
Buscando Contornos

Rubens Pileggi Sá*

Considerando as aproximações entre texto, imagem, palavra e ação, o presente ensaio busca investigar a linguagem em arte a partir da definição de vários autores sobre criação, tradução e crítica, buscando superar a oposição entre formalismo e antiformalismo, tratando-a como falsa questão. Desse modo, apresenta-se como possibilidade de ser o texto, ele próprio, um objeto que acumula valores plásticos e poéticos, ao mesmo tempo.

forma, linguagem, apropriações

Algum lugar, aqui

A obra está sempre em situação profética.

– Roland Barthes

Se a ideia de *campo ampliado da arte* (KRAUSS, 1984) chegou ao ponto de se utilizar de estratégias as mais diversas – sobretudo como crítica à pureza formal e ao questionamento da autonomia do objeto artístico – então será possível pensar que a narrativa, ou melhor, um texto (este, por exemplo) também pode tornar-se um objeto de arte e, ao mesmo tempo, um conceito de sua própria definição? Ou, levando adiante tal pergunta: é possível pensar

*Rubens Pileggi Sá é artista visual e Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UERJ. Escreveu no jornal Folha de Londrina a coluna “Alfabeto Visual” (1999 a 2007), tendo sido premiado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro pelo projeto Cromo Sapiens (2010).

na hipótese da enunciação de ideias como lugar de veiculação poética? Escrita é matéria? Palavra é ação? Pensamento é coisa? Sim, se levarmos em consideração a prática dos povos tupi-guaranis – particularmente o grupo dos mbiás – em considerar as ‘palavras enfeitadas’ de seus profetas como uma entidade viva, como nos descreve a antropóloga Hélène Clastres (1978, 87):

As belas palavras são as palavras sagradas e verdadeiras que só os profetas sabem proferir; são a linguagem comum a homens e deuses, palavras que o profeta diz aos deuses ou, o que dá no mesmo, que os deuses dirigem a quem sabe ouvi-los. Ayvu porá, a bela linguagem (é assim que os mbiás designam o conjunto de suas tradições sagradas), é com efeito a que falam os deuses, a única que apreciam ouvir.

E nesse espaço-tempo de exposição – e exposição de ideias sobre forma – posso tomar tal lugar para exibir ideias plásticas¹, tal como ocorre em uma mostra de obras em galeria ou museu de arte². O que se coloca, assim, é que não só os suportes perdem seus limites, mas também os procedimentos passam a ser de outra categoria que podem se dar além da mera visualidade ou da linearidade direta das relações de forma e conteúdo³. Devo alertar, porém, que o presente ensaio, mais do que a defesa de princípios ordenados segundo uma base tecnicista, parte em direção ao desconhecido, sem a intenção de colocar ponto final em nenhum dos assuntos aqui levantados. É, pode-se dizer, mais uma tentativa da abordagem de certos mecanismos criativos que vão se encadeando na medida mesmo em que são colocados em cena, através do texto. Melhor, onde o ruído e o silêncio constituem-se estrategicamente como partes integrantes de um lugar de deslizamentos situado entre as ‘palavras enfeitadas’ e a necessidade de entendimento analítico de um raciocínio.

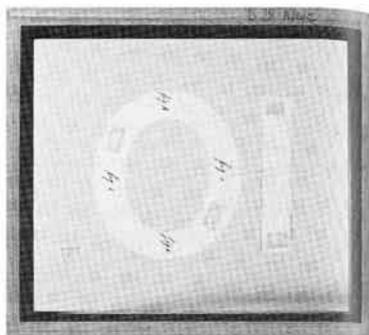
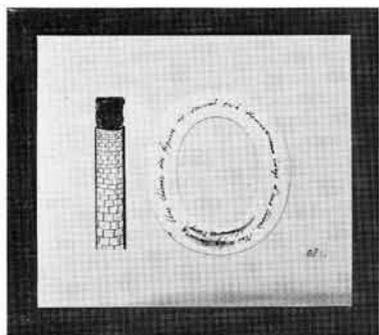
O som que a página vazia faz

Um exemplo pioneiro de relações entre o texto e a imagem, na arte moderna, vem através do poeta simbolista Stéphane Mallarmé, que fez com que as páginas do seu livro de poemas se tornassem uma constelação de camadas plenas de sentidos. Utilizando-se de tipologias diferenciadas que indicam textos, sobretextos, pensamentos e falas, a página branca se transforma em um corpo em movimento e, do objeto livro, nasce o livro-objeto. Em sua poesia, particularmente no poema “Un coup de dés” (1897), a própria sonoridade é adivinhada pela respiração suspensa, enquanto observamos o “lance de dados jogado ao acaso”, alçando voo pela página branca.

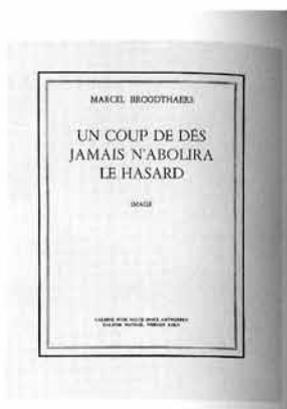
Mallarmé é influência profunda em outros autores como Barthes, Foucault, Augusto e Haroldo de Campos e toda a geração concretista e pós-concretista, como o poeta Paulo Leminski, o compositor Arnaldo Antunes e artistas como John Cage e Marcel Broodthaers, que, em 1969, 'refez' o livro do poeta, reapropriando-se da mesma ideia e alterando partes da obra, de modo a fazê-la servir a seus conceitos plástico-poéticos. Mallarmé, enfim, faz o *asé* acontecer no texto escrito. Enfeita a palavra (*ayvuporá*) tornando-a de acordo com o gosto dos deuses, como nos conta o mito tupi-guarani da *Terra Sem Mal*. Contribui para modificar a escrita, quebrar seu determinismo, reatualizando sempre a experiência da leitura, uma vez que esta só pode ser realizada de maneira ativa e participativa. Mas, se Mallarmé aponta para o futuro o seu *Lance de Dados*, é nos termos que os antigos chineses utilizavam para descrever a origem mítica da escritura que o dispositivo de sua poética é disparado, como descobre, entusiasmado, Paul Valéry: "Il a porté la page à la puissance du ciel étoilé"⁵ (CHRISTIN: 2000, 165).

Em sua famosa *Conferência sobre o Nada*⁶, de 1949, o compositor John Cage já propunha o "silêncio grávido de sons" (CAGE: 1985, 98), criando possibilidades de mudanças nos paradigmas de leitura, debate e criação formal, em arte, que retomavam questões dadaístas, agora sem a negatividade daquele movimento contestatório. Um desses casos ocorreu em Nova York, no ano de 1952, quando o artista executou sua peça 4'33", sentado de frente ao piano, simplesmente sem atacar uma só tecla que emitisse nota musical. Aquela situação não continha apenas um apelo de humor. Nem era o desvio de um compositor tornando-se *performer*. Mas chamava a atenção das pessoas para os sons em volta daquele silêncio de música não tocada. Ou seja, um caso que se tornou um clássico exemplo onde o contexto faz com que a obra seja criada no fluxo de seu próprio acontecimento.

O contorno que o elemento artístico promove agora não é mais uma linha que separa e define dois espaços distintos, um fora do outro, mas, ao contrário, a partir de uma indiferenciação generalizada, cria a possibilidade de dois ou mais espaços e ou situações se agruparem através das tensões e fricções que geram outros elementos⁷. A linha de contorno, nesse caso e, a partir deste princípio, serve como fator de agregação, de entendimento da ocorrência da situação. Em 2003, na cidade de Londrina, durante protestos contra o aumento da tarifa do transporte urbano, um motorista – atendendo ao comando de um policial – avançou o ônibus que conduzia sobre as pessoas, atropelando um jovem que veio a falecer, posteriormente, em razão da lesão sofrida. Com um trabalho muito simples, mas dentro do sentimento que

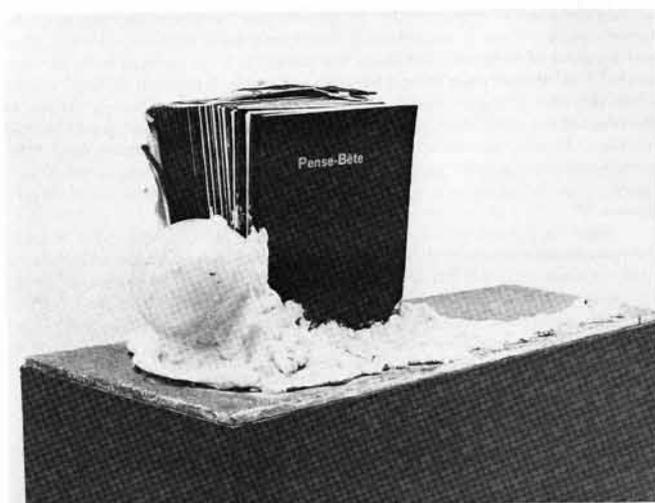
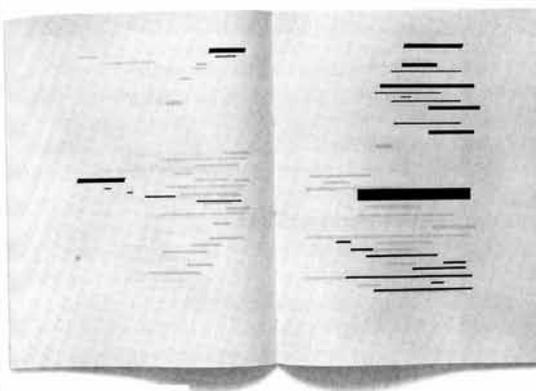


Marcel Broodthaers. *Untitled (recto/verso)*, 1973–74.



43 (right) Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image, 1969. Cover.

44 (opposite) Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image, 1969. Page 32. Broodthaers's "variant" on Mallarmé's poem, rendering the lines of verse unintelligible, thereby transforms the pages into a set of images.



Marcel Broodthaers. *Pense-Bête*. 1964.

Marcel Broodthaers

Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard, 1969.

livro de artista, 32,5x24,5 cm

Fonte: Wide White Space Gallery, Antuérpia.

o caso trouxe à tona na cidade, principalmente com as notícias vindas pela imprensa local, alguns artistas e ativistas se uniram para pintar toda a volta do terminal urbano onde ocorreu o acidente. As figuras pintadas eram as mesmas que fazem os legistas para marcar a cena do crime, desenhando o contorno da figura no chão. O resultado daquela ação intitulada pelo próprio coletivo de *Contorno* foi de forte impacto emocional na cidade, chamando a atenção até de olhares menos sensíveis para aquelas linhas que juntavam, ao invés de separar, os espaços de dentro e de fora, onde realidade e ficção, razão e intuição não eram elementos separados, mas pertenciam ao mesmo amálgama. Como uma marca deixada no caminho. Como a inscrição de uma mensagem que permitia uma leitura premonitória que, infelizmente, foi confirmada: o jovem não resistiu aos traumas do acidente e faleceu.

Agenciamentos

É impossível descontextualizar estrutura e forma, em uma obra de arte, por mais “desmaterializada” que esta seja, ou pretenda ser. O que se transforma é o olhar sobre o que é arte. E como a arte está inserida na cultura, a própria cultura – ou o seu conceito – sofre transformações. No texto *A morte do autor* (1967), Roland Barthes, ao analisar a novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac, diz que é “a linguagem que fala, não o autor”. Que este seria um “sujeito vazio”, “fora da enunciação que o define” (BARTHES: 2004, 60).

Também o poeta Paulo Leminski escreve, em *Ensaio e Anseios Crípticos* (1986, 50), que “a poesia está no receptor”, este sim o sujeito que faz a interpretação da obra. E nisso faz coro com Marcel Duchamp que, em palestra, de 1957, coloca que:

...o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. (TOMKINS: 2004, 521)

Ainda que estejamos tratando de figuras linguísticas cuja especificidade se dá na relação com a linguagem, fica parecendo, em uma primeira percepção, que saímos da ditadura do autor para entrarmos na ditadura do receptor, abrindo espaços para discursos que se lançam em uma espécie de “hackeamento” da obra alheia, retirando-lhe qualquer possibilidade de aprofundamento em seus conteúdos. Ou seja, discursos que tentam liquidar não só com a autoria, mas com a singularidade daqueles que criam enunciados, decretando um estado de

pura horizontalidade e superficialidade nas relações, em uma apropriação característica dos modos capitalistas de dominação⁸. É preciso se precaver, portanto, de armadilhas que colocam as questões que relacionam arte e vida – propostas de participação, compartilhamento e transformação – de uma diluição de conceitos onde o discurso das ferramentas tecnológicas parece transformar a arte em um brinquedo ineficiente e diletante, querendo se sobrepor ao campo do sensível através de comparações ilustrativas⁹.

Tentando avançar para além de tais categorias sobre enunciação e recepção, o artista e professor Hélio Fervenza (2005: 88 a 98) propõe o fim das hierarquias entre autoria e recepção, uma vez que estamos nesse ambiente onde a forma é constituinte das relações “psicogeográficas e sociais”¹⁰ de fluxos e processos. Mas é de se questionar, porém, o fato de que isto também não deixa de ser uma proposta agenciada por um artista criando meios de fazer circular “ideias plásticas”.

In-Definição

Para o crítico Rodrigo Naves (2007, 26) – inimigo ferrenho do “antiformalismo” – a arte deixa de ser “substantiva” para se tornar “adjetiva”, ou seja, apenas um comentário sobre a própria arte. Tal “antiformalismo”, nesse caso, poderia ser visto como aquele em que conteúdo e contexto esvaziam a forma em nome de conceitos, mas, mesmo assim, não há como sustentar tal afirmativa, uma vez que esta formulação já nasce em contradição a si própria desde seu enunciado, pois não há como pensar um contido sem uma mínima contenção que seja.

Mesmo defendendo que a arte “mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função” e colocando que “a arte só existe conceitualmente”, no clássico ensaio “A arte depois da filosofia”, de 1969, o autor Joseph Kosuth afirma que a arte é a definição que se faz do termo arte, coincidindo assim trabalho e ideia (COTRIM et FERREIRA: 2006, 217). Ou seja, a existência de uma depende da outra, atravessadas por camadas sobrepostas ou simultâneas, sem se anularem. Por que não se apoderar de tal paradoxo, então?

Beleza

É nesse espaço entre fluxo e concreção – seja por alternância, seja por simultaneidade nas relações entre forma e conteúdo¹¹ – que é possível estabelecer um diálogo onde texto e imagem, palavra e ação podem ser colocados em uma circulação de sentidos que esteja além do

Joseph Beuys

La rivoluzione siamo noi, 1972.

serigrafia, 191x100 cm

Fonte: reprodução a partir do site da National Galleries of Scotland



conclusiva". Com um livro inédito, homônimo ao título do curso, no capítulo intitulado *Crítica de Poesia*, Luz indica um caminho, um percurso onde criação, crítica e tradução não mais divergiram nas operações de linguagem, criando cruzamentos ativos e de sentido que levam à mesma direção de enunciados entre essas três atividades aparentemente tão distintas, cujo interesse pela forma é de radical importância. Assim:

Letras de fogo compõem as palavras que Deus mostra a Moisés: pronunciadas pela atordoante voz divina, somente o eleito pode escutá-las e transcrevê-las em uma outra escrita, agora acessível à leitura dos humanos. A lei mais fundamental de toda escrita é luz cega e voz inaudível: a leitura, que faz com que tal lei se realize, é escuta da mudez ensurdecida do escrito, olhar sobre o inescrutável. (2008, 42)

E é no mesmo sentido que o poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos discute a tradução e a crítica como metalinguagem, propondo que o tradutor se envolva na linguagem poética do autor do texto original para conservar a subjetividade que dá 'alma' ao texto. Mais do que traduzir palavras – e ainda que a tradução indique traição – cabe ao tradutor trazer à tona a carga sentimental, sensorial e perceptiva do texto em seu estado originário. Para Campos (1992, 11):

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto - a linguagem-objeto - dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade.

Ora, estamos repletos de referências onde a criação é vista como uma re-criação, ou uma tradução, ou, até, de que toda criação é uma espécie de apropriação. Uma das frases, tornadas clichês, vem de um ícone da arte renascentista, o escultor Michelangelo Buonarotti (1475-1574), que teria dito que a missão do escultor era libertar as formas que estavam ocultas dentro da pedra. Tudo está escrito no livro do Mundo, podendo ser entrevisto como possibilidade de linguagem e como pensamento para a criação, em arte. O que não deixa de ser, também, uma espécie de mimese, ou, metáfora da própria *Criação Original*¹⁸, levando em conta os termos descritos acima.

Atualidade cultural

Assim, pensar a forma no sentido da mediação é pensar a dimensão cultural como lugar onde as trocas se dão por apropriação e, de certo modo, por cópia, ou plagiocombinações¹⁹ entre partes distintas. Ampliando, assim, o debate sobre a questão da pseudomorfose, de que nos

objeto de arte como elemento autônomo. Que esteja “além da pureza visual”, citando, aqui, o título do livro do artista e professor Ricardo Basbaum, de 2007.

Isso se abre para a articulação de processos narrativos que, como um leque ou um mapa de uma cidade, podem ser seguidos por vários caminhos. E tais caminhos podem ser atravessados, agora, por várias mídias, que são como condutores, ou veículos de encaminhamento poético. Assim, e ainda que se possa questionar a generalização da frase, quando Beuys diz que “toda pessoa é artista”¹², não é que todos se tornarão pintores ou atores. O que se coloca é que todos somos um tipo especial de artista naquilo que produzimos. Essa é uma maneira de pensar a vida passando pelo campo da cultura e para além do campo da economia, tal como prega o próprio Beuys, já no início dos anos 70, em uma palestra intitulada “A revolução somos nós” (COTRIM et FERREIRA, 2006, p. 300-324). Esse campo da cultura é o campo de *saberes relacionais*, onde tudo é atravessado pelo que designamos com o nome de beleza, ou seja, “o equilíbrio harmonioso das formas, sem gasto excessivo de energia”¹³. Dessa forma, o cotidiano carregado do permanente estado de impermanência¹⁴ torna o que é texto analítico e crítico em obra, também. Faz da palavra, imagem. Do texto, ação. Ação essa que é, também, política e educativa, na medida em que propõe relações de envolvimento, participação e compartilhamento entre as partes envolvidas. Como coloca Nicolas Bourriaud: “La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico”¹⁵ (BOURRIAUD, 2006: p. 26).

Tradução como mediação

Em *Empirismo Herege*, de 1982, o escritor, poeta e cineasta Pier Paolo Pasolini nos fala do “cinema de poesia”. E que a tarefa do criador seria a de entrar na subjetividade do outro, para, a partir dali, traduzir em imagens aquilo que, de certa forma, já estaria dentro do espectador. Cabe, então, ao artista, revelar o que já está subjacente à consciência como tradutora de significados¹⁶.

Trazendo o conceito de “língua adâmica” a partir de Walter Benjamin, o professor Rogério Luz deixa claro, em seu curso *A imagem da Arte como Tecnologia da Escrita*¹⁷ que a crítica deve ser entendida como tradução. Para ele, “toda escrita é, de certa maneira, tradução”, sendo que o original “já é uma tradução e não pode ser, portanto, um ‘objeto de análise’ e de síntese



Contorno, a linha que une duas realidades distintas

Manifestação de artistas e ativistas em Londrina, 2003.

Fotografia: Rubens Pileggi Sá

fala Yve-Alain Bois sobre um conceito retirado de Erwin Panofsky, qual seja, “o surgimento de uma forma A, morfológicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma ao ponto de vista genético”. Ou seja, já não se trata de voltarmos ao discurso modernista sobre originalidade ou não, mas de pensar a forma enquanto potência⁷.

Aqui se problematiza outra questão, uma vez que a cultura do CRLTC CRTLV – ou seja, copiar e colar – da internet impede-nos de qualquer tentativa de querer entender a questão da forma através do discurso de uma gênese *a priori*. Além disso, como as relações entre partes – na arte contemporânea – não se dão, obrigatoriamente, por sínteses, mas por camadas de relações, muitas vezes díspares, é preciso criar modos de operacionalização das informações que nos possam orientar e criar sentido de filiação nessa imensa e intrincada teia de construção de signos que se desdobram incessantemente uns sobre outros²¹. Por ora, apenas gostaria de sugerir um vasto campo de debate pela frente que, necessariamente passa por um outro tipo de cultura, ligada aos conceitos de *Copy Left* e *Creative Commons*, como aqueles pregados por coletivos ativistas como *Wu Ming*. Aqui a questão da propriedade não está ligada ao lucro e nem vinculada a uma autoria que faz uso dessa autoridade para garantir poder, mas às possibilidades de trocas criativas em redes solidárias e compartilhadas²²; afinal, se a poesia só existe “no outro”, quem, enfim, responde por sua própria criação?

Assunção

Desse modo, posso assumir este espaço de fala/texto que me é concedido como espaço público, como espaço político, como espaço poético em que o cotidiano se amplifica e se aprofunda tanto quanto lâmina de punhal cortando a carne da ilusão sensorial, da abstração vazia de signos de pensamento e, fazendo disso uma possibilidade de multiplicação da percepção. Agir no sentido em que a falta, o erro e a dificuldade tornam-se motor propulsor de possibilidades²³. A proposta, então, que se dá no sentido de pesquisa formal, é ressaltar a heterogeneidade no espaço público da criação, não como um lugar para as utopias (*não lugar*), mas de *heterotopias*, como conceitua, em uma conferência no *Cercle d'études architecturales*, em 14 de março de 1967, na Tunísia, o filósofo Michel Foucault (MOTTA, 2001):

Também há, e isso provavelmente existe em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contraespaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os

espaços reais, todos os outros espaços reais que podemos encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis.

Tal espaço real toma como possibilidade de ação desde as propostas de conexões por redes de internet, passando por intervenções urbanas, usos de meios de comunicação – jornais, canais de tv, rádio, etc. – salas de exibição de arte, na Universidade e, mesmo, este lugar de ocupação de páginas, letras e leitura, onde a arte não precisa ser artificializada para se tornar potência, menos ainda tornar-se artefato decorativo, ainda que seu desejo de linguagem seja constituir-se como *ayvuporá*. Assim, é nessa *assunção* enquanto produtora de possibilidades de deslizamentos e rearranjos dinâmicos de diferentes camadas de percepção que uma fala e uma presença podem criar sua razão em busca de contornos. Contornos que se ocupam de uma temática que é gênese não só da arte, mas do próprio pensamento tornado (sobre)nome, ou seja, matéria conquistada e assumida²⁴.

Recebido em 27/03/2011 e aprovado em 25/04/2011.

Notas

1 Em palestra realizada para estudantes de cinema, em 1987, o filósofo Gilles Deleuze (1999, p. 19) faz a seguinte definição: “uma ideia é algo bem simples. Não é um conceito, não é filosofia. Mesmo que de toda ideia se possa tirar, talvez, um conceito.”

2 Não só a galeria e o museu, mas a rua, o jornal, a internet e tantos quantos forem os lugares, suportes e mídias de comunicação.

3 “Dentro da moldura da ‘arte conceitual’, fazer arte e fazer um certo tipo de teoria da arte constituem, muitas vezes, o mesmo procedimento.” Art & Language in *Escritos de Artistas: anos 60/70* (p. 238)

4 “Àse: que isto advenha! Palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere” (ELBEIN SANTOS, 1976, p. 46).

5 Tradução livre: “Ele trouxe a página para o poder das estrelas”

6 “..*Eu não tenho nada a dizer*

e estou dizendo

e isto é poesia

como eu quero.” Tradução de Augusto de Campos, 1986.

7 O cineasta Serguéi Eisenstein, em texto de 1929, sobre montagem e edição cinematográfica, lança mão dos recursos do ideograma chinês e, principalmente, do *hai-kai* japonês, apontando que, na concisão formal desses poemas de três versos, o primeiro verso cria uma relação com o segundo, fazendo com que o terceiro verso seja complementar e distinto dos outros dois, dando sentido ao poema. (CAMPOS: 2000, 149 a 166).

8 BOURDIEU, Pierre. *O mercado dos bens simbólicos*. (MICELI, 1974, pp. 99-181).

9 Seria o caso de se debruçar mais seriamente sobre tais medidas comparativas, uma vez que os discursos que pregam a arte tecnológica estão contaminados de um triunfalismo que diz que o ambiente da *web* acabou com a noção de autoria, é participativo e desmaterializado, tentando seguir uma linha direta desde os dadaístas até a arte conceitual.

10 Teoria da Deriva: texto publicado no nº 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958. Guy Debord e outros. Disponível em <http://www.agbsaopaulo.org.br/node/109>.

11 A obra *O Dentro é o fora*, de 1963, de Lygia Clark, é um exemplo de como a ideia de forma e conteúdo pode ser pensada para além do debate formalista.

12 No original, de 1972: "Jeder Mensch ein Künstler".

13 I CHING, hexagrama 22, que ainda diz: "o firme e o maleável unem-se alternadamente e criam formas...".

14 A impermanência é um conceito de prática espiritual de doutrinas budistas, como o Zen, que prega desapego aos bens materiais.

15 Tradução livre: "A forma contemporânea do trabalho de arte se estende além de sua forma material: é um amálgama, um princípio de ligação dinâmica".

16 Pasolini faz uma distinção entre cinema de prosa e cinema de poesia. Na prosa, o importante é o tema, o objeto, aquilo que está sendo mostrado. Por outro lado, na poesia, não importa tanto o que se fala, mas "como" se fala. O estilo se torna protagonista, e as escolhas do realizador (seja ele poeta ou diretor de cinema) ficam mais evidentes ao espectador, apesar de seus significados permanecerem mais abertos ou até misteriosos.

17 Curso ministrado no programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1º semestre/2008, do qual o autor deste texto fez parte.

18 Gênesis, do grego Γένεσις, "origem", "nascimento", "criação". Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%AAAnesis>

19 "...terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a *Era do Plagiacombinador*, processando-se uma entropia acelerada" Tom Zé (1998), cantor e compositor, em *release* para o lançamento do CD. *Com Defeito de Fabricação*.

20 Nos idos do início dos anos 90, em São Paulo, conversando com o coreógrafo e dançarino Klauss Vianna (1928-1992), observei que o método que ele aplicava a seus alunos era similar ao pensamento de Lao Tzu, o pai do taoísmo, sobre a relação das energias opostas ying e yang. O mestre voltou-se para mim e perguntou: "ele diz isso?" Eu respondi: "sim". O mestre retornou: "então ele está certo".

21 "... a forma toma consistência e adquire uma existência real só quando põe em jogo as interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível". Bourriaud, in *Estética Relacional* (2006, pp. 22-23).

22 Sobre Wu-Ming (coletivo de escritores italianos), Creative Commons e Copy Left, entre outros, basta um *search* de buscas na internet para encontrar informações como: "Está autorizada a reprodução, difusão, exposição ao público e representação, desde que sem fins comerciais ou de lucro, e com a condição que sejam citados o autor e o contexto de origem. Está autorizada a criação de obras derivadas, para as quais valerão as condições acima." Disponível em http://www.wumingfoundation.com/italiano/bio_portugues.htm.

23 Jardelina da Silva, uma mulher analfabeta, tida como louca na pequena cidade em que morava, uma vez colou a letra F em sua blusa e saiu desfilando a letra que carregava. Alguém lhe disse que a letra estava colada de forma errada na blusa, porque o F deveria estar de pé e não deitado como havia sido feito, ao que Jardelina retrucou: “mas esse ‘fê’ está morto, ele não pode se levantar mais.” (SÁ, 1999).

24 “Mas o fato é que só há fundamentalmente uma metafísica da literatura: a metafísica do véu de Maia arrancado, do muro da representação furado em direção ao fundo sem fundo, o lugar em que o pensamento descobre sua potência idêntica à potência da matéria, em que o consciente se iguala ao inconsciente, em que o logos se revela *pathos* e o *pathos*, em última análise, apatia.” (RANCIÈRE, 1999).

Referências

- BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. In: *Cadernos do Mestrado/Literatura*. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 1994, 2a. ed. rev. e aum. Traduzido por um grupo de alunos de pós-graduação em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ, e revisto por Johannes Kretschmer.
- BOIS, Yve-Alain. A Questão do Pseudomorfismo: Um Desafio para a Abordagem Formalista. RIBEIRO, Marília Andrés e RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, MG: Editora C/Arte, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- CAGE, John. *De Segunda a um ano*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4.ed, São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas anos 60-70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc*. Leuven-Paris: Peeters-Vrin, 2000.
- DELEUZE, Gilles (palestra). *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 27 maio 1999.
- ELBEIN SANTOS, Juana dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- FERVENZA, Hélio. *Considerações de arte que não se parece com arte*. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, nº 8, vol. 1, julho 2005.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros (org). *Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos. v. III).
- HEIDEGGER, M. O que é Metafísica? *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução, introdução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

- KRAUSS, Rosalind E. A Escultura no Campo Ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, pp. 87-93.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Críticos*. Curitiba: Pólo Editorial, 1997.
- LUZ, Rogério. *A imagem da Arte como Tecnologia da Escrita*. Rio de Janeiro, 2008 (inédito).
- MICELI, Sérgio (org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assirio e Alvin, 1982.
- PÉLBART, Peter Paul. *O Tempo Não-Reconciliado: Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. *Revista Matraca*, nº 12, 2º sem., 1999. Disponível em <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/indices-antigas.html#m12>. Acesso em: 20 maio 2011.
- SÁ, Rubens Pileggi. Jardelina da Silva. *Folha de Londrina*, Londrina, Paraná, Folha 2: capa, p. 3.
- TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- TOM ZÉ. *Com defeito de fabricação*. São Paulo: Luaka Bop/WEA, 1998. (CD, 35 min).
- WATTS, Allan. *O Espírito do Zen*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- WILHELM, Richard (tradução, introdução e comentários). *I-CHING, O livro das Mutações*. São Paulo: Pensamento, 1997.