

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais  
Janete Birck Nedel

TEXTO RAIZ  
ENTRELAÇANDO LINHAS DE PENSAMENTO

Porto Alegre  
2009

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais  
Janete Birck Nedel

Texto Raiz  
Entrelaçando linhas de pensamento

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para a obtenção do  
título de Bacharel em Gravura, pelo Curso  
de Artes Visuais da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof<sup>a</sup>.Cláudia Vicari Zanatta

Banca de Avaliação:  
Prof. Hélio Custódio Ferverza  
Prof<sup>a</sup>.Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre  
2009

## Agradeço

aos meus pais  
à minha família  
aos professores  
aos meus amigos, todos eles  
aos colegas de aquário

# Sumário

1. Linhas de Abertura	4
2. Ponto em Movimento	7
3. Texto Raiz: Linha após linha o texto	10
4. Pontos de Intersecção	24
5. Linhas de Fuga	33
6. Legendas	35
7. Bibliografia	37
8. Anexos	39

# 1. Linhas de Abertura

O texto em suas mãos traz marcas dos encontros que o contornaram: sinais, ritmos e direções de autores, de artistas e do cotidiano. A presença desses contornos está nomeada ao final dos parágrafos ou à margem das imagens. Mas nem sempre eles vão se revelar tão explicitamente; em boa parte das vezes já se diluíram em meio à torrente de referências aqui citadas (pesquisadas intencionalmente ou inconscientemente assimiladas). As idéias alheias incorporadas ao texto foram quase sempre transformadas, mutando-se a tal ponto sob o meu olhar e angústias que não saíram, nem teriam a possibilidade de sair imunes a minhas intervenções (ROLNIK, 2006).

O que há para ser dito a respeito de um texto, senão ele mesmo? Como transcrever as palavras? A interpretação é válida ou realmente possível? Impossível seria não fazê-lo.

Ao longo do corpo de um texto uma série de significados e possibilidades surgem diante das palavras que ali estão. Um texto é sempre atrelado a diversos valores que não necessariamente estão

O texto que segue ao lado da coluna maior não é diminuído em sua importância, por isso ele está precisamente ao lado, nem acima, nem abaixo. Ele traz pequenos parênteses que não caberiam dentro do texto grande. São pequenas flutuações e divagações às quais a mente se permitiu ao longo da construção da pesquisa. Não pedem uma leitura concomitante à coluna maior, embora dialoguem com ela. São pontos de fuga e que podem se perder como sombras de palavras projetadas na areia.

“Não tem porque interpretar um poema. O poema já é uma interpretação” (frase atribuída a Mario Quintana).

“Não se pode falar ‘sobre’ um texto assim, só se pode falar ‘em’ ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição” (BARTHES, 1987, p. 31).

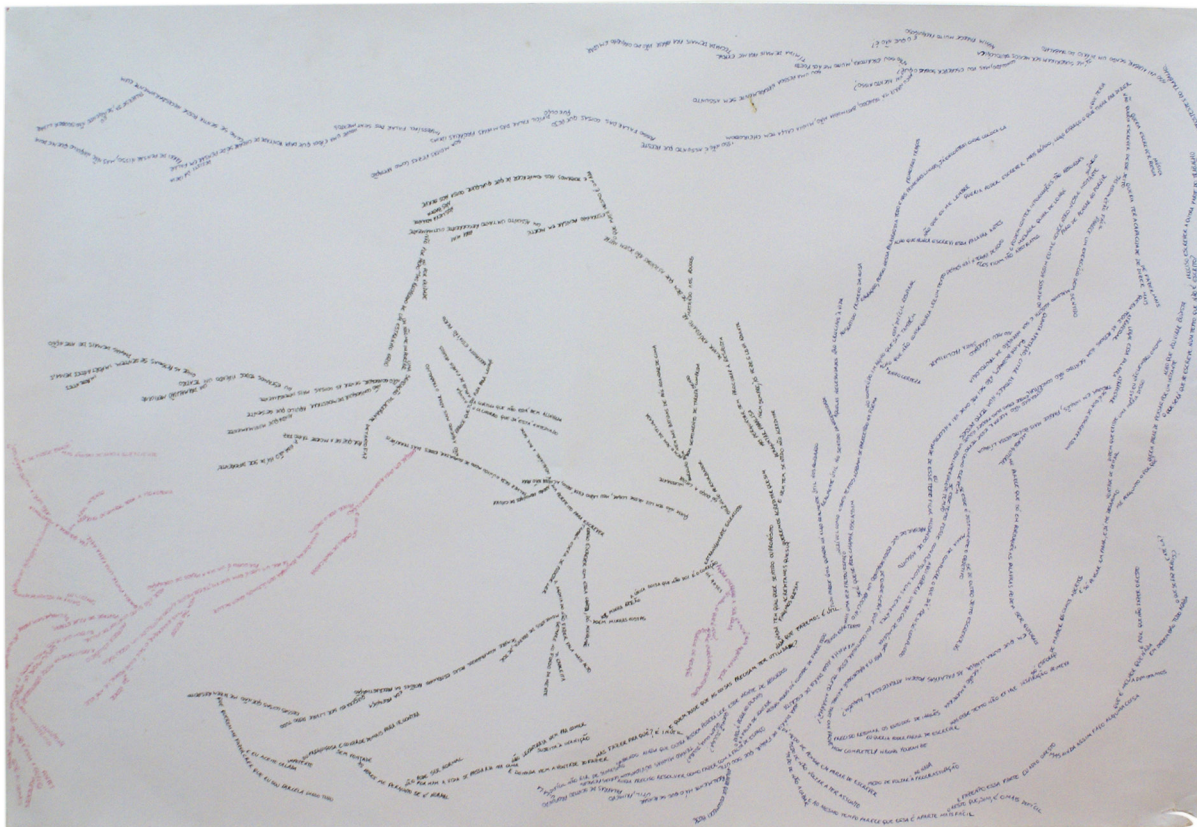
escritos ali, esses valores lhe são atribuídos pelas mais diferentes circunstâncias que o envolvem: a partir do indivíduo que escreve, do jargão da área de conhecimento, do tempo ou espaço – seja no momento da escritura ou da leitura. A articulação de cada palavra, as nuances gramaticais, as entrelinhas e, é claro, o leitor, formam sua identidade.

A construção do texto aqui apresentado remonta a períodos, autores, idéias e pensamentos que já se perderam de sua origem. Esse novo texto, reflexivo, mais levanta questões do que necessariamente afirma qualquer coisa. Mas afinal, não é para isso que serve um texto? Certamente a questão, seja ela qual for, tende a abrir mais do que fechar. Esse texto surgiu de, e ainda o é, uma dúvida. A tal ponto a dúvida chegou que se tornou inevitável sua transformação nesse trabalho. “A forma da questão mais profunda não permite que a ouçamos; podemos apenas repeti-la, refleti-la num plano em que ela não está resolvida, mas dissolvida, remetida para o vazio de onde surgiu” (BLANCHOT, 2001, p. 50).

“A tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura. Não estamos aqui na perversão, mas na procura” (BARTHES, 1987, p. 9).

Um texto talvez também possa servir para instruir, elucidar, entender, confundir, citar, doutrinar, lembrar, chocar, protestar, organizar, marcar, agendar, confessar, remeter, bajular, xingar, experimentar, ou somente escrever.

“Questionar é buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo, sondar, trabalhar o fundo e, finalmente, arrancar. Esse arrancar de raiz é o trabalho da questão” (BLANCHOT, 2001, p. 41).



Janete Nedel, Texto Raiz, 2009. Escrita sobre papel (fase anterior ao recorte) 96 x 66cm.

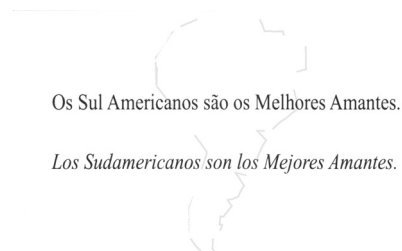
## 2. Ponto em Movimento

O texto raiz, objeto da presente pesquisa, é uma etapa na exploração da palavra e suas diversas possibilidades de uso. Já há alguns trabalhos venho estudando o texto em algumas de suas qualidades e vieses distintos.

Inicialmente, em 2006 creio eu, comecei a interessar-me pelo texto em sua capacidade imperativa; a palavra apresentou-se como uma possibilidade de comunicação direta, sem intermediários. O que eu queria dizer já estava dito, não precisava de legendas ou tradução. Até que ponto a palavra seria capaz de influenciar as pessoas? Marcada por estudos de comunicação social - mais especificamente de publicidade e propaganda - criei trabalhos cujo foco principal eram pequenas frases retiradas dos mais diferentes contextos, especialmente de slogans publicitários. À essa altura, as palavras pareciam-me mais penetrantes do que as imagens pura e simplesmente, elas teriam a capacidade de atingir mais incisivamente o receptor - afinal, falamos todos a mesma língua, aqueles minimamente letrados teriam

Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. (ROSA, 2006, p. 506).

"Escrever é uma ocupação bastante comum. Todavia, é uma ocupação muito preciosa. Se a escrita não existisse, de que depressão terrível nós sofreríamos!" (Livro de Cabeceira, 1996).



Janete Nedel, Os Sul Americanos São os Melhores Amantes, 2005. Cartão de visitas.

**E você, já foi roubado hoje?**

Janete Nedel, E você?, 2006. Adesivos, aprox. 10x2cm.



plena capacidade de compreensão do que eu dizia. No entanto, essa qualidade específica da palavra tornou-se cada vez mais distante e menos interessante. A palavra afundou um abismo diante de mim - a distância entre o que eu queria dizer e o que o leitor entenderia era muito mais vasta (e interessante) do que eu supunha.

Aos poucos, as frases que antes eram retiradas de diversos contextos e ressignificadas dentro do universo das artes, passaram a ser de minha autoria. Com o passar do tempo e dos estudos realizados percebi que a própria palavra era aquele intermediário que eu anteriormente negava. A linguagem nunca é neutra, independentemente do fim ao qual se pretende. As frases iniciais então evoluíram para textos maiores com aprofundamento não só no significado, mas também em sua forma. Aproximei-me do texto e da palavra nas suas características mais abstratas, eu diria; seu significado de destino era cada vez mais distante. A palavra tornou-se então elemento capaz de infinitas possibilidades.

As nuances obtidas pela escolha das palavras, dos recursos gramaticais - tudo isso pode alterar a dimensão do texto e sua percepção. Essas possibilidades se apresentam no ato da escrita, da leitura, no intercâmbio entre diferentes temas, idiomas, na formação de imagens, de histórias, de narrativas. "(...) não existe língua em si, nem universalidade da

"Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos" (PEREC, 2001, p. 140).<sup>1</sup>



Janete Nedel, Borboletas na Barriga, 2006. Xilogravura, 130 x 30cm.



Janete Nedel, Texto Semente, 2007. Embalagem de sementes de abóbora, 10x15cm.

Já não se trata mais do que o artista quer representar, mas sim do que ele quer dizer (CABALLERO, 2009).

linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor – auditor ideal, como também não existe comunidade lingüística homogênea” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Meu interesse que começou na figura do espectador (receptor), logo transformou esse sujeito em leitor. Mais tarde, eu é que passei a ser o sujeito da ação, ação de escrever e tudo o que ela carregava. A língua não se resumia a um recurso gráfico, conceitual, de persuasão, compreensão ou dúvida - ela devia ser tudo isso e ser ela mesma total. Eu deveria exercer total domínio sobre meu trabalho - especialmente aquilo que me escapava me dizia respeito. Surgiu então o texto raiz, um texto que toma conta de mim no momento de sua manufatura, e que ao mesmo tempo é minha posse - não permito que ele vá para além do gramaticalmente correto ou do legível, eventualmente escapa para além do decifrável.

“Estamos todos presos na verdade das linguagens, quer dizer, em sua regionalidade, arrastados pela formidável rivalidade que regula sua vizinhança” (BARTHES, 1987, p.39).

### 3. Texto Raiz: Linha após linha o texto

O trabalho apresentado com o texto que você está lendo insere-se na tangente onde as artes visuais se avizinham ao exercício da escritura. O texto – a ser apresentado no espaço expositivo - é escrito mediante conjuntos de palavras intrincadas e aglutinadas a partir de motivações pessoais, porém não arbitrárias. A forma resultante é de uma estrutura não linear e talvez não totalmente coerente para o leitor.

Uma das razões que me levou ao tipo de escrita que vou apresentar é a impossibilidade de manter-me atrelada à linearidade de forma natural. “No hay voluntad de crear un todo, sino dispersión enriquecida de obras/espacios diferentes y casi autárquicos donde el escritor performa un proyecto singular” (CAMARERO, 2001, p. 13).<sup>4</sup>

Instiga-me o fato de que o pensamento dê tantas voltas enquanto uma só palavra é escrita; que tanto seja perdido pela impossibilidade física do braço, da tinta, acompanharem a velocidade das palavras que voam pela mente e se atravessam umas sobre as outras misturando assuntos, trocando sentidos, esquecendo a

“Escribo: vivo en mi hoja de papel, la cerco, la recorro. Suscito espacios em blanco, espacios (saltos en el sentido: discontinuidades, pasajes, transiciones)” (PEREC, 2001, p. 31).<sup>2</sup>

“La palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el ‘pensamiento’ es preparado” (BARTHES, 1967, p. 13).<sup>3</sup>

“Escreve-se com a memória curta (...). A memória curta compreende o esquecimento como processo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 25).

palavra seguinte. O texto tem a sinceridade do instante em que foi produzido, e só aquele momento é que pode justificar o texto.

O texto e sua respectiva visualidade fundem-se - um dá a estrutura necessária para que o outro possa existir enquanto tal. Dizer que a palavra ou o texto é próximo da imagem não remete somente às suas características formais, mas também à relação da palavra com aquilo a que ela se refere, à imagem mental que o leitor imediatamente cria ao ler. “A escrita (...) é sempre a medida de outra coisa”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11).

A escrita tem a habilidade de trazer à tona, comunicar aquilo que as imagens não conseguiriam tão diretamente. A função da escrita não é somente descrever, remeter ao outro; ela tem uma capacidade muito maior do que simplesmente comunicar algo. A escrita carrega consigo características visuais e conceituais que lhe são próprias. No caso de um texto que apela tanto para o sentido visual quanto para o conceitual, ocorre uma mescla desses fatores, eles “se conjugam para produzir um texto fragmentado, entre imagem y letra, no termina de ser imagen, no llega a ser texto” (CABALLERO, 2009)<sup>6</sup>. O texto em si já o é - abarca imagem e significado simultaneamente - ele remete a si próprio através da palavra e ao outro através do significado dessa mesma palavra, e remetendo ao

“(...) el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante” (BORGES, 1965, p. 74).<sup>5</sup>

Enquanto escrevedora, a escrita é o que sobra de uma série de palavras possíveis, mas que nunca chegam a se concretizar. É a tentativa de externar idéias e sentimentos que não são verbalizáveis. A possibilidade de comunicação, mas com a invariabilidade de que quase tudo o que eu disser não será importante o suficiente ou simplesmente passará ao largo dos interesses de qualquer possível leitor.

Enquanto leitora, a escrita me vem como um mundo de imagens, de idéias e relampejos de outrem. Esse outro, em si, não me interessa; me interessam os artificios dos quais ele se arma para escrever e me atingir.



Joseph Kosuth, Uma e Três Cadeiras, 1965.

outro, retorna a si.

A letra opera como um elo entre o real e o simbólico, o texto descortina um estranho, sem necessariamente se fazer perceber. Os símbolos representados pela letra atribuem ao texto muito mais do que simplesmente aquilo que está ali, não basta a compreensão dos caracteres utilizados - é preciso abstrair. A leitura, independentemente do formato do texto, é (deveria ser) ativa.

Talvez essa seja a principal diferença da escrita para a imagem: a escrita pede leitura. O que é representado com a palavra é já de antemão feito para conter um significado além de sua visualidade. Do discurso acaba por se desprender uma escritura que transita entre o real e o simbólico (CABALLERO, 2009).

Há diversas formas de se tratar a palavra, diversas possibilidades de escrita com as mais variadas intencionalidades. Ela pode ser direta, clara, evasiva, incisiva. As possibilidades de uso dos recursos da linguagem são infinitas, a forma como cada um lida com ela é que confere a beleza e a sutileza do texto enquanto processo de significação sensível.

Se ainda houvesse a possibilidade de "uma linguagem de afirmação e de resposta, ou então uma linguagem linear de desenvolvimento simples, ou seja, uma linguagem em que a própria linguagem não fosse

"Cada palabra es solo una exígua referencia al conjunto de los principios que le soporta sin confesarlo" (BARTHES, 1967, p. 7).<sup>7</sup>

Não é chato quando, ao ler um livro, de repente nos damos conta do papel em nossas mãos?

A arte conceitual é diretamente ligada à palavra, à linguagem, ao discurso inerente às imagens apresentadas. Uma obra como o *Urinol* de Duchamp, se vista a parte de seus conceitos determinantes, certamente pareceria absurda. O discurso está ali para fundamentar a obra.

"Ele não pode querer escrever o que não se lerá. No entanto, é o próprio ritmo daquilo que se lê e do que não se lê que produz o prazer dos grandes relatos" (BARTHES, 1987, p. 18).

posta em jogo” (BLANCHOT, 2001, p. 34). Mas é difícil, o próprio ato de escrever o pão em xeque; a escolha de uma ou outra palavra implica na exclusão de uma série de possibilidades e percepções presentes no léxico que ficou ausente do texto. À escrita, é impossível abarcar o todo. Por seu formato, suas limitações, o texto sempre deve algo, é um devir; um pensamento incompleto que transbordou para o papel.

A escrita “descreve o próprio movimento de uma procura, procura que liga pensamento e existência em uma experiência fundamental, sendo essa procura a de uma andança, ou seja, um método, e sendo esse método a conduta, o modo de comportar-se e de avançar de uma pessoa que se interroga” (BLANCHOT, 2001, p. 30).

Nomeei o texto que apresento de texto raiz, por nenhuma razão senão a forma que se constrói ao longo da escrita, que lembra uma estrutura orgânica desse tipo. O nome, que a princípio surgiu de maneira bastante inocente e despreziosa acabou sendo determinante no desenvolvimento da pesquisa: a partir dele despontaram muitas associações que de outra forma certamente não existiriam (ou demorariam a surgir).

Seria impossível, pela forma como o texto raiz se apresenta, abster-me da citação ainda que de forma bastante resumida, do conceito de rizoma



Arnaldo Antunes, Infinitozinho, 2003.

apresentado por Deleuze e Guattari no capítulo Introdução: Rizoma, do livro Mil Platôs (1995). Para os dois autores, a sociedade, da forma como se constitui atualmente, já não pode mais ser organizada ou codificada em antigas medidas às quais estava atrelada. Um exemplo é a idéia de dicotomia que outrora regeu o pensamento ocidental. Posteriormente, a dicotomia tornou-se pouco para a sua aplicação em diversos conceitos e expandiu-se para o que os autores chamam de idéia de raiz, onde existem várias bifurcações, no entanto ainda há um ponto exato onde as partes se ligam. Para Deleuze e Guattari, a explicação do pensamento e do mundo contemporâneo pode ser exemplificada através do conceito de rizoma. A utilização dessa imagem provém da biologia, do crescimento de fungos e de cadeias de indivíduos cuja relação é tão intrincada que já não há mais ponto de chegada ou partida. A parte forma o todo; podendo-se passar entre um elemento e outro sem perder a noção da totalidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Em um primeiro momento, o texto raiz diferencia-se do conceito de rizoma pois ele, diferentemente do conceito apresentado por Deleuze e Guattari, possui pontos de conexão específicos. Mesmo que a falta de um sentido completamente óbvio seja uma das características do texto raiz, sua

“A continuidade jamais é suficientemente contínua, sendo-o apenas de superfície, e não de volume, e a descontinuidade jamais é suficientemente descontínua, atingindo apenas uma discordância momentânea, e não uma divergência ou diferença essenciais” (BLANCHOT, 2001, p. 34 e 35).

alteração poderia modificar o sentido defendido no texto exposto. É claro que uma possível junção de palavras em ordem diferente poderia desembocar na construção de um outro texto, diferente do apresentado, sem no entanto perder o viés pretendido pelo texto raiz (talvez ninguém, nem mesmo eu, percebesse a diferença). O texto raiz visto de longe, enquanto objeto, aproxima-se da idéia de rizoma sem no entanto o ser. Agora, se nos aproximarmos dele para além de sua fisicalidade, de tudo aquilo que ele diz e que ele pode ser - nesse momento a operação da leitura faz valer sua voz ativa e transforma-o em rizoma.

Por sua característica não linear, a leitura tende a perder-se por entre as linhas, num exercício de ir e vir entre uma linha e outra, estabelecendo novas relações entre as partes, formando assim, nesse ato, um novo texto (ainda que imaginário), um texto que só ao leitor pertence. As linhas se comportam como linhas de fuga, em determinado ponto do texto as associações acabam por se fazer através da junção aparente entre os segmentos. O que nos levaria a seguir de uma linha pra outra? Acompanhar o texto raiz inteiramente é irrealizável, cria-se um labirinto de frases e diferentes temáticas. "O texto já não tem a frase por modelo; é amiúde um potente jato de palavras, uma fita de infralíngua" (BARTHES, 1987, p. 13).

"Basta con dejarse llevar, es decir, con leer y leer, aqui e allá, hacia delante..." (CAMARERO, 2001, p. 16).<sup>8</sup>

"Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?" (BORGES, 1965, p. 36).<sup>9</sup>



O texto raiz não pára de se desfazer. Se de longe a estrutura aparenta ser fixa e sólida, o ato da leitura desmonta o texto (nenhum texto sai imune de uma leitura). A forma não faz mais sentido, o sentido das frases leva a outras associações que desencadeiam em uma nova torrente, em outros textos possíveis. Se saio da minha condição de escrevedora, é difícil reler o texto, decodifica-lo, analisar o por quê de certas associações; enquanto leitora, me torno estranha às minhas próprias palavras.

Para explicitar melhor o processo de construção do texto raiz, valho-me de um exemplo grosseiro: amarelo lembra sol, nesse momento então coloco essas duas partículas unidas. No entanto, amarelo também pode lembrar ouro, agora abre-se uma nova linha a partir da qual seguem outras associações e idéias. As frases nunca vêm prontas, elas surgem no ato de escrever, é uma escrita associativa, momentânea, desenhada a partir dos devaneios da mente.

São linhas que voltam a si (e eventualmente contra si); que levam a outras partes. As associações não são simplesmente de palavras (nem são feitas de maneira aleatória), elas são criadas a partir de frases e significados intrínsecos a cada trecho criado de texto. A aparente coerência discursiva que se instaura no instante da manufatura do texto pode perder-se no momento (na frase) seguinte. As razões pela qual

“La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma” (BORGES, 1965, p. 36).<sup>10</sup>

“O instante do ato presentifica uma qualidade temporal inserida no tempo usual do cotidiano, injetando uma percepção expandida de um outro espaço de tempo” (DERDYK, 2001, p. 23).

uma frase ou outra se uniram não são mais de minha alçada. Perderam-se no instante em que se formaram. Contradições são inevitáveis. Gostaria de um texto que abarcasse “a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade” (BARTHES, 1987, p. 7).

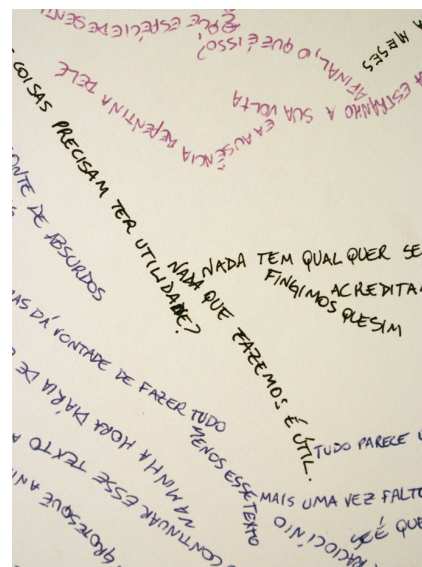
Meu texto trata do tempo, da paciência, do cotidiano, da fisicalidade do meu corpo, das limitações da minha mente; dos ingredientes necessários para se configurar o ato da escrita. Escrevo por escrever. É uma escrita descompromissada, não objetiva instruir ninguém, nem levantar qualquer questão, ela fala sobre si mesma e sobre seu entorno. Chamo de entorno o meu corpo, o ambiente, aquilo que me preocupa no momento da escrita. Ando por uma frase e outra, volto para a frase anterior, sigo adiante. Vou abrindo novas linhas até onde o suporte me permite. Não uso ponto final, no dia seguinte retomo o texto a partir de qualquer ponto e recio os ingredientes que me levam ao começo da escrita.

O texto raiz apresentado nesse projeto é feito com palavras recortadas em papel vegetal embebido em parafina, constituindo formas translúcidas e visualmente delicadas. É transcrito de uma escrita anterior ao recorte. Nesse ato, interpreto os velhos

“Dois opostos, visto que são apenas opostos, são ainda demasiadamente próximos um do outro; a contradição não representa uma separação decisiva; dois inimigos já estão engajados numa relação de unidade, enquanto a diferença entre o desconhecido e o familiar é infinita” (BLANCHOT, 2001, p. 36).

**silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio**

Eugen Gomringer, Silencio, 1954.



Janete Nedel, Texto Raiz (detalhe), 2009. Fase anterior ao recorte.

sinais que rabisquei sobre o papel - releio, escolho novos tamanhos, novas direções, novas ênfases para meu texto antigo. Emancipo a palavra de seu suporte, a folha de papel, e transformo o próprio papel na liberdade da palavra - agora ela não é mais um risco preso sobre uma superfície, é um objeto. Sua maleabilidade e translucidez não a isolam, ela faz parte do ambiente, dialoga com ele. Deitada sobre uma superfície distanciada do chão, a palavra se aproxima do leitor, leitor que agora exerce também uma outra função, a de examinador. Já não vale mais a direção ocidental - a partir da esquerda, de cima para baixo - a leitura convida o examinador a movimentar-se ao redor do texto.

O texto repousa sobre um móvel especificamente projetado para tal função. Com tampo de acrílico transparente, seus pés metálicos o unem ao chão, por sua vez recoberto por uma fina camada de areia branca. Do alto, incide uma luz sobre as palavras que acabam por também atingir o chão, formando caminhos de sombras sinuosas. A luz expande o texto para fora de sua superfície, percebe-se as diferentes marcas que cada palavra deixa no ambiente - já não há mais nitidez na sua forma, fica apenas o rastro de sua presença. É quase um mapa desenhado sobre a areia.

A peculiaridade dos materiais utilizados no texto raiz é fundamental na concepção do trabalho como

“La Palabra poética nunca puede ser falsa porque es total; brilla con una infinita libertad y se apresta a irradiar hacia miles de relaciones inciertas y posibles” (BARTHES, 1967, p. 14).<sup>11</sup>

“Olhos fechados não podem ler. Ficam ansiosos por ler, loucos por entender” (O Livro de cabeceira, 1996).

“Outside the spoken word, no thought can exist without a sustaining support” (BOCHNER, 1998 apud MORLEY, 2003, p. 161).<sup>12</sup>

um todo. A areia é de certa forma como o texto raiz, feita de minúsculas partes que formam uma unidade. De longe são indiscerníveis, mas quando se faz uma aproximação, vê-se que não se trata de uma superfície homogênea, em qualquer lugar que se olhe há uma diferente textura ou uma nuance a ser percebida. A parafina é um material visualmente interessante, possui aspecto orgânico; cinge a palavra escrita, a minha palavra. A caligrafia, por sua vez, torna o texto menos decifrável, mais ilegível e mais pessoal. Um dia a palavra já foi traço agarrado ao papel, depois foi redimensionada, extirpada do seu suporte à mão livre; agora é objeto - a cada etapa é ressignificada. Não é uma palavra homogênea, perfeita; exhibe suas rugosidades e diferentes qualidades de luz e sombra. A partir de cada ângulo transforma-se numa palavra diferente - imprime-se no chão, na areia - flutua pelo ar e transparece o através.

Não é um texto móvel, porém é mutável; a leitura das frases e palavras em diversos ângulos pode modifica-lo. O que acontece nesse momento em que o espectador vê determinada frase ao revés? Surgem outras palavras? O significado se embaralha? O texto se transforma, nesse instante, em verdadeiramente objeto? Textura?

Há certa perplexidade (me sinto impossibilitada de encontrar adjetivo mais adequado) na análise de tal

“Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin” (BORGES, 1998, p. 53).<sup>13</sup>

Seus relevos e irremediáveis sombras se projetam sobre tudo o que nos é possível compreender como sendo a passagem de um mundo leve e vaporoso do pensamento para seu ingresso resistente na atmosfera material da vida cotidiana” (DERDYK, 2001, p. 11).

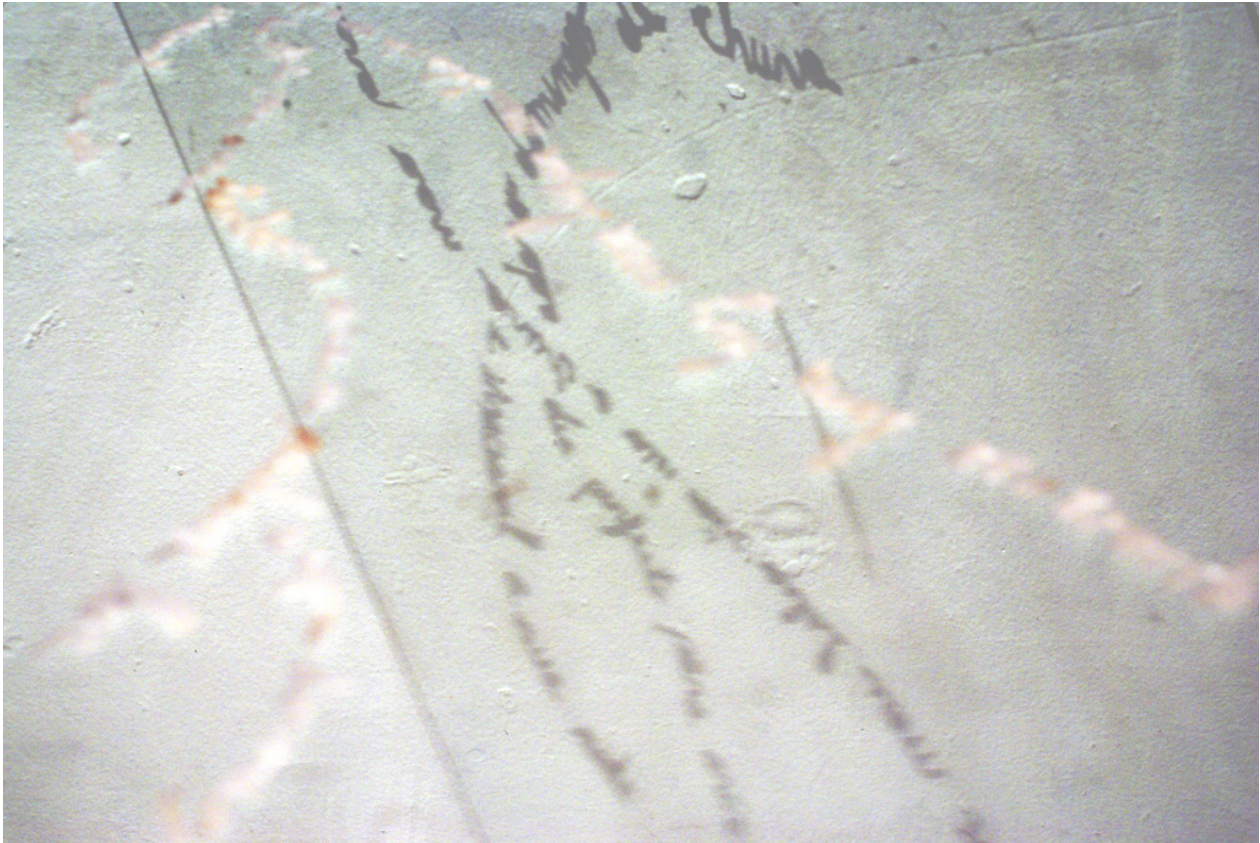
“O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro” (BARTHES, 1987, p. 44).

assunto. Averiguar até que ponto o texto é a sua forma ou é seu conteúdo. “Ou ainda, como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma?” (BLANCHOT, 2001, p. 36 e 37).

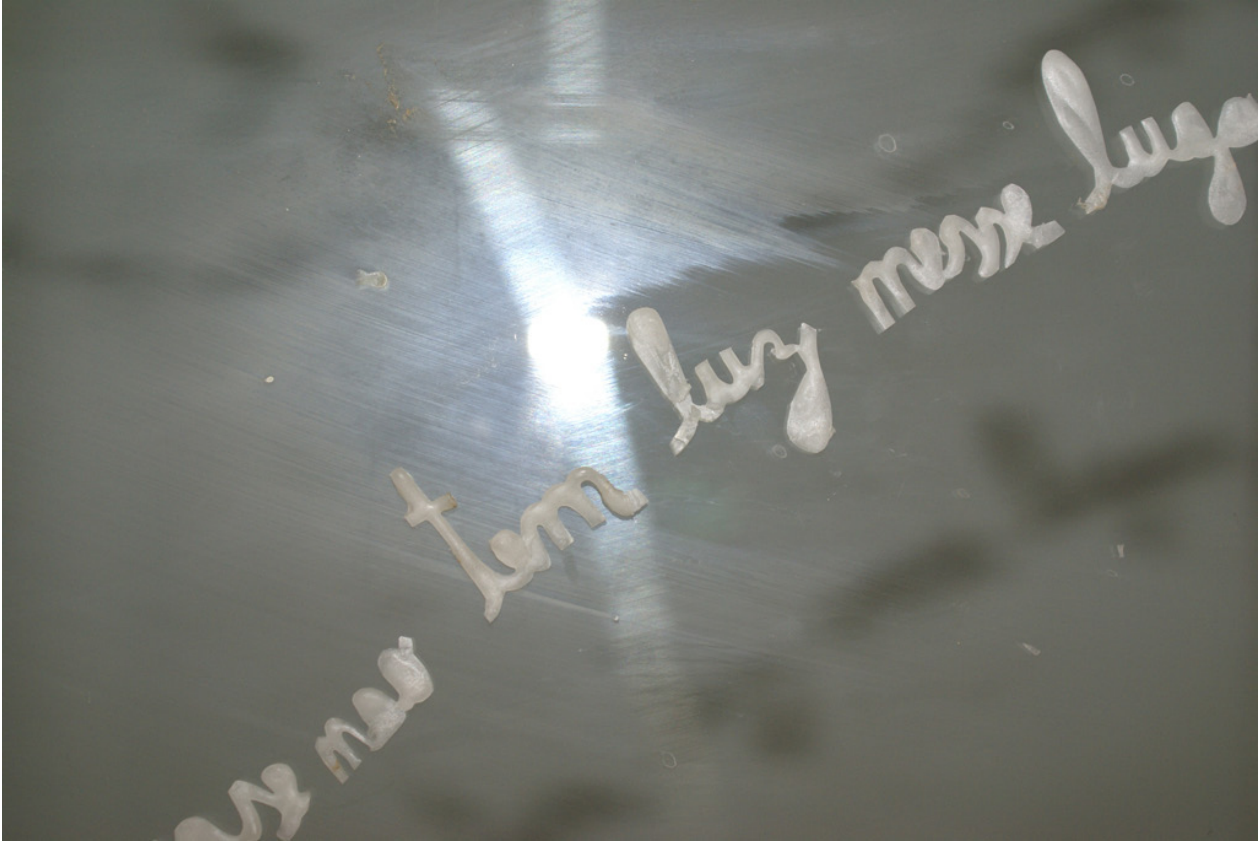
Num texto objeto a forma e o conteúdo entrelaçam-se de tal maneira que é impossível separá-los. “Ela (a forma) se dissipa na própria linguagem que a compreende” (BLANCHOT, 2001, p. 50). O ato de escrever em si acaba pré-determinado pela forma anteriormente pensada, mas a escritura também rege essa forma - ambos trabalham juntos na constituição do objeto escrito. Desviar dessa (pré)idéia do texto raiz pensado, mas ainda não efetuado, mesmo que involuntariamente, determina até que ponto o texto ainda pode ser o mesmo texto e como seu conteúdo se transforma com as pequenas variantes do percurso. O texto raiz é a “presença de uma imagem que lhe transforma no enigma de uma imagem” (BLANCHOT, 2001, p. 50).



Janete Nedel, Texto Raiz, 2009. Ainda em fase de testes.



Janete Nedel, Texto Raiz, 2009. Ainda em fase de testes.



Janete Nedel, Texto Raiz, 2009. Ainda em fase de testes.



## 4. Pontos de Intersecção

E um texto quando é produzido no contexto das artes visuais? E quando o artista exerce seu olhar sobre um texto de outra área? Certamente esse olhar, que então se torna estrangeiro, há de ressignificar o texto a partir das impressões próprias do ponto de vista desse leitor tão particular.

Há o texto de artista, que expõe através da linguagem verbal o processo artístico; texto que pode conter a pesquisa. Há também o texto que não fala sobre a obra mas está inserido nela, levando o estatuto da palavra para além de seu conteúdo. É um texto que busca a forma da palavra, estabelecendo um diálogo com seu entorno – o contexto - e traz consigo o corpo da letra, o espaço e as possíveis implicações disso no ato da leitura e sobre o próprio conteúdo do texto. A palavra escrita é inserida nas artes visuais de diversas formas e pode ser percebida nas mais variadas épocas.

Terá havido um momento de ruptura entre a palavra e sua imagem? É certo que as duas têm a capacidade de comunicar. Palavras e imagens, unidas ou separadas, podem construir relações extremamente

“Nomear as especificidades de uma produção reconhecida em uma categoria profissional gera representações fechadas do que se é pelo que se faz para a comunidade em que se vive. As definições se, por um lado, aliviam a densidade da informação da experiência vivida agilizando as causas e os efeitos da comunicação, por outro lado provocam um confinamento destas mesmas experiências” (DERDYK, 2001, p. 19).



René Magritte, A Traição das Imagens, 1928-29.

complexas entre si.

Para Morley existem dois tipos de uso do texto dentro das obras de arte visual: aquele que prima pela leitura, legibilidade e aquele que trata o texto como ilegível, como sendo uma força pulsante do corpo que escreve (Morley, 2003). É a partir de meados do século XIX que esse uso e suas transformações passam a fazer maior sentido para a presente pesquisa. Trataremos aqui de alguns passos dessa evolução, acompanhando o recorte sugerido por Morley em seu livro *Writing on the Wall* (2003), que servirá de apoio para esse breve relato.

Segundo Morley, no mundo ocidental ocorreu um processo de separação entre palavra e imagem. A palavra escrita aproximou-se cada vez mais do som (através do alfabeto fonético) e distanciou-se de seu aspecto visual.

A palavra circulou pelo universo das artes visuais nas mais diferentes formas e pelos mais variados motivos. O crescimento dos centros urbanos e a consequente expansão da publicidade e seus letreiros; o reforço da bidimensionalidade na tela de pintura através do signo verbal; a ascensão de governos autoritários que demandavam da arte a expressão de seus ideais; a demonstração da fisicalidade do corpo através da caligrafia. Por esses motivos (e outros ignorados), na arte, a palavra sempre esteve presente.

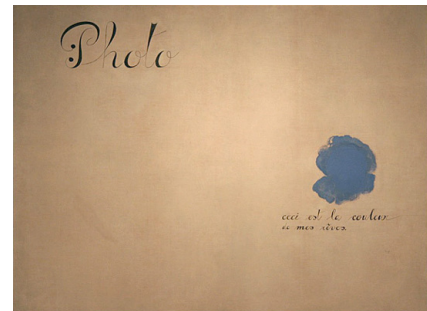
“Images, after all, are mute and intrinsically vague from the point of view of communication” (MORLEY, 2003, p. 11).<sup>14</sup>

As culturas oriental e islâmica, por sua vez, ainda mantiveram forte tradição caligráfica e não se desvincularam da visualidade da palavra tão completamente quanto a nossa cultura.

A questão aqui não é o por quê dessa presença, o uso da palavra já se consolidou no pensamento e no fazer das artes visuais. Resta-me tentar uma aproximação a como esse uso foi feito e como a história desse uso dialoga com as inquietações do presente trabalho.

O primeiro movimento que se avizinha da minha presente produção é o surrealismo. O processo de livre associação de idéias desenvolvido por André Breton se aproxima do modo como o texto raiz é construído. Com a livre associação de idéias, poetas, escritores e artistas do período tinham a oportunidade de deixar que a imaginação caminhasse mais livremente. A língua ou os temas abordados já não eram mais os condutores da escrita, a imaginação poderia (e deveria) divagar livremente. Nem sequer o signo verbal era o único recurso de expressão nesses poemas e textos, muitas vezes objetos eram utilizados na composição de textos e poemas. Os surrealistas intencionavam que a arte e a escrita fossem para além da corporalidade, elas deveriam atingir e desvendar a mente. Dessa forma, tanto o ato da escrita, como o da leitura poderiam aproximar-se muito mais da alma humana, desgarrando-se de qualquer normativa anteriormente estabelecida.

Ainda segundo Morley, outro movimento que também buscava a libertação dos cânones da escrita



Joan Miró, Ceci est la couleur de mes rêves (Essa é a cor dos meus sonhos), 1925.



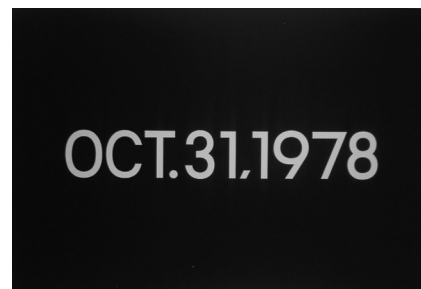
André Breton, Poema-Objeto, 1935.

e da leitura foi o construtivismo. A classe artística voltou-se para uma espécie de tribalismo global que recolocava o indivíduo em contato com o primitivo. Eles não negavam a língua em si, mas buscavam uma unidade no uso dos elementos utilizados para a confecção da palavra escrita. O alfabeto fonético e sua reprodução impressa castrou boa parte da potência da palavra; buscava-se então o discurso integral. A visão, a sonoridade, o toque - todos os elementos passaram a integrar o espaço até então dominado pela escrita aos moldes de seu uso comum. O texto passou a ser considerado um fenômeno visual; nesse aspecto, a tipografia e a organização espacial da palavra passaram a ter suma importância no significado do trabalho. A relação entre o texto e a textura material da escrita convidava o espectador não só a analisar o texto como significante, mas também como significado; e também a perceber os materiais por onde a língua era construída e apresentada. A poesia transformou-se em objeto no espaço, que é visto e lido no ambiente onde se encontra.

Posteriormente, a intensificação da atenção aos processos do fazer artístico levou a arte, então, a outro patamar. Distanciando-se um pouco daquela arte feita como resposta aos processos vividos pela sociedade, a arte voltou-se para si, para sua essência. Nesse momento, era feita a arte como idéia como



Fernand Léger, The City (A cidade), 1919.



On Kawara, Oct.31,1978, 1978.

idéia, ou melhor dizendo, arte conceitual. A palavra escrita tornou-se fundamental. A arte distanciou-se de sua natureza material - a aproximação ao pensamento artístico encontrou na palavra o intermediário ideal entre o autor e a execução de sua idéia. "With art like this it now became possible to speak not simply of words in art, but words as art" (MORLEY, 2003, p. 139).<sup>16</sup>

A arte passou a ser entendida como um meio discursivo sobre idéias e naturalmente calcado na linguagem, onde experimentos do mecanismo dos significados podiam ser trabalhados. O espectador deixou sua condição passiva para tornar-se leitor ativo dos trabalhos.

Um movimento bastante importante do período foi o Art & Language. A publicação de textos passou a fazer parte dos trabalhos e a linguagem transformava-se no mais conveniente meio de interrogação das supostas ideologias que flutuavam por entre os caminhos da arte.

Nos movimentos e períodos acima citados, a palavra esteve presente de forma muito forte, pode-se dizer que a escrita pontuou a produção artística de todo o século XX e continua a fazê-lo atualmente, até mesmo entre as vertentes que a negam veementemente. A relação dos movimentos aqui elencados tem conexões com a pesquisa que aqui apresento; no entanto, as nuances dessa história que

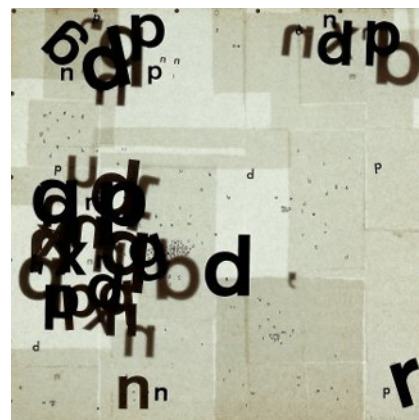
"A contemporary painting or sculpture is a species of centaur - half art material, half words..." (ROSENBERG, 1969 apud MORLEY, 2003, p. 141).<sup>15</sup>



Bruce Nauman, The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (O Verdadeiro Artista Ajuda o Mundo ao Revelar Verdades Místicas), 1967.

se refletem em meu trabalho revelam-se de diferentes formas - ora se mostram na produção textual, na forma concebida ou na linha de pensamento que se estabeleceu na concepção do trabalho como um todo. Agora, distancio-me um pouco dos tópicos da história da arte para aproximar-me dos sujeitos que fazem parte do meu repertório de referências. São artistas cujas linguagens dizem respeito à minha produção.

Uma história bem próxima a nós, é a da artista Mira Schendel (embora suíça, posteriormente radicada no Brasil). Encontro em suas propostas muitos pontos em comum com as questões que apresento. Interessam-me a peculiaridade plástica e as texturas que dão vida a seu trabalho. O foco de Schendel não é exatamente a palavra, nem os processos de escrita em si. A artista enfatiza a translucidez, a criação da sensação de profundidade e as diferentes qualidades de luz dos materiais que utiliza. Não só o aspecto visual de seu trabalho pode dialogar com a produção aqui apresentada (em especial o texto raiz); reproduzo suas palavras, que sinto tão próximas que até poderiam ser minhas, sobre a sua busca no ato de criação: "os trabalhos ora apresentados são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento de sua origem. (...) A vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem



Mira Schendel, Sem título, da série  
Objetos Gráficos, 1973.



Mira Schendel, Droguinha, 1966.

finalidade” (SCHENDEL, 1996, p. 256).

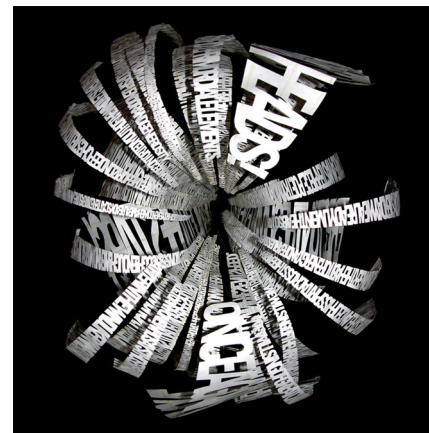
Outro artista de nosso contexto que muito me interessa é o brasileiro Arnaldo Antunes. Seus experimentos no campo da poesia e das artes visuais ultrapassam a barreira das convenções linguísticas normalmente utilizadas. Sua obra sempre anda no entorno daquilo que é escrito, daquilo que é visto e daquilo que é falado. “O que se vê contagia o que se lê. (...) O que se vê transforma o que se lê” (ANTUNES, 2002). Suas poesias, livros, desenhos, pinturas e instalações elaboram intrincados jogos verbo-visuais que marcam a sua produção como um todo.

Referência de igual importância à de Antunes é a do artista norte-americano Ebon Heath. No projeto Stereo.type, o artista trabalha com textos que ocupam múltiplas camadas, o texto sai da sua superfície habitual; ele dá fisicalidade ao texto e obriga o leitor a tornar-se espectador. Certamente seu trabalho não prima pela leitura do texto como um todo (apenas pequenos trechos são distinguíveis dentro de suas construções) sem a possibilidade de identificação do signo verbal, o espectador passa a ver a letra e a palavra como forma (MITSIOS, 2009).

Mas não é preciso ir muito longe. No Instituto de Artes da Ufrgs também encontrei artistas cuja produção tem conexão com o desenvolvimento de meu trabalho. Há influências óbvias, decorrentes das



Arnaldo Antunes, Sempressa, 2002.



Ebon Heath, Stereo.type, 2009.

horas em aula; outras que me seriam desconhecidas não fosse o contato com seus trabalhos através de pesquisas próprias.

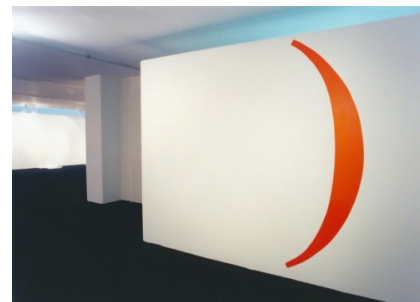
Uma das artistas com a qual estudei durante a vida acadêmica foi Elida Tessler. A produção dessa professora é peculiar pela singularidade do uso da palavra e a profunda pesquisa que realiza nesse campo. Suas Falas Inacabadas revelam a diversidade possível dos desdobramentos da palavra escrita. Elida coleciona palavras e as ressignifica dentro de sua produção, enfatizando sua natureza deslizante e escorregadia.

Outro professor com quem tive contato no Instituto de Artes, Ufrgs, é Hélio Ferverza que também trabalha com questões ligadas ao texto. Percebo na sua produção o diálogo com o espaço no qual a obra se encontra; nem sempre é o texto ele mesmo que está presente em seu trabalho, muitas vezes são sinais gráficos como parênteses ou vírgulas que pontuam o lugar. O resultado não é somente visual, traz questões conceituais fundamentadas na percepção da obra em relação ao espaço (FERVENZA, 2009).

Falar da poética dos artistas aqui citados é tocar em um universo; há ainda muitos outros artistas e movimentos cuja produção me inspira e me modifica; cada unidade aqui apresentada mostra-se um cosmos quando vista mais de perto, impossível abarcá-lo nesse momento. Atenho-me a essas referências por



Elida Tessler, Você me dá a sua palavra?, obra em andamento.



Hélio Ferverza, Plano de Pasage, 2000.



formarem um conjunto muito presente, ainda que reduzido, no meu rol de referenciais que inspiram e dão direção ao texto raiz.

## 5. Linhas de Fuga

Escrevo textos, escrevo palavras, escrevo. Mas até onde vai a compreensão da escrita? De um lado estou eu, autora, incapaz de conter o sentido das palavras que escorrem com a tinta da caneta. Do outro o leitor, que pesca da caligrafia uma imagem mental de pequenos traços, redesenhando o texto lido.

Nós dois lidamos com um texto, mas um texto próprio. O verdadeiro texto, capaz de assimilar toda a carga contida em cada palavra é inacessível para ambos. Ele é imaginário, invisível, preenche o vazio da página. A capacidade de um texto, de uma única palavra, é tão grande que não conseguimos segurar seu sentido, ainda que fechado entre aspas e enclausurado em sentenças rígidas e bem construídas.

O intervalo entre o autor e o leitor pode ser fino como uma folha de papel, a luz pode até passar, mas há coisas que jamais atravessarão a mais fina barreira. As palavras, as frases estão ali, parte vem do autor, parte vai do leitor.

As palavras se repetem, os sentidos se invertem.

“Com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível” (Barthes, 1987, p. 31).

O texto não tem fim. O ponto final daquele que escreve é apenas o início da sentença do outro que lê.

The logo consists of the words "the" and "and" stacked vertically. The letters are a dark blue color and have a bold, sans-serif font. The "t" in "the" is tall and thin, while the "a" in "and" is wide and short. The "e" in "the" and the "d" in "and" are also wide and short, creating a balanced, modern look.

Arnaldo Antunes, The And, 1997.

## 6. Legendas

1 – “Escrever: tratar de reter algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: jogar algumas migalhas ao vazio que se escava continuamente, deixar em alguma parte uma ranhura, um rastro, uma marca ou alguns sinais” (PEREC, 2001, p. 140, tradução nossa).

2 - “Escrevo: vivo na minha folha de papel, a cerco, viajo nela. Suscito espaços em branco, espaços (saltos no sentido: descontinuidades, passagens, transições” (PEREC, 2001, p. 31, tradução nossa).

3 - “A palavra é então o tempo denso de uma gestação mais espiritual, durante a qual o ‘pensamento’ é preparado” (BARTHES, 1967, p.13, tradução nossa).

4 - “Não há vontade de criar um todo, senão dispersão enriquecida de obras/espacos diferentes e quase autárquico onde o escritor performa um projeto singular” (CAMARERO, 2001, p. 13, tradução nossa).

5 – “(...) o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante” (BORGES, 1956, p. 74, tradução nossa).

6 – Eles “conjugam-se para produzir um texto fragmentado, entre imagem e letra, não termina de ser imagem, não chega a ser texto” (CABALLERO, 2009, tradução nossa).

7 – “Cada palavra é só uma exígua referência ao conjunto de princípios que a suporta sem confessar-se” (BARTHES, 1967, p. 7, tradução nossa).

8 – “Basta deixar-se levar, quer dizer, com ler e ler, aqui e lá, para frente...” (CAMARERO, 2001, p. 16, tradução nossa).

9 – “E tu que me lês, estás seguro que compreende minha linguagem? (BORGES, 1965, p. 36, tradução nossa).

10 – “A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos afantasma” (BORGES, 1965, p. 36, tradução nossa).

11 – “A palavra poética nunca pode ser falsa porque é total; brilha com uma infinita liberdade e irradia milhares de relações incertas e possíveis” (BARTHES, 1967, p. 14, tradução nossa).

12 – “Fora da palavra falada, nenhum pensamento pode existir sem um suporte” (BOCHNER, 1998 apud MORLEY, 2003, p. 161, tradução nossa).

13 – “Me disse que seu livro chamava-se o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio nem fim” (BORGES, 1998, p. 53, tradução nossa).

14 – “Imagens, afinal de contas, são mudas e intrinsecamente vagas do ponto de vista da comunicação” (MORLEY, 2003, p. 11, tradução nossa).

15 – “Uma pintura ou escultura contemporânea é uma espécie de centauro – metade material artístico, metade palavras” (ROSENBERG, 1969 apud MORLEY, 2003, p. 141, tradução nossa).

16 – “Com arte assim foi possível falar não simplesmente de palavras na arte, mas palavras como arte (MORLEY, 2003, p. 139, tradução nossa).

## 7. Bibliografia

ANTUNES, Arnaldo. **Sobre a caligrafia**. 2002. Disponível em: <[http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=73](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=73)>. Acesso em: 1 nov. 2009.

BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura**. Buenos Aires: J. Alvarez, 1967.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. 4. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: A palavra plural**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. 4. ed. Buenos Aires: Emecé, 1965.

\_\_\_\_\_. **El libro de arena**. 18. ed. Buenos Aires: Alianza, 1998.

CABALLERO, Alberto. **De la imagen como representación a la letra como escritura**. 2009. Disponível em: <<http://revista.escaner.cl/node/1260>>. Acesso em: 18 out. 2009.

CAMARERO, Jesús. Escribir y leer el espacio. In: PEREC, Georges. **Especies de Espacios**. 2.ed. Tradução de Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001. p. 9–19

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. cap. 1, p. 10-36

DERDYK, Edith. **Linha de Horizonte**. São Paulo: Escuta, 2001.

FERVENZA, Hélio. **Hélio Ferverza**. 2009. Disponível em: <<http://www.heliofervenza.net/index.htm>>. Acesso em 22 nov. 2009.

MITSIOS, Apostolos. **Ebon Heath and his visual poetry**. 2009. Disponível em: <[http://www.yatzer.com/1690\\_ebon\\_heath\\_and\\_his\\_visual\\_poetry](http://www.yatzer.com/1690_ebon_heath_and_his_visual_poetry)>. Acesso em 13 nov. 2009.

MORLEY, Simon. **Writing on the wall: Word and image in modern art**. Londres: Thames & Hudson, 2003.

O LIVRO de cabeceira. Direção: Peter Greenaway. Intérpretes: Vivian Wu e Ewan McGregor. 1996. 1 DVD (120 min), son., color.

PEREC, Georges. **Especies de Espacios**. 2.ed. Tradução de Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2006.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHENDEL, Mira; SALZTEIN, Sônia. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

# Anexos



Fotos por Janaína Castoldi



