

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

N O S T O S

A nostalgia de todos nós

L e n i r d e M i r a n d a

Porto Alegre

2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

N O S T O S

A nostalgia de todos nós

Lenir de Miranda

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani, IA/UFRGS

Porto Alegre
2003

Banca Examinadora:

Profa. Dra. **Icleia Borsa Cattani**, IA/UFRGS

Profa. Dra. **Blanca Brites**, IA/UFRGS

Prof. Dr. **Eduardo Vieira da Cunha**, IA/UFRGS

Prof. Dr. **Robson Gonçalves**, CA/USM

À minha querida mãe Eny Martins Garcia
in memoriam

A G R A D E C I M E N T O S

Icleia Borsa Cattani

Robert Joyce

Victorino Piccinini

Wilson Marcelino Miranda

**“Sob que guia, seguindo que sinais?”
(Joyce, 1977, p.777)**

RESUMO

Sob o título de NOSTOS – A NOSTALGIA DE TODOS NÓS, esta dissertação é uma reflexão poética que se desenvolve na dualidade entre literatura e artes plásticas.

Estende-se, todo o trabalho, na passagem de uma semântica literária, para um semântica visual, evidenciando-se uma cumplicidade entre palavras e imagens.

Assim é manifestada uma visão de mundos, expressados a partir de Ulisses, de James Joyce, precisamente sobre sua Terceira Parte (Nostos), Episódio 17-Ítaca.

Projeções visuais, através de pinturas e livros de artista, vêm emanadas do pensamento em torno de Nostos, ou seja, a vontade de regressar e identificar-se com um lugar do próprio Eu, dado pela obra de arte. Nesta reflexão há o descobrir onde se espelhar, como um regresso a si mesmo, possibilitada pela obra que se dispõe também ao olhar do Outro. Há o regressar pelo percurso da obra, intermediada pelo olhar do Outro. Desenvolvendo a conexão fundada pela palavra joyceana e instaurando, a partir dela, um signo visual.

O texto, nesta dissertação, refere-se à dialética estabelecida no processo da formação da obra, manifestada na sua poiética.

A B S T R A C T

This text, whose title is “Nostos - The Nostalgia we all have”, is a poetic reflexion upon the duality between literature and visual arts.

The whole work reflects upon this passage between literary and visual semantics, revealing the intimacy between words and images.

A vision of worlds is thus expressed, taking as starting point James Joyce’s “Ulysses”, especially its 3rd part (Nostos), and its 17th episode (Ithaca)

Visual projections, through the artist’s paintings and books, are emanations of nostos, ie, the longing for return and identification with the locus of the self, given by the work of art. In this reflection dwells the finding out of a place to replicate, as if through a looking-glass, as if it were a return to the self, made possible through the work which presents itself to the Other’s gaze. There is a return through the itinerary of the work, mediated by the Other’s gaze, building upon the connection established by Joyce’s words and construing, upon it, a visual sign.

The text, in this work, refers to the dialectics established in the process of formation of the work, made visible through its poesis.

PÁGINA EM BRANCO

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	11
RESUMO DE CAPÍTULOS	15
PROLEGÓMENA	
Imagens confessadas “in progress”	19
1 ULISSIANO	
Homero – James Joyce – Lenir de Miranda – um outro	32
2 NOSTOS	
A nostalgia de todos nós	49
A NOSTALGIA	51
3 RETORNO	
Rotineiro em trajetos ulissianos	60
MERGULHO E RETORNO NO MITO	60
3.1 RETORNO	
A linguagem das palavras e imagens	66
3.2 RETORNO PELA MATÉRIA	
Corpo da pintura	77
3.3 RETORNO PELA PÁGINA	113
QUEM POSSUI O PASSAPORTE ESDRÚXULO?	122
CONCLUSÃO	
(confissão e promessa de uma poética de Nostos)	127
REFERENCIAIS ICONOGRÁFICOS	133
REFERÊNCIAS	137
ANEXO	
curriculum vitae.....	142

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1:	Lenir de Miranda Ulisses (Joyce) Módulos 9 x 10 cm, Acrílico, 45 x 33 cm	1984	22		
FIGURA 2:	Lenir de Miranda Ulisses (Joyce) Módulos 20 x 20 cm, acrílico sobre papel The Vardy Art Centre - Sunderland - England	14 x 2 m	1989	23	
FIGURA 3:	Lenir de Miranda "What was Bloom's visual sensation?" (Ulisses / Joyce) Acrílico sobre tela	1,20 x 1,20 m	1989	23	
FIGURA 4:	Lenir de Miranda Livro de um só Acrílico, grafite	12 páginas	23,0 x 28,0 x 2,0 cm	1994	24
FIGURA 5:	Lenir de Miranda Livro – Fim de Expediente (Agnes Bloom) Técnica mista sobre papel e tecido, assemblagem	26,0 x 25,0 cm	1999	26	
FIGURA 6:	Lenir de Miranda Fim de Expediente - Agnes Bloom (Ulisses / Joyce) 36 páginas – Técnica mista, assemblage	25 x 26 cm	2000	26	
FIGURA 7:	Lenir de Miranda Fim de Expediente (Agnes Bloom) Técnica mista sobre papel e tecido	25 x 26 x 3 cm	1999	27	
FIGURA 8:	Lenir de Miranda Íthaca (Ulisses/Joyce) Acrílico – técnica mista	50,0 x 37,0 cm	2000	36	
FIGURA 9:	Lenir de Miranda Íthaca 2h (Ulisses-Joyce) 62,0 x 67,0 cm Acrílico e técnica mista sobre tecido	2000	35		
FIGURA 10:	ULISSES. Joyce, 1977		75		
FIGURA 11:	Lenir de Miranda Íthaca em junho Acrílico sobre tela	1,39 x 2,05 cm	2003	83	

FIGURA 12:	Lenir de Miranda Uliciana com pires após ciclope Acrílico, mista e assemblage 1,52 x 1,92 m 2003	84
FIGURA 13:	Lenir de Miranda Talismã de Bloom Batata inglesa caribada e desidratada, caixa de papelão e bula	93
FIGURA 14:	Lenir de Miranda Maribodelhas (Ulisses/Joyce) Acrílico, técnica mista, batatas, fragmentos de metal 1,70 x 1,20 m 2002	94
FIGURA 15:	Lenir de Miranda Ithaca 17 com botina e chave de entrada acrílico sobre emborrachado, assemblage 1,20 x 1,72 m 2003	99
FIGURA 16:	Lenir de Miranda Ithaca com navio Acrílico sobre tela, assemblage 1,41 x 2,07 m 2003	102
FIGURA 17:	Lenir de Miranda Íthaca (Ulisses-Joyce) Pintura técnica mista – módulos 27 cm – 10 m Galeria Obra Aberta – Porto Alegre, RS – 2001	104
FIGURA 18:	Lenir de Miranda Ursa Maior Acrílico sobre tecido, com assemblage 1,75 x 1,25 m 2003	111
FIGURA 19:	Lenir de Miranda Livro da Ursa Maior Entretela, acrílico, feltro, pires de porcelena, lente 65,0 x 55,0 cm 2002	118
FIGURA 20:	Lenir de Miranda Livro da Ursa Maior (detalhe) Entretela, goma-laca, acrílico, pires 66,0 x 55,0 cm 2002	119
FIGURA 21:	Lenir de Miranda Passaportes de Ulisses Off-set , carimbos, colagens (individualizados, numerados) 20,0 x 13,5 cm 44 páginas 2002	123
FIGURA 22:	Lenir de Miranda Passaportes de Ulisses Off-set , numerados, individualizados 20,0 x 13,5 cm 44 páginas 2003	124
FIGURA 23:	Lenir de Miranda Passaportes de Ulisses Off-set ,goma-laca (detalhe de página) 20,0 x 13,5 cm 2003	125
FIGURA 24:	Cy Twombly <i>Born</i> 1928	133
FIGURA 25:	Iberê Camargo <i>Ciclista</i> 1988, óleo sobre tela, 2,00 x 2,36 m	133

FIGURA 26:	Joseph Beuys <i>Sem título</i> 1979, 41 x 59 cm	134
FIGURA 27:	Marcel Duchamp <i>Por Que Não Espirrar, Rose Sélavy?/Why Not Sneeze Rose Sélavy?</i> 1921, réplica de 1964	134
FIGURA 28:	Robert Rauschenberg <i>Canyon</i> 1959, 216 x 176, 58 cm (California, Pasadena Art Museum)	134
FIGURA 29:	Francis Bacon <i>August</i> 1972, 78 x 58 in (Tate Gallery, Londres)	135
FIGURA 30:	Anselm Kiefer <i>Sulamith</i> 1983, 290 x 370 cm (Saatchi Collection, Londres)	135

PÁGINA EM BRANCO

RESUMO DE CAPÍTULOS

PROLEGÓMENA

Prolegómena, do grego, significa coisas que se dizem antes, preliminares, apresentação.

Aqui são discorridos os motivos que me levaram a sintonizar a obra de Joyce, como impulso, para os conseqüentes trabalhos resultantes, desde seus inícios até a presente data.

São também relatados alguns trabalhos mais significativos, deste percurso dual entre literatura e artes plásticas.

O emprego da palavra *prolegómena* é um paralelo joyceano, que muito utilizava a mistura de idiomas em sua linguagem.

Como falar em Joyce sem ousar e tentar ser um pouco joyceano?

1 ULISSIANO

Homero... James Joyce... Lenir de Miranda... um outro

Neste capítulo é tratada a relação de analogia entre a Odisséia de Homero e o Ulisses de James Joyce, ao lado das referências mitológicas na trama das duas histórias.

Igualmente, reporta-se sobre a dinâmica não-linear do Ulisses joyceano e sua estratégia dentro da divisão em três partes: Telemaquia, Odisséia e Nostos.

Fornece uma visão sobre a ruptura joyceana no plano semântico e sintático da linguagem do romance, que alguns estudiosos preferem dizer romance.

O desenrolar deste trabalho permanecerá mais especificamente com a parte III Nostos, porto ulissiano de onde partirão naves de pinturas e livros de artista.

Ao outro destina-se a obra, sem o qual esta não terá existência no re-flexionar do mundo eu-obra-outro.

2 NOSTOS

A nostalgia de todos nós

Nostos leva o título desta dissertação. É palavra grega que exprime a vontade de regressar. Quando unida à *Algia*, do grego, que significa dor, transforma-se em *Nostalgia*.

Nostos é o título da última parte do romance *Ulisses* de Joyce, estruturada em perguntas e respostas.

Oferece uma visão sobre o significado da palavra *Nostos* e *Nostalgia*, estendidas desde *Ulisses* homérico, passando, nesta terceira parte, pelos personagens joyceanos (*Leopold Bloom* e *Stephen Dedalus*) e chegando até o âmago de todos nós.

Nostos, refletido na nostalgia, alcança o ato criativo, como o reconforto de alcançar, através da obra, alguma coisa perdida.

3 RETORNO

É narrado o significado do retorno para Ulisses homérico e Ulisses joyceano.

De início, um retorno mitológico, como mergulho numa fonte primordial de imagens que habitam o homem. Por ser também a alegoria do mito que é o fundamento do Ulisses joyceano, inspirado no Ulisses homérico.

Ulisses somos nós, revivendo o mito, do retorno de Ulisses à Ítaca.

Este capítulo está voltado, também, para uma visão fenomenológica da intenção criativa, através do ato pictórico.

A seguir é buscado um conceito para o retorno pela matéria. A matéria pictórica é conceituada como a fonte propiciatória da linguagem predominante.

A origem dos conteúdos dessa linguagem, possui signos advindos de um referente que é uma outra linguagem, dada pela palavra. Esta, por sua vez, provém do mito de Ulisses, em sua analogia e alegoria joyceana.

São confessadas as técnicas utilizadas na pintura, os procedimentos pictóricos, o desenrolar da cena criativa, em suas camadas epidérmicas até o ponto de concreção em forma subsistente por si. São relatados os materiais, suportes e seus relacionamentos. Também toda a estratégia e seus roteiros poéticos, no caso, orientados na formatividade de Luigi Pareyson: a forma decide-se na própria exigência criativa.

É o retorno que se dá pelo ato criador, na pintura, nas páginas (livros de artista) e nas palavras.

Torna-se explanado o que representa a pintura para mim, como busca de uma gnose, de uma forma de autoconhecimento, aqui impulsionado pelas palavras de Ulisses / Joyce.

PÁGINA EM BRANCO

PROLEGÓMENA

imagens confessadas “in progress”

Então eu olhei pela janela da biblioteca e vi aquelas palavras de Joyce queimarem labaredas carmins-azuladas, potentes ondulações em chamas que chamam memórias de lugares desafiadores de meu olhar.

Chamas em girafas dalinescas em disparadas no deserto da mente. Terra de siena tocada pelo vento da surpresa dentro do livro as palavras explodiam enquanto me fitavam.

Velozmente ouço o tropel das girafas galgando meu corpo. Recolhendo sílabas sulferinas furtacoras em palavras iradas sincronias com o pulsar de ressoar de centenas de prefixos e sufixos em galopes furiosos. De tanta vida sonhada, em frases possuídas de horizontes...

SIM, vieram as cenas joyceanas.

E sim, eu me envolvi naquela cena mítica, com as portas abertas do imaginário. Digo sim, interminável, como se encerra o Ulisses de Joyce, com um sim invalidando o fim.

Sim.

Neste imaginário em transe, ainda sem forma definida, mas apenas com a sensação de uma chegada súbita, uma epifania, às duas horas da madrugada.

Quem me sussurra o que vejo?

Sim, eu disse sim, enquanto as cenas joyceanas continuam em minha mente e memória, numa ressonância infinita.... work in progress.

"Work in Progress" foi o título dado por Joyce para um dos seus livros (que depois veio a chamar-se *Finnegans Wake*). Significa a obra num vir-a-ser, algo progressivo, em gênese constante. É a idéia em progresso. Concerne à revelação paulatina da obra que vem em contínua vibração, num eterno prolongamento da própria obra em sua linguagem, respaldada também pela expectativa do leitor.

Lembro de quando entrei em contato com Joyce, na Biblioteca da Faculdade de Direito de Pelotas, onde vasculhava todas as estantes de literatura e artes plásticas.

Ao ler uns trechos de *Ulisses*, de Joyce, percebi que encontrara um sinal revelador do que, de uma maneira inconsciente, até então procurava, em termos de forma criativa. Aquele autor que escrevia naquele estilo algo esotérico, apresentava-se com uma linguagem que me tomou de assalto. Era tudo que eu queria ler e sentir em termos de criatividade literária.

As palavras lavraram em mim a linguagem que suspeitava colher em minhas buscas. O farol acendeu-se. Meu barco rumaria, mais tarde, para o visível das palavras. Isto veio a acontecer, anos após, a partir dos pequenos módulos e de uma forma ditada totalmente por acasos, pelo inconsciente.

No início de 1987, apenas para deixar descansar a mente, sem nenhum projeto pré-estabelecido, comecei a pintar, em acrílico, uns pequenos módulos de papel, de aproximadamente 10,0 x 9,50 cm (Fig.1).

Quando possuía uns cem módulos, dei início a jogá-los lado a lado sobre a mesa, como peças de armar. Eles mostraram-se rodopiantes. Podiam ser combinados de diversas maneiras, como um puzzle às avessas, sem lugar prefixado para encaixe. Os módulos formavam cenas cambiantes, com imagens multifacetadas, paisagens escondidas, entre coisas virando gente e vice-versa.

A gênese dos módulos partiu de uma poética que se originava em fotos de revistas, seguindo daí as linhas estruturais das imagens, sem contudo conservar mimetismos. Uma pintura algo tonta e quase abstratizante.

Ao olhar os módulos combinados lado a lado, subitamente veio-me uma revelação surpreendente. Eu disse para mim mesma: Isto é Ulisses!

Ulisses de Joyce, que eu lera alguns anos antes, estava ali manifesto, naquelas pequenas pinturas, combinadas em tempo/espço aleatórios. Iniciara-se a manifestação do pensamento verbal que vinha imbricado a um pensamento visual, com elementos de minha poética pessoal.

A partir dos módulos, iniciei uma série de estudos de pequenas imagens que se locomoviam em torno a outras, num jogo de cenário joyceano, possibilitando variadas combinações semânticas. Em cada módulo, as técnicas utilizadas foram o acrílico e a reprodução posterior em xerox. Com os módulos xerocados, houve a participação em vários projetos de mail-art em vários países.

Em 1988 o Projeto Ulisses, por mim idealizado, reuniu artistas de nove países, numa exposição no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, sob a mesma temática. Esta exposição incluiu também uma Instalação na qual constava mesa, gaveta, cadeira e casca de arroz distribuída por toda a sala, com música de um artista italiano. A Instalação intitulava-se: "Que continha a primeira gaveta aberta?" (Joyce, 1977).

Em 1989 estive em Sunderland, Inglaterra, na School of Art and Design, como professora e artista visitante. Lá foram realizadas exposição, palestras e trabalho com alunos, sobre o tema de Ulisses (Fig.2).

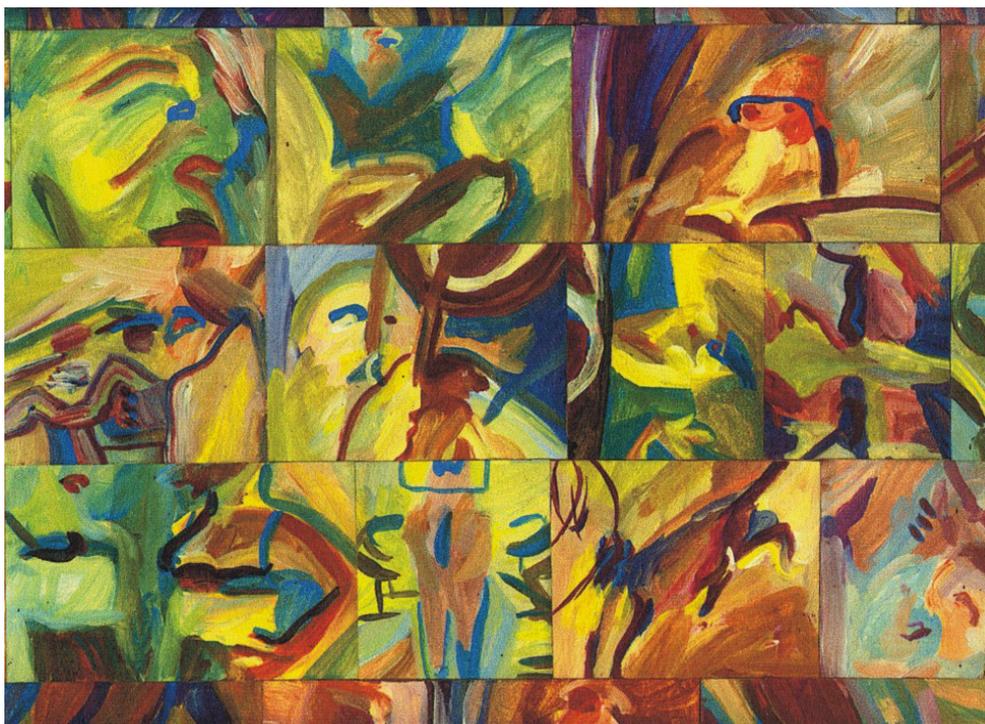


FIGURA 1: Lenir de Miranda
Ulisses (Joyce)
Módulos 9 x 10 cm, Acrílico, 45 x 33 cm 1984



FIGURA 2: Lenir de Miranda
Ulisses (Joyce)
Módulos 20 x 20 cm, acrílico sobre papel
The Vardy Art Centre - Sunderland - England
14 x 2 m 1989

Ao mesmo tempo já iniciara pinturas em acrílico, técnica mista, com assemblage, inspiradas em *Ulisses / Joyce*, na terceira parte, *Nostos, Ítaca* (Fig.3).

Palavras são integradas na composição das pinturas, por vezes inscritas nas margens.

É desta época, também, o surgimento dos livros de artista, com a mesma temática. O primeiro, com a temática ulissiana, remonta ao ano de 1984.

O primeiro livro, intitulado *Autobiografia de Todos Nós*, foi lançado no Solar dos Câmaras, da Assembléia Legislativa, em Porto Alegre. Este livro constituía-se de textos alusivos a cada livro de artista que fazia parte da exposição, num total de vinte. Estes livros textos, embora multiplicados pela impressão em computador, a jato de tinta, foram trabalhados individualmente e transformados em peças únicas. Como exemplo, segue-se um dos livros de artista, relacionado na *Autobiografia de Todos Nós*. (Fig.4).

A seguir vieram os livros intitulados *Fim de Expediente*, que firmaram a dualidade literatura / artes plásticas (Fig.5, 6 e 7).

Cada um possui um conto único, intitulado *Fim de Expediente* (Agnes Bloom). Cada livro apresenta desenhos, pinturas e assemblages, tornando-se peças originais.

A culminância do trabalho dos anos 80, concernente ao *Ulisses* de Joyce, recai, agora, sobre os passos indicadores de uma poética da nostalgia do *Ulisses* homérico e do *Ulisses* joyceano, consubstanciada na materialidade da pintura e das páginas dos livros de artista, estes, de caráter mais matérico.

As recriações plásticas decorrem da terceira e última parte de *Ulisses*, denominada *Nostos*, com o episódio 17, *Ítaca*.

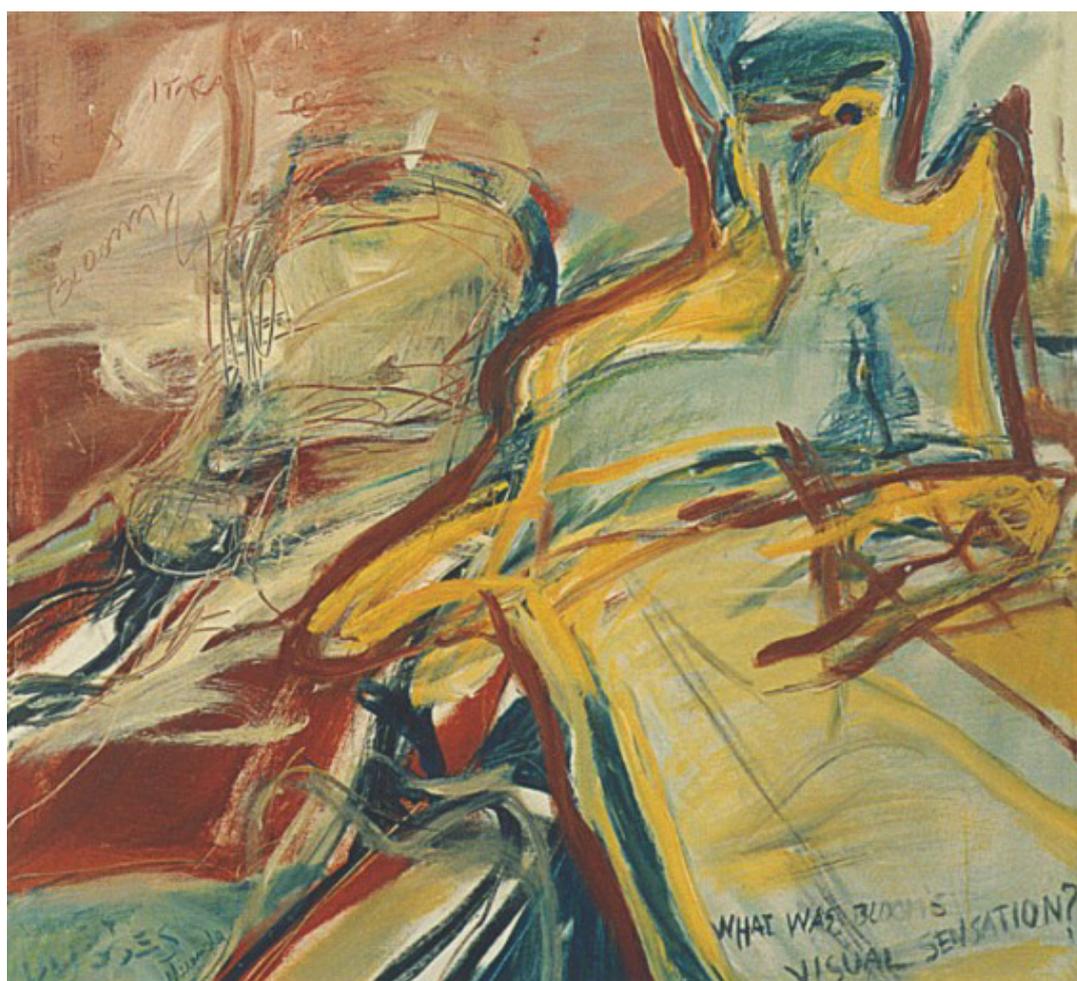


FIGURA 3: Lenir de Miranda
"What was Bloom's visual sensation?" (Ulisses / Joyce)
Acrílico sobre tela 1,20 x 1,20 m 1989

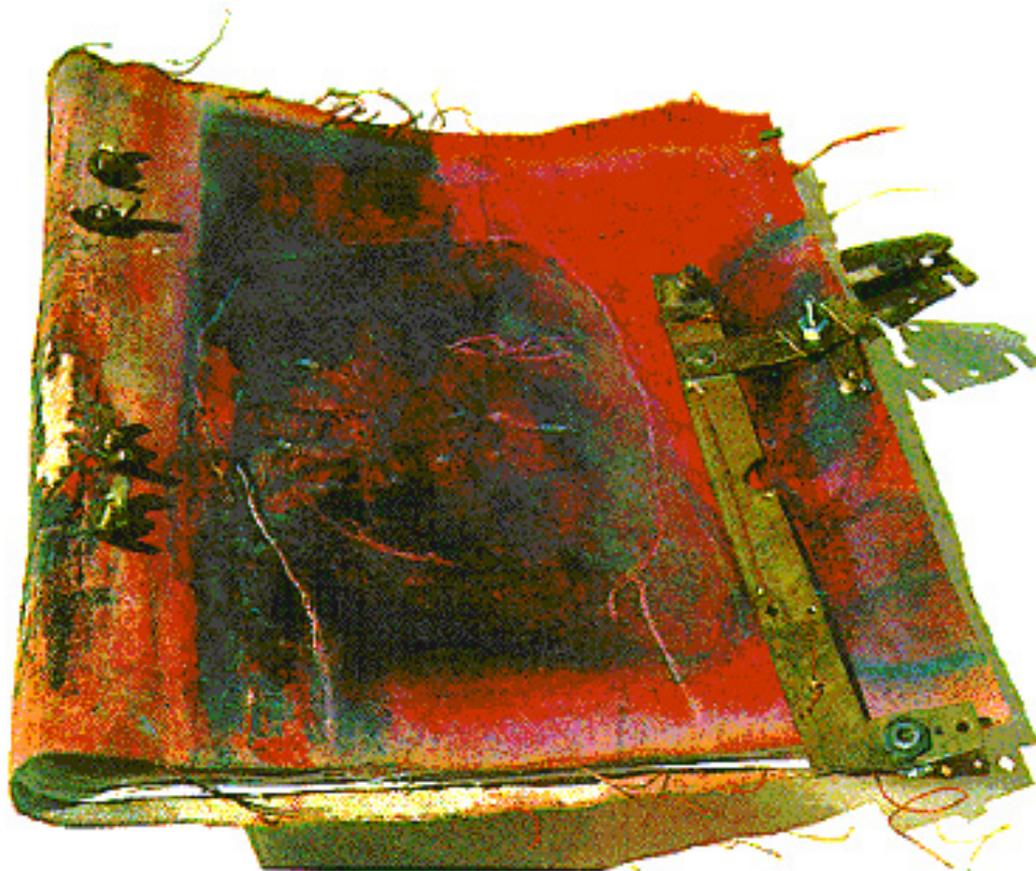


FIGURA 4: Lenir de Miranda
Livro de um só
Acrílico, grafite 12 páginas
23,0 x 28,0 x 2,0 cm 1994

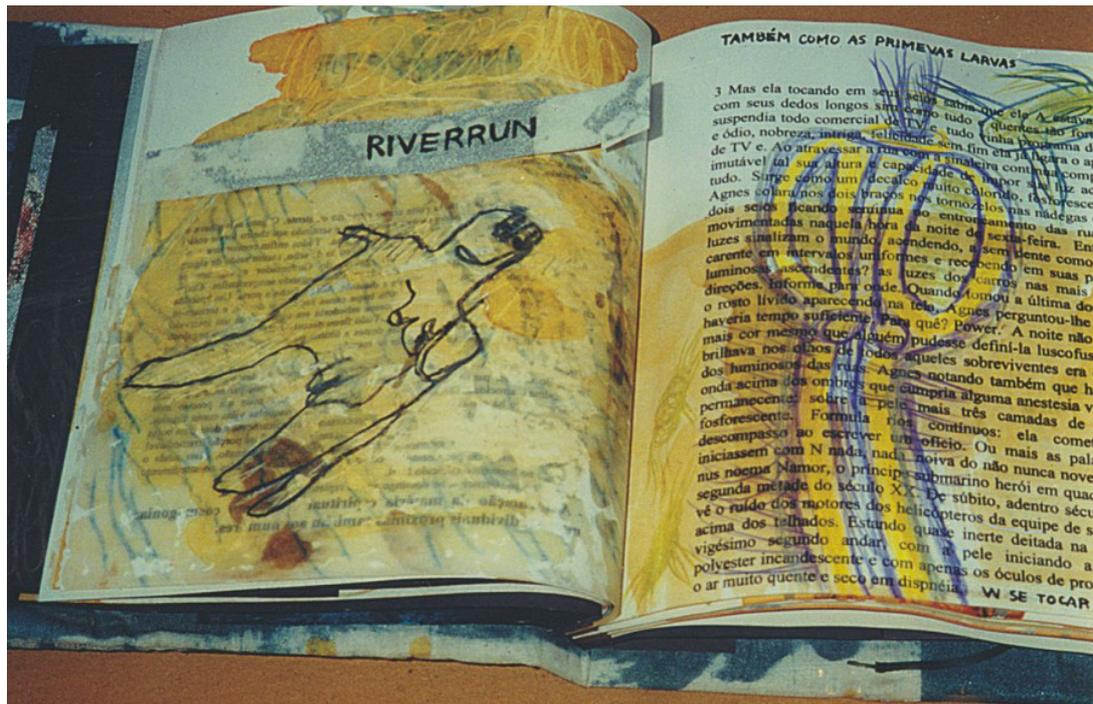


FIGURA 5: Lenir de Miranda
Livro – Fim de Expediente (Agnes Bloom)
Técnica mista sobre papel e tecido, assemblagem 26,0 x 25,0 cm 50 páginas 1999



FIGURA 6: Lenir de Miranda
Fim de Expediente - Agnes Bloom (Ulisses / Joyce)
36 páginas – Técnica mista, assemblage
25 x 26 cm 2000

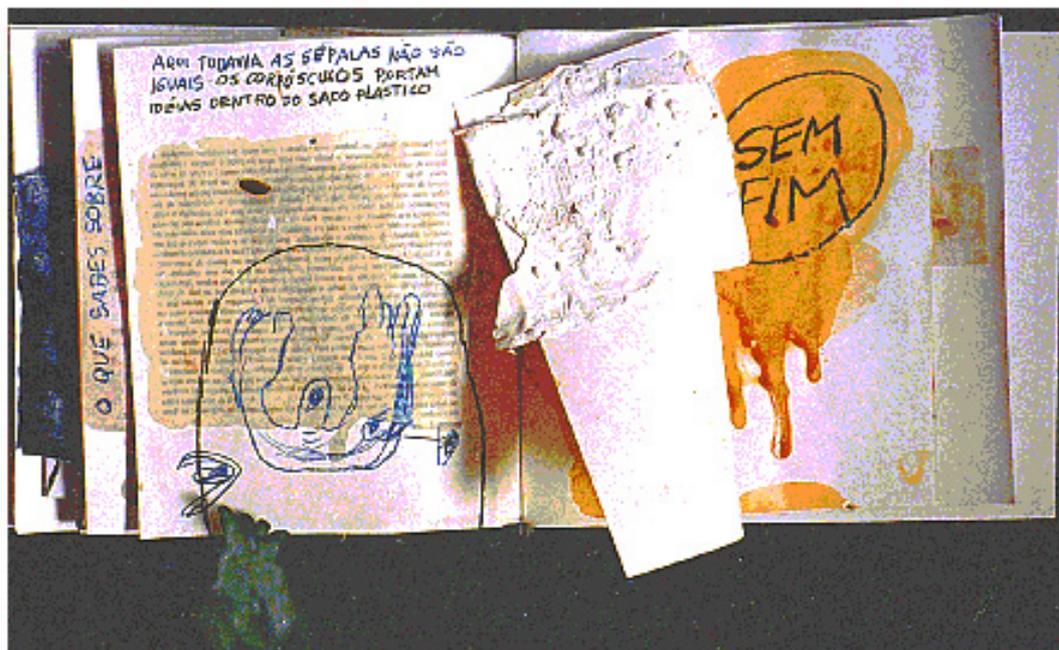


FIGURA 7: Lenir de Miranda
Fim de Expediente (Agnes Bloom)
Técnica mista sobre papel e tecido 25 x 26 x 3 cm 1999

“Sob que guia, seguindo que sinais?”

Este é o desafio com o qual me defronto e me oriento, para buscar uma linguagem plástica. Também por epifanias me guio, acasos, coincidências, a partir das palavras joyceanas e das cenas-sinais que delas, subitamente, se descortinam em minha mente e escorrem na direção de minhas palavras e minhas imagens.

Todo o texto apresentado nesta dissertação tentará colocar-se dentro de situações como as oferecidas pela forma do texto de origem: NOSTOS, COM PERGUNTAS E RESPOSTAS. Também vêm daí suas configurações imagéticas, sígnicas, (retorno, mar, rotas cometárias, marés, posições dos personagens, expressões textuais, enfim, corpo sugerente / enigmático do texto de origem), que são os elementos recorrentes para a criação teórica e plástica deste trabalho intitulado NOSTOS – a nostalgia de todos nós.

Ah, flor de batata, companheira talismã de Bloom!

Renascerá epifânica em mim?

Sim.

Num dia qualquer, repetindo o sim do início e fim do último episódio (Molly) de Ulisses sem fim, sim!

Sim. Sem fim os significados joyceanos.

Sem fim a pintura.

Flo/rir como Joyce ria. Sim. Bloom, flor/essência da forma que ainda desconheço, mas que chegará, violeta e branca, que se fará visível ao mundo.

assim me prometo em obras?
sim de sinais
em pinturas, livros e palavras.

Página em branco

1

ULISSIANO

Homero... James Joyce... Lenir de Miranda... um outro

“Em que estudo comum mergiram suas reflexões mútuas?

A simplificação crescente traçável dos hieróglifos epigráficos egípcios aos alfabetos grego e romano e a antecipação da moderna estenografia e código telegráfico nas inscrições cuneiformes (semíticas) e a escrita ogâmica quinqüecostal virgular (céltica).”

(Joyce, 1977)

Segundo a Odisséia, de Homero, poeta grego do século VIII a.C., Ulisses é o herói da Guerra de Tróia, que enceta a viagem de volta para sua ilha, Ítaca, onde é rei. Nesta viagem de volta ele enfrenta uma série de obstáculos, narrados na Odisséia.

Ao falar em Ulisses, de Homero, há uma cena mítica, que se descortina diante da visão do retorno.

Existe sempre, em Ulisses homérico, a ânsia do retorno, daí sua nostalgia.

No romance Ulisses, de James Joyce ou Christened James Augustine Joyce (2 de fevereiro de 1882 – 13 janeiro 1941) dublinense, o

principal personagem é Leopold Bloom, que vai retornando e encarnando Ulisses homérico.

O mito do eterno retorno é ritualizado, em ambos os casos, em Homero e Joyce e desde sempre, na vida do próprio homem. Pode-se falar do retorno a si mesmo, ao seu autoconhecimento.

Não apenas o mito do retorno, mas Joyce encena, em Ulisses, a mescla total da mitologia clássica na sua trama lingüística. Ulisses, herói, ele mesmo, miticamente, perambula com Leopold Bloom e conosco, deixando perguntas sobre nossa Ítaca, nosso lugar primitivo de origem.

Também Stephen Dedalus é outra referência mitológica. Dedalus, construtor do Labirinto de Creta, com Joyce torna-se um personagem no labirinto das palavras.

Joyce, que elaborou Ulisses em sete anos, conservou a estrutura básica em três tempos, Telemaquia, Odisséia e Nostos, como na Odisséia de Homero. Mas, para melhor introdução na complexidade da obra, ofereceu aos leitores um roteiro interpretativo, com referências mitológicas, denominado esquema Linatti, nome do amigo que o auxiliou. Este consiste numa ordenação interpretativa, para favorecer aos leitores, devido à complexidade da obra, que se constitui numa ruptura com a narrativa tradicional.

Conforme o roteiro-chave, as três partes de Ulisses são compostas por dezoito episódios. Cada episódio possui título diferente e se distribui em cena, hora, órgão, arte, cor, símbolo e técnica. Os episódios, em estilos variados, podem suscitar dezoito romances diferentes. Cada episódio vem mesclado com citações em latim, grego, outros tantos idiomas, personagens da história ocidental, mitos e uma multidão de coisas enciclopédicas, narradas e desbaratadas.

Ulisses, de Joyce, e a sua odisséia, transcorrida em Dublin, no dia 16 de junho de 1904, está, assim, dividido em três partes, perfazendo dezoito capítulos heterogêneos de estilos, numa distribuição estrutural semelhante à Odisséia de Homero.

Na Primeira Parte, chamada Telemaquia, são narradas as aventuras de Telêmaco, filho de Ulisses, correspondente a Stephen Dedalus.

A Segunda Parte é a Odisséia propriamente dita, que se constitui no desenvolvimento de uma viagem arquetípica, do retorno de Ulisses, representando o itinerário da vida humana e das lutas do homem em busca de si mesmo.

A Terceira Parte, denominada Nostos, trata do regresso à Ítaca do herói Ulisses ou Odisseu (palavra grega). Versa sobre o sentimento de nostalgia pela terra ansiada, para a qual quer retornar. Em Ulisses, de Joyce, nesta terceira parte, encerra-se o périplo de Leopold Bloom, ao chegar em casa, às duas horas do dia 17 de junho de 1904. Aqui, sob a formulação de perguntas e respostas, Joyce disse que era a parte que ele mais gostava, sendo o “patinho feio do livro”.

Dentre tantos possíveis e tentadores enfoques desta obra, a reflexão aqui intentada recairá sobre esta Terceira Parte, denominada NOSTOS. Não descartando, no entanto, a eventual citação de alguns fragmentos de outros episódios de Ulisses. E, muito especialmente, a recorrência à expressão RIVERRUN, que surge no início e no final de Finnegans Wake, de 1939.

O rio corre, ubiquamente, infinitamente, tanto em Ulisses, como em Finnegans Wake.

Como diz o ditado popular, vindo de Heráclito, filósofo pré-socrático, do século VII a.C., que ensina que o tempo, como num jogo, possui seus dados. Na verdade, no tempo no qual se confundem e se misturam o passado, o presente e o futuro, nunca nos banhamos no mesmo rio, no entanto lá está ele, no mesmo lugar, sempre a me banhar a face da surpresa, num eterno vir-a-ser.

Riverrun é ver as preditas imagens nas correntes míticas do rio que ru-r-ge.

Essa Terceira Parte, que contém o episódio 17 – Itaca, corresponde à chegada de Ulisses à sua ilha. Joyce fez, nesta terceira parte, Bloom e Stephen terminando sua perambulação pelas ruas de Dublin.

Bloom perde a chave da entrada da casa e nós, no intrincado do texto, procuramos o trinco das mil decifrações. A Cena é da Casa, 2 horas da madrugada (Fig.8).

Num estilo dialógico, há uma conversação em torno de Bloom e Stephen mas não deles propriamente dito, pois é o autor que faz perguntas e respostas em torno dos personagens. Alguém algures está onisciente e estabelece como que um inquérito íntimo, com os personagens e com a própria linguagem (Fig.9).

Quem?

O autor?

Ou o leitor?

Concernente a quê?

Bloom e Stephen em riverrun transitam o dia, no episódio 17-Ítaca.

Ondas em remos rumam do texto para o espaço da pintura. Riverremo formas pictóricas.

Vivendo dentro de um sistema que é o romance, o artístico Stephen Dedalus e o científico Leopold Bloom são componentes de um projeto que os contém e os expande, de tal forma que talvez nem eles consigam absorver sua grandiosidade.

Aqui se localiza a dialética entre Bloom e Stephen Dedalus, na técnica do Catecismo. Refere ao catecismo porque a técnica narrativa é uma confissão dos personagens para alguém que os interpela. Rememorando também a vivência religiosa de Joyce. Quando o texto fala na primeira pessoa, fica estabelecida logo uma intimidade, como um confessor. Ao passar para a terceira pessoa, dinamiza os planos perceptivos do receptor, diante das palavras, nesta técnica, que é um dos muitos aspectos da linguagem de Joyce.



FIGURA 8: Lenir de Miranda
Íthaca (Ulisses/Joyce)
Acrílico – técnica mista 50,0 x 37,0 cm 2000



FIGURA 9: Lenir de Miranda
Íthaca 2h (Ulisses-Joyce)
62,0 x 67,0 cm
Acrílico e técnica mista sobre tecido 2000

Dá-se uma espécie de experiência interativa entre o autor, o receptor e o personagem. Este último, soberano, encarnando-se ora nele mesmo, ora no receptor, ora em Joyce. Aqui a linguagem não é representativa de alguma realidade, mas é destruidora e após, reveladora de mutantes visões de mundos. Leitor e escritor enveredam pelo labirinto, atendendo ao chamado dos personagens, que forjam uma linguagem cifrada, que traga aos dois, desafiando-lhes uma decifração especular.

Os personagens se entrecruzam, em espaço/tempo, numa simultaneidade formativa de suas essências, que, subitamente, nos cinge, nos representa, transforma-se no Eu e no Outro, comovidamente.

Em Ítaca, episódio 17, dialogicamente as vozes audíveis vêm indistintamente dos personagens e do próprio Joyce que parece discorrer, para o espectador, uma cena instável, com eternas perguntas e respostas. Com Joyce, o dialogismo é dominante, havendo sempre um personagem oculto, presenciando a linguagem: o próprio leitor? ou Joyce? ou?...

Em Ulisses, Joyce, fica problematizada a figura do autor da obra. A obra em si, narra-se a si mesma, é soberana, fala de si. Representa uma característica da modernidade, ter o autor um segundo plano em sua própria obra. Em Ulisses, os próprios personagens tomam, para sua própria narração, suas descrições. Constituem-se, narrando-se, por exemplo, em Molly Bloom, no último episódio, 18, Penélope, no seu monólogo interior, mentalmente transcorrido sem nenhuma pontuação ou relação linear entre as partes íntimas nas cenas de seu discurso.

É como se o autor outorgasse aos personagens autorização para discorrerem sobre si mesmos. Então é a linguagem que assume seu próprio conteúdo, em metalinguagem.

Estabelecido um amálgama discursivo entre a linguagem do personagem e o leitor, funda-se um espelhamento entre eles e o leitor é chamado a ser o alter-ego em meio a uma linguagem que o desafia e um personagem que insiste em fitá-lo abismadamente.

Por vezes há um narrador misterioso, pelo autor, pelo personagem, conduzido por monólogos que se infiltram pensamentos adentro do espelhado e inquieto leitor.

Joyce, um autor moderno, ultrapassou classificações temporais e irradia-se na pós-modernidade, para além do literário.

Locomovendo-se na modernidade, a originalidade toma novos rumos. Como em crise, ela busca ordens nos estilos do passado.

Acontece em Joyce uma originalidade convulsiva, sendo esta um dos protótipos excepcionais da modernidade, que revolucionou a literatura ocidental. Vê-se uma linguagem que busca ordens e citações nos estilos do passado. É o que acontece nas conexões estilísticas e no enciclopedismo joyceano.

A linguagem, ao assumir seu conteúdo estético, cria raízes ainda não existentes, com uma variedade de códigos, ampliando as possibilidades de leitura. São inesgotáveis as possibilidades traduzíveis numa palavra, numa frase joyceana. Joyce coloca em Ulisses todos os estilos possíveis, mesclados numa linguagem de caleidoscópio, num código multifacetado.

O Ulisses joyceano desenvolve, em seu percurso, uma infinidade de formas literárias, estilos justapostos, sobrepostos, assim como idiomas, grego, latim, sânscrito, gírias modernas e mesmo português.

Utiliza cerca de quarenta línguas, segundo Jacques Derrida: “como me disse Jean-Michel Rabaté, pelo menos uma quarentena” (1998, p.17).

De fato, quem se contamina por Joyce e seu enciclopedismo, ou nos meandros do labirinto joyceano, nunca mais será o mesmo, em termos de exigência criativa, do imaginário que escapa da obra para nos tomar de surpresa.

Derrida ainda pergunta “quantas línguas podem se encerrar em duas palavras de Joyce...?” (1998, p.17).

As conexões joyceanas englobam mitologia, religião, ciência, história, cultura, filosofia, literatura e banalidades. Há uma dimensão profunda

de personagens que vêm num reflexo dos deuses, heróis e monstros dos tempos homéricos, embora muitas vezes vertidos em seus contrários. Por exemplo, o Ulisses joyceano nem sempre comporta-se ou reveste-se como o astuto herói homérico. Por vezes Bloom é o reverso do herói, um homem temeroso, abalado pelas circunstâncias em sua pobre Dublin.

James Joyce era um obcecado por datas, comemorações e coincidências. Todo ano ele perguntava a si mesmo, a cada 16 de junho, se alguém se lembraria desta data no futuro.

Esta data é aquela em que Joyce, pela primeira vez, passeou pelas ruas de Dublin, com Nora Barnacle, que se tornou sua esposa.

Este romance, em seu todo, retrata as aventuras de Leopold Bloom (Ulisses), ao longo do dia 16 de junho de 1904, cruzando as ruas e pubs de sua Dublin, com o sensível Stephen Dedalus, num percurso de 18 horas (das 8h do dia 16 até às 2h do dia 17). Nesse périplo se constata uma extraordinária fusão de mitologia, filosofia, realismo e humanidade. O uso experimental da linguagem tornou-o um dos romances mais significativos do século XX, em notável paralelo com a Odisséia de Homero.

Neste momento, vale lembrar que Ulisses, escrito entre 1914 e 1921, só foi lançado em 2 de fevereiro (data de nascimento de Joyce) de 1922, graças à americana Sylvia Beach, que vivia em Paris, tinha uma livraria chamada Shakespeare e apreciava obras de vanguarda.

O fogo que exterminou os exemplares de Ulisses, pelas autoridades americanas e inglesas, acendeu para sempre o espírito joyceano, inspirando, tornando sua visionária linguagem, geradora extraordinária de linguagens futuras, para além do literário, atingindo as artes visuais, a música e o cinema.

“Em Ulisses, um dia é comprimido em mil páginas de monólogos interiores, blasfêmias, momentos sublimes, piadas infames, reflexões sobre a morte, bêbados, poetas, jornalistas, prostitutas diabólicas, ateus santos, passado, presente e futuro se tornando uma grande síntese na mente de um escritor que conseguiu reconstituir sua cidade natal – Dublin – com tamanha exatidão, que ela poderia ser

reconstituída graças aos seus livros, caso fosse queimada num incêndio.” (Cunha, 2003, p.2).

Este maior representante da autoria da arte literária do século XX demonstra que é uma arte puramente formal o que se apresenta frente à modernidade.

Exemplificando a crise da autoria, do artista como gênio, no início do século XX, os escritores buscam uma forma de dar autonomia a seus personagens. E o fazem, estabelecendo técnicas narrativas tais como o monólogo interior, que supõe, por definição, o desaparecimento do autor.

É esse monólogo interior, conectado ao chamado *Stream of Consciousness*, conhecido como a técnica da corrente do pensamento ou da consciência, utilizada por Joyce, que evidencia um abandono do pensamento racional do ato criativo.

São valorizados, nesse monólogo interior, que se infiltra no próprio leitor, uma torrente de impressões, pensamentos incompletos, associações livres, lapsos, acasos, impulsos, tormentos, hesitações, ao longo da trilha individual e íntima dos personagens.

Penetra-se mais e mais na vida interior dos personagens, aberta para o leitor, que passa a respirar ao ritmo destes, de uma forma até então não explorada em literatura. Com o uso do monólogo interior, Joyce revela os mais profundos pensamentos e sentimentos dos três personagens, como vivem, hora após hora.

Esta técnica toma totalmente o episódio final do livro, com Molly Bloom. Aqui, todos os sinais gráficos de pontuação desaparecem para dar vazão ao fluir imediato da consciência. As palavras palpitam ao ritmo do corpo, do personagem, que se conecta ao leitor. Transfusão respiratória entre personagem e receptor.

Esta inovação na literatura aboliu a narração no sentido tradicional, linear. Ao mesmo tempo, oferece as mais variadas técnicas literárias, em coexistência por vezes caótica.

O psicólogo William James, em 1890, em *Princípios de Psicologia*, lançou essa técnica do monólogo interior, mas foi Joyce que a utilizou pela primeira vez, em seu fluir imediato, na literatura.

O leitor se vê enredado na trama interior dos personagens joyceanos, em sua verdade, metaforicamente, assim narrada. Na mente dos personagens mesclam-se os planos temporais, nas faces do passado, presente e futuro numa total visão multiforme do real.

A maneira de colocar a obra de arte assim constituída faz o homem moderno mudar seus antigos valores culturais, que privilegiavam a linearidade dos discursos, para voltar a recompô-los e poder relê-los em novo feitio.

Com a técnica do *Stream of Consciousness*, Joyce vislumbrou o hipertexto. Uma espécie de labirinto em que conjuntos de palavras, imagens e sons se entrelaçam uns aos outros. Tudo num movimento de construção, desconstrução, reconstrução, através do qual o receptor percorre determinado trajeto, de sua escolha pessoal, buscando significados existentes ou produzindo outros.

A percepção da realidade é fragmentada e mutável, sobrecarregada de imagens, em linguagens que se ofertam a vários tipos de leitura.

Joyce está conectado ao espírito do início do século na Europa. Num momento em que algo se mostra desordenado, é a metáfora de um mundo desiludido de pós-guerra.

É também a época do despencar do sistema cósmico newtoniano, com o surgimento da teoria da relatividade, a física quântica, em conseqüência, o universo da relatividade. Então, em seus inícios, o século XX mostra que a realidade torna-se inapreensível para um conhecimento unilateral, a partir de um só ponto de vista. Diz Einstein: “em tempos de crise a imaginação é mais importante que o conhecimento”.

Sem esquecer, em arte, a ruptura de Cézanne (1839-1906), que colocou por terra séculos de perspectivas e cânones de representação da figura humana, para fundar um espaço que pretendia penetrar no âmago da montanha *Sainte Victoire*. Inclui-se, também, a revolução cubista de Picasso.

Este é o pintor que dominou, energicamente, suas técnicas pictóricas, seus meios expressivos, temáticas, tudo envolvido de um revolucionário espaço/tempo. Quando a literatura moderna pretende apresentar um nome que abarque “tamanho variação e dissolução do objeto e síntese do objeto, o único possível seria o de James Joyce” (Broch, 1992, p.130).

Nascidos no mesmo ano, um espanhol e outro irlandês, Picasso e Joyce, respectivamente, tornaram-se as figuras emblemáticas da modernidade.

Um dos aspectos manifestos em ambos, que os identifica, é a fascinação pelo mítico. Picasso, seguidamente faz-se representar por um *iracundus* Minotauro, monstro fabuloso, com corpo de homem e cabeça de touro, devorador de jovens donzelas. Joyce, em paralelo, seguidamente pensa a si mesmo como sendo Dédalus, o mitológico arquiteto do labirinto de Creta, situando sua mente à procura de palavras aprisionadas. Há sempre um paralelismo joyceano com o mito, aqui entre os meandros das palavras, em primeiro plano, com Stephen Dedalus.

Também o bordel faz parte de suas perambulações por cenas excitantes eroticamente. O sensualismo manifesta-se em ambos. De um lado, em figuras sexualmente delineadas, em pinturas, desenhos, gravuras e esculturas de Picasso. De outro lado, Joyce estabelece o clima íntimo de Molly e seu sexo ofegante, mais os episódios do bordel e outras representações eróticas.

Dissipa-se o real. Também as teorias de Freud, sobre o inconsciente, introduzem novos conceitos sobre a natureza do homem. O onírico toma forma, principalmente no campo da arte, construindo mundos que dissipam a realidade lógica.

Algo semelhante também está na chamada escritura automática dos surrealistas. Eles proclamam o sonho, as imagens oriundas do inconsciente. Na escritura automática, a mente é tomada de assalto. Na mente se desenrolam as cenas que tingem a criatividade de forma extensa e fascinante. André Breton (1896-1966), criador do Surrealismo, realiza as primeiras experiências das técnicas surrealistas, criando o primeiro texto de escrita

automática, intitulado *Campos Magnéticos*. O novo método, com influência direta dos fundamentos freudianos, pretendia liberar o fluxo do inconsciente da estreiteza do pensamento consciente e linear.

Dadaísmo – Surrealismo – Escrita Automática, cabem todos no texto de *Ulisses*, que perturba ao recusar o racional, o consciente, o pensamento tradicional, assim configurando sua forma esotérica e exemplarmente dita difícil perante a previsibilidade de outras linguagens que nada dizem.

Algo vindo pelo inconsciente, se expande, propiciando-se em palavras. E estas convocam memórias, em simbioses furtacoras, a decifrar. Enfim, *Ulisses* requer os mais ágeis pensamentos para acompanharmos suas complexidades formais.

Há uma substancial transformação, a partir do questionamento de certas verdades até então inquestionáveis, e que agora, tanto ao nível epistemológico, como psicológico, vêm-se afetadas.

Os protagonistas dialogam, discorrem sobre seus mais profundos impulsos inconscientes, diante de seus pensamentos revelados em bruto.

Em *Ulisses*, projeta-se a função do inconsciente na trama do romance, com nuances dadaístas e surrealistas.

Os elementos formais de *Ulisses* surgem em redemoinhos. Contrário à linearidade da *Odisséia* de Homero, o *Ulisses* joyceano privilegia o caos.

Com *Ulisses*, as imagens assumem todos os espaços e tempos, num complexo quadro da existência delas mesmas, como se quisessem abarcar toda a experiência do real num dado momento. Personagens e coisas jogam de esconde-esconde e perdem-se, decompõem-se, recompõem-se, mesclando-se com mil outras coisas, numa trama estilística complexa.

Com grande conteúdo psicológico, a obra reflete no “fluxo da consciência”, expressando-se no monólogo interior, a realidade interior do mundo dos personagens, no qual se penetra com sofreguidão.

A partir da nuance desse fluxo da consciência, dissipa-se a segurança do que sejam as palavras e as imagens assim surgidas. Á primeira

vista ininteligível, como é um dos aspectos da arte experimental, onde a transgressão se mostra constantemente para desafiar a estagnação das mentes.

Enlouquecidos, sufixos e prefixos descolam-se nos espaços e remontam-se em híbridas combinações de organismos que tomam de inesperado a imaginação. Perante a polissemia dos elementos literários, Joyce armou seu engenho a partir da linguagem na qual pairam, bóiam e submergem os personagens e suas partículas sulferinas.

Em Joyce não há um conceito unívoco no decorrer do romance. Uma variação de perspectivas estilísticas sobrevêm com os personagens que se transformam e interpretam a própria linguagem multifacetada. Com os personagens de Ulisses, estamos lado a lado com seus pensamentos, sua respiração ofegante, seus problemas internos, decorrendo durante um único dia. Entramos num redemoinho de palavras, como em um microcosmo labiríntico e simbólico onde os deuses da Odisséia homérica se transladam para a realidade nem sempre heróica dos personagens de Ulisses. O texto nos suga para suas entranhas, quando entramos nele e ele se infiltra em nós. Dele tiramos coisas que não foram lidas, e que nos vêm em estado bruto, dos confins do berço da linguagem, como um secreto conhecimento a-tingido de formas abstratas.

Como abarcar uma frase de Ulisses?

Ela irradia em todas as direções e sua polissemia assim vibra, no objeto descrito, que se dissolve na própria linguagem, que também se torna o objeto descrito. Um dinamismo de circularidade, aberto em espiral infinita.

“é pelo menos plausível que ele tenha, de fato, concebido a organização de sua obra como um círculo de círculos, ou mais um círculo superposto aos outros tantos círculos superpostos uns aos outros – um círculo último, ou círculo magno...” (Nestrovski, 1992, p.315).

A linguagem pensa o objeto descrito nela mesma.

“... nós nos mantemos à margem da leitura; isto para mim já dura mais de vinte e cinco anos, e o incessante mergulho me repele para a margem, na borda de outra imersão possível, ao infinito. E isto é verdade, no mesmo grau, para toda a obra? Em todo o caso, tenho a sensação de ainda não ter começado a ler Joyce, e este “não ter começado a ler” define a relação singular, direi mesmo ativa, invasora, que tenho com essa obra...” (Derrida, 1998, p.22).

A dinâmica não linear de Ulisses retroalimenta-se sobre si mesma. Vai se adaptando em seus vários contextos e absorvendo o leitor dentro de sua complexidade de mundo, insuflando nele uma rede policrômica tramada na polissemia, oriunda de dentro da própria obra.

Ulisses de Joyce extravia-se para fugir de um estático e ordenado mundo. Repudia sistemas estáticos e ruma para o limiar do caos, onde as grandes obras são originárias, como um big-bang. Não obstante, é um caos ileso. É um cosmo em expansão, que se vislumbra em sua estrutura organizacional, configurada mesmo matematicamente, pelo seu esquema repartido em três partes, num paradoxal sistema ordenado dentro do romance.

O enredo de Ulisses antecipa a imagem do mundo contemporâneo, em toda sua complexidade. Afinal, na não-linearidade reside o que há de mais

interessante para se percorrer, em termos de criatividade, neste nosso mundo previsível e recheado de clichês.

O texto joyceano recebe caóticas turbulências em seu sistema, que se alimenta na grande diversidade oriunda do húmus de uma poderosa natureza criativa.

O fenômeno do acaso também origina o universo joyceano. O acaso configura o romance, como um fecho de luz repentino, aparentemente sem intenção. Todavia este gradual e incidental detalhe combina-se no interior dos procedimentos criativos, como se a vida de Ulisses recebesse a mente dela própria. Uma espécie de formatividade, como discorre Luigi Pareyson sobre a gênese da obra, que vai se formando e se exigindo no momento mesmo de sua formação, auto-formante enquanto novo mundo em criação (1993, p.66).

É como se os próprios personagens ditassem, caoticamente, suas visões, para o autor, que se submete aos seus elementos da linguagem. Assim acontece na pintura, quando, no processo de formatividade, as imagens surgindo, vão se impondo diante do artista, exigindo-se em forma pictórica. Eis aqui um paralelo pictórico ao processo literário.

Todavia não se pode falar em Joyce sem mencionar a palavra epifania.

Profundamente religioso, observador das coincidências da vida, ele também era sensibilizado pelas revelações ocasionais, talvez divinas, que o acometiam ao passar do tempo. Guardando-as, ele preparava a revelação maior que foi sua obra para nós, aprendizes deste mago das palavras.

A sincronicidade é outra característica da linguagem joyceana. Durante todo o percurso de Ulisses, as cenas são justapostas, sobrepostas, os pensamentos se entrecruzam, no decorrer de um mesmo tempo. Multifacetadas imagens vêm oriundas de palavras translúcidas. E a pintura imita esse processo em seu modo de aparição, depositando signos coletados de diferentes fontes.

Página em branco

2

NOSTOS

A nostalgia de todos nós

A III parte de *Ulisses* / Joyce, intitula-se NOSTOS. Palavra de origem grega, *Nostos*, significa decorrente do regresso, retorno, vontade de retornar. Mas esta palavra reclama de seu complemento: adicionado de *Algia* (oriunda do grego, significando estado de dor, aflição) torna-se Nostalgia, isto é: estado de dor decorrente da ânsia, do desejo, de retornar.

De retornar para onde?

NOSTOS - signo à deriva, no mar do olhar. Do pensamento derramado em matéria, como metáfora do retorno, queimando o corpo em nave pictórica. Signo do corpo de todos que estamos perdidos abandonados no espaço interestelar, retornando por todas as perguntas, durante um dia qualquer.

Neste *Ulisses* de Joyce, há uma constatação de crise, com relação ao sentido de vida do próprio homem e sua identificação e retorno consigo mesmo e com os outros. Dá-se o retorno para Ítaca, de *Ulisses* homérico, o retorno de Bloom, para casa e o auto-retorno do próprio homem, em seu autoconhecimento.

É a partir de Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, que surge a idéia que revela a intenção de *Ulisses* perante o seu desejo de conhecimento. No

canto XXVI, do Inferno, Ulisses declara que: “Quando descobri que nada podia impedir minha ânsia de viajar e conhecer o mundo, nem ternura de filho ao velho pai, nem o amor da minha Penélope, decidi explorar o mar aberto e profundo, acompanhado de minha tripulação fiel.”

(<http://www.ibpinet.net/helder/dante/pt/inferno/inferno.html>)

Retornar para si mesmo e se reconhecer na própria linguagem. Abstraindo mais, retornar na sua linguagem mesma e assim ganhar existência, de “terra em terra”, perante si mesmo e o outro.

Eis aqui o retorno, no episódio 17 Ítaca, de Ulisses, Joyce.

“Não reapareceria o partido nunca nenhures nenhumamente?

Erraria ele sempre, ipsimpelido, ao extremo limite de sua órbita cometária, além das estrelas fixas e sóis variáveis e planetas telescópicos perdidos e extraviados astronômicos, ao extremo confim do espaço, passando de terra em terra, a meio povos, a meio eventos.

Algures imperceptivelmente ele ouviria e algo relutantemente, solcompelido, obedeceria aos apelos da lembrança. Daí, desaparecendo da constelação da Coroa do Norte ele como reapareceria Renato sobre a delta da constelação de Cassiopéia e após incalculáveis éons de peregrinação retornaria qual distante vingador, um restaurador de justiça contra os malfeitores, um cruzado sombrio, adormecido desperto...” (Joyce, 1977, p.778).

Quem retorna?

Nós, Ulisses. No entrelaçamento dialético entre o Eu, o Outro e a obra, esta, perante as palavras e as imagens.

Somos Ulisses, retornando pela nova linguagem traçada.

A obra adentra-se no labirinto do inconsciente. Nós retornamos algures, com a descoberta de nossos próprios sinais, a linguagem, deparando-se com motivações primordiais do homem, em seus percursos em busca de si mesmo, de sua integridade, feita pela linguagem, aqui manifestada em palavras e imagens.

“Que continha a primeira gaveta aberta?

Um caderno manuscrito...” (Joyce, 1977, p.769).

Um pedaço de nostalgia assinalado em cor branca névoa.

Uma passagem de ônibus, valendo um regresso.

Um sobrescrito com figuras sobre palavras antigas.

Uma batata como talismã.

O mais longínquo dos olhares no horizonte das palavras.

A nostalgia do outro, em suas palavras e imagens.

Algum objeto enigmático à espera de ser incorporado na pintura.

Dois despertadores marcando 8 horas para a partida e 2 horas para a chegada. Perfazendo um intervalo temporal, no roteiro, de 18 horas.

A NOSTALGIA

Em Homero, nostálgico é o empenho de Ulisses em retornar para sua ilha distante, Ítaca, seu lugar de origem, onde reinava.

No Ulisses de James Joyce, Nostos é a terceira parte do romance e trata das cenas do périplo ulissiano, culminando com a chegada de Leopold Bloom e Stephen Dedalus, em retorno à casa de Bloom. Aí está nosso ponto focal, que inclui também:

Episódio: 17 ÍTACA

Cena: A CASA

Hora: 2

Órgão: ESQUELETO

Arte: NAVEGAÇÃO

Cor: BRANCO

Símbolo: COMETAS

Técnica: CATECISMO (impessoal)

O desejo do regresso é um desejo erotizado, pleno de Eros, que conduz a energia da vontade de vida, da ação de ir ao encontro de si mesmo como potência de ser. É mesmo como algo sensual, como afirmação do corpo que se deixa tatear em sua linguagem. O desejo do retorno torna-se conhecimento em cada página. Assim propiciado nas equivalências entre palavra e imagem, textura, suporte, assemblage, navegadas pelas obras.

No Ulisses joyceano, em Nostos, há o diálogo do autor com sua própria obra. Meandros de sua própria linguagem. Joyce, aqui, narra sobre seus marcados personagens, Leopold e Stephen, diante deles, com indagações e respostas. Essa é a nostalgia de um dia, 16 de junho, quando, juntamente com Ulisses / Bloom, sentimos a dor de querer regressar a coisas nossas, suspeitadas, numa palavra, numa imagem.

Toda a melancolia de Ulisses está voltada “como o fim da tensão, do sofrimento, da perda e da morte: volta do exílio [...], reconciliação do homem consigo mesmo, da natureza com a história” (Novaes, 1994, p.155).

Eis como chegamos ao porto de partida dos Ulisses em cada um de nós, vertidos em corpo feito de imagem e palavra. Rumamos ao retorno de nós mesmos, perante a possibilidade infinita de compreender a essência do mundo, em seus primórdios da forma que o significa.

Diz Olgária Matos sobre a nostalgia de Ulisses: “Assim, para uma tal dor, há um remédio: o retorno. Ítaca é para Ulisses o nome do remédio” (Matos, 1987, p 154).

A nostalgia de Ulisses homérico, no exílio, repete-se em Joyce exilado de sua Dublin. Leopold Bloom retorna à casa, em sua nostalgia e tristeza pela sua pobre e suja Dublin. Em nós, de forma misteriosa, encontra-se a nostalgia numa perda metafísica, no desconhecimento de nossas origens. Nós, que perdemos algo do mundo e a este algo procuramos regressar e reconciliar, na “viagem ao interior de si mesmo”, nas palavras de Olgária Matos.

O que se perdeu?

Alguma imagem, algum olhar, na bruma espessa do mar deverá ser reencontrado.

Citando ainda Olgária Matos: “Trata-se de uma situação enigmática de uma perda sem objeto perdido, uma perda desconhecida, perda do objeto que escapa à consciência” (1987, p.152).

Nesse retorno nostálgico, o artista reconcilia-se com alguma coisa perdida, através da obra. Seria esta uma abordagem fenomenológica, pois como estudo ontológico dos processos criativos, é destinado a determinar suas estruturas, sua gênese e sua essência visual.

O indivíduo está inteiro no mundo e possui em si o mundo. Experencia esse mundo em seu próprio corpo, através de suas interrelações concretas, da vontade de reaprender e apreender as coisas no mundo. Pois nada neste mundo é estático. Um corpo é pulsante, feito do igual tecido do mundo.

Olhamos as coisas e nosso corpo pergunta ao mundo sobre sua visibilidade.

Visibilidade do mundo, vinda por uma representação, uma coisa qualquer, um toque, no olhar do outro, uma significação irradiada de algo, uma

palavra, uma imagem. Todavia, nunca obtemos respostas, conclusivamente. A maneira como olho e como sinto é a origem da minha linguagem.

Um corpo tocado, retorna a si, emite sua linguagem e anula o vazio a ser preenchido pelas imagens.

A experiência primordial do mundo se faz na absorção de algo do outro. Na tecitura das experiências com o mundo, buscamos o sentido, a essência, nas relações que mantemos com esse outro e com a significação que atribuímos a ele, em nossas intersubjetividades.

Possibilidades inumeráveis estão no embarque dos dias, que se oferecem aos olhares que o indivíduo lança a esse mundo. Cada qual é do tamanho daquilo que enxerga, tamanho do desejo de renovar o olhar sobre o mundo.

O artista tem um modo diferente de dizer a realidade, vai sempre além das margens. Nesse além é dito como a realidade é, não unívoca, e sim, contraditória e ambivalente.

A realidade fala da multiplicidade do mundo objetivo, que se revela nela, aos nossos olhos. O olho inquiridor ausculta o mar infinito e por ele deixa-se invadir de matéria. Aos olhares sobre o mundo descortinam-se as possibilidades de suas experiências. Olhos cada vez mais ávidos por um cosmos onde quer se ver cada vez mais nele incrustado. Não um olhar acomodado numa visão contínua, num espaço totalmente articulado, mas sobre interstícios de extensões descontínuas, estranhadas. Navegante, o eu depara-se com limites, fragmentos, lacunas, alteridades, ambigüidades, lacerações.

A visão trincada irrompe através da obra, enfrentando a descontinuidade, o inacabado do mundo. A visão interroga o mundo.

De onde vem a origem do que farei visível?

Do inesgotável mar de Ulisses.

E nesse mar, campo magnético de acrílico, bebo, pintora.

Ulisses somos nós. Em retorno mútuo.

Um frente ao outro, retornamos.

Alguém se procura nesse mar de dúvidas, guiando-se na possibilidade existencial de reconhecer-se a um reflexo de si mesmo.

Estou “fora” de mim e busco um regresso.

Por analogia, busco um retorno ulissiano, por mares abismais. ruas, faces e toques em superfícies navegáveis, ao toque matérico beirando i-margens de um e outro.

Como chegar ao outro e eu a mim?

O outro é o navegante em minha direção. Para Sartre, descobrir o outro é uma condição da existência do eu.

“Para obter qualquer verdade sobre mim, é necessário que eu considere o outro. O outro é indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, o conhecimento que tenho de mim mesmo...” (Sartre, 1987, p.15).

Do abismo de sua existência, o artista quer agora a efetiva comunicação com o outro. Através de algo, que poderá ser a obra de arte.

Uma imagem é lançada, da recôndita existência, para refletir-se no outro.

Terei 18 horas? Como no Ulisses de Joyce? Ou mais?

Este procurado retorno é uma tomada de consciência perante o mundo como fenômeno no qual intento reconhecer-me.

É exatamente nesse momento que se depara o outro diante de mim, em cruzamento de olhares recíprocos. Como um espelho, o outro se reflete

sobre mim, ao olhá-lo diante de sua existência mediadora, em sua presença irresistível, inegável.

“Que impressão visual final foi a ele comunicada pelo espelho?”

A reflexão óptica de vários volumes invertidos inadequadamente arranjados e não na ordem de suas letras comuns com títulos cintilantes nas duas estantes fronteiras.” (Joyce, 1977, p.753).

Assim, retorno a mim pelo olhar espelhado de quem me olha. Invertida no outro me estranho, me estendo e me recomponho em mim, regressando algures. Neste jogo de olhares transitivos, dá-se uma tomada de consciência do eu perante o outro que busco, em sua singularidade especular, individual e concreta.

Como o outro, destinatário da obra, retornante pela obra, também me alcança?

As palavras e as imagens, congeladas no esquecimento, vêm à tona, na linguagem formada pelos signos concedidos desde o inconsciente até o limiar do tato, do olho, da mão, do corpo do remetente, onde se arma a profunda estrutura. Espelhada, significa o assombro de ser uma linguagem que passou a existir a partir do outro, um duplo em reflexo, o destinatário, concedido no destino da imagem.

Desconhecido é o que veio à tona, altas horas do pensamento. Desconheço agora o que provocará no outro esta linguagem cifrada de esperas e dúvidas.

Desconheço tudo e me submeto ao pulsar milenar desta estrutura que me concerne, me convoca e arma significados estranhos. Enquanto procedimentos reveladores da forma, fazendo-a possuidora de várias faces, transbordando no estranho e nostálgico território onde fulgura o signo arqueológico, mítico. Em solilóquio do eu.

Quem me retorna?

O eu. A obra.

Quem me vê?

O outro. O eu. A obra.

O que vejo?

O outro. A mim. A obra.

A obra devolve o espectador a si mesmo. A obra reflete, em sua órbita constante, a face do eu, perplexo diante do retorno, enquanto ao outro, enquanto a si mesmo, tangente cometária.

A obra convida o pensamento diante do olhar tocado, nos seus signos-iscas, para atingir o espectador, o outro, com um conteúdo que o devorará e o integrará mar a dentro. “Maribodelha” (Joyce, 1977, p.41) interpreta, extravazante, palavras do Ulisses joyceano. Mares de palavras em sargaços algures alumbradores.

Através da imagem e da palavra estruturam-se o eu e o outro, em que um se reconhece no outro. A imagem, na sua interseção com a palavra, retorna numa rede tramada, tecida posteriormente pelo outro que a recebe.

“O que vemos só vale, só vive, em nossos olhos, pelo que nos olha.”
(Didi-Huberman, 1998, p.29).

Como tomaria seus apontamentos até chegar ao outro, numa abordagem fenomenológica?

Atendo-se à realidade nascente de uma linguagem que se inicia permitindo-se caoticamente. Anotando seus pensamentos esparsos, suas

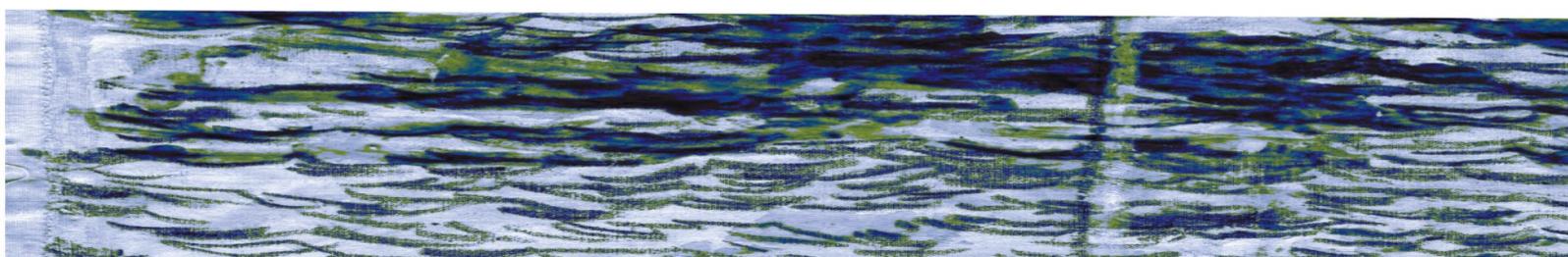
leituras esclarecedoras, aprisionando suas imagens fugazes, reflexionando seus motivos internos, desvendando o pathos das origens da sua linguagem.

Originando-se nas palavras, vêm traçados desconexos de imagens que requerem palavras. E vêm palavras que requerem imagens. E ambos, numa dialética, ajustando-se ou distanciando-se, traçam na mente um caminho labirinto.

A obra é atalho ao outro, emergencial respiro do eu.

No mar está a origem, das imagens, das palavras. No mar, entre mim e o outro, a obra é o mastro da nave do corpo vidente e que se dá a ver, conforme M. Ponty (1989).

A experiência do mundo faz-se nas relações que mantemos com o outro, absorvendo-se das interações com ele, nas significações de nossas experiências mais primordiais.



Página em branco

3

RETORNO

Rotineiro em trajetos ulissianos

“Que tornaria tal retorno irracional?”

Uma equação insatisfatória entre um êxodo e um retorno no tempo através do espaço reversível e um êxodo e um retorno no espaço através do tempo irreversível.”

(Joyce, 1977, p.779)

MERGULHO E RETORNO NO MITO

No mundo onde se hospeda a presença do homem, há uma correspondência com um arquétipo, com um modelo mítico, num outro plano de existência. Esse outro plano tem semelhança com o caos primordial, da natureza não-diferenciada, próxima à pré-criação, conforme Mircea Eliade: “o homem constrói de acordo com um arquétipo” (1992, p.22).

O arquétipo modelar reside nas profundezas dos mares de Ulisses e indica o rumo das imagens, sua forma e seus estados de existência, em signos, por sua vez, visualizáveis.

Através do ritual, passa-se do caos para o cosmo, para uma forma real, resultante do ato de criação. Eis como é transposto, de onde provém a forma, do não formado.

De onde recolher imagens que não existem ainda? Joyce esperava suas epifanias. Peça daí, meus empréstimos.

Um modelo mítico dos atos humanos são a repetição de “... um ato praticado no começo dos tempos por um deus, um herói ou um ancestral” (Eliade, 1992, p.29).

A partir desses atos modelares, vamos à presença de Ulisses homérico, retornando à Ítaca. Enquanto também presenciamos Leopold Bloom em seu périplo, encetando sua volta à casa e nós retornamos a nós mesmos, num prosseguimento homérico, na espiral cosmogônica, que nos remete ao autoconhecimento, através da linguagem em direção ao outro.

Ao nos voltarmos para Ulisses, mito, ele se apodera de nosso olhar e lança-nos a rede que nos aprisiona em nosso próprio questionamento.

Quem está conosco?

A solidão de Ulisses. As imagens escondidas, congeladas.

“Sozinho, que sentiu Bloom?

O frio do espaço interstelar, milhares de graus abaixo do ponto de congelamento ou o zero absoluto de Fahrenheit, centígrado ou de Réaumur: as admonições incipientes da aurora próxima.” (Joyce, 1977, p.748).

Qual é teu nome?

O astuto Ulisses homérico, no episódio do Ciclope, Polifemo, quando este lhe pergunta qual seu nome, responde: **Ninguém.**

Sua resposta transfere-se para nós. Cruzando os mares, as ruas, as faces. Sou Ninguém. Mas vou ritualizando na procura formal da obra, que me torna alguém para o outro. Alguém, aurora de mim, na obra.

Aqui o olhar do outro é elemento significativo no ritual. Esse olhar desafia e impõe-se sobre a incerteza e o solilóquio do eu. Bloom, em solidão, é Ninguém e nos convoca em seu retorno à casa, junto com Stephen.

São nas obras, seus percursos, sua poética, que exorcizam esse Ninguém.

O outro ritualiza nosso olhar, exorciza o vazio, funda a existência. Em momentos propiciatórios, dá-se corpo entre os dois olhares: a obra, corpo da linguagem.

Enquanto recito atos conectados com as forças do pathos criativo. Tudo se insere numa repetição cíclica do que já existiu, ou seja, o eterno retorno. Parodiando Eliot, o tempo presente e o tempo passado, estão presentes como perpétua possibilidade na mente ulissiana. O tempo muito além daquele marcado pelos relógios. Não o tempo mecânico dos relógios, mas um tempo mítico, em torno do qual gira o mundo, compartilhado, enigmático.

Nada estaciona na mente do homem, há um cosmo em expansão.

O que há de comum nos homens está no seu parentesco com o mito. Na busca pelo sentido da vida, o mito surge como histórias incrustadas em nós. São pistas para que consigamos nos alcançar interiormente. Chegar até ele, através da arte, é participar da experiência primeva da humanidade, no ato criador. É uma das formas de entender mensagens cifradas e retornar à nossa experiência interior.

O ritual do mundo arcaico subsiste no mundo profano, pois o homem, como um todo, está conectado à sua ancestralidade, através dos arquétipos em sua mente cosmogônica.

O ato criativo é um ato cosmogônico, no qual se dá a sintonia com o tempo mítico da revelação de um mundo em formação, do retorno ao poder criador.

O tempo cósmico é uma repetição cíclica, espiralado, "... é uma repetição, ... o eterno retorno" (Eliade, 1992, p.86).

Segundo Eliade, o mito do eterno retorno é a ontologia predominante do homem primitivo, arcaico, que ainda reside no homem do século XXI.

Seria esta uma nostalgia pelos primitivos momentos do homem arcaico?

O eterno retorno é como uma tentativa da anulação da "irreversibilidade do tempo" (Eliade, 1992, p.108).

A obra de Joyce "... acha-se saturada de nostalgia pelo mito da eterna repetição e, em última análise, pela abolição do tempo" (Eliade, 1992, p.131).

Joyce alarga e entrecruza o espaço e o tempo, ao pensar num "retorno irracional". Mas perturbadora é a compreensão do tempo que abraça o espaço que se percorre, com os personagens, ao correr do dia, pelo êxodo do corpo estendido num esforço de retorno.

O mito atinge níveis insuspeitados da memória. Há um jogo de arqueologia mental e de duplos. São encontradas imagens ancestrais, sígnicas, do interior de cada um, compondo materializações da expressão de vida do homem.

Qual o significado do retorno para ti?

A mim mesma na eterna mente desta visibilidade que presencia o mundo, assim retorno. No transbordar do presente em cosmos pictórico, assim retorno. A tangência existencial, a essência do mundo que me abriga e devolvo na forma mais profunda do meu ato pictórico.

Retorno in-consciências por palavras e imagens.



Página em branco

3.1 RETORNO

A linguagem das palavras e imagens

“Sob Que Guia, Seguindo Que Sinais?”

Ao mar, septentrional, de noite a estrela polar, localizada no ponto de intersecção da linha reta de beta à alfa de Ursa Maior gerada e dividida externamente na ômega e a hipotenusa do triângulo retângulo formado pela linha alfa ômega assim gerada e a linha alfa delta da Ursa Maior.”

(Joyce, 1977, p.777)

Sei que devo procurar palavras e imagens inundadas pelos mares de Ulisses. No entanto, no momento, elas estão escondidas, Tanto quanto as imagens que habitam o ateliê. Tudo está por se desvendar. Tudo está por ser descrito, investigado, tomado de conhecimento, até fazer falar os signos que, na verdade, serão meus cúmplices e espelho. Há que descobrir as leis de seu encadeamento, que formarão seus significados e irão em direção ao outro.

Quem me guiará?

Que sinais astuciosos me indicarão até a trilha das imagens?

“A imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa.” (Sartre, 1987, p.107).

No interior de si acontece a maior viagem, onde estão e para onde vão as coisas do mundo. Primeiro as imagens dizem de sua existência para que sejam revestidas de corpo significante. Nelas navegando, se faz o mar. Meu corpo, consciente, recolhe as palavras e tenta desvendar seus malabarismos de significados. Uma imagem sempre pressupõe um passado, por mais contemporânea que seja, reconstruído da memória das coisas

armazenadas na história pessoal. Pela imagem vem a forma com que o pensamento se apresenta à consciência.

As coisas surpreendem ao sair de seu esconderijo para enlaçar-se como imagens umas nas outras, ao discorrer do pensamento. Diz Sartre (1964, p.33) que não há pensamento sem imagem. A imagem, ao brotar para ser linguagem, sai de seu estado de inércia e vem representar alguma coisa. Torna-se expressa no signo. Para Sartre, “A imagem serve pois de signo... Ela tem uma significação, uma relação a algo diferente dela; é um substituto” (1964, p.69).

Ainda Sartre, “O pensamento é um ato inconsciente do espírito que, para se tornar consciente, tem necessidade de imagens e palavras” (1964, p.62).

Pelo pensamento, faço um retoque no mundo. Enlaço-o com minha linguagem, para nele fazer a renovação de sua imagem e retornar com uma consciência mais ampla.

Esses pensamentos imagéticos transferem-se para os signos que se combinam na linguagem. Dos signos desta linguagem forjada, é oferecido o toque da superfície do mundo. Desde a visão do artista, que vê e agora dá-se a ver pelo outro, permeado pela obra, em sua linguagem que solicita o desvelar, a receptividade do outro, para garantir sua existência.

Ocorrem, no seio das linguagens, transcódificações do verbal para o pictórico, como projétil para o outro, como fragmentos de um astro refazendo-se após explosão.

Como uma epifania, espero o que não vejo ainda, no porto, o navio da visibilidade. As imagens nos capturam ao serem olhadas. As palavras e as imagens, congeladas no esquecimento, vêm à tona. Na modalidade da linguagem formada pelos signos concedidos desde o inconsciente até o limiar do tato do olho, da mão, do corpo do remetente artista. Disto, de onde se arma em profunda estrutura,

que, surgida da fonte criadora, se espelha e significa para o destinatário. É o assombro de ser uma linguagem que passou a existir na visibilidade de ambos, um duplo espelhado.

Desconhecia o que veio à tona, altas horas do pensamento. Desconheço agora o que provocará no outro esta linguagem cifrada de esperas e dúvidas. Desconheço tudo e me submeto ao pulsar milenar desta estrutura que me surge, me convoca e arma significados estranhos.

Haverá, sempre, uma relação semântica entre as duas linguagens: visual e verbal, concernentes ao retorno ulissiano.

As palavras encaixam-se formando corredores labirínticos que eliminam o encadeamento discursivo linear. Na urdidura dos cenários, a trama se enreda e se desfaz, de tal maneira, que o que sobressai é a linguagem, que toma corpo de personagem e encabeça a cena.

O significado das palavras, explicitadas no texto, convergem para uma imagem. Esta, pelas palavras impulsionadas, assume, no decorrer de sua revelação, uma postura única, personalizada, que poderá, de volta, remeter ao texto de origem.

A imagem, em sua função expressiva, transporta valores e revela-se como linguagem, perseguindo seus signos. Em sua função estética, dá-se a ver como forma visual significativa. Elucida sua linguagem visual pelo suporte e a matéria que lhe adere e transpira como metáfora de um dia, o Bloomsday.

Não sei em quantas imagens e em que tipo de imagens poderia eu espelhar algumas palavras de Joyce. Procuo as palavras de Ulisses, que explodem e se constróem, expandindo seus limites em alucinantes léxicos. Conjugo pedaços móveis de imagens. Embaralhando significantes / significados.

Persigo, investigo, das palavras, vestígios até seus confins num símbolo pré-linguístico, em gesto propiciatório. Mergulho no mítico. Revolvendo memórias, faço emergir as imagens no subjétil, úmido e nunca saciado.

Nesta Nave Subjétil? Por onde embarcar?

O trajeto do subjétil vai-se entrelaçando, umedecendo pelo suor das palavras e das imagens. Subjétil resfolegante. Saberá eu, que teu destino é o outro?

Subjétil: noção clássica, renascentista, que se refere ao suporte da pintura e simultaneamente, a uma superfície.

Subjétil, estranha palavra que Derrida tanto fala em *Enlouquecer o Subjétil*, e diz que “é lugar de incubação”. Continuando a descortiná-lo:

“Suporte, subposto ou súcubo, ele sofre tudo o que vem deitar-se ou lançar-se sobre ele, da mesma forma como a gente se deita ou como se lança sobre o papel [...] sofre tudo sem sofrer. Portanto sem se queixar. [...] Aceita e recebe tudo, tal qual um receptáculo universal.” (Derrida, 1998, p.108-110).

No subjétil navegarei poéticas ulissianas pelo mundo. Maribodelha marés ultrapassam a margem e tingem o subjétil.

Enquanto isto, procedimentos reveladores interceptam a dúvida da forma, fazendo-a, de alfa à ômega, possuidora de várias faces, assim gerada de um sinal arqueológico.

O trajeto do subjétil vai-se entrelaçando, umedecendo pelo suor das palavras e das imagens. Subjétil resfolegante. Saberá eu, que teu destino é o outro?

Vou ao encontro das imagens que se adentraram no labirinto joyceano, nos abismos de seus meandros e algo evanescente parece me sussurrar, como epifania a me conduzir, como tanto conduziu a Joyce.

Conforme Joyce, por epifania ele diz significar “... uma súbita manifestação espiritual, quer na vulgaridade da fala ou do gesto ou numa frase memorável da mente mesma” (1977).

Epifania vem do grego, *epipháneia*, significando aparição, revelação, oriunda da festa litúrgica católica, com a revelação de Jesus aos povos, através dos Reis Magos. Do latim, tem-se *epiphania*, dando epifania.

Segundo Décio Pignatari, a epifania “... se constitui na mais original contribuição estética de Joyce,” é “... aparição de um signo ou sinal (revelador)” (1994, p.251). Aquilo que se revela, profundo e inesperadamente.

Joyce anotou, durante anos, suas epifanias até raptá-las definitivamente em obras. Eu, aprendiz, procuro deixar as imagens, elas mesmas, alcançar em sua epifania, num processo no qual sou cúmplice e receptáculo.

As imagens dialogam com a forma literária e ambas sugerem visibilidades incontáveis. Há um coabitar, um entrecruzamento sígnico da imagem com a palavra. Justapõem-se pedaços. Montagens desconexas aludem à fome de significados. Coisas são tocadas, cheiradas, contempladas, escutadas no olhar: afetam os sentidos para além do que não se vê, mas que se inicia no pressentimento.

O destinatário deixa cair seu olhar no fundo do visível, atravessando-o e percebendo suas origens, invadindo a própria pele: peleolho.

Que palavras só-letram concernentes às suas próprias emanações de significados?

Sim, quando as palavras assumem seus rumos formais. Palavras que se bastam em suas órbitas, nas quais nos sugam em seus seguimentos.

Em seu processo de revelação, as palavras são invasoras permitidas pelo autor, que as autoriza a terem o poder em-si-mesmo.

Da primordial fonte joyceana elas irrompem, mitos, acasos, epifanias, equações, ciências astronômicas-i-lógicas e outras, filosofias, odisséias, paraísos, enciclopédias, mais uma “quarentena” de línguas, as palavras são enésimas ulissianas em Joyce. Conforme Edna O’Brien: “A

linguagem é o herói e a heroína, a linguagem em fluxo constante...” (1999, p.104).

No caleidoscópio de cenas ulissianas em jogo joyceano, algo mais poderoso se impõe: a linguagem joyceana.

Em todas essas cenas, essas tramas em narrativas, a linguagem é a grande protagonista. A linguagem rouba a cena joyceana.

Como? Uma poiética?

Na aquosa linguagem textual e pictórica, Ulisses ensina Bloom, que me induz, a colher, na rede dos pensamentos, as imagens que são deixadas pelas marés das palavras. Lançando-me na construção de roteiros, eles mesmos, rumo ao subjétil, construindo minha nave de imagens.

Toda poiética parte na direção de Nostos. Nostos, corpos, faces, olhares remando. Até ancorar na aparição momentânea da imagem. As imagens destilam-se da pura memória submersa, irrelatada e prenhe de dos poros do subjétil, da escorrida goma-laca, do acrílico, da pastosa cor da cera de abelha. Sedento é o tato do subjétil, na poeira do mármore, enquanto se estende mais e mais o corpo em processo tátil. Há muito que navegar em poiéticas, até ancorar nas imagens de Ítaca. Esforço propiciatório da matéria. Ritual da transmutação da palavra em matéria corporal.

No subjétil, a metamorfose das palavras e das imagens se faz com segredos fugazes, quem sabe elucidados na linguagem, como epifania.

Lembrando Rilke, em Elegias de Duíno, “quem, se eu gritasse, me ouviria entre as hostes celestiais?” (2003, p.3)

Por certo Ulisses – o Ninguém, num paradoxo, responderia a mim. E sim, o outro Ulisses, materializado em subjétil.

Há esta sede de um subjétil. Escorrendo por um contorno, uma figura espera para beber a substância matérica de onde brota a linguagem pictórica.

Pago resgates ao nada. Esfolho, folheando palavras, resgatando sinais. Em vigílias, a imagem pode ficar escondida, submersa como profundas algas, “maribodelha” que virão à tona de um subjétil ainda incriado. Mas não fica nunca longe de nossa subjetividade, embora saibamos que nos espreita, sondando as esquinas do real. Ela vem manifesta num jogo de dar-se a revelar, quando dela necessitamos, consciente ou inconscientemente.

As imagens dão-se no fluxo do tempo, que corre como o rio. Um tempo que não tem princípio.

Refiro-me a uma emanção de um tempo total, ou seja, aquele que Eliot tão bem definiu nos versos iniciais de Quatro Quartetos. Ficamos à mercê, como parte integrante, dessa circularidade que se distende para além da razão lógica e que o artista poderá tornar-se testemunha dos atos e fatos. Estes que fluem na correnteza do rio, ao sabor do qual ora regressamos ou partimos, sempre na busca de significados que transcendem o tempo cronológico medido pelos ponteiros de um relógio.

Tudo está sempre vindo a ser. As imagens estão sendo resgatadas e redescobertas no tempo, ao qual se abandona o artista, como Ulisses, enquanto se submete às marés das quais retira memória e matéria.

“O tempo presente e o tempo passado, estão talvez ambos presentes no futuro. E o futuro contém talvez o passado. Se todo o tempo está eternamente presente, todo tempo é irresgatável...” (Eliot , 2003).

Seriam eles prisioneiros de suas imagens vindas do passado mítico?

Além de provir de passados míticos, são vindas das esquinas, das poeiras estelares, das órbitas pessoais no correr dos dias, dos sinais do corpo, da resistência da batata talismã de Bloom.

O presente é dado pelas imagens que nos observam frente à frente, conosco oriundas de uma eternidade. E que pertencerão às possibilidades do futuro.

Esperando imagens?

Segundo Sartre, devemos esperar por nossas imagens (1964, p.65).

Quando elas surgem, devemos retê-las, antes que desapareçam sem dizer qual seu paradeiro, seu mistério, qual parte de seu esconderijo nos é dado saber. Elas vêm envoltas na névoa do tempo e pertencentes ao pensamento. Através dele, elas incitam sua decifração, como uma esfinge, uma sibila. Pois toda imagem significa o mundo que me é dado e que terei a oferecer.

A imagem se oferece de modo complexo. Nela se mesclam o sensível e o inteligível, respectivamente, o significante e o significado, numa dialética incessante entre o verbal e o visual. Todo significado, por sua vez, se tornará outro sensível significante (na matéria pictórica), para um outro inteligível, nascente, e conseqüente significado disposto ao olhar.

Enlouquecidos, significantes e significados, transcodificam-se num ser híbrido de significados, mesclados de duas linguagens copulantes.

Em meio ao meu corpo invariável, as imagens se intrometem e mudam incansavelmente. Ambos, corpo e imagem, na direção do outro. Um ciclo dinâmico. Uma espiral do tempo presente.

A imagem, assim híbrida de nascença, empenha-se, no subjétil, para fazer-se claro horizonte, embrenhando-se no pensamento do outro. Esta imagem será a mediação para atingir o outro, no rumo dos pensamentos. Algas

palavras sobre meu corpo, enquanto a pintura alva amanhece outro corpo.

Um primordial signo mítico inicia o ciclo ramificado de semiose entre palavra e imagem, enraizadas no eu, “solcompelidas” pelo olhar do outro diante de mim (Joyce, 1977, p.778).

“... o eu profundo é um fluxo contínuo de signos correndo no leito da memória e só se manifesta segundo impulsos inconscientes, em algumas situações, como correntes subterrâneas que emergissem. Como no sonho. Ou na arte.” (Pignatari, 1988, p.255).

É como navegar na espessa bruma, no encaço das palavras de Ulisses, sem saber mais se há retorno. Mas há que tentar seguir algum rumo, pois a bruma um dia se dissipará da memória, para mostrar as imagens buscadas pelo corpo que olha, envolvendo-se no visível de si e do outro, algures do sonho, algures na arte.

“Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen (seaspawn) e maribodelha (seawrack), a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos.” (Joyce, 1977, p.41).

Aqui, Joyce declara que as coisas nos convocam, em suas assinaturas. Escriturando a visibilidade, as coisas nos habitam para vê-las, todas, desvairadas ou dormentes, sincrônicas, em sua essência não volátil perante a memória do observador absorto na sua contemplação. Elas narram, em mar-i-sêmen, em maribodelhas e em seu corpo, o que o eu e o outro questionam sobre a incerteza de suas existências corporais: os olhares de ambos registram suas mútuas existências.

Haverá, depois de todo estranhamento, o decalque dos corpos legíveis sobre o subjétil: vestígios da presença do visível.

Como existir dando-se a ver?

Em subjétil, projétil no alvo do pensamento, na trilha da visibilidade. O mais extenso possível, entre a matéria pictórica, palavras e suas propriedades extensas como o mar, em sólido, líquido e gasoso, visíveis ou invisivelmente palpáveis. Mar-i-sêmen. Fecundando o corpo visível do subjétil, mensageiro das imagens. Enquanto o subjétil suporte invasões, incisões, confissões, aderências, arrependimentos, tudo que lhe possa escorrer em gozo aquoso de mar-imagem.

Será o visível telepático? e-vidente em si?

O visível e sua ubiqüidade marítima inunda-a-mente e se estende, flutuando nas remotas memórias de todos nós. Ulisses retorna.

Sei pensamentos do mundo

O outro me pensa e penso o outro

em marés telepáticas pictóricas

Mar-i-sêmen. Sólido, líquido e gasoso são os estados do mar que adentra a imagem e a estremece. Sêmen-ando signagens.

Foi jogada uma carta do baralho Zener, usado para medir o grau de telepatia. Seu signo tem três ondas do mar, que deverão ser repetidas n vezes.

Mar-i-sêmen: jorra a matéria. O subjétil é premonitório do gozo de toda a visibilidade.

Página em branco

3.2 RETORNO PELA MATÉRIA Corpo da pintura

Meu corpo-olho embaralha os dados da percepção do mundo e lança sua visualidade na pintura. Visto a pele do mundo e plasmo a pintura. A olhos vistos. Parodiando Merleau Ponty (1989, p.50), digo que o enigma reside nisto: Meu corpo, através da pintura, é, ao mesmo tempo, vidente e visível, sim. Assim ela, a pintura, me dá esta visão do mundo, onde busquei e para onde retribuo.

Meu corpo – subjétil – voando em pedaços sobre um olho vazio e sedento no deserto de-lírios em profunda íris do mar--imagenados. Alguma imagem está por vir, nesse pressentimento dos materiais dispersos pelo atelier, até que sejam solicitados.

E como pintar?

Penetrando nos nexos sem nexos do mundo. Estendendo o corpo remo no subjétil tateante olhar. Tentando congelar o eterno presente, pelo apelo da pele pictórica: crosta aderida no pensamento. O corpo da pintura olha todas as coisas e reconhece-se como passado e vir a ser, *work in progress*.

Aquosamente. Mar-és-cor. Remos da cor, farol do subjétil.

Subjétil ao Mar?

Sim. O mar é constante em Ulisses, desde Homero até Joyce. Com Joyce o mar se estende como o rio Liffey, que percorre Dublin. É o mote poético, onde navegam os Ulisses em suas palavras e cenas de. Em paralelo, esse mar inunda a linguagem plástica em Nostos.

Que na água Bloom, aquamente, extrator de água, aguadeiro retornando ao fogão, admirou?

Sua universalidade: sua igualdade democrática e constância à sua natureza ao buscar seu próprio nível: sua vastidão, no cialidade derivável do domínio das marés ou corredeiras caindo de nível em nível: sua fauna e flora submarinas (anacústica, fotofóbica) numericamente, se não literalmente, os in-habitantes do globo: sua ubiqüidade como constituindo 90% do corpo humano: a noxiedade dos seus eflúvios em pântanos lacustrinos, brejos pestilenciais, floricharcos murchos, poças estagnantes a lua declinante.

oceano da projeção de Mercator: sua insondada profundidade na fossa de Sonda do Pacífico excedendo 8.000 braças: a irrequietude de suas ondas e partículas superficiais visitando por turnos todos os pontos litorâneos: a independência de suas unidades: a variabilidade de estados do mar: sua quiescência hidrostática na calmaria: sua turgidez hidrocínética em marés morta e sizígia: sua subsidência após devastação: sua

no de seus depósitos aluviais: seu peso e volume e densidade: sua imperturbabilidade em lagoas e lagos altioplâneos: sua graduação de cores nas zonas tórrida e temperada e frígida: suas ramificações veiculares em cursos continentais lacicontinentes e rios oceanifluxos confluentes com seus tributários e correntes transoceânicas: corrente do golfo, ramos equatoriais norte e sul: sua violência em maremotos, trombas d'água, poços artesianos; erupções, torrentes, turbilhões, pororocas, enchentes, vagalhões, águas divisoras, águas divaricadas, guêiseres, cataratas, redemoinhos, rebojos, inundações, dilúvios, aguaceiros: sua vasta curva anorizantal circunterrestre: sua secretude de fontes, e umidade latente, revelada por instrumentos rabdomânticos e higrométricos e exemplificada pelo poço da muralha do portão de Ashtown, saturação de ar, distilação de rocío: a simplicidade de sua composição, duas partes constituintes de hidrogênio com uma parte constituinte de oxigênio: suas virtudes curativas: sua boiabilidade nas águas do Mar Morto: sua penetratividade perseverante em canaletes, regas, diques inadequados, vazamentos a bordo: suas propriedades purificantes, extingüentes de sede e fogo, nutrientes de vegetação: sua infalibilidade como paradigma e paragon: suas metamorfoses como vapor, névoa, nuvem, chuva, granizo, neve, saraiva: sua força em hidrantes rígidos: sua variedade de formas em rias e baías e golfos e angras e canais e lagunas e atóis e arquipélagos e estreitos e fiordes e

706

FIGURA 10: ULISSES. Joyce, 1977

Marés em subjétil?

Aluvião imagético invade o subjétil, com a extensão da tinta acrílica, as demarcações errantes do grafite, os objetos oferecidos pelo mundo. São imagens vindas e partidas em suas secções, fundando novos espaços inseridos no espaço total da tela. Enquanto sopram etílicas ondas de goma laca ou os quentes aromas de cera de abelha encorpando as superfícies.

As imagens dominam as pinturas e os livros, como veículos do périplo ulissiano da passagem das palavras.

Aquosa ou pastosa derrama-se a cor, por vezes intuitiva, buscando corpos.

Múltiplas anotações retêm passageiras imagens que oscilam em ondas. Formando um espaço pictórico epifânico.

A cor dissipa a bruma da incerteza da forma.

Sempre, das aquosas palavras, às aquosas imagens emergidas, à mercê das epifânicas marés.

E permitir que, do aluvião, maribodelhas dos dias, um objeto encontrado, peça adesão ao subjétil. Mesmo que traga, de início, uma suspeita congruência, que seja julgada sua essência do mundo e então conjugado em novo enigma pictórico. Por exemplo, um fragmento metálico, uma xícara quebrada, ou outro objeto desgarrado da vida cotidiana, ou medalhinha de são Cristóvão, protetor dos viajantes, noutra exemplo, que ingressa como assemblage, com renovado significado, desta vez no plano pictórico.

Como penetrar no solilóquio da matéria, retirar sua secreta sabedoria e, com sua cumplicidade, roubar suas imagens mais profundas?

Deixar-se levar pela forma que exaspera e exige a matéria certa.

Resta saber o quê, de mim, o subjétil suporte e reclame, energeticamente, de minha capacidade de construir um outro visível. Dialeticamente latejam nossas realidades, naquilo que, do subjétil, nos fita para nos pertencer e ao mesmo tempo para dominar o gesto: remo tintas.

O que retorna ao subjétil? O que parte do subjétil?

Imagens em diferentes níveis, como ideogramas (palavra-imagem), ecoam em imagens plásticas: a concreção da palavra, in-vertida em pintura, livro de artista e um passaporte esdrúxulo.

Se o texto é multidirecional, induz a pintura numa problemática também fora de ordem, descentrando significados.

No impulso da decodificação, o perceptor, astuto Ulisses, liberta a imagem do aprisionamento nas palavras. O eu deixa-se seduzir e concede às imagens o salvo-conduto. Elas retornarão. Não coincidindo com as palavras, em linearidade ilustrativa, mas ambas iluminando-se mutuamente, em suas individualidades. Imagem paragem de palavras.

Retirar das palavras seu recheio e transferi-lo ao corpo da imagem em subjétil. Ler sua essência nos interstícios fenomenológicos, desde seus primeiros sintomas: transmutações da palavra.

O fazer da obra implica numa formatividade, isto é, um certo modo de fazer, que enquanto faz, vai inventando o próprio modo de fazer. Isto significa que a obra, seja pintura ou livro de artista, vai exigindo soluções do artista. Este, ou sabe dar-lhe a solução que pede, ou a obra se perde. Que nem uma esfinge: decifra-me ou morre. Todo esse modo de se fazer origina-se conforme o pensamento de Luigi Pareyson. Este autor discorre sobre esse processo, chamado formatividade, que se debruça sobre o momento e o modo em que a forma se manifesta.

O artista concede visas à imagem regressando, que se faz consciência. Faz-se a conexão nos trajetos em que o pensamento intelectual cruza com o sentimento e a emoção.

A obra é um processo de fazer-se forma que dá partida ao ciclo significante/significado.

Fazer uma obra de arte é um ato que envolve toda espiritualidade humana. O artista se coloca sob a formatividade: com seus pensamentos, atos, reflexões, costumes, afetos, infinitos aspectos de sua experiência no mundo, o momento histórico em que vive. Esse é o conteúdo de sua obra.

Essa formatividade só acontece sob o exercício do pensamento crítico, numa poética na qual as palavras são rastreadas na névoa do regresso de Ítaca. Após, são transmutadas na matéria do subjétil.

Os elementos formais, vertidos em imagens e palavras, evadidos do controle linear, irrompidos inconscientes, transcorrem de forma caótica. Mal contidos numa fenda do gesto inicial, até à expansão manifesta, inteira, do corpo da imagem. Tudo se passa numa poética sempre surpreendendo o nada (Derrida, 1998, p.49).

Como ingressa ela, a obra, no paralelo metafórico dos Ulisses e Ciclopes da vida?

Eis aqui o relato metafórico, espiralado, em paralelos, desde Homero, do episódio do Ciclope. Na Odisséia, o Ciclope atira pedras em Ulisses.

Em Ulisses joyceano, a pedra é substituída por uma lata de biscoitos, durante uma briga num pub dublinense.

Num subjétil, pende, como pêndulo e signo de alguma presença, uma xícara japonesa. Uma preciosa xícara japonesa quebrada é nomeada, como elemento preternatural, a qual se encontrava no ateliê à espera de sua convocação como assemblage para uma pintura.

Esta é uma tentativa de, a partir de uma origem verbal, abarcar, das coisas/significantes, o que espargir em seus significados. Do jogo de palavras ao jogo de imagens plásticas e objetos cúmplices, saídos, descartados, convocados, do mundo real: xícara, batata, fio de cobre (energizado),

fragmento metálico enferrujado, camisinha, chave, “botina carcomida” (Joyce, 1977, p.41), relógios, termômetro, imagens de outros contextos, e todos os que estão por chegar ainda, de origem desconhecida (Fig. 11 e 12).

A que se unirá a primeira pincelada?

Riscos de lápis, grafite, ou carvão, procuram adivinhar os mapas do pensamento em transcurso pela pintura. A cera de abelha cobre de epiderme o nada nos interstícios da imagem que aflora. Metáfora do desejo de todos nós, outros heróis, como personagens diários, à procura do próprio corpo, no labirinto des-orientados, em estado selvagem. Rastreadas, as primeiras pinceladas. Nuas palavras por imagens, refletem-se, espelham-se, no transcurso dos dias, derramados em goma-laca.

Próximo ao vaivém das águas, tal como o vaivém do pensamento sobre objetos que pedem aderência ao subjétil, que lhe pede a posse do visível, para agir sobre o mundo.

“O ato de imaginar... é um ato mágico. É uma encantação destinada a fazer aparecer o objeto pensado, a coisa desejada, para podermos, nos apossar dele. Há sempre, neste ato, algo de imperioso, algo de infantil, uma recusa em levar em conta a distância, as dificuldades. Assim, através de ordens e preces, a criança, de seu berço, age sobre o mundo. A essas ordens da consciência, os objetos obedecem: aparecem.” (Sartre, 1964, p.130).

A imagem vem como identidade corporal, que protege da sensação de inexistência do corpo, no ancoradouro da obra, na fisicalidade do subjétil.

Sei que devo procurar palavras e imagens. No entanto, por momentos, elas estão escondidas. Tanto quanto as imagens e objetos que habitam, despertas, adormecidas, o atelier. Tudo está por se desvendar. Tudo está por ser descrito, investigado, tomado de conhecimento, até fazer falar os signos que, na verdade, serão meus cúmplices e espelho. Há que descobrir as leis de seu encadeamento, que formarão seus significados e irão ao encontro do outro.



FIGURA 11: Lenir de Miranda
Íthaca em junho
Acrílico sobre tela 1,39 x 2,05 cm 2003



FIGURA 12: Lenir de Miranda
Cena ulissiana com pires após ciclope
Acrílico, mista e assemblage 1,52 x 1,92 m 2003

A imagem pode ficar escondida, submersa como profundas algas, maribodelhas de um universo incriado. Mas não fica nunca longe de nossa subjetividade, embora saibamos que nos espreita, ausculta nosso desejo. Ela vem manifesta num jogo de dar-se a revelar, quando dela necessitamos, consciente ou inconscientemente.

Mas enfim, como me deixo levar pelas imagens?

Elas apenas sibilam tudo em mim, que de Ulisses recompus. Remo imagens com goma-laca, acrílico, grafites, como pastéis e cera de abelha. Permitindo os palimpsestos da memória. Sobrepondo imagens que o olhar pedir ao corpo, na sincronia, corpo no mundo e no subjétil.

Para Derrida, há uma relação entre o suporte da obra e o inconsciente do artista. O subjétil, corpo transmutado do artista, quer dizer algo sobre esse inconsciente. Assim emergem as imagens, concedidas de profundos mares.

Retornando pela matéria imagética neles mar-és in-contidas. E assim, comigo, estas imagens vistas, sibilas videntes, alargam olhares sobre o mundo e, simultaneamente, permitem ao outro, contigo, através delas, suas confidências.

Quem prevê as fases de realização da obra?

A resposta é desconhecida, é in-prevista, in-vertida em mundos paralelos sou vidente, in-consciente.

São auto-reflexões que partem da percepção do eu. O quadro vai se oferecendo, aos níveis semânticos de seus componentes materiais e ao nível da imaginação, dos pensamentos que se vão materializando na pintura.

O objeto, a ser aderido como assemblage, fica à espera de ser chamado para residir na pintura e com ela formar um estranho significado. Fica

disposto às interpretações dentro de um novo contexto ao qual foi chamado, por epifanias, acasos, coincidências.

Também para o espaço da pintura são importados fragmentos de outros espaços pictóricos, recortes de telas, que lhe aderem como se fossem sufixos e prefixos de palavras joyceanas, que formam adoidados neologismos.

Os recortes de pinturas que rumam para o aspecto compositivo de outra, fundam um diálogo entre elas. Às vezes funcionando como moldura, outras vezes como espaços sobrepostos, invadindo o espaço original da obra.

Contato de superfícies e metáforas – da pele das palavras ao espesso corpo da pintura?

São nas intersecções que se dá a aproximação entre os elementos envolvidos metaforicamente. Os elementos transpõem-se através de uma fenda que se abre no cerne de dois mundos: das palavras e da imagem. Do outro e do eu mesmo faz-se uma colagem de significados num ponto sensível, permitido pelo olhar, pelo tato ou outro sensível conhecimento. Mas esse ponto sensível, de contato, de existência, dá-se a partir de “traços semânticos comuns” aos dois elementos, na expressão de Umberto Eco (2000, p.223).

As palavras iluminam as imagens que iluminam as palavras.

O ponto de contato, onde se funda a metáfora, ilumina a relação com o outro, mostrando um novo horizonte. Em tudo há uma forma cíclica circulante desde o processo joyceano que bebeu no filósofo Vico, no transcurso ambulante circular da existência. Rondam esboços espiralados dentre as imagens, como vórtice da existência, em rabiscos.

Palavras e imagens têm semblantes adjacentes, que, por sua vez, me iluminam ao chegar ao outro.

Ocorre a justaposição de algo com outro algo, fazendo-se, assim, a ampliação do código, pelo conhecimento recíproco, como reflexos entre dois mundos metafóricos.

Disponho de pictóricos reflexos do mundo, que, no subjétil, flexiono e me re-flexiono.

Assim vem este subjétil transportando uma infusão de conjugações autobiográficas, com alusões à literatura, mitos, história da pintura, erotismo, espargidas visões de mundo. Em tudo, há uma grande ênfase do desenho como um poderoso elemento da pintura.



Pintar, como alçar as velas em mar profundo, em retorno. Aderir às rotas/signos, trajetos do pensamento, lançadas ao mar/suporte, sempre trará dúvidas, pertencentes à rota.

Quem, se eu indagasse, me responderia por tantos mares de Ulisses.

Quem é esta figura que me chama e me conta centenas de faces espelhadas na trama do tecido/epiderme?

No substrato da cor da goma laca há um apelo matérico, que com o subjétil, ele mesmo, matéria/subjétil, funde-se numa só chamada.

O mar inunda o substrato do tecido, tinta acrílica, carvão, cola, pó de mármore. **Todo substrato é uma ponte de significados. O subjétil pede decifração. É névoa que se dissipa ao toque do olhar.**

Devemos esperar por nossas imagens, como esperamos por objetos ritualísticos oferecidos pelos diferentes tecidos, aderências matéricas, cera de abelha, assemblage. São os sinais percorridos perante os dias. Trajetos na superfície, que vêm e vão, rotas traçadas, perdidas e refeitas.

As imagens surgem e se comprometem umas com as outras. Recolhem-se da memória, mesclam-se com o tato dos dias. Perambulam pelos dias e retornam para fazer parte da cena final: pintura dada ao mundo.

Alguma palavra resta ser dita junto a alguma imagem solitária, que espera seu próprio sinal para dar-se a ver.

Entre o acaso, epifanias, coincidências, rotas estelares e sugestões ulissianas/joyceanas, os signos comparecem para conjugarem-se na pintura. O texto, origem, transpassa em forma, que nele se acolhe.

Quais os signos da energia universal, que energizam o subjétil?

Fragmentos metálicos, como fios de cobre, simbolizam formando campos de energia física e psíquica. Pois há que energizar a linguagem da obra.

Que visíveis metáforas ela possuía para revelar-se, das palavras, até as bi-dimensões espaciais cometárias, do corpo matérico pictórico?

Citando as palavras, ela espreitava metáforas pictóricas.

Íthaca – A casa – das 8h às 2h do dia seguinte – 16 jun – Nostos – constelações – mar e re-mar maré – e subitamente, pensando sem pensar, todo o trecho de Nostos. Oh nós-t-algia ! SOS a espera em pintura, e parto das palavras: solilóquios tenebrosos pathos pictóricos. Seguindo sinais e guias ao mar setentrional.

E desse processo joyceano, em suas bastantes e astutas palavras, como chegar a uma poiética pictórica, seguindo que passos, rumo ao subjétil?

Direi que a pintura vem em “fluxo constante”, na deságua das palavras em narrativas.

Considerar a linguagem pictórica com suas bastantes imagens astutas com-dizentes ulissianas. A partir da significante linguagem das palavras suficientes ulissianas, descortinar o pathos das imagens metaforizantes.

Que imagens espreitam poiéticas sucessoras das palavras, não compassivas, que indagam dessas poiéticas profanas, delas imagens?

Sabedoras do curso do mundo, as imagens mundo-andam na espera da artista para o processo que as batize em pia injuriada de nostalgia.

Xícara quebrada, que entorna mares iridescentes de azuis, sienas, brancos, amarelos, carmesins, plúmbeos pombos transportadores de mensagens cifradas.

A linguagem é despedaçada e ao reconstituir-se, vem com léxicos desvairados. Irada linguagem geradora de sinais indicadores de um território nunca pensado.

Sintaxes perderam palavras e frases e num jogo de cabra-cega elas estão novamente mais que dez-armadas. Igual são estas imagens alquebradas.

Sufixos e prefixos descolaram seus pares e se reviram numa dança revoada em profusão com-fusão fundam novos mundos fundos. Do fundo fluem pictografias.

Que faria ela perante essa linguagem joyceana, em seu processo criador de bidimensionais sinais ao correr dos dias?

Desmascará-la com as imagens que lhe espreitam atrás das palavras.

Deixar-se batizar nas palavras e mergulhar em seu processo transmutatório imagético. Pois muito mais que a narrativa ulissiana, é sua linguagem pictórica, em processo, o que realmente importa e impõe-se.

Como, se for maga suficiente, irá ela metamorfosear palavras em imagens pictóricas, em que procedimento espaço/temporal?

Do tegumento das palavras a embrionária forma pictórica rebentará em solo subjétil. E só, tal como pintora, ela deverá presenciar a mutação da linguagem literária em pictórica. Habitando os interstícios do in-visível. Procedendo, em incertos mapas entremeados de promessas, à chegada das primeiras imagens migratórias.

Que acordou a pintura?

No ato que se despertam acordes pictóricos nas imagens. Ato que vem de um pathos mítico, epifânico, primordialmente caótico, até o visível pela forma, que acorda em subjétil. A pintura, no encaicho do mundo, exorcizando o medo de perder para sempre minhas imagens.

Acordou o mar re-volto. Re-desenho. Pintando e re-pintando. O risco arrisca, no subjétil, uma imagem arisca, mas certa.

Vestida pelas palavras, tentou mergulhar nos significados delas mesmas, ver sua forma fugidia que lhe acena de mil maneiras. Responde com imagens, só tênues. Enquanto as palavras continuam lhe dizendo Sim, sem fim acenam-lhe de mil territórios da memória. Sim. Como o sim final de Ulisses, que diz do sem fim ciclo do retorno afirmativo da linguagem, que une a todos os seres. Pela pintura, o que mais nela é chama vem da imaginação, a ambivalência, a dissonância e multiplicidade relacional em seu processo de criação.

O sim do processo diuturno do pintor, na espera do retorno das imagens, das cores e do mergulho pictórico, enfim, pescador da presença de si, do outro, da forma em pintura, sim.

Descrevendo seu processo pictórico ela entrará em transe com seus instrumentos de jornada?

Digo que, de início, não sei o que uma pintura quer de mim, mas eu sei que dela só posso exigir o que ela mesma se exigir e se fizer, formando-se. Perguntas pictóricas e respostas que mal consigo formular. Estremecida poética. Resumindo, devo corresponder aos seus apelos formais, fragmentando, justapondo, sobrepondo, desconstruindo e depois colando tudo em nova ordem, como numa frase joyceana. Em tudo isto, não posso deixar de lado a assemblage, desta vez com a batata talismã de Bloom.

Às vezes, trabalho como se fosse mera espectadora da obra que vai se formando com suas próprias leis, todavia caóticas, segundo minha estratégia. Os elementos formantes comandam, como os personagens de Joyce, que, por vezes, também tomam a vez do próprio autor, em perguntas e respostas.

Ela terá que pronunciar, como a espessa matéria sugere a verdade de formas viajantes pela memória.

Dados mínimos a conhecer no alvo embrião bidimensional:

- suporte de tecidos variados
- vinil
- tinta acrílica
- carvão
- pincéis não-pincéis
- goma-laca
- cera de abelha
- e o que virá no alvo subjétil disposto, ponto de mira, a transformar-se em linguagem
- mais as coisas acordadas do ateliê e fora dele, atiradas ao mundo (como um apito de greve ou uma preciosa xícara japonesa quebrada, uma batata seca, de Leopold Bloom).

Talismã de Bloom e de quem mais?

De todos aqueles que forem capazes de imaginar um cavalo sobre um tomate de André Breton, poderão olhar o Talismã de Leopold Bloom, com batata murcha, em caixa de 9,0 x 5,0 x 4,5 cm, com bula explanatória (Fig.13)

Este é um paralelo tirado do bolso de Bloom, que usava uma batata murcha para dar-lhe sorte.

Para onde olhara ela, autora, observando sinais vindos alhures?

Em considerando absorções, vale citar sempre o expressionismo, também assinalado pela junção de estratégias pop, como colagens de imagens de fontes diversas, assemblages de objetos descartados. Linhas espontâneas e manchas, todos procedimentos assemelhados a um processo alquímico híbrido de elementos variados e não necessariamente relacionados entre si de uma forma lógica ou linear. Cada fragmento aderido ao espaço pictórico, torna-se preternatural, com uma carga de representação corporal e de significação psicológica, na existência do subjétil. Este mesmo um corpo mestiço entre as tensas relações de imagens e palavras e estes elementos díspares, colhidos do mundo físico, que a ele se associam.

Esses objetos que fazem uma surpresa híbrida são escolhidos para transportar estranhamentos inseridos no espaço da pintura. Dão uma quebra em tendências lineares que possam sobreviver na narrativa pictórica.

Um olho mestiço toma a forma do subjétil e aguarda o reflexo diante do olhar do outro.

Mares, estrelas, cometas, números, batatas, círculos, triângulos, palavras e outros, são alusões, aluvião do texto referente. Juntam-se também parte de caracteres pessoais. Por exemplo, formas do baralho Zener, - cartas utilizadas para pesquisa de telepatia e clarividência – círculo, quadrado. Ondas do mar, cruz., estrela. Sinais que são esforços pictóricos-telepáticos para forjar minha linguagem, minha conexão com o outro, e descortinar minha imaginação algas, maribodelhas (seawrack), sargaços, naufrágio, ruína: um pedaço enferrujado de latão, jogado fora. Por qual embarcação? (Fig.14).



FIGURA 13: Lenir de Miranda
Talismã de Bloom
Batata inglesa caribada e desidratada, caixa de papelão e bula



FIGURA 14: Lenir de Miranda
Maribodelhas (Ulisses/Joyce)
Acrílico, técnica mista, batatas, fragmentos de metal
1,70 x 1,20 m 2002

No interior da organização do corpo pictórico, é permitida a inclusão de gestuais ao livre jogo do inconsciente, durante o empréstimo do outro corpo, este da artista, lembrando Valéry (Ponty, 1989, p.50). Corpo a corpo gerando-se na linguagem pictórica ao alcance do corpo-olho do receptor que é surpreendido pelo olho subjétil.

Olho a olho, corpo a corpo, o subjétil respira sua linguagem mestiça, de palavras e imagens.

Como e em que mares navegam imagens, “sob que guia, seguindo que sinais” ?

Deixar-se remar sem rumo. Nos incertos mar-e-rabiscos bidimensionais. Cato mar-iscas na praia do subjétil.

Primeiramente, para descobrir o percurso, é necessário respirar as palavras em Ulisses e vertê-las em expirações imagéticas.

Daí, seguir, ao encontro das imagens, guiadas, por vezes, por imagens mesmas, passadas, guardadas na gaveta joyceana do ateliê. “Que continha, aberta, a primeira gaveta”? (Joyce, 1977, p.769).

Decifrar os sinais tateados sobre a superfície bidimensional, através de carvão, lápis, tinta. Aderindo acrílico e permitindo que o corpo da pintura inicie a guiar seu navegante.

Assinalar os acasos, as coincidências, as incertezas e, sobretudo, como Joyce, em altas madrugadas, aguardar as epifanias.

Assim, de um processo joyceano, transpor um processo pictórico.

Da palavra seccionada à imagem decomposta e recomposta com seus próprios trechos, reconstruindo em outras zonas do espaço pictórico ou com fragmentos de outras imagens.

Imagens vêm em projetos arquetípicos que ressurgem frente aos olhos, ritualizando-se em obras. Vindas destas remotas memórias, com Ulisses/

Bloom viajamos no tempo e espaço, que se expressa na palavra-imagem. Em trajetos pela pintura, livros e textos.

Sobrepondo, justapondo imagens, e recortes de textos, tornados referentes, tudo se reorganiza sobre o suporte, onde espelham a multiplicidade de imaginários míticos.

Na fusão plástica da palavra e da imagem, signo da visibilidade, observamos e nos iniciamos em seu ritual. A imagem, na sua tessitura originada com a palavra, em sua rede de significâncias, é trama mitológica. Pré-existe, e subjaz inconscientemente. As imagens têm a nostalgia de Ulisses pela sua Ítaca e Bloom, pela sua Dublin. E assim, a nostalgia universal é refletida semanticamente na história de todos nós, através de palavras e imagens.

São os amálgamas ancestrais de que disponho para mergulhar além de mim, mitologicamente?

Sim, em retorno.

A relação intersemiótica faz-se por um empréstimo, do texto, de seu significado conotativo, às imagens visuais. As imagens convergem do texto, osmoticamente e tornam-se independentes e palpáveis. “Marissêmen” em marés de carvão esfarelado semeiam sobre a goma-laca. Mar em pintura sêmen-iam.

Ao ser filtrada pela subjetividade, de início, a imagem inicia sua tendência para o infinito, abstratamente, até encontrar-se com o que lhe for mais inerente, e que se revela estruturalmente durante seu ato criador. Na sua “formatividade”, conforme Pareyson (1993, p.63).

Por exemplo o mar, que se desvia e se metamorfoseia em baralho Zener um dos cinco signos são constituídos por três ondas sobrepostas, como um símbolo do mar, que conotam toda a extensão do mar e a transmissão do pensamento.

A imagem tem cumplicidade semântica com o texto. Em gênese, a imagem, bebe do mar joyceano, septentrional. Assim, estabelece uma relação de metonímia com o texto, através de uma palavra ou uma frase. O mar de grafite, carvão, pastel oleoso, lápis dermatográfico e pincel, conduz todos os Ulisses. Pelo mar de palavras e imagens, regressamos.

O semântico, entrelaçado na forma, vibra, vira e re-vira-se na cosmogonia das palavras e imagens da pintura. Temos histórias muito além dos mares de nós.

Remo poiéticas nos fragmentos boiando no ateliê: desovas de, marebodelhas da minha poiética.

Por quê? E como?

Centrando minha temática em alguns signos de Ulisses, por exemplo, o mar, as constelações, a chave, o que procuro é o Nostos. Nele me situo, nele habito, para voltar a mim mesma. Sou Itaca e seus signos esboçados pela lembrança. Muito além do tempo histórico, busco a potência do presente, em sua constituição de passado e futuro, nele contidos.

**E como retornará ela ao seu lugar arquetípico,
ela com ela reconciliada,
justificada em existências?**

**Voltará na poética de suas obras, pintura, livros
e textos bissexto.**

**Sem esquecer as fases de realização de uma pintura,
tais como processos teóricos e práticos, que são de categorias
distintas, mas interligadas, como essências da mesma obra.**

Alquímica poiética, reveladora poética.

Quem tem a chave?

Voltando diuturnamente à pintura, procuro as chaves, como Bloom ao chegar em casa, após perambular suas 18 horas. Onde estão as chaves?

E como respondo?

A estas perguntas eu mal respondo, como heroína temerosa, de obscuras visões, ao raiar do dia. Pois cada resposta deixa lacunas que são outras perguntas.

Respondo através da pintura Ithaca, com chave de entrada (Fig.15).

Bloom perde a chave. Com a chave encontrada, preencho uma necessidade formal do quadro, um contraponto dado pela assemblage.

Ou voltando diuturnamente à pintura, às obras que temporariamente me respondem e que por sua vez, diante do outro, armam um questionamento sobre a visualidade do mundo.

Assim falo do retorno arquetípico, Nostos, de cada um de nós, a nós mesmos. Um retorno através de uma memória arquetípica. No interior da eternidade do tempo/espço, que nos antecede, nos acompanha e nos sucede. Este é o abismo que nos intriga, que se deixa entrever e questionar nos interstícios dos nossos olhares mútuos. Nos-outros-nostos temos a chave perdida que num subjétil se esconde.

E a pintura, para mim, é uma tentativa de responder a essas perguntas existenciais.

Submeto-me a epifanias (também um processo joyceano), acasos, coincidências, cruzo signos cicerones, desfaço, refaço, construo, desconstruo, colo fragmentos e recolho híbridas imagens, recolho pedaços da realidade mesma, maribodelhas no meu caminho de ovas de peixes, sargaços são matéria sensível depositada pelas memórias de todos Nostos.



FIGURA 15: Lenir de Miranda
Ithaca 17 com botina e chave de entrada
acrílico sobre emborrachado, assemblage 1,20 x 1,72 m 2003

Algas e algias da nostalgia só me resta esta página pintada.

Navego cores, tinta, matéria-mar-és. Acendo velas, busco a chave perdida por Bloom e a minha própria chave-poiética, com a qual penetrarei em meu processo expressivo.

Apalpar-as imagens “e após éons de peregrinações” (Joyce, 1977, p.778), através de teorias, procedimentos pictóricos, tatos, visões e traduções alquímicas do texto à imagem.

Então retorno em alguns corpos visíveis, vindo muito além “das estrelas fixas, perdidos e extraviados, ao extremo confim do espaço, em meio a palavras, em meio imagens, adormecida desperta...” (Joyce, 1977, p.778), à deriva retorno-matéria destas marés, fundo tento ancorar um conhecimento do mundo. Parto e-mito, de mim, na obra.

Deixar-se transpassar pelas imagens vindas das palavras e pelo universo em torno de meu corpo, que é vidente e que precisa solicitar a visão do outro como espelhamento de seu próprio corpo: a obra fica à mercê dos olhares do tato, de ambos, em marés que respondem e perguntam.

Um tatear além, metafísico.

Rastreando que sinais?

No rastro dos signos que fundam linguagens, que ecoam em marés, que inundam o outro que me espreita para que lhe revele o segredo das nossas existências cúmplices pelo olhar tateante.

A linguagem da pintura me exige sobre coisas ainda não pronunciadas, e que só se dão à medida em que vou concedendo-lhe a forma que me pede, em signos pictóricos. Até chegar ao silêncio do outro: BLOOM ! Joyceanamente, que pede para ser audível, é o estrondo da maré vazante ao outro. Veremos isto numa pintura intitulada ITACA COM NAVIO, através da

reprodução de um quadro de James Galetyler (1855-1931), intitulado SHIPS IN A STORM, que aparece como assemblage. Bloom é o estouro das ondas furiosas. É o som da pintura (Fig.16).

O ato criativo, poético, possui um filtro que anula todo niilismo em seu processo. É uma afirmação cósmica, de vida brotando, ato afirmativo. Toda a poética não tem fim, é SIM, é Palavra e Pintura, Sim. Bloom !! O somido da imagem sendo revelada.

Cada pintura tem seu próprio espaço/tempo, cujo relógio assinala todos os momentos em passado – futuro, como presenças, fragmentos de corpo significante, desse hibridismo palavra-imagem.

A possível imagem dada e reconhecida, é direcionada, cada vez mais, no sentido da desconstrução. Reconstrói-se no outro.

Há que testemunhar a fusão plástica significante/significado entre palavra e signo visual. Sobrepondo objetos, colagens de outros espaços pictóricos, como sufixos e prefixos de palavras febris, ébrias de mil significados, que encetam um jogo de caleidoscópio, de quebra-cabeça.

Permite-se ao gesto, procurar sua origem no ritual da deságua de imagens prometidas, na sugerência da forma e cor.

Mapas estelares guiam a rota do navegante na direção da forma, com a chave de Bloom, perdida, que abre o espaço/tempo pictórico, do conhecimento.

Assim, tenho meu back-ground. Vocês têm o de vocês.

Quem perdeu a botina?

Na pintura intitulada ITACA 17 COM BOTINA E CHAVE DE ENTRADA (Fig.15), que possui uma forma de sapateiro, o grafismo move-se em torno de um vocabulário com signos variados, alguns carregados de sexualidade, como deveria ser, compondo com algumas narrações ulissianas joyceanas.



FIGURA 16: Lenir de Miranda
Ithaca com navio
Acrílico sobre tela, assemblage
1,41 x 2,07 m 2003

Bloom perde a chave. Com a chave encontrada, preencho uma necessidade formal do quadro, um contraponto, dado pela assemblage. É a chave que dá passagem ao mundo de cada um, assim associada aos demais significados que, na pintura, são evocados.

Seguem algumas chaves iconográficas...

São apresentados signos que podem ser lidos de uma forma mais complexa, alheia às formas tradicionais de iconografia.

Uma camisinha cheia de grãos de plástico, semente de urucum e fios dourados, semelhando-se a um recolhimento de sêmen – marisêmen.

Há uma forma carcomida, de sapato, recolhida na rua, em meio a destroços. Maribodelhas de ruas percorridas em itinerários ulissianos, incorporando as próprias maribodelhas do texto joyceano, de todos os Ulisses e também as nossas. .

Desta maneira o plano pictórico, torna-se ambíguo, com a assemblage, ao sobrepor materiais estranhos, vindos do mundo real e possuindo a tridimensionalidade.

A botina remete-se ao molde de sapato encontrado e pendurado como uma maribodelha (seawrack), coisa carcomida num espaço-tempo vivo.

Com quantos módulos se faz uma Ítaca?

Na pintura em módulos, intitulada Ítaca (Fig.17), são oferecidos labirintos para o olhar, nos fragmentos de imagens, colhidos pela intuição, acaso, memória e realidade do mundo (assemblages), habitantes ou exiladas em cada módulo.

A construção de metáforas permite um lugar escolhido para voltar o olhar. O resultado são peças imantadas pela memória, que vão propor uma interação sentimental, sensível com o espectador.



FIGURA 17: Lenir de Miranda
Íthaca (Ulisses-Joyce)
Pintura técnica mista – cada módulo 27 cm – total 100 cm
Galeria Obra Aberta – Porto Alegre, RS - 2001

Ulisses é um romance ideogrâmico. As cenas vêm em flashes. São mosaicos dispostos como ideogramas. Das mais variadas cenas, justapostas, originam-se outras, diferentes das originárias. Assim, num processo ideogrâmico, dispõem-se os módulos de pinturas, como peças de um jogo de armar. Palavras e se abrem sugerindo imagens. Pensamentos tensos em módulos-mosaicos.

A imagem remete-nos às diferentes marcas deixadas em cada um de nós. Registros singulares que se articulam, tal como em um jogo de xadrez que também é evocado pela obra, com os registros da história pessoal. Nossos textos, nesse sentido, inscrevem-se como tramas que podemos tecer a partir dessas marcas.

IMAGENS COM DESOVAS NA PRAIA MARIBODELHAS?

“Ineluctável modalidade do visível: pelo menos isso, senão mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelhas, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos...” (Joyce, 1977, p. 41).

Permite-se ao gesto, procurar sua origem no ritual da deságua de imagens prometidas, na sugerência da forma e cor. A pintura deve inquirir, este foi sempre o pensamento predominante, com relação aos meus trabalhos.

O título do quadro MARIBODELHAS (Fig.14), conduz-se por esta parte do texto de Ulisses. A palavra MAR-I-BODELHA é sugerente das imagens da água, que inundam todo o texto ulissiano. Bodelhas, sargaços, algas. NA PRAIA, A IMAGINAÇÃO DESAGUA E DES-OVA IMAGENS, MARIBODELHA (seawrack, palavra original, do texto Ulisses, página 41, que indica algas).

Os corpos estão dispersos, em colagens com outro material, sobre o espaço em perspectiva. Surgem como peças móveis acima das águas. Um

achado ocasional, ao gosto de Joyce, forma, em sua tridimensionalidade e disposição no quadro, um reforço da linha que marca certa perspectiva. É um fragmento do mundo real, enferrujado, como as botinas. Ferrugem que está na cor dourada.

Ocorre, aqui, um acontecimento híbrido pela colagem e adesão de objetos no plano da própria pintura, com alusões ao texto ou escolhidos ao acaso, no correr do processo formativo da obra.

Um baralho Zener, junto ao fragmento metálico enferrujado, são elementos de assemblage (colagens tridimensionais, no plano da pintura, oriundas de objetos triviais que passam a assumir significações plásticas), unindo as “assinaturas de todas as coisas”.

O baralho Zener tem 5 imagens, que, por coincidência, também muito ao gosto joyceano, mesclam-se com imagens ulissianas, como assemblages, nas seguintes coincidências:

- Imagem com três ondas, representando o mar.
- Um círculo, manifestando o transcurso da existência, segundo o filósofo Vico, ao qual Joyce totalmente se referia, conforme Décio Pignatari disse: *Ulisses, um ciclovico* (1994, p.257).
- Um triângulo, indicando a estrutura triangular de Ulisses homérico e joyceano, ou seja, em seus vértices, Telemaquia, Odisséia e Nostos. Por conveniências de analogia, foi trocado o quadrado original do baralho por este triângulo.
- A estrela, que se torna parte constitutiva das constelações vistas na Terceira Parte, Nostos, como estrelas guias da navegação.

Arte tirada nos intervalos da vida?

A arte e a vida vêm a seguir, justapostas, como diria Rauschenberg, criador dos *combine paintigns* (pinturas associadas a objetos tridimensionais

que são aderidos ao plano bidimensional em justaposições por livres associações, no mais das vezes, inconscientes).

Robert Rauschenberg, um dos pais da pop art, com suas *assemblages* é também fonte recorrente. A partir do cubismo e mais tarde com a pop art, a inserção de objetos tridimensionais ou outras colagens, na superfície bidimensional do quadro, tem sido um procedimento usual. Rauschenberg expandiu a colagem à sua própria maneira, criando as *combine painting*, *assemblages* de pinturas, adicionando objetos, que, segundo ele, atuam no espaço que separa a arte e a vida.

Há longo tempo, todo meu trabalho exige que algo seja incorporado, como *assemblage*. Enfatizando o conceito e o processo da pintura, também essas *assemblages* fazem pensar sobre a união entre a arte e pedaços da realidade concreta. É um documento que aproxima mais, pela sua materialidade, são elementos retirados da existência banal, de um espaço/tempo transitório e buscando outro, gravando ambigüidades de diálogos com a superfície pictórica.

Nessas pinturas, rompem-se as tradicionais duas dimensões do plano pictórico, surgindo o ambíguo com a sobreposição de materiais estranhos, vindos do mundo real e possuindo tridimensionalidade.

A quem olhara?

Existe um diálogo com pintores da História da Arte, que se tornam guias sensíveis como visualidade e como uma aproximação espiritual. São referenciais iconográficos com os quais se processa um diálogo pelo olhar e pelo espírito. Os artistas a seguir citados são mais fortemente meus referenciais iconográficos.

Com Francis Bacon (Fig. A) é partilhada a desesperação do convívio humano, encerrado entre as perspectivas de uma sala. Seguidamente, surge a figura (Ulisses?) num canto de uma sala. Então a cena pictórica não dispensa certa perspectiva dentro da qual os elementos

falam de suas tramas, armadas no interior de espaços conquistados por nenhuma regra que não seja a da intuição, do acaso. Isto vem a ser, também, um ensinamento joyceano.

Estas enraizadas lembranças a mestres contemporâneos da pintura devem ser citadas como uma referência iconográfica e dão-se sem uma explícita referência.

Anselm Kiefer (Fig.B), um dos grandes mestres do expressionismo contemporâneo, com seus temas mitológicos e históricos, tem, também, citações de obras literárias. Como exemplo, a Sulamita, pintura inspirada num poema hermético de Paul Celan. Dele é buscado o espírito do pathos expressionista, a trágica enunciação de uma pungente forma pictórica. Existe, nos trabalhos apresentados, que acompanham esta dissertação, a partir da visão da obra de Kiefer, não uma influência sobre uma identificação visual, mas uma sintonia metafísica, voltada para uma visão subjetiva, pela sua carga dramática, obscura, expressionista, emanada por obras que exclamam aos arquétipos, lembranças ancestrais irrelatadas conscientemente. Expandindo campos de conhecimento, em meio a uma tensão criada por paisagens vindas sob o peso da História, surgem diálogos com paisagens arquetípicas, cuja significação evoca associações construídas pela experiência existencial, abismada, das visões secretas de cada um.

Como expressionista, Iberê Camargo (Fig.C) foi o primeiro e inesquecível inspirador, na gravidade da matéria, que me chamou para sempre, desde os anos 60.

Joseph Beuys (Fig.D), e Marcel Duchamp (Fig.E), são também inestimáveis mentores intelectuais dos quais respondem conceitos investigados nos trabalhos.

Beuys, atraindo pela utilização de objetos num campo metafórico, numa contínua associação com a vida, de onde cada um emerge e irradia complexos significados, por vezes profundamente pessoais e com os quais, inesperadamente, passamos a compartilhar.

Com Marcel Duchamp ocorre uma identificação com suas questões estéticas, acentuando o gesto pessoal do artista, que se apropria de objetos da realidade objetiva e os incorpora no contexto da arte.

De Cy Twombly (Fig.F) interessa-me suas pinturas combinando elementos de uma abstração gestual, com desenhos e signos verbais, numa expressão muito pessoal. Inspira-me a energia instantânea do gesto. Apresenta também textos recortados da mitologia, desenhos inspirados em poesias, história clássica, etc. Um intimismo que também procuro e deixo aflorar no grafismo e no acaso aprisionado. Sobressai aqui também o interesse pela escritura automática, do automatismo psíquico vertido pelos grafismos, linha solta, procedimentos oriundos da vertente surrealista. Cy Tombly, aprofundou estas investigações na relação pintura/ escritura, disto ser fonte recorrente como pousada em meu olhar aprendiz.

Na pintura DA URSA MAIOR, quais fenômenos pictóricos foram revelados?

As cambiantes, cadentes e não-descritivas direções de constelações surpreendidas em suas imensuráveis distâncias e perturbáveis movimentos corporais em matéricas formas.

Desde o carmim-paixão, passando pelos azuis plúmbeos, amarelos- argênteos, enxofre impregnando e desinfetando a soleira da porta número 17.

Rotações de figuras humanas-estelares, extraviadas em retornos.

Sob que guia, seguindo que sinais? (Joyce, 1977, p.777).

Frase tomada de uma das perguntas de Nostos. Representa a idéia de quais sinais procurar, nos astros, na terra, nos pensamentos para chegar à Itaca, à casa, a si mesmo, à resolução da pintura. Esta frase aparece em diferentes versões, tanto na pintura, como nos livros.

O título da pintura, URSA MAIOR (Fig.18), e as imagens desestruturadas sugerem alguma direção, olhada, procurada no horizonte, no firmamento. Um dos objetos, a estrela metálica, corporifica o signo palavra, que contém a estrela desenhada, que indica o Pólo Norte, através da constelação da Ursa Maior e da Ursa Menor.

A técnica, imperfeita, faz-se e desfaz-se, deixa os vestígios do seu fluxo da consciência, enquanto procura seu derradeiro caminho. O grafismo, em seu intenso movimento, dialoga e desafia a pintura mesma, num turbilhão de órbitas enlouquecidas

Há inquietude acima do horizonte, que mergulha sobre o mar, arriscando o acaso do traço arisco, que desfoca a certeza das formas. Há coisas perdidas que o gesto quer capturar.

Formas em gestos inacabadas em energias estelares, são signos incompletos na passagem de um cometa, que transitam pela superfície. Nela ficam cometas suspensos à decifração do passageiro.

Revolvem-se mares e cometas, constelações de velas acesas ao mar entrecruzadas no pensamento. Mapas estelares guiam a rota do navegante na direção da forma, com a chave perdida que abre o espaço/tempo pictórico, do conhecimento.

Como assemblage, há um receptáculo de acrílico contendo uma imagem popular de Santo Expedito, das causas urgentes, mais restos de velas votivas e informações colhidas na Internet, sobre a constelação da Ursa Maior. Estes elementos, aderidos ao plano tradicional da pintura, compõem-se estranhamente. Há uma aparente junção desconexa entre eles. No entanto, essa falta de conexão é anulada pela fatal cumplicidade estabelecida entre eles por pertencerem a um só corpo que esparge significados sob o título Ursa Maior. Devido a isto, paira um diálogo entre estes elementos díspares. Nestas assemblages, alguns objetos carregados primeiramente de referência simbólica, vêm após, com uma intenção plástica, na dialética com outros elementos da obra e com a ocorrência de alguma palavra.

Estes objetos de origens diversas são, como matéria-prima da pintura, o equivalente aos elementos para o alquimista.



FIGURA 18: Lenir de Miranda
Ursa Maior
Acrílico sobre tecido, com assemblage 1,75 x 1,25 m 2003

PÁGINA EM BRANCO

3.3 R E T O R N O P E L A P Á G I N A

Ao decifrar a página, ele retornará?

Sim, a página transporta conhecimento que inunda seu retorno, a partir do olhar do espectador, de seu desejo de novos mundos, condição de sua capacidade de vidência. Ao tomar conhecimento, ao toque da página que o erotiza, levando-o, pelo desejo da imagem, a recriar mundos imaginários.

O que se vê é o espelho de nosso desejo. Olhar o mundo e dar-se a olhar nesse mundo. Na criação do artista e na recriação do espectador há um olhar desejoso, erotizado nas imagens.

O olhar quer desobstruir a passagem pela névoa. Mas o desejo de retornar é mais forte e consegue-se vislumbrar, à mercê de toda bruma, o ciclo marítimo das imagens. O desejo de paginar espanta a névoa. Triunfa o toque erotizado na página. A névoa que encobria Ítaca, no retorno de Ulisses se esvai.

A página trans-passa no tempo. Passos perambulam livros. Passam contos em meio a cenas pictóricas tocantes conjugadas em matérias mistas e goma-laca.

O espectador está frente a frente com a página desafiante. A artista já defrontou-se, ela mesma, consigo e com os elementos formantes das imagens, estas, desafiando-a a prosseguir o desejo da forma, página a dentro.

O espectador projeta em seu olhar seu desejo. “Ce sont les regardeurs qui font le tableau”. São os espectadores que fazem o quadro (Duchamp in Paz, 82). Parodiando, são os espectadores que revolvem as páginas.

Com texto de Joyce, o espectador converte-se em criador. Em cada página do livro de artista, o espectador faz uma reconciliação com seu

próprio olhar, discorrendo-o na página, recompondo-a matericamente, recriando desde o signo inicial. Na armadilha da página, o espectador decifra seu próprio mistério e se liberta na recriação. É cúmplice do artista. É o complemento indispensável do ritual entre a palavra, a imagem e o artista.

Do espectador dá-se a projeção ortogonal, tangencial, do seu próprio signo / cometa sobre a página.

De que forma se compõem imagem e palavra moleculares no mar da linguagem?

Adicionadas de um fator hidrolizante crítico/reflexivo, imagem e palavra decompõem-se de qualquer relação linear, ficando tudo permitido à dissolução de suas moléculas, como nos seus componentes de H e HO, formantes de um H₂O em pleno mar, paginado.

A página, que flutua no mar, tem no espectador sua dimensão reflexiva, crítica, através do toque/nave de seu olhar.

Também, diante da página, a crítica é inseparável da práxis, tornando-se hermética em suas exigências reflexivas. Todavia, a reconciliação diante desse hermetismo, se estabelece por ocasião da crítica reflexiva, que abre passagens para o conhecimento.

O enigma de cada um, artista e espectador, finalmente permite antever o manancial do conhecimento contido na página, como um caudaloso mar em suas marés míticas.

Lançar os dados de Mallarmé, sobre a zona transparente de uma página em formação deixando o acaso fluir do silêncio, exaltando-se os elementos formadores, texto e imagem, em suas forças expressivas, em seus momentos-chave. Pagar malabarismos.

Elementos anônimos vão tomando forma, penetrando sensorialmente a página. Secretando, ejaculando imagens paramécios em total gozo, comprometidos, ciliados enlaçados fazem a urdidura das páginas

fundadoras da nova linguagem. Gesto e semblante das páginas em águas doces ou salgadas.

Página / paramécio. Embaralhar texto / imagem.

Como um soprar que remove a areia de um monumento soterrado pelo tempo, o acaso vem surpreender no espaço/tempo de uma nova página. De fluida memória ancestral, derrama-se sobre o território da página a seiva da nova linguagem: goma laca, pó de mármore, cera de abelhas, tinta acrílica, grafite, no suporte estremecido, aberto vaginal da tela de entretela, de uma base qualquer.

Os elementos, pelas página, jogo entre premeditação e acaso, dialeticamente, firmam-se de poder significativo, comprometido na inversão palavra/imagem. Todavia sem jamais esquecer, no horizonte, o aceno da palavra, em direção da qual se volta de novo a imagem, para depurá-la: vai e vem, depurando-se enquanto linguagem, em mapa descoberto.

Essa conversão em forma plástica de um livro, a partir do texto joyceano tem tomado minhas intenções desde algum tempo atrás.

Mas todo acaso (ditames inconscientes?) só é permitido quando, conscientemente, se entrelaça com as demais peças do jogo formal entre palavra e imagem.

Por vezes acontece uma espécie de encontro erótico entre todos os componentes e o artista. Na liberação de uma zona até então lacrada pela ausência da forma que agora inicia sua configuração libertária na página. Até perceber-se a unidade de um signo que seja dominante na página, resultado de uma tensão de forças opostas, imagem e palavra.

RIVERRUN, a palavra se entrega ao rio, levada na correnteza da imaginação. Riverrun... Movimento eterno, significado da vida, sempre correndo, sempre no mesmo lugar: páginas correntes, idas e vindas.

As páginas passam no tempo e retornam, por vezes em temporal?

Riverrun, ronda, num contínuo, o rio, no tempo das páginas, vaivém.

Há uma estrutura interna que une as páginas fazendo com que cada uma devolva à outra o mistério de retornar por mares paginados. Um porto aberto ao olhar da matéria concedida pela goma laca, grafite, lápis, tecidos, aderências. Diferentes suportes fazem o substrato das páginas. As imagens nascem e se comprometem umas com as outras, numa trama autoformante, paginante.

Quanto às palavras, há uma contenção, como águas rasas, somente algumas permitidas, reviradas e devolvidas, em marés gráficas: rostos selados de tinta escorrem. Eis como se dá a metafísica de uma página, na versão espiralada do tempo. Elas se formam em temporais sobre palavras e imagens.

Como a Ursa Maior projetou-se sobre um livro?

Por onde percorrê-la?

A única certeza e resposta é que ela se encontra ali, questionadora, na página da Ursa Maior. Ali escolhida pelas suas qualidades físicas inerentes, forma oferecida ao tato, brandura celestial de cor, nutrida por profundas algas de reminiscências azuis, sua vítrea e súbita presença deixada por um cometa.

Livros continuam sendo um tema recorrente e área experimental para diferentes materiais.

Em constelação derramando-se em conhecimento manifesto, mítico místico, de forma intuitiva, construída sobre sabedoria ditada de modo subterrâneo, oriunda das necessidades instantâneas do processo formal na página.

Então, grande parte do significado, advindo das fantasias, mitos, entre objetos, tangíveis, estão armazenados no livro, às vezes como preso por um fio de cobre que transporta a energia ambiental e invade a página.

Também, como sempre, há uma submissão ao acaso, à marcha do tempo, que são partes constitutivas de seu corpo, que se impõe a cada minuto.

O livro abre as asas para nos envolver num abraço como uma visão mítica, de um ser desconhecido que se quer apresentar diante do espanto do outro, espectador, para o mútuo reconhecimento de suas existências cúmplices.

Da vastidão infinita das imagens siderais, do microcosmos ao macrocosmos, em signos inscritos de toda sorte.

Também se projeta na trivialidade de um pires (Fig.19), este, circular, como símbolo da existência em seu ciclo, sempre reiniciando-se, em retornos, contendo a história de memórias, retornos anímicos.

São as metempsicoses de cada um de nós, recolhidas de um pires quebrado (por um ciclope?), nos espaços de um livro cometa.

Assim, tanto nas páginas, como nas pinturas, dá-se o diálogo entre o puro gesto e o objeto vindo da realidade mesma, dela descartado para se infiltrar num espaço que lhe era estranho e assim formar um corpo híbrido. Ao correr das páginas dos livros observa-se a idéia que se vai sucedendo.

Em exemplo, no livro da URSA MAIOR, a natureza da matéria com que é conduzido, sugere, de imediato, o convite ao tato que vai, desde elas, até a infinita imagem das estrelas (Fig.20).

Como nos Surrealistas, também é cultivado um interesse pelo ocultismo e místicos conhecimentos, por números cabalísticos e coincidências, letras exortadoras de imagens mentais, diagramas e signos. São incluídas marcas que golpeiam, queimam o substrato, deixando fendas como caminhos percorridos ou sofridos. Não são signos específicos, mas indefinidos, pontos para expandir associações diferenciadas.

Uma conta de vidro azul, perdida em algum lugar da página, será gota de mar, um universo resgatado pela memória, um talismã astrolábio no cabalístico cruzamento de rotas do viajante?

Um talismã no cabalístico cruzamento de rotas do viajante?



FIGURA 19: Lenir de Miranda
Livro da Ursa Maior
Entretela, acrílico, feltro, pires de porcelana, lente 66,0 x 55,0 cm 2002



FIGURA 20: Lenir de Miranda
Livro da Ursa Maior (detalhe)
Entretela, goma-laca, acrílico, pires 66,0 x 55,0 cm 2002

A única certeza e resposta é que ela se encontra ali, questionadora, na página da Ursa Maior.

Assim, tanto nas páginas, como nas pinturas, dá-se o diálogo entre o puro gesto e o objeto vindo da realidade mesma, dela descartado para se infiltrar num espaço que lhe era estranho e assim formar um corpo mestiço.

Ao correr das páginas dos livros observa-se a idéia que se vai sucedendo.

No exemplo do livro da "Ursa Maior", a natureza da matéria das páginas sugere, de imediato, o convite ao tato que vai, desde elas, até a infinita imagem das estrelas.

PÁGINA EM BRANCO

Quem possui o Passaporte Esdrúxulo?

Ao viajante inquieto deverá ser emitido um Salvo-conduto para ele ingressar livremente em territórios cifrados. Isto é obtido através do Passaporte. Caminho livre para viajar por terras, mares e pensamentos.

O pequeno livro, chamado PASSAPORTE DE ULISSES, indica como empreender os vários transcursores do regresso (Fig.21 e 22).

O Passaporte é esdrúxulo ao abrir-se em explanatórias anímicas, conter filosofia, citações de Joyce, direções eróticas, banalidades, surrealismo, discorrendo sobre políticas, paragens ideológicas, confessionais e banais etc. Tudo isto autenticado por imagens, carimbos, selos de goma-laca e cera de abelha, aderidos pela assinatura da artista. Esta, como emitente, homologa o documento, que necessita também da assinatura do receptor. Este, além do mais, deverá apor sua foto numa das páginas do passaporte. Estes detalhes, com ambas as partes acordadas e concordantes, entre as 8 horas de um determinado dia e 2 horas da madrugada do dia seguinte, de preferência iniciando no dia 16 de junho: Bloomsday.

Desta maneira, institui-se a necessidade da assinatura do receptor, junto à do artista, para ambos darem validade à obra. Outro aspecto é o de que o receptor vê-se, subitamente, fazendo parte da obra, ao sentir-se nela incluído através de sua foto adentrada. O Passaporte de Ulisses é obra que exige co-autoria (Fig.23).



FIGURA 21: Lenir de Miranda
Passaportes de Ulisses
Off-set , carimbos, colagens (individualizados, numerados)
20,0 x 13,5 cm 44 páginas 2002

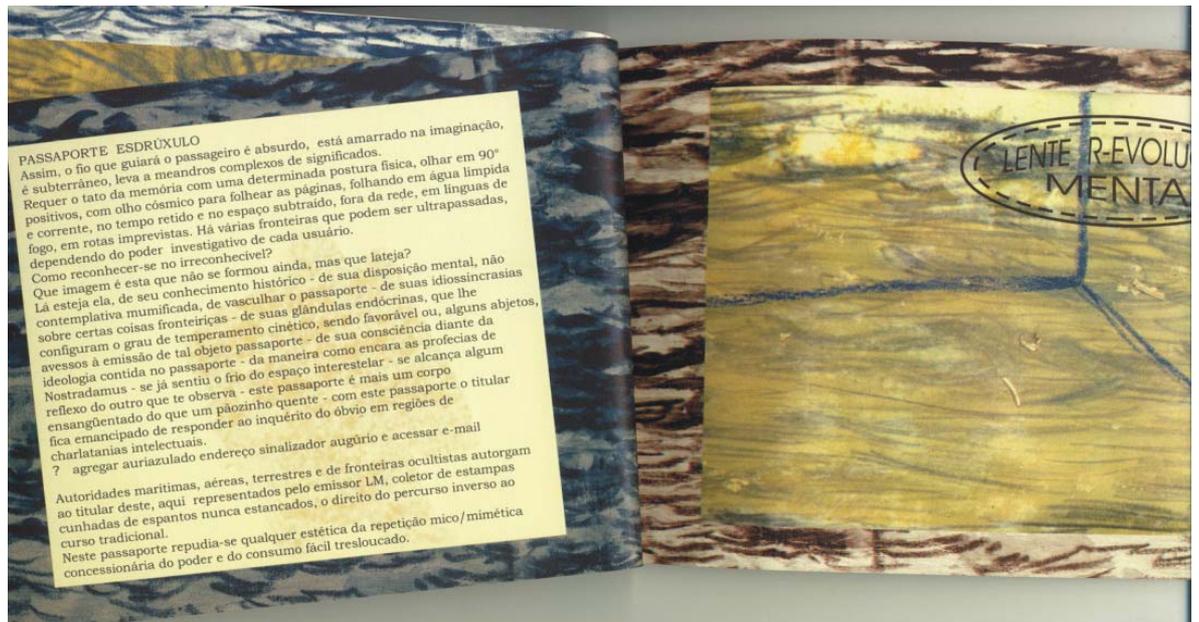


FIGURA 22: Lenir de Miranda
Passaportes de Ulisses
Off-set, numerados, individualizados
20,0 x 13,5 cm 44 páginas 2003

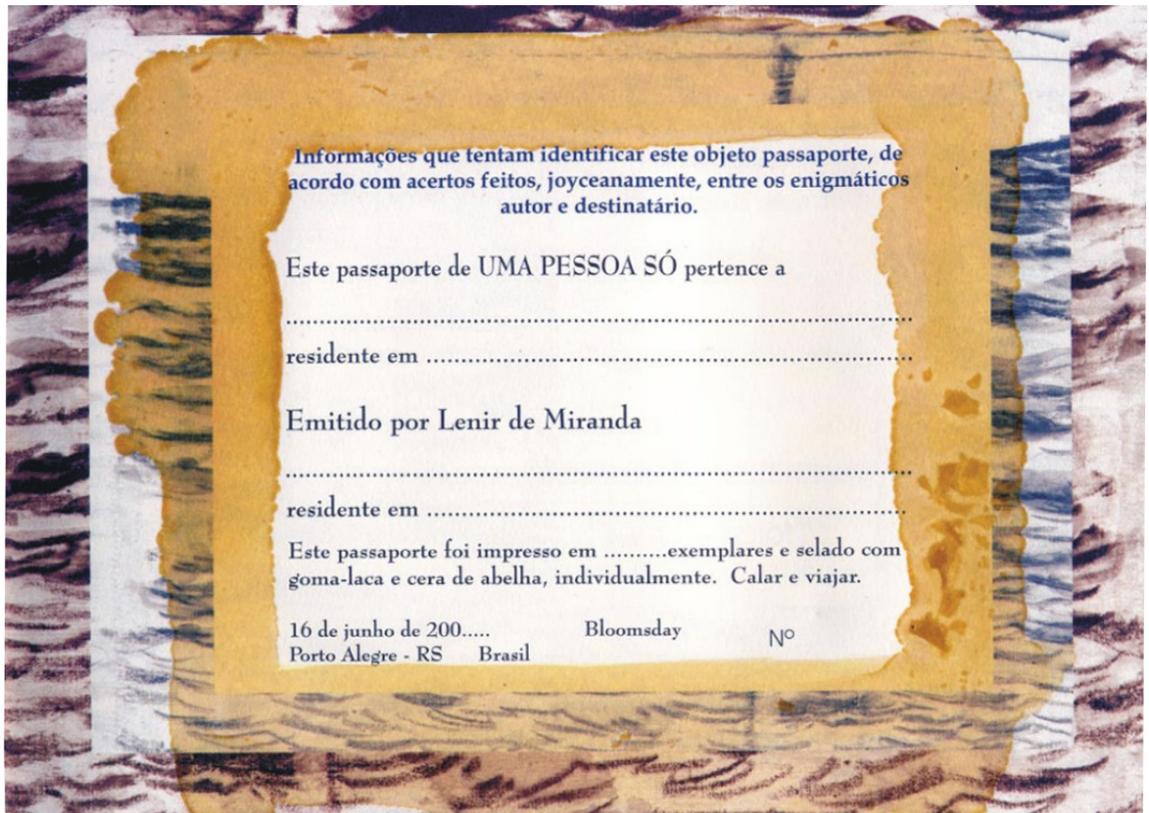


FIGURA 23: Lenir de Miranda
Passaportes de Ulisses
Off-set, gama-laca (detalhe de página)
20,0 x 13,5 cm 2003

PÁGINA EM BRANCO

CONCLUSÃO

(confissão e promessa de uma poética de Nostos)

A pintura é, para mim, um modo de meu próprio reconhecimento em meio a existência das coisas. Assim me reconheço como parte do mundo e em conexão com o outro.

Há uma pergunta em Nostos, do Ulisses de Joyce, que paira como farol que insiste e ausculta minhas rotas: **Sob que guia, seguindo que sinais?**

A carga poética vertida desta pergunta transfere-se para um questionamento de sobrevivência da minha própria pintura. Faço e refaço uma conciliação entre o sentimento e o meu ato reflexivo, em torno desta pergunta, no momento de pintar.

O que ocorre entre o texto ulissiano e o seu desenrolar em minha imaginação é um anelo de sobrevivência dos signos pictóricos convocados no ato de pintar ou de conceber os livros de artista. Nisto há um prazer de constatar as possibilidades de expressar o que transborda da imaginação, seguindo esta pergunta.

Mais adiante, faço a pergunta original estender-se como: **Sob que guia, seguindo que sinais, eu chego a mim?**

A resposta passa por uma poética que tento explicitar nesta dissertação. Quando o espírito e a matéria envolvem-se para consubstanciar-se no corpo das imagens que habitarão a pintura e as páginas. Para tal é preciso deixar-se levar

por todo impulso que se queira manifestar, através de acasos, epifanias, objetos que pedem adesão, palavras alumbradoras, enfim, o que for resultar em sinal de minha presença no mundo.

Os trabalhos referentes a esta dissertação conectam-se através do encontro da pintura com o desenho, a assemblage e os livros-de-artista.

Pode-se dizer que enquanto a pintura busca o expressivo de um corpo manchado, o desenho ordena e desordena, ao mesmo tempo, zonas de intenso subjetivismo. O que permanece é um jogo que se dinamiza em caleidoscópio, onde se revezam territórios marcados ora pela pintura, ora pelo desenho.

Os objetos aderidos ficam introduzidos na malha da obra, interagindo com sua estranheza, sua conexão com o texto referido ou com o providencial acaso. O que ocorre sempre é que se a pintura mostra sua estruturação, o desenho sobrevém desestruturando, paradoxalmente, enquanto explode, retorna, em nova estrutura, no dinamismo dos elementos interagindo e que formam a obra. O traço e a pincelada são gestos que procuram ser realçados pela cor.

Em todos os momentos, sobressai a apresentação dos temas do auto-reconhecimento, do encontro com o outro, da marca dos signos que retornam do mundo interior. É a revelação da existência do eu.

As perguntas de Nostos vêm à tona com signos do mar, das constelações, das coisas que brotam do inconsciente ou de um acaso no ateliê, impulsionadas pelas perguntas de Ulisses. Com pinturas e livros de artista procuro responder perguntas que pairam incansavelmente.

E assim sou Ulisses, navegante por mares da imaginação, no percurso dos dias, através dos signos que vou rastreando em minha linguagem pictórica.

Novamente, agora, a pergunta amplia-se como: **Sob que guia, seguindo que sinais eu chego ao outro?**

Os signos vêm transfigurados em ritmos de grafismos, cor e matéria sobre a superfície da tela, em direção ao ancoradouro do outro.

Através da imagem, que viaja, eu tento chegar ao outro, porto de destino da nave pictórica. Pois é o outro que possibilitará ancorar, por instantes, a verdade da obra com que tento responder as perguntas.

Existem as palavras e as imagens, alquimicamente reunidos, para significar alguma presença, que seja, o eu, o outro e a própria obra que irrompe em sua poética, como linguagem nascente, ofertada ao olhar.

Da obra resulta um signo que aporta ao conhecimento do outro. Sinal que pede conexão, que intermedia o mundo do eu e do outro. Sinal de uma vontade de conexão, de um retorno.

Cada signo vem em lugar de algo que se busca, mas que sempre deixa um intervalo inconcluso entre ele e aquilo que o motiva. O signo, essa espécie de coisa que designa algo, deixa um rastro incompleto entre ele e seu referente. Há uma fissura entre eles, um vão, um escape de essência. É aí que a obra se dá e se escapa. Nesse vão, algo fica por retornar e encontrar o resíduo de um chamamento que busca significar sempre algo mais, para mim e para o outro. É a obra querendo dar suas respostas mas que sempre vêm de forma ambígua. Fica por descobrir a cifra (escritura secreta) que tentará preencher os espaços entre o pensamento que a obra provoque no outro e o intento do artista.

As imagens me prometem traduzir sempre alguma coisa intocada, que só ao outro pertence. Resta um interstício que permanece apenas como promessa, perante um ato e um novo olhar algures.

A obra, em silentes movimentos interestelares, nos espaços pictóricos, é um refazer-se, retornando em novos ciclos de vida, reescrita, na mente do outro.

Portanto, entre o signo alcançado, de minha linguagem sobrar sempre uma pergunta. Pois algo foi esquecido e está por se desvendar. Algo sutil, entre o universo que compus, que me espreita e o que suscita ao olhar do outro.

Retorna então a pergunta **“Sob que guia, seguindo que sinais?”**

A resposta, em Ulisses, diz: “Ao mar septentrional, de noite, a Estrela Polar...”

Ao mar, derramado em signos, sempre em sucessão na maré de pensamentos, até rebentar em altas marés, trazendo à tona, a promessa da obra.

No périplo dos dias, procuro meus signos, que coloco na direção do outro, fazendo e refazendo minha linguagem, como a retornar ao centro de minha origem, minha eternidade, agora neste fugaz Nostos de Ulisses. Retorno perante mim mesma e ao outro que me afirma existir.

Num breve espaço de tempo penso habitar a certeza de existir, guiando-me por rastros de cor, grafias e objetos tornados preternaturais.

Remo tentativas pictóricas. Assim é que retorno nessa ambigüidade resultante do encontro de minha subjetividade com as coisas de que disponho para formar meu subjétil, meu signo.

E por fim, ao ser presença para o outro, a obra me representa no mundo.

Resta sempre a promessa incansável de um novo signo a guiar o navegante artista procurando enlaçar a obra e desvendar-lhe o enigma, enquanto o outro aporta o olhar inquiridor.

Assim pinte a incerteza cena captada do mundo dentro/fora oh estes rostos na multidão o outro para que sua existência viva nas páginas narradas num palimpsesto de si entreguei um livroutro.

Palavras e imagens são signos que vejo explodir no caleidoscópio das cenas joyceanas. Nostos, de todos os Ulisses, de Homero a Joyce, a todos nós ou a traz a ânsia de querer regressar, através de imagens e palavras.

Para onde é este regresso cotidiano?

Para Ítaca, seio primitivo, em eterno retorno no corpo e na mente.

Para o interior das ebulições cósmicas nascentes, no caos primordial do olhar que parte e chega diuturnamente, na plataforma 17, para a casa, às duas horas da madrugada.

Bloomente irradia cosmo-palavras e imagens.

Em Joyce, Ulisses, as palavras tramam miríades de significados e imagens multidimensionais, as quais me conduzem no aparecimento da pintura, das páginas e de possíveis outras palavras.

As palavras, em Joyce, abarcam um espaço/tempo de total plasticidade, um cubismo, que nos toma de surpresa não-linear, num caos fértil, a partir do qual visitamos mundos em infinitas expansões em nossa mente.

Somos Ulisses, cada qual em sua nave, seus sinais, com os quais retorna em seu auto-conhecimento, através de seus pensamentos, sua linguagem, suas interpretações.

Ulisses de mim, aprendiz de sinais.

Retorno e o mundo é pictórico.

PÁGIMA EM BRANCO

REFERENCIAIS ICONOGRÁFICOS

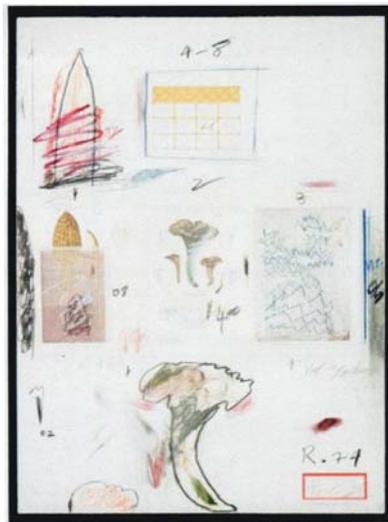


FIGURA 24: Cy Twombly
Born
1928

FONTE: TATE COLLECTION. Disponível em: <www.tate.org.br>. Acesso em: 21. set. 2003.



FIGURA 25: Iberê Camargo
Ciclista
1988, óleo sobre tela, 2,00 x 2,36 m

FONTE: Camargo, 1988. p.45.



FIGURA 26: Joseph Beuys
Sem título
1979, 41 x 59 cm

FONTE: Beuys, 1991. p.84.

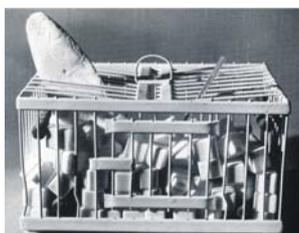


FIGURA 27: Marcel Duchamp
Por Que Não Espirrar, Rose Sélavy? / Why Not Sneeze Rose Sélavy?
1921, réplica de 1964

FONTE: Duchamp, 1987. p.58.



FIGURA 28: Robert Rauschenberg
Canyon
1959, 216 x 176, 58 cm, (California, Pasadena Art Museum)

FONTE: Lucien-Smith, 1986. p.156.



FIGURA 29: Francis Bacon
August
1972, 78 x 58 in (Tate Gallery, Londres)

FONTE: Davies, 1984. p.70.

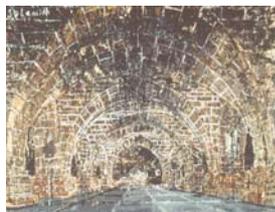


FIGURA 30: Anselm Kiefer
Sulamith
1983, 290 x 370 cm (Saatchi Collection, Londres)

FONTE: Honnef, 1989. p.55.

PAGINA EM BRANCO

REFERÊNCIAS

“Catalogai esses livros

Diretório do Correio de Dublin de Thom, 1886.

Denis Florence M’Carthy, *Obras Poéticas* (marcador de folha de faia de cobre à p.5).

Shakespeare, *Obras* (marroquim carmesi escuro, ferros ouro).“

(Joyce, 1977, p.753)

DANTE. *Divina Comédia*. Trad. J.Xavier Pinheiro. São Paulo: Clássicos Jackson, 1966.

BEUYS en Viena. Santa Cruz: [s.n.], 1991. 183p. *Catálogo de exposição*, Casa de la Cultura, 1991.

BRETON, André. *Manifestos del surrealismo*. Barcelona: Guadarrama, 1980.

BROCH, Hermann. A atualidade de Joyce. In: *Riverrun – Ensaaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo*. São Paulo: LPM. 1988.

CARDOSO, Sérgio et al. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- CATTANI, Icleia Borsa. O corpo repetido: espaço de sacralização/dessacralização nas obras de Frida Khalo, Ismael Nery e Fernando Botero. *Estudos Ibero-americanos*, PUCRS, Porto Alegre, v.XXIII, n.2, p.127-137, dez. 1997.
- CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CHAUI, Marilena. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CUNHA, Martim Vasques da Cunha. O construtor de labirintos. *Indivíduo*, ano 6, n.23, 22 jun. 2003. Disponível em: <www.oindividuo.com>. Acesso: 22. jul. 2003.
- DANTE. *Divina Comédia*. Vol. V. Tradução J.Xavier Pinheiro. São Paulo: Jackson Editores, 1966.
- DAVIES, Hugh. *Bacon*. New York: ABBEVILLE Press, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. São Paulo: [s.n.], 1987. 91p. Catálogo de Exposição, 19ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.
- ECO, Humberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *As Formas do Conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *O Signo*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- _____. *Sobre os Espelhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIOT, Thomas Stern. Disponível em:
<www.geocities.com/SoHo/Atrium/1788/bios/eliot.htm>. Acesso em: 22 jul. 2003.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- HONNEF, Klaus. *Arte Contemporâneo*. Colonia: Benedikt Taschen, 1989.

- JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Art Today from abstract expressionism to surrealism*. Oxford: Phaidon, 1986.
- MATOS, Olegária. A melancolia de Ulisses. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultura, 1989.
- MORRIS, Charles. *Fundamentos da Teoria dos Signos*. São Paulo: EDUSP, 1976.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun – Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- O'BRIEN, Edna. *James Joyce*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da Formatividade*. São Paulo: Vozes, 1993.
- PIGNATARI, Decio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. Falésia Joyce. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia Letras, 1994.
- PONTY, Merleau. *Merleau-Ponty*. São Paulo: Nova Cultura, 1989.
- RILKE, Rainer Maria. *As elegias de Duíno*. Tradução de Paulo Plínio de Abreu e Paul Peter Hilbert – 1946-1948. Disponível em: <www://opoema.libnet.com.br/rainermariarilke/elegiaduino.htm>. Acesso em: 11 jun. 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *A Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- _____. *Sartre*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- SACKS, Sheldon. *Da Metáfora*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SHÜLER, Donald. *Finnegans Wake / Finnicius Revém -1*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Finnegans Wake / Finnicius Revém -2*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____ *Finnegans Wake / Finnicius Revém* -3. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATE COLLECTION. Disponível em: <www.tate.org.br>. Acesso em: 21. set. 2003.

PÁGINA EM BRANCO

ANEXO

Curriculum Vitae

LENIR DE MIRANDA Pedro Osório, RS - Brasil

FORMAÇÃO

- 1967 - Graduação em Pintura. Escola de Belas Artes
D.Carmem T.Simões. Pelotas, RS.
- 1975 - Graduação em Comunicação Social. Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.
- 1980 - Especialização em História da Arte. Universidade Federal de Pelotas, RS.
- 1983 - Especialização em Desenho. Universidade Federal de Pelotas,RS.
- 1985 - Especialização em Artes Plásticas, Teoria e Práxis.
Pontifícia Universidade Católica do RS. Porto Alegre, RS.
- 1989 - Artista e Professora Visitante na School of Art and Design.
Sunderland, England.
- 1994 - International Seminar on Educational Systems in Israel.
Kibbutz Chain. Israel Government.
- 2001 - Mestranda em Poéticas Visuais. Instituto de Artes.
Univ. Federal do RS, Porto Alegre, RS.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

- 1982 - Espaço Livros & Artes. Porto Alegre, RS.
- 1983 - Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.
- Itaú Galeria. São Paulo, SP.
- 1986 - Galeria Arte & Fato. Porto Alegre, RS.
- Fundação Cultural de Mato Grosso. Cuiabá, MT.
- 1987 - Espaço Oficina. Rio Grande, RS.
- 1988 - Museu de Arte do Rio Grande do Sul Porto Alegre, RS.
- 1989 - Galeria de Arte Larré da Silva. Pelotas, RS.
- 1990 - Galeria Arte & Fato. Porto Alegre, RS.
- Fundação Cultural de Curitiba, PR.
- 1994 - Solar dos Câmara. Assembléia Legislativa do RS. Porto Alegre.
Livros-de-artista.
Lançamento do livro AUTOBIOGRAFIA DE TODOS NÓS.
- Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, UFPEL. Pelotas. Livros-de-artista.
- 1998 - Lançamento do livro FIM DE EXPEDIENTE
(uma dualidade literatura/artes plásticas).
MARGS- Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre – RS.
- Livro-de-Artista Fim de Expediente. Feira do Livro de Porto Alegre.
Livraria Palmarinca.
- 2001 - Pinturas, textos, livros, joyceanamente. Galeria Obra Aberta. Porto Alegre, RS.
- Livros-de-artista. Museu de Artes Visuais Ruth Schneider. Passo Fundo, RS.
-Abertura da Galeria Sete ao Cubo. Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas.
Palestra e exposição Livros de Artista.
- 2003 - Lançamento do Passaporte de Ulisses. Museu de Arte Contemporânea.
Porto Alegre – RS

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS / PREMIAÇÕES / OUTRAS ATIVIDADES

- 1972 - II Bienal Nacional de Artes Plásticas. São Paulo, SP.
- I Salão de Artes Plásticas de Pelotas, RS. III Prêmio - pintura.
- 1979 - Ingressa como Professora do Instituto de Letras e Artes.
Universidade Federal de Pelotas.
- 1980 - IV Salão de Artes Plásticas de Pelotas, RS. Menção Honrosa- desenho
- Salão Paranaense. Curitiba, PR. Prêmio Assembléia Legislativa - desenho
- I Salão e Arte Cidade de Novo Hamburgo, RS. Prêmio Aquisição - desenho.
- II Salão de Arte de Santa Maria, RS. Menção Honrosa - desenho.
- 1983 - III Salão de Arte de Santa Maria, RS. Menção Honrosa - desenho
- 1984 - Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, PE. Prêmio Aquisição - pintura..
- Salão de Arte Contemporânea. Piracicaba, SP. Prêmio Aquisição - pintura.
- Salão Nacional de Artes Plásticas. Funarte. Rio de Janeiro, RJ.
- 1985 - Escrituras e Caligrafias. Funarte. Rio de Janeiro, RJ.
- Salão de Arte Contemporânea. Campinas, SP.
- 1986 - Mostra do Desenho Brasileiro. Curitiba, PR.
- 1987 - Salão Latino-Americano de Arte sobre Papel. Buenos Aires, Argentina.
- O Olhar Contemporâneo. Museu de Arte Contemporânea do RS.
Porto Alegre, RS.
- Professora do Curso de Educação Artística da
Fundação Universidade do Rio Grande, RS. Rio Grande, RS
- 1988 - Salão de Arte Contemporânea. Santo André, SP.
- Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Projeto Ulisses.
- Galeria Metropolitana de Artes. Recife, PE.
- 1989 - III Bienal de Havana, Cuba.
- Gallery 2, Vardy Arts Foundation.
Sunderland, Inglaterra.
- Centro Lavoro Arte. Milão, Itália.
- Micro Hall Art Center. Edeweicht, Alemanha.
- Rassegna Internazionale di Libri d'Artista.
Milan Art Center. Milão, Itália.
- 1990 - RS sobre Papel. Mostra do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Itinerante no
Estado do RS.
- Conselheira (ad hoc) da FAPERGS, para projetos de artes plásticas.
Porto Alegre.
- 1991 - Último Decênio - Dores e Cores.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.
- Arte Gaúcha Contemporânea.
Universidade Federal. Bahia, Salvador.
- 1992 - Museu de Arte Contemporânea do RS. Porto Alegre, RS.
360 graus de Pintura Agora.
- Edel Trade Center. Instituto Estadual de Artes Visuais.
Arte Contemporânea - Destaques no Sul. Porto Alegre, RS.
- Integrante do Conselho Consultivo do Museu de Arte Contemporânea- RS

- 1993 - O Olhar Contemporâneo. Museu de Arte Contemporânea do RS.
- Salão Latino-Americano de Artes Plásticas. Santa Maria, RS.
- 1994 - Artistas Iberoamericanos. Iberoamericana Sala de Arte. Madri, Espanha.
- Nossos bosques têm mais vida? Parceria Internacional de Museus e Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre,RS
- Palestra sobre Livro de Artista. Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal de Pelotas, RS.
- 1995 - Águas de Março. Homenagem a Tom Jobim. Instit. Estadual de Artes Visuais. Instalação e livro-de-artista. Porto Alegre, RS.
- 1996 - Arte Sul 96. Instit. Estadual de Artes Visuais. Porto Alegre, RS.
- Livro, Conforto e Narcisismo. Fundação Universidade de Rio Grande. Divisão de Assuntos Artísticos e Gráficos. Rio Grande, RS.
- Três Artistas em Sintonia. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas,RS.
- Painel Estética Contemporânea. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal de Pelotas.
- Nova Tridimensionalidade. Museu de Arte Contemporânea. Porto Alegre
- “Quem pode saber o que diz a arte contemporânea”. Artigo Diário Popular.Pelotas, RS.
- 1997 - Bloomscyberday 97. Universo Online. Jornal The Irish Times on the Web. Dublin, Irlanda. Folha de São Paulo. São Paulo,SP.
- 1998 - Destaques 97 Sobre Papel. Instituto Estadual de Artes Visuais. Porto Alegre. Exposição itinerante no Estado. Projeto Rio Grande da Arte.
- 2000 - Acervo da Galeria Obra Aberta. Porto Alegre, RS.
- Exposição Olhando Desenhos. MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Porto Alegre, RS.
- Palestra: Linguagens Contemporâneas do Desenho. Fundação Universidade do Rio Grande. Rio Grande, RS.
- 2001 - Artistas que fizeram o Festival. XV Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. Secretaria Municipal de Cultura. Porto Alegre, RS.
- 14 na Rua. Outdoors. Pelotas, RS.
- 2002 - Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.
- James Joyce Centre. International Symposium of James Joyce. Bloomsday 2002. Trieste. Itália.
- VII Biennial of Experimental Poetry. Mexico City.
- Non Solo Libri. Art Center Fair. Milão. Itália.

CITAÇÕES EM BIBLIOGRAFIA

- 1- Artis 4. Revista mensal de arte e cultura. Edit. Pallotti. Porto Alegre, RS. 1983
- 2- Arte Sul 89. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Conselho de Desenvolvimento Cultural. Porto Alegre, RS. 1989.
- 3- Arte Gaúcha Contemporânea. Instituto Estadual de Artes Visuais. Secretaria de Estado da Cultura. Porto Alegre, RS. 1991.
- 4- INTERNATIONAL LEADERS IN ACHIEVEMENT. International Biographical Centre. Melrose Press Ltd. Cambridge, England. Second Edition, 1991
- 5- PIETÁ, Marilene. A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul. Edit. Sagra-Luzzatto. Porto Alegre, RS. 1995.

- 6- ZIELINSKY, Mônica et alii. Espaços do Corpo. Edit. Universidade Federal do RS. Porto Alegre, RS. 1995.
- 7- BULHÕES, Maria Amélia. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul – Pesquisas Recentes. Edit. Universidade Federal do RS. Porto Alegre, RS. 1995.
- 8- Pelotas. Edit. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, RS. 1996
- 9- LORETO, Marie Lucie e SILVA, Ursula. História das Artes em Pelotas – a pintura de 1870 a 1980. Edit. Educat. Pelotas, RS. 1996.
- 10- PRESSER, Décio e ROSA, Renato. Dicionário das Artes Plásticas do Rio Grande do Sul. Edit. Universidade Federal do RS. Porto Alegre, RS. 1998.
- 11- GOMES, Paulo. Dissertação de Mestrado em Poéticas em Artes Visuais. Meias Verdades e Mentiras Inteiras: uma poética com fragmentos. Instituto de Artes da Univ. Fed. do RS. Porto Alegre, RS. 1998.
- 12- Catálogo de Artistas Plásticos. Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Porto Alegre, RS. 1999.
- 13- GONÇALVES, Robson Pereira. Fábulas da Província. Centro de Artes e Letras. Univ. Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS. 1999.
- 14- Aplauso. Cultura em Revista. Ano 4, nº 28. Porto Alegre, RS.
- 15- SILVEIRA, Paulo. A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Instituto de Artes da Univ. Federal do RS. Porto Alegre, RS. Edit. UFRGS. Porto Alegre, RS. 2001.
- 14- CONTRIBUIÇÃO DO TRABALHO DA MULHER NA ECONOMIAGAÚCHA. Assembléia Legislativa do RS. Porto Alegre, RS. 2001.
- 16- ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Virtual. São Paulo, SP.
- 17- ART.BRS. Artes Visuais no Rio Grande do Sul. CD Bressan. Porto Alegre, RS.
- 18- REVISTA APLAUSO, nº 44. Porto Alegre, 2003.

OUTROS TEXTOS CRÍTICOS

- Bruno Talpo. *Catálogo Projeto Ulisses*. Porto Alegre : Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1988.
- Décio Presser. *Pinturas*. Catálogo Itaú Galeria : São Paulo, 1984.
- Gonzaga in cat. Casa de Cultura – Porto Alegre, 1996.
- Iberê Camargo. in ARTE GAÚCHA CONTEMPORÂNEA. Porto Alegre : Instituto Estadual de Artes Visuais, 1991.
- Icléia Borsa Cattani. *A Escrita Pintada, A Pintura Escrita*. Catálogo da Exposição Pintura Livro Joyceanamente. Galeria Obra Aberta : Porto Alegre, 2001.
- _____ *Salvo-conduto para a utopia*. Revista Aplauso nº 44, 2003.
- _____ Catálogo lançamento do Passaporte de Ulisses. Museu de Arte Contemporânea, 2003.
- Jean Lancri. *Esboço de uma moldura para as obras de Lenir de Miranda*. Paris.
- José Luiz do Amaral in cat. *Autobiografia de Todos Nós*. Porto Alegre : Solar dos Câmara. Assembléia Legislativa do RS -Diretório Atividades Culturais -1994.

- Mônica Zielinsky. Catálogo exposição. Santa Maria, 1987
- Paula Ramos. *Um noctapelo lucilunar: longe: longe*. Revista Aplauso nº 28, 2001.
- Paulo Gomes. *Os Livros de Lenir de Miranda*. Porto Alegre, 2001.
- Paulo Silveira. *O Contexto dos Livros de Lenir de Miranda*. Livro texto de A Sinalização, autoria de Lenir de Miranda. Porto Alegre, 2001.
- Pierre Restany. *Passaporte de Ulisses*. Paris. Catálogo lançamento do Passaporte de Ulisses. Museu de Arte Contemporânea, 2003.
- Robert Joyce. *Passaporte de Ulisses*. Dublin. Catálogo lançamento do Passaporte de Ulisses. Museu de Arte Contemporânea, 2003.
- Robson Pereira Gonçalves. Catálogo exposição. Santa Maria, 1987.
- Ruggero Maggi. *Passaporte de Ulisses*. Milão. Catálogo lançamento do Passaporte de Ulisses. Museu de Arte Contemporânea, 2003.

OBRAS EM ACERVOS

Museu de Arte Contemporânea – Instituto de Artes Visuais – Porto Alegre, RS
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS
 Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – Pelotas, RS
 Museu de Artes Visuais Ruth Schneider – Passo Fundo, RS
 Museu do Estado de Pernambuco – Recife, RS
 Prefeitura Municipal de Novo Hamburgo, RS
 Prefeitura Municipal de Piracicaba, SP
 Secretaria de Estado da Cultura – Curitiba, PR
 Centro de Teledifusão Educativa da Univ. Fed. do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
 Secretaria Municipal da Cultura. Atelier Livre. Porto Alegre, RS.
 Secretaria Municipal de Cultura. Pelotas, RS.
 James Joyce Centre. Dublin. Irlanda.

AUTORIA DE LIVROS

- AUTOBIOGRAFIA DE TODOS NÓS. Edit. Livraria Mundial. Pelotas, RS. 68 pág. 1994.
- A SINALIZAÇÃO. Edição da artista, de inspiração joyceana – 1999. 94 pág. Projeto da autora, para edição, aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura, estando ainda em fase de captação de recursos de patrocinador. A Sinalização é um conjunto de um livro-de-artista e um livro-texto crítico, que constará de um texto da autora (aqui anexado), mais textos de outros autores (Iceia Cattani – Gonzaga – Paulo Gomes – Paulo Silveira).
- FIM DE EXPEDIENTE (Agnes Bloom). Livro-de-artista, de inspiração joyceana, cujo texto se repete em cada livro, tendo tratamento plástico diferenciado em cada um. Média de 30 pág. Primeiros exemplares lançados em 1998, no MARGS e Feira do Livro de Porto Alegre, Livraria Palmarinca.
- PASSAPORTE DE ULISSES. Lançamento no Museu de Arte Contemporânea. Impressão off-set, policromia, 44 páginas, numerado, individualizado. Porto Alegre, 2003.
- Paralelamente a estas produções, são feitas outras modalidades de livros-de-artista, nos quais aparece a dualidade texto/imagem.

LENIR DE MIRANDA

Av. Domingos de Almeida, 2333 fone: (053) 3228-1994
96085-470 Pelotas – RS

e-mail: mirandaw@terra.com.br

site: www.lenirdemiranda.cjb.net