

Do texto à textura: títulos-poema e a inserção da palavra na composição visual

Profa. Ms. Manoela dos Anjos Afonso¹ (UFG)

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo aprofundar reflexões sobre uma das questões apontadas em minha dissertação de mestrado: o título enquanto parte da composição da imagem gráfica na série de gravuras Brasília Gravada. Durante essa pesquisa teórico-artística, percebi que os títulos que eu dava às minhas gravuras extrapolavam a condição de “nome”. As frases, palavras ou expressões escolhidas para nomeá-las passaram a ter relação direta com a criação das imagens. Mais do que apenas o nome de cada gravura, esses títulos-poema – influenciados pela poesia de Nicolas Behr – passaram a fazer parte daquilo que eu chamei de idéia compositiva. Aos poucos a palavra conquistou um espaço importante em relação às próprias gravuras, fato que me levou a novas pesquisas e experimentações gráficas nas quais a palavra agora ‘pula’ para dentro do espaço da imagem, ampliando e explicitando essa relação de interpenetração.

Palavras-chave: gravura, artes visuais, poesia, Brasília, Nicolas Behr

Introdução

Brasília Gravada é uma série composta por gravuras produzidas a partir de pequenas matrizes gravadas em relevo e carimbadas repetidamente sobre a superfície do papel. Essa produção gráfica surgiu de uma nova experiência espacial – Brasília - somada aos estudos que passei a realizar sobre os feitos e escritos de Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Nicolas Behr e Athos Bulcão. As constantes pesquisas sobre essa cidade e a epopéia de sua construção, assim como o exercício da escrita sobre o meu próprio processo artístico a partir dessas leituras, levaram-me a perceber melhor a importância do texto e da palavra na minha atual produção artística. Pude, a partir de então, observar de maneira menos obscura alguns aspectos da inserção do texto às minhas pesquisas em arte, seja ele enquanto conteúdo, enunciado e/ou visualidade. Compreendo que o meu desafio neste trabalho talvez seja identificar os lugares – sempre móveis - que o texto e a palavra – sempre mutantes - vêm ocupando no meu trabalho artístico desde antes da produção das gravuras da série Brasília Gravada, quando já existia a tentativa de unir poema à imagem através da gravura em linóleo, no projeto coletivo *Poesia Gravada*. Ao olhar para os produtos – sempre provisórios – oriundos de minhas produções gráficas e textuais, percebo que muito a respeito deles ainda me escapa, sobretudo porque meu olhar parte de dentro do processo de sua criação. Portanto, tais produtos se apresentam ainda (e talvez sempre) como enigmas – ora únicos, ora múltiplos - os quais de tempos em tempos me fazem outras e novas perguntas a respeito do meu próprio fazer e das minhas escolhas poéticas. A esse respeito, faço minhas – humildemente - as palavras de Arnaldo Antunes sobre o “mistério do pensamento” que envolve todo tipo de criação:

Conseguir falar sobre isso com clareza é o desafio. Não que a idéia venha antes, a idéia vem ao fazer, não é? A idéia já vem com palavras. Eu não penso uma coisa e depois penso em como dizê-la. Vou pensando nas várias formas de dizê-la até chegar na mais adequada, na mais precisa, na que melhor exprime aquele sentido. E, às vezes, nesse processo, chego a outro sentido, outra coisa que não queria dizer inicialmente, mas que se ergue, imprevista, muito mais interessante do que aquelas idéias de que parti (ANTUNES, 2006, p.358).

Basbaum (2007, p.29) também discorre sobre um “pensamento com arte”, do qual o artista – ao menos nas artes visuais – pode buscar se aproximar: “um pensamento que seja pura prática, que seja essencialmente móvel, que exerça-se nos espaços de problematização provocados pelo choque dos signos plásticos com múltiplos enunciados, que crie formas de ação novas e diferenciadas”. Ao tentar reconstruir para então compreender o meu processo de produção artística, percebi que o processo de criação acontece – não só para mim - de forma muito semelhante: o pensamento repleto de textos e imagens dá origem a idéias também na forma de textos e imagens, utilizando-se de outros textos e imagens pré-existentes na memória. Durante todo *fazer* e através de todo *experimental*, uma idéia pode adquirir outras formas de texto, imagem, texto-imagem, imagem-texto. E esses trânsitos e contaminações nunca cessam. Procurarei, nas páginas seguintes, aproximar-me dos lugares onde texto e imagem interpenetram-se e/ou contaminam-se em algumas de minhas pesquisas artísticas. Lugares onde texto pode ser também imagem, e vice-versa. Essas reflexões partirão de três projetos artísticos com os quais venho lidando atualmente: Brasília Gravada, Auto-Retratos de Viagem e Intrigas Novelescas da História da Arte.

1 Brasília Gravada

1.1 *Candango*: palavra-estopim

Brasília Gravada começou a tomar corpo quando gravei a sua primeira matriz. Ela teve origem na escultura em bronze *Os Guerreiros*, de Bruno Giorgi (1905/1993), a qual possui 8 m de altura e está localizada em frente ao Palácio do Planalto, na Praça dos Três Poderes, na cidade de Brasília. Primeiramente foi sua imagem que me despertou curiosidade: dois guerreiros de armas em riste situados em plena praça-símbolo da democracia do nosso país. Mas meu interesse se intensificou quando soube, um pouco mais tarde, que essa escultura é mais conhecida pelo nome *Dois Candangos*. Recém-chegada à cidade, eu não imaginaria o que a palavra “candangos” poderia significar. Iniciei, portanto, uma pesquisa que não apenas elucidou tal termo, mas também me revelou muito sobre a história de Brasília e sua construção. Tais textos de cunho histórico assim como o confronto constante entre imagens de uma Brasília antepassada - através de fotografias e vídeos antigos – com uma Brasília contemporânea, foram as primeiras referências para a construção da visualidade das gravuras iniciadas naquele momento. Muitas leituras, anotações e rabiscos foram produzidos; muitas palavras-chave ficaram gravadas na memória e acabaram sendo incorporadas à produção artística, seja na forma de texto ou de imagem.

Ao procurar o significado da palavra *candangos*, compreendi melhor a sua força e a sua importância. Os fatos históricos estudados a partir de então passaram a influenciar diretamente a concepção visual das gravuras. Era impossível desvincular da minha produção visual os novos conteúdos trazidos por esses estudos. No momento em que eu carimbava repetidamente no papel a imagem da escultura *Dois Candangos* gravada na borracha, por exemplo, infinitos pensamentos sobre as histórias de pedreiros, pintores, cozinheiras - candangos - invadiam meu fazer e meu pensar, certamente influenciando os gestos geradores de toda e qualquer visualidade. Foi assim que, de repente, veio ao pensamento a pergunta: “*Só Dois Candangos?*”, que foi o nome atribuído à primeira gravura da série (Figura 1). Vale ressaltar que nesse momento eu não estava preocupada em dar nome a essa composição gráfica, mas sim em chamar a atenção para um fato constatado no decorrer das minhas pesquisas sobre a cidade: os construtores anônimos de Brasília ficaram à parte das glórias individuais no processo do registro histórico dessa epopéia. O que lhes garantiu um lugar massificado na história foi o termo que designa o coletivo de “operário da construção de Brasília”: candangos - muito mais que apenas dois. Sendo assim, com esse título não quis apenas dar um nome a uma gravura, mas concluir um estudo, uma idéia e, ao mesmo tempo, provocar o pensamento do espectador.

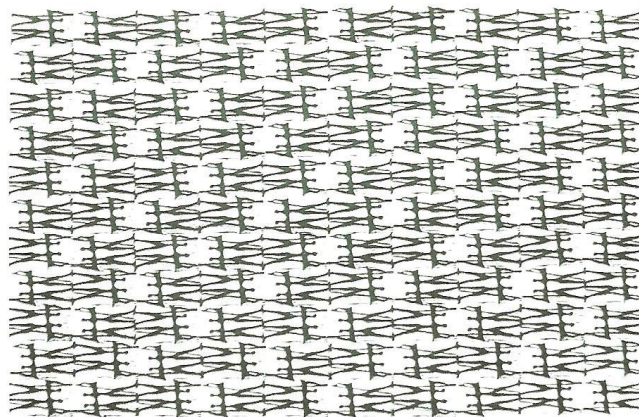


Figura 1. Só 2 Candangos?

1.2 O Avião

A segunda matriz surgiu quando descobri que, ao caminhar por Brasília, eu perambulava por um trajeto que desenhava a forma de um avião. No Relatório do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa explicita a origem de sua proposta inicial enquanto projeto para a nova capital: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1991, p.20). O poeta Nicolas Behr retruca anos mais tarde: “brasilíia nasceu/ de um gesto primário/ dois eixos se cruzando,/ ou seja,/ o próprio sinal da cruz/ como quem pede bênção/ ou perdão” (BEHR, 2004, p.1).

Em seus “(...) poemas minuto/ que foram escritos para/ serem lidos em segundos/ e pensados por horas” (BEHR, 2005, p.78), o poeta usa da ironia, do humor e da forma visual do poema para revelar a sua Brasília. Ao conhecer sua poesia, identifiquei-me imediatamente com a sua visão da cidade e com a característica independente da produção de seus livrinhos mimeografados nos anos 70, própria da geração mimeógrafo da qual Behr fez parte. À medida que eu me tornava mais íntima da cidade versada pelo poeta, mais incorporava seus relatos, seus modos de falar, pensar e ver Brasília, somando-os às minhas vivências de estrangeira recém-chegada. O vazio, a horizontalidade, a repetição, a solidão, as grandes distâncias, foram nossos lugares de exercício poético. Muitos elementos versados por Behr também se faziam presentes em minhas gravuras, talvez pelo fato de ambos partirmos da experiência de habitar um lugar inusitado para então desdobrá-lo em nossos processos de criação. Após muita leitura e envolvimento, fiquei impregnada. Absorvi muito do jogo, do trocadilho, da brincadeira presente em alguns poemas de Nicolas Behr.

Ao confrontar mais uma vez Lucio Costa e Nicolas Behr, encontrei o nome que daria à primeira gravura criada a partir da segunda matriz. No depoimento feito em 30 de novembro de 1987, Lucio Costa reconhece, em visita à Rodoviária do Plano Piloto, que sua vontade de controlar - pilotar - o avião que é Brasília, existiu e foi contrariada pelo pulsar natural da vida surgida em sua cidade inventada com o passar dos anos:

Eu caí em cheio na realidade. e uma das realidades que me surpreenderam foi a rodoviária à noite. (...) É um ponto forçado, em que toda essa população que mora fora entra em contato com a cidade. Então eu senti esse movimento, essa vida intensa dos verdadeiros brasilienses, essa massa que vive fora e converge para a rodoviária. Ali é a casa deles, é o lugar onde eles se sentem à vontade. (...) Isto tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses

brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente. (...) Eles estão com a razão, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Foi uma bastilha. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor do que a realidade (...) (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1991, p.8).

Nicolas Behr (2004, p.43), por sua vez, poetizou ironicamente a respeito dessa tentativa de controle: “assim nós queremos viver,/ nós dissemos/ assim nós queremos que vocês vivam, disse o arquiteto”. Instintivamente, eu procurei resolver esses cruzamentos ao olhar para as imagens das gravuras que eu criava pouco a pouco. Ao tentar concatenar essas informações textuais e cruzá-las com as imagens produzidas a partir da segunda matriz, surgiu a expressão “...e o Plano bateu Asas e voou” (Figura 2). Estabelecendo um jogo entre a imagem que faz pulsar o olho e a expressão que carrega o trocadilho, faço referência ao decolar – real e simbólico - do Plano Piloto, com base nas palavras de Lucio Costa e Nicolas Behr.

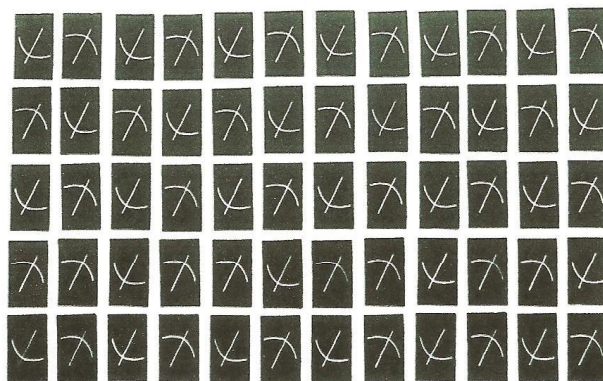


Figura 2. ...e o Plano bateu Asas e voou

A imagem da segunda gravura impressa com essa mesma matriz nasceu de uma de minhas andanças pelo Eixo Monumental, às 18 horas, em pleno horário do *rush*. Durante meus estudos sobre Brasília, cheguei a informações sobre o tombamento do Plano Piloto como Patrimônio Cultural da Humanidade e tal fato me fez refletir sobre o engessamento de sua estrutura urbana. Fiquei então a me perguntar no que isso poderia acarretar à cidade daqui a uns 50 anos, por exemplo, com o crescimento populacional, o aumento do número de veículos, as necessidades do turista, o caos normal de uma cidade em crescimento. Diante dessa hipótese de imobilidade urbana, carimbei o avião desgovernado e, ao me fazer perguntas, encontrei seu título: “qual é o Plano, Piloto?” (Figura 3).

Muito do que produzi visualmente foi surgindo e acontecendo aos poucos, sem que eu me preocupasse como as imagens deveriam ser, pois durante o fazer/pensar elas iam se resolvendo. Enquanto eu as imprimia, infinitos pensamentos eram processados e se conectavam o tempo todo, para serem processados novamente, num ciclo contínuo. Tudo o que eu havia visto e vivido de Brasília até então, somado ao que eu havia estudado sobre a sua história e sobre a poesia de Behr, traduziam-se em gestos, fazeres, escolhas, sulcos, carimbos, impressões gráficas e, por fim, em textos/títulos/sínteses-visuais das experiências e dos conhecimentos adquiridos.

- gravura - idéia composicional
- títulos - poema

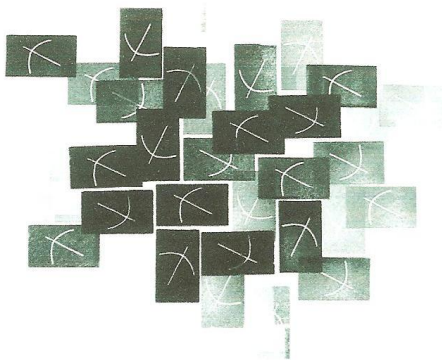


Figura 3. qual é o Plano, Piloto?

1.3 Títulos-poema e a idéia-compositiva

Aos poucos, percebi que os títulos que eu dava às gravuras se transformaram em espaços de cruzamento entre os diversos conhecimentos - arquitetônico, visual, histórico, poético, entre outros - com os quais lidei durante o processo de produção dessa série gráfica. Os títulos, de certa forma, explicitam as relações intertextuais que estabeleci durante essa produção artística. Alguns deles carregam trocadilhos, ironias, jogos que vão da palavra à imagem e é por isso que pergunto: seriam eles espécies de 'poemas à moda Behr'? Seriam títulos contaminados pela poesia? Títulos-poema? Afinal, quando leio e releio os nomes-mais-que-nomes com os quais batizei algumas gravuras, percebo que eles poderiam estar tranquilamente contidos num dos livrinhos mimeografados do poeta. Certamente, deixei-me contaminar com o falar, escrever e olhar de Behr sobre Brasília. Percebi que a palavra passou, então, a fazer parte da construção visual da obra.

Na série *Brasília Gravada*, uma matriz não pressupõe apenas a multiplicação de uma mesma imagem, mas também, a ampliação de possibilidades visuais e enunciativas a partir dessa imagem única. O múltiplo não compõe uma tiragem, mas uma imagem, um enunciado, uma idéia visual. A multiplicação do módulo dá forma a uma idéia impregnada de visualidade e de palavra. Por exemplo, a gravura "*Só 2 Candangos?*" carrega uma lógica compositiva que pode ser reproduzida em qualquer superfície, de qualquer cor, tamanho ou textura, desde que a sua lógica seja obedecida. Ou seja, "*Só 2 Candangos?*" não corresponde apenas a uma gravura impressa sempre da mesma maneira, em série. Ela representa uma idéia-compositiva passível de ser reproduzida em qualquer superfície desde que se use a matriz com a imagem dos Dois Candangos repetidamente, lado a lado, para justamente explicitar a contradição dos Dois Candangos que são mais que dois. Em "*qual é o Plano, Piloto?*", por exemplo, a multiplicação da matriz que carrega a imagem do avião em cruz também pode ser feita em qualquer tamanho e superfície, desde que o avião seja carimbado em várias direções, obedecendo à idéia apresentada por seu título: um avião-cidade desgovernado.

Sendo assim, o múltiplo transforma-se numa espécie de mecanismo de pensamento que dá forma aos conhecimentos visuais, corporais, sensoriais, históricos, enfim, que adquiri até então *com* e *sobre* Brasília. As imagens produzidas através desses carimbos carregam características aprendidas com a arquitetura, com o urbanismo e com a história de Brasília. Os títulos vêm da jocosidade e da ironia da poesia de Nicolas Behr. Títulos + imagens resultam em todo o conhecimento que adquiri ao viver essa produção artística.

O ato de carimbar representa hoje para mim uma deliciosa brincadeira de repetição modular que, de quando em quando, proporciona soluções visuais diferentes a partir de uma mesma matriz. Esses exercícios fizeram com que eu deixasse de me preocupar com certas características da gravura tradicional, tais como a produção de tiragens assinadas e numeradas e as impressões uniformes controladas por registros. Compreendi então que, mais importante que o exercício da técnica dentro da tradição da gravura, a forma de utilizar o pensamento gráfico e transportá-lo para uma produção contemporânea poderia ser algo mais relevante à minha produção enquanto artista na atualidade. Muitos gravadores contemporâneos deixaram de se preocupar, há tempos, com certos cânones. Marco Buti, por exemplo, chama a atenção para esse aspecto ao afirmar que

a gravura não é uma linguagem estagnada: novas possibilidades foram e continuam sendo incorporadas. Ela é testemunho não só de um desenvolvimento técnico, mas também sócio-cultural. Existem registros de maneiras de gravar usadas especificamente para a cópia e multiplicação de imagens, antes do advento da fotografia. Esta função é hoje secundária. O sentido de fazer uma imagem potencialmente múltipla agora, quando a reprodução e o simulacro se tornaram regra, é inteiramente distinto de épocas em que a gravura era a única imagem com tais características (BUTI; LETYCIA, 2002, p.12).

2 Auto-Retratos de Viagem

A partir da série de gravuras Brasília Gravada, o uso do carimbo se tornou constante. Em 2006, por ocasião da exposição coletiva Re-Gravura, do grupo Re-Fluxo de estudos em artes visuais (do qual faço parte), mandamos confeccionar diversos carimbos com palavras-chave, prefixos e sufixos relacionados às nossas inquietações teórico/práticas nas artes visuais (Figura 4). Desde 2005 temos nos reunido para estudar, produzir e procurar compreender algumas de nossas escolhas poéticas. Partimos de Duchamp e, a partir dele, direcionamos algumas ações, pensamentos, realizamos ensaios, procuramos dar corpo ao pensamento através de experimentações com a palavra, como no exemplo abaixo:

r-ea-dy-m-a-de-re-ady-mad-e-rea-dy-ma-de-r-ea-d-y-m-a-de-re-a-d-y-mad-ere-
ad-ym-ade-j-á-fei-to-já-feit-o-já-f-eit-o: o próprio referente que se torna signo.

Re-fluxo, 08/11/05

Auto-Retratos de Viagem é uma continuidade das experimentações iniciadas em 2005. Utilizo o carimbo contendo palavras que de algum modo relacionam-se com meus trânsitos e percursos na arte e na vida (Figura 5). A palavra carimbada é quem traz à tona a imagem do meu auto-retrato: talvez uma busca por identidade. Uma imagem feita de texto. Uma identidade a ser vista e lida. Um texto visível que remete a diversos enunciados invisíveis, porém, presentes. Atualmente, esse projeto toma corpo com o uso das palavras PARTIR, CHEGAR e FICAR, assim como suas variações a partir da utilização do prefixo RE (RE-PARTIR, RE-CHEGAR, RE-FICAR). Para cada um desses verbos eu produzo textos influenciados por aspectos formais da poesia concreta. Esse projeto apresenta também auto-retratos gráfico-textuais a partir da sobreposição das siglas CWB, BSB, GYN, PT, FR, BsAs, as quais representam lugares de transformação – seja na arte ou na vida. São lugares-marco, pontos de tensão no meu trabalho artístico em geral. A cada novo deslocamento meu auto-retrato se transforma e me apresenta um outro mapa a seguir. As siglas estão associadas aos verbos: ao procurar compreender os diversos trânsitos, dou passos em direção à luz sobre minhas escolhas e meus fazeres enquanto pessoa e artista. É um exercício de vida. Como diria Arnaldo Antunes (2006, p. 348), “eu entendo a arte não como uma coisa para falar da vida, mas para viver”.

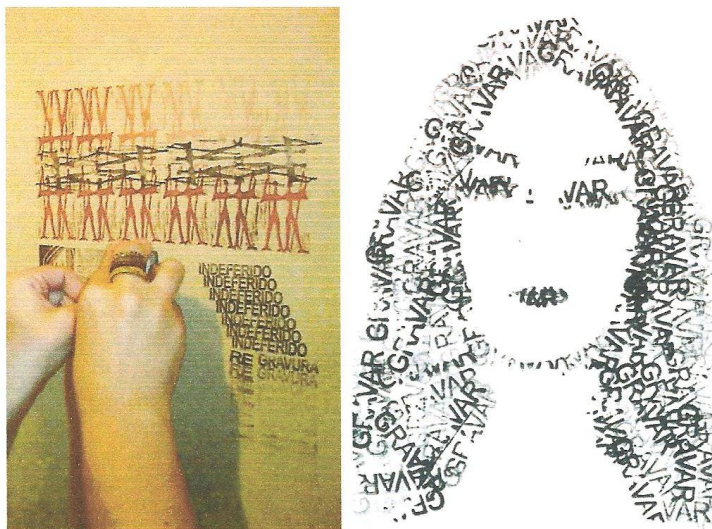


Figura 4 (à esquerda): carimbo de borracha com a imagem ‘Dois Candangos’ ao lado de palavras que fazem referência a linguagens da arte e a palavras usualmente utilizadas em repartições públicas. Exposição Re-Gravura, Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília, 2006.

Figura 5 (à direita): estêncil e carimbo. Auto-retrato composto pela palavra “gravar”, 2008.

A arte contemporânea está repleta de textos entre imagens, imagens entre textos: textos sobre as obras, textos que são obras, textos ocultos e também presentes visualmente nos trabalhos artísticos. Basbaum discorre a respeito dessa relação entre imagem e texto na arte atual:

Um pólo deste ‘hibridismo’ está localizado em torno das relações que podem ser estabelecidas entre texto e obra de arte, a partir da premissa de que a obra contemporânea – e mesmo a moderna, sob muitos aspectos – não estará limitada pelos domínios do estritamente visual. Desde a seqüência de invenções de novos sistemas visuais pelas vanguardas históricas, até os desdobramentos de uma produção que se auto-denominou conceitual, pode ser observada a intensa e incessante movimentação da arte também pelo campo verbal. Seja a partir da produção de enunciados, em paralelo com a inovação visual (manifestos, textos de artistas, crítica de arte), seja a palavra tomando parte da construção visual da obra (desde o cubismo...) ou o texto que se quer como obra de arte (desde Marcel Duchamp...) – o debate se processa também no campo de invenção verbal, indicando que o combate pela autonomia visual não deixa de envolver, cada vez mais, a linguagem enquanto campo heterogêneo (...) e que, certamente, esta luta poderia ser melhor traduzida enquanto busca de autonomia da arte como região mais-que-visual (BASBAUM, 2007, p.19, grifos do autor).

2 Intrigas Novelescas da História da Arte

Alguns trabalhos de Marcel Duchamp, já no início do século XX, experimentavam contaminações e complementos entre texto e imagem. Quando esse (anti)artista se apropriou da imagem de La Gioconda (1503-1506) de Leonardo Da Vinci (Figura 6), por exemplo, reproduzindo-a e acres-

centando-lhe bigodes, em 1919 (Figura 7), trouxe à tona diversas questões levantadas por Walter Benjamin: Duchamp brinca com um dos símbolos sagrados da história da arte, quebrando-lhe a aura; reproduz sua imagem e interfere jocosamente nesse objeto de culto, desmitificando-o e massificando-o. Quando nomeia esse trabalho com a sigla L.H.O.O.Q. (letras que lidas em francês produzem o som da frase "Elle a chaud au cul" - "Ela tem fogo no rabo"), através do que Freud identificou como chiste¹, Duchamp exercita a intertextualidade: uma sigla que, pelo som da pronúncia dos nomes das suas próprias letras, produz um jogo irônico de multiplicação de sentidos. Da imagem de uma pintura original cara à história da arte, Duchamp vai à reprodução, à interferência e ao chiste, num jogo de palavras que evidencia a criação inter(pluri)textual. "Assim, as manobras de Duchamp podem ser localizadas em termos de sua articulação dos campos verbal e visual" (BASBAUM, 2007, p.33), perturbando e reinventando a relação que liga as palavras às coisas (LANG apud BASBAUM, 2007, p.33).

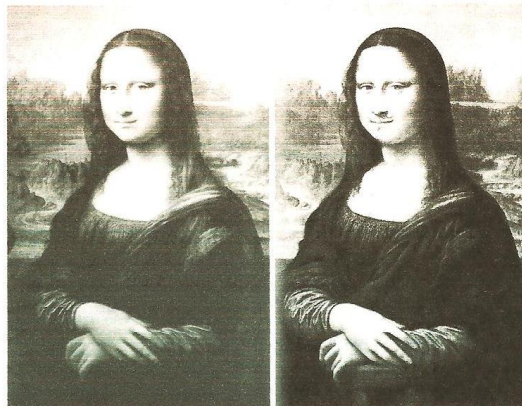


Figura 6 (à esquerda): La Gioconda, de Leonardo Da Vinci, 1503-1506.

Figura 7 (à direita): L.H.O.O.Q., de Marcel Duchamp, 1919.

Apesar de estar situado historicamente no modernismo, Duchamp é uma figura reveladora de indícios da mudança de um regime, sendo citado até os dias de hoje e provocando o pensamento na atualidade devido a algumas características de sua produção artística: a separação entre arte e estética (o que acabou integrando a arte em outras esferas de atividades); mistura de papéis dos agentes da esfera artística (produtor-intermediário-consumidor); abandono da vanguarda e da figura romântica de artista; presença de jogos de linguagem na arte. Com a sua posição de 'antiartista' e com a criação dos ready-made, Duchamp esvaziou o conteúdo emocional e intencional do artista e da obra. Formas, cores, visões, interpretações da realidade, estilo, não interessavam mais. O "fazer à mão" foi abandonado e deu lugar a um trabalho com signos, ou seja, Duchamp não ofereceu novas imagens, mas sim, propôs um exercício da arte num sistema de montagem. A partir desse momento, o valor não estaria mais na obra em si, ou seja, naquilo que Duchamp chamou de arte retiniana, mas no espaço-palco onde ela pode ser mostrada. O artista não é mais aquele que cria e executa; é apenas quem mostra, escolhe e utiliza o material. É aquele que monta. Portanto, há um abandono da idéia de vanguarda e da figura romântica do artista. Os jogos de linguagem e de construção da realidade ganham importância.

¹ Na química silábica de Freud, Ramos (2000, p.20) afirma que o chiste se aproxima da intenção, pois precisa da palavra. O chiste se torna engenhoso e divertido e não utiliza o caminho direto para a expressão de pensamentos: ele é forçado a ser uma charada, um jogo, como a 'most-valize' de Deleuze.

“(…) Ao referir-se aos trocadilhos, com que freqüentemente nomeia suas obras, como “jogos de palavras tridimensionais”, Duchamp caracteriza uma estrutura verbal com presença no espaço, estabelecendo em relação ao objeto plástico um procedimento discursivo disjuntivo, em que as conexões palavra/objeto são retraçadas a partir das marcas produzidas por cada uma das matérias sobre a outra, no vazio deixado pela ruptura de uma adequação natural ente ambos os campos” (BASBAUM, 2007, p.34, grifos do autor).

Foi a partir dos estudos sobre Duchamp que iniciei o projeto *Intrigas Novelescas da História da Arte*. Ele teve início em 2007 e o seu objetivo é a apropriação das relações entre artistas e obras ao longo da História da Arte, de modo a criar/montar situações inusitadas, como numa novela cheia de intrigas e paixões. Tenho interesse também em alguns aspectos das histórias em quadrinhos, pois muitas vezes as imagens carregam textos que não precisam estar presentes na forma de palavras, apenas enquanto onomatopéias. A primeira série de cartazes desse projeto foi *Vendetta – Mona 1 x 1 Marcel* (I, II e III). Nela eu simulo a vingança de Gioconda: destruir a roda de bicicleta como resposta ao buço que Duchamp lhe acrescentou impunemente, destruindo sua aura sagrada. O título é um recado: Vendetta, que em italiano quer dizer Vingança. Os títulos são dados na língua daquele que quer falar. Como numa longa novela dou, aos poucos, corpo a essas tramas fictícias, irônicas, um jogo entre história, texto e imagem que perpassa toda a minha produção recente. Segundo Basbaum,

(…) é impossível pensar a arte contemporânea, hoje, em termos de uma ‘pureza visual’, de um campo da visualidade absolutamente auto-suficiente e completamente isolado de outras áreas. Não se trata de negar a existência de uma potencialidade própria da visualidade, uma autonomia irredutível do visível, enquanto portadora de uma ordem própria de construção do real; mas sim perceber, paradoxalmente, que a única possibilidade concreta de afirmá-la é poder construí-la em uma relação aberta de trocas com seu lado de fora, sua parte outra, heterogênea (BASBAUM, 2007, p.18, grifo do autor).



Figura 8: Intrigas Novelescas da História da Arte. Série *Vendetta – Mona 1 x 1 Marcel* – I, II e III. Trabalhos expostos na Galeria da Unicamp, na mostra coletiva *Loading...*, 2007.

Referências Bibliográficas

- [1] ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006.
- [2] BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- [3] BEHR, Nicolas. **Brasília revisitada**. Brasília: LGE, 2004.
- [4] _____. **Restos vitais**. Brasília: Editora do autor, 2005.
- [5] _____. **Poesília**: poesia pau-brasília. Brasília: LGE Editora, 2005.
- [6] BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Orgs). **Gravura em Metal**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- [7] BUTI, Marco. **Caros artistas, pesquisem. É suficiente**. In Ars: publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. vol. 3. no 6. São Paulo: O Departamento, 2005. p. 88-97.
- [8] CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- [9] CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- [10] MARCELO, Carlos. **Nicolas Behr**: eu engoli Brasília. Brasília: Ed. do Autor, 2004.
- [11] RAMOS, Maria Luiza. **Interfaces**: literatura, mito inconsciente, cognição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- [12] SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2 ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- [13] _____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

Autor(es)

¹ **Manoela dos Anjos AFONSO, Profa. Ms.**
Universidade Federal de Goiás (UFG)
Faculdade de Artes Visuais (FAV)
afonso.manoela@gmail.com
<http://manoelaafonso.wordpress.com>