contábil
> tal qual esfregar
> escamas de peixe morto
> a contrapelo

É na própria situação real de deslocação corporal cuja percepção da cidade[33] segue outra lógica — não a lógica reticular do urbanismo modernista, mas a rede subterrânea de

[33] A escritura do local da modernidade — a cidade — não negligencia o movimento e os sistemas de transporte, muito menos o papel da máquina no percurso teleológico do progresso. Em muitos artistas, o deslocamento da cidade não foi somente tema de seus trabalhos, quando na verdade, constituíram-se como os próprios elementos, instrumentos e materiais com os quais as obras eram feitas, como o romance *Zazie no metrô* do francês Raymond Queneau ou *20 poemas para ler no bonde* do argentino Oliverio Girondo, ou no contexto catalão, os *Poemes en ondes hertzianes* [Poemas em ondas hertzianas] de Joan Salvat-Papasseit.

transporte cujos tempos ancorados rastejam pelos bolsões de túneis que se espalham ocultos sob os olhos. Marc Augé, em *El metro revisitado: el viajero subterráneo veinte años después* [O metrô revisitado: o viajante subterrâneo vinte anos depois], de 2010, retornará à obra *Un ethnologue dans le métro* [Um etnólogo no metrô], de 1982, para refletir sobre o processo de escrita etnológica.

Para Augé (2010), tal obra lhe serviu para pensar a ideia de metrô como representação da metáfora da vida tanto em sociedade, quanto individual, tomando suas direções, suas linhas de destinos, bem como, por usar o vocábulo metroviário, suas mudanças e correspondências. No metrô parisiense, para o autor, era "[...] como se o espaço subterrâneo, através de um efeito óptico particular, oferecesse uma imagem "ampliada" das evoluções lentas ou aceleradas da sociedade em movimento" (Augé, 2010, p. 11). De modo poético, o etnólogo francês traçará mais profundamente as relações entre os desdobramentos das políticas em sociedades e o funcionamento do metrô:

> O metro une pontos algébricos, lugares e seres. As vidas do metrô são pontos que atravessam o Sena subterraneamente ou a céu aberto. São também rios, com seus cais e seus afluentes. As plataformas do

> metrô, como os cais do Sena, são o refúgio dos excluídos, bem como quando se tenta expulsá-los para limpar a cidade. Pois, se o fluxo une, a margem isola. O metrô é um rio que nunca se esgota. Não obstante, ainda que nunca nos banhamos no mesmo rio, tomamos sempre o mesmo metrô; está dando voltas, vai e vem. É uma circulação sanguínea, uma batida de coração, um símbolo de vida a qual se agarram aqueles que ainda tem a força de vender um jornal, de tocar uma peça de música, de cantarolar uma canção ou de proclamar sua miséria. Esses, abrindo a mão, conseguem não perder totalmente de vista a vida dos demais; percorrem os vagões rapidamente; contudo não estão definitivamente parados na beira das vias, na plataforma ou na superfície, na boca do metrô da qual emana um pouco de calor (Augé, 2010, p. 31-32).

Para o pensador, escrever sobre o metrô como um usuário, fê-lo questionar se seu processo etnológico estava mais próximo da escrita novelesca, quando tal processo não [o] impedia de recolher os 'pequenos fatos verdadeiros' que constituíam para Stendhal a matéria da novela" (Augé, 2010, p. 30). Assim, prossegue o autor, o metrô se torna metáfora da obra literária, bem como do fazer etnológico: ali é um espaço-tempo para praticar a imaginação, ao se deslocar juntamente com diferentes pessoas, nas mais distintas circunstâncias a

inúmeros destinos. É também um lugar de leitura, já observado por Georges Perec, diz ainda Augé (2010), visto que ali o leitor pode fazer sua imaginação levantar voo. Assim, o metrô é um ente recursivo para os processos circulares entre ler e escrever, pois

> Ele também perdura; há muito tempo se desliza pelos mesmos túneis, revisita várias vezes no dia os lugares importantes da capital e da história. Insiste, repete e quando se atualiza é, muitas das vezes, para colocar os pingos nos is (Augé, 2010, p. 20).

Esse âmbito possibilitador de processo de escrita de *Escurabutxaques* me conecta ao trabalho de escrita constrangida de Jacques Jouet, escritor francês, participante do grupo Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Em seu livro *Poèmes de métro* [Poemas de metrô], publicado em 2000, o poema surge a partir do deslocamento do escrito pelos metrôs parisienses, em que, entre uma estação e outra, Jouet prescreve o procedimento de escrita como uma instrução:

> Escrevo, de vez em quando, poemas de metrô. Este poema é um.
> […]
> Um poema de metrô tem tantos versos quanto seu trajeto tem de estações menos uma.
> O primeiro verso é composto em sua mente entre as duas primeiras estações

> de seu trajeto (contando a estação inicial).
>
> É transcrito no papel quando o trem para na estação dois.
> O segundo verso é composto em sua mente entre as estações dois e três de seu trajeto.
> É transcrito no papel quando o trem para na estação três. E assim por diante (Jouet, 2000, p. 7).

Produção mais que feita apenas na realidade, é decidida propriamente pelas necessidades de seu contexto. No prefácio *A bolsa de Le Guin*, Juliana Fausto antecipa — a partir de *A teoria da bolsa da ficção* de Ursula K. Le Guin — que a autora estadunidense nos oferece à reflexão sobre qual escolha tomar entre o caminho do herói e o caminho da vida, entre "as coisas de matar ou as coisas de pôr coisas dentro" (Fausto, 2021, p. 15).

Ao falar, através da poética que se passa pelo bolso, é também rearticular toda a estruturação teleológica da literatura que se baseia no trânsito violento do herói. Sua *teoria da bolsa da ficção* abandona esse mito persistente para focalizar as histórias da vida como elemento principal, que, segundo Fausto (2021, p. 7) "em jogo, portanto, não está simplesmente o conteúdo, mas o método.



Registro de placa de sinalização para empurrão de barra de porta de saída de emergência, no trem da Generalitat de Catalunya, Espanha.

Sua literatura bolseira não adere ao paradigma da História como conquista e teleologia, mas à história em tom menor". Para Ursula K. Le Guin (2021, p. 19), é rotineiro ouvir falar "tudo sobre paus, lanças e espadas, sobre as coisas para esmagar e espetar e bater, as longas coisas duras, mas ainda não ouvimos nada sobre a coisa em que se põem coisas dentro, sobre o recipiente para a coisa recebida", e complementa:

> Diria que a forma natural, apropriada e adequada do romance pode ser aquela de uma sacola, de uma bolsa. Um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Carregam sentidos. Um romance é um patuá guardando coisas numa relação particular e poderosa umas com as outras e conosco (Le Guin, 2021, p. 22).

Romance, relato, fragmento ou poema bolseiros: aquilo que se consegue levar quando toda a vida em um contexto de deslocamento ou de imigração será traduzida por seu peso — o peso de suas escolhas e também de suas faltas, o peso de sua bagagem — dentro de um bolso, nessa estrutura topológica na qual se consegue armazenar tanta coisa, elementar para a trapaça poética, portadora de ocultações, quando transportar algo sempre põe em dialética peso e salto, guardar e perder, tornar especial um objeto ou fazê-lo sumir ao embaralhá-lo para longe dos olhos.

X

a motricidade das palavras

Ao percorrer os aspectos sobre a colocação da palavra no espaço da página, passo a investigar em retrospecto produções de artistas vanguardistas que pré-datam à produção contemporânea de poesia visual, ou a do próprio Joan Brossa. E é, portanto, que me deparo com as experimentações de Joan Salvat-Papasseit e Josep Maria Junoy cujo contato direto com exemplares impressos à época foi possibilitado por visitações à Biblioteca da Catalunha, em Barcelona[34]. Em tais artistas me interessava o deslocamento que sua produção sofreu da poesia tradicional para experimentações com o espaço da palavra, com os fragmentos das locuções, já que, por vezes, a frase ou oração completa se encontraria dispersa pelo espaço da página, devendo ao leitor interpretá-lo e encontrar estratégias de melhor percorrê-lo.

Joan Salvat-Papasseit é conhecido por articular as questões das vanguardas históricas com o engajamento político. Em um programatismo estético sob a corrente pictórica

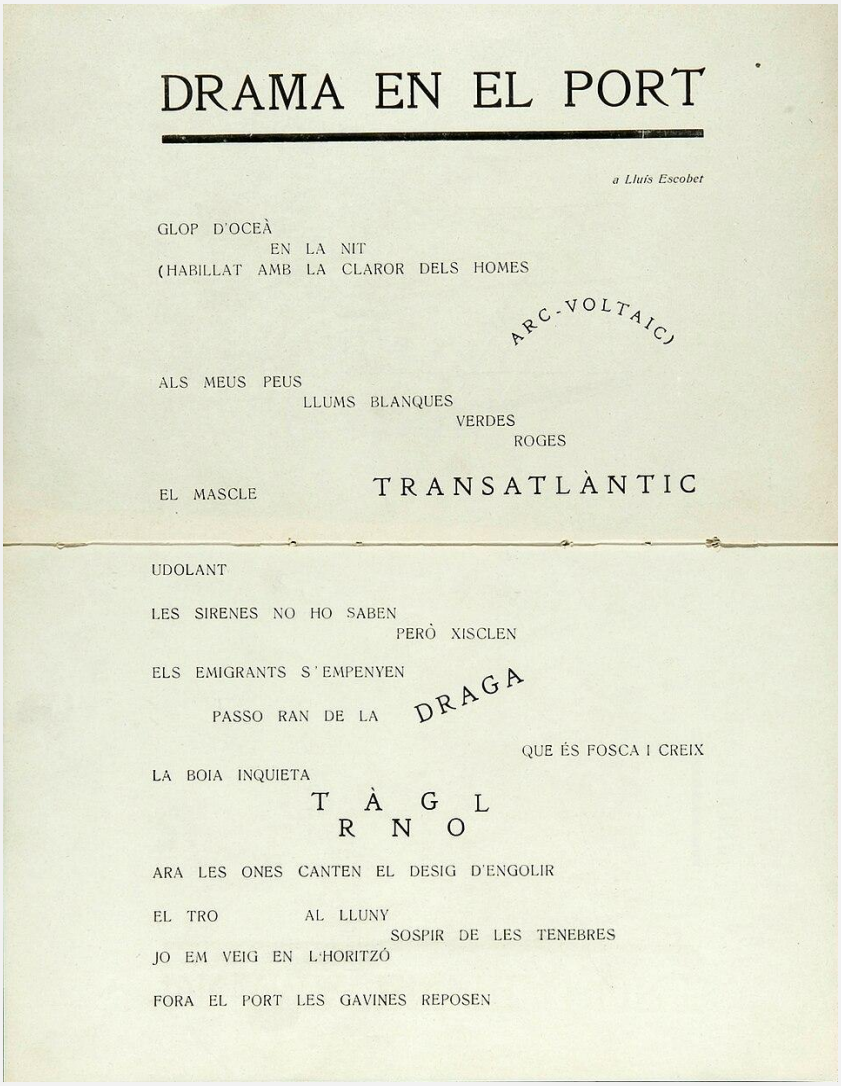
[34] Este texto parte da comunicação oral *Gêneses para a poesia visual catalã – a motricidade das palavras: Joan Salvat-Papasseït e Josep Maria Junoy,* apresentada em 28 de novembro de 2023, na II Jornada Internacional de Poesia Visual: do corpo do signo ao cyber céu, ocorrida de 27 de novembro a 2 de dezembro de 2023, com organização de Anderson Gomes, Juliana Di Fiori Pondian e Julio Mendonça.

do *Vibracionisme* [Vibracionismo], sintetizou ali tanto o Cubismo de Paris, quanto o Futurismo italiano, difundindo-a juntamente com Rafael Barradas e Joaquín Torres García.

Buscando expressar a vitalidade a partir das cenas da rua, do porto e do mundo do circo, Salvat-Papasseit foi um dos propositores da revista *Arc Voltaic* [Arco Voltaico], encarregada da disseminação de conteúdos vanguardistas através dos manifestos, ao articular relações mais detidas com o movimento futurista, influenciando assim seu livro de estreia *Poemes en ondes hertzianes* [Poemas em ondas hertzianas], de 1919.

A partir das ondas em hertz, o processo de modernização tecnológica, arquitetônica, social e artística que a Catalunha, bem como principalmente Barcelona passará a partir final do século XVIII até o século XIX produzirá o ambiente propício para a vanguarda catalã e espanhola, quando ali se cruzarão aproximações e inúmeros diálogos dos artistas locais com os atuantes na França e na Itália.

Faz sua estreia já bastante distanciado de uma escritura poética tradicional. Imerso no experimentalismo de vanguarda, Salvat-Papasseit se desloca da destinação comum das letras e das palavras e mesmo dos versos.



DRAMA EN EL PORT

a Lluís Escobet

GLOP D'OCEÀ
EN LA NIT
(HABILLAT AMB LA CLAROR DELS HOMES
ARC-VOLTAIC)

ALS MEUS PEUS
LLUMS BLANQUES
VERDES
ROGES

EL MASCLE TRANSATLÀNTIC

UDOLANT

LES SIRENES NO HO SABEN
PERÒ XISCLEN

ELS EMIGRANTS S'EMPENYEN

PASSO RAN DE LA DRAGA
QUE ÉS FOSCA I CREIX

LA BOIA INQUIETA
T À G L
R N O

ARA LES ONES CANTEN EL DESIG D'ENGOLIR

EL TRO AL LLUNY
SOSPIR DE LES TENEBRES
JO EM VEIG EN L'HORITZÓ

FORA EL PORT LES GAVINES REPOSEN

Joan Salvat-Papasseït. *Poemes en ondes hertzianes* [Vista em páginas duplas do poema *Drama en el port*], 1919. Edição de Mar Vella, Barcelona, Espanha. Fonte: Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Espanha.

Assim, de uma situação de retificação da linha articula a partir de então uma maior liberdade de exploração espacial que se tornam então vetores em deslocamento. É possível circunscrever essa presença que contesta a ordem considerada normativa da disposição poemática a diálogos com o futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti, bem como com o poeta francês Guillaume Apollinaire.

Quando Salvat-Papasseit elenca *Drama en el port* [Drama no porto] como o título do poema, experimenta com o próprio corpo do poema seu modo de disposição[35]. Ali vê-se o início do século passado confrontado com os desafios tipográficos que o autor inaugura, quando, por exemplo, por entre o poema, não mais na horizontal, mas em posição semicircular rearticula a questão temporal de tempo poemático até

[35] Tradução de *Drama en el port*: "DRAMA NO PORTO/ a Lluís Escobet/ GOLE DE OCEANO/ NA NOITE/ (VESTIDO COM A LUZ DOS HOMENS/ ARCO-VOLTAICO)/ AOS MEUS PÉS/ LUZES BRANCAS/ VERDES/ VERMELHAS/ O MACHO/ TRANSATLÂNTICO/ ULULANDO/ AS SIRENAS NÃO SABEM DISSO/ PORÉM GRITAM/ OS IMIGRANTES SE EMPURRAM/ PASSO RENTE À DRAGA/ QUE É ESCURA E CRESCE/ A BOIA INQUIETA/ M A R B R A V O/ AGORA AS ONDAS CANTAM O DESEIJO DE ENGOLIR/ O TROVÃO/ À DISTÂNCIA/ SUSPIRO DAS TREVAS/ EU ME VEJO NO HORIZONTE/ FORA DO PORTO AS GAIOVOTAS REPOUSAM".

então legado ao da ordem e da metragem rumo à esquematização do acidente em prol do expressivo.

Segundo José Antonio Sarmiento, a partir de citação de Marinetti, fica clara em sua revolução tipográfica, uma batalha contra a criação do livro tradicional de versos, devendo o livro passar a ser a expressão do pensamento futurista, pois, para o autor,

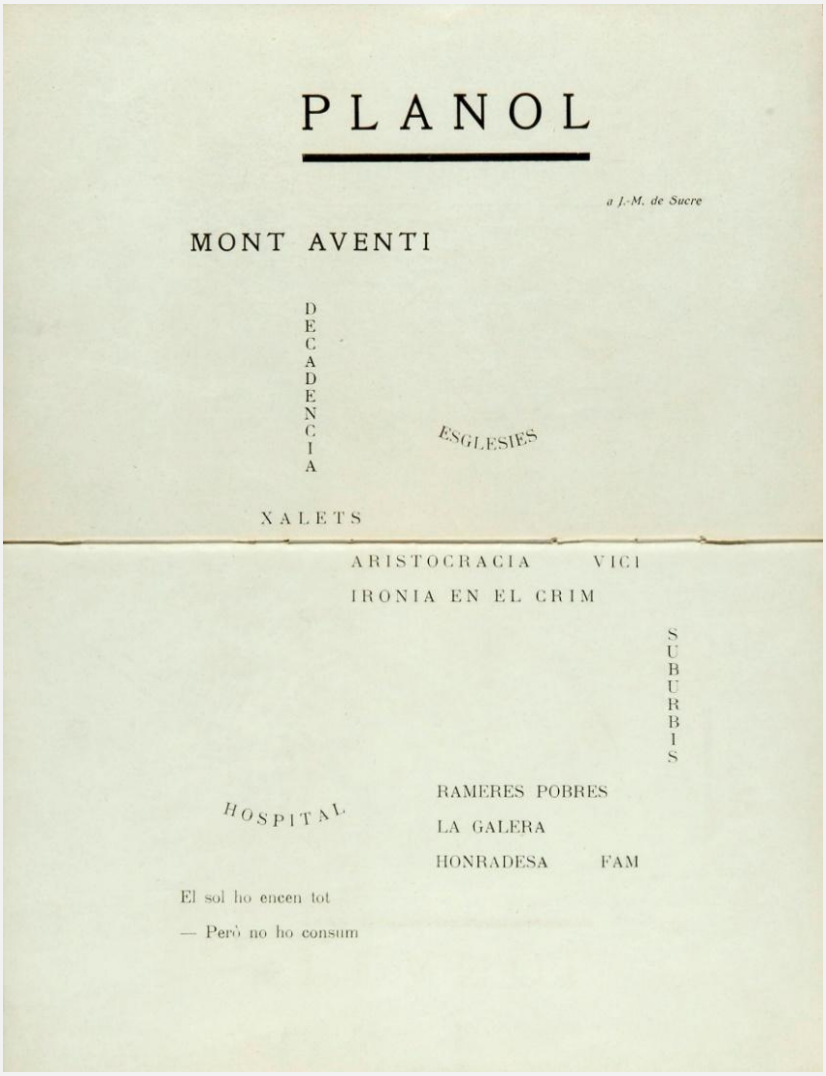
> Todos os livros que contêm *palavras em liberdade* rompem com a estrutura tradicional, obrigando o receptor a realizar um novo tipo de leitura não literal. O livro abandona sua função convencional de transmissor de escritura para se converter a si próprio em um objeto artístico. Marinetti deu um passo decisivo em sua busca pelo livro-máquina com a publicação de um livro-objeto intitulado *Parole in libertà futuriste tattili-termiche-olfative* (1932) (Sarmiento, 1986, p. 20-21).

Como sendo uma das referências mais dramáticas para a integralidade do poema como entidade regular, Salvat-Papasseit articula já o pensamento de uma reestruturação formal e poética do verso, passando por acenos a uma certa ruptura que se inicia, mas, preservando em um novo dinamismo sua relação com uma espécie de maquinismo, tal qual concebera Marinetti. A experiência de leitura temporiza uma espécie de partitura que engata o poema: ele começa, ela vai. À

medida que se percorre o poema, o olhar que experimenta passeia, transformando o poema na arquitetura do próprio porto.

No momento em que se percorre os vazios da página, as áreas ocupadas por versos insulares e por vezes, até mesmo se desviando de palavras esparsas, desce-se ao acontecimento em que as palavras mesmas começam a serem pulverizadas, dinamitadas. Concomitantemente nesse justo momento, a leitura oferece ao pensamento a draga que finalmente sobe, e com o $^{T}{}_{R}{}^{\grave{A}}{}_{N}{}^{G}{}_{O}{}^{L}$ ["*trànguol*", *tumulto* ou mesmo *mar em ressaca*], tudo se rompe. Em seu texto *Concepte del poeta* [Conceito do poeta], Salvat-Papasseit postula que

> A manifestação, gráfica, até mesmo moral, do qual o Poeta vive é a sinceridade. O Poeta se move sozinho por entre as multidões e é uma maravilha em sua época já que é sincero. No aperto de seu punho que nunca descansa, tem o porvir de tudo. Porque o Poeta é *vate,* quer dizer: *adivinho*. — Aqueles que existem no mundo e não em um espaço apenas, mas em uma Eternidade, sabem que, quando o Poeta abre as mãos, uma Era desconhecida acabou de começar (Salvat-Papasseit, 2016, p. 98-99).



PLANOL

a J.-M. de Sucre

MONT AVENTI

DECADENCIA

ESGLESIES

XALETS

ARISTOCRACIA VICI

IRONIA EN EL CRIM

SUBURBIS

HOSPITAL

RAMERES POBRES

LA GALERA

HONRADESA FAM

El sol ho encen tot

— Però no ho consum

Joan Salvat-Papasseït. *Poemes en ondes hertzianes* [Vista em páginas duplas do poema *Plànol*], 1919. Edição de Mar Vella, Barcelona, Espanha. Fonte: Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Espanha.

Em *Plànol* [Mapa], o poema em seu espaço de visualidade é profundamente rearticulado em diálogo com as áreas rarefeitas[36]. Primeiramente, o poema é maior e se estende para além de uma página só, o que conduz à necessidade, em sua manipulação, de girar a orientação usual do livro da horizontal para a vertical, instituindo uma experiência de visualidade cujo olhar parece varrê-lo tal qual um plano cartográfico.

Ao solicitar essa ação rotacional para que nos localizemos no poema, o mapa se instaura e o pensamento é convidado a olhar através do que há de intrapoemático, quando os seus cheios e suas áreas ocupadas, como também seus vazios e os resultantes dos elementos afastados, a todo momento é intermediado pelo vazio da página em uma vinculação parelha com o que se veicula de suas palavras.

Com essa peça poética se abre a possibilidade de pensar tais escritos a partir de outras categorias para além do po-

[36] Em português, *Plànol*: "MAPA/ a J.-M. de Sucre/ MONTE AVENTINO/ DECADÊNCIA/ IGREJAS/ XALÉS/ ARISTOCRACIA/ VÍCIO/ IRONIA NO CRIME/ SUBÚRBIOS/ HOSPITAL/ RAMOS POBRES/ A GALÉ/ HONRADEZ/ FOME/ O sol incendeia tudo isso/ — Mas não o consome".

ema tradicional ainda vigente na época. Poderia ser considerado ainda poesia, poderia ser uma espécie de cartografia poética, a partir da escolha tipográfica das letras e da disposição cartográfica das palavras. Poderíamos também pensar modalidades abertas de inscrita, como a listagem ou até mesmo a reconsideração do poema tradicional como ente acabado após as sucessivas etapas de acomodação ao cânone poético, com todos seus burilamentos métricos na solidez diagramática.

Haveria espaço para pensá-lo como representação de uma área da cidade, mas ao verticalizar o livro para melhor entender, *Plànol* se apresenta apenas como indicação de direções: para olhar a paisagem a qual parece se referir, é necessário não olhar para fora do livro e tecer comparação entre a paisagem e a representação, mas promover a inauguração ali de uma espécie de leitura *por varredura* como nova modalidade de fruição: pendular a direção do olhar pela área poemática e apreender entre o grande branco *página*, o que as linhas afrouxadas entre si emitem de impressões.



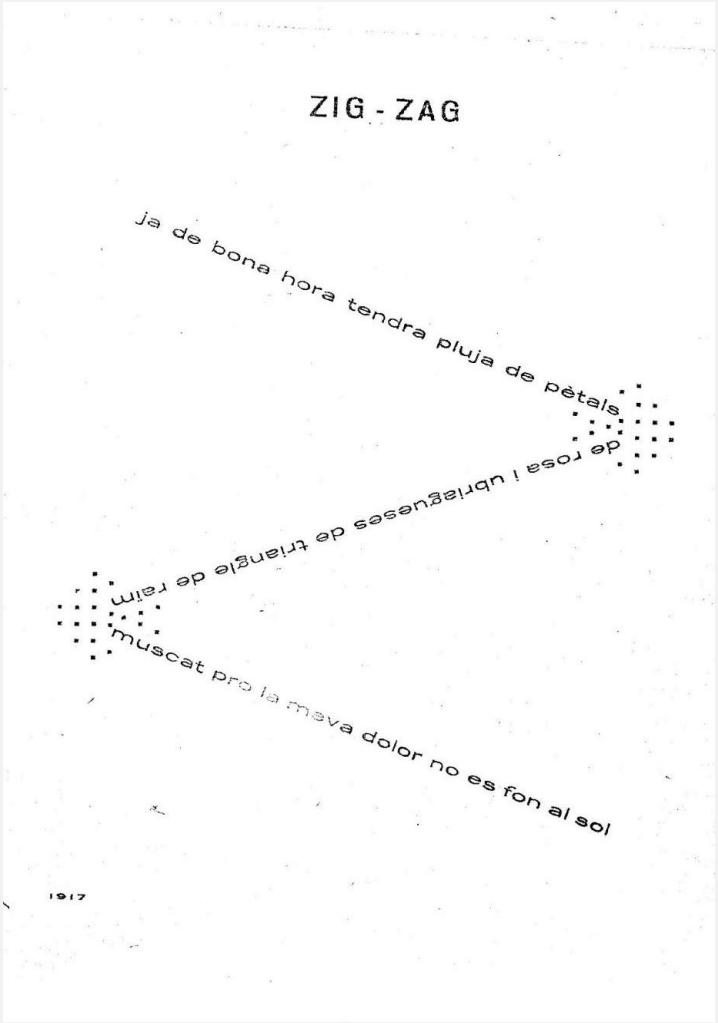
Josep Maria Junoy. *Poemes & cal·ligrames* [Vista do poema $C_2\ H_2$], 1920. Edição de Joan Salvat-Papasseit, Barcelona, Espanha. Fonte: Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Espanha.

Com *Poemes i cal·ligrames* [Poemas e caligramas], Josep Maria Junoy lançará um ano antes do segundo livro de Salvat-Papasseit um conjunto de produções que o colocará como o precursor do caligrama em catalão, ao tecer uma relação muito mais próxima com os cubistas, principalmente com as experimentações e pensamentos de Appollinaire.

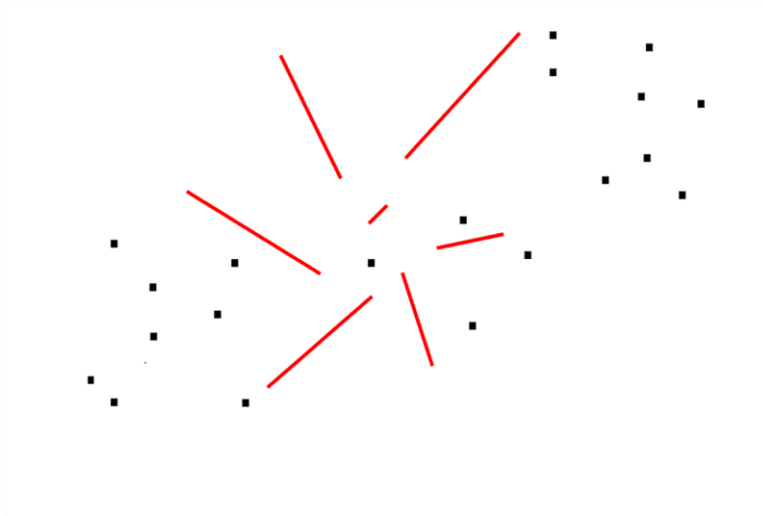
Em seus poemas Junoy explorará uma inter-relação mais aprofundada da palavra com suas questões formais, sedimentando-a em uma experiência também visual, como quando, incluindo nesta antologia de poemas, apresenta C_2 H_2, de 1917, cujo título é a fórmula química do acetileno e seu conteúdo, no corpo do poema, inscreve o próprio processo de sua diluição ou decomposição[37], ou, então, *Zig-Zag* [Zigue-zague], [38]. também de 1917, quando o poema continua formando-se no próprio arremate de um zigue-zague e esse, por sua vez, se transforma visualmente na própria forma poemática

[37] Tradução de C_2 H_2 : "bolhas pálidas/ nuas pequenas fadas/ acetilenas/ que/ dançam sardanas/ aquosas/ ao redor da torre de carbureto/ sob a chapa arfante/ prr.../ prr.../ prr../ violetas/ 1917".

[38] Tradução de *Zig-Zag*: "No momento certo tenra chuva de pétalas/ de rosa e ebriedades de triângulo de uva/ moscatel suficiente, porém a minha dor não derrete no sol/ 1971". Junoy utiliza a palavra *pro*, forma antiga abreviada de *però*, com significado adversativo.



Josep Maria Junoy. *Poemes & cal·ligrames* [Vista do poema *Zig-Zag*], 1920. Edição de Joan Salvat-Papasseit, Barcelona, Espanha. Fonte: Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Espanha.



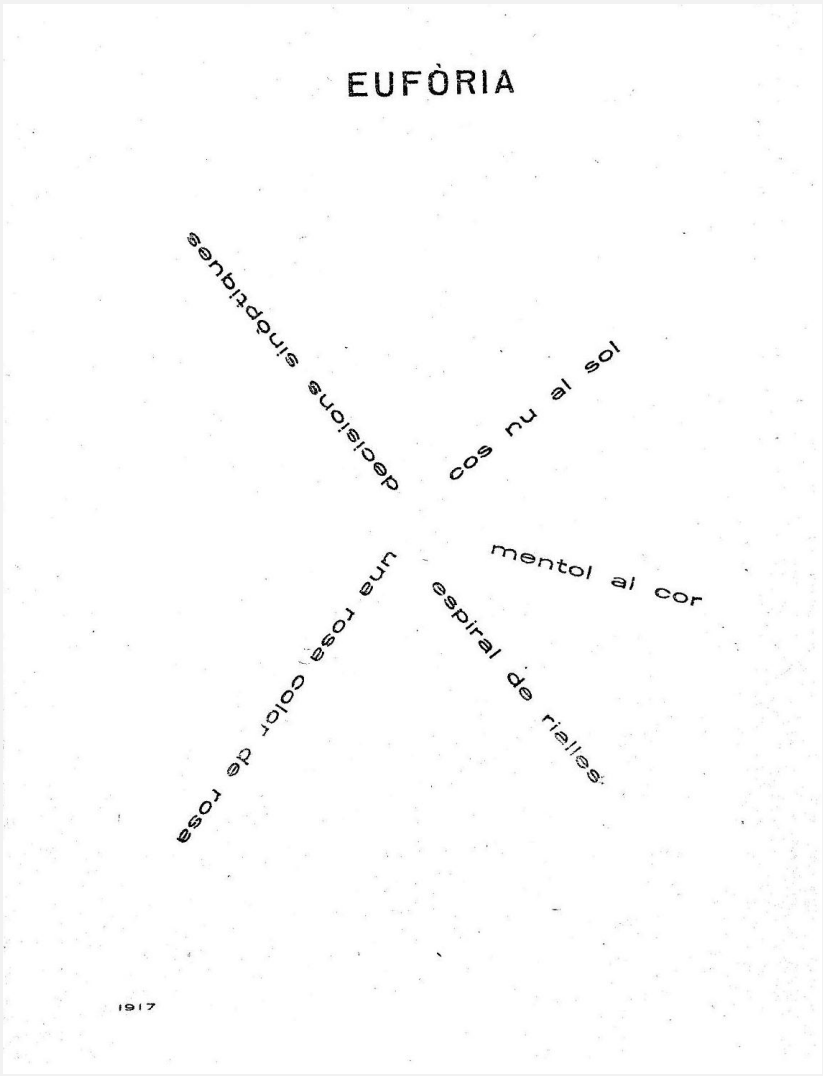
Fercho Marquéz-Elul. *Localidade: a cidade prestes a explodir*, 2022. Poema visual. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

Ao escrever diariamente tais poemas, o poema visual muito timidamente começou a ressurgir em minha pesquisa à medida que ia aprofundando o contato com a escrita experimental catalã. Meses antes das investigações em Barcelona, em 2022, havia produzido *Localidade: a cidade prestes a explodir*: um diagrama constituído de linhas vermelhas dispersas pelo espaço da página (e que compõe a capa desta tese,

rearticulando-se com o seu título)[39]. Assemelhando-se a simples vetores que sinalizam a direção dos destroços de uma cidade, tal localidade era sintetizada assim ao atingida por uma explosão ocasionada por um meteoro que caíra sobre a urbe ou de um violento atentado à bomba.

Dispersos por entre as linhas e o espaço da página, pequenos retângulos se dispunham demarcando pontos de referência cuja informação está incógnita. Os elementos que parecem faltar para compor a plenitude do diagrama aprofunda ainda mais a deslocalização quando percebemos a falta entre as finas linhas vermelhas: longos travessões sem discurso como corte da paisagem e os pequenos quadrados dispersos: pontos finais que não o que silenciar.

[39] A obra Localidade (A cidade prestes a explodir/Localitat (La ciutat a punt d'explotar), de 2023, não apenas compôs a publicação Pulverizações/Polvoritzacions, de 2023, como participou, juntamente com a obra Artes panfletárias: áreas de cor [vice-versa: déco / colonial], de 2022, da exposição coletiva virtual Convocatória Mensajes en tránsito, organizada pela profa. Gabriela Carvalho da Luz e turma 101 do Colégio Vicentino Santa Cecília de Porto Alegre - RS, entre maio e abril de 2023 no Instagram do projeto.



Josep Maria Junoy. *Poemes i cal·ligrames* (Vista do poema *Eufòria*), 1920. Edição de Joan Salvat-Papasseit, Barcelona, Espanha. Fonte: Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Espanha.

Em *Eufòria* [Euforia], de 1917, a radicalização de uma quase explosão se torna a indicação posta de seu acontecimento no espaço da página[40]. Pela indicação do título, os versos do poema ao mesmo tempo que orbitam em torno de um ponto vazio, vetorizam uma direção centrífuga: inicialmente legível, é necessário iniciar a rotação do livro para assegurar a continuidade do poema.

Ambos sentidos horário e anti-horário reservam ao leitor a experiência de lacuna, de sentidos rarefeitos, mas que na flébil captura de um todo visual, o enigma ou índice que marca alguma situação é avistada, como ponto provisório, mais de explosão do que implosão, já que os versetes não parecem fundir ou colidir-se em um centro formando vértices, mas sim formar raios de uma circunferência sem borda. Junoy parece articular planos poéticos a partir do céu: sem o horizonte o deslocamento se torna uma forma própria no poema, em que a administração poética dos cheios e os vazios prenuncia as posteriores experimentações da poesia visual experimental e da poesia concreta, alicerçados nos esvaziamentos.

[40] Em tradução livre de *Eufòria* [Euforia]: "corpo nu ao sol/ mentol ao coração/ espiral de risadas/ uma rosa cor de rosa/ decisões sinópticas/ 1917"; Junoy utiliza a palavra *cor* que significa tanto *coração*, quanto *coro*, perdendo-se o duplo sentido.

Com esse afrouxamento dos constrangimentos da forma, os elementos verbais parecem deslizar em uma deriva controlada sobre o plano, com os vazios dando sustentação aos versos, abrindo a fatura do poema para uma resultante constante e não definitiva, em que a construção aparentemente frágil parece manter os elementos flutuando em uma atmosfera de processo em andamento; canteiro de obra do fazer poético, na irrealidade de pensá-lo como se ainda pudessem estar por serem *perfazidos*, finalizados, conclusos.

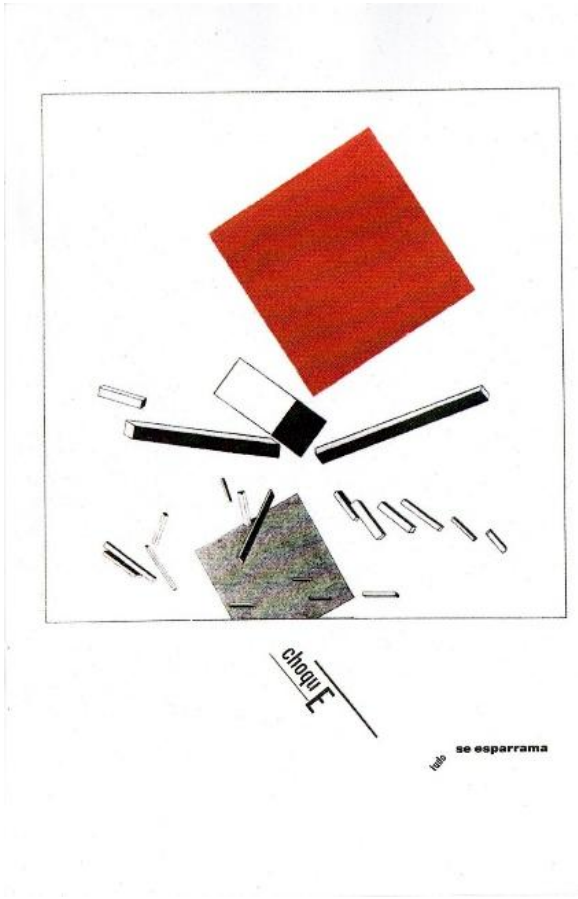
Constituía-se como um desdobramento da ideia lítica que fomentou o interesse pelos desastres, inicialmente na pesquisa, e que repercutiu na elaboração de [*Ora, o que era, era, ora pois: Localidade em quatro atos*], presente em *Timo.* Este escrito é sucedido por [*Relatos desconcertantes sobre a cratera de Localidade*], também presente na publicação e constituído sob a forma de uma narração que lista os desdobramentos do desastre causado pela queda de um meteoro indicado no primeiro texto. Ali informava que "O povoado outrora cunhado como Localidade, segunda a Carta do Império, oficialmente era vulgado como Beira-Ó-Poço" (Marquéz-Elul, 2023, p. 184).

Ao dar nome ao local de impacto, o texto deixava em lacuna sua real localização ao não a indicar em um mapa sequer, mas conseguia informar com detalhes que "O epicentro de impacto era uma grande ferida no chão, cujo interior revolvia a terra em pus" (Marquéz-Elul, 2023, p. 184). Dispersos por entre as linhas e o espaço da página, pequenos retângulos apresentavam-se dispostos ao demarcarem pontos de referência cuja informação verbal se encontra incógnita.

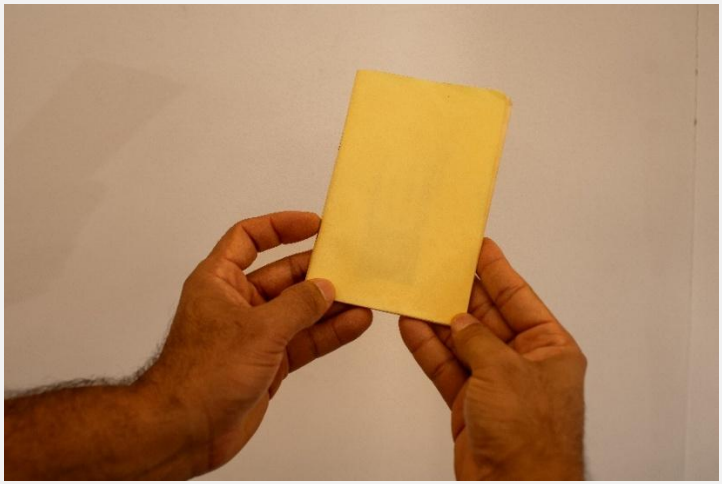
Os elementos que parecem faltar para compor a plenitude do diagrama aprofunda ainda mais a deslocalização quando percebemos a falta entre as finas linhas vermelhas: longos travessões sem discurso como corte da paisagem e os pequenos quadrados dispersos: pontos finais que não servem para o que silenciar, pois tal diagrama é indicador de uma deslocalização produzida.

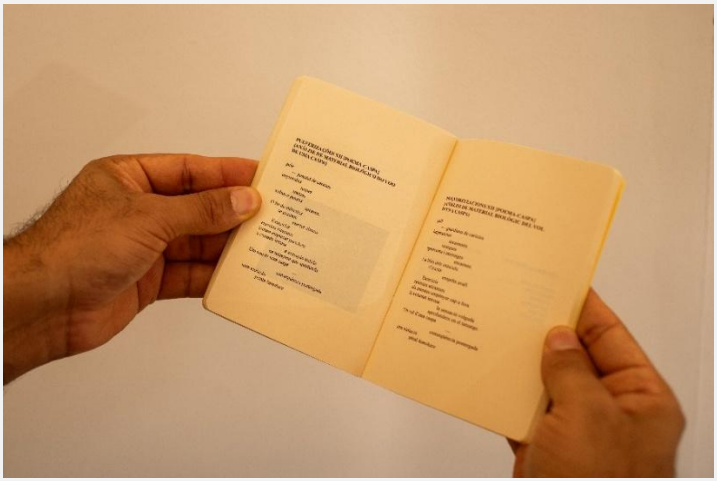
Reflito sobre essa instância imaginária disparadora para uma cidade como ponto de impacto com cujas sobras são dispersados seus escombros, reconfigurando a trama urbana, ecoando o choque progressivo tal qual o presente na publicação infantil *Conto suprematista sobre dois quadrados em 6 construções*, de El Lissitzky, lançada originalmente em 1922,

quando dois quadrados intergaláticos, um preto e um vermelho, viajam pelo espaço sideral, vindo a se chocar com a Terra e produzindo ali toda uma infraestrutura suprematista como uma síntese e não como necessariamente aniquilação.



El Lissitsky. *Conto suprematista sobre dois quadrados em 6 construções*, 1922. Fonte: Lissitsky, 2022.





Fercho Marquéz-Elul. *Pulverizações/ Polvoritzacions*, 2023. Publicação, 15 x 10,5 x 0,4 cm. Impressão em preto e branco sobre papel sulfite marfim 75 m/g², 100 páginas. Tradução ao catalão: Fercho Marquéz-Elul, Jordà Saumell-Serra. Edição e projeto gráfico: Fercho Marquéz-Elul e João Anicet Zanini. Diagramação: João Anicet Zanini. Revisão: Fercho Marquéz-Elul e Francesc Massana. 1ª edição com 7 exemplares. Editora Huracay, Barcelona, Espanha e Porto Alegre - RS. Impressão: Duplycopy Copistería, Barcelona, Espanha. Fonte: Acervo do artista.

Como marco para o encerramento de minha estadia em Barcelona, selecionei do extenso conjunto de poemas diários presentes em *Escurabutxaques* a série de poemas intitulada *Pulverizações* e reuni-as em uma publicação bilíngue chamada *Pulverizações/Polvoritzacions* cuja tradução ao catalão ficara a cargo de Jordà Saumell-Serra e eu[41]. Tomada a partir de uma citação de Robert Smithson presente em seu texto *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, de 1968, quando ao afirmar: "Pensei muitas vezes a respeito de processos não-resistentes que envolveriam a própria sedimentação da matéria, ou o que chamei de "Pulverizações" já

[41] A primeira edição desta publicação foi produzida em Barcelona e remetida ao Brasil para participar da convocatória internacional de autopublicação, de zines e de lambes para a exposição coletiva *Publique!* A exposição ocorreu de 24 de maio a 15 de junho de 2023, na Galeria Jandira Lorenz no Departamento de Artes Visuais - CEART- UDESC. Fez parte da programação do Simpósio *Publicações de artista: diálogos entre o impresso e o digital*, organizada pelos membros da Pesquisa Raízes Poéticas e apoio do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas (PPGAV-UDESC). Nesta primeira versão, a publicação bilíngue possuía apenas o texto de posfácio da artista e professora Joana Burd, vindo somente na segunda edição a ter a inclusão de pequeno texto do crítico de cinema e cotradutor da publicação Jordà Saumell-Serra, bem como de uma nova revisão a cargo de tradutor Franscesc Massana. Posteriormente, ainda durante a exposição, em visita à Florianópolis, juntamente com os artistas Gabriel Bonfim e Mariana Medeiros, executamos a ação *Verbalizações/ em pé/ em voz alta = Verbalitzacions/ dempeus/ en veu alta #01*, ocorrida em 14 de julho de 2023. No espaço expositivo, Gabriel e Mariana liam em ordem crescente os poemas em português, e intercalado a isso, eu lia em catalão os mesmos poemas em ordem decrescente, enquanto alguns poemas visuais e imagens presentes na publicação eram exibidos em uma televisão.

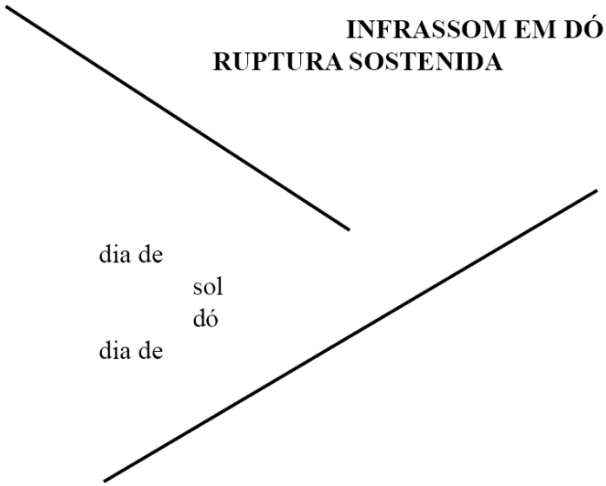
em 1966" (Smithson, 2009, p. 189), tal *passagem* permaneceu aberta em minha mente, a ponto de, muito tempo após inúmeras leituras, nomear justamente muitos desses poemas extremamente breves ou de relativa dispersão pela página, ou com cujo tema dialogava a poeira, a descamação de pele, a morte.

Quando penso a partir de Josep Maria Junoy, por exemplo, relançamentos visuais-verbais a partir da força motriz que a palavra diagramada possa acionar, bem como possíveis caminhos para a escrita experimental em meu trabalho, lanço em uma reconsideração, por meio de *Pulverizações XIV (Transcrição de partitura do desastre) / Polvoritzacions XIV (Transcripció de partitura del desastre)*[42], de 2023, essa partitura de uma experiência de deslocamento poético e ficcional no espaço de desastre da cidade. Na concepção modernista da época, o progresso simbolizava um motor de força e de desenvolvimento a ser compreendido, sendo em alguns setores

[42] Obra bilíngue apresentada uma ao lado da outra, participou, em páginas separadas, da *II Mostra virtual de poesia visual* da *II Jornada Internacional de Poesia visual: do corpo do signo ao cyber céu*, inaugurada em 27 de novembro de 2023.

PULVERIZAÇÕES XIV
(TRANSCRIÇÃO DE PARTITURA
DO DESASTRE)

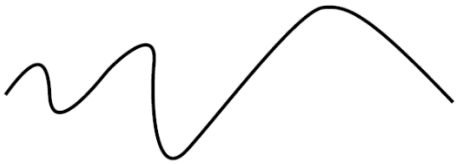
INFRASSOM EM DÓ
RUPTURA SOSTENIDA



dia de
sol
dó
dia de

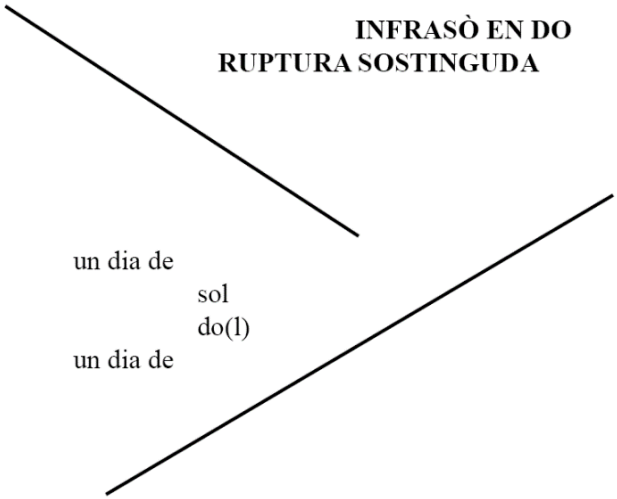
tempo sem vento
e silencioso

tsunami invade o porto
após engolir as ondas das arrebentações



POLVORITZACIONS XIV
(TRANSCRIPCIÓ DE PARTITURA
DEL DESASTRE)

INFRASÒ EN DO
RUPTURA SOSTINGUDA



un dia de

sol

do(l)

un dia de

temps sense vent

i silenciós

un tsunami envaeix el port
després d´engolir les onades rebentades



Fercho Marquéz-Elul. *Pulverizações XIV (Transcrição de partitura do desastre) / Polvoritzacions XIV (Transcripció de partitura del desastre)*, 2023. Diagrama. Diagramação: Fercho Marquéz-Elul e João Anicet Zanini. Tradução: Fercho Marquéz-Elul e Jordà Saumell-Serra. Fonte: acervo do artista.

sociais urbanos, tido sob um tipo de utopia revolucionária. Atualmente, porém, com a contabilização dos amargos produtos desse mesmo desenvolvimentismo, uma síntese muito carregada nos solicita repensar questões da ordem, de como o entusiasmo do progresso industrial durou pouco e nos legou muitos questionamentos, a partir das guerras e logo depois das mudanças climáticas e das poéticas do desastre.

A transcrição dessa partitura do desastre se dá tão somente em meu trabalho pela via da ficção, tendo a partitura nas Artes Visuais inaugurado um conjunto diverso de procedimentos de instaurações artísticas. Acolhida como materialidade a partir dos desenvolvimentos experimentais, transitaram por entre as manifestações artísticas europeias do início do século XX, da qual Salvat-Papasseit e Junoy podem ser vinculados e em que "muitos foram os compositores que começaram a usar a escrita das partituras não mais como um meio, mas como um fim em si mesmo", afirma Belén Gache (2017, p. 4) em seu livro *Instruções de uso*: *partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas (a forma*

"partitura" e as novas formas literárias). A autora complementa que por possuir uma forma de escritura, o aspecto visual das partituras é importante, acontecendo neste campo da visualidade os jogos, escritas, leituras desviantes e afastamentos das convenções desse mesmo fazer *notações*:

> As partituras são uma forma de escrita, porém as diferenças com a escritura linguística são claras. Embora possua códigos baseados em unidades mínimas discretas (as letras em um caso, as notas musicais em outro) cuja combinação forma diferentes frases, tratam-se de distintos registros de notação que se constituem de maneira muito diversa: o sistema musical, mesmo cm um sistema sintático fortemente codificado, carece de uma codificação em nível semântico (codificação que existe no sistema linguístico). O sistema linguístico, por sua parte, embora possua uma série de convenções gráficas (no ocidente, letras escritas de maneira linear, da esquerda para a direita, de cima para baixo, respeitando-se as margens das páginas), carece das complexas convenções de representação espacial com as quais conta a notação musical (significação das diferentes alturas e das diferentes distâncias entre seus componentes, superposição de vozes, etc.). No entanto, a fronteira entre ambos os registros tem sido reiteradamente cruzada (Gache, 2017, p. 6).

Nesse entrecruzamento de registros teremos experimentações desde Kurt Schwitters com sua obra *Ursonata,* iniciada em 1921 e influenciadas por Raul Hausmann, Guillaume Apollinaire com seu poema *Halte là France* [*Alto lá, França*] de 1918, Marcel Duchamp com sua *L'apprentice du soleil* [*O aprendiz do sol*], o *Pour faire un poème dadaïste* [Como fazer um poema dadaísta] de Tristan Tzra composta em 1918 até os eventos do Fluxus a partir da década de 1960. Uma década antes, John Cage compunha *Conference on Nothing* [*Palestra sobre nada*] e nos anos 70, desenvolve-se a *danger music*: "partindo da ideia de que existem sons capazes de prejudicar os seres humanos, essas composições são antes de tudo conceituais, já que raras vezes chegam a ser executadas. Dick Higgins realizou uma série de peças partindo desse conceito [...]: 'Grite, grite, grite'" (Gache, 2017, p 7).

Com isso uma partitura ou notação como sendo pessoal, segundo Nikolaus Harnoncourt em *Le discours musical* [*O discurso musical*] possui seu próprio limite ligado à autoria e que só poderia ser decifrada levando-se em conta seu contexto histórico. Para o autor, há um erro ao acreditar que as notas e suas indicações mantenham a mesma significação que agora, quando na verdade "Essa ótica errada foi propagada pelo fato de que, há séculos, utilizam-se os mesmos signos

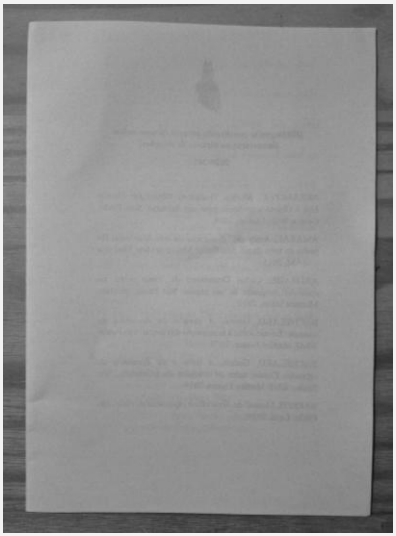
gráficos para anotar a música sem que se preste atenção suficiente ao fato de que a notação não é um método atemporal e internacional para transcrever" (Jean, 2002, p. 152), que complementa que a notação é, antes, um sistema enigmático e que mesmo objetivando a instrução de uma exatidão a ser executada, é bastante inexata e imprecisa, a meu ver a própria capacidade ambivalente da ficção.

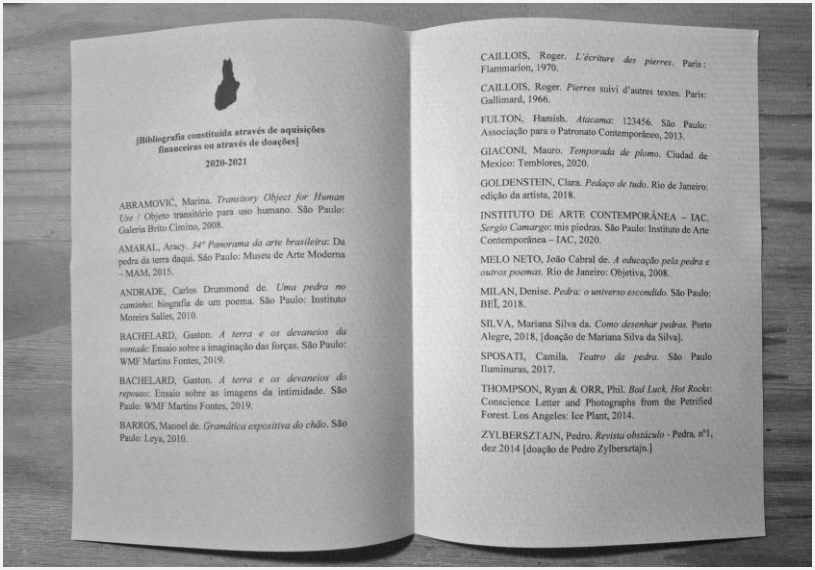
PARTE 4

LAPIDÁRIOS E A BIBLIOTECA

I

uma *seção* das pedras na biblioteca





[Bibliografia constituída através de aquisições financeiras ou através de doações]

2020-2021

ABRAMOVIĆ, Marina. *Transitory Object for Human Use* / Objeto transitório para uso humano. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2008.

AMARAL, Aracy. *34º Panorama da arte brasileira*: Da pedra da terra daqui. São Paulo: Museu de Arte Moderna – MAM, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no caminho*: biografia de um poema. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Leya, 2010.

CAILLOIS, Roger. *L'écriture des pierres*. Paris : Flammarion, 1970.

CAILLOIS, Roger. *Pierres* suivi d'autres textes. Paris: Gallimard, 1966.

FULTON, Hamish. *Atacama*: 123456. São Paulo: Associação para o Patronato Contemporâneo, 2013.

GIACONI, Mauro. *Temporada de plomo*. Ciudad de Mexico: Temblores, 2020.

GOLDENSTEIN, Clara. *Pedaço de tudo*. Rio de Janeiro: edição da artista, 2018.

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – IAC. *Sergio Camargo*: mis piedras. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2020.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MILAN, Denise. *Pedra: o universo escondido*. São Paulo: BEI, 2018.

SILVA, Mariana Silva da. *Como desenhar pedras*. Porto Alegre, 2018, [doação de Mariana Silva da Silva].

SPOSATI, Camila. *Teatro da pedra*. São Paulo Iluminuras, 2017.

THOMPSON, Ryan & ORR, Phil. *Bad Luck. Hot Rocks*: Conscience Letter and Photographs from the Petrified Forest. Los Angeles: Ice Plant, 2014.

ZYLBERSZTAJN, Pedro. *Revista obstáculo* - Pedra. nº1, dez 2014 [doação de Pedro Zylbersztajn.]

Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras* [Bibliografia constituída através de aquisições financeiras ou através de doações], 2025. Impressão sobre papel sulfite 75g /m². Fonte: acervo do artista.

Lapidários: *uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras* é um projeto expositivo que parte de minha biblioteca pessoal, denominada exatamente de *seção das pedras*. É composta por um conjunto de publicações, livros, livros de artista, revistas, múltiplos, fac-símiles, zines, panfletos, cartazes, impressões, adesivos etc., centrando-se como tema a *pedra* e suas inúmeras polissemias. Em minha biblioteca inicialmente, um conjunto de obras, dispersas pelas diversas seções temáticas, eram indícios de um dos meus interesses dentro dos processos inicialmente escultóricos, posteriormente também literários, em que a materialidade e os fenômenos da natureza eram reformulados em arte. Para esta tese, elenquei, como um retorno ao que tinha de básico sobre o assunto, uma listagem das obras que possuía, cuja aquisição ainda não me indicava conscientemente os rumos poéticos de minha pesquisa[43].

[43] Este capítulo parte do artigo *Lapidários: da seção da biblioteca à sessão expositiva e reprodutiva das pedras – publicação, pedra, mesa,* publicado na Revista MODOS, da Unicamp, em 2023, em que disponho uma reflexão mais detida a respeito do colecionismo e da horizontalidade a partir da mesa como dispositivo de apresentação.

A aquisição, como um processo, dessa diversidade de materiais bibliográficos, passa a se tornar melhor estruturada a partir de 2020, quando passo a investigar, dentro desta tese, os regimes da entropia, os elementos de fragmentação, ou seja, as *pedras mais anônimas possíveis*, como pedregulhos, pedras comuns ou cascalhos, as montanhas e seus choques tectônicos, o vulcão. Elementos líticos que se disseminam sob nossos pés e que circunscreviam a produção de escritos, tanto dos presentes no *Timo* ou na série *Tele-haicais*, quanto se ofereciam como matriz para moldagens em gesso. Essas pedras anônimas e cotidianas apareciam disseminadas em vários regimes materiais, tendo as publicações a base para sua pesquisa e fruição.

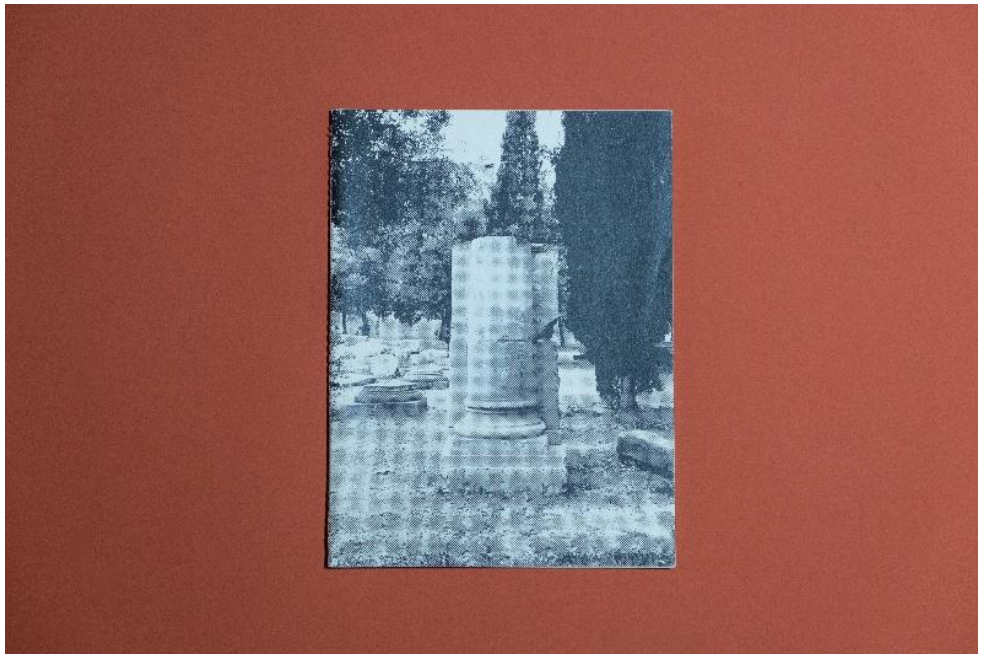
O interesse pelas pedras e pela aquisição própria de diversas publicações é matéria de reflexão. O ato de adquirir publicações no campo das humanidades tinha algo de *sintomático,* algo que subjaz um empreendimento em arte e um movimento poético. O interesse nas publicações, na instância da reprodução de imagens de pedras em fotografia, do desenho, gravura ou escritos, mais do que as pedras por si mesmas, enfatiza a ideia de simulacro, da cópia em detrimento do original.

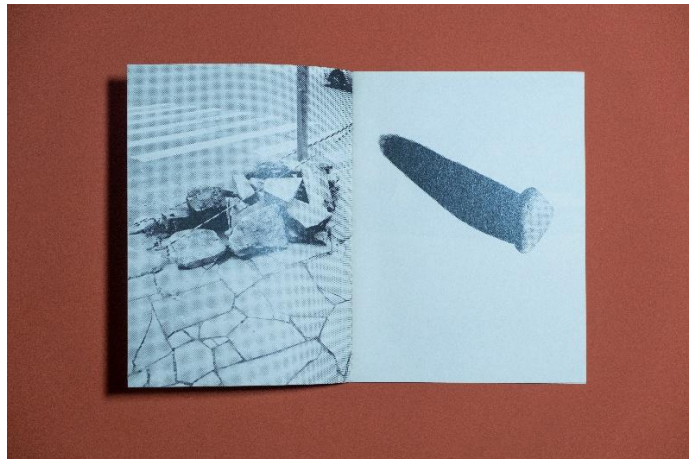
A pedra, em sua materialidade e tempo singulares, não é desprezada, assim como o espaço físico, social e geológico de onde foram extraídas aportam conhecimentos que me importam como artista. Porém, é inquietante constatar que, no âmbito cultural e epistemológico do conhecimento, a pedra, um elemento básico e presente por todo o planeta Terra, repetidamente é retomado, disseminado através do interesse de artistas, fotógrafos e escritores, geólogos e minerólogos, antropólogos e filósofos. Um âmbito do conhecimento que, como parte de um processo vulcânico da cultura, produz disseminação através de imagens culturais, de pedras-imagens.

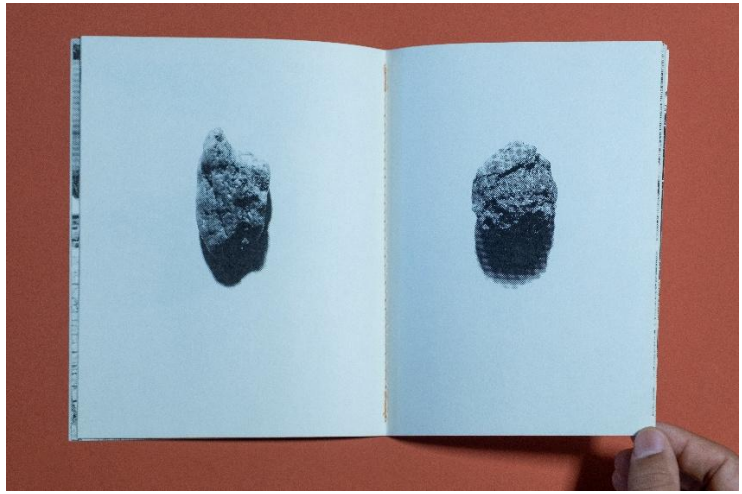
O que era apenas um interesse pessoal em adquirir essas publicações, passa a se configurar como um tema de pesquisa, com a intenção de implementar uma *seção* em minha biblioteca, com esse tema que me obceca. Em um segundo momento, é executado um levantamento exaustivo de publicações e livros, iniciativas tomadas nos âmbitos nacional e internacional que tivessem alguma resolução diagramática ao se proporem dialogar com a dimensão *lítica*.

No levantamento bibliográfico que registra essas publicações há desde obras já adquiridas, passando por obras que estão em processo de aquisição, até as obras existentes,

porém esgotadas, as de difícil acesso ou, ainda, obras que podem ser, segundo seus autores, impressas especialmente para o projeto. Esta coleção se mantém sempre aberta initerruptamente à doação de outras obras que eu desconhecia existir, ou que ainda venham a existir e o resultado da reunião se encontra fotografado por Tuane Eggers na aba *Lapidários* de meu site: www.ferchomarquezelul.com.







Marcos Fioravante. *:atemporal*, 2022. Primeira edição. Publicação. Fotografia: Tuane Eggers. Acervo: Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras, Porto Alegre - RS, Brasil.

A partir do conhecimento prévio da poética de um artista, apresento verbalmente o projeto e traço proximidades entre algum tema, processo ou obra do artista que poderia participar. O desafio é feito, tendo em vista que, muitas das vezes, a obra nunca fora pensada impressa ou em um formato manipulável. Assim sendo, as obras então são impressas e me entregues ou remetidas ao meu endereço. Em uma oportunidade, por exemplo, Marcos Fioravante, após exibir, em uma apresentação de seu trabalho, um conjunto de imagens que produzira na cidade de Valência, na Espanha, foi instado por mim a pensá-lo como uma publicação impressa.

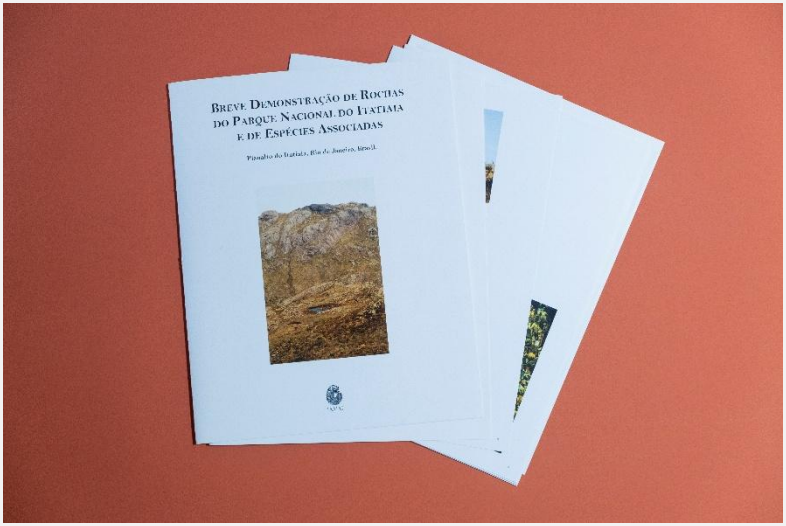
Havia ali um diálogo cuidadoso entre as imagens cujo tema era baseado em ruínas de monumentos, amontoados de pedras para calçamento, pedras abandonadas no ambiente urbano. Com isso, Fioravante produziu *:atemporal* em 2022. Em uma publicação costurada, o tratamento da imagem por retículas equilibra visualmente, de um lado, imagens com muitos elementos e, do outro lado, austeras tomadas fotográficas de pedras dispostas sob uma luz que alongava sua respectiva sombra. Foi então que, a partir desse conjunto produzido, anteriormente, durante o confinamento sanitário, devido à pandemia de covid-19, que transformado em publica-

ção, torna-se um registro específico de um momento contemporâneo, quando as pessoas não frequentavam a rua e as pedras enfatizam em seu tempo geológico a curteza do humano.

A publicação *Breve demonstração de rochas do Parque Nacional do Itatiaia e de espécies associativas: Planalto de Itatiaia, Rio de Janeiro, Brasil,* de 2022, de Daiana Schröpel, participa, em tiragem única, do acervo como publicação de artistas elaborada após convite. Em um envelope de papel vegetal, uma publicação feita de folhas soltas se abre como dispositivo de divulgação científica dos estudos empreendidos por Ester Fluss do Instituto Allotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas (IAAIAI).

Ao longo das lâminas com fotografias de pedras e rochedos do Parque Nacional do Itatiaia, líquens saxícola povoam a superfície da paisagem, quebrando lentamente a pedra. Como parte do desdobramento da *Residência Artística – Arte e Ciência*, essa obra amplia sua produção ficcional, produzindo registros e documentação e compondo não apenas o processo de tal residência, mas também fazendo funcionar pela primeira vez o Observatório de Relações Interespecíficas em Contextos Extremos (ORICE) como o novo seguimento aberto no Instituto Allotria.

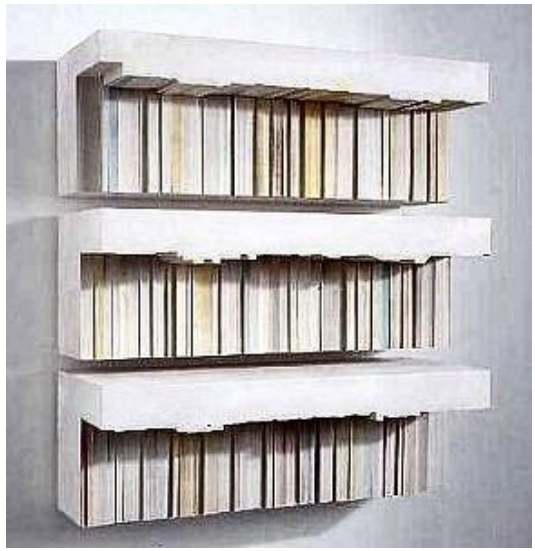

Breve Demonstração de Rochas
do Parque Nacional do Itatiaia
e de Espécies Associadas


Breve Demonstração de Rochas
do Parque Nacional do Itatiaia
e de Espécies Associadas



Daiana Schröpel. *Breve demonstração de rochas do Parque Nacional do Itatiaia e de espécies associativas: Planalto de Itatiaia, Rio de Janeiro, Brasil*, 2022. Publicação. Acervo: Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras, Porto Alegre - RS, Brasil..

Muito circunscrito ao ambiente pessoal e privado, tal acervo pulsava em ser posto em diálogo com um público. Em 2021 pensei-o sendo exibido em prateleiras dispostas pelo espaço expositivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em Porto Alegre (RS), fixadas na parede, com a presença ou não de elementos de leitura e de recepção. Não estava claro, até então, se os títulos seriam embaralhados ou se teriam subdivisões temáticas.



Rachel Whiteread. *Sequel IV*, 2002. Gesso, poliestireno e aço, 81,28 x 76,2 x 25,4. Fonte: https://clarelmarks.wordpress.com/2015/07/13/rachel-whiteread-sequel-iv/.

À época de elaboração do projeto, imaginava-se apresentar — tendo a imagem de trabalhos com livros, estantes ou prateleiras de Rachel Whiteread, como *Sequel IV* [Sequência IV] como referencial — livros dentro de prateleiras encaixotadas em madeira cujo formato os bordejasse seguindo seus tamanhos e dimensões, produzindo prateleiras cuja moldura não apresentaria um desenho retilíneo do conhecimento, mas um desenho cujas linhas formassem uma fôrma a modo de uma pedra geométrica, uma borda de madeira se apresentando como um formato de pedra. Essas linhas conjunturais,

bordejantes e erráticas, de um revelar sísmico, despertava a lembrança dos grandes deslocamentos de terra e de pedras produzindo inorganicidades.

Georges Perec (2016a), esclarece que "toda biblioteca atende a uma dupla necessidade, que muitas das vezes é também uma dupla mania: armazenar determinadas coisas (livros) e arrumá-las de acordo com determinadas normas". À medida que a biblioteca vai se expandindo, seu crescimento se torna um problema para a pessoa que guarda seus livros: "[...] para nós, que continuamos às voltas com uma humanidade que teima em pensar, escrever e sobretudo publicar, o problema da expansão de nossas bibliotecas tende a se tornar o único problema real" (Perec, 2016a). Porém, desmembrar uma biblioteca só em seções autônomas, que ocuparão ao mesmo tempo dois âmbitos diferentes, multiplica os desafios de organizar e de tornar a recepção das obras condizentes com uma atenção para a experiência de leitura.

Dividindo suas seções entre a instância dos processos privados da pesquisa e o espaço de exposição e apresentação de modo propositivo, a seção aponta para a complexidade dos usos, recepções e características de leitura dessas obras. Para

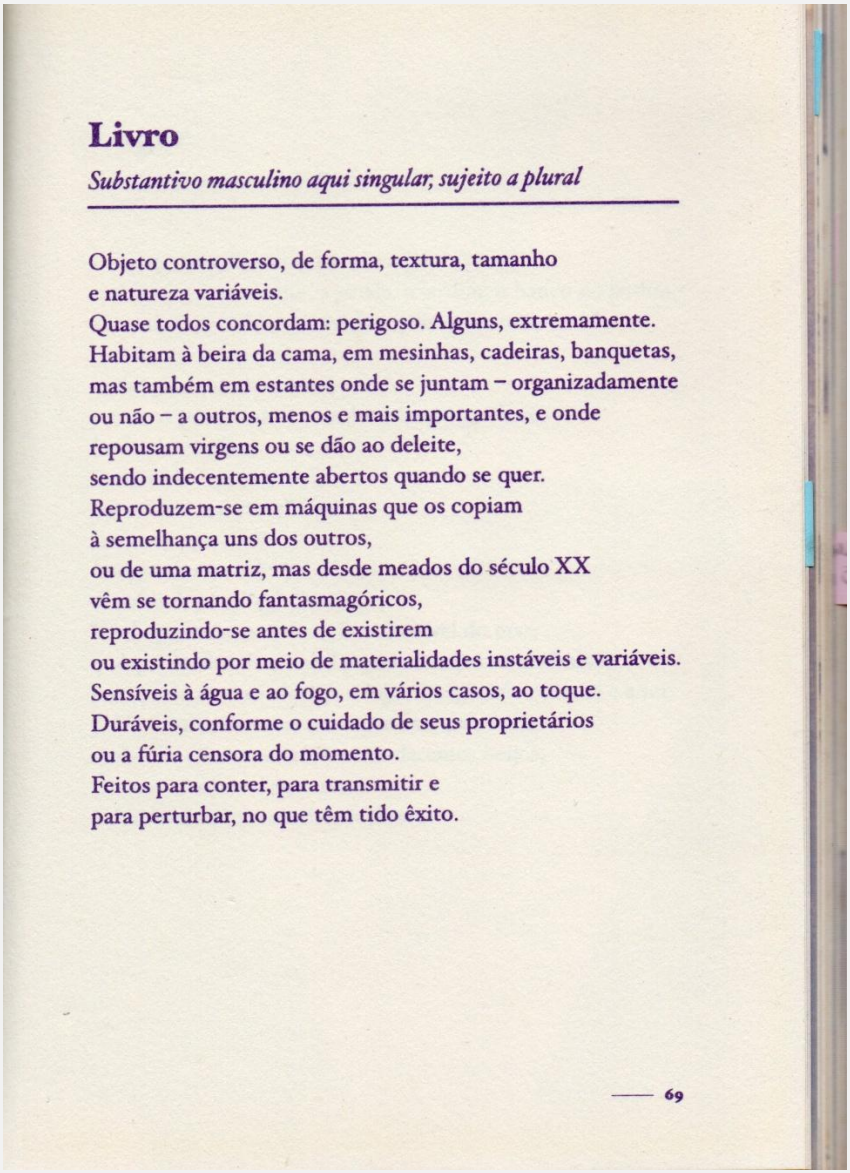
Perec, o problema da biblioteca se bifurca em dois: um problema de espaço e outro de ordem. "(...) a biblioteca é um *canto*: o 'cantinho de leitura'". "Na verdade, porém, os livros podem ser reunidos em praticamente qualquer lugar", diz o autor, apontando que os livros podem ser guardados em lugares inusitados como "*no(s) banheiros(s)", "na cozinha em geral só se guardam obras de um tipo, justamente as que denominamos 'livros de cozinha'". O autor de *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* (2016b), tão bem atento às áreas e características dos espaços, lista alguns lugares de um aposento onde se pode pôr livros:

> * sobre as beiradas das lareiras ou dos aquecedores (lembrando, porém, que o calor pode, com o tempo, mostrar-se um tanto pernicioso)
> * entre duas janelas
> * no vão de uma porta condenada
> * sobre os degraus de uma escada de biblioteca, tornando-a impraticável (chiquérrimo, cf. Renan)
> * debaixo de uma janela
> * num móvel posicionado transversalmente e separando o aposento em duas partes (chiquérrimo, fica ainda melhor com algumas folhagens) (Perec, 2016a).

Perec indica também a arrumação dos livros segundo algumas classificações: por ordem alfabética, por continente ou por país, por cor (o que seria muito tentador), por gênero

ou por série, mas não inclui *por tema,* classificação essa da qual trata *Lapidários*, que mescla diversas outras organizações possíveis em torno da *pedra*. Para o autor, nenhuma das classificações é suficiente sozinha, já que toda a biblioteca é organizada por uma combinação desses modos de classificar; em suas palavras, o bom senso, a resistência à mudança, ao desuso, a qualquer *remanência* daria à toda biblioteca uma personalidade singular.

A biblioteca, a seção de livros, a prateleira ou mesa como modo de apresentação ou exposição em arte ou o livro como *objeto feito pronto* se dissemina pela história da arte não apenas a partir da Arte Moderna, onde os objetos produzidos pela cultura — como os livros — passam a compor o interesse dos artistas, sendo aprofundado na Arte Contemporânea dos anos 60 e 70, com o interesse criativo na publicação como obra, nos livros de artista por sua replicação e disseminação, nos sistemas organizativos do conhecimento e da cultura e da comunicação, propostos pela Arte Conceitual. A poeta e pesquisadora Ana Elisa Ribeiro em seu *Dicionário de imprecisões*, de 2020, ensaiará no verbete *Livro* a respeito desse objeto cultural:



Livro

Substantivo masculino aqui singular, sujeito a plural

Objeto controverso, de forma, textura, tamanho
e natureza variáveis.
Quase todos concordam: perigoso. Alguns, extremamente.
Habitam à beira da cama, em mesinhas, cadeiras, banquetas,
mas também em estantes onde se juntam – organizadamente
ou não – a outros, menos e mais importantes, e onde
repousam virgens ou se dão ao deleite,
sendo indecentemente abertos quando se quer.
Reproduzem-se em máquinas que os copiam
à semelhança uns dos outros,
ou de uma matriz, mas desde meados do século XX
vêm se tornando fantasmagóricos,
reproduzindo-se antes de existirem
ou existindo por meio de materialidades instáveis e variáveis.
Sensíveis à água e ao fogo, em vários casos, ao toque.
Duráveis, conforme o cuidado de seus proprietários
ou a fúria censora do momento.
Feitos para conter, para transmitir e
para perturbar, no que têm tido êxito.

Ana Elisa Ribeiro. *Dicionário de imprecisões* [Verbete *Livro*], 2020.
Edição de Impressões de Minas, Belo Horizonte, Brasil.

Em produções artísticas especificamente remontadas à Idade Média, de acordo com Nordert Schneider (2009, p. 187-188), o livro e os elementos de leitura compunham elementos presentes no tema pictórico através das pinturas e gravuras onde a biblioteca, uma pilha de livros ou um simples livro aberto encadeava elementos morais e culturais, retratados sob o gênero moralista da *natureza-morta*. À época, o livro produzido, cada vez mais, em maior quantidade era compreendido como ameaça pelos críticos conservadores da cultura vigente, feudal, cuja maior disseminação de informação e conhecimento abriria caminho para novas ideias de mudança, pois,

> Condenavam também os ambiciosos colecionadores de livros e preocupavam-se pela baixa qualidade das edições convertidas em artigos de consumo de massas. Como consequência, os livros passaram a ser considerados futilidades pretensiosas e puderam assim transformar-se em símbolo de vaidade. (...) A esses juízos soma-se a experiência desconcertante segundo a qual os livros — de resto como todos os meios escritos — registram e conservam coisas do passado, ou seja, são assim o sinal de expressões de vida sempre em vias de desaparecer ou mesmo já desaparecidas (Schneider, 2009, p. 188).

Observando os processos de modernização das grandes cidades no século XIX e XX, Walter Benjamin (2009, p. 242) debruçar-se-á sobre o *colecionismo*, prática que segundo o autor reside na "necessidade de acumular [como um] dos sinais precursores da morte, tanto nos indivíduos quanto nas sociedades. Ela surge em seu estado agudo nos períodos pré-paralíticos. Há também a mania da coleção, em neurologia 'o colecionismo'".

Referindo-se à morte, o autor queria apontar para a drástica mudança na trama social e urbanística sofrida pelas grandes cidades europeias na Modernidade: "a imensidão das passagens mortas é um tema significativo", compondo sua obra fragmentária e inacabada *Passagens* a respeito da "agonia das passagens parisienses, o processo de decomposição de uma arquitetura" (Benjamin, 2009, p. 238-239). Segundo o autor, o colecionismo desativa as funções primeiras de um objeto, impedindo que se estabeleça uma relação íntima com aquilo que lhe é semelhante, desviando de seu caráter *útil,* ao circunscrever sua existência à categoria singular de completude. Tal objeto passa a integrar assim um novo contexto sistêmico cuja história tem como destino a formação da coleção.

E para o verdadeiro colecionador, prossegue o autor, cada uma das coisas se torna, neste sistema, uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida), seguindo o pensamento de Benjamin. Tudo o que é lembrado, pensado ou consciente se torna suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse.

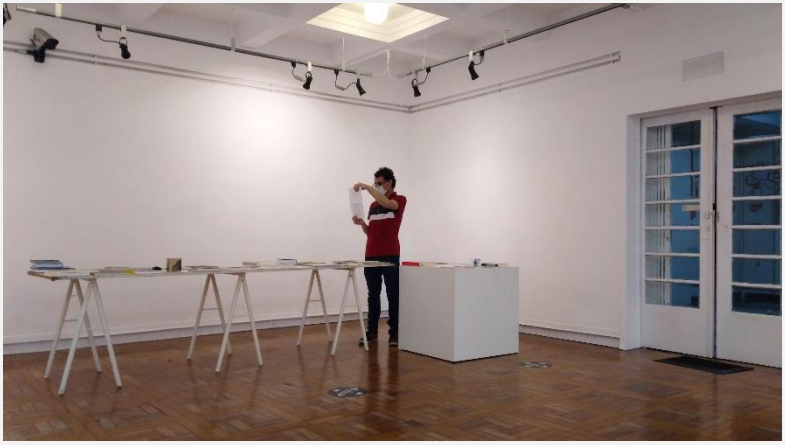
Não se deve pensar que o *topos hyperouranios*, que segundo Platão, abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas, seja estranho para o colecionador. Ele se perde, certamente, mas possui a força de erguer-se novamente apoiando-se em uma tábua de salvação: a peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos. Como diria Benjamin (2009), colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da "proximidade", a mais resumida.

Walter Benjamin (2009) articula também um pensamento de que são as coisas que se adentram na nossa vida e não o contrário. *Lapidários* foi pensado como conjunto de publicações sobre pedras que, ao "apresentá-las", passam pela mediação que os contextos e os espaços para leitura e visualização artísticas promovem. Ao serem exibidas, constrói-se um processo mediativo a partir de seu contexto: a montagem de uma mesa sobre a qual publicações são dispostas. Benjamin (2009, p. 241) também nos fala que *possuir* e *ter* relacionam o pensamento sobre o colecionismo ao caráter tátil em oposição à percepção estritamente visual.

As publicações, ali disponíveis ao contato, rearticulam sempre a relação que os objetos impressos podem estabelecer entre si. Ao serem dispostos, em uma organização livre, lado a lado no início de uma montagem, logo essa ordem temporária se vê alterada na medida em que o próximo visitante, ao consultar e manipular as obras, intervém sem perceber que a reordena constantemente, e de cuja disposição anterior produzida, torna-se uma imagem dispositiva sempre temporária e transitória.

II

uma *sessão* das pedras no espaço expositivo





Primeira montagem das publicações do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras* [o designer gráfico João Anicet Zanini interage com as publicações], julho de 2022. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Acervo do artista.

A coleção desses objetos sob um mesmo tema, neste caso, certas publicações em uma biblioteca, implementa em conjunto um deslocamento para um espaço expositivo, refletindo sobre a ligação que as publicações de artista estabelecem com seu público. Criar proposições de aproximação e de leitura dessa coleção parte da vontade de estabelecer um espaço com tantas gramáticas invisíveis, de ideologia e genealogia, de acesso público.

O tema geológico passa a ser articulado pelo campo epistemológico da cultura e das humanidades e é tornado acessível a um público em geral. A pesquisa é posta em movimento. No levantamento sobre a produção desse tipo de coleção no Brasil e fora do país, foram reunidos exemplares, mediante convites aos autores — artistas, poetas, escritores, pesquisadores — para que doassem ao projeto ou a partir de aquisição particular, produções impressas que contribuíssem na composição do acervo. Em algumas ocasiões, obras já existentes passaram a compor o acervo, em outras, foram proposto o desafio ao doador de publicar especialmente para a biblioteca, passando a conviver com outras publicações, promovendo possíveis diálogos, mas mantendo a coerência da poética pessoal de cada artista.

As publicações reunidas ficam disponíveis à consulta pública dos visitantes das exposições onde *Lapidários* se inscreve, bem como são materiais engajadores de encontros coletivos de discussão, com agentes de diversos campos do conhecimento. A pedra se torna assim o mote propulsor do pensamento. Sempre que venha a ser exposto, ou quem quer que sejam os organizadores de exposições que nos convidem, *Lapidários* estará aberto, não apenas como publicações sobre pedras, mas também como produções em arte implementando experiências públicas, como espaço aberto à consulta ou visitação e a performatividade de leituras.

As publicações sobre pedras interessam ao projeto dessa tese por sua ênfase na "imagem reproduzida da coisa", ao invés, propriamente, da "coisa em si". A relação entre o domínio das imagens e de sua reprodução dialoga, em minha pesquisa, com a ênfase processual e com procedimentos que envolvem moldagens, réplicas, reproduções, integrando processos escultóricos. *Lapidários* nos fala de uma situação estrutural da imagem revelando os modos de apreensão do conhecimento do mundo: nossos estudos nas áreas do conhecimento da imagem (História, Arte, História da Arte, Antropologia, Arqueologia etc.): passam a ser (in)formados pela "reprodução da imagem" da coisa, em vez da "coisa em si".

Lapidários também se constitui a partir de uma importante reverberação do conceito de *ready-made* de Duchamp, em que a biblioteca é uma obra composta de muitas outras obras aproximadas e relacionadas a partir de um tema que persiste. A polivalência deste projeto se dá pelo tema de exposição materializada da composição bibliográfica das investigações sobre pedras em uma pesquisa acadêmica. Prospecta as *fraturas* que corporificam muitas obras culturalmente *geológicas ou líticas* combinadas sobre uma mesa e sua capacidade de formar pensamentos imagéticos plenos, através de fragmentações intermináveis. Artistas de publicações sobre pedras poderiam ser vistos como lapidaristas nesse contexto?

III

um espaço de montagem





Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras* [A artista Elaine Stankiwich, participante da biblioteca, folheando o livro *Pierres,* de Roger Caillois], julho de 2022. Fotografia: Gabriel Celestino. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fonte: acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras: Espaço de montagem*, 2022. Convite virtual. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

Em junho de 2022, o projeto *Lapidários* foi convidado a integrar a montagem experimental de trabalhos de mestrandos do PPGAV, ocorrido na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo no Instituto de Artes Visuais da UFRGS. Acolhi um lugar específico do espaço expositivo, o hall da Galeria, onde pude prospectar um modo de apresentação de exemplares da

minha coleção, sendo essa a primeira *sessão* em que o público pôde ter acesso e contato com essa *seçã*o da biblioteca[44].

O que foi inicialmente pensado como modo de apresentação *in loco,* teve uma confirmação: aquele acervo solicitava, na prática, a horizontalidade de uma mesa, e não ser colocado verticalmente em prateleiras. A disposição dos livros lado a lado sobre uma base, presa à parede, estabeleceria com o público visitante um acordo de "contemplação" e de distanciamento, ao passo que, as publicações sobre mesas, não apenas instigava o olhar, mas acionava o tato.

À mesa posta, deixava-se à mostra as capas e toda a materialidade das publicações, sendo esta uma forma mais interessante do que apresentar o perfil dos livros e as suas lombadas. O modo de dispor sobre a bancada o conjunto heterogêneo de publicações que reuni, em muitos casos se estabelece, durante a pesquisa, a partir da prática de disposição que convida o pensamento à pesquisa das fontes durante o douto-

[44] Participação como artista convidado na Disciplina *Seminário de articulação de pesquisas prático-teóricas,* ministrada pela Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos, oferecida para mestrandos no primeiro semestre de 2022, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

rado, uma fonte constelativa de consulta ou de estudos montadas na horizontalidade de uma mesa durante o cotidiano da pesquisa da tese. Assim postos, os exemplares eram chamados à manipulação, e tais materiais conjugavam outras espécies de recepção e interação dos visitantes, a ser descobertas.



Hélio Fervenza. *A função do amanhã (as direções incandescentes)* [vista geral da mesa-balcão], 1999. Instalação, mesa-balcão em MDF medindo 0,90 m x 4m x 4m, (largura do tampo 1 m), objetos embrulhados em celofane, diversas medidas. 2ª Bienal do Mercosul, curadoria de Fábio Magalhães, de 5 de novembro de 1999 a 9 de janeiro de 2000, Porto Alegre – RS. Fonte: acervo do artista.

A mesa e a horizontalidade passam a ser, desde então, dispositivo e conceito, explorada como interesse de pesquisa, principalmente por propiciar uma série de configurações expositivas dos exemplares e por reformular nossos modos de

perceber e de interagir com as coisas. Em *A função do amanhã: algumas relações no espaço de apresentação*, de 2003, por exemplo, Hélio Fervenza discorre sobre o processo de concepção da obra *A função do amanhã (as direções incandescentes)*, para a 2ª Bienal do Mercosul. Ali, em um texto ensaístico e especulativo, Fervenza reflete sobre o contexto de instauração e apresentação de uma mesa-balcão laqueada em vermelho, com objetos embrulhados em celofane vermelho, laranja e amarelo, coletados anteriormente do próprio espaço e dispostos sobre esse suporte.

Ao abordar a mesa-balcão, Fervenza (2003, p. 27) afirma que ela "é um dispositivo para o mostrar, mas ela o realiza de uma maneira enfática e hiperbólica, sublinhando e colocando em relevo o caráter essencialmente de apresentação". Relação que nos interessa ao pensar no dispositivo da mesa. A mesa permite, por seu plano horizontal, oferecer como suporte físico ao objeto. Ela ampara também, perceptivamente, a zona de visão de quem interage com o objeto, oferecendo-se como um horizonte que se dilata para a experiência, no momento em que o objeto passa a capturar a atenção do sujeito. Deste modo, segundo o artista, ao especular sobre essas trocas,

> os objetos embalados absorvem as cores que lhe são próximas. Tudo brilha e adquire o ar de coisa nova, ofertada como uma surpresa, como ocorre com os presentes. Assim, conforme nosso posicionamento na sala e nosso ponto de vista, obtemos diferentes níveis perceptivos. Quando estamos afastados e vemos a mesa-balcão, os objetos tornam-se volumes preciosos e reflexivos. [...] Dependendo da nossa posição e do reflexo, nosso olhar é impedido de atravessar as lâminas de celofane e perscrutar o que elas guardam. Entretanto, quando aos poucos nos aproximamos, as embalagens vão tornando-se mais transparentes, a ponto de percebermos os objetos em seu interior, seu desgaste, sua poeira, sua deterioração, seu uso, seu envelhecimento, sua oxidação, seu apodrecimento, sua fragmentação, seu abandono. Ao nos aproximarmos, nosso olhar penetra através da transparência e encontra a opacidade dos objetos (Fervenza, 2003, p. 28).

A partir da relação com os objetos em uma mesa, a de Fervenza pressupõe com o complemento *balcão* o conferimento de uma espécie de aproximação e também de apoio, não apenas dos objetos, mas do corpo, sugerindo conotações interessantes para a experiência instalativa. Com isso o artista destaca o olhar em movimento, seu vai-e-vem como chave para pensar a visibilidade e a invisibilidade na experiência. No gesto de mostrar, de fazer ver na altura das mãos, Hélio

Fervenza (2003, p. 17) cria uma suspensão reflexiva sobre a consequente passagem do que se mostra para o que não é visível: "Poderíamos perguntar, então, se o 'mostrar', o visível de uma proposição em artes visuais, não seria como o anzol que pesca o que não se mostra, o que se esconde e, portanto, o que não é visível?"

Esse caráter horizontal dos modos de apresentação, de uma outra maneira, já vinha sendo investigado em projetos anteriores, em meus trabalhos sobre o conceito operatório da *estocagem*[45]. Neles os planos constituintes do dispositivo escultórico, bem como seu *local*, no qual se davam a instauração e a recepção da estocagem à vista pública, pressupunha o plano horizontal. Esse plano horizontal de uma mesa, de uma bancada, propiciam a coexistência de inúmeros objetos distintos.

[45] Esses trabalhos de *estocagem* cujo conceito operatório de uma falibilidade arquivística e sua nomeação tão profundamente se imbricam são capazes de, a um só tempo, responder à ordem de como objeto e também como mobiliário – por aqui antecipar o móvel como elemento aqui de reflexão: "Uma peça de madeira que guarda glicerina. Resultado de pesquisa em Artes Visuais, a peça propõe um desafio sobre ser entendida entre o objeto e o mobiliário" (Marquéz, 2017), tensionada durante a participação na *Convocatória para um Mobiliário Brasileiro,* proposta pelo artista Jonathas de Andrade em 2017, no MASP, em São Paulo – SP. Para mais informações sobre o conceito de estocagem, *cf.* minha dissertação de mestrado. *[Ci-gît]. Ensaios sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto*, 2018.



Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras: Espaço de montagem* [mesa com pedra e publicações sobre pedras], 27 de julho de 2022. Fotografia: Gabriel Celestino. Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fonte: acervo do artista.

Leo Steinberg (2008, p. 116) tomará emprestado da placa horizontal de um prelo o conceito de *plano flatbed,* ou seja, a partir de uma placa horizontal sobre a qual se apoia uma superfície de impressão para teorizar sobre as alterações de concepção e recepção que puderam ser características na arte dos anos 1950 nos EUA. O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras.

Tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso — o plano *flatbed* se estabelecia a partir de qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos 15 anos (como as de Robert Rauschenberg ou Jean Dubuffet), segundo Steinberg (2008, p. 117), insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.

Para Steinberg (2008), o conceito de plano *flatbed* não reside na localização física real da imagem, mas no modo como a imagem estabelece contato com a nossa percepção, com a nossa imaginação, sendo essa nova relação expressada pelo deslocamento da posição do plano da imagem da vertical

para a horizontal e, como isso, por sua vez, marcará o próprio deslocamento da natureza para a cultura, como aponta Steinberg (2008), e — no caso dos *Lapidários* — o deslocamento do campo das ciências exatas para a das ciências humanas na chave de envolvimento com a pedra e seus contextos.

Tendo, segundo Steinberg (2008), a obra *Bed* [Cama] de 1955 de Rauschenberg como paradigma, vemos o plano da imagem se tornar pura superfície em que as antigas oposições alto e baixo, figura e fundo, positivo e negativo são confundidos: tudo passa a coabitar o mesmo plano, a coincidir em uma nova rede comunicativa baseada na relação, passando que sistemas fundam novos arranjos, de modo truncado e rico, pela simples capacidade de aderência que tais superfícies conferem.

O que quer que seja um quadro de avisos ou um quadro de bordo e tudo o que uma tela de projeção é, há afinidades particulares por tudo o que é da ordem do plano e com aquilo que já teve utilidade: palimpsesto, clichê refugado, prova de impressão, formulário de teste, diagrama, mapa, vista aérea. Qualquer superfície documental que recolhe informações constituiu um análogo relevante de seu plano do

quadro — radicalmente diferente do plano de produção transparente com sua correspondência ótica ao campo visual do homem (Steinberg, 2008, p. 121).





Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras: Espaço de montagem* [mesa com publicações sobre pedras], 27 de julho de 2022. Fotografia: Fernanda Soares da Rosa. Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fonte: acervo do artista.

Ainda a respeito de Rauschenberg, Leo Steinberg afirmará que será com a produção de *Bed,* em que o artista se apropria de sua própria cama e a fixa verticalmente na parede, com que este gesto de horizontalidade da cama se relacionará com o "fazer"*,* rompendo assim com a verticalidade do plano desde o Renascimento, e cuja tradição, até então, relacionava-a com aspectos do "ver".



Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras: Espaço de montagem* [litobibliografia: index], 27 de julho de 2022. Fotografia: Fernanda Soares da Rosa. Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fonte: acervo do artista.

Tal plano receptivo de deslocamentos, que revolvem os pontos de referência e que compõem o quadro perceptivo do humano, abala o regime das categorias purificadas[46]. Segundo Steinberg (2008, p. 125), "as incursões cada vez mais profundas da arte na não-arte continuam a alienar o *connoisseur*, enquanto a arte o deserta e se aventura em estranhos territórios, deixando os antigos critérios habituais regerem uma planície em erosão".

[46] Em *L'informe: mode d'emploi* [O informe: modo de usar], Rosalind Krauss (1996) refletirá sobre essa nova instância ocupada pela obra e as práticas contemporâneas em arte enquanto instância de domínio do horizontal. Para pensar a arte estadunidense a partir dos anos 1950, retomará as experiências e procedimentos de trabalhos contemporâneos, sob o verbete da *horizontalidade.*

O plano horizontal que a mesa e a bancada possuem — "estes objetos" de "superfície horizontal" —, que a tudo recebem e a tudo possibilitam articular-se, já fora, objeto de atenção para Walter Benjamin (1990) em *Peinture et graphisme* [Pintura e grafismo]. O autor articula a diferença entre horizontalidade e verticalidade através da oposição entre pintura e objetos gráficos. Para o autor, o quadro [*tableau*] é apresentado na vertical para o espectador, já o mosaico, horizontalmente, sob os pés.

Poder-se-ia falar em dois cortes na substância do mundo: um longitudinal, da pintura, reservado ao campo da representação no qual encerra as coisas. Já o segundo, um corte transversal, estaria relacionado aos grafismos em cujo campo simbólico encerraria, por sua vez, os signos. Yve-Alain Bois (1990, p. 11-12) na introdução sobre este mesmo texto de Benjamin, complementará que do vertical ao horizontal há uma passagem de uma concepção mimética pictural e, portanto, representativa para uma concepção semiótica ou gramática nos objetos gráficos.





Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras: Espaço de montagem* [Acima: mesa com publicações sobre pedras. Abaixo: a artista Aline Moraes incluindo na coleção suas publicações doadas ao projeto], julho de 2022. Fotografia: Gabriel Celestino. Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fonte: acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras: Espaço de montagem* [A artista Aline Moraes manuseando as publicações], julho de 2022. Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fotografia: Gabriel Celestino. Fonte: acervo do artista.

A mesa dá o suporte de permissão para toda e qualquer experimentação possível. Georges Didi-Huberman , em *ATLAS: portar el mundo entero de los sufrimientos* [ATLAS: carregar o mundo inteiro dos sofrimentos], de 2010, pensará o elemento da mesa, tendo como paradigma *Los caprichos* [Os caprichos] de Francisco Goya presentes nas lâminas dos painéis do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

A mesa, uma verdadeira arquitetura de tábuas ajuntadas em um desenho preparatório e depois um simples volume cúbico na gravura final de Goya, alegoriza o canto de estudo do artista, sua ferramenta de trabalho, elemento que lhe confere autorretrato. Conforma um plano de trabalho bem preciso e demarcado que se opõe ao espaço insondável do sono/sonho [*sueño*], dispondo o artista como operador de duas ordens: a da obra cujo trabalho de arte se cristaliza nessa mesma chapa gravada e que a olhamos disposta sobre uma mesa e a do sintoma: o próprio trabalho do sono/sonho que se desfaz entre memória e esquecimento. Para Didi-Huberman (2010), essa superfície horizontal suporta a montagem de coisas distintas ou confusas; na combinação como artifício, a disposição se torna compreensível por uma escolha racionalizada, pensada ou refletida.

Em uma leitura sobre Warburg a partir de Didi-Huberman, Stéphane Huchet, em *O historiador e o artista na mesa de (des)orientação: alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana*, de 2013, destaca a distinção que este faz entre atlas e arquivo, e por sua vez entre caixas e mesas de orientação. O arquivo não é o atlas, já que este é fruto de uma montagem de elementos presentes no arquivo, que,

por sua vez, possui peso e assignificância e por cuja intervenção é dada a visibilidade, legibilidade e inteligibilidade.

Propor mesas de orientações em museus e galerias, como fazem os artistas atualmente, fala-nos Huchet (2013), "significa dar uma orientação ao material arquivístico no qual operam-se seleções, escolhas, recortes. Fazer um atlas, nesse sentido, é talhar na massa amorfa do arquivo". E complementa que a mesa de orientação, segundo Warburg, é também mesa de "desorientação*"* de um saber que não se esgota em questionar.

Stéphane Huchet segue seu pensamento relembrando o uso, a partir dos anos 1960, de formas artísticas cujos dispositivos espaciais são articulados sobre pranchas, mesas, painéis, demonstrando a necessidade de inventar estruturas que sejam capazes de organizar e apresentar o saber. O modo de apresentação em mesas ou superfícies horizontais encontra rastro duradouro na história do conhecimento humano e os modos de exposição de publicações.

Lembremos dos gabinetes de curiosidades até os modos de apresentação das exposições surrealistas, a mesa como mobiliário nos faz esquecer de sua origem "móvel". Jimmie Durham em seu livro *Entre el mueble y el inmueble* (*Entre*

una roca y un lugar sólido) [Entre o móvel e o imóvel (Entre uma rocha e um lugar sólido)], de 2010, retomará o significado para o termo inglês para a palavra móvel [*furniture*], apontando sua origem francesa e que, em outras línguas, como o português que assim a usa, 'móvel' significa propriamente objeto movível [*movible*]. Contudo, ignoramos, segundo ele, por completo o que está sendo mobiliado ou o que está sendo mudado e para onde: mobiliamos a arquitetura e não apenas os cômodos, quando são as coisas que se movem na arquitetura e não nos cômodos.

Segundo o *Dictionnaire d'objet surrealiste* [Dicionário do objeto surrealista], organizado por Didier Ottinger (1993), um móvel é comparável a um sentimento filial que nos ata a nosso genitor e que seria bom livrar-se de tempos em tempos dele e de assoprar toda essa poeira acumulada. Deveríamos jogá-los todos regularmente pela janela e saberíamos pelo barulho qual tipo de móvel estaria sendo arremessado. Criaríamos hipoteticamente uma instituição oficial de uma temporada de destruição do mobiliário, provendo vantagens econômicas, podendo até estimular a constante criação industrial e artesanal.

Esse dicionário também indicará uma entrada para mesa [*table*], em que dará um percurso do emprego deste elemento na gramática surrealista, afirmando que as mesas foram frequentemente sonhadas como possuindo formas humanas, desde Alberto Giacometti, com sua *Table surrealiste* [Mesa surrealista] de 1933 e Georges Hugnet, juntando um busto feminino a uma mesa de veludo negro chamada de *La table est mise* [A mesa está posta], de 1938, passando por Méret Oppenheim, quando apresenta *Table aux pieds d'oiseau* [Mesa com pés de pássaro], de 1939, ou *Loup-table* [Lobo-mesa], de mesmo ano, de Victor Brauner, quando o artista monta rabo e cabeça de um lobo à estrutura de uma mesa:

> Diante deste móvel em processo de metamorfose, pensaremos na "fantasia em prosa" de Charles Cros, que cita André Breton em sua apresentação dos móveis de Fabio de Sanctis e Ugo Sterpini. Supreendemos com "as intrigas complicadas que se tramam sobre a mesa. Enganamo-nos quando dizemos: "é um móvel e pronto", sem suspeitar que assim que o olhar se desvia, estranhas cenas se passam em nossas salas de estar (Ottinger, 1993, p. 260).





Artistas residentes em Porto Alegre interagindo *com Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras: Espaço de montagem*, 26 de julho de 2022. (Da esquerda para a direita, no primeiro plano Mariana Silva da Silva, no fundo, sentadas: Elaine Stankiwich e Glaucis de Morais; em pé, Daiana Schröpel, Aline Moraes, Vicente Carcuchinski, Elias Maroso, Michel Zózimo e Marcos Fioravante). Fotografia: João Anicet Zanini. Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fonte: acervo do artista.



Apresentação dos artistas participantes do acervo *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras: Espaço de montagem*, 26 de julho de 2022. (Em sentido horário: Maria Ivone dos Santos, Michel Zózimo, Elaine Stankiwich, Daiana Schröpel, Vicente Carcuchinski, Aline Moraes, Marco Fioravante, Glaucis de Morais, Mariana Silva da Silva e Fercho Marquéz-Elul). Fotografia: João Anicet Zanini. Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fonte: acervo do artista.

E após estarmos ao redor da mesa com essas publicações que, mesmo sob um eixo conceitual se mostravam heterogêneas, com a visitação do público e interação com as obras, a inserção informativa e processual da visitação nas

redes, os artistas que possuíam trabalhos em exposição, naquela ocasião, foram convidados a compartilhar suas experiências como editores de suas publicações em uma roda de conversa.

Dividiram os processos pessoais e poéticos de produzir cada trabalho, bem como explicaram sobre a relação com a pedra, os processos geológicos, artísticos, contextuais, políticos e sociais e os modos de apresentá-los sob a forma de meios impressos. Na conversa com o núcleo de artistas de Porto Alegre com trabalhos no acervo do projeto participaram: Maria Ivone dos Santos, Michel Zózimo, Elaine Stankiwich, Juliano Ventura e Diego Passos do coletivo *Água para cavalos*, Daiana Schröpel, Ali Khodr, Aline Moraes, Marcos Fioravante, Glaucis de Morais e Mariana Silva da Silva.

V

uma outra olhada



Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*: *Uma outra olhada* [Em sentido horário: Fernanda Marczak, Tais Cardoso, Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos, Michael Au Hasard e demais colegas da disciplina *Uma outra olhada*], 13 de setembro de 2023. Arquivo Histórico do Instituto de Artes, Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS. Fonte: acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*: *Uma outra olhada* [À esquerda, o geólogo Francesco Battista interage com a obra *Breve demonstração de rochas do Parque Nacional do Itatiaia e de espécies associativas: Planalto de Itatiaia, Rio de Janeiro, Brasil*, de Daiana Schröpel, de 2022; à direita, a artista Aline Morais avista o espaço vazado do miolo da publicação *Peso morto = Dead Weight,* de João Castilho], 13 de setembro de 2023. Arquivo Histórico do Instituto de Artes, Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS. Fonte: acervo do artista.

Durante o mês de setembro de 2023, no Arquivo Histórico do Instituto de Artes no Campus Central da Universidade Federal, teve lugar a segunda montagem *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*: *uma outra olhada*. No âmbito da disciplina *Uma outra olhada: práticas e potencialidades dos documentos e materiais de arquivo,* ministrada pela Prof.ª Dr.ª Estéfani Bouza (University of Westminster), a convite da Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos, foi montada a coleção para apresentação e acesso dos participantes ao projeto que participa de parte de minha pesquisa, promovendo um diálogo com o tema do arquivo, eixo da disciplina.

Sob um mesmo tema, a pedra, com seus diversos subagrupamentos, rearticulei sua remontagem em um contexto mais limitado de recepção: para as professoras ministrantes e para os colegas da disciplina, bem como para alguns convidados que puderam comparecer, a partir de convite veiculado nas redes sociais. Em espaço anexo à sala onde ocorriam os encontros, entre as prateleiras do arquivo, as obras foram dispostas sobre as mesas, para a partilha coletiva e para o contato feito diretamente com o material.



Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*: *uma outra olhada*, 2023. Convite virtual. Projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

Na segunda sessão do acervo, estava consolidado o mapeamento de publicações que tematizam e refletiam a pedra. Em retrospecto, por meio de acessos a sites de buscas, de acervos de livros de artistas, como o da Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais e de livrarias especializadas, adquiria-os com recursos próprios, ainda em um momento em que eu não tinha a pretensão de constituir um acervo expositivo.



Mariana Silva da Silva. *Como desenhar pedras*, 2018. Fotografia: Tuane Eggers. Acervo: Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras, Porto Alegre - RS, Brasil.

O contato com a publicação *Como desenhar pedras,* de 2018, da artista e professora Mariana Silva da Silva, foi iniciática para minha relação com as pedras. Em uma edição muito elegante, Mariana Silva da Silva edita ao longo da publicação uma montagem de imagens coletadas através dos buscadores de imagens, entre 2014 e 2018.

Coletando *pedras* sob a forma de imagens reproduzidas, a artista deixa visível seu banco de imagens, que normalmente serve para recursar instaurações nas pesquisas poéticas e não tanto participar como elemento no resultado final, o que a artista inverte essas destinações das imagens.[47] Ali, as imagens saem do contexto de documento de trabalho para o de trabalho como imagem. Para a artista,

> A frase "Como desenhar pedras" é neste sentido uma indicação de um aprendizado tipicamente artístico: desenhar. Faz parte da educação do artista aprender a desenhar, e este ensino muitas vezes ocorre através do desenho de observação da natureza. O livro Como desenhar pe-

[47] Além de trabalhos como *Caderno de pedra I*, de 2014, do saudoso Márcio Diegues, o trabalho de da Silva me fez lembrar o contato que tive com o excerto impresso *Pedra*, capítulo da publicação *Curso de desenho por correspondência - Fascículo 1: Elementos*, de 2015, da artista Andrea Tavares que guardei e que, após retorná-lo à consciência, indexei ao projeto, vindo, posteriormente, a participar de uma futura montagem.

> dras não é, entretanto, um manual convencional de desenho, ele é mais uma coleção de modelos, de concepções do que seriam representações de pedras. Ele apresenta uma visão fragmentada, de falsa neutralidade científica (catalogação das pedras) e prática (manual de desenhos) (Silva, 2015, p. 166).

Ali em sua publicação, verificam-se na prática os processos e agenciamentos naturais, culturais e sociais disponíveis a partir das buscas. Destacando-se para esta segunda sessão de *Lapidários*, como conjunto intrigante que oferece um deslizamento da reflexão do campo das ciências exatas que se propõe representar a realidade por meio de aferimentos abstraídos em leis universais para o canteiro das práticas artísticas. Quando há a possibilidade de apresentar, por meio de reposicionamentos, novas realidades instigantes desse elemento, no acervo, se abundam ao constituir a materialidade própria das publicações e da pedra.

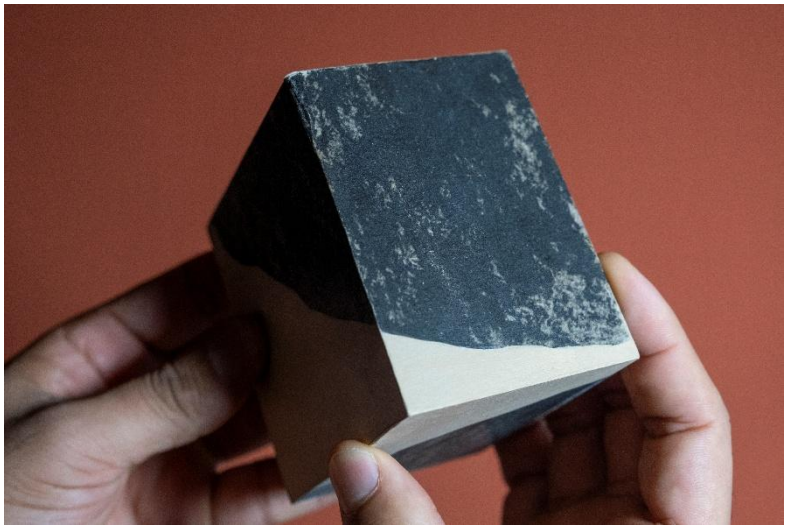
Esse deslocamento entre os campos dos saberes também se faz localizável no próprio contexto do Arquivo Histórico do Instituto de Artes, situado no Instituto de Ciências Básicas da Saúde (UFRGS), podendo abrir a discussão para a reflexão sobre as cisões as quais o conhecimento moderno sofreu, ao se especializar em categorias autônomas e resultar na produção de espaços refugiados no seu isolacionismo.



Fercho Marquéz-Elul. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*: *uma outra olhada* [À esquerda, a Prof.ª Dr.ª Estéfani Bouza acompanha a apresentação do projeto, em que Fercho Marquéz-Elul exibe a publicação *Livro de notas pretas,* de Wagner Mello, de 2019, Guilherme Leon e Paulo Lange], 13 de setembro de 2023. Arquivo Histórico do Instituto de Artes, Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS. Fonte: acervo do artista.

Ali, vêem-se avizinhados, na constante montagem, publicações de caráter diferente entre si, produzindo uma nova síntese para o pensamento. Maria Ivone dos Santos (2011, p. 51) nos lembra que, ligam-se à publicações de artistas, a prática imperiosa de “romper com os limites disciplina-

res do paradigma que reunia a arte por gênero (pintura, escultura) ficando o artista atrelado ao pensamento crítico centrado em especificidades".



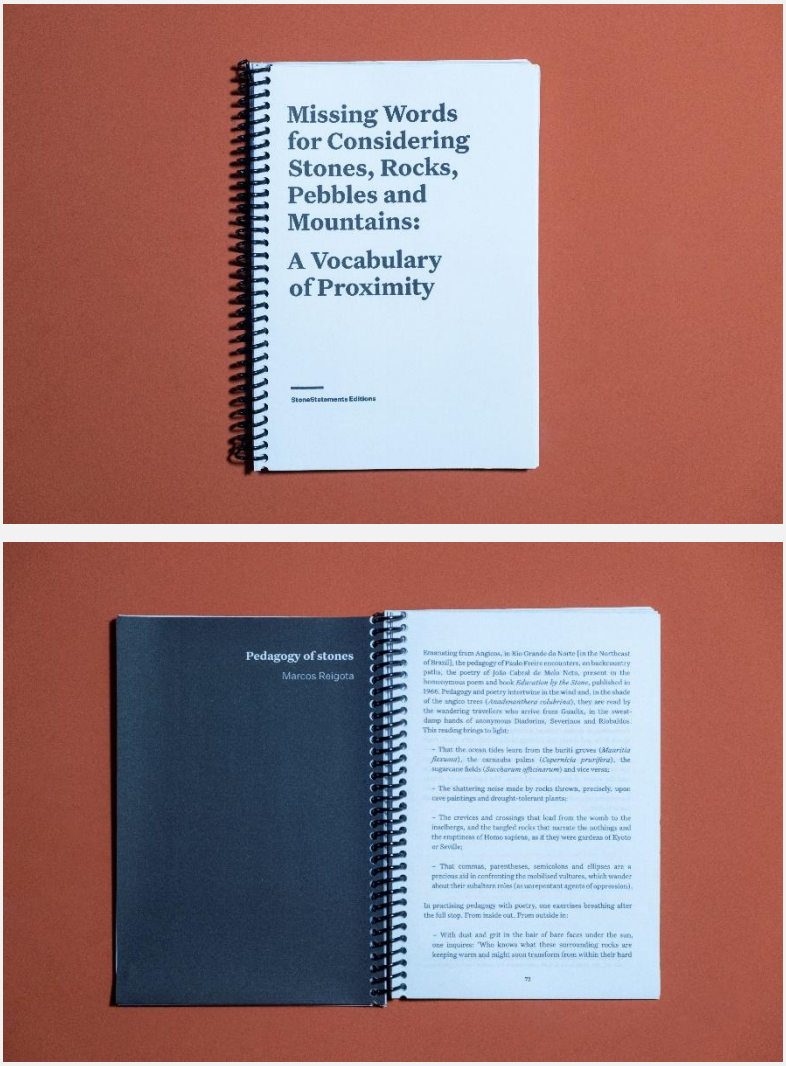
Aline Moreno. Sem título, 2022. Tinta acrílica e colagem sobre madeira, 8,8 x 9,2 x 6,6 cm. Acervo: Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras, Porto Alegre - RS.

Sob uma miríade de contextos de edição, diversas estratégias articulam as formas de editar, as resoluções para a impressão, inventando novas relações entre imagem e texto. Partindo do livro mais tradicional do campo filosófico até a publicação de artista, *Lapidários* oferece uma constelação formada pela adição. Mesmo sendo constituído dentro de alguns limites: serem publicações impressas, com temática per-

passando a pedra, sempre passa por uma nova adição ao conjunto [vide, em anexo, as diversas listas litobibliográficas de cada montagem, bem como as últimas aquisições].

Na radicalização dos próprios limites do estatuto de publicação de artista, Aline Moreno contribui com um cubo maciço compreendido, pela artista, como uma edição. Sem título, é constituído de madeira cujos lados são envolvidos pela colagem e pintura da imagem da pedra. Isso exemplifica as demandas gráficas de cada agente da reflexão lítica presente em *Lapidários*.

Desde modo, isso coaduna com o pensamento de Maria Ivone dos Santos (2011, p. 54), em que "Publicar é uma importante vertente da prática artística contemporânea [...] visto que muitos livros se encontram no *carrefour* da atividade plástica com a atividade teórica e crítica por serem, antes de mais nada, um *locus* do pensamento artístico", que por sua vez, complementa que as publicações de artistas é tal qual "um terreno de explorações e de transgressões múltiplas para quem estivesse interessado em explorar os seus aspectos constitutivos (frente e verso, dobras, qualidade do papel ou sua função de transportar conteúdo)" (Santos, 2011. p. 52-53).



Mabe Bethônico. *Missing Words for Considering Stones, Rocks, Pebbles and Mountains*: A Vocabulary of Proximity, 2021. Fotografia: Tuane Eggers. Acervo: Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras, Porto Alegre - RS.

O público está diante de diversos momentos disponíveis à mão. Cristalizações na materialidade do papel e de outros materiais não usuais de um pensamento que ousa pensar a pedra. Nem sempre é sobre a pedra preciosa que brilha sob os olhos, como as *Pierres* [Pedras] de Roger Caillois. Em *Missing words for considering stones, rocks, pebbles and mountains: a vocabulary of proximity* [Palavras que faltam para descrever pedras, rochas, seixos e montanhas: um vocabulário de proximidade] de Mabe Bethônico, o interesse se detém na reflexão escrita de um conjunto de pensadores para tece entradas para criticamente refletir sobre os usos e abusos da geologia, quando muitas das vezes draga a crosta terrestre e impõe à paisagem um revolvimento voraz em busca dos minerais para consumo em cadeia industrial e transnacional.

Lapidários exibe, com isso, nesta diversidade de produções impressas, a composição de um saber integrado de outrora. Ao mesmo tempo, o projeto implementa, em uma experiência pelas zonas de legibilidade, a reintegração desses distintos saberes em uma formação reflexiva, cujo rastro — ou impressão — deixado reavalia, por sua vez, os cindidos processos da modernidade que nos lega o trauma mineral, ecológico, paisagístico, social e cultural.

... AGRIMENSURAR

A pesquisa **PROSPECÇÕES E AGRIMENSURAS INVESTIGATIVAS: A ESCRITA, O FRAGMENTO E A DISSEMINAÇÃO DA PALAVRA,** debruçou-se sobre a produção de imagem em meu processo artístico, tendo como circunstância as tramas do cotidiano próximo, desde o espaço doméstico até a cidade pela qual me desloco, subsidiando ações de escrita. Atravessada pelo contexto pandêmico de fechamento de espaços e de isolamento social, a pesquisa foi direcionando-me aos processos da escrita. A presença da palavra no espaço da visualidade da imagem foi sendo estabelecida inicialmente como presença marginal, que ocorria em paralelo ao objeto escultórico, tornando-se posteriormente central através de ativações gráficas na materialidade do papel.

A decretação de pandemia de covid-19 em março de 2020, incidiu em minha prática, na medida em que causou o fechamento de lugares, provocados pela necessidade de isolamento social. Interrompendo os deslocamentos, as fronteiras geográficas recrudesceram a diferença e o território. Fruto desta introspecção compulsória, a escritura dava continuidade a uma abordagem material proveniente da escultura.

Acolhi, através das diversas experiências anteriormente refletidas, a modalidade e a materialidade poética da imagem verbal que ressurgia e se estabelecia em meu trabalho.

Foi possível constituir um conjunto heterogêneo de modalidades de escrita, dando a ver diversos gêneros fundantes de escritos que se deslocaram, à medida que os temas moventes surgiam entre os contextos. Transitavam desde o vinil aplicado sobre a superfície, a indexação de escritos sobre fenômenos cotidianos em diários, até pequenas publicações ativadas graficamente por meio de dobras. Com isso, o fazer se complexificava em formas que instauravam a especificidade que cada publicação acolhia entre sua estrutura.

Na primeira parte da tese, **TIMO E A ESCRITA DE ARTISTA**, apresento e reflito sobre o exercício retrospectivo de recolher e reunir meus escritos para produção, diagramação e publicação de *Timo*, meu primeiro livro reunindo em sua maioria escritos narrativos.

Foi interessante observar como a recepção dos escritos ressoavam em interesses do público pelos temas ali veiculados: paisagem, materialidade, processos entrópicos, território e zonas de transição, bem como contextos de pouca presença direta do humano ou já em vias de ruínas. Com essa

heterogeneidade de formas textuais, a publicação propunha, por sua organização própria, não um roteiro prévio de leitura estipulada pela ordem paginada, mas um dispositivo de recepção de gestos descontínuos de leitura, modo esse de emprego apenas compreendido após seu lançamento e as devolutivas de seus leitores.

Timo, como obra produzida, veiculou modalidades de escrita: narrativa, poema, relatório, ensaio, reportagem alinhavada pela ficção que se entrecruzavam às obras de modos muito distintos. Publicada fisicamente, reafirmou-se em sua materialidade inerente, cuja capa deveria se apresentar, à primeira vista, como área de cor uniforme. Ao primeiro tato, ofereceu-se como forma, apresentando seu peso, cuja textura percebida em sua capa, indicava a impressão de baixo relevo à espera das mãos para a experiência do toque.

Ali experimentei a conjugação espacial que pudesse coabitar harmonicamente, no interior da mesma estrutura impressa, esses distintos formatos. Avistei a possibilidade da implementação de uma relação entre texto e imagem, a partir de sua instauração como obra processual, a partir das exigências estatutárias na *disposição* do texto *na página*.

Alguns escritos, por vezes, se enveredavam a partir de uma relação aproximada com obras visuais, estabelecendo uma coexistência complementar, ao manterem-se, por sua vez, em certa autonomia entre os elementos conjugados. Em outras ocasiões, certas imagens autorais ou de outros artistas engajaram, em meu processo, a instauração de uma escrita ficcional, que não pretendeu ser explicada pela imagem, mas que pudesse produzir uma estranheza silenciosa, aberta à leitura do leitor.

Em *Timo*, outros escritos já produzidos, fizeram o caminho inverso: solicitaram após finalizados o acompanhamento de uma imagem, não complementar à narrativa, mas que se extravase em seu próprio sentido lacunar. A publicação, provinda dessas peças textuais, produziu, a partir do exercício diagramático e gráfico, um espaço para a massa textual ser lida e outro, para a massa visual da pedra moldada em gesso ser vista. Ou cada estatuto inverte, por sua vez, as ações que os originalmente caracterizaram?

A textualidade aqui reunida, investigada e assumida como pesquisa poética em Artes Visuais, teve seus procedimentos, formatos, materialidades, contextos e subtemas agrimensurados. Com a acuidade da atenção, vimos proliferar em meu processo artístico, a prevalência dos elementos verbais e

literários fazendo-se presentes, ora aproximando-se, ocupando a página tais quais a materialidade de uma massa textual, ora se *inscrevendo* dentro de uma área de cor, tal qual uma gravação em baixo relevo.

Para lidar com a heterogeneidade dos textos, um cuidado diagramático e conceitual foi empenhado visando a que os textos, com suas especificidades, ficassem bem instalados na página. A imagem da pedra moldada em gesso, representando o órgão timo, se repetia como réplica, aportando uma cadência e respiração entre o final de um texto e o início de uma nova leitura.

Ao mesmo tempo, a partir de devolutivas dos leitores, o modo de recepção dessa publicação foi melhor circunscrito. Verificou-se desde a multiplicidade textual, um acesso para o descontínuo, para o fragmentário e não para a ordem pré-estabelecida pela numeração das páginas. A publicação *Timo* poderia, portanto, ser compreendida como uma espécie de manual, cujos temas ou verbetes pudessem ser lidos ao sabor do interesse pessoal do leitor consultante.

*

Na segunda parte, **ÁREAS DE COR E O FRAGMENTO**, abordei a exigência da escrita por meio do formato de haicai, aqui intitulado *tele-haicai,* como procedimento que conduziu minha pesquisa para outras modalidades textuais e formatos de publicação. A produção iniciada em outubro de 2021 se constituiu de um extenso conjunto de peças gráficas de cor uniforme, aqui nomeadas de *áreas de cor.*

Em seu perímetro, inscrevo haicais produzidos segundo a contagem métrica tradicional japonesa, partindo de um tema por dia, e numerados em ordem crescente, para indexar, assim, as peças separadas a uma ideia de conjunto. Desta maneira, o campo visual se abriu mais do que nunca para o campo do legível, de cuja interação com o público, foi perpassada pela difusão em plataformas digitais ou pelo envio à interlocutores.

Nessas lâminas coloridas, o conteúdo fragmentário e imageante do haicai conduz a experiência do leitor para uma instância de produção mental de imagens de pensamento. A cada dia da semana, dez *tele-haicais* foram diagramados dentro de quadrados de áreas coloridas, cujos regimes cromáticos vão graduando da cor mais clara à mais escura, a partir do

tom escolhido para o dia. A escrita foi se tornando uma instância processual na qual os escritos poderiam tanto se valer do campo literário, quanto como ponto de conquista do território cromático.

Com os *tele-haicais*, a produção poética se produziu no próprio processo de um gesto de escrita, ali, onde instruções poéticas desafiam a sua física, legando ao mental, a feitura das injunções desconcertantes. Instância na qual leitores, vedores e espectadores são mergulhados na experiência de leitura e quer queiram, quer não, não podem se furtar da produção involuntária que sua mente é capaz de produzir ao imaginar: à sua frente, panfletos coloridos compõem proposições poéticas distribuídas.

Dessa condição e investimento na produção breve e fragmentária da escrita, alinhavei a inclusão de caráter ficcional às deslocalizações na escrita pessoal, introduzindo, de modo *legível,* os fragmentos como instâncias possíveis da escrita e da publicação artísticas. Tratando-se de breves locuções, ancoradas em acontecimentos do real como as imagens de um fragmento da cuba da Fonte Talavera de la Reina, a escrita se tornou um instrumento para que histórias tenham seu cotidiano próximo escavado, processado e endereçado.

A escrita mínima conseguiu desembocar em outros processos verbais, materializados em experimentações impressas por meio do formato do panfleto. Lacunares e minúsculos, tais escritos suscitaram breves enunciados e locuções injuntivas articuladas na página quadrada, que, por um lado, se ofereciam de uma só vez ao leitor e por outro, por sua brevidade, pareceu ser de sua qualidade solicitar novos relance do olhar para o exercício da compreensão.

O formato panfletário também aportou a possibilidade de liberdade em veicular, para o artista, seus enunciados ao público, não necessitando da intermediação do espaço ou dos agentes institucionais. Da mão do artista para a mão do público, os panfletos se disseminaram facilmente. Inseriu-se no espaço de difusão das redes sociais após o primeiro contato do público, exemplificando a marca eficaz de sua aparição como propositora de experiência visual e verbal, cuja trajetória se baseia em sua fugaz passagem.

*

Na terceira parte, ***ESCURABUTXAQUES* E AS PULVERIZAÇÕES**, explorei em diversas materialidades impressas, modalidades discursivas que pudessem circunscrever o interesse materialista desta pesquisa nos terrenos relacionados com os elementos da nuvem, da fumaça e do pó. Com as ativações gráficas, o fazer diagramático produz a obra, manipulando a especificidades dos objetos impressos, mobilizados em seus elementos temáticos.

A experiência, através das diversas edições aqui presentes, possibilitou publicar a partir de contextos editoriais diversos: de obras cujo processo de edição e produção foram provenientes de financiamentos públicos até obras editada autonomamente, tendo como ponto de partida, materiais e processos enxutos a partir de circunscrições específicas na grande massa verbal produzida.

A partir do que nomeei como *ativações gráficas*, a pesquisa solicitou a inscrição do elemento verbal em seu devido contexto material impresso, e dessas limitações, as materialidades e as tipologias dos objetos impressos foram experimentadas, fundando propriamente tipologias únicas em uma articulação imbricada entre forma e conteúdo.

A forma textual também passa a ser influenciada pela temática a qual é veiculada. As situações de pulverizações — como um eixo que se reformula e percorre minha toda pesquisa — dão forma aos meus versos em prosa, de escrita diária, quando se acumulam registros poéticos e materializações verbais dos fenômenos fugazes, transfigurados na transferência para a escrita fragmentária. A temática se dissemina através da poética, deslocando-se de um contexto ao outro (dos miradouros para as janelas e dos deslocamentos na cidade para o campo da página).

Neste capítulo, vejo que a ideia de desastre projetada como pesquisa inicialmente em projeto de pesquisa, foi reformulada diante das emergências sanitárias e climáticas que se abateram sobre o Brasil na primeira metade da década de 2020 e das inundações que atingiram especialmente a cidade de Porto Alegre em maio de 2024. Para o campo verbal e procedimental da página, os desarranjos dramáticos da natureza foram inscritos como uma fricção aos estatutos tradicionais, para que se desgarrassem de suas bases sedimentares e se declinassem, tal qual partículas e farelos. Em brevidades consonantes, em rastros em ruptura, todas as suas certezas são revolvidas no fundo do vale que forma o livro e algumas das publicações entreabertas.

*

Finalmente, em ***LAPIDÁRIOS* E A BIBLIOTECA**, apresentei ao público uma sessão temática de minha biblioteca que subsidiou meus interesses programáticos na materialidade, na entropia e em processos de fragmentação e ruptura, tendo a pedra — tema principal em *Timo*, como elemento central da reunião temática dessas publicações em elementos do meio impresso.

Como uma forma de publicizar, não apenas a pesquisa, mas também os artistas e os agentes editores, organizei a seção de publicações que eu já possuía e que passei a colecionar a partir de doações recebidas após convites direcionados. Desloquei o conjunto para uma situação de *sessão expositiva*, ou seja, instaladas sobre mesas, as publicações eram deixadas para contato e interação direta do público convocado a partir de chamada veiculada nas redes sociais.

As *sessões expositivas* foram montagens em espaços de contextos diversos. A primeira, ocorreu na Galeria Barão de Santo Ângelo em 2022, espaço expositivo esse que oferecia, como dispositivo espacial, uma visibilidade da coleção de modo muito rico, ao mesmo tempo que a presença de uma quantidade substancial de elementos impressos, conferia uma

tensão ao espaço, já que rompia com as separações entre obra e público, devido ao projeto perpassar a manipulação e interação direta com os objetos.

Por sua vez, a segunda montagem da coleção ocorreu durante a disciplina *Uma outra olhada: práticas e potencialidades dos documentos e materiais de arquivo*, ministrada pela Prof.ª Dr.ª Estéfani Bouza, a convite da Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos no Arquivo Histórico do Instituto de Artes, Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2023. Ali pudemos reunir publicações em um espaço de discussões e aprendizados, pensando sobre as estratégias poéticas tendo o arquivo como material de trabalho, bem como os processos de constituição de coleções artísticas e pessoais que desafiam a classificação da arquivística e a estratégias de recepção de seus acervos.

Nesses dois contextos da seção temática, o fazer artístico perpassou as publicações, apresentando-se como fonte primárias exemplares da multiplicidade de estratégias que os artistas assumem ao pensar as artes da página. Verifica-se ali que, para os artistas, nenhum procedimento gráfico ou de edição estava descartado ou fosse menosprezado. A partir do formato do livro, do catálogo, da revista ou do jornal, passando

pelo do panfleto, da fanzine ou do cartaz, até às especificidades do publicação-objeto, os artistas experimentam e fundam novas e únicas tipologias gráficas, reverberando, na recepção pública, novas modalidades de pesquisa, instauradas esteticamente.

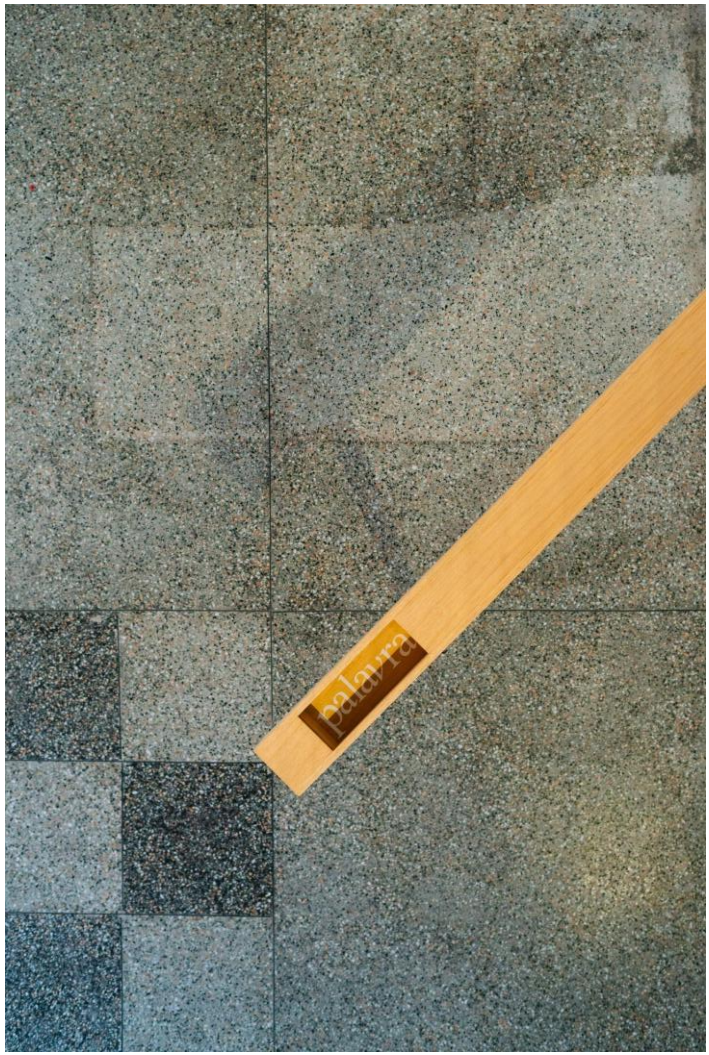
Esta tese finaliza defendendo a palavra como instância instituinte em meu fazer artístico. Através do emprego de fragmentos textuais que, encadeados, serviram para dar forma às quatro partes, busquei refletir sobre a construção lacunar do pensamento, provendo, portanto, as circunstâncias de meus processos poéticos. Produzi resultados e reflexões em diálogos com a poética e o pensamento de artistas relevantes para o escopo da tese, por suas experimentações com a publicação e pelo seu interesse na palavra, como Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Robert Smithson, Yoko Ono, assim como, Hélio Fervenza, Maria Ivone dos Santos, Claudia Zanatta, Grupo Poro e Elke Coelho.

Convoquei igualmente a produção de escritores, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, pela escrita da pedra, e João Salvat-Papasseit e Josep Maria Junoy, por suas experimentações inaugurantes das palavras livres no espaço da página, assim como os pensadores Roland Barthes,

Georges Didi-Huberman e André Jolles, junto de quem investiguei a forma do pensamento na reflexão sobre o fragmento, o transitório, o lacunar e a montagem.

Esta tese pontua a palavra como o elemento eleito para ser disposta na página em uma diagramação que pensa seu suporte, seu leito sedimentar. O papel, material que retoma a madeira, se estende através da palavra, em uma rede tramada por finos fragmentos produzindo a página, o rosto da leitura. Minha escrita aqui buscou perpassar o cuidado e a atenção na inserção da palavra, das frases e dos textos em seus melhores contextos materiais.

Criar e experimentar a hospedagem da palavra dispersa, é pensar a sua estocagem transitória e portátil, em que ao ser folheada, ativa-se com a cor, abrindo-se à primeira vista. A palavra participa da obra porque não está sozinha. É através dela com quem o público comunica sua presença e que fia, com prazer, o próprio veio da palavra. Penso que *palavra* seja um travessão dentro da linguagem, seja a própria pedra.


palavra

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Sinais de pontuação. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: 34, 2003.

ALBANO, Caterina. *Out of Breath*: Vulnerability of Air in Contemporary Art. Minneapolis: University of Minnesota, 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *23 livros de poesia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

ANTELO, Raul. História(s): a imagem arde. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução: Heleno Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

ASSIS, Machado de. [O meteorito de Bendegó no Brasil]. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO [org.]. *Primeiros ensaios*: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020.

AUGÉ, Marc. *El metro revisitado*: el viajero subterráneo veinte años después. Tradução: Rosa Bertran, Marta Bertran. Barcelona: Paidós, 2010.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARNÉS, Judith; BORDONS, Glòria. Introducció. In: BROSSA, Joan. *Itineraris brossians.* Barcelona: Fundació Joan Brossa, Ajuntament de Barcelona, 2019.

BARÓN, Jaime. Broodthaers: de la industria del poema. In: BROODTHAERS, Marcel. *Mi libro de ogro*. Tradução: Jaime Barón. Madrid: Casimiro, 2016.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Leya, 2010.

BARROSO, Ivo [org.]. *Charles Baudelaire – poesia e prosa*. Tradução: Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*: notas sobre a fotografia. Tradução: Julio Castañon Guimarrães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BARTHES, Roland. *Cy Twombly*. Paris: Seuil, 2016.

BARTHES, Roland. *O império dos signos.* Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BATISTA, Anderson dos Santos. O estágio docência e o processo artístico: Na casa. Através do fragmento. Entre a imagem e a palavra. *Salão UFRGS 2021:* XVII Salão de Ensino da UFRGS. Disponível em: https://youtu.be/_tQp9bOVLiE. Acesso em: 25 jul. 2025.

BAUDELAIRE, Charles. *Lettres 1841-1866*. Paris: Société du Mercure de France, 1907.

BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro.* Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Peinture et grafisme. De la peinture ou le signe et la marque. Traduction au français: Pierre Pénisson. *In*: BOIS, Yve-Alain (ed.). *La part de l'œil*, Bruxelles, n. 6, p. 11-15, 1990. Dossier: Le Dessin.

BOIS, Yve-Alain (ed.). Le Dessin. *La part de l'œil*, Bruxelles, n. 6, 1990.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe*: mode d'emploi. Paris: Centre Pompidou, 1996.

BONVICINI, Régis; COSTA, Mônica. Nota. In: ONO, Yoko. *Do Grapefruit*. Tradução: Mônica Costa, Régis Bonvicino. Projeto gráfico: Regina Silveira, Julio Plaza. São Paulo: Edição dos autores, 1981.

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

BRASIL, André. Insignificâncias: a política nas intervenções do Poro. In: CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA!, Marcelo (org.). *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos*: ações poéticas do Poro. São Paulo: Radical Livros, 2011.

BRECHT, George. Eventos (notas reunidas), 1961. In: HENDRICKS, Jon (org.). O que é Fluxus? *O que não! O porquê. = What's Fluxus? What's Not! Why*. Tradução: Mariana Cardoso, Francisco N. Negrão, Erika Ludman. Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

BRECHT, George. *Water Yam.* Edição: George Maciunas. S.l.: Fluxus, 1963.

BRESOLA, Gabi. *Ma viu*: de que gente que tu é? De onde tu veio? Florianópolis: Cais, 2022.

BRETON, André; ÉLUARD, Paul. *Dicionário abreviado do Surrealismo.* Tradução: Diogo Cardoso. São Paulo: 100 cabeças, 2024.

BROODTHAERS, Marcel. *Marcel Broodthaers.* Tradução: Juan Elías Tovar, Elsa Cross, Tatiana Lipkes. Ciudad de México: Alias, 2016.

BROODTHAERS, Marcel. *Pense-bête*. S.l.: edição do artista, 1964.

BUENO, Guilherme. O antilivro, o pós-livro. In: AZEVEDO, Mário. *Tudo sobre nada*. Belo Horizonte: edição do artista, 2020.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis.* Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPANY, David. *DUST* – Histoires de poussière d'après Man Ray et Marcel Duchamp. Paris: Bal, 2015.

CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA!, Marcelo (org.). *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos*: ações poéticas do Poro. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CLÉMENT, Gilles. *Nuages*. Paris: Bayard, 2005.

CLÉMENT, Gilles. O baldio domesticado. Tradução: Fercho Marquéz-Elul. *Porto Arte*: Revista de Artes Visuais, v. 28, n. 50, p. 260-271, dez. 2024. Dossiê: Arte e emergência climática. Disponível em: https://doi.org/10.22456/2179-8001.141887. Acesso em: 4 maio 2026.

COELHO, Elke. *Coisas de Iracema*. Londrina: UEL, 2017.

COELHO, Elke. *Paisagens em Iracema*. Londrina: Coelho coelhos, 2023.

D'HARNONCOURT, Anne; McSHINE, Kynaston. *Marcel Duchamp*. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1989.

DIAS. Aline. Feito toupeira biruta. In: COELHO, Elke. *Outras coisas de Iracema*. Londrina: Coelho Coelhos, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS:* portar el mundo entero de los sufrimientos, 2010. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/19GD_es.pdf. Acesso em: 19 set. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos e Marisa Perassi Bosco. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução: Heleno Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Exvoto*: imagen, órgano, tiempo. Tradução: Amaia Donés Mendia. Buenos Aires: Sans Soleil, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*: air, poussière, empreinte, hantise. Paris: Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre*: corps, parole, souffle, image. Paris: Minuit, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha*. Poeira e poder do tempo. Tradução: Rui Pires Cabral. Edição: João Francisco Figueiredo, Vítor Silva. Lisboa: KKYM; IHA, 2014b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito, João Pedro Cachopo. São Paulo: 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*. Tradução: Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Poetas en tiempos de miseria. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Con ojos de niño.* Tradução: Lucía Montes. Barcelona: Mundito & Co., 2026.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*: lugar, contato, pensamentos, escultura. Tradução: Augustin de Tugny. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2014a.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Organização: Michel Sanouillet, Paul Matisse; Anne Sanouillet, Paul B. Franklin. Paris: Flammarion, 2013.

DUCHAMP, Marcel. *Notes.* Organização: Michel Sanouillet, Paul Matisse. Paris: Flammarion, 2015.

DURHAM, Jimmie. *Entre el mueble y el inmueble* (Entre una roca y un lugar sólido). Ciudad de Mexico: Alias, 2010.

FAUSTO, Juliana. *A bolsa de Le Guin*. In: LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. Tradução: Luciana Chieregati, Vivian Chieregati Costa. São Paulo: n-1, 2021.

FERVENZA, Hélio. *As medidas do rio: Fercho Marquéz-Elul entrevista Hélio Fervenza*, 2025 [disponível em anexo].

FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FERVENZA, Hélio. Olho mágico. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero.* Metodologias da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

FLAUBERT, Gustave. *Dicionário das ideias feitas*. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Nova Fronteira, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de

1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRANCHETTI, Paulo. O haicai no Brasil. *Poesia sempre,* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n. 17, dez. 2002, p. 23-40.

GÉNET, Jean. *Diário de um ladrão*. Tradução: Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GONZALO FONSECA: Membra Disjecta & A Life in Stone. Direção: Michael Gregory. Produção de Alex Ashe, Jimmy Ferguson, Michael Gregory, Jake Magge. Roteiro: Alexa Hagerty & Michael Gregory. Narração: Candy Buckley. EUA, 2019. Vídeo.

HERZOG, Vivian. Timo e o encontro arrebatador. In: MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Timo*. Porto Alegre: Huracay, 2023.

HUCHET, Stéphane. O historiador e o artista na mesa de (des)orientação: alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana. *Ciclos*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 1-16, set. 2013.

JEAN, Georges. *A escrita:* memória dos homens. Tradução: Lídia da Mota Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

JOLLES, André. *Formas simples*: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOUET, Jacques. *Poèmes de métro*. Paris: P.O.L, 2000.

JUNOY, Josep Maria. *Poemes & cal·ligrames.* Barcelona: Joan Salvat-Papasseit, 1920.

LAGO, Danilo. *Haicais feirantes*. São Paulo: Lagoa Folhetos, 2021.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. Tradução: Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa. São Paulo: n-1, 2021.

LEMINSKY, Paulo. *A hora da lâmina*: últimos textos-ninjas de Paulo Leminsky. Londrina: Grafatório Edições, 2017.

LISSITSKY, El. *Conto suprematista sobre dois quadrados em 6 construções.* Tradução: Daniela Mountain. São Paulo: Kalinka, 2022.

LYRA, Luciana. Escritos de artistas, escritos em arte: urdir palavras como quem pulsa. In: *Escritos de artistas, escritos em arte*. Volume 2. Rio de Janeiro: Edição dos autores, 2021.

MARQUÉZ, Fercho. *Convocatória para um mobiliário brasileiro*. INSCRIÇÃO 69 – Estocagem #8. Disponível em: https://www.convocatoriamobiliario.com.br/. Acesso em: 15 dez. 2017.

MARQUÉZ, Fercho. *Fercho Marquéz*. In: VILLA, Danilo [org.]. *Arte Londrina 6.* Londrina: Midiograf, 2018.

MARQUÉZ, Fercho. Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta. In: SANTOS, Maria Ivone dos; MORADO, Marcela (eds.). *Formas de Pensar a Escultura*. Perdidos no Espaço nas Ilhas. Porto Alegre: UFRGS, n. 5, jan. 2018. Disponível em: https://www.ufrgs.br/escultura/z/?p=263. Acesso em 13 set. 2022.

MARQUÉZ, Fercho. *PINTURAS ACIDENTAIS*: moldes pictóricos. Londrina: edição do autor, 2013.

MARQUEZ, Renata Moreira. Letras topográficas. *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, PÓS-LIT, v. 15, n. 1, p. 47-56, jan. - jun. 2007.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *[grande fogo]*. Porto Alegre: Huracay, 2024.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *[nº 007]*. Porto Alegre: Huracay, 2024

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Editar*. Porto Alegre: Huracay, 2024.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. Lapidários: da seção da biblioteca à sessão expositiva e reprodutiva das pedras – publicação, pedra, mesa. *Revista MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 7, n. 3, p. 778-805, set. 2023. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673507. Acesso em: 31 out. 2023.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Lapidários*: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras [texto de exposição], 2022.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. Livro de notas pretas de Wagner Mello: publicação, fragmento, negritude da imagem. *In*. CASSIO, Alex de; GONÇALVES, Aline (org.). *A mosca*: o Brasil em revista. Porto Alegre: Estúdio Mar Edições, 2023.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. Notas sobre a Independência: agrimensurando os limites que nomeiam um bairro. In: ANDRADE, Rubens de; SALES, Michele; SCHLEE, Mônica Bahia (org). *I Seminário internacional - EBAURBE*: refúgios, futuros habitáveis e reinvenção das cidades. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2022.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Notas sobre a Independência*: arte déco. Porto Alegre: Editora Huracay, 2022

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. Notas sobre a Independência: ruínas. In: FEDRIZZI, Fernanda (org.). *Centelha.* Chamada #1: O que é um lugar? 2022. Disponível em: https://www.fernandafedrizzi.com/centelha-16. Acesso em: 13 set. 2025.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Pulverizações XIV (Partitura do desastre)/ Polvoritzacions XIV (Partitura del desastre),* 2023. Disponível em: https://www.jornadadepoesiavisual.com/mostravirtual2023?pgid=lp377nl8-fe1aef6e-2ea6-4afc-abb1-c3b9aebf0b35. Acesso em: 28 nov. 2023.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Pulverizações/Polvoritzacions.* Tradução: Jordà Saumell-Serra, Fercho Marquéz-Elul. Porto Alegre: Huracay, 2023.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. Tele-haicais: haicais, fragmento, condição. In: SOLEDAR, Jorge, CONCEIÇÃO, Rosemeri, LUZ, Mirela (org.). *QuebraQuina, 2021*. Rio de Janeiro, Encontro dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Circuito, 2021.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Timo*. Porto Alegre: Huracay, 2023.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. Vocábulos artísticos contemporâneos: poeira. *Revista Cartema*, v. 17, n. 17, 2026. Dossiê: Processos artísticos do cotidiano. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/issue/view/3920 [no prelo].

MARQUÉZ-ELUL, Fercho; DEL MAR-ENTLÓ, Joaim. Florilégio à Paque-paque, Cigarrada, Pique-pique e Fim-de-todos. In: MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Timo*. Porto Alegre: Huracay, 2023.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.

MEMÓRIA, Flávia. The piper at the gates of down. In: ALMEIDA, Tarcisio; GONDIM, Raoni; WANNER, Celeste. *Pó.Boi.Pedra* — percografias. Salvador: Cian Gráfica, 2014.

MONDZAIN, Marie-José. Para “os que estão no mar…” In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Marisa Perassi Bosco. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017.

MONTANDON, Alain. Formes brèves et microrécits. *Les Cahiers de Framespa*: Le pouvoir de l'opinion publique/ Micro-récits et frontières dans les textes espagnols du Siècle d'Orn, 14, 2016 [online]. Acesso em: 23 jul. 2025. Disponível em: http://journals.openedition.org/framespa/2481.

MONTANDON, Alain. *Les formes brèves.* Paris: Hachette, 1992.

MORAIS, Fabio. *Sabão*. Florianópolis: Par(ent)ensis, 2018.

ONO, Yoko. *Do Grapefruit*. Tradução: Mônica Costa, Régis Bonvicino. Projeto gráfico: Regina Silveira, Julio Plaza. São Paulo: Edição dos autores, 1981.

ONO, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*. Introduction by John Lennon, with a new Introduction by the author. New York: Simon & Schuster, 2000.

ONO, Yoko. Palavras de uma inventora, 1961. In: HENDRICKS, Jon (org.). O que é Fluxus? *O que não! O porquê. = What's Fluxus? What's Not! Why*. Tradução: Mariana Cardoso, Francisco N. Negrão, Erika Ludman. Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

OTTINGER, Didier (org.). *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris: Gallimard, 1993.

PAULA, Daniel de. A materialidade não é neutra. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org.). *Primeiros ensaios*: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020.

PARMIGGIANI, Claudio. *Stella, sangue, spirito*. Tradução : Anne Bresson-Lucas, Michel Bresson-Lucas. Arles: Actes Sud, 2003.

PARMIGGIANI, Claudio. Naufrágio da biblioteca queimada - cartografia de sombras. Tradução: Joana Corona. *Caderno de leituras*, Edições Chão da Feira, n. 25, 2014. Disponível em: https://chaodafeira.com/catalogo/caderno25/. Acesso em: 12 maio 2026.

PEREC, Georges. *Notas breves sobre a arte e o modo de arrumar os livros*. Tradução: Heloisa Jahn. 2016a. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/notas-breves-sobre-arte-e-o-modo-de-arrumar-os-livros/. Acessado em: 18 ago. 2022.

PEREC, Georges. *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gili, 2016b.

PIVA, Roberto. *Ciclones.* São Paulo: Nankin Editoral, 1997.

QUINTANA, Mario. *A rua dos cataventos.* Porto Alegre: UFRGS, 1992.

RABELO, Laura Cohen. Poro e ruína: notas sobre Timo de Fercho Marquéz-Elul. In: MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Timo*. Porto Alegre: Huracay, 2023.

RESENDE, Ricardo. As paisagens sublimes de Marcelo Moscheta. In: MOSCHETA, Marcelo. *[Zero º]*. Belo Horizonte: Léo Bahia Arte Contemporânea & Pedro Mendes Siruffo, 2007.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Dicionário de imprecisões.* Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.

ROCHA, Julia; GALO, Gustavo. *Luas*. Londrina: Grafatório, 2019.

SACCO, Helene. Sr. Escobar: o construtor de continuidades. In: ESCOBAR, Daniel. *Mil e um segredos de oficinas*. Entre-Ijuís: Daniel Scherer de Escobar, 2021.

SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *L'irradiador del port i les gavines.* (Poemes d'avantguarda). Estudi preliminar amb propostes de treball i de comentaris de text a cura de Jaume Aulet. Barcelona: 62, 2016.

SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *L'irradiador del port i les gavines.* Poemes d'avantguarda. Barcelona: Atenes, 1921.

SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poemes en ondes hertzianes.* Barcelona: Mar Vella, 1919.

SANTOS, Maria Ivone dos. O livro e as publicações de artista: algumas considerações sobre os Ateliês do Solar do Barão e o contexto de Curitiba. In: FREITAS, Artur *et al*. *Solar da Gravura*: 25 anos dos ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Curitiba: Medusa, 2011. Disponível em: https://arquivo.mariaivonedossantos.art/index.php/acervo-documental-publicacoes/o-livro-e-as-publicacoes-de-artista-solar-da-gravura/. Acesso em: 06 maio 2026.

SANTOS, Maria Ivone dos. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. *Revista Palíndromo,* PPGAV-CEART/UDESC, v. 2, ago.-set, p. 114-146, 2009. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_santos.pdf. Acesso em: 7 set. 2021.

SARMIENTO, José Antonio. *Las palabras en libertad*: antología de la poesía futurista italiana. Madrid: Hiperión, 1986.

SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-mortas*. Tradução: Adelaide Cervaens Rodrigues; Teresa Carvalho. Köln: Taschen, 2009.

SCHWARZ, Dieter. *"¡Mira! ¡Libros en yeso!"*: Sobre la primera fase de la obra de Marcel Broodthaers, 2019. Disponível em: https://aliaseditorial.com/2019/10/22/marcel-broodthaers-seleccion-de-textos-6/. Acesso em: 25 ago. 2022.

SCOVINO, Felipe. *Das estruturas mínimas às não cores.* Londrina: Dap/UEL, 2017 [texto de exposição].

SILVA, Mariana Silva da. Como desenhar pedras. *VIII Encontro de Pesquisa em Arte da FUNDARTE e III Seminário dos Grupos de Pesquisa da UERGS/Montenegro*, n. 8, p. 164-170, 2015, Anais... Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/epa/article/view/276. Acesso em: 20 set. 2025.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson*: The Collected Writings. Edição: Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Tradução: Pedro Sussekind. *Arte & Ensaios*, UFRJ-EBA-PPGAV, n. 19, Rio de Janeiro, p. 162-167, 2009.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas*: anos 60/70. Tradução: Pedro Süssekind, Flávia Anderson, Eliana Aguiar e André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios*: confrontos com a arte do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SVENUNGSSON, Jan. A escrita de artista: o texto decisivo, como escrevo e como os outros escrevem. Tradução: Fercho Marquéz-Elul. *Revista Arteriais*, v. 11, n. 21, p. 230-247, 2026. Dossiê: A escrita nos memoriais poéticos das artes -

Parte II. Disponível em: https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/17509/13088. Acesso em: 13 maio 2026.

SWAROWSKY, Luciana Abitante; FONSECA, Darci Raquel. Equivalentes: uma reflexão sobre a representação fotográfica a partir de Stieglitz. *XXXII Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte,* Universidade de Brasília, 2012, p. 827-837. Anais... Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s3_lucianaswarowsky.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

VERAS, Eduardo Ferreira. *Seja faça experimente*: enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000). 2012. Exame de qualificação (Doutorando em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/72684. Acesso em: 10 ago. 2025.

ZANATTA, Cláudia Vicari; ROMBALDI, Marina Costamilan. Desvios em Porto Alegre: duas ações artísticas que incidem em rotas habituais da cidade. *Contemporânea*, Revista do PPGART/UFSM, Santa Maria, v. 3, n. 5, p. 01-09, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/45277. Acesso em: 16 jun. 2025.

ZANATTA, Cláudia Vicari. *Habitar: lugares de ver e de intervir com a cidade*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, PPGAV-UFRGS. 2005. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/3933. Acesso em: 16 maio 2020.

ANEXOS

I.

Entrevista: *As medidas do rio*: Fercho Marquéz-Elul entrevista Hélio Fervenza, agosto de 2025


AS MEDIDAS DO RIO



Hélio Fervenza. *As medidas do rio* [Postagens no Instagram do dia 23 de maio de 2024 e 17 de agosto de 2024], 2024. Fonte: Perfil do artista no Instagram.

1. Fercho Marquéz-Elul: Querido Hélio, entre os dias 23 de maio e 17 de agosto de 2024, com postagens espaçadas nos meses de junho e julho daquele mesmo ano, você efetuou uma série de inserções intituladas *As medidas do rio* em seu perfil do Instagram. Poderia relembrar o contexto em que você se encontrava como artista ao deflagrar aquela ação?

Hélio Fervenza: Aqui em Petrópolis onde moramos é bastante alto em relação ao nível do Guaíba, então não tivemos alagamentos. Mas a situação era catastrófica. Enormes áreas inundadas, muita destruição,

muita gente que perdeu tudo, muita gente em abrigos provisórios. A cidade colapsou.

Durante vários dias, helicópteros passavam constantemente acima de nós, a caminho da sede da Defesa Civil que fica aqui perto.

A rodoviária e o aeroporto estavam fechados, e ficamos isolados. Faltava luz no centro, e em muitos bairros. Faltava água potável, e não havia previsão de quando retornaria. Faltou gás de cozinha, pois não havia abastecimento. Paralisou o cotidiano anterior à inundação, aquele dia a dia da cidade com suas circulações e horários, suas formas e políticas de habitar e produzir. Mudou tudo.

Aqui em casa ficamos sem abastecimento de água por semanas. Vínhamos utilizando de uma maneira muito racionada o que ainda restava na caixa d'água. Mas acabou. Aí recolhemos água da chuva em recipientes no nosso pátio, para podermos utilizar na limpeza em geral. Conseguimos também em caixas d'águas emergenciais instaladas no espaço público. E quando a água começou a voltar lentamente em algumas áreas

da cidade, conseguimos numa escolinha na frente de casa que está conectada a outra rede de fornecimento.

Eu estava bastante perturbado emocionalmente, sentindo perplexidade, raiva, e acho que um tanto deprimido por vezes. Provavelmente como muitas e muitas outras pessoas.

Havia uma catástrofe presente e disseminada, e que não escoava no tempo. Era necessária muita paciência, força e persistência.

2. FME: Tais inserções eram constituídas por imagens na proporção de 1:1, ocupando o formato padrão dedicado por aquela rede social à inclusão de imagens pelos usuários. Conte-nos como se deu a elaboração dessa série mantendo esse formato quadrado. A série foi pensada já inicialmente tendo tal formato ou ela passou por adaptações ao formato de saída?

HF: O conjunto dos trabalhos foi pensado desde o início para ser realizado no Instagram e Facebook utilizando suas características de funcionamento, seus atributos e suas limitações. A forma 1:1 é muito co-

mum em cards de divulgação que circulam no Instagram. Já para o Facebook, resolvi experimentar o formato um pouco mais verticalizado de 17,6 x 21 cm.

3. FME: A cada postagem tais obras eram preenchidas por diferentes tons cromáticos próximos aos elementos terrosos do rio. Parece-nos que você propõe um diário de amostras e de palhetas cujo regime cromático passaria pela visualidade que as grandes inundações que abateram o estado do Rio Grande do Sul produziram e que foram veiculadas nas mídias e redes sociais. Como se deu a escolha das cores e tonalidades? Havia algum procedimento de captura do que predominava cromaticamente nesses momentos avassaladores?

HF: A ideia era repetir a frase continuando a utilizar as diferentes tonalidades presentes nas inúmeras imagens feitas das águas da inundação que circulavam nas redes. As tonalidades dessas postagens foram escolhidas então a partir das imagens. E também, a ideia era que essas múltiplas postagens fossem inundando o meu perfil.

As águas da inundação vinham muito contaminadas, pois continham todo tipo de resíduos que se misturavam de maneira indiscernível. Por si só, o olhar não conseguia nos dar uma medida dessa contaminação, mas sabíamos dessa circunstância. Então a cor pode vir carregada com essa dúvida e conotação.

No caso das fotos e postagens que circulavam nas redes e nos sites de informação, essa situação carregava-se ainda mais de ambiguidades, pois não era a inundação em si mesma, mas sim, os signos do que estava ocorrendo. Nesse sentido, lidávamos também com uma inundação de imagens.

4. FME: No limite da margem superior da imagem, o enunciado em maiúsculas que nomeia esta série, persiste em um tom oposto ao da área predominantemente chapada da imagem: se a cor predominante da imagem passa por um tom escuro, tal enunciado é pontilhado com um tom claro. Poderia contar-nos um pouco mais dessa quase correlação entre *as medidas do rio* e *a margem da imagem*?

HF: Busquei um contraste entre o texto e a cor para que seja possível perceber mais enfaticamente a composição pontilhada das letras e sua permeabilidade à cor.

Em relação a tua abordagem a partir da ideia de *margem da imagem*, poderia pensar que a frase se situa à margem de uma imagem *em desaparecimento, em diluição, em processo de esvaziamento.*

Escrevo ainda sobre isso e sobre o estatuto do trabalho em relação à imagem na pergunta 10.

5. **FME**: O enunciado não ocupa o centro da imagem, mas a estranha posição de limite na parte superior, também não se dá em fonte regular, em que as letras se apresentam em um traço constante, mas

pontilhadas. Por esse pontilhamento do enunciado, parece que os trabalhos quebram a relação entre frente e fundo ou, em última instância, jogam com essas relações quando o olhar vasculha a imagem ao se deslizar pela área predominante de cor e ao mesmo tempo sofre pequenos saltos ou solavancos ao ter que se reajustar, ponto a ponto, grão a grão em prol da formação das letras e do enunciado. Poderia falar sobre a escolha desse tipo de recurso pontilhado que parece quase diluir o enunciado, mas ao mesmo tempo prover a sua presença persistente?

> **HF**: Escolhi uma fonte pontilhada pois queria que as letras do enunciado fossem porosas, permeáveis, e que a cor as atravessasse. Esse pontilhado traz uma sensação de descontinuidade na formação das letras. Temos que ligar, saltar de um ponto ao outro para constituir a forma da letra. Daí talvez, o microexercício do olhar, de sensação de movimento ao olhar os pontos que compõem as letras, de variação da sensação visual, como um cintilamento. Pontos talvez como ilhas, e a letra como arquipélago.

6. **FME**: O ponto é um elemento muito importante em sua poética, isso se estende para outros sinais de pontuação e gráficos como em *Remanências, 1964*, de 2018, em que colchetes são instalados materializados na parede com a inscrição de um ano em seu corpo. A presença de uma chave que abre conectada a outra que se fecha é aplicada sobre a superfície de seus *Paus-de-chuva*, também de 2018, instrumentos tais quais grandes travessões fisicalizados que ao serem manipulados, proviam sons similares à chuva (e que aqui coincidentemente tomam uma nova compreensão). Seria possível nos contar um pouco sobre sua ênfase nesses elementos que passam a ser apreciados como objetos?

HF: Realizei a exposição individual *Tempos Reversos* na Galeria Mamute, em Porto Alegre, em 2018. Ela era constituída por três blocos de trabalhos.

O primeiro bloco foi um conjunto de pontuações, mais especificamente, colchetes, medindo 1,30 m de altura, e recortados em acrílico preto, contendo datas históricas incrustadas em acrílico transparente (1500, 1889, 1930, 1964, 2016). Há uma dimensão simbólica sendo convocada aqui.

Do ponto de vista do objeto, realizei os colchetes tendo em mente por vezes, a lembrança da régua "T" que utilizava quando estudei Arquitetura. Lembrei-me do formato alongado desse tipo de régua, do material similar ao acrílico, do furo existente numa extremidade e que permitia pendurá-la na parede, e também nessa função de determinar o tipo e a posição de linhas e formas no espaço. Esse aspecto ambíguo de "régua" que introduzi no colchete, sublinhava a dimensão histórica que era trazida pelo trabalho.

Assim, os colchetes em acrílico foram suspensos por meio de escápulas de fixação ao longo de todo o espaço da galeria, do hall de entrada no térreo até a última sala do primeiro andar, passando pelas escadas e corredores. Este conjunto de colchetes disseminados no espaço da galeria

conectava ou articulava a integralidade das obras apresentadas.

O segundo bloco situava-se na sala do meio, e era ocupado pela instalação intitulada *relógios: dias de areia: segundos de chuva:*. Essa instalação era composta por um vídeo que mostra algumas mãos segurando areia, fazendo-a deslizar e transferindo-a para outras mãos, mudando de posição ao longo desse processo (como uma espécie de relógio de areia, uma ampulheta). Além disso, é integrada também por quatro instrumentos (paus-de-chuva) em acrílico preto com sinais de pontuação em branco, possuindo diferentes alturas (1 m, 1,20 m, 1,40 m e 1,60 m), e por pontuações em vinil cinza claro adesivadas na arquitetura da sala.
Os sons dos paus-de-chuva constituem um tipo de *trilha sonora* que dialoga com o vídeo na instalação e são produzidos pelos visitantes que manipulavam eles mesmos esses instrumentos. Ao manipularmos o instrumento, ocorre a lenta transferência das minúsculas esferas situadas no seu interior, de uma extremidade à outra, em uma alternância de movimento e de posição similar à transferência da areia de uma parte do recipiente para o outro em uma ampulheta.

O terceiro bloco situava-se na última sala, e era constituído por um conjunto de trabalhos impressos com carimbos e

tinta de gravura na cor cinza-azulada sobre papel de arroz, com molduras de madeira na cor cinza-azulada. As impressões nos trabalhos eram de pontuações, tais como vírgulas e dois pontos, bem como de algumas palavras e frases. O uso das pontuações aqui repercutia o uso das pontuações colocadas diretamente nas paredes da galeria.

Foram feitas alterações na posição das pontuações e letras, invertendo e mudando suas posições, de maneira a produzir erros propositais em sua escrita, e a perturbar sua leitura e seu reconhecimento. A obra “Democracia:”, apresentada na exposição *Conjunto vazio* no MARGS em 2023, foi desenvolvida a partir de algumas dessas obras impressas com carimbos que ali mostrei. Essas alterações e erros na escrita possibilitam talvez colocarmo-nos algumas questões, como por exemplo: Ao que realmente essas palavras se referem? Os significados continuariam ainda conectados às palavras? Eles ainda são reconhecíveis? O que esses significados iniciais teriam se tornado após essas alterações? Como essa forma de escrita poderia interpelar nosso imaginário?

Esse tipo de alteração nas palavras tem me interessado, por proporcionar a abertura de um campo de investigação e criação, e por possibilitar abordar essa terrível desorientação produzida no cotidiano e em todas as instâncias de nossa

vida nos últimos anos, a partir da degradação da linguagem, da confusão dos significados mais básicos, e da corrosão dos sentidos. É como se a linguagem tivesse enlouquecido, e as palavras seguidamente não correspondessem mais com as coisas do mundo. No meu entender, é um trabalho sintomático da deterioração política e da violência fascista em que estamos mergulhados.

Havia então esses trabalhos na exposição com os colchetes com datas históricas importantes no país que são de fato golpes de estado, ou de instauração do colonialismo e da barbárie; havia os lapsos e vazios nas narrativas instauradas pelas pontuações; havia o uso de linguagem truncada, invertida, com erros e falhas na escrita de noções básicas como lei e democracia nos trabalhos com carimbos sobre papel, bem como, nesse mesmo conjunto, referências à naturalização dos fatos (a "vida normal"). Tudo isso me indica que foi uma exposição realizada em tempos sombrios e que os atravessa e os absorve de forma porosa. Existem outros aspectos que se articulam com isso que relatei acima, como as temporalidades existenciais presentes, por exemplo, no vídeo com os paus de chuva. Mas que também lidam com a aridez. A exposição em si era bastante austera.

Tempos Reversos foi uma exposição que se tornou obra. E ela torna-se obra numa composição de diferentes obras.

Havia uma ênfase nas relações como ativadoras de sentidos e nas articulações estabelecidas com os diversos elementos entre si, com o espaço expositivo e com o visitante.

Em *Tempos Reversos* os intervalos produzidos pelas pontuações enfatizavam o tempo implicado no deslocamento corporal, que por sua vez é potencializado ainda mais em suas reverberações, pela presença de datas incrustadas nos colchetes, e pelas outras obras nas quais o tempo é também assunto. Na exposição, espaço e tempo eram indissociáveis, e através da apresentação conectavam-se fisicamente, semanticamente e simbolicamente. A apresentação era articuladora dos sentidos e do conjunto dos trabalhos.

7. **FME**: A escolha tipográfica para esse enunciado pode remeter, por seu modelo pontilhado, ao contexto do tempo de leitura, quando lemos a hora em certos visores de relógios ou vemos deslizar uma mensagem em um letreiro eletrônico e em última análise as pontuações das letras do *braille* inscritas sobre o papel. Concomitantemente, creio que também o âmbito espacial também possa ser aqui retomado, pois um novo deslocamento do ponto em sua pesquisa em *Às medidas do rio* parece instaurar novidades.

O ponto que antes era deslizado de sua função de autoesvaziamento na instrução à leitura e ao andamento do texto para a situação de um autopreenchimento ativador ao ser apresentado rematerializado no espaço, aqui passa, uma vez mais, a ser unidades que constroem não as relações entre as palavras e as frases em um texto, mas a materialidade da própria letra. Poderia discorrer mais sobre a constituição e concepção desse modelo tipográfico?

HF: Sim, a escolha tipográfica remete, por seu modelo pontilhado, a certos visores de relógios ou ao deslizamento de uma mensagem em um letreiro eletrônico. Nesse sentido, é possível associar a forma tipográfica da frase *As medidas do rio* a uma notícia anunciada num letreiro luminoso digital. Só que aqui a frase é fixa, ela não desliza. É quase uma sinalização. E como disse anteriormente, queria que as letras do enunciado fossem porosas. O pontilhado traz uma sensação de descontinuidade e de variação da sensação visual, na qual temos que ligar um ponto ao outro para constituir a forma da letra, ocorrendo também um cintilar nas letras e na frase. Essa ligação que temos de fazer com o olho e com a mente, convida para um microexercício que me interessa — e que também está presente em muito do que faço, tanto com as pontuações quanto com a tipografia —, que é o de estabelecer relações, completar, ligar…

8. **FME**: Durante as inundações de Porto Alegre, por exemplo, os valores numéricos do nível do Rio Guaíba eram constantemente atualizados. Havia o monitoramento do *comportamento* de toda uma bacia hidrográfica sintetizado em um ponto geográfico — o Centro Histórico da cidade — a partir de uma régua de medição. Poderia contar como se deu a seleção ou a escolha do enunciado para a série?

HF: A frase "As medidas do rio" ressoa e move-se na abertura dos diferentes significados de medida, que tanto pode

ser o de sua medição através de instrumentos, quanto o de tomar uma decisão para alterar uma situação. Neste último, o rio pode surgir como sujeito, como alguém que age.

9. **FME**:O enunciado, de um lado, parece ser uma decantação ou uma síntese da enchente discursiva que invadiu os veículos de mídia e as redes sociais, mas, de outro lado, nem alcança o *fundo* do rio, nem o *rodapé* da imagem. Também não flutua à tona, mas fica numa região limítrofe, sempre sem se imiscuir aos demais elementos, como também, nem se separar em uma solução heterogênea. Faz-nos lembrar dos níveis ascendentes da água do Guaíba que subiram até, ou mesmo além dos roda-tetos e das sancas das casas. Ao mesmo tempo em sua produção o deslocamento dos elementos gráficos, verbais ou enunciativos para cima da altura humana reconduz novas experiências fenomenológicas com o objeto, já avistados em diversos trabalhos seus, como o enunciado *democracia* que surge suspenso e às avessas no alto de sua exposição *Hélio Fervenza — Conjunto vazio,* curada por Francisco Dalcol entre 12 de agosto a 11 de novembro de 2023 no MARGS, em Porto Alegre - RS. Poderia comentar como essas elevações das medidas do nível de um rio, de uma palavra, de um sinal gráfico repercutem na experiência perante seu trabalho?

HF: Sim, essas descrições e relações que fazes são muito pertinentes. A colocação de obras numa altura mais elevada em relação ao observador é um procedimento que comecei a utilizar na obra *O cinema imóvel*, de 1990.

A partir desse trabalho percebi que essa elevação da altura poderia enfatizar a sensação de estarmos imersos em certo espaço. O uso dessa posição da frase na publicação de *As*

medidas do rio provém da observação dos níveis elevados de água que batiam nos tetos e telhados, por exemplo, em convergência com as experiências anteriores, como essa que citei acima, ou do trabalho *Democracia:* exposto no MARGS em 2023. A frase da postagem situa-se num limite, e ela é comprimida nessa borda superior do espaço.



Hélio Fervenza. *O cinema imóvel*, 1990. Instalação, ganchos metálicos, ímãs, 40 guaches sobre papel chinês, 44,5 x 30 x 18 cm. Fonte: Site do artista.

10. **FME**: *As medidas do rio* visualmente se contrapõem com as demais imagens também complexas e saturadas presentes e veiculadas nas redes sociais, porém a saturação em seu trabalho é de uma outra ordem. Poderia aportar-nos uma ideia de que modo esse elemento parece ser importante para você?

> **HF**: Identifico essa saturação na repetição das postagens e de um esquema gráfico, e no uso predominante, monocromático e homogêneo da cor no espaço da postagem. Embora eu tenha me baseado em imagens para realizá-las, e utilizado programas que servem para trabalhar com imagens, tenho dúvidas se *As medidas do rio* são diretamente imagens. Em relação às imagens da enchente que circulavam maciçamente nas redes naquele momento, penso que meu trabalho age como um esvaziamento da imagem. O uso do espaço preenchido e pleno de cor atuaria como um diluente da imagem: do cheio ao vazio.

11. **FME**: Com a publicação seriada de *As medidas do rio*, como você compreende a difusão desse trabalho nas redes sociais? Quais modalidades de recepção você conseguiu identificar no engajamento do público e o que os usuários puderam instaurar (ou não) através do enquadramento limitado de funcionamento das redes sociais para a recepção do conteúdo? Ou essas compreensões sobre a recepção do público em rede sociais são mais difíceis de serem refletidas?

HF: Foi uma experiência nova para mim, a de realizar um trabalho pensado para uma rede social, utilizando seus recursos e suas limitações, e não somente utilizá-la para a divulgação de registros e documentos de obras realizadas em outras circunstâncias, com outros meios. Para mim, a possibilidade de disseminação de conteúdos, e a saturação de informações inerente ao sistema me pareceram elementos propícios para a proposta de *As medidas do rio*. Contudo, não tenho um especial interesse por desenvolver projetos artísticos para as redes sociais, nem pela internet como um todo, nem pelo uso de meios eletrônicos.

Naquele momento também, como já havia sublinhado anteriormente, muita coisa ficou paralisada na cidade. A própria circulação das pessoas foi bloqueada ou muito afetada. Os espaços para exposições estavam fechados, vários deles por que foram inundados. Então, as redes traziam essa possibilidade de criar artisticamente, e simultaneamente, de fazer circular o trabalho, num período muito difícil. Penso que *As medidas do rio* é um trabalho feito num contexto de colapso urbano.

Houve alguns retornos, mas curiosamente, não necessariamente através da própria rede, pois recebi reflexões pelo Whatsapp, por exemplo, ou pessoalmente. Várias pessoas curtiram, mas não se manifestaram. Na rede mesmo, houve

poucos comentários diretos. E é claro que as pessoas perceberam a relação com a inundação e o que estava ocorrendo. Entretanto, esse silêncio não me parece negativo, pois não é um trabalho que se estrutura nas manifestações, ou na troca de mensagens pelas vias disponibilizadas na rede. O trabalho mesmo me parece silencioso. A frase parece induzir a um intervalo, um hiato.

12. **FME**: Em sua série, você explora a materialidade virtual, mas em sua poética há também um investimento na imagem fotográfica digital e, por vezes, no vídeo. Como você compreende o artista como trabalhador ou designer gráficos? Em seu processo a que respondem certas tarefas gráficas como diagramar uma imagem, escolher fontes, trabalhar cores numéricas, projetar um objeto? Como é para você *editar* uma imagem? Esses fazeres são compartilhados nos processos com outros agentes ou há uma unificação na figura de um artista só?

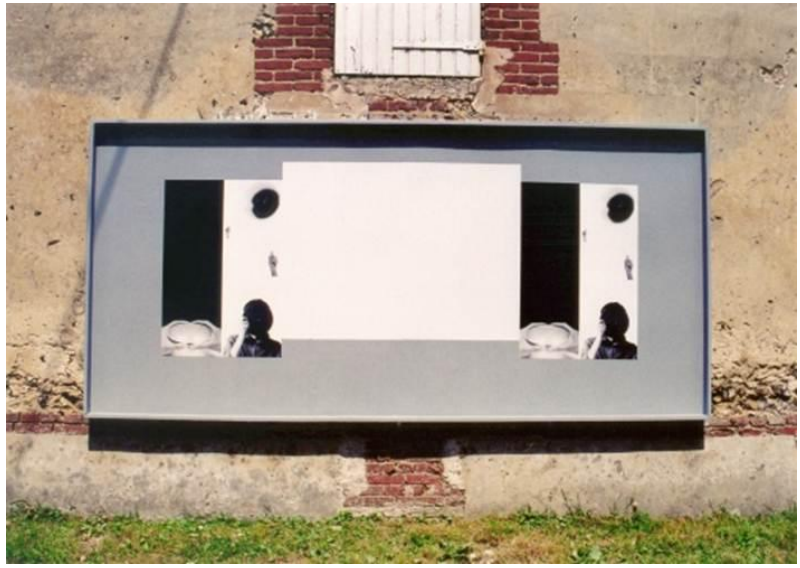
HF: O design gráfico de *As medidas do rio* foi feito por mim. Mas trabalho com múltiplos meios, sendo que o próprio processo artístico vai indicando esses diferentes meios, e também os diferentes papéis e atuações. Em muitas ocasiões preciso das competências de outros artistas, designers ou profissionais de outras áreas. A concepção e realização de minhas obras inicia-se frequentemente a partir de um projeto. Faço desenhos preparatórios, esquemas e instruções de realização e montagem das obras. Minha

posição nesses casos se aproxima daquela de um compositor musical, de um diretor de cinema, de um arquiteto, de um dramaturgo ou diretor teatral, no qual aquele que elabora uma proposta não é necessariamente quem a executa. Mas, para ser mais preciso, entendo que essa mesma situação no seu sentido mais atual, já faz parte do universo das Artes Visuais pelo menos desde o Construtivismo russo, onde o artista já atuava como um designer, engenheiro ou cenógrafo, por exemplo. E se formos olhar pelo lado da história da gravura e dos impressos, essa prática é muito mais antiga. Pensemos na obra gravada de Dürer ou nas produções de Ukiyo-e no Japão dos séculos XVIII e XIX.

13. **FME**: As imagens nas redes sociais são incentivadas pelo próprio código de seu funcionamento a ser *repostadas*, *compartilhadas* ou *enviadas* para as caixas de mensagens dos usuários. Como é para você a ideia de que as imagens da série viajam e se reproduzem em outros contextos? E ampliando para contextos de impressão, esses trabalhos funcionariam também impressos? Quais materialidades eles parecem convocá-lo? Quais regimes contextuais eles parecem eclodir-se impressos?

HF: O fato de que o trabalho possa ser repostado e compartilhado é algo que me interessa muito, pois tem relação com a reprodutibilidade das imagens, textos, cores e formas, que é algo que utilizo muito em meu trabalho. Um exemplo bem anterior, de criação que problematiza alguns

dos aspectos aqui em foco é *O Inversor,* realizado em colaboração com Maria Ivone dos Santos, Marie-Anne Pouhin e Gabriel Goerger. Trata-se da impressão de cartazes em off-set e posterior intervenção em diferentes espaços.



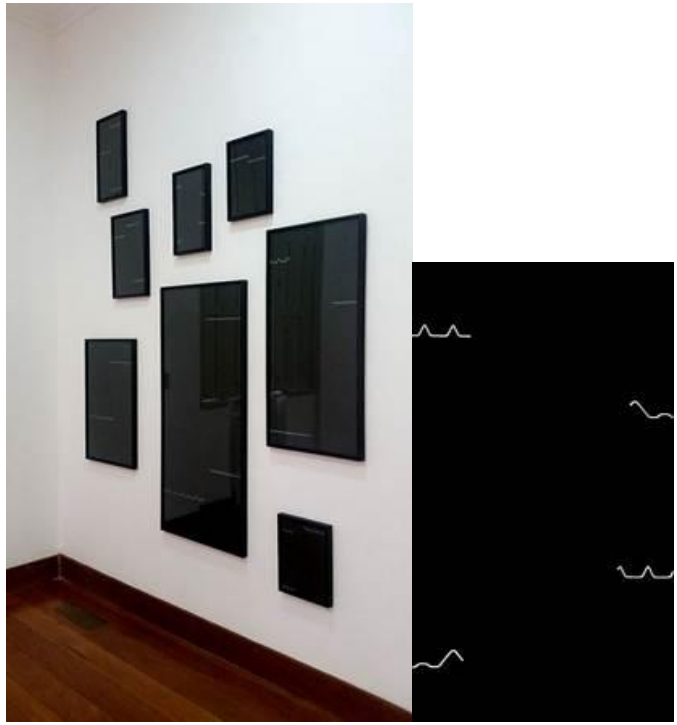
Hélio Fervenza. *O Inversor,* 1994. Intervenção e cartazes em offset, 98 x 67 cm cada. Trabalho realizado conjuntamente com Marie-Anne Pouhin, Maria Ivone dos Santos e Gabriel Goerger na Fondation DANAE, Pouilly, França. Fonte: site do artista.

Grande parte de minha produção, incluindo as instalações, não são obras únicas, elas podem ser reproduzidas, podem ter uma tiragem. Isso por sua vez está conectado com minha trajetória e com minha formação relacionada à gra-

vura. Consequentemente, tenho grande interesse pelo universo dos impressos e sua história (livros, cartazes, folhetos, tipografia etc.).

No âmbito das redes, a reprodutibilidade das imagens e multiplicidade dos contextos me leva também a pensar num fenômeno de des-localização, pelo fato de *As medidas do rio* estarem em relação direta com a inundação ocorrida, e ao mesmo, estarem em conexão com outros lugares e contextos no qual podem reverberar de outras maneiras, pois os efeitos da mudança climática ocorrem em todo o planeta.

As medidas do rio neste momento podem ser impressas e é um projeto que eu gostaria muito de fazer e desenvolver, e talvez de diferentes formas. O trabalho que está nas redes e a circunstância no qual surgiu já existem como referências a partir das quais o impresso funcionaria como outra instância de disseminação, de transbordamento e de inundação simbólica.



Hélio Fervenza. *Inundação*, 2017. Desenho de caneta Posca branca sobre papel Fabriano-Tiziano preto 160gm^2, dimensões variadas. Exposição *Do Abismo e Outras Distâncias*, curadoria de Bruna Fetter, de 4 maio a 25 agosto de 2017, Galeria Mamute, Porto Alegre – RS. Fonte: Galeria Mamute.

14. **FME**: Em 2017, você produziu a série *Inundações*, desenhos feitos de caneta Posca branca sobre papel Fabriano-Tiziano preto: ali no predomínio do preto que sintetiza em uma relação de distância, em tamanhos variados, o visitante ao se aproximar poderá distinguir no tênue presente as delicadas linhas brancas que passam a

prover sua acuidade ondulatória, uma espécie de *ruído branco* [*white noise*] que se acresce a despeito do fundo preto. Em 2022, a partir de meus interesses por elementos arquitetônicos *déco* dentro do perímetro do bairro Independência em Porto Alegre – RS, produzo *Notas sobre a independência: dependências*, constituída, em uma área de cor azul vibrante, da inscrição em letras minúsculas ao redor do nome do bairro que nomeia a obra, dos nomes dos demais que lhe faziam fronteira, reenviando assim as *dependências* dos processos de [independência] para a relação tecida com os recursos naturais [floresta], com a ideia de progresso [moinhos de vento], com a religião [bom fim] e com um centro metropolitano [centro histórico].



Fercho Marquéz-Elul. *Notas sobre a independência*: dependências, 2022. Imagem digital. Edição, projeto gráfico e diagramação: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: acervo do artista.

Durante o contexto das inundações que invadiram a totalidade do bairro Floresta por exemplo e a parte aterrada do Centro Histórico,

tal imagem produzida em um outro contexto me abriu para essa nova situação de um modo muito especial: o fundo chapado em azul vibrante que me remetia ao céu sofreu uma reversão quando não pude evitar pensá-lo como remetente de uma cartografia cujo solo totalmente alagado é conquistado pela água que a tudo invade. Com isso, mesmo produzidas e ancoradas em um contexto, publicadas também no Instagram, conseguiam partilhar comunicações com as inundações e se atualizar nem que parcialmente. Ao refletir sobre sua obra *Inundação*, ou mesmo seus *Paus-de-chuva* em relação ao desafio atual que Porto Alegre enfrenta com o clima, como elas o sinalizam, querem dizer algo de uma outra ordem ou buscam responder a isso?

HF: Gostei muito de seu trabalho *Notas sobre a independência: dependências*. Penso que existem convergências de concepções e formas de proceder entre ela e o que venho elaborando: o uso do texto, de uma economia de linguagem, a nomeação de lugares, o uso da cor chapada, de uma pesquisa tipográfica...O que me deixa muito feliz.

As obras que apresentei em 2017 na exposição *Do Abismo e Outras Distâncias* possuem elementos mínimos e o título genérico de *Inundação*. Trata-se de desenhos realizados com gabaritos de acrílico utilizados em projetos arquitetônicos, na época em que eu estudava arquitetura, para representar esquematicamente os contornos ou as bordas de certos tipos de telhado de edificações. Gabaritos são essas espécies de réguas ou finas placas com linhas e formas vazadas que guiam o nosso traço com o lápis ou caneta sobre o papel. Utilizei as capacidades sugestivas desses desenhos

pré-definidos pelos gabaritos, e as possibilidades aí existentes de suscitar processos associativos e estabelecer analogias, por exemplo, com representações de superfícies líquidas onduladas, representações de batimentos cardíacos etc. Os formatos verticais do papel, bem como os esquemas compositivos, foram inspirados em antigas pinturas chinesas de paisagem.

Estes desenhos foram motivados por inundações que já vinham ocorrendo naqueles anos, e que se agravaram com o passar dos anos. Penso-os como uma reflexão sobre o colapso ambiental, mas também como uma problematização da representação da paisagem, do seu devir em nosso atual contexto ou como uma problematização do que ela poderia se tornar em nossa época e de seu possível colapso correlato.



Avistamento de um dos acessos em espiral da passarela da Rodoviária de Porto Alegre sem o pavimento da passarela demolida em 10 de maio de 2024 para abertura de corredor humanitário que voltara a ser, tempos depois, a própria Avenida Castelo Branco, antiga Avenida da Legalidade, desta vez elevada ao nível do chão. Fotografia: Tânia Meinerz. Fonte: Instagram do Jornal do Comércio, 19 dez. 2024.

15. **FME**: Por vezes, as imagens possuem essa plasticidade de desativar sentidos e reativar novos diante de uma recontextualização. Por exemplo, ali nas *Notas sobre a independência: dependências*, as nomeações dos bairros com seus nomes próprios são dispostas como nomes comuns, ilhadas de qualquer sentido hodológico que pudessem orientar em uma cidade alagada: situação absurda muito próxima à grave realidade instaurada pelas inundações em 17 de maio de 2024. No grave momento da inundação, juntamente com

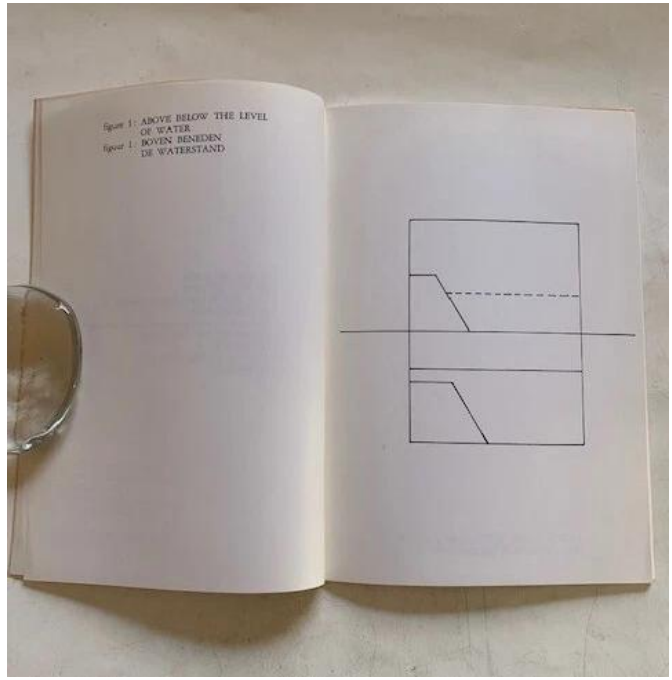
a artista e professora Maria Ivone dos Santos, fizemos uma aproximação às novas margens reconquistadas pelo rio. No alto da Elevada da Conceição fechada para automóveis, pouco antes de ser transformada em corredor humanitário e nesse processo, ter seu uso (o trânsito de carros) retomado. Naquela ocasião, sua estrutura se tornara uma espécie de plataforma de avistamento tal qual aquela presente no fotorromance *La jetée,* de 1962, do diretor Chris Marker.

Como efeito colateral resultante desse jogo de conversões e reversões (os rebatimentos reflexivos de Maria Ivone dos Santos aqui cabem muito bem), a passarela da Rodoviária de Porto Alegre vem a ser derrubada, deixando um de seus acessos em espiral conduzir, como símbolo, o processo de pensar a cidade para o abismo reservado no alto. Durante esse drama irreal do avistamento as placas da Avenida Farrapos parcialmente submersas passavam a indicar direções inusitadas... Poderia comentar como foi para você a experiência da aproximação naquele dia às margens da elevada, do rio, daquele texto sem sentido de cidade em que alto e baixo se refletiam na atonia?

HF: Foi uma experiência muito forte, que por um lado se relacionava com essa transformação radical no cotidiano da cidade trazida pela inundação. Um dos aspectos muito intensos ali presentes, era essa paralisia e esse colapso no funcionamento do espaço urbano provocado pela subida das águas que mencionei logo na primeira pergunta. Havia uma quebra literalmente no contexto e no texto urbano, e uma leitura desconexa, submersa, um olhar encharcado.

Por outro lado, ela abriu novas relações com essas circunstâncias que estávamos vivenciando, tanto perceptivas, quanto conceituais, quanto artísticas. Observávamos a cidade no seu devir rio, brejo, banhado, no momento em que as águas voltavam para casa.

*



Lawrence Weiner. *The Level of the Water = De waterstand.* Gent: Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, 1978. Fonte: Site do eBay.

16. **FME:** Li com muita atenção e me encantaram os aportes que você traz a respeito dessa obra que se duvida em ser imagem e a elaboração das letras do enunciado em sua porosidade, isso é muito bacana. Foi enriquecedor saber que, para o Facebook, as obras tiveram suas dimensões adaptadas para aquela rede, demonstrando a atenção do seu trabalho para o contexto. Coincidentemente (ou não), olhando os escritos do Lawrence Weiner, descobri que ele possui um trabalho que se chama *The level of water*... Gostei demais! Um abraço!

HF: Bom dia, Fercho! Muito obrigado pelo email!

E obrigado também pelo envio do link para o trabalho do Lawrence Weiner!

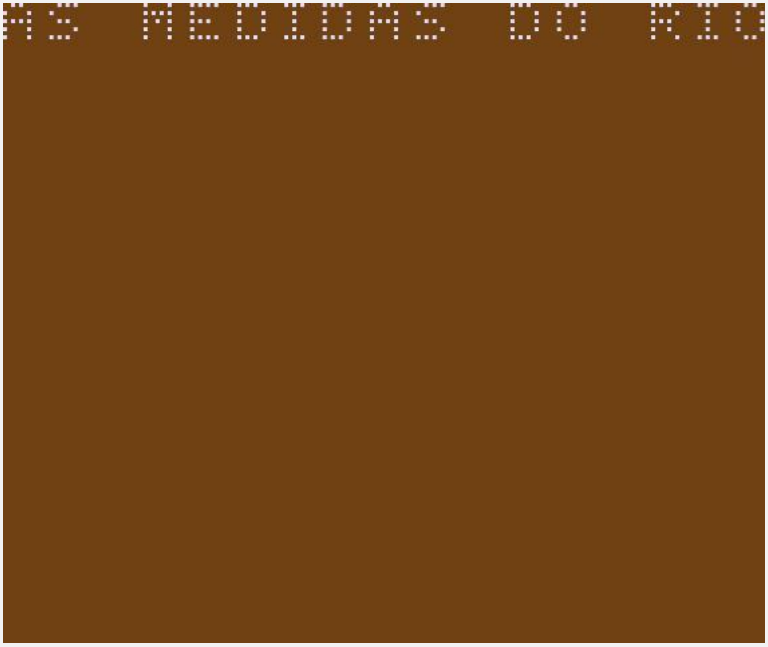
Vi muitas obras dele, e gosto de vários aspectos ali presentes, que me parecem importantes contribuições. Entre elas o uso da palavra escrita na sua relação com nossa percepção do espaço, de como esta percepção é afetada, alterada, trabalhada pela linguagem.

The Level of Water eu não conhecia. Interessou-me para as pesquisas que estou fazendo. Fiz aqui umas breves anotações a respeito.

Weiner se dizia escultor, e várias de suas obras utilizam palavras que indicam posições no espaço como nesse livro de artista. O texto e o desenho foram realizados de forma esquemática, sucinta, abstrata, e se

referem às características materiais e físicas da água como fluidez, conformação, volume ou expansão. Nós não sabemos se a água em questão é doce ou salgada, ou se há peixes ou plantas que vivem nela, por exemplo. Não sabemos se ela fica numa piscina ou na beira do mar, em qual geografia se encontra, em qual país. Não há uma contextualização, e ao mesmo tempo, há uma desubjetivação do material.

Lembrei que Weiner morou na Holanda nos anos 70 dentro de um barco, por vários anos (o livro foi publicado em 78). Talvez essa menção a água no trabalho provenha dessa experiência, não sei. Lembrei também que há séculos a Holanda aplica enormes esforços numa tentativa de domínio e controle da natureza e das águas, através do uso de diques, canais e comportas. Pensando nas várias diferenças, eu diria que nessa obra de Weiner, e no lugar em torno dela que a viu surgir, o rio não é sujeito, ele não toma medidas, e não volta para casa.



Hélio Fervenza. *As medidas do rio* [Postagem no Facebook do dia 17 de agosto de 2024], 2024. Fonte: Perfil do artista no Facebook.

II

Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras - listas litobibliográficas

Bibliografia pessoal constituída através de aquisições financeiras ou através de doações, anterior ao projeto *Lapidários* [2016-2021]

ABRAMOVIĆ, Marina. *Transitory Object for Human Use* / Objeto transitório para uso humano. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2008.

AMARAL, Aracy. *34º Panorama da arte brasileira*: Da pedra da terra daqui. São Paulo: Museu de Arte Moderna – MAM, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no caminho*: biografia de um poema. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Leya, 2010.

CAILLOIS, Roger. *L'écriture des pierres*. Paris : Flammarion, 1970.

CAILLOIS, Roger. *Pierres* suivi d'autres textes. Paris: Gallimard, 1966.

FULTON, Hamish. *Atacama*: 123456. São Paulo: Associação para o Patronato Contemporâneo, 2013.

GIACONI, Mauro. *Temporada de plomo*. Ciudad de México: Temblores, 2020.

GOLDENSTEIN, Clara. *Pedaço de tudo*. Rio de Janeiro: edição da artista, 2018.

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – IAC. *Sergio Camargo*: mis piedras. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2020.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MILAN, Denise. *Pedra: o universo escondido.* São Paulo: BEĬ, 2018.

SILVA, Mariana Silva da. *Como desenhar pedras.* Porto Alegre, 2018, [doação de Mariana Silva da Silva].

SPOSATI, Camila. *Teatro da pedra*. São Paulo Iluminuras, 2017.

THOMPSON, Ryan & ORR, Phil. *Bad Luck, Hot Rocks*: Conscience Letter and Photographs from the Petrified Forest. Los Angeles: Ice Plant, 2014.

ZYLBERSZTAJN, Pedro. *Revista obstáculo* - Pedra*,* nº1, dez 2014 [doação de Pedro Zylbersztajn].

Lista litobibliográfica de *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*, primeira montagem [26-27 de julho de 2022, Galeria Barão de Sant'Ângelo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil].

ABRAMOVIĆ, Marina. *Transitory Object for Human Use* / Objeto transitório para uso humano. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2008 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

AMARAL, Aracy [org.]. *34º Panorama da arte brasileira*: Da pedra da terra daqui. São Paulo: Museu de Arte Moderna – MAM, 2015 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no caminho*: biografia de um poema. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BALBELA, Gustavo. *In Between Pacific Tides*. Porto Alegre: Austral, 2019 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Leya, 2010 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BRUTAS COLETIVO [Erica Storer, Estelle Flores, Gio Soifer, Jéssica Luz & Pac Calory]. *Na realidade sou bem tosca*,

2017, bandeira impressa em sublimação, 100 x 130 cm [doação de Gio Soifer].

BRUTAS COLETIVO [Erica Storer, Estelle Flores, Gio Soifer, Jéssica Luz & Pac Calory]. *Assuntos brutos.* Curitiba: edição de artista, 2017 [doação de Gio Soifer].

BRUTAS COLETIVO [Erica Storer, Estelle Flores, Gio Soifer, Jéssica Luz & Pac Calory]. *Carta para la diosa de las piedras.* Curitiba: edição de artista, 2017, 10cm x 15cm, postal [doação de Gio Soifer].

CAILLOIS, Roger. *L'écriture des pierres*. Paris : Flammarion, 1970 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

CAILLOIS, Roger. *Pierres* suivi d'autres textes. Paris : Gallimard, 1966 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

CARVALHO, Pedro & CHIMICATTI, Felipe. *Santiago – Fogo.* Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

CASTILHO, João. *Peso morto.* Belo Horizonte: 2010, [doação de João Castilho].

DAVID, Pedro. *Homem Pedra.* São Paulo: Origem, 2020, [doação de Pedro David].

DESCARTES, René. *Les météores.* Scotts Valley: Createspace Independent Publishing Platform, 2015 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

EGGERS, Tuane. *Nossos olhos abertos como nunca antes*. Porto Alegre, 2019, [doação de Tuane Eggers].

EIZIRIK, Daniel & KOWACS, João. *Mineiros cavam no escuro.* Porto Alegre: Riacho, 2015, [doação de Daniel Eizirik].

FIORAVANTE, Marcos. *:atemporal.* Porto Alegre: edição do autor, 2022, [doação de Marcos Fioravante].

FLUSS, Ester & SCHRÖPEL, Daiana. *Breve demonstração de rochas do Parque Nacional do Itatiaia e de espécies associadas.* Porto Alegre: IAAIAI – Setor de difusão, 2022 [doação de Daiana Schröpel].

FULTON, Hamish. *Atacama*: 123456. São Paulo: Associação para o Patronato Contemporâneo, 2013 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO [org.]. *Primeiros ensaios*: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020, [doação de Carmela Gross].

GIACONI, Mauro. *Temporada de plomo*. Ciudad de Mexico: Temblores, 2020 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

GOLDENSTEIN, Clara. *Pedaço de tudo*. Rio de Janeiro: edição da artista, 2018 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – IAC. *Sergio Camargo*: mis piedras. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2020 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

KAERU, Iezu. *Itá.* Recife: Fotô Editorial, 2018.

MEDEIROS, Vânia. *O centro é a borda.* São Paulo: Conspira Edições, 2017, [doação de Fercho Marquéz-Elul].

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2008 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

MILAN, Denise & CAMPOS, Haroldo de. *Cadumbra.* São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1997, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise & GUIMARÃES, Marco Antônio. *Ópera das pedras*: primeiras vozes. [Com DVD]. São Paulo: SESC, 2006, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise & MATOS, Olgária [org.]. *Gemas da terra*: imaginação estética e hospitalidade. São Paulo: SESC, 2010 [doação de SESC-SP Edições].

MILAN, Denise & MATOS, Olgária [org.]. *Gemmes de la Terre:* imagination esthétique et hospitalité. São Paulo: SESC, 2010, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *A pedra azul.* São Paulo: Saraiva, 2011, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *Améfrica.* São Paulo: CCBB, 2003, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *Gênese.* São Paulo: MASP, 1997, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *Linguagem da pedra*. São Paulo: edição da autora, 2018, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *Pedra*: o universo escondido. São Paulo: BEĨ, 2018 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

MORAES, Aline. *As imagens*. Curitiba: edição de artista, 2022 [doação de Aline Moraes].

MORAES, Aline. *Ausência*. Curitiba: edição de artista, 2017, edição nº2, [doação de Aline Moraes].

MORAES, Aline. *Espaço tempo*. Porto Alegre: Variante Circular, 2021 [doação de Aline Moraes].

MORAES, Aline. *P.E.* Litografia, 2019 [doação de Aline Moraes].

MORAES, Aline. *Restos.* Curitiba: edição de artista, 2015 [doação de Aline Moares].

MORAES, Aline. *Ruínas*. Curitiba: edição de artista, 2015 [doação de Aline Moares].

MORENO, Aline. *Sem título*, 2022. Tinta acrílica e colagem sobre madeira, 8,8 x 9,2 x 6,6 cm [doação de Aline Moreno].

MOSCHETA, Marcelo. *Arrasto*: um relato da expedição realizada em toda a extensão do Rio Tietê entre março e agosto de 2015. Campinas: Ateliê Marcelo Moscheta, 2015 [doação da Galeria Vermelho].

PASSOS, Diego & VENTURA, Juliano. *Monumento.* Porto Alegre: Edições agua para cavalos, 2013-2020 [doação de Juliano Ventura].

SANTOS, Maria Ivone dos. *A ponte de pedra.* Porto Alegre: Departamento de Difusão Cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

SILVA, Mariana Silva da. *Como desenhar pedras.* Porto Alegre, 2018, [doação de Mariana Silva da Silva].

SPOSATI, Camila. *Teatro da pedra*. São Paulo Iluminuras, 2017 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

STANKIWICH, Elaine. *Fragmento-casa* (série Fragmento) [P.A.], 2018, Litografia, papel Edition [doação de Elaine Stankiwich].

THOMPSON, Ryan & ORR, Phil. *Bad Luck, Hot Rocks*: Conscience Letter and Photographs from the Petrified Forest. Los Angeles: Ice Plant, 2014 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

ZIMMER, Claudia. *(es)colher, (re)colher*: pedras. Florianópolis: edição da autora, 2011. [doação de Claudia Zimmer].

ZIMMER, Claudia. *Chuva de pedra* (noite)*,* 2020, cartaz [doação de Claudia Zimmer].

ZÓZIMO, Michel. *L'art c'est l'art*, 2019, cartaz, 41,8cm x 29,8cm, cartaz [Doação de Michel Zózimo].

ZÓZIMO, Michel. *Lacuna*, 2012, cartaz [Doação de Michel Zózimo].

ZÓZIMO, Michel. *Muntanya.* Barcelona: Centro de Producción de Artes Visuales, 2012 [doação de Michel Zózimo].

ZYLBERSZTAJN, Pedro. *Revista obstáculo* - Pedra*,* nº1, dez 2014 [doação de Pedro Zylbersztajn].

Lista litobibliográfica de *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras - uma outra olhada*, segunda montagem [13 de setembro de 2023, Arquivo Histórico do Instituto de Artes, Campus Central, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil].

ABRAMOVIĆ, Marina. *Transitory Object for Human Use* / Objeto transitório para uso humano. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2008 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

AMARAL, Aracy [org.]. *34º Panorama da arte brasileira*: Da pedra da terra daqui. São Paulo: Museu de Arte Moderna – MAM, 2015 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no caminho*: biografia de um poema. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BALBELA, Gustavo. *In Between Pacific Tides*. Porto Alegre: Austral, 2019 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BARBATO, Jeff, MORENO, Aline & VALENÇA, Jurandy. *O vazio abarcado/ The Embraced Emptiness.* Trad. Alexandre Dejonghe. Sorocaba: edição dos autores, 2022.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Leya, 2010 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BETHÔNICO, Mabe. *Museumuseu.* São Paulo: 27ª Bienal de São Paulo, ano 1, n. 1, out 2006, [doação de Maria Ivone dos Santos].

BRUTAS COLETIVO [Erica Storer, Estelle Flores, Gio Soifer, Jéssica Luz & Pac Calory]. *Na realidade sou bem tosca*, 2017, bandeira impressa em sublimação, 100 x 130 cm [doação de Gio Soifer].

BRUTAS COLETIVO [Erica Storer, Estelle Flores, Gio Soifer, Jéssica Luz & Pac Calory]. *Assuntos brutos.* Curitiba: edição de autor, 2017 [doação de Gio Soifer].

BRUTAS COLETIVO [Erica Storer, Estelle Flores, Gio Soifer, Jéssica Luz & Pac Calory]. *Carta para la diosa de las piedras.* Curitiba: edição das artistas, 2017, 10 x 15cm, postal [doação de Gio Soifer].

CAILLOIS, Roger. *L'écriture des pierres*. Paris: Flammarion, 1970 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

CAILLOIS, Roger. *Pierres* suivi d'autres textes. Paris: Gallimard, 1966 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

CARVALHO, Pedro & CHIMICATTI, Felipe. *Santiago – Fogo.* Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

CARVALHO, Pedro & CHIMICATTI, Felipe. *Santiago – Fogo.* Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

CASTILHO, João. *Peso morto.* Belo Horizonte: 2010, [doação de João Castilho].

CHIMICATTI, Felipe. *Santiago – Fogo*, 2017, [postais], [doação de Felipe Chimicatti].

CHIMICATTI, Felipe. *Santiago – Fogo*, 2017, [prova de impressão], [doação de Felipe Chimicatti].

DAVID, Pedro. *Homem Pedra.* São Paulo: Origem, 2020, [doação de Pedro David].

DESCARTES, René. *Les météores.* Scotts Valley: Createspace Independent Publishing Platform, 2015 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

EGGERS, Tuane. *Nossos olhos abertos como nunca antes*. Porto Alegre, 2019, [doação de Tuane Eggers].

EIZIRIK, Daniel & KOWACS, João. *Mineiros cavam no escuro.* Porto Alegre: Riacho, 2015, [doação de Daniel Eizirik].

FEDRIZZI, Fernanda. *Topofobia*. Porto Alegre: Certerrada, 2023 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

FIORAVANTE, Marcos. *:atemporal.* Porto Alegre: edição do autor, 2022, [doação de Marcos Fioravante].

FLUSS, Ester & SCHRÖPEL, Daiana. *Breve demonstração de rochas do Parque Nacional do Itatiaia e de espécies associadas.* Porto Alegre: IAAIAI – Setor de difusão, 2022 [doação de Daiana Schröpel].

FRÚGOLI, Marina [cur.]. *Infundadas certezas*: Aline Moreno; Marc do Nascimento. São Paulo: Líria Cultural, 2022.

FULTON, Hamish. *Atacama*: 123456. São Paulo: Associação para o Patronato Contemporâneo, 2013 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO [org.]. *Primeiros ensaios*: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020, [doação de Carmela Gross].

GIACONI, Mauro. *Temporada de plomo*. Ciudad de Mexico: Temblores, 2020 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

GOLDENSTEIN, Clara. *Pedaço de tudo*. Rio de Janeiro: edição da artista, 2018 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA – IAC. *Sergio Camargo*: mis piedras. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2020 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Timo*. Porto Alegre: Huracay, 2023 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

MEDEIROS, Vânia. *O centro é a borda.* São Paulo: Conspira Edições, 2017, [doação de Fercho Marquéz-Elul].

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2008 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

MILAN, Denise & CAMPOS, Haroldo de. *Cadumbra.* São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1997, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise & GUIMARÃES, Marco Antônio. *Ópera das pedras*: primeiras vozes. [Com DVD]. São Paulo: SESC, 2006, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise & MATOS, Olgária [org.]. *Gemas da terra*: imaginação estética e hospitalidade. São Paulo: SESC, 2010 [doação de SESC-SP Edições].

MILAN, Denise & MATOS, Olgária [org.]. *Gemmes de la Terre:* imagination esthétique et hospitalité. São Paulo: SESC, 2010, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *A pedra azul.* São Paulo: Saraiva, 2011, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *Améfrica.* São Paulo: CCBB, 2003, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *Gênese.* São Paulo: MASP, 1997, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *Linguagem da pedra*. São Paulo: edição da autora, 2018, [doação de Denise Milan].

MILAN, Denise. *Pedra*: o universo escondido. São Paulo: BEĨ, 2018 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

MORAES, Aline. *As imagens*. Curitiba: edição de artista, 2022 [doação de Aline Moraes].

MORAES, Aline. *Ausência*. Curitiba: edição de artista, 2017, edição nº2, [doação de Aline Moraes].

MORAES, Aline. *Espaço tempo*. Porto Alegre: Variante Circular, 2021 [doação de Aline Moraes].

MORAES, Aline. *P.E.* Litografia, 2019 [doação de Aline Moraes].

MORAES, Aline. *Restos.* Curitiba: edição da artista, 2015 [doação de Aline Moares].

MORAES, Aline. *Ruínas*. Curitiba: edição da artista, 2015 [doação de Aline Moares].

MORENO, Aline. *Sem título*, 2022. Tinta acrílica e colagem sobre madeira, 8,8 x 9,2 x 6,6 cm [doação de Aline Moreno].

MOSCHETA, Marcelo. *Arrasto*: um relato da expedição realizada em toda a extensão do Rio Tietê entre março e agosto de 2015. Campinas: Ateliê Marcelo Moscheta, 2015 [doação da Galeria Vermelho].

PASSOS, Diego & VENTURA, Juliano. *Monumento.* Porto Alegre: Edições agua para cavalos, 2013-2020 [doação de Juliano Ventura].

RAMOS, Ícaro Moreno & SÁ, Gabriela [Duo :grão]. *Arqueologias do imaginário.* Belo Horizonte: edição dos artistas, 2021 [Doação de Gabriela Sá].

SANTOS, Maria Ivone dos. *A ponte de pedra.* Porto Alegre: Departamento de Difusão Cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

SILVA, Mariana Silva da. *Como desenhar pedras.* Porto Alegre, 2018, [doação de Mariana Silva da Silva].

SILVA, Mariana Silva da. *Para preencher um buraco*. Porto Alegre: edição da artista, 2005 [doação de Mariana Silva da Silva].

SPOSATI, Camila. *Teatro da pedra*. São Paulo Iluminuras, 2017 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

STANKIWICH, Elaine. *Fragmento-casa* (série Fragmento) [P. A.], 2018, Litografia, papel Edition [doação de Elaine Stankiwich].

THOMPSON, Ryan & ORR, Phil. *Bad Luck, Hot Rocks*: Conscience Letter and Photographs from the Petrified Forest. Los Angeles: Ice Plant, 2014 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

ZIMMER, Claudia. *(es)colher, (re)colher*: pedras. Florianópolis: edição da autora, 2011 [doação de Claudia Zimmer].

ZIMMER, Claudia. *Chuva de pedra* (noite)*,* 2020, cartaz [doação de Claudia Zimmer].

ZÓZIMO, Michel. *Berg*. Tradução: Cintea Richter. Salzburg: Printya, 2023 [doação de Michel Zózimo].

ZÓZIMO, Michel. *L'art c'est l'art*, 2019, cartaz, 41,8 cm x 29,8 cm, cartaz [doação de Michel Zózimo].

ZÓZIMO, Michel. *Lacuna*, 2012, cartaz [doação de Michel Zózimo].

ZÓZIMO, Michel. *Muntanya.* Barcelona: Centro de Producción de Artes Visuales, 2012 [doação de Michel Zózimo].

ZYLBERSZTAJN, Pedro. *Revista obstáculo*: Pedra*,* n. 1, dez 2014 [doação de Pedro Zylbersztajn].

Lista litobibliográfica de *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*: últimas aquisições

ALCAZAR, Arturo Hernández. *Escombro.* Barcelona: RM Verlag, 2015 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

ANDREATO, Laura. *Porvir.* São Paulo: Ébria, 2023 [doação de Laura Andreato].

ANÔNIMO. *A saga da pedra do Bendegó*. S.l.: s. n., s. d. [doação de Fercho Marquéz-Elul]

ANTONIO FILHO, Marco [ed.]. *Antimonumento*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, jun.-ago. 2025 [1ª edição] [doação de Marco Antônio Filho].

ANTONIO FILHO, Marco [ed.]. *Estudo para um monumento ao mineiro*. Arroio dos Ratos: Museu Estadual do Carvão, abril 2024 [1ª edição] [doação de Marco Antônio Filho].

BAYLOR, Byrd. *Everybody Needs a Rock*. New York: Aladdin, 1985 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

BETHÔNICO, Mabe & GALVÃO, Victor (ed.). *StoneStatements*: Manifestations, ano 1, n. 1, maio 2021. Veneza: StoneStatements Editions, 2021[doação de Fercho Marquéz-Elul].

BETHÔNICO, Mabe & PATO, Ana [org.]. *Documentos – arquivos e outros assuntos públicos*. Belo Horizonte: Videobrasil, 2017 [Doação da Associação Cultural Videobrasil].

BETHÔNICO, Mabe. *De como Mabe Bethônico percorreu a caatinga na Suíça, nos arquivos do autor viajante Edgar Aubert de La Rüe, e aprendeu francês, o idioma da obra Brésil Aride (La vie dans la caatinga), no processo de tradução deste relato geológico sobre o Nordeste do Brasil, visitado em missão da Unesco para a localização de riquezas minerais em 1953-4, que constitui um mapa das minas, com interesses pela geografia humana e por fotografia, revelando a paisagem, suas ocupações e modos de viver no Polígono das Secas.* Belo Horizonte: Capacete, 2014 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

DIAS, Aline. – *PEDRA*: (silêncio). Florianópolis: Corpo Editorial, 2011 [doação de Aline Dias].

DIAS, Aline. *Quebra-pedra*: publicação poema imagem. Vitória; Desterro: Corpo Editorial, 2023 [prova de exibição], [doação de Aline Dias].

FAIVOVICH, Guillermo & GOLDBERG, Nicolás. *The Campo del Cielo Meteorites*. Vol. 1: El Taco. Berlin: Hatje Cantz, 2011 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

FEDRIZZI, Fernanda. *How to become a stone*. Impressão digital sobre papel cartão 300 g/m^2, acabamento soft touch, 2026 [postal] [doação de Fernanda Fedrizzi].

GÓMEZ, Fina & SEGHERS, Pierre. *Les pierres.* Paris: Intercontinentale du livre, 1958 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

GRIMALDI, Maura [org.]. *Elucidário ou um nome para isso*. Lisboa: Galeria Diferença, 2024 [doação de Maura Grimaldi].

LAHUERTA. Flora. *Onda love* [série]. Impressão colorida a jato de tinta sobre papel fotográfico adesivo, cerca de 6 x 11

cm. Concepção, desenho gráfico: Flora Lahuerta. Porto Alegre: Editora Huracay, 2026 [doação de Flora Lahuerta].

LINERI, Luigi. *Adige*: un fiume di memorie. Zevio: Pierluigi Perosini, 1993 [doação de Luigi Lineri].

MAROSO, Elias & ALVARENGA, Gabriel. *Astroblema 2*. Porto Alegre; Rio de Janeiro: edição dos artistas, 2026 [doação de Elias Maroso].

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Pedras expletivas/ Pedres expletives.* Tradução: Fercho Marquéz-Elul. Revisão: Francesc Massana. Porto Alegre: Huracay, 2025 [doação de Fercho Marquéz-Elul].

PIRES, Yuri. *A pedra*. São Paulo: Lote 42, 2017.

REGINATO, Gustavo. *Guia prático do colecionador de pedras*. Concórdia: Caseira, 2016 [doação de Gustavo Reginato].

SHTLR, Ana. *Frágil*. Porto Alegre: Certerrada, 2023 [doação de Ana Shtlr].

SHTLR, Ana. *Partidas dobradas*. Porto Alegre: Certerrada, 2024 [doação de Ana Shtlr].

SMITHSON, Robert. *Estratos:* uma ficção geofotográfica. Tradução: Antonio Ewbank. São Paulo: Ébria, 2026.

STOLF, Anna & STOLF, Raquel. *Com uma pedra atrás da orelha, com uma orelha atrás da pedra*. Florianópolis: Céu da boca; Belo-Horizonte: Quase-fala, 2020 [cartaz] [doação de Raquel Stolf].

TAVARES, Andréa. *Curso de desenho por correspondência - Fascículo 1: Elementos.* Excerto do capítulo *Pedra*, distribuído durante a exposição coletiva *Arte Londrina 4 – Temporalidades, sobreposições e apagamentos*, 2016, com curadoria de Danillo Villa e Cauê Alves, na Divisão de Artes Plásticas/ UEL, Londrina – PR, 2016, 2017 [distribuído por Andréa Tavares].

VIEIRA, Dione Veiga. *Caminhante sobre o mar de pedras*. Porto Alegre: Edição da autora, 2015 [doação de Dione Veiga Vieira].

VIEIRA, Dione Veiga. *Margens de transição para rochas de plástico da ilha vulcânica Trindade descobertas pela geóloga Fernanda Avelar Santos – Brasil*. Porto Alegre: edição da artista, 2024 [doação de Dione Veiga Vieira].



Medindo 15 x 21,5 x 3,5 cm, é composta em tipologia Times New Roman e foi impressa através da Editora Huracay, em jato de tinta colorida sobre papel sulfite marfim 75g/m², em impressora Epson EcoTank L3250, no bairro Independência, em Porto Alegre – RS.