DO MÁXIMO AO Mínimo GESTOS DE APREENSÃO DO MUNDO POR ENUNCIADOS DE ARTE

Mauricio Bittencourt

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

DO MÁXIMO AO MÍNIMO: GESTOS DE APREENSÃO DO MUNDO POR ENUNCIADOS DE ARTE

Mauricio Bittencourt

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Pelotas/RS
2023

MAURICIO BITTENCOURT

DO MÁXIMO AO MÍNIMO: GESTOS DE APREENSÃO DO MUNDO POR ENUNCIADOS DE ARTE

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Helene Gomes Sacco.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Pelotas/RS
2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B624d Bittencourt, Mauricio

Do máximo ao mínimo : gestos de apreensão do mundo por enunciados de arte / Mauricio Bittencourt ; Helene Gomes Sacco, orientadora. — Pelotas, 2023.

131 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Palavra na arte contemporânea. 2. Enunciados de arte. 3. Escrita. 4. Leitura. 5. Experiência. I. Sacco, Helene Gomes, orient. II. Título.

CDD : 700

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

MAURICIO BITTENCOURT

DO MÁXIMO AO MÍNIMO: GESTOS DE APREENSÃO DO MUNDO POR ENUNCIADOS DE ARTE

Data da defesa: 02/ 10/ 2023.

Orientadora:

Prof.ª Dr.ª Helene Gomes Sacco
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPel

Banca examinadora:

Prof.ª Dr.ª Adriane Hernandez
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Prof.ª Dr.ª Claudia Zimmer de Cerqueira Cézar
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Prof.ª Dr.ª Rosângela Fachel de Medeiros
Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPel

“*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever...*”

haroldo de campos – galáxias

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente às minhas colegas e amigas do Coletivo Laborativo, Ana Clara Sombrio Picollo e Vanessa Levatti Biff. Sem vocês nada seria possível. Foi por e com vocês que me reconheci artista.

Agradeço à minha orientadora, Prof.ª Dr.ª Helene Gomes Sacco, por me entender na profusão de pensamentos sagitariana (signo que compartilhamos), no humor debochado e no olhar para a arte e para o mundo. Pelo incentivo desde a banca da minha graduação, as aulas nas especializações, os encontros em eventos e bienais e, enfim, a orientação, que mesmo a distância se fez presente através da palavra. Pela paciência e compreensão e por confiar na minha escrita.

Agradeço à minha banca, Prof.ª Dr.ª Rosangela Fachel, Prof.ª Dr.ª Claudia Zimmer, Prof.ª Dr.ª Adriane Hernandez. Pela disponibilidade, pelo carinho, pelas contribuições, pela leitura atenta do texto e pelo olhar sensível direcionado ao trabalho artístico; e também por tudo que agregaram ao meu pensamento teórico e artístico nos encontros durante os anos.

Agradeço à Universidade Federal de Pelotas e, aos professores, técnicos administrativos e funcionários do Centro de Artes, pelo acolhimento extremo e pelo carinho, mesmo com a distância e nos encontros que pudemos ter pessoalmente.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pela bolsa de mestrado, que possibilitou a execução desta pesquisa.

Agradeço aos meus colegas do mestrado pelas trocas possíveis, aos professores do mestrado, que sempre se mostraram interessados em nossas pesquisas. À coordenadora do programa, Prof.ª Dr.ª Larissa Patron Chaves, pela paciência e todo o carinho.

Agradeço, em especial, às colegas de mestrado Larissa Schip, por tomar a frente em vários momentos, quando não pudemos estar presentes, pelas trocas, conversas e estadias; e a Bárbara Larruscahim, pelas trocas, reclamações, choros e risadas, representando a fronteira com o Uruguai, enquanto eu vivendo na fronteira com o mar e Santa Catarina, nesse encontro de fronteiras.

Agradeço aos meus familiares e amigos pelas ajudas para suprir as ausências de iniciar um mestrado na pandemia. Em especial, a Daniele Zacarão, por sempre acreditar em mim e me incentivar a não desistir, e a Renata Job e a Luana Bassa, por me ajudarem com os trabalhos e ao estenderem um ombro amigo.

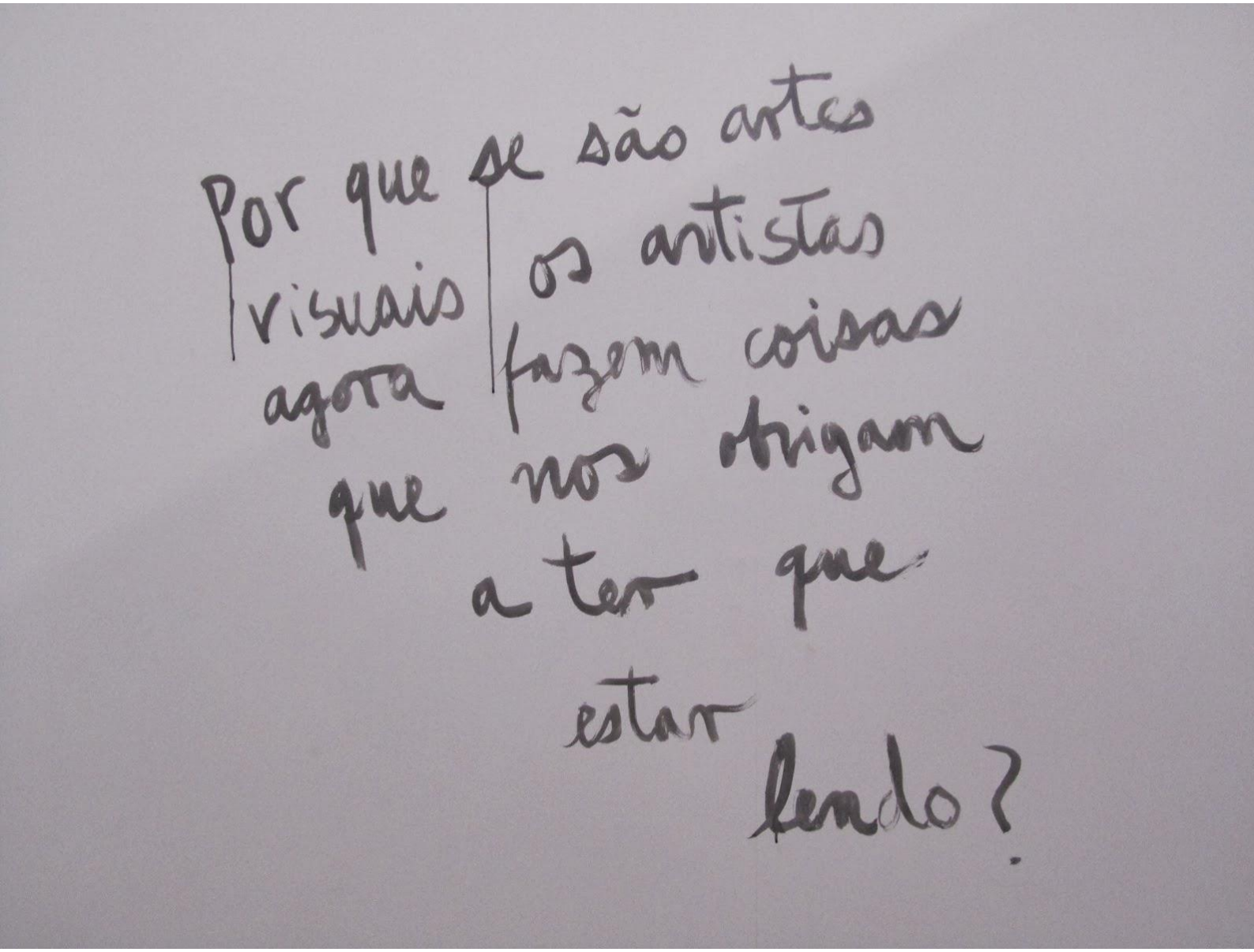


Figura 0 - PPPP (Productos Peruanos Para Pensar) na 30ª Bienal de São Paulo, 2012.
Fonte: Acervo do pesquisador.

RESUMO

Formando esse corpo, que toma vida através de sua leitura, esta pesquisa pretende que você e eu olhemos para minhas produções como artista, migrando do trabalho coletivo de arte e olhando para a palavra como figura central das minhas produções. Relacionaremos, também, artistas e teóricos para fortalecer esse corpo. Distorceremos o que for necessário para alcançar nosso objetivo, que é perceber como a palavra é utilizada nesses trabalhos como uma maneira de estarmos juntos, um encontro em comum. E sempre tendo como questão de interesse principal desta pesquisa: Como a palavra, seja ela falada ou escrita, e sua leitura, proporcionam por gestos mínimos uma participação entre o público e o mundo ao redor? Portanto, esta pesquisa concentra seu fôlego no levantamento e reflexões de obras de artistas que ativam o espaço, o corpo-pensamento do sujeito-leitor, ao proporcionar experiências que ocorrem por meio da leitura e com o uso da palavra escrita como dispositivo. Nesse movimento de investigação, volto-me ao meu trabalho e procuro interlocuções artísticas e teóricas a fim de não só reconhecer um campo e uma forma de produção, mas ampliar as possibilidades de o trabalho acontecer. Busco reconhecer os usos da palavra na minha produção artística, bem como apresentar o que moveu esta pesquisa e direcionar o olhar da prática participativa para a produção em arte a partir da palavra. Para fazer este caminho, utilizo-me de autores como: Allan Kaprow (2006), Aline Dias (2012), Fabio Morais (2018), Marcos Walickosky (2021), Maria Ivone dos Santos (2009), Hélio Fervenza (2007), Paul Ardenne (2002), Eduardo Veras (2012), Claudia Zimmer (2015), entre outros.

Palavras-chave: Palavra na arte contemporânea. Enunciados de arte. Escrita. Leitura. Experiência.

ABSTRACT

Forming this body, which comes to life through its reading, this research intends that you and I look at my productions as an artist, migrating from collective art work, and looking at the word as a central figure in my productions. We will also refer to artists and theorists to strengthen this body. We will distort whatever is necessary to reach our goal, which is to understand how the word is used in these works as a way of being together, a common encounter. And always having as a question of main interest of this research: How the word, whether spoken or written, and its reading provide, through minimal gestures, a participation between the public and the world around? Therefore, this research concentrates its breath on the survey and reflections on works by artists who activate space, the subject-reader's body-thought, by providing experiences that occur through reading and with the use of the written word as a device. In this investigation movement, I turn to my work and look for artistic and theoretical interlocutions in order not only to recognize a field and a form of production, but to expand the possibilities of the work to happen. I seek to recognize the uses of the word in my artistic production, as well as to present what motivated this research and direct the gaze from participatory practice to art production based on the word. To make this path, I use authors such as Allan Kaprow (2006), Aline Dias (2012), Fabio Morais (2018), Marcos Walickosky (2021), Maria Ivone dos Santos (2009), Hélio Fervenza (2007), Paul Ardenne (2002), Eduardo Veras (2012), Claudia Zimmer (2015), and others.

Keywords: Word in contemporary art. Statements of art. Writing. Reading. Experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 0 - PPPP (Productos Peruanos Para Pensar) na 30ª Bienal de SP, 2012 7
Figura 1 - “Base do Mundo”. Piero Manzoni, 1961 13
Figura 2 - Trecho da “Pequena Cartografia da Privatização da Vida”, presente na publicação “Exercícios para a liberdade”, de Brígida Campbell, 2015 22
Figura 3 - Montagem fotográfica da ação “Posto de Inconveniência” em Joinville e Itajaí, em Santa Catarina. Laborativo, 2013 31
Figura 4 - “100 Títulos” (digital). Mauricio Bittencourt, 2021 35
Figura 5 - “alguma coisa faltou aqui” (digital). Mauricio Bittencourt, 2021 37
Figura 6 - “Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola”. Cildo Meireles, 1970 42
Figura 7 - Apresentação do trabalho “Noite como festa” como livro aberto. Mauricio Bittencourt, 2022 45
Figura 8 - Apresentação do trabalho “Noite como festa” como cartaz (múltiplo). Mauricio Bittencourt, 2022 46
Figura 9 - Apresentação do trabalho “Noite como festa”. Mauricio Bittencourt, 2022 48
Figura 10 - Apresentação do trabalho “Para todos os garotos que não me amei” na parede. Mauricio Bittencourt, 2022 50
Figura 11 - Apresentação do trabalho “Para todos os garotos que não me amei” na parede e como múltiplo. Mauricio Bittencourt, 2022 51
Figura 12 - “Desleituras”. Jorge Menna Barreto, 2011 54
Figura 13 - “Coro de Queixas de Teutônia”. Kochta-Kalleinen, 2011 55
Figura 14 - “Alguma coisa faltou aqui” na versão de cartaz (59,4 x 84,1 cm). Mauricio Bittencourt, 2022 57
Figura 15 - “Faixas de anti-sinalização”. Poro, 2009-2016 58
Figura 16 - “Protect me from What I Want”, intervenção na Times Square. Jenny Holzer, 1986 59
Figura 17 - “Questões”, cartazes sobre tapumes, 90 x 60 cm. Maria Ivone dos Santos, 2008 60
Figura 18 - “Saying Water”. Roni Horn, 2012 61
Figura 19 - “Momento Vital”, detalhe do livro (33 x 22 cm. 32 f.). Vera Chaves Barcellos, 1979-2013 63
Figura 20 - “Momento Vital”, performance. Vera Chaves Barcellos, 1979-2013 63
Figura 21 - “100 Títulos”, apresentação em cartaz e ficha para coleta de mais títulos. Mauricio Bittencourt, 2022 66
Figura 22 - *Print* do questionário que deu origem ao trabalho 68
Figura 23 - “Perguntas para Questionários...”, publicação na exposição. Mauricio Bittencourt, 2022 74
Figura 24 - “Perguntas para Questionários...”, livro aberto e livro para manusear. Mauricio Bittencourt, 2022 74

Figura 25 - “Perguntas para Questionários...”, questionários para levar (múltiplos). Mauricio Bittencourt, 2022 75
Figura 26 - Exposição “Laborativo Unboxing”. Mauricio Bittencourt, 2019 77
Figura 27 - Panorâmica da exposição “O Mínimo, o Múltiplo e o Comum”. Mauricio Bittencourt, 2022 77
Figura 28 - “Mapa do meio”. Claudia Zimmer, 2008-presente 82
Figura 29 - Diagrama de meus trabalhos, feito a partir da constelação de sagitário. Mauricio Bittencourt, 2023 85
Figura 30 - Diagrama “Os Múltiplos, os Mínimos e as Formas de Participação”. Mauricio Bittencourt, 2023 86
Figura 31 - “Me faltam palavras?” Mauricio Bittencourt, 2022 88
Figura 32 - Trabalho “Me faltam palavras?” na parede-manifesto da feira “DOBRA O RUÍDO”, no Centro de Artes da UFPel. Mauricio Bittencourt, 2022 90
Figura 33 - “O Título é a Obra, e a Obra é o Título”. Mauricio Bittencourt, 2023 91
Figura 34 - “A traição das imagens”. Renné Magritte, 1928 92
Figura 35 - “Five Words in Green Neon”. Joseph Kosuth, 1965 94
Figura 36 - Diagrama “As Faltas Anunciadas – As Micronarrativas e Os Microenunciados”. Mauricio Bittencourt, 2023 96
Figura 37 - Ação “O apanhador de sonhos”, na Sala Edi Balod em Criciúma. Mauricio Bittencourt, 2023 99
Figura 38 - Diagrama “As vozes coletadas – da noite, dos sonhos, das ideias”. Mauricio Bittencourt, 2023 100
Figura 39 - “Escute a noite”. Mauricio Bittencourt, 2023 102
Figura 40 - Diagrama “Dos exageros e dos processos – os fracassos e os hiperfocos”. Mauricio Bittencourt, 2023 104
Figura 41 - “Uma palavra”. Mauricio Bittencourt, 2023 105
Figura 42 - “Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas”, apresentada no IN-SONORA V. Raquel Stolf, 2000-2009 107
Figura 43 - Alguns verbetes da exposição “A verdadeira matéria das coisas”. Helene Sacco, 2018 108
Figura 44 - “Você me dá sua palavra?” Elida Tessler, 2004-atual 110
Figura 45 - Página do livro “Inventário de Destruições”, de Éric Watier, 2014 111
Figura 46 - “To see and be seen”. Lawrence Weiner, 1972 112
Figura 47 - “Lampejo”. Ismael Monticelli, 2014 112
Figura 48 - Diagrama “Os títulos – as listas – as palavras e as coisas”. Mauricio Bittencourt, 2023 114
Figura 49 - Série “Grandes nomes para pequenos objetos”. Mauricio Bittencourt, 2023 116
Figura 50 - “Antes de o braço quebrado”. Marcel Duchamp, 1915 118
Figura 51 - “Suspiro Eternizado”, um suspiro eternizado em resina. Mauricio Bittencourt, 2023 121

SUMÁRIO

COMEÇANDO PELO TÍTULO – APRESENTAÇÃO 13

1 ISTO É UMA DISSERTAÇÃO OU UMA AUTOBIOGRAFIA? 18

1.1 O que eu acredito 20

1.2 Definindo um tom e o mudando 26

1.3 Querido escritor, onde está a palavra? 29

1.4 Queridos trabalhos reveladores, dou-lhes a palavra 33

1.5 Uma primeira conclusão (ou nova introdução?) 38

2 MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM: UMA EXPERIÊNCIA PARA PENSAR A PALAVRA EM PROPOSIÇÕES DE LEITURA 40

2.1 Noite como festa 44

2.2 Para todos os garotos que não me amei 49

2.3 Alguma coisa faltou aqui 56

2.4 100 Títulos 64

2.5 Perguntas para Questionários (ou O Pequeno Questionário para responder antes de dormir) 67

2.6 Levantando a cabeça 78

3 NOMEANDO CONSTELAÇÕES 80

3.1 “Me faltam palavras?” – “O título é a obra, e a obra é o título” 86

3.2 Outras possibilidades 95

3.3 A noite é um jogo, e a palavra é tomada 97

3.4 Uma palavra 103

3.5 A palavra lida, o objeto visto, a imagem e a palavra 113

3.6 Talvez não seja possível eternizar um suspiro 119

CONCLUSÃO 124

REFERÊNCIAS FINAIS 127

COMEÇANDO PELO TÍTULO – APRESENTAÇÃO

"*Estar no mundo poderá ser arte?*
Mas somente se quisermos?
No momento em que quisermos?"
Hélio Fervenza

Nos anos 60, o artista Piero Manzoni criou o trabalho *A Base do Mundo* (1961) (fig. 1). Nesse trabalho, ele usa uma base de escultura e, de cabeça para baixo, inseriu o título de seu trabalho e, com esse pequeno gesto, declarou o mundo como sua escultura. Poderíamos considerar esse trabalho a maior obra de arte do mundo. Esse gesto, como o Máximo e também como o Mínimo (pensando que foi o enunciado um gesto mínimo que criou o trabalho em si). Essa dualidade, não tão oposta como à primeira vista do Máximo e do Mínimo, é o que dá origem a esta pesquisa. Olhar para os enunciados em sua amplitude e complexidade através da

Figura 1 - "Base do Mundo". Piero Manzoni, 1961.
Fonte: https://historia-arte.com/obras/base-del-mundo

minha própria produção artística, a qual caminha como um laboratório de experiências da/e na palavra.

Quando percebo, na arte, os **gestos de apreensão do mundo**, refiro-me a gestos como esse de Manzoni: maneiras de encontrar, de ir em busca de uma sutil presença da palavra no mundo, gerando formas de visibilidade ao banal, seja nas conversas com amigos, ao que passa batido no dia a dia, às placas nas ruas, aos títulos dos lugares e das coisas; talvez, em busca de algo próximo ao infraordinário de Perec. Dias e Rayck (2019, p. 41) mencionam que Evaristo (2007, p. 20) percebe a leitura como possibilidade de "apreensão do mundo", em um "duplo movimento de fuga" (para sonhar) "e inserção" (para modificar), e percebe a escrita como "forma de ultrapassar os limites de uma percepção da vida".

Tais gestos se dão aqui, nesta pesquisa, **pelos enunciados de arte**. Veras (2011), em sua tese, traz um apanhado de caminhos pelo qual os enunciados se tornam presentes nas artes visuais, desde as reflexões de Basbaum sobre o momento em que a palavra migra para dentro da obra, aproximando signo plástico e enunciado verbal, ou mesmo nas partituras do Fluxus, em que a proximidade dos recursos impressos parece reforçar que os enunciados não estão mais em paralelo, e sim no interior da obra. Existe também, para Basbaum (1995), uma condição enunciativa do artista, que fica mais presente com a proliferação de textos de artistas, com as experiências da oralidade no audiovisual, e com a palavra se tornando materialidade da obra. Isso tudo fica mais presente a partir da arte conceitual.

Melim (2008) percebe os enunciados como um alargamento da performance e pensa propostas escritas como "um procedimento que se prolonga no espectador-participador". Tendo tudo isso em mente, é possível compreender porque esta pesquisa se chama: "***DO MÁXIMO AO MÍNIMO: GESTOS DE APREENSÃO DO MUNDO POR ENUNCIADOS DE ARTE***."

Um enunciado é sempre dirigido a alguém, de modo que, nesta pesquisa, a relação 'arte e palavra' busca ser o 'meio e a matéria', fazendo uso de diferentes plataformas.

O texto funciona a partir da metodologia em poéticas, utilizando um olhar que percebe até mesmo a transparência/(in)visibilidade da palavra, com o fim de

trabalhar com aquilo que está em toda parte, no infraordinário, o comum e o “em comum” que reúne as pessoas. E também, num gesto de procura, propor certa opacidade às palavras, como experimento de uma revelação dos modos de uso ou de funcionamento. Utilizo-me, além disso, de uma narrativa autobiográfica que vai atravessar minhas vivências e meus pensamentos sobre arte, algo próximo à lógica de um diário, pois: “O diário consiste numa série de vestígios datados e registrados cronologicamente através de uma escrita de si que se dá como atividade cotidiana” (AFONSO, 2022, p. 1). Para então eu perceber que a abordagem textual se organizou como uma constelação, como quando Walter Benjamin (*apud* JACQUES; PEREIRA, 2018, p. 5) fala que “as ideias se relacionam com as coisas assim como as constelações se relacionam com as estrelas”.

Por ‘constelação’, Benjamin designava a relação entre os componentes – as estrelas de um conjunto – e as linhas imaginárias que desenham um agrupamento constelar; relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído. Trazer as questões da pesquisa por esses arranjos constelares ajuda-me a apresentar as possibilidades mínimas e ampliadas dos usos da palavra nas artes visuais.

Também me utilizo de uma narrativa temporal, que consiste em observar o que eu faço, produzo, e o narro na ordem em que acontece. Em razão disso, o texto é mais bem aproveitado se lido na ordem de sua escrita, e também faz constantes retornos a trabalhos e autores já citados, a fim de mostrar as novas dobras e reflexões que este exercício de escrita e produção artística me trouxeram.

Talvez, esse constante ‘olhar para trás’ se aproxime do nosso olhar para o brilho das estrelas, que nada mais são do que brilhos de milhares de anos que agora chegam à nossa percepção. De acordo com o que dizem Dias e Rayck (2019, p. 16): “Compreendendo a escrita como uma operação de ensaio, ou seja, como linguagem da experiência”, o texto é tomado como modo de experimentar o pensamento e o processo reflexivo, segundo Larrosa (1976), “incluindo-se a tarefa de pensar os limites e as possibilidades de escrita”. Além do mais, compreender a investigação sobre a obra enquanto esta se faz, bem como a compreensão da escrita que pensa, também, sobre si mesma.

A apropriação de autores talvez se dê como os *Hypomnêmatas*, que reuniam as citações a fim de acumular memória para consulta, e que tinham medo, pois, se não tomassem notas, teriam o risco de “nada reter”, já que “escrever é uma forma de se apropriar dos textos, fazê-los nossos” (FOUCAULT, 2004, p. 152).

Assim, este texto organiza-se da seguinte maneira: primeiramente esta introdução, seguida do texto que considero o primeiro capítulo, o qual cria a presença de autor-escritor num processo de submergir e emergir durante a escrita, tornando a própria escrita deste texto como um exercício de arte para falar das coisas da vida e das coisas da arte. Busco reconhecer os usos da palavra na minha produção artística, bem como apresentar o que moveu esta pesquisa e direcionar o olhar da prática participativa para a produção em arte a partir da palavra. Para fazer este caminho, utilizo-me de autores como: Allan Kaprow (2006), Aline Dias (2012), Fabio Morais (2018), Marcos Walickosky (2021), Maria Ivone dos Santos (2009), Hélio Fervenza (2007), Paul Ardenne (2002), Eduardo Veras (2012), Claudia Zimmer (2015), entre outros.

No capítulo seguinte, apresento minha exposição individual: “O mínimo, o múltiplo e o comum” (2022), a fim de investigar, através dos trabalhos apresentados na exposição e da própria escrita do texto, as formas de apresentação da palavra sob a ótica da participação. Busco, ali, um gesto mínimo, experimentando de forma dupla – parede e mesa de múltiplos – e relacionando com outros trabalhos de arte à procura de um estar junto que acontece “em comum”, acessando o infraordinário de Perec, vendo na leitura um gesto de participação, que também se torna uma estratégia de ampliação da experiência. Para isso, utilizo-me de autores como: Valére Novarina (2009), Claudia Paim (2012), Duchamp (1965), Georges Perec (2020), Michel Zózimo (2011), Helene Sacco (2014), Claudia Zimmer (2015), Daniela Avellar (2021) e Maria Ivone dos santos (2009), entre outros. E também trabalhos de arte como: Cildo Meireles, Jorge Menna Barreto, Kochta e Kalleinen, Grupo Poro, Jenny Holzer, Roni Horn e Vera Chaves Barcellos.

No terceiro capítulo, busco exercitar uma reanálise de alguns trabalhos apresentados e a exposição de alguns trabalhos novos, pensando a lógica de agrupá-los em constelações temáticas para dar conta de experimentar, refletir e escrever sobre aspectos possíveis da arte-palavra e suas bordas, seja através da palavra puramente, da palavra falada/escutada, ou das relações entre palavra e

objeto. Para isso, visito e revisito alguns autores como: Ricardo Basbaum (1995; 2016), Joseph Kosuth (2013), Valére Novarina, Fran Favero (2019), Jacques Ranciére (1995), Hélio Fervenza (2006), Claudia Zimmer (2015), Foucault (2000; 2014), entre outros. E relaciono meus trabalhos com os de outros artistas como: René Magritte, Joseph Kosuth, On Kawara, Raquel Stolf, Helene Sacco, Elida Tessler, Marcel Duchamp, Ismael Monticelli, entre outros.

É importante ressaltar, antes de começarmos, para auxiliar na percepção e leitura do texto, que o mesmo parte de uma zona de invisibilidade da qual vamos falar através dos trabalhos, e também de uma zona de contato que tanto torna visível quanto invisível. Um olhar para o mundo, a partir do que já está presente, é necessário, com o fim de que seja possível notar a experiência de apreender o mundo através da palavra, pois, segundo Paulo Freire (1989), “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”[1]. Partimos do contexto das artes visuais e de uma tomada de consciência, que é o deslocamento da palavra para o interior da obra, uma vez que isso,

> [...] testemunha a condição enunciativa do artista contemporâneo, agora mais próxima da articulação quase instantânea de práticas visuais e práticas discursivas. A proliferação, a partir dos anos 60 de textos de artistas (textos teóricos, ensaios, proposições, aforismos, depoimentos, etc.), a multiplicação de experiências com meios audiovisuais – gerando o cinema de artista e a videoarte – e a crescente utilização da palavra como parte da materialidade da obra – ora um elemento a mais ao lado de outros estímulos visuais, ora trabalhada em sua espessura material ou contextual – podem ser vistas dentro dessa nova possibilidade. (BASBAUM, 1995, p. 37)

Tendo consciência da materialidade da palavra e do que ela engendra, procuro tornar a palavra, neste texto, como um elemento que repercute não só como pesquisa, mas também como experiência ativa em si, pensando esse ler como transitar por uma série de reflexões e conversas.

---

[1] FREIRE, Paulo. A importância de ler. *In*: _____. **A importância de ler:** em três artigos que se completam. 23. ed. São Paulo: Cortez, 1989.

1 ISTO É UMA DISSERTAÇÃO OU UMA AUTOBIOGRAFIA?

> "*Não tenho nada a dizer e estou dizendo-o e isso é a poesia de que preciso. Este espaço de tempo está organizado. Não precisamos temer esses silêncios, – podemos amá-los.*"
> John Cage – *Lecture of Nothing* (1973)

Sejam bem-vindes! Já respondendo à pergunta que dá título a este capítulo, talvez sejam as duas coisas: uma dissertação e uma autobiografia, pois existe aqui uma presença identitária muito forte minha – o autor, assim como uma série de ausências minhas para dar voz a outras questões. Então, preparem-se para me ver emergir e submergir em momentos para lembrá-los de que estamos juntos nesta viagem, a qual, muitas vezes, eu chamo de movimentos; esses movimentos da pesquisa que, outras vezes, são como pausas, porque as pausas são tão necessárias quanto os movimentos.

A primeira coisa que lhes peço é a sua presença e, citando Ítalo Calvino no início de seu livro *Se um viajante numa noite de inverno*, vos instruo:

> Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente, ou até debaixo das cobertas. Pode também ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. Com o livro virado, é claro. (CALVINO, 1990, p. 11)

Gostaria que seu corpo esteja confortável, para que assim possamos estar em sintonia, pois a leitura é um gesto mental e corpóreo, um corpo-pensamento, pois estamos juntos, nossos corpos, nossa mente e nossa atenção (mesmo que, algumas vezes, ela fuja ao ouvir um barulho no cômodo ao lado, ou até mesmo o barulho dos pássaros).

Há uma conexão quando mais de uma pessoa olha para o mesmo céu, assim como quando elas olham para as mesmas palavras. E é aqui, nesta constelação de caracteres, que nos encontramos, num lugar suspenso no tempo, porém, ainda assim, definido como presente. Uma vez confortáveis, podemos seguir para uma apresentação: Este trabalho, esta carta, esta conversa que estamos tendo (no

formato de texto) compreende minha jornada durante o Mestrado em Artes Visuais na UFPel sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Helene Gomes Sacco.

O presente texto busca, em primeiro lugar, me fazer presente como autor, deixando claro o quanto meus pontos de vista sobre o mundo e a vida vão impactar nos destinos e objetivos desta pesquisa. Assim, me enquadraria como um Narrador Personagem[2], embora quando falo de outros trabalhos, me coloco como um Narrador Testemunha (que tem visão parcial e analisa a partir do seu ponto de vista). Contudo, como o objetivo é alcançar certas reflexões em determinados momentos, também me colocarei como um Narrador Onisciente Múltiplo, pois, como tal, possuo diferentes opiniões e visões que pretendo revelar ao longo da trama, de modo que acabo por influenciar e conduzir sua interpretação.

Para isso, já precisamos partir de uma 'Escritexpográfica', termo que Fabio Morais cria para falar sobre a natureza emancipatória das obras de arte, que fazem migrar a produção tanto para outros espaços quanto para outras naturezas – "como a desmaterialização do objeto ou a da leitura e cognição como o espaço operacional da obra" (MORAIS, 2018, p. 141). É nesse lugar da leitura e cognição que pretendo que andemos ao longo desta escrita.

Falando um pouco mais sobre esta escrita, também penso nela com a mesma função citada por Marcos Walickosky, em sua publicação *escrever-através* (2021, n.p.):

> A função da escrita é reunir as leituras e transformá-las num corpo. Um corpo que não deve ser entendido como um corpo de doutrina, mas como o próprio corpo de quem escreve, daquele que soube ler e montar o que leu. Escrever seria, então, apossar-se não de uma verdade prévia e universal, mas de uma verdade particular, pessoal, construída no exercício cotidiano da leitura. E fazer dessas verdades algo marcado na própria alma e vivido como se fosse o corpo de quem escreve. Trata-se de um jogo: jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora.

Formando este corpo, que toma vida através de sua leitura, esta pesquisa pretende que você e eu olhemos para minhas produções como artista, migrando do trabalho coletivo de arte e olhando para a palavra como figura central das minhas produções. Relacionaremos, também, artistas e teóricos para fortalecer este corpo,

[2] "Tipos de narrador: entenda o foco narrativo das produções literárias". Disponível em: https://www.concursosnobrasil.com.br/escola/redacao/tipos-de-narrador.html. Acesso em: 05 set. 2022.

e também distorceremos o que for necessário para alcançar nosso objetivo, que é perceber como a palavra é utilizada nesses trabalhos como uma maneira de estar junto, um encontro em comum. E tendo sempre como questão de interesse principal desta pesquisa: Como a palavra – seja ela falada ou escrita e sua leitura – proporciona por gestos mínimos uma participação entre o público e o mundo ao redor? Portanto, esta pesquisa concentra o seu fôlego no levantamento e reflexões de obras de artistas que ativam o espaço, o corpo-pensamento do sujeito-leitor, ao proporcionar experiências que ocorrem por meio da leitura e com o uso da palavra escrita como dispositivo.

Nesse movimento de investigação, volto-me ao meu trabalho e procuro interlocuções artísticas e teóricas a fim de não só reconhecer um campo e uma forma de produção, mas também ampliar as possibilidades de o trabalho acontecer. Busco observar, como diz Maria Ivone dos Santos, “De que forma estes exemplos nos ajudam a compreender a transição do regime da visibilidade para o da legibilidade, e da visibilidade para a invisibilidade, operado pela arte contemporânea?” (2009, p. 114).

Sabendo disso, agora vamos me conhecer melhor e criar alguma intimidade entre leitor e autor.

1.1 O que eu acredito

> “*ES.CA.PAR: intransitivo – manter-se vivo; sobreviver. ser dito ou proferido por distração, descontrole ou irreflexão. libertar-se, safar-se. empreender fuga; evadir-se.*”

Eu sinto que escrevo como falo, e isso acaba me remetendo às histórias e narrativas orais, e me aproximando de uma noção expandida de diário na minha escrita. Essa é uma reflexão que esta dissertação deixou mais evidente, como diz Rodrigues (2022, p. 101), “falar de si é um ato político à medida que evoca outras posicionalidades, convoca ao diálogo, abre-se à escuta de vozes que se relacionam

diferentemente com os temas e experiências recortados pelos processos de pesquisa.”

Eu acredito naquilo que escapa, naquilo que se explica ao acontecer. Explica-se no seu uso, na articulação e na pulsão vital, a palavra como elemento vivo, falado, escrito, pensado, presente, ausente ou nas entrelinhas. Os conceitos e significados dados às palavras, muitas vezes, não dão conta delas, pois tentam explicar, num texto corrido com várias palavras, os diversos usos e possibilidades daquela ‘simples palavra’, e não dão conta de todos os contextos; não dão conta das entonações, do uso irônico; não dão conta do uso emocional e nem do uso atrelado a memórias e vivências específicas e sentidos atribuídos às palavras mediante seus usos e escutas na vida de uma pessoa.

Interessa-me muito mais as palavras como arquétipos do que apenas o seu significado no dicionário. Como exemplo, temos o conceito de ‘arquétipo’ no dicionário, que é: “O modelo que se utiliza como exemplo para; padrão” (ARQUÉTIPO, 2022, n.p.). Jung, por sua vez, fala que:

> Os arquétipos são, por definição, fatores e temas que ordenam elementos psíquicos, formando determinadas imagens (que devem ser determinadas como arquetípicas), mas de uma maneira que só podem ser reconhecidas pelos efeitos que produzem. (JUNG, 1948, p. 374, *apud* Jacobi, 2016, p. 38)

Longe de querer resumir o pensamento de Jung, o qual dedica muito mais tempo para compreender os arquétipos e o inconsciente coletivo, interessa-me aqui justamente o recorte para irmos direto ao ponto e para que eu não lhe perca em minhas digressões. É justamente nesse lugar de imagens, que são reconhecidas pelos efeitos que produzem, que eu penso a palavra. O que me importa, aqui, é esse “criar imagens através das posições das palavras em um rizoma”, uma espécie de constelações feita de nomes.

> O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32)

De uma série de outras palavras soltas e imagens socialmente construídas, as quais orbitam a palavra arquetípica, são constelações que se formam, são rizomas que se friccionam, em que palavras vão dar conta de coisas maiores que

não podem ser formuladas em texto corrido. Na aproximação dessas palavras isoladas e sua contaminação, suas posições dizem mais do que textos escritos.

Walter Benjamin já havia definido, de forma muito similar, essa maneira de pensar, chamando-a de pensar por “constelação”:

> Benjamin designava a relação entre os componentes – as estrelas – de um conjunto – as linhas imaginárias que desenham um agrupamento constelar –, relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído. (VELOSO, 2019, p. 101)

Essas constelações arquetípicas formam uma rede que, por um jogo de proximidades das outras palavras escolhidas, conduz a outro resultado, um resultado ampliado. Na figura abaixo, deixo disponível um exemplo presente na publicação *Exercícios para a liberdade*, da autoria de Brígida Campbell[3], na qual a soma das palavras é maior do que um texto corrido em um sentido poético:

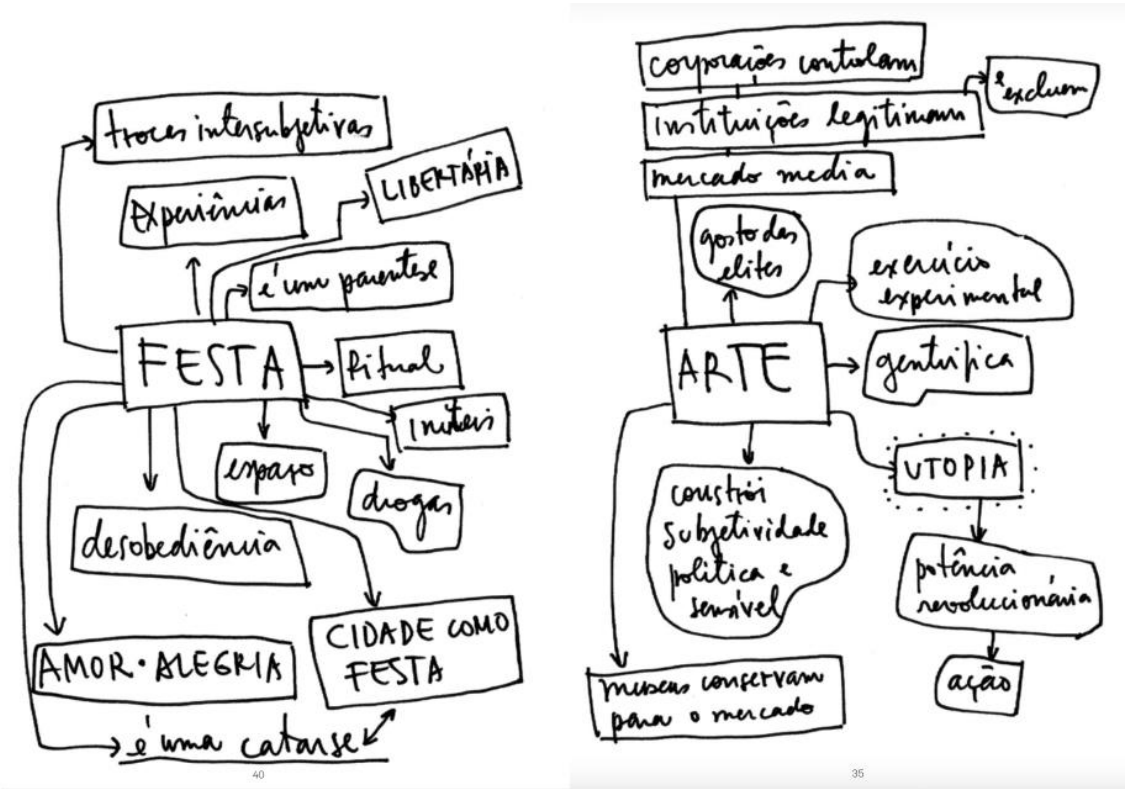


Figura 2 - Trecho da “Pequena cartografia da privatização da vida”, presente na publicação “Exercícios para a liberdade”, de Brígida Campbell, 2015.
Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/exerc__cioparaaliberdadeissuu

[3] 1981, Belo Horizonte/MG. Artista e pesquisadora. Mestra. Professora da Escola de Belas Artes da UFMG e Membro do Grupo Poro.

As palavras são como batidas de carro: por menor que sejam os danos, elas causam reverberações na mente e no corpo, na memória corporal de quem a vivencia. Batidas de carro são os encontros que eu busco, essa fricção exagerada entre materialidades ou coisas vistas como mais sólidas do que parecem, retorcendo-se, transformando, afetando, desafiando a lei da física e tentando habitar dois corpos ao mesmo tempo no espaço, abrindo um espaço que é este próprio encontro.

Entretanto, se a experiência, e as palavras, e o afetar dessas leituras – sejam de palavras ditas proferidas, vociferadas, sussurradas, caladas, jorradas, “catarseadas”, “verborragicadas”, simuladas, desacreditadas, jogadas ao vento, subentendidas e “sobentendidas” – se dão nesse encontro que transforma, atravessa, enfrenta, fricciona, colide, impacta, metamorfoseia, desafia a gravidade; também é no que escapa, nos vidros que ficam na estrada por dias, semanas ou meses, nos indícios do que acontece, daquilo que foi um dia. Na grama queimada pelos pneus de um carro, nas marcas de pneu, na chuva que caiu em cima e evaporou, depois, choveu de novo em outro lugar, ou no que umedeceu a natureza ao redor, tornando-se um fertilizante de solo por acidente. Num panfleto publicitário que escapou da janela, numa gota de sangue, numa memória que é acessada toda vez que essa estrada é revisitada, em novos acidentes que foram atraídos à mesma área. Mas não se preocupe, pois ninguém morreu; não é uma dessas histórias, e também não posso dizer que ninguém saiu ferido.

> Fe.ri.do – caído por terra; vencido por pancada; batido. que recebeu ofensa; magoado, injuriado. que sofreu violenta impressão ou abalo. muito árduo, renhido, tocado, tangido.

Para perceber os encontros e o que escapa, é preciso perder o foco. Pois o foco te cega, o foco é iluminista, o foco te faz selecionar a atenção baseada em tudo que te ensinaram (entenda-se *limitaram*), no que foi valorado socialmente, e o que nos interessa agora vive na borda do campo de visão. É preciso dilatar a pupila, embaçar a visão, tirar os óculos, “astigmatizar-se”, “miopizar-se”, para depois perceber. É preciso, a partir da errância, quebrar o relógio, quebrar a bússola, olhar as palavras apenas por sua sonoridade, ou por sua visualidade, ou por sua caligrafia, só para depois ver de volta que mundo e que palavras são essas. Paulo

Bruscky, em entrevista à revista *SeLecT* (*apud* Strecker, 2017), fala que a arte “é uma forma de ver, não só de fazer”.

Minha relação com a palavra e com os livros sempre foi muito positiva. Fiz apenas 15 dias na pré-escola e passei diretamente para a primeira série, pois já sabia ler, escrever e separar sílabas. Sempre me dei bem nas aulas de português e literatura. Amava passar tempos conversando com a bibliotecária da escola, como se fôssemos amigos, e também ler de tudo. No fim do ensino fundamental, me apaixonei muito por poesia. No ensino médio, fui para o teatro, como um lugar também onde me relacionava com a palavra. Então, de certa forma, assim como George Orwell fala em seu livro *Por que escrevo e outros ensaios* (2021, p. 9): “Eu sabia que tinha facilidade com as palavras e uma capacidade de encarar fatos desagradáveis, e sentia que isso criava uma espécie de mundo particular no qual eu podia me desforrar do fracasso no cotidiano.”

E falando em fatos desagradáveis... Quando eu estava na sexta série (talvez na quinta ou na sétima; não sou um narrador confiável, ainda mais quando se trata de memórias tão longínquas), a professora de MATEMÁTICA me mandou fazer CALIGRAFIA! Ela, aparentemente, tinha dificuldade para entender meus números (isso para um menino gay, de cidade pequena, com aquela síndrome do bom menino, que quer ser bom em tudo, e agora, percebendo uma fraqueza dessas, bem, foi algo muito agressivo). Eu, até hoje, não sei se minha caligrafia era realmente tão ilegível assim, e nem tenho como saber o porquê, pois já não tenho mais o material.

No ensino médio, as professoras do magistério reclamavam que eu mudava, no meio da escrita, o tipo de letra, pois passava de letra de fôrma para letra cursiva, a um tipo de letra específico que uma amiga usava. O pior era essa última, que utilizava círculos em vez de pontos nos is, e a professora ficava irritada porque isso seria “incorreto”.

Depois, na graduação, a professora que me orientou no TCC reclamava de como eu colocava muitas letras maiúsculas na frase. *Talvez Fosse Porque, Para Mim, É Difícil Hierarquizar A Importância Das Palavras.* Então, se formos seguir essas normas, eu nunca fui bom em escrever, pois sempre tive questões com essas palavras/números e sua apresentação para o mundo. Apesar disso, eu sempre fui

bom em escrever poesias, nas disciplinas como um todo, no uso das palavras faladas; então é uma relação dúbia, um pouco confusa. Foucault, no trecho de uma entrevista em que fala de “A palavra nua”[4], diz que escreve supondo que as pessoas estão mortas. Eu escrevo para me segurar na vida, me fazer presente ou ausente. Mas, neste tempo presente, não escrevo para a posteridade. Escrevo para estar, para me fazer corpo através da palavra no mundo. Como colocar palavras no mundo? Como situar entre outras tantas? Como criar uma relação com o que há? Como criar uma relação?

Voltando ao acidente... É engraçado eu usar o acidente como algo do mínimo, pois os acidentes, em geral, seriam os grandes eventos. Aqui, porém, eu o trago como uma metáfora daquilo que não está previsto; daquilo que não podemos controlar; daquilo que sobra como resquício, do não fatal, do menor, da grama que queimou, do vidro que ficou, da gota de sangue que não faz falta, do: “Podia ter sido mais grave. Graças a Deus, estamos todos bem!”; do cupom de mercado; da tinta que fez uma pequena marca no meio-fio, que fica esquecida ali. Não só de quem estava no acidente, mas de quem o viu, de quem o filmou, de quem fofocou como uma grande notícia ao voltar para casa ou para o trabalho. Dos que só ouviram o ruído, dos que não ouviram nem o ruído, só a sirene da polícia; de quem vai digitar o B.O.; da moça da seguradora para quem o acidente é corriqueiro; do moço do departamento financeiro que vai gerar o pagamento da dívida do acidente; do lenço de tecido levemente endurecido pelos fluidos de uma rinite muito incômoda; dos espirros que não foram contidos e que estão em partículas por todo o lugar; da batida no dedinho, que o passageiro do banco de trás do carro um deu ao descer do veículo, que não tinha nada a ver com o acidente em si, mas que ele vai associar, pois aconteceu simultaneamente ao acidente. Da pessoa que estava do outro lado no WhatsApp dos que se acidentaram. Do músico que nunca saberá que estava sendo ouvido, no carro, pelos passageiros. O que eu quero dizer é que, mesmo no “evento acidente”, ainda temos esse mínimo, o qual se aproxima tanto de um lugar comum, quanto do lugar daquilo que escapa, que transborda, que não converge com a narrativa principal.

Eu sou um ladrão de palavras; roubei o “aquilo que escapa” da minha psicóloga, o comum da minha orientadora, Helene Sacco, e tudo isso faz um sentido

[4] “A palavra nua de Foucault”. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2111200424.htm. Acesso em: 07 set. 2023.

para mim que, talvez, nem sejam os sentidos originais em que foram proferidas tais palavras e conceitos – e eu gosto disso. Eu sei que a gente distorce e tensiona as citações que escolhe, a ponto de elas darem uma volta e adquirirem os sentidos que nós, ladrões de palavras, queremos. É distante da distorção de falsos demagogos, corruptos, políticos, advogados, mas talvez nem tanto. Eu acho que o principal que nos difere, que me difere (ainda não somos uma classe organizada sindicalmente, mas talvez devêssemos: "Ladrões de palavras, UNI-VOS!"), é que eu distorço, roubo manipulo e transformo também para mim. Eu vivo minha própria mentira, minha própria ficção, pois assim crio fissuras na ficção, que é a realidade em que vivemos, que foi tão bem contada (embora cheia de incoerências), que é mais dura e palpável de modo que, às vezes, fica até difícil reconhecer nossas pulsões vitais (essas questões roubei da Suely Rolnik ou, talvez, do Byung-Chul Han), e que elas, sim, são potências para criar outras realidades.

1.2 Definindo um tom e o mudando

"*Toda obra de arte é um encontro marcado.*"
Nicolas Bourriaud

Meu primeiro movimento, ao entrar no mestrado, foi revisitar o artigo da minha especialização em Poéticas Visuais, e perceber como eu o concluo com um "Verbo Laborativo",[5] no qual a transição da minha produção artística de um Coletivo de Arte, o Laborativo[6], para um artista solo me trouxe uma série de questionamentos sobre quem sou como artista. Passo, então, a analisar quais as questões em comum entre minha produção como coletivo (e quais estratégias são comuns em coletivos de arte e trabalhos colaborativos – referenciando e nutrindo-me dos textos de Claudia Paim[7], Felipe Scovino e Daniel Rezende[8] sobre o assunto) e esse movimento de aproximação das minhas produções, o qual, sob essa ótica, me fez perceber a

[5] Defino, ao fim do artigo citado: 'Laborativo' é o nome do coletivo do qual eu fazia parte, e também fala de 'Labor', de trabalho constante; 'Verbo', pois contém em si as noções de ação e processo e estado, que reverbera as intenções de um coletivo que já não existe mais, porém, que existe em estado de fracasso (fracasso como aquilo que vive em processo de tentar existir).
[6] Laborativo é um coletivo de arte formado em Criciúma/SC, em atividade de 2011 a 2015, formado por Ana Clara Sombrio Picollo, Vanessa Levati Biff e por mim.
[7] PAIM, Claudia. **Táticas de Artistas na América Latina**. Porto Alegre: Panorama Critico, 2012.
[8] REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

utilização desses padrões de colaboração, jogos de coleta, instruções, participação etc. E concluo, ao fim do artigo citado, que eu também sou o coletivo, e que esses elementos não precisam ser abandonados em mim, até porque (embasado por Regina Melim[9] e Ricardo Basbaum[10]) esses deslocamentos do papel do artista e do público são elementos superpotentes e reverberam em minha maneira de pensar a relação arte-vida.

Então, seguindo o semestre, continuo a produzir trabalhos "colaborativos", mesmo "sozinho", e produzo uma publicação colaborativa a fim de criar uma paisagem da noite, através de percepções dos meus amigos sobre o conceito de "noite como festa". Para tal, utilizo-me de uma tática comum em coletivos, que é o papel aglutinador da amizade,[11] e também da ideia do artista como organizador.

> Algumas dessas posições são intercambiáveis, de modo que produtores e receptores podem ocupar as mesmas posições em diferentes momentos sem que, por vezes, o conjunto seja de fato transformado em suas relações constituintes. Nesse sentido, o artista pode desempenhar o papel de curador, o crítico pode agir como um agente de vendas e assim por diante. (FERVENZA, 2007, p. 1384)

Ao realizar a referida publicação, eu percebo os deslocamentos do artista que pensa a colaboração, a participação, e que outras preocupações atravessam esse meu contexto de produzir arte. É importante ressaltar que a transição de papéis dentro da minha própria produção, de alguém que coleta apresentando-se (em *Posto de Inconveniência*, 2013) para alguém que apresenta o coletado e gera novas instruções (*Laborativo Unboxing*, 2019), para alguém que, agora, nesta publicação, faz perguntas-chave e reorganiza o material, no intuito de criar um contexto conceitual de uma espécie de paisagem noturna, faz parte de um exercício que é comum na arte participativa, como diz Paul Ardenne (2002, p. 129, tradução minha):

> Outro critério da arte participativa, a preocupação de gestão, naturalmente unida ao princípio da organização evocado acima. A propensão a gestionar faz do artista um *manager* relacional que orquestra uma prestação singular, prova de sua capacidade para dominar uma situação real e seu potencial

[9] MELIM, Regina. Como garrafas lançadas ao mar. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 18, n. 30, dez. 2017. E: Espaço portátil: exposição-publicação. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 78-83, 2006.
[10] BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
[11] Nos coletivos, a amizade tem um papel aglutinador entre os participantes (PAIM, 2012, p. 11). Afinidades, amizades, afetos, ideias – essas são as pulsões que, desde sempre, unem as pessoas em casais, famílias, comunidades, tribos, em gestos afirmativos (portanto, essencialmente felizes) de criação, interação e intervenção no mundo (REZENDE; SCOVINO, 2010, p. 5).

> para empoderar-se da realidade, para decliná-la sobre um modo distinto, o modo artístico, onde a dimensão simbólica entra em jogo de maneira importante.

Feito esses movimentos, que terão suas análises e considerações mais profundas em outro capítulo, paro a fim de fazer um segundo movimento (que esses exemplos breves complementam de certa forma): o de expor três trabalhos meus na Mostra Mista de Artes, Cinema e Audiovisual, no evento VII Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagem da UFJF[12].

Os três referidos trabalhos são obras que não têm exatamente a ver com colaboração (isso à primeira vista, pois, futuramente, eu percebo que o gesto de leitura é o gesto de participação), de maneira que faço esse movimento quase contrário de "aproveitá-los" justamente para fazer esse segundo exercício de aproximação e afastamento na comparação dos meus trabalhos. Agora me pergunto: "O que existe aqui nestes trabalhos que se conecta aos meus trabalhos colaborativos?" O intuito é encontrar outros elementos potentes no meu trabalho, entendê-lo melhor e contribuir para o campo da arte por meio desse desmembramento do meu processo, para que possa clarear conexões entre processos artísticos e outras questões que, como bom cartógrafo, sei que vou trazer luz (ou trazer mais nevoeiro e perda de contorno e novas dúvidas) ao final da investigação (ou a seu breve cessar, já que um final, talvez, não exista).

E foi então, nesse tal de segundo movimento, que, com minha orientadora, encontramos o "modo de uso" da potência da palavra nos meus trabalhos. Um modo de uso tal que se aproxima do mundo apresentado por Perec em *A vida, modo de usar* (1989), em que cada detalhe, por mais simples, mínimo, infraordinário que pareça, tem a sua relevância. Pois é nesse olhar para o cotidiano, para o jeito como uma mulher segura uma sacola, a lista de compras de um jovem, o ritmo do caminhar de um homem de meia-idade, que existe uma potência a ser explorada. Alan Kaprow, em 1958, escreve um texto sobre Jackson Pollock, presente no livro *Escritos de artistas: anos 60*/*70* (2006), em que, na conclusão, ele diz que Pollock ensina que temos que nos preocupar com o espaço e objetos de nossa vida cotidiana e nos fascinar por eles, sejam "nossos corpos, roupas e quartos, ou, se

[12] Universidade Federal de Juiz de Fora – MG. Disponível em: https://www.spaclufjf.com.br/mostra-art%C3%ADstica

necessário, a vastidão da Rua 42” (KAPROW, 2006). É nesse lugar da vida que a palavra se insere da maneira que me interessa. Não que já não estivesse na cara, pois o título era o primeiro passo de todos os trabalhos, e a palavra sempre apareceu em suas múltiplas formas no meu trabalho. Porém, após “descascar” um pouco essa camada da colaboração, a palavra aparece de formas mais claras e mais complexas, e, para isso, cabe até uma revisitação a alguns trabalhos, agora sob uma nova ótica.

Como são vários trabalhos, e preciso fazer uma pequena seleção, com o risco de não dar conta, mas navegar de uma maneira que mapeie alguns padrões e outros “não padrões” no meu processo. Para isso, seleciono aqui três trabalhos: *Posto de Inconveniência* (2013), e dois outros expostos no VII SPACL[13], *100 Títulos* (2021) e *Alguma coisa faltou aqui* (2021).

Não pretendo dar conta de explicá-los em toda a sua complexidade, mas sim atravessá-los a fim de narrar o encontro entre o colaborativo e a palavra. Mas, para isso, já que me coloquei como um artista da palavra, eu gostaria de começar encontrando agora a palavra nesses trabalhos.

1.3 Querido escritor, onde está a palavra?

“*Ser vedor é pré-requisito para poder ver, tanto quanto para poder ler certos trabalhos.*”
Paulo Silveira

Então sejamos “vedores” e vamos ler alguns trabalhos. Primeiramente, deixe-me começar com o trabalho *Posto de Inconveniência* (2013), realizado por mim e minhas colegas no Coletivo Laborativo. A começar pelo título, que foi a primeira coisa que criamos: Um jogo de palavras com o Posto de Conveniência, que por si é a junção do posto de gasolina com uma loja de conveniências, local que vende um pouco de cada coisa que as pessoas precisam (principalmente fora de hora, quando o comércio, em geral, está fechado ou fora de alcance geográfico). Partir do título é uma metodologia, um procedimento, mas também é algo além disso, que eu não

[13] VII Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagem da UFJF.

havia percebido até então, pois nossa percepção do mundo e das coisas ao nosso redor baseia-se naquilo que focamos e damos valor, e é com o que prestamos essa atenção especial que construímos nosso mundo; então a palavra, mais do que apenas um meio, é também um contexto.

Larrosa (2002, p. 21) afirma o seguinte sobre os usos da palavra:

> [...] atividades como considerar a palavra, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.

O uso da palavra também aparece de outras formas nesse mesmo trabalho, *Posto de Inconveniência* (2013). Além do título, que fica explicitado num *banner*, como se legitimasse aquele espaço como um posto de coletas das inconveniências, temos um questionário com perguntas-chave sobre o que incomoda o transeunte abordado. Em que categoria se enquadra seu incômodo (inconveniência)? E: Como ele pode verbalizá-la, de maneira objetiva, que possa caber em um formulário? São formas em que o uso da palavra toma dimensões variadas.

Além disso, o uso de um megafone anunciando a ação de coleta aborda o uso da palavra falada como ativador também da ação, fazendo-a acontecer para mais pessoas do que as que pararam para falar com os propositores. E, por fim, temos o adesivo escrito “Ponto de Inconveniência”, dado aos participantes para que legitimem o que os incomoda na cidade e na vida, embaralhando um pouco os papéis e tornando o público artista que aplica a intervenção na cidade. E também, utilizando da palavra impressa como meio de estender a ação para outros momentos através desse marcar o mundo, que ficará por mais tempo no lugar/situação escolhido.

Podemos também ver na ação (fig. 3) dois contextos diferentes de cidade: um no Centro de Joinville/SC e outro na Praia de Itajaí/SC, o que também, para citar brevemente, alterou muito o tipo de reclamação coletada, baseada no tipo de experiência que as pessoas estavam tendo, naquele momento, com a cidade.

Figura 3 - Montagem fotográfica da ação “Posto de Inconveniência” em Joinville e Itajaí, em Santa Catarina. Laborativo, 2013. Fonte: Acervo do pesquisador.

A relação entre a palavra e a colaboração é algo supercomum. Muitos dos artistas, coletivos e grupos de artistas que trabalham com algum tipo de participação têm, por meio de ação, a palavra, a instrução e o enunciado como forma potente de pensar o deslocamento do espectador a um papel de participador. Podemos citar brevemente o grupo Fluxus, Yoko Ono, Allan Kaprow (com suas instruções e *happening*), Cildo Meireles (com suas inserções em circuitos ideológicos), entre outros já reconhecidos na História da Arte.

Esse modo de pensar o trabalho através da palavra dá conta de uma série de questões que outras formas de apresentação não dariam. Aqui a palavra é apresentada como um disparador de sentidos, e não como um sentido fechado, assim como as reflexões, neste texto, buscam ser. De qualquer forma, esses procedimentos, que se utilizam da palavra, aproximam-se da vida, como afirma Kaprow (2010, p. 114):

> No entanto, quando se faz a vida conscientemente, a vida se torna bem estranha – prestar atenção muda a coisa visada –, então os *happenings* não estavam nem perto de ser naturais como eu supus que seriam. Mas eu aprendi algo sobre vida e “vida”.

Trazendo um olhar bem pessoal sobre a fala de Kaprow, eu penso que essas palavras dão conta de despertar um olhar sobre o quão “não natural” são as coisas que, no dia a dia, fazemos inconscientemente. E, ao trazer um exercício aparentemente banal, seja ao ler uma frase num *outdoor*, ou realizar um dos *happenings* propostos por Kaprow, nós realizamos um exercício consciente que nos faz perceber a não naturalidade das coisas e a desnormalização de nossos próprios comportamentos, fazendo-nos aprender algo mais sobre a vida, algo de estranhamento. E aí reside uma potência desses trabalhos e desse olhar específico sobre o trabalho artístico.

Além disso, peço para que foquemos agora na potência desses enunciados, praticados por mim no Coletivo Laborativo (e após), e também praticados por esses artistas citados acima. Pois, além de apresentar o uso da colaboração, da participação, dos deslocamentos dos papéis do artista, eles nos apresentam um espaço entre palavra e leitor:

> Há uma proliferação de enunciados imperativos na arte contemporânea. Esse tipo de expressão verbal – que, na vida cotidiana, está ligado ao

> ordenamento de nossos gestos mais ordinários (*entre sem bater*), mas que também diz respeito ao consumo (*não perca*), às convocações (*participe*) e às súplicas (*orai por nós*) – aparece em um sem-número de trabalhos artísticos recentes. São palavras que convidam, incitam, ordenam, têm caráter prescritivo e muitas vezes reproduzem a lógica dos manuais de instruções. Claramente se endereçam a alguém. Fazem apelo direto, franco, sem maiores rodeios, na tentativa de mobilizar as atenções do *leitor* (é preciso que se admita logo: não se trata de arte para quem não lê). (VERAS, 2012, p. 13)

É a partir dessas reflexões que eu me percebo como um artista da palavra. Por esse olhar é que destaco um trabalho e outros que me influenciaram, mas que passa por todos os meus trabalhos do Coletivo Laborativo, bem como por todos os meus trabalhos fora dele. E digo-vos que só pude perceber isso pelo fato de expor alguns trabalhos que, antes, nunca tinha exposto, durante este ano de exercícios de investigação no mestrado, da atenção extrema ao que faço e nos desdobramentos daquilo que faço, ou seja, percebo nesta escrita o que a pesquisa fez comigo enquanto artista e pesquisador.

1.4 Queridos trabalhos reveladores, dou-lhes a palavra

> "*O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam? Que não são nem instrumentos de escambo, nem utensílios para se pegar e jogar, mas que querem tomar a palavra.*"
>
> Valère Novarina

Ao longo do primeiro semestre de mestrado, eu busquei locais para publicar um artigo e encontrei o evento VII Seminário de Artes, Cultura e Linguagem da Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Ao ler o edital, percebi que também seria realizada uma mostra artística. Ao perceber que a data de inscrição estaria encerrada em breve, olhei os trabalhos guardados que eu já tinha para me inscrever na mostra. E percebi que os trabalhos que estavam em condição de exposição (ou seja, finalizados na medida do possível, pois acredito que os trabalhos, por sua natureza contextual, estão em elaboração constante) não eram exatamente colaborativos ou participativos, como eram os meus demais trabalhos, inclusive, meu pré-projeto inicial do mestrado. Ainda assim, resolvi enviá-los

pensando que isso poderia me trazer um novo olhar sobre meus processos, acreditando na potência desses trabalhos, afinal, existiam muitas questões que poderiam ser analisadas através desse movimento.

Como Fervenza apresenta, sobre elementos que podem ser percebidos nas produções artísticas:

> Entraria em ação na percepção dessas produções o que o filósofo Jean-François Lyotard chama os operadores da visão de arte, elementos que enunciam as condições dessa visualidade. São eles: a transmissão (a exposição) de uma mensagem (a obra de arte), por um expedidor (o artista, o curador, o galerista) para um destinatário (o público, o crítico, o colecionador, o comprador) a propósito de algo (referente), utilizando um feixe de canais (as formas, as cores, os suportes, os lugares, os paradigmas culturais...), e finalmente, com um efeito (efeito de arte). (FERVENZA, 2007, p. 1384)

Porém, ao ver os trabalhos já expostos e ao falar nas rodas de conversa do evento sobre o trabalho, eu percebi que o elemento da palavra sempre foi um contexto para mim: é a maneira pela qual mais intensamente me coloco ao mundo, seja em exercícios, em discussões em aula, ou nesses trabalhos agora expostos.

Consigo perceber que, mesmo nesses trabalhos que aparentemente não têm participação, eles consideram o olhar do público, a forma de apresentação, e de que maneira essas palavras/leituras ativam processos em seu público. Mais à frente, me ocorre a mudança, e eu percebo a leitura da palavra como o gesto mínimo da participação.

A começar pelo trabalho *100 Títulos* (2021), que surge em contato com as motivações pelas quais tive um coletivo – a questão da autocrítica –, das ideias que não vão adiante, da necessidade de criar e aperfeiçoar uma ideia através de um olhar com o outro. O rompimento entre o pensamento do artista como um gênio solitário e um labor que pensa que nada se cria sozinho. Ele surge, também, após a criação de um trabalho que era, igualmente, uma oficina em que uma colega e eu percebemos a dificuldade dos artistas iniciantes de aceitarem sugestões que pudessem “comprometer” sua autoria.

Pela Liberdade de Não Fazer Sentido • Lapso • Impossibilidades Terrestres • Limbo de Utopias • Deambulações Metafóricas • Passagem • Estruturas Pirotécnicas • Pueril Crepúsculo • CINZA (homenagem a Beckett) • O jogo • Plano B (ou possibilidades corpo-espaço) • Monção • Relinchar Astrológico • Uma hora eu fico bom nesse jogo • Você está aqui • Nomeando Constelações • Curadoria Astrológica • Alguma coisa faltou aqui • A obra é o Título/O Título é a Obra • Nomeio Obras Sem Titulo • ANUNCIO • Maktub • Livro dentro de Livro • Fluxo, Inconstância e Liberdade • Respire Fundo e diga Processo • Uma foto aqui • Frases para Círculos • Questionários de Artistas • Pensar Desconexo também é pensar • Dar nome aos Boys • Faltou Luz mas era Dia • Marca sem Textos • Como dormir sem sono ? • Pequenos Delitos • Inclassificáveis (Homenagem a Ney Matogrosso) • Delírios Viajantes • Fumaram no Banheiro • Livro como Festa / Frases de Festa • Sinfonia de Pássaros e marteladas • Series de Livros Incompletos • Indecente, incessante como a noite • Nova Janela Anônima • Eu como Galáxia • Corpo Cor Palavra • Curadoria Terapêutica • A Noite • Outros Tons de Azul • Coleta de Semelhanças • Diários das Praças de Torres-RS • Anti-sucessos • Cartas para meu amado da infância (que nunca existiu) • Refluxo Oriundo • Pusilânime • Entre o dia e a noite (e outros crepúsculos ficcionais) • Des[Autoria] dissolutiva • Hiato Negligente • Fronteira Iminente • Quando casar, Sara.... (Cartas para Sara) • Jogral Laboratório • Torta de Climão • Fim de Partida • Amanhã eu não disse • Galeria de palavras crocantes • Inventário de Palavras que dão Cocegas • Mimeografo Art • Como ensinar arte a uma alma Morta • Formulários de incoerência • Ninguém mora no mesmo lugar • Jogo da vida/ Instruções para a rua • Receitas para Fissurar a realidade • Ficções internas / Coleta de Corpos • Pequenas Percepções Conscientes e/ou inconscientes • Bom Dia • Riscos abdicos • Umbela Cósmica • Orelhão • Você Sabia? • Mapa Litoral • Sorte Obtusa • Captas Coletivos • Meio da Dança • Subtítulo 1 • Subtítulo 2 • Apenas • Salvo pelo Branco • O outro Caminho • 10 minutos a menos • MIRAGEM MORADIA • Leitura em Piscina Plástica • Lista de... • Nudez de Câmera Invertida • What if • Montanha da palavra não dita • A vida é bela, nunca fui infeliz • Melhor Acompanhado • Admirômetro • Merecia • Novo Baseado em Modelo • Oficina de Ideias sem assento • 100 Titulo(s)

Figura 4 - “100 Títulos” (digital). Mauricio Bittencourt, 2021.
Fonte: Acervo do pesquisador.

No trabalho *100 Títulos* (2021), brinco também com a ideia da mente como um ateliê de frustrações, onde o desenho interno (a ideia) não corresponde ao desenho externo (a apresentação). Temos fragmentos de ideias que funcionam na sua mente e que, às vezes, faltam-nos recursos e alguma validação para romper com o excesso de autocrítica e colocá-los no mundo. O trabalho conecta-se também com a noção de Aline Dias em *Trabalho com(o) fracasso*:

> Para falar de fracasso, acho importante incluir: o que não foi feito; o que ainda não foi feito; do que se desistiu; o que se adia, se protela, se esquiva; o que não deu certo; o que é muito difícil; o que é impossível; o que é impossível num determinado momento e contexto; o que foi rejeitado ou censurado ou recusado; o que não se consegue começar; o que não se pode não começar; o que é interminável; o que não se pode terminar. (DIAS, 2012, p. 8)

São 100 fracassos, ideias que, em algum momento, surgiram à minha mente e nunca seguiram adiante. Mas também falam sobre o ato de enumerar, listar, pois o exercício de listas funciona muito mais para mim do que um texto completo (eu faço listas de músicas que não existem para relaxar). É quase um manifesto da aceitação do trabalho como fracasso. Eles só existem no mundo como nome, e vou mostrá-los ao mundo e fazê-los existir em sua “não existência”. Um movimento de “quase superação” da autocrítica, ou de aceitação e desistência de prender esses trabalhos dentro de um limbo infinito de processos. Mas, além disso, existe aí uma solução para os problemas ao transformar os “cem” fracassos e fazê-los trabalhos: eu retorno “sem” fracasso, pois todos os títulos ganharam uma função e se tornaram algo. Eles foram colocados no mundo e revelados não como fracassos, mas como uma metodologia particular de criação.

E o fato desse trabalho ir para uma mostra de arte (dentro de um evento acadêmico) é algo relevante, pois é um exercício de pensar a produção e a pesquisa em arte. Já o contexto virtual pode não ser o esperado. Sua falta de materialidade pode criar também uma sensação de incompletude (principalmente quando se fala da palavra, que está muito ligada a meios impressos). No entanto, a multiplicidade de acessos que esse pensamento poderá ter, como gerar questões e reflexões em pessoas de vários lugares do Brasil, tem uma potência deflagradora.

Figura 5 - “alguma coisa faltou aqui” (digital). Mauricio Bittencourt, 2021.
Fonte: Acervo do pesquisador.

O trabalho *Alguma coisa faltou aqui* (2021) (fig. 5) era apenas um título dos *100 Títulos* (2021) que nunca existiram, o qual agora passa a existir em seu próprio enunciado. Ele potencializa o reconhecimento do título, e o fato de que, às vezes, ele é o trabalho. “Talvez não haja objeto nenhum, e o título faça as vezes da imagem apresentando-se como obra” (ZIMMER, 2015, p. 10). E, para isso, ele se apresenta e existe/existiu de algumas formas: como filtro do Instagram[14] (que adquire outras camadas de significado pelo contexto dos filtros que normalmente “completam” o que falta nas pessoas, ou escondem os “defeitos”); como palavra/imagem na publicação *Arquivo Abreviado*, organizada por Jorge Bucksdricker[15]; e, logo após, no evento VII SPACL da UFJF, que é sobre o qual eu falo, em um novo contexto, como uma imagem numa exposição virtual e no exercício de anunciar a falta de algo (ele cria essa falta, esse espaço vazio e esse despertar do olhar através do que é dito). E, no capítulo seguinte, ele é apresentado fisicamente de duas formas na exposição individual que realizei em 2022.

1.5 Uma primeira conclusão (ou nova introdução?)

“[...] *com outras palavras, nossos olhos veriam outro mundo.*”
Vàlere Novarina

Partimos agora para esse outro mundo possível, uma vez que, com essa primeira conclusão, à frente, temos um outro mundo a ver. Muitas questões surgem ao fim dessa elaboração e travessia por esses trabalhos, pois perceber o contexto da palavra não é abandonar o contexto da participação, mas talvez o olhar sob outra ótica. É perceber que, de certa forma, toda arte é dialógica e relacional, e também que, mesmo que isso não seja o fato central no seu desenvolvimento, pelo menos isso é considerado no meu processo de conceber os trabalhos. Pois a forma de apresentação dos meus trabalhos sempre emerge de um contexto que, além de ser

[14] Disponível em: https://www.instagram.com/ar/264711988720909
[15] Livro físico divulgado em: https://www.instagram.com/p/CR4-MexAVE4/

o das possíveis elaborações através da palavra, vem de um olhar preocupado com o público que vai receber esse trabalho e como – mesmo através da leitura e do pensamento – seus processos podem acontecer. É claro que prever como o público vai reagir às formas de apresentação é um exercício fadado ao erro (ou seria ao fracasso). Isso, porém, não é exatamente um problema, porque temos, mesmo na arte participativa, apenas suposições, e estamos à mercê da vida e dos tipos de encontro que se darão entre esse público/não público (para brincar tanto com o fato de que existe processos que são internos e privados, e também com o fato de que o público, muitas vezes, vê-se deslocado desse papel).

Certamente, o fato de eu vir de uma vida apaixonada por poesias, de poesia concreta a sonetos, de Drummond a Ana Martins Marques e tantos outros escritores, que apresentam palavras que dão conta de algo além daquilo que está dito, e por ter uma orientadora que possui uma pesquisa voltada para a palavra (e que atravessou o caminho da minha formação acadêmica em outros momentos como uma semente que germina palavras), são contextos que direcionam, de alguma maneira, minhas produções e migração do meu ponto de vista.

2 MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM: UMA EXPERIÊNCIA PARA PENSAR A PALAVRA EM PROPOSIÇÕES DE LEITURA

"*Provavelmente tudo e todos – e nós mesmos – não sejamos mais que sonhos imediatos da divina matéria: Produtos textuais de sua prodigiosa imaginação.*"
Francis Ponge

Toda palavra é um jogo, mesmo que um jogo mínimo. Tomando emprestado o método de Francis Ponge de recorrer aos dicionários para encontrar a etimologia, ainda que brigando e os corrigindo, eles nos revelam um caminho para iniciar o olhar para a catalogação do mundo por palavras. Quando se procura pela palavra 'mínimo' nos dicionários (MÍNIMO, 2022), encontra-se "muito pequeno", "diminuto", "menor que todos os demais num conjunto", "que é o menor", "o menor valor", "a menor quantidade admitida ou praticada (de alguma coisa)". Do latim *minimum*, "o menor de todos", superlativo de *minor*, "mais pequeno, menor". Basta observar um pouco mais para que percebamos que o mínimo está em tudo. Nas placas, no RG, no ingresso do cinema, no aviso sonoro do aeroporto, na boca do feirante, num pensamento profundo, no grito de uma multidão em protesto ou num sussurro na beira do ouvido, e até mesmo dentro do seu pensamento que agora lê este texto. As palavras dizem o que são e o que somos, e também, segundo Valère Novarina (2009, p. 14), podem ser pensadas "como a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento".

Partindo dessa primeira reflexão, ao entender as palavras como parte de tudo, e também como elemento mínimo de troca e jogo (entre as pessoas e o mundo), é que dei início à reflexão de uma série de trabalhos apresentados na minha exposição individual, intitulada *O mínimo, o múltiplo e o comum* (2022), realizada na Sala Edi Balod, na UNESC[16], em Criciúma, Santa Catarina, em maio de 2022. Esse título já apresenta um roteiro de entradas e saídas para a reflexão sobre a palavra como materialidade na arte. Mas, para além disso, e sabendo não dar conta de todas as questões possíveis, mesmo numa breve análise dos trabalhos da exposição, busco aqui falar sobre o conceito geral da exposição ao focar no encontro da palavra com a ideia de comum.

[16] Universidade do Extremo Sul Catarinense.

Foi necessário empreender uma busca na raiz de algumas acepções das palavras ‘mínimo’, ‘múltiplo’ e ‘comum’. Percebam que, mesmo na concepção da exposição, eu busquei brincar com a expressão matemática MMC (mínimo múltiplo comum; talvez como uma resposta àquela professora de matemática que me mandou fazer caligrafia). Procuro me deter, também, ao significado isolado das palavras, a fim de que seu desdobramento poético nos ofereça mais noções de como a palavra se insere não só como um mínimo elemento comum, mas também como um gesto poético mínimo.

São muitos os exemplos de trabalhos que podemos listar com o uso da palavra como elemento, matéria, forma. A arte conceitual é cheia de exemplos, como também torna mais clara a participação da palavra, seja na obra como elemento visível, seja no título como um gatilho de entrada na experiência poética.

Como encontrar o comum? Falo da possibilidade de um encontro fortuito com a arte, fora dos seus lugares tradicionalmente instituídos? Nesse caso, é como se o artista encontrasse justamente o acesso ao que já está dado no mundo, por exemplo: Quando o artista carioca Cildo Meireles (1948) realiza seu famoso trabalho *Inserção em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola* (1970), assim como no *Projeto Cédula*, muitas questões foram levantadas por ele, desde o abandono do culto ao objeto até à criação de um novo sistema de circulação que não passasse por nenhum controle centralizado. Mas destaco aqui a valorização da função que os trabalhos poderiam provocar no corpo social: trabalhar com a ideia de um público outro e com um tipo de arte que pode até mesmo incorrer à invisibilidade.

Na *Inserção em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola* (1970) (fig. 6), através do gesto de escrita (fazendo uso da palavra), percebo que a oferecia como plataforma de partilha do mínimo e, já com a leitura, uma experiência em comum, e do gesto de participação, uma estratégia expansiva por via da multiplicação. O trabalho que se inspirava em correntes de santos e garrafas jogadas ao mar (dois meios também comuns de se mandar uma mensagem, de se pensar a palavra em seu endereçamento ao seu destinatário) gerava novas maneiras de acessar o seu público, e continha a expectativa de que fosse encontrado por alguém e ativado ao ser percebido e lido.

Figura 6 - “Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola”. Cildo Meireles, 1970.
Fonte: https://poro.redezero.org/biblioteca/textos-referencias/insercoes-em-circuitos-ideologicos-cildo-meireles/

Em *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), Cildo Meireles se “apropria” de um sistema que existia *a priori*, ou seja, a fábrica é seu sistema de distribuição e coleta, e lá insere o trabalho, fazendo sua proposição circular; fazia também multiplicar a experiência.

> A estética da vida cotidiana não se mede em termos de sua capacidade de mudar a vida, mas muito mais por sua capacidade de utilizar a experiência comum, deixando-a igual a ela mesma. As qualidades da vida não são transformadas, embelezadas ou julgadas, mas são vividas a fim de mostrar o poder estético que já está operando na rotina e em todas essas atitudes e posturas que parecem naturais. (FORMIS *apud* SILVA, 2010, p. 32)

É como se, nessas ocasiões, uma parcela do real se tornasse, de fato, visível, como se o artista grifasse no mundo o que precisa para desencadear a experiência poética.

Voltando a atravessar as palavras presentes no título da exposição, temos também o “múltiplo”[17], que acima de tudo é um termo das artes visuais, e que é apresentado na exposição como tal. Mas aqui, também como Ponge, interessa-nos ir até à raiz da palavra. ‘Múltiplo’ vem do latim MULTIPLUS, “dobrado várias vezes”, de MULTI-, “muito, muitos”, mais -PLUS, “dobrado”, da base de PLICARE, “dobrar” (MÚLTIPLO, 2022). Os múltiplos na arte são estratégias expansivas (ZÓZIMO, 2011) para se chegar, acessar um número maior de pessoas. São também a forma de democratizar o acesso à obra, muitas vezes, com a distribuição gratuita da obra ou parte dela nas exposições.

E, por fim (ou seria a partir?), chegamos ao comum (COMUM, 2022):

> Que pertence a todos; geral, coletivo, público. Que cada um pode fazer parte ou participar: escritório comum. Realizado em conjunto: refeição comum; quarto comum. Particular a um grande número de pessoas; geral: interesse comum. Caracterizado pela simplicidade; simples: sujeito comum. Muito banal ou frequente; habitual: problema comum. [Pejorativo] Que é insignificante; sem valor: uma pessoinha comum. [Gramática] Diz-se do substantivo que nomeia ou se aplica à classe da qual fazem parte os seres, as coisas: substantivo comum. O que se apresenta em maior número; a maioria: recebe menos que o comum. O que é habitual, corriqueiro: o comum é almoçar todos os dias. Em comum. De modo coletivo: a lei foi feita em comum. Comum vem do latim COMMUNIS, “comum”, provavelmente no início significando “ato de repartir deveres em conjunto”, relacionada a MUNUS, “tarefa, dever, ofício”.

[17] Termo que é utilizado, principalmente a partir da década de 1960, para designar trabalhos artísticos que, sem serem gravuras ou esculturas moldadas, são concebidos com o intuito de serem reproduzidos em grande ou, às vezes, ilimitado número de cópias. Fonte: Itaú Cultural.

Nos trabalhos da minha exposição, busco também pensar o gesto mínimo do encontro com a obra e da sua leitura como um ativador da participação. A leitura, além de ativadora das palavras de um texto, torna-se uma estratégia de ampliação da experiência.

2.1 Noite como festa

"*Vai ter uma festa, que eu vou dançar até o sapato pedir pra parar.*
Aí eu paro, tiro o sapato e danço o resto da vida."
Chacal

Comecemos falando da exposição por este trabalho, que foi apresentado como livro virtual no evento da Universidade Federal de Juiz de Fora. Agora falarei dele para abarcar os sentidos que lhe foram agregados e suas formas de apresentação em um espaço físico. No trabalho *Noite como festa* (figs. 7, 8, 9), que é uma publicação disponível *on-line* por QR *code*, a qual foi, presencialmente, apresentada em três formas.

Nessa época, utilizei a exposição como laboratório de experimentação de formas expositivas dessa publicação: temos o livro completo impresso ao lado do acesso à sua publicação *on-line* e, acima dele, algumas páginas do livro abertas na parede. O objetivo era brincar com a noção de quadro e o espaço da parede e seus usos nas exposições de arte. Como outra forma, também temos, na mesa junto a múltiplos de todos os trabalhos da exposição, cartazes de algumas páginas da publicação, pensando as páginas soltas deslocadas de seu conjunto.

Figura 7 - Apresentação do trabalho “Noite como festa” como livro aberto. Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 8 - Apresentação do trabalho “Noite como festa” como cartaz (múltiplo). Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Para apresentá-lo agora em seu contexto, esse trabalho em si tem uma metodologia muito específica, que facilita a aproximação dele com o público, e que realmente faz do gesto de leitura uma experiência muito grande com o comum. Ele surge de reflexões minhas com a noite e a festa (e a noite como festa) como algo político, como um lugar que possui uma outra arquitetura, atmosfera, outras regras, outras possibilidades de existência, que criam certas fissuras nas regras do dia (gesto parecido com o qual eu acredito ser uma das funções da arte); a partir disso e do cenário pandêmico, que nos tirou esse local de encontro, de embriaguez, de estar junto, esse lugar múltiplo, plural, é que dei início ao trabalho.

Parti, então, da percepção de autores como Cláudia Paim (2012), Rezende e Scovino (2010), que sustentam a ideia sobre coletivos de artista e seu papel aglutinador por via da amizade. “Nos coletivos, a amizade tem um papel aglutinador entre os participantes” (PAIM, 2012, p. 11); e: “Afinidades, amizades, afetos, ideias – essas são as pulsões que desde sempre unem as pessoas em casais, famílias, comunidades, tribos, em gestos afirmativos (portanto, essencialmente felizes) de criação, interação e intervenção no mundo” (REZENDE; SCOVINO, 2010, p. 5).

Crio, assim, um procedimento que me transporta para um papel de organizador (pensando as contaminações do artista-etc. de Basbaum[18]) da ideia de noite como festa e, então, juntamente, reflexões, opiniões, conversas, imagens de amigos (com ou sem conhecimentos específicos na arte); e, através do material coletado, distorço, transformo, edito e reorganizo de maneira a criar uma paisagem da noite. A publicação gera um encontro entre essas várias noites, que vão ter esse desejo do encontro, de um comum que nos foi tirado pela pandemia.

É importante ressaltar os muitos usos da palavra, como esse gesto de estar junto presente neste trabalho; primeiramente, esse estar junto na noite como uma experiência, de falar sem filtros, de estar embriagado, de um rompimento com os usos comuns da linguagem. Meu uso específico, quando “bebo de jogar com palavras”, brincar com sonoridades, até o ato de buscar na publicação a apropriação, mas não uma apropriação do mundo da arte, e sim do comum, do mundano, dos amigos como essa rede de participação, essa rede comum que está sempre lá, e revisitar com outro olhar através da seguinte pergunta: “O que é a noite como festa para você?”

Existe um gesto de busca na palavra, no contato, na participação. Alguns dos trechos escolhidos para fazer parte da publicação nem eram as respostas oficiais dos questionários, e sim a conversa prévia de que eles não percebiam a potência, e eu me apropriei para apresentar, nessa criação da palavra, uma imagem da tal noite como festa. Após isso, existe o gesto de edição, de mudar os sentidos, reorganizar, através das aproximações e distanciamento das posições em que são apresentados na publicação. Aí que é formada essa dimensão poética mais consistente. Na apresentação final do trabalho, há duas questões superimportantes: primeiro a

[18] BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Azougue Editorial, 2013.

questão de fazer uso do formato publicação de artista, como diz Fabio Morais (SELECT, 2021): “Essa miríade de formas de escrita é uma particularidade da escrita na arte, que vai muito além de abrir um arquivo do Word em branco e começar a teclar para fins editoriais”. E isso firma o fato de que essa apresentação em publicação é algo mais do que apenas uma narrativa em forma de páginas. No caso da *Noite como festa*, é misturar o que é texto, o que é QR *code*, o que é *playlist*, o que é imagem, o que é conversa etc. E apresentar isso como aquele ‘rizoma’ que forma aquele ‘arquétipo’ através da aproximação de “coisas que orbitam” ao seu redor e que, talvez, pudéssemos chamar o editor como um “constelator”, um criador de novas conexões, de constelações.

Figura 9 - Apresentação do trabalho “Noite como festa”. Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

2.2 Para todos os garotos que não me amei

"*Agora eu sei que não quero um amor pelas metades. Eu quero tudo. E para ter tudo, temos que arriscar tudo.*"
(Frase do filme *Para todos os garotos que já amei*, 2020)

Nas micronarrativas e na pessoalidade, existe também um encontro daquilo que nos atravessa, assim como o encontro que eu busco nas narrativas pessoais dos cartões-postais no trabalho *Para todos os garotos que não me amei* (2022) (figs. 10, 11), que é constituído de oito modelos de cartões-postais frente e verso na parede (e 100 cópias deles para levar na mesa de múltiplos). Ao me apropriar do título do filme *Para todos os garotos que já amei* (2020, Original Netflix), no qual a personagem principal guarda as cartas não enviadas para os amores, tendo essas cartas sido reveladas e entregues aos destinatários durante a trama.

No filme, nós a vemos ter, inclusive, alguns amores supercorrespondidos. Um cenário idealizado, clichê de filme romântico, mas que se afasta mais ainda da realidade de uma vivência LGBT+ dos anos 90, no interior do Rio Grande do Sul, que foi a vivência que tive. Como forma de abordar essas vivências e trazer à tona tais questões, inseri de um lado a frase falando sobre a busca de um amor próprio, típico da comunidade, que não teve chances de experimentar e vivenciar os erros e acertos da construção da maturidade afetiva, pelo preconceito e a falta de referências midiáticas. Do outro lado, vemos mensagens com frases superpessoais de recusas de amores que eu recebi durante a vivência desses amores.

Figura 10 - Apresentação do trabalho “Para todos os garotos que não me amei” na parede. Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 11 - Apresentação do trabalho “Para todos os garotos que não me amei” na parede e como múltiplo. Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Por mais que uma experiência tão pessoal possa, à primeira vista, parecer afastar as pessoas, pude notar, na exposição, como ela aproxima as pessoas de suas próprias vivências, e também perceber a potência que a experiência específica tem no coletivo. Com isso, temos mais uma reunião em que a palavra/narrativa encontra o comum:

> [...] por intermédio de relatos particulares, outras dimensões mais amplas são articuladas para o entendimento dos fenômenos sociais e, por conseguinte, pensadas suas sequelas nas trajetórias dos sujeitos. Levando em consideração que nas narrativas, como nas memórias, o passado se reconstrói discursivamente de maneira não linear, com superposições de tempo, reflexões e espontaneidade, o que retorna não é o passado em si,

> mas a (re)leitura das imagens e experiências armazenadas na memória estimuladas em um determinado presente e sob certas circunstâncias. Em outras palavras, não é o passado linear que se reconstitui na narrativa, e sim tudo aquilo que foi privilegiado na experiência que marcou nossos corpos e auxilia na forma como nos colocamos no mundo hoje. (CAETANO, 2016, p. 34-35).

A utilização do formato cartão-postal é uma escolha muito importante para o tipo de intenção desse trabalho, pois um postal tem um endereçamento que acontece de um autor para um destinatário. Mas, diferentemente de uma carta, ele não pede resposta, assim como meu relato não pede a versão do outro da história. Um postal enquanto arte aproxima-se desse lugar participativo, porém privado, que agora é exposto, mas o postal em si faz uma ponte de uma pessoa à outra, e todo esse encontro do íntimo faz parte das possibilidades de encontro que a palavra propõe ao se apropriar desse lugar afetivo, pessoal, mostrando que é um conjunto de elementos que, em constelação, gera uma experiência.

Aqui, para além do uso de múltiplos como desdobramentos da obra para levar, podemos pensar no que dobra, desdobra, nas muitas e múltiplas experiências, nos muitos encontros, na busca de um comum, de um encontro na multiplicidade de vivências, algo que acontece de maneira muito mais própria na leitura e na experiência, como por exemplo, uma exposição de arte, na qual a obra não existe sozinha, quando o ato criador é estabelecido em contato, em participação com o público. A experiência com a arte promove um encontro em que a obra só existe ou se completa quando acessada pelo público:

> [...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (DUCHAMP, 1965, p. 2)

Trabalhos como *Desleituras* (2011) (fig. 12), de Jorge Menna Barreto[19], que, ao criar misturas de termos distintos escritos em tapetes de borracha, funciona como disparador de conversas (outra das formas em que a palavra aparece como um gesto em comum nas artes visuais e na vida). O trabalho se dá através dessas

[19] 1970, Araçatuba/SP. Em 2020, completou uma segunda pesquisa de pós-doutorado na Liverpool John Moores University, Inglaterra, que deu origem ao trabalho que apresentou na Bienal de Liverpool de 2021. Atualmente, é *Assistant Professor* no Departamento de Arte da UCSC (University of California, Santa Cruz), onde também dá aulas no novo MFA em Arte Ambiental e Prática Social. Entre 2015 e 2021, foi professor no Departamento de Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

possibilidades de decifrar e interpretar, as quais são promovidas por via da leitura. No trabalho *Coro de Queixas* (fig. 13), da dupla finlandesa Kochta e Kalleinen[20], a qual, entre algumas realizações do mesmo projeto, executou-o dentro da mostra Cadernos de Viagem dentro da 8ª Bienal do Mercosul (2011). Nesse trabalho, foi criada uma apresentação musical de reclamações (queixas) da cidade de Teutônia/RS, realizada pelos próprios moradores da cidade, como uma espécie de pesquisa antropológica, que une a população pelo que eles odeiam e suas reclamações, quando a palavra cantada tem uma função de gerar encontro, de gerar um comum (em comum) com um comum (banal, infraordinário), que ali se dá através das especificidades mundanas de algumas reclamações, tais como: “Tá muito frio pra tomar banho!” E, nesse resultado, também vemos o encontro do “em comum” comunitário que eu busco com o comum, o qual se aproxima das noções de infraordinário de Georges Perec.

Cabe aqui distinguir, também, que falo “se aproxima”, e não “se iguala”, pois, no conceito de Perec, o autor fala de um ruído de fundo, uma espécie de “resto” que compõe o dia a dia da vida humana, algo abaixo do comum. E o motivo pelo qual eu os aproximo é ao perceber que cada vez mais as coisas comuns são apagadas de sua presença devido ao incessante foco em produtividade do pensamento liberal. Aqui, em vez de seguir esse fluxo de apagamento das coisas comuns, peço que olhemos para o infraordinário e para o comum em sua invisibilidade visível, ou seja, em sua potência de presença sutil, assim como em sua potência em falar sobre o mundo e sobre a vida.

Vemos, assim, a palavra se apresentando nesse interstício do encontro entre leitores – leitores de mundo, leitores/escritores que transcrevem o mundo por meio de suas reclamações e leitores públicos que vão acessar o vídeo ou a apresentação musical e encontrar-se através dessa palavra cantada.

[20] Dupla criada em Helsinque por Oliver Kochta-Kalleinein e Tellervo Kalleinein, Finlândia, em 2003 (moram em Helsinque).

Figura 12 - “Desleituras”. Jorge Menna Barreto, 2011.
Fonte: https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/desleituras-misreadings/

Figura 13 - “Coro de Queixas de Teutônia”. Kochta-Kalleinen, 2011.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pftA4aoSwDk&t=564s

Volto aqui a frisar a importância desse encontro e perceber a diferença desse comum (em comum), como uma experiência de encontro pela leitura, e do comum que é aquilo que está no meio, aquilo que está num dia a dia, aquilo que está tão dado no presente de nossas vidas, que passa despercebido, pois não é interessante ou suficientemente espetaculoso e, por isso, nos é tão caro, como Perec (2010, p. 178) questiona: “O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, Como descrevê-lo?” É dessa

zona de invisibilidade que o comum vem participar dos meus trabalhos, seja pelo tema, forma ou estratégia de partilha.

2.3 Alguma coisa faltou aqui

> “*Se a palavra sabe mais que a imagem, é porque ela não é nem a coisa, nem o reflexo da coisa, mas o que a chama, o que risca no ar sua ausência, o que diz no ar sua falta, o que deseja que ela seja. A palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama – e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento.*”
> Vàlere Novarina

Aqui a palavra assume esse lugar do qual Novarina fala, quando o chamar a palavra a faz existir e deixar de existir ao mesmo tempo. Nesse lugar onde a palavra sabe mais que a imagem, em que a palavra é elemento presente em todos os cantos, na conta de luz, na placa de rua, no RG, no letreiro de hotel que pisca à noite, na música que toca no rádio; essa parcela do real que é tão evidente e desaparece.

Como lhe dar visibilidade? Talvez, perseguindo essa zona de contato, que é também o lugar do visível e do apagamento. Recapitulando e reapresentando agora o trabalho *Alguma coisa faltou aqui* (2022) (fig. 14), surge como um dos 100 títulos (outro trabalho da exposição de que, mais à frente, falarei), onde eu crio uma lista de trabalhos que são signos do fracasso de outros trabalhos que começam a partir do título e nunca ganham forma, nunca chegam a um “*status* de trabalho final”.

Nesse movimento, eu percebo que o título *Alguma coisa faltou aqui* já constitui, em si, potência como trabalho. Seu enunciado – principalmente se for aplicado pensando-se na lógica de uma intervenção urbana – cria, através de sua leitura (é importante ressaltar esse gesto), uma ausência, um lapso, uma vez que, ao anunciar que algo faltou, ao intervir no espaço, ele retira algo metaforicamente, e volta a existir apenas como palavra.

Figura 14 - “Alguma coisa faltou aqui”, na versão de cartaz (59,4 x 84,1 cm). Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

A palavra aparece das mais variadas formas em trabalhos de artistas. Destaco aqui as *Faixas de anti-sinalização* (2009-2016) (fig. 15) do grupo Poro[21], que se apropria do recurso das propagandas, das coisas do mundo, para disparar frases que mais “desorientam”, questionam, abrem possibilidades do que sinalizam caminhos ou oferecem serviços (como é feito no uso cotidiano e capitalista das cidades). Embora com outras camadas de crítica social específica, o trabalho *Protect me from What I Want* (1986) (fig. 16), de Jenny Holzer[22], também se utiliza desse espaço e da potência do enunciado e da leitura como ato criador.

Figura 15 - “Faixas de anti-sinalização”. Poro, 2009-2016.
Fonte: https://poro.redezero.org/intervencao/faixas-de-anti-sinalizacao/

[21] O Poro é um coletivo de arte fundado em 2002 em Belo Horizonte, Minas Gerais. Também conhecido como Grupo Poro ou Coletivo Poro, é formado pela dupla de artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada.
[22] 1950, Hoosick/NY, importante artista neoconceitual norte-americana.

Figura 16 - “Protect me from What I Want”, intervenção na Times Square. Jenny Holzer, 1986.
Fonte: https://www.artequeacontece.com.br/a-forca-da-palavra-em-jenny-holzer/

Maria Ivone dos Santos, em *Questões* (2008) (fig. 17), cria perguntas em forma de “lambe-lambe”, que nos fazem olhar para o entorno e para o contexto de apresentação da palavra. E ao colar as perguntas: “O que foi sonhado? O que foi costruído? O que resiste ao tempo?” nos tapumes da construção do camelódromo de Porto Alegre, traz à tona questões sobre a urbanização, gerando uma crítica sobre esse entorno do trabalho através do enunciado.

Figura 17 - “Questões”, cartazes sobre tapumes, 90 x 60 cm. Maria Ivone dos Santos, 2008.
Fonte: https://issuu.com/pesquisaemarte/docs/rotas_rutas/s/11585625

Recursos que se encontram tão entranhados na vida, que não percebemos sua força e participação na constituição do que é a vida. Esse olhar para o mundo a partir das coisas que já estão ali, o qual percebe que não cria necessariamente as coisas; porém, ao dizer, falar, ler, escrever, anunciar, enunciar, deslocar, tirar a função, mudar de lugar, torcer, traduzir, ironizar, brincar, se faz existir da maneira em que o mundo é apreendido e chamado: através da palavra.

Roni Horn[23], na performance *Saying Water* (2012) (fig. 18), descreve todas as suas reflexões e relações com a água do rio Thames. Através de seu monólogo, traz um desenho feito com as palavras e com a língua. E, como diz Novarina (2009, p. 16), “A língua não capta nada, ela chama – não para fazer vir, mas para espalhar afastamento e fazer vibrar um pouco de distância entre tudo; ela toma sem tomar, afasta – aproxima; ela mantém distante e toca.”

Figura 18 - “Saying Water”. Roni Horn, 2012.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=fkvoe7s1NVg

[23] 1955, Nova York/NY, artista e escritora norte-americana, com muitos trabalhos minimalistas.

Outro exemplo de que gosto muito é um trabalho de Vera Chaves Barcellos[24], em sua *performance* “Momento Vital” (1979/2013) (figs.19, 20), em que também usa a palavra como modo (ou tentativa) de apreender o presente no mundo, através do tempo de leitura, de escuta, de espera, sempre voltando à palavra e partindo dela para redimensionar o momento. A performance parte de um texto e volta sempre a ele a cada virar de páginas, tornando consciente a um só tempo a ação de estar ali presente lendo o texto, que tem um início, um meio e um fim. Enfatiza pela repetição o gesto banal de ler e, por meio dessa experiência, o gesto de ler, que é quase involuntário aos leitores, passa a ser uma experiência de atenção a si, ao espaço/tempo em que esse gesto ocorre.

Essas tentativas de ativar a língua, ativar a palavra, perceber a participação em suas múltiplas formas que podem ser possíveis através da palavra, me interessam e começam a gerar formas possíveis, isto é, maneiras de fazer e pensar as formas de concepção e de apresentação dos trabalhos. Zózimo (2011, p. 14) questiona:

> [...] em um espaço expositivo, qual seria o estatuto de uma obra múltipla que só é ativada pela leitura e manuseio? A última questão não somente interroga esse tipo de trabalho artístico, como também coloca em xeque o modo como os lugares apresentam tais produções.

E isso me faz perceber e olhar para o gesto de leitura numa exposição de arte como um gesto de ativação de trabalhos, como uma forma de participação que é mínima, mas que ainda é uma participação; e também colocar os gestos de manuseio e leitura numa zona de proximidade, o que acaba propondo, no momento em que os dois gestos são ação, que os mesmos são a participação de uma essencialidade em comum, ao pensar em arte participativa.

[24] 1938, Porto Alegre/RS. Desde a década de 80, realiza instalações de multimídia, empregando, além da fotografia, outros meios. Instituiu uma fundação que leva seu nome, dedicada à divulgação da arte contemporânea (2004), onde tem participado da organização de várias exposições e publicações. Vive e trabalha em Viamão, RS, Brasil, mas mantém o seu estúdio em Barcelona, Espanha, desde 1986.

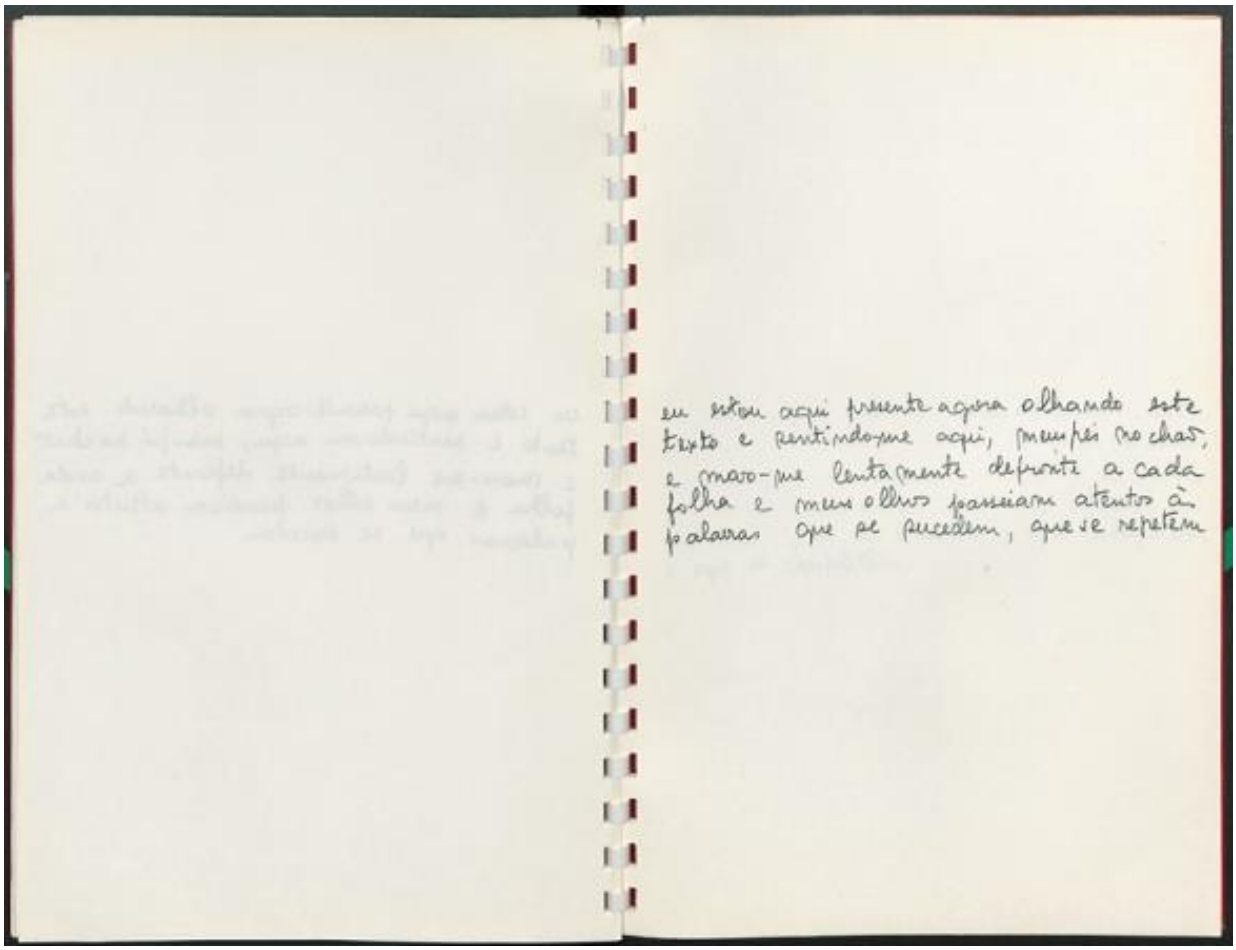


Figura 19 - “Momento Vital”, detalhe do livro (33 x 22 cm, 32 f.). Vera Chaves Barcellos, 1979-2013.
Fonte: https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2009/10/22/vera-chaves-barcellos/

Figura 20 - “Momento Vital”, performance. Vera Chaves Barcellos, 1979-2013.
Fonte: https://youtu.be/dnl_VJp4zFY

2.4 100 Títulos

"*Um título, mesmo que não carregue palavras que aludam a algo entre, metade ou quase, não é ele próprio o que está no 'meio', entre a natureza sensível e a conceitual de um trabalho?*"
Claudia Zimmer

Transformando esses 100 meios em um inteiro, retomo o trabalho que também foi apresentado no evento da UFJF, como citado anteriormente. *100 Títulos* (2022) (fig. 21) são 100 fracassos, em outras palavras, ideias que, em algum momento, surgiam à minha mente e eu achava que nunca seguiriam adiante. Mas também falam sobre o ato de enumerar, listar, pois o exercício de listas funciona muito mais para mim do que um texto completo.

Helene Sacco, artista e pesquisadora, e também minha orientadora, em sua tese intitulada *A (Ré)fábrica: um lugar inventado, entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra* (2014, p. 250), afirma:

> Analisando a presença da palavra nos meus trabalhos, percebo o quanto a lista propicia a escrita, em anotações e verbetes, em que a possibilidade de criação se amplia nos desdobramentos de sentidos e significados num jogo entre palavras e objetos. Na lista, por exemplo, posso conduzir o leitor até mesmo ao que não está na lista, ao que ficou de fora e ao porquê disso. Também acontece na relação de tensão que é criada entre termos bastante semelhantes ou extremamente diferentes, jogando o leitor a procurar por um sentido que está para além da lista.

Essa possibilidade de jogo, de algo que está além da palavra, dessas aproximações e contatos que a proximidade das listas proporciona, me interessa, e também, acrescentando à discussão, apontam uma metodologia de criação artística. Meus trabalhos de arte, desde que comecei no Coletivo Laborativo, surgiam ao redor da criação de um nome que era um jogo de palavras. "Posto de Inconveniência", "Ponto de Inconveniência", "Se conselho fosse bom, se vendia..." e "Cara de Paisagem" são apenas alguns dos exemplos de trabalhos que criei a partir e em órbita ao título.

Assim, esses títulos apontam o início de um processo, e a lista os torna inteiros em seu próprio fazer. Como escreve Claudia Zimmer, "Talvez não haja

objeto nenhum e o título faça as vezes da imagem apresentando-se como obra" (2015, p. 10). Nesse livro da autora, que se chama *O título como meio*, o qual, por muito tempo, tive como livro de cabeceira, muitas questões me interessam e vão reverberar nos trabalhos feitos após a sua leitura. Permitam-me fazer uma série de revisitações aos escritos para mostrar-lhes o porquê disso. Começando pela pergunta de Raquel Ferreira a Claudia: "Poderias apontar, dentre teus trabalhos, um como sendo uma espécie de tronco por onde se ramificam vários outros?" (2015, p. 16). Se essa pergunta fosse feita a mim, neste momento, eu certamente diria que "100 Títulos" (2022) é esse tronco, pois ele aproxima as questões do fracasso, das listas, da palavra, da leitura, do comum, do título, dos procedimentos, das frustrações, das possibilidades de transformar enunciados em algo mais, e também da possibilidade de entender que enunciados se bastam em sua presença no mundo. Ele é que reverbera em todas as outras possibilidades que uso para apresentar a palavra como esse mínimo múltiplo comum da participação.

É a partir dessas atividades possíveis que eu penso meu trabalho. Por isso, considero esse trabalho o tronco de todos os outros, porque é a partir dele que percebo possibilidades de usos da palavra: utilizá-las com uma propriedade devida ou indevida, aproximar-me desses autores com uma intimidade de quem os lê, a intimidade de quem experiencia junto a eles através de suas palavras e as toma para si.

Claudia Zimmer (2015) fala que o ato de intitular, para ela, não é uma etapa posterior, mas parte do processo de construção conceitual do trabalho. O título está no começo, quando o trabalho ainda está por ser feito, ou mesmo se fazendo. Ainda, usando a publicação *O título como meio*, que, além dos textos de Claudia Zimmer, conta com algumas entrevistas feitas pela mesma, uma das quais destaco aqui, a entrevista com Raquel Stolf, em que ela fala dos interesses por procedimentos de coleção (listas, inventários etc.), sobre a pesquisa de modos de escrita e de posições de escuta e um interesse pelo micro. Ela também fala sobre a coleção como um procedimento que pressupõe o micro, sondam juntar e rearranjar partículas de coisas, palavras, fragmentos de som e outros registros (STOLF *apud* ZIMMER, 2015, p. 117).

E, ao fim da entrevista com Raquel, lemos que ela acredita que toda palavra ocupa um espaço e solicita tempo, podendo alterar suas atmosferas, seu entorno, e declara que: “Se entre as palavras e as coisas habita uma fissura, é nesse espaçamento que se pode reinventar os limites e conexões dessa não relação” (STOLF *apud* ZIMMER, 2015, p. 127).

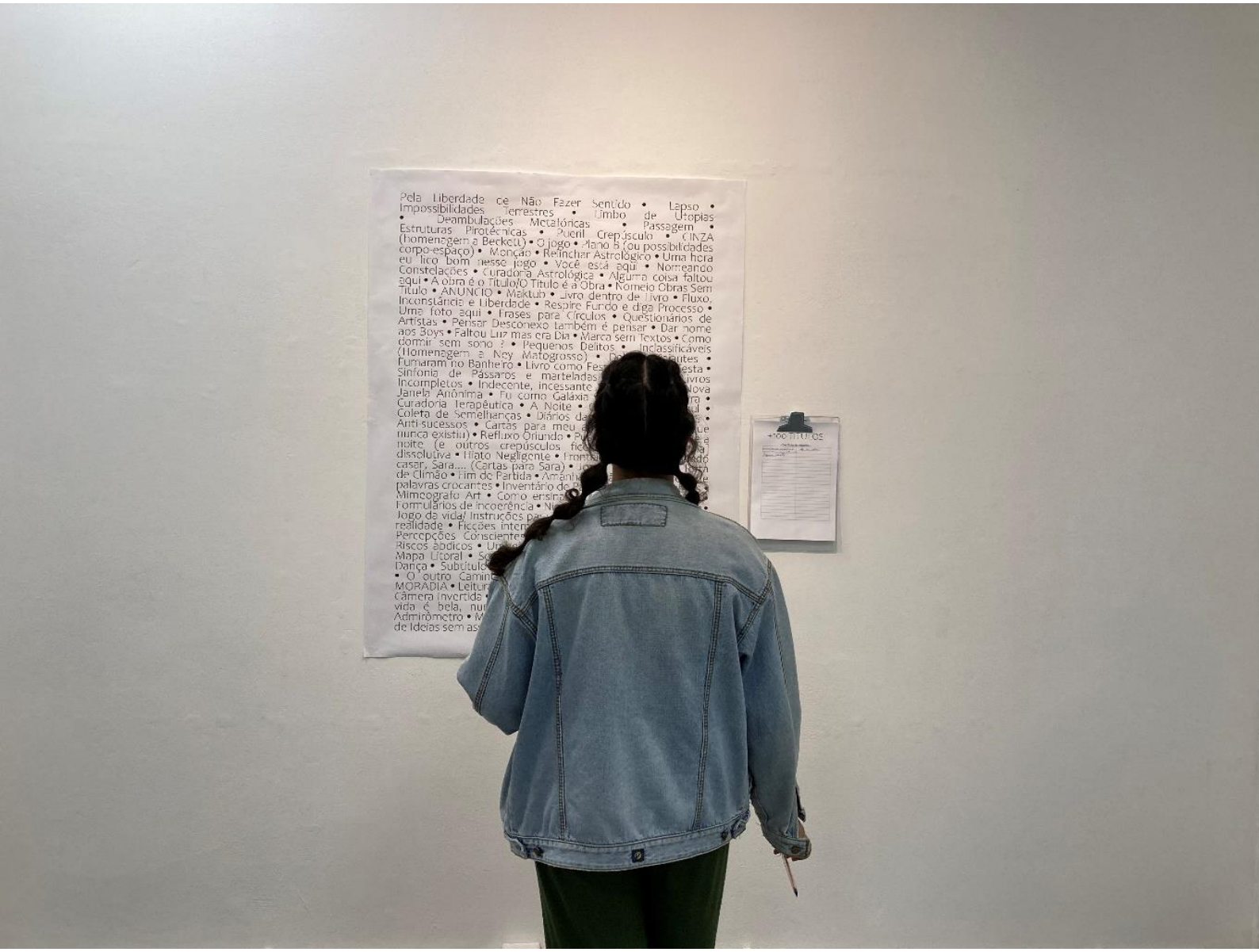


Figura 21 - “100 Títulos”, apresentação em cartaz e ficha para coleta de mais títulos. Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

2.5 Perguntas para Questionários (ou O Pequeno Questionário para responder antes de dormir)

"*Os jornais falam de tudo, exceto do corriqueiro. Os jornais são um tédio, não me ensinam nada; o que contam não me diz respeito, não me questiona e tampouco responde às perguntas que faço ou que gostaria de fazer.*"
Georges Perec

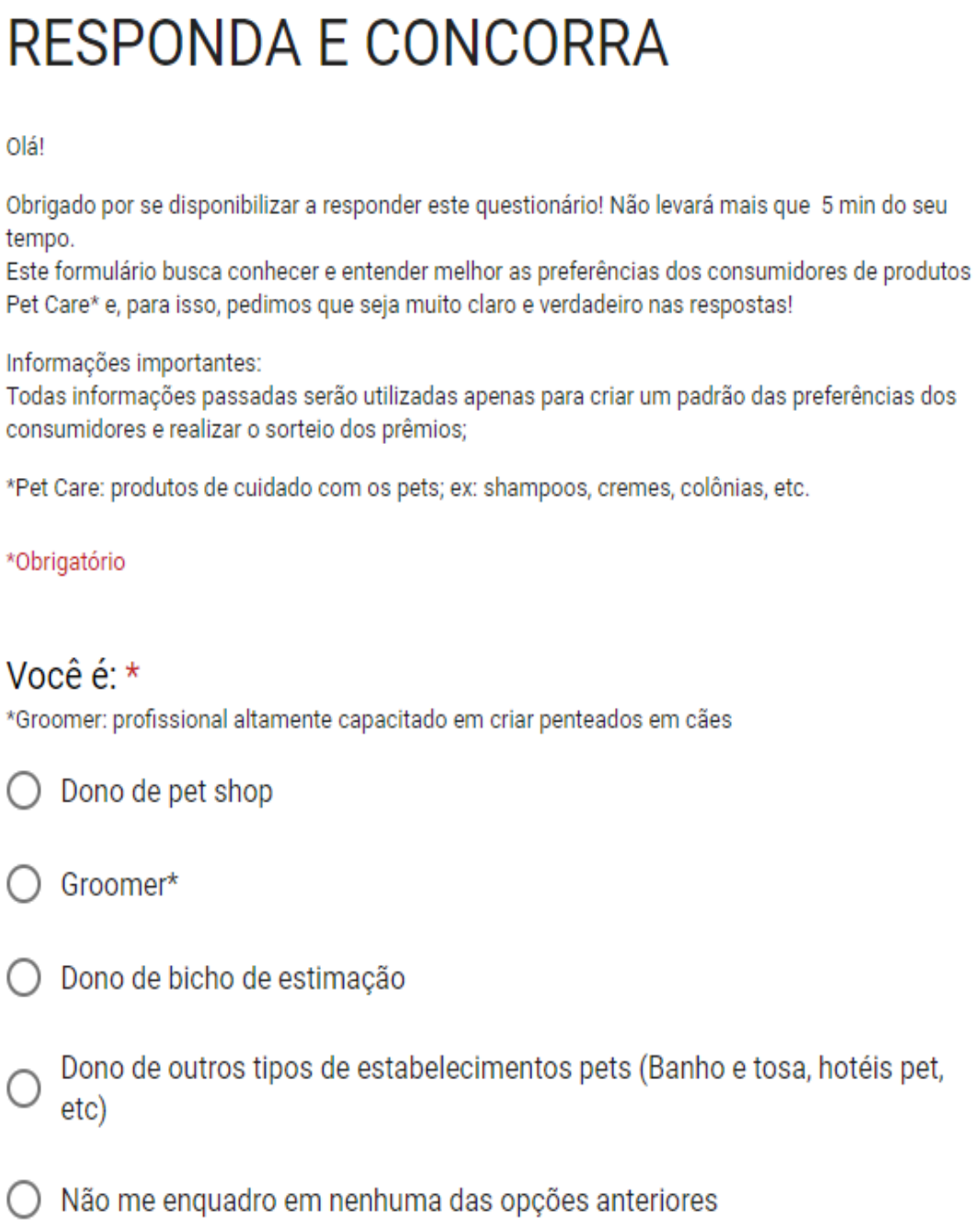
Partindo da fala da Raquel, de que entre as palavras e as coisas há uma fissura, e do tédio de Perec na epígrafe acima, em que os jornais não respondem às perguntas que gostaria de fazer, assim como nas análises dos questionários, vamos para o último trabalho da exposição, chamado: *Perguntas para Questionários* (ou *O Pequeno Questionário para responder antes de dormir*) (2022).

A proposta consiste em uma publicação com um questionário, com recortes de perguntas deslocadas de seu sentido original, que estão presentes em modelos de questionários corporativos. Exemplos, modelos, possibilidades, no intuito de, mediante uma crítica da análise quantitativa e das perguntas objetivas, trazer um olhar poético-crítico sobre as impossibilidades dessas análises.

Esse trabalho começou a ser pensado numa aula com Raquel Stolf; por isso, tão importante começar com a sua fala. Tudo começou com um questionário aparecendo para mim aleatoriamente, ao navegar na internet, como se o algoritmo entendesse que essa pesquisa fosse de meu interesse. Ela surge com a seguinte pergunta no *print* abaixo (fig. 22). A partir da estranheza gerada por essa pergunta tão específica, comecei uma pesquisa a fundo sobre questionários. Desde revisitar testes de Q.I., muito populares, mas altamente questionados pela ciência atual, a testes do BuzzFeed, que não têm compromisso nenhum com a realidade e servem somente para diversão de seus usuários.

Ao pesquisar a fundo sobre questionários, descobri algumas coisas, e já lhes aviso que pode se tornar um pouco cansativo, mas acho importante, pois deflagra um processo artístico que se dá no excesso, no debruçar-se sobre assuntos e deixar a curiosidade levá-lo até um limite, coisas que listarei abaixo. Como o trecho abaixo

é copiado totalmente de definições da internet, para diferenciá-lo do meu pensamento, eu o deixarei em páginas pretas[25]:



RESPONDA E CONCORRA

Olá!

Obrigado por se disponibilizar a responder este questionário! Não levará mais que 5 min do seu tempo.
Este formulário busca conhecer e entender melhor as preferências dos consumidores de produtos Pet Care* e, para isso, pedimos que seja muito claro e verdadeiro nas respostas!

Informações importantes:
Todas informações passadas serão utilizadas apenas para criar um padrão das preferências dos consumidores e realizar o sorteio dos prêmios;

*Pet Care: produtos de cuidado com os pets; ex: shampoos, cremes, colônias, etc.

*Obrigatório

Você é: *

*Groomer: profissional altamente capacitado em criar penteados em cães

- Dono de pet shop
- Groomer*
- Dono de bicho de estimação
- Dono de outros tipos de estabelecimentos pets (Banho e tosa, hotéis pet, etc)
- Não me enquadro em nenhuma das opções anteriores

Figura 22 - *Print* do questionário que deu origem ao trabalho.
Fonte: Acervo do pesquisador.

[25] Fonte de todos os detalhes sobre questionários: https://pt.wikipedia.org/wiki/Question%C3%A1rio

Quanto à sua diferenciação:

1- Diferencia-se da **entrevista**, pois, nesta última, as perguntas e respostas são feitas de maneira oral.

2- Diferencia-se de **formulário**, pois este pode ser qualquer impresso com campos próprios para anotação de dados, não importando por quem são preenchidos os dados.

3- Já o **teste**, embora possa ser efetuado por intermédio de questionário, tem por objetivo incentivar determinadas reações através de perguntas.

4- Diferencia-se também das **enquetes**, pois estas tratam de reunir testemunhos de pessoas sobre determinados assuntos.

Sobre as vantagens dos questionários:

1- Possibilita atingir grande número de pessoas de diversas localizações geográficas com baixo custo; sem interferência de aparelhos eletrônicos.

2- Permite o anonimato das respostas.

3- Permite que as pessoas o respondam no momento que lhes pareça mais apropriado.

4- Não expõe os pesquisados à influência da pessoa do pesquisador.

5- São fáceis de ministrar.

Sobre as limitações dos questionários:

1- Excluem pessoas analfabetas.

2- Impedem o auxílio ao pesquisado quando o mesmo não entende determinada pergunta.

3- Impede o conhecimento das circunstâncias em que o questionário é respondido.

4- Não oferece garantia de que a maioria das pessoas o devolva totalmente preenchido.

5- Envolve geralmente um pequeno número de perguntas.

6- Os resultados podem ser criticados em relação à objetividade.

Falando da construção de um questionário quanto à forma das perguntas:

1- **Perguntas abertas**

O interrogado responde com suas próprias palavras e, por isso, são difíceis de tabular e analisar.

2- **Perguntas fechadas**

Englobam todas as respostas possíveis, sendo melhor de tabular.

3- **Perguntas mistas**

Reúne as características tanto de perguntas abertas quanto fechadas.

Quanto ao conteúdo das perguntas:

1- **Perguntas sobre factos**

Referem-se a dados concretos e fáceis de precisar.

2- **Perguntas sobre crenças**

Referem-se a experiências subjetivas das pessoas, ou seja, aquilo que elas acreditam que sejam fatos.

3- **Perguntas sobre sentimentos**

Referem-se a reações emocionais das pessoas diante de determinados fatos, fenômenos, instituições ou outras pessoas.

4- **Perguntas sobre padrões de ação**

Referem-se genericamente sobre os padrões éticos relativos ao que deve ser feito, podendo envolver também padrões práticos de comportamento (o que é feito).

5- **Perguntas dirigidas a <u>comportamento</u> presente ou passado**

Tratam dos comportamentos adotados no passado ou/e no presente pelas pessoas.

6- **Perguntas referentes a razões conscientes de crenças, sentimentos, orientações ou comportamentos**

Têm como objetivo descobrir o porquê consciente de determinado comportamento ou fato.

Quanto à formulação das perguntas:

É necessário um cuidado especial na elaboração das perguntas. A seguir, algumas dicas:

1- Formuladas de maneira clara, concreta e precisa.
2- Considerar o sistema de referência e de informação do interrogado.
3- A pergunta deve possibilitar uma única interpretação.
4- A pergunta não deve sugerir respostas.
5- As perguntas devem tratar de uma única ideia.

Quanto ao número de perguntas:

Para se definir o número adequado de perguntas, é necessário considerar o interesse do respondente pelo tema pesquisado. Alguns estudiosos sugerem, como máximo, o número de 30 perguntas.

Quanto à ordem das perguntas:

Em sua elaboração, deve ser evitada que a ordem das perguntas possa sugerir um contágio de respostas, ou seja, evitar que a resposta da pergunta anterior possa influir na resposta da pergunta posterior. Também é importante evitar a mudança brusca de tema nas perguntas.

Quanto às deformações:

Existem mecanismos de defesa social que os indivíduos lançam mão a fim de se protegerem quando se sentem ameaçados, escondendo suas percepções reais. Para reduzir esse efeito, recomenda-se iniciar o questionário com perguntas com baixo risco de provocar esse tipo de resposta.

1- Defesa contra pergunta personalizada

Perguntas que iniciam com: “Em sua opinião...” ou “O que você pensa a respeito de...” ou outra semelhante pode causar respostas de fuga. Evita-se isso não iniciando o questionário com esse tipo de perguntas e utilizando maneiras indiretas para tratar de termos delicados.

2- Deformação conservadora

São respostas conservadoras, resistentes à mudança. Previne-se essa deformidade moderando o tom das perguntas.

3- Efeito das palavras estereotipadas

Ocorre quando usamos palavras tais como ‘nazismo’, ‘homossexual’ e outras que provocam reações diversas nas pessoas. Previna-se quanto ao seu uso.

4- Influência de personalidades de destaque

Quando utilizamos nomes de pessoas de destaque nos questionários, podemos causar anomalias nas respostas, como reação a esses nomes. Previna-se ao uso de tais referências.

E, por fim, quanto à estrutura do questionário:

1- Tema
2- Instruções de preenchimento
3- Introdução ao questionário
4- Perguntas

Com tudo isso em consideração, o aprofundamento no estudo das palavras, o procedimento artístico de se aprofundar nas palavras e seus significados, seus sentidos de dicionário, seus métodos científicos, e só então distorcer o seu contexto, sua palavra, esvaziar seu sentindo, preenchê-lo de estranheza, como uma espécie de crítica a esses métodos, mas também um olhar irônico e uma espécie de “descascar” o questionário de sua aura para ver o que sobra, surge daí a publicação. Que também se baseia nos questionários utilizados nas escolas por alunos que iam de casa em casa, para que as pessoas respondessem a questões pessoais a fim de que todos se conhecessem, soubessem curiosidades sobre aquele cara ou menina bonita da sala; enfim, toda uma memória afetiva de levar um questionário para “responder antes de dormir”.

Como o trabalho apresenta questões que estão em modelos de questionários corporativos fora de seu contexto e unidas aleatoriamente, ele amplia a estranheza das perguntas e das palavras pelo afastamento de seu contexto original, colocando em evidência a impossibilidade de mensurar as respostas a partir das opções-padrão colocadas. Na exposição, o trabalho é apresentado de três formas, como livro aberto com trechos na parede (fig. 24), a fim de usar a lógica de apresentação mais comum das exposições, o livro para manusear (fig. 23) e as cópias do livro como múltiplos na mesa para levar (fig. 25).

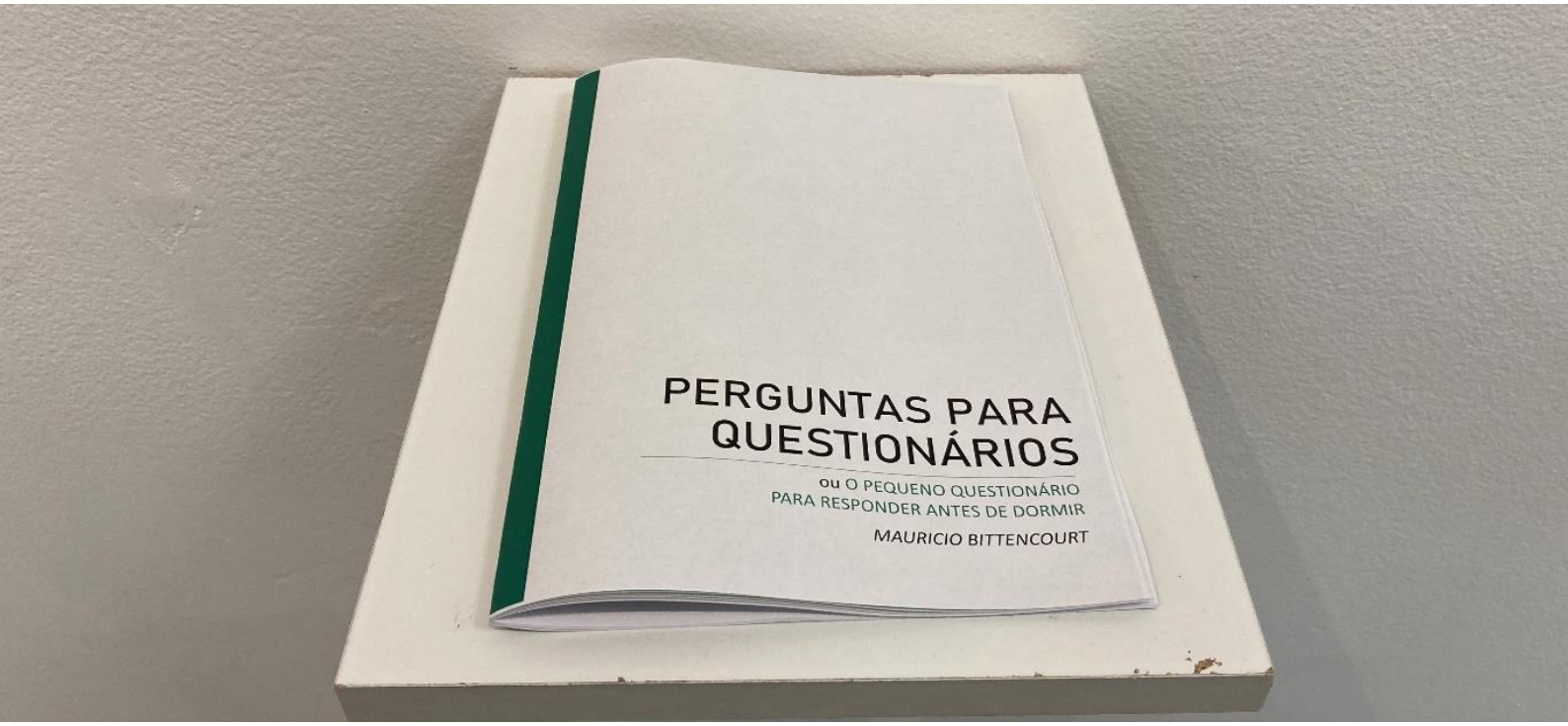


Figura 23 - “Perguntas para questionários...”, publicação na exposição. Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 24 - “Perguntas para questionários...”, livro aberto e livro para manusear. Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 25 - “Perguntas para questionários...”, questionários para levar (múltiplos). Mauricio Bittencourt, 2022. Fonte: Acervo do pesquisador.

No texto *Da partitura à ação*, Daniela Avellar escreve sobre um texto que é mais do que um texto. Ela questiona sobre quando está diante de um trabalho substancialmente textual (propositivo, instrucional) e questiona se “existe um mais além do que vejo/leio/escuto? Em qual ilusão metafísica será necessário me engajar de modo a buscar este ‘por trás’ da palavra?” (AVELLAR, 2021, p. 136). E, quando fala sobre a conexão com o mundano dessas obras instrucionais, ela destaca que: “Era como se, partiturando, houvesse uma tentativa de ritualizar o cotidiano, ritualizar os hábitos, os acontecimentos, criando uma topologia onde o artista podia se perceber nesses rituais” (AVELLAR, 2021, p. 136).

Esse ritual de responder antes de dormir, dos usos dos questionários, tudo o que também cria uma topologia. Para mim, em um lugar de perceber através da estranheza que essa configuração de trabalho gera, o quão estranho são as coisas que naturalizamos/ritualizamos/normatizamos. Desmontando o sentido original dos questionários e suas funções, eu busco, nessa estranheza, perceber as fissuras no mundo, grifar com uma caneta marca-texto, destacando as rachaduras nesse cenário que chamamos de “vida normal”.

Maria Ivone dos Santos questiona: “De que forma estas produções, ao implicarem um deslocamento da visualidade pura para a operação de leitura, demandam do público outra performance?” (SANTOS, 2009, p. 115). Acredito que

esse corpo que leva para casa, que lê na exposição e se imagina respondendo na cama, ou mesmo aquele que cumpre a instrução e a responde na cama, acaba gerando essa outra performance cogitada por Maria Ivone, pois existe uma outra temporalidade desses corpos.

Essas possibilidades do fazer, que se dão através das leituras citadas acima, propiciam uma expansão do contato entre o trabalho e o público:

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

Sendo assim, as possibilidades de contato dos trabalhos – que utilizam a palavra – são expandidas tanto para fora da galeria quanto para um mundo interno de pensamento, o qual se dá através da linguagem. Essa apreensão mental torna o ato da leitura um ato de participação, pois o legível se completa nessa articulação.

Aproximando-se de mais uma pausa na escrita, é importante falar sobre a montagem da exposição, pois ela tem seus próprios questionamentos e possibilidades quando se trata de trabalhos que fazem uso da palavra, surgindo assim muitas dúvidas:

> Poderia integrá-las tanto numa exposição coletiva quanto numa individual, ou, talvez, vivessem melhor sendo consultadas sobre uma mesa, pela abertura do envelope que as contém, sendo observadas e manipuladas por uma única pessoa que as abriria para fazer a experiência da leitura. (SANTOS, 2009, p. 122)

Para pensar isso, recorro à recordação de minha primeira exposição individual, chamada *Laborativo Unboxing* (2019) (fig. 26). Nela, eu abria uma caixa (com materiais coletados numa ação urbana) no centro da exposição, sobre uma mesa, e a expandia para as paredes da galeria, criando assim algo novo nesse trazer de fora e expandir para a galeria.

Nessa exposição (fig. 27), o gesto é um pouco diferente: ao centro da exposição, na mesa, ficam as versões em multíplos dos trabalhos, pensando nas maneiras já legitimadas de participação e arte colaborativa.

Já nas paredes da exposição, utilizando a parede como o meio de exposição mais tradicional, a palavra toma as vezes de um outro tipo de participação, esse que se dá pela leitura.

Figura 26 - Exposição “Laborativo Unboxing". Mauricio Bittencourt, 2019.
Fonte: Acervo do pesquisador.

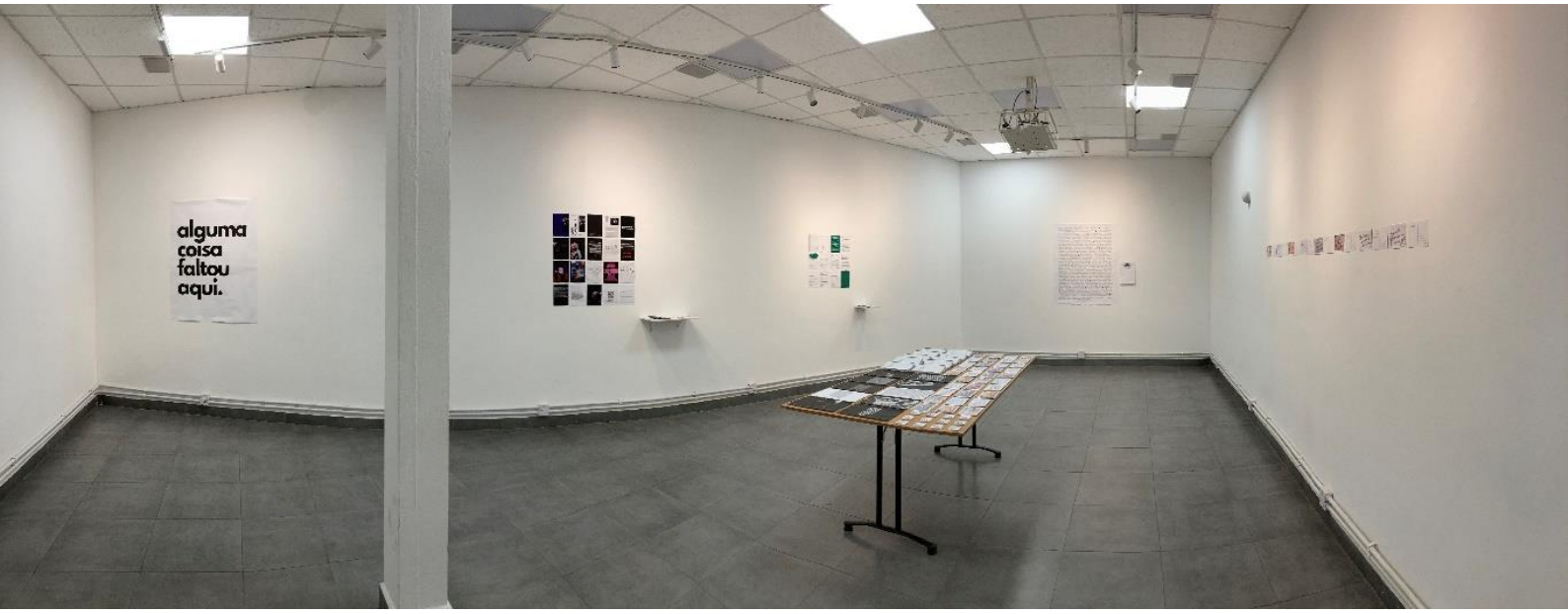


Figura 27- Panorâmica da exposição “O Mínimo, o Múltiplo e o Comum". Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Acervo do pesquisador.

> A imersão proporcionada pela leitura parece ser intrínseca a esta proposta. O visível e o legível parecem reenviar a regiões existenciais e ausentes. Apesar de invisíveis, estas passam a existir na experiência e na forma de contato que se dá entre o ver e o ler. (SANTOS, 2009, p. 122).

Destacando-se, então, essa palavra como gesto mínimo da participação, de um estar juntos.

2.6 Levantando a cabeça

> "*Sinto uma impressão de veludo quando escrevo.*
> *Para mim, a ideia de uma escrita aveludada é*
> *como um tema familiar, no limite do afetivo*
> *e do perceptivo, que não para de assombrar*
> *meu projeto de escrever, não para de guiar*
> *minha escrita quando estou escrevendo,*
> *que me permite a cada momento*
> *escolher as expressões que quero utilizar.*"
> Michel Foucault

Após esse laboratório de experiências reais que são todas as oportunidades verdadeiras de uma exposição, percebendo também o quanto essa escrita e os próprios trabalhos estão nesse limite entre o afetivo e o perceptivo, retomo a pergunta de Zózimo acima e observo alguns resultados. Essa pergunta reverbera a partir e com a expografia da exposição, que apresenta, ao centro de sua montagem, múltiplos para levar, como um recurso já bastante empregado em exposições, a fim de gerar a participação através do "levar para casa", bem como estratégia de expandir para fora da galeria.

Nas paredes, apresenta os trabalhos como outro tipo de participação, essa que aguarda o público-leitor. A leitura e a participação do público, ativando a palavra escrita/falada/lida, na ampliação de sua potência pelo estar junto, da partilha de uma experiência em comum, do encontro que se dá através da leitura, pretende buscar, nesse gesto mínimo, uma outra forma de participação. Trago também os questionamentos de Maria Ivone dos Santos:

> Se o que ocorre como experiência para o leitor — entregue à leitura do enunciado exposto —, que passa a ser uma zona desconhecida para o criador, seriam estas proposições abertas a outras práticas? Seria o público conduzido pela leitura a um outro deslocamento, transportado por esta operação? Seria a leitura um dos modos de produzir deslocamentos?

> Seriam as palavras, assim instaladas, que o conduziriam a possíveis divagações e a viver outras experiências? (SANTOS, 2009, p. 123)

Ao compreender que, se toda arte pode ser considerada participativa, interessa-me o que pode ser feito para que esse lugar do encontro se estabeleça em meus trabalhos, por via da palavra e com o objetivo de demarcar um estar junto.

Tudo isso tem a ver com arte tanto quanto tem a ver com a vida; tem a ver com a palavra tanto quanto tem a ver com a participação e o encontro; tem a ver com perceber que a leitura de um texto promove experiências profundas que, infelizmente, ainda não tenho como acessar. Roland Barthes, no livro *Rumor da língua*, traz a seguinte questão: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” (2012, p. 26). Barthes, nessa reflexão, interessava-se por um texto que fazemos involuntariamente ao lermos, um texto que, segundo ele, divaga no pensamento. “Simplesmente um texto, esse texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos” (2012, p. 27). Ainda, segundo ele, esse texto deveria se chamar com uma só palavra: texto-leitura.

> Estas práticas, que vieram na esteira dos deslocamentos operados em grande parte por Duchamp, conduzem a uma expansão do papel do espectador, que passa a ser solicitado de outra forma face ao que é proposto como agenciamento (objeto, proposição ou outro). Não mais veríamos o artista se ocupando estritamente das especificidades da prática do âmbito do que está posto e visível, mas agindo no entrelaçamento, completando, desenvolvendo estratégias de encontro. (SANTOS, 2009, p. 127)

Volto ao texto do *Ato criativo* de Duchamp, e vejo o quanto essas proposições de leitura se ampliam em formas possíveis, se desdobram e se reinventam pela participação do espectador-leitor, pelas memórias de vivências acessadas por essas leituras e pelo seu estado de abertura. Quem dera eu tivesse acesso a esses textos-leitura.

3 NOMEANDO CONSTELAÇÕES

> "*eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro nunca nenhures em nenhuma outra parte ninguém para preenchê-lo em meu lugar e isto poderá ser o fim do jogo mas não haverá prelúdio nem interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós nada conta senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo...*"
> haroldo de campos – galáxias

Bem-vinde de volta, leitor! Consideramos aqui a segunda parte desta dissertação. Gostaria de pontuar que, daqui em diante, teremos algumas mudanças, pois este texto foi escrito vários meses depois do meu exame de qualificação do mestrado, e que o texto anterior, em sua maioria, foi escrito antes dessa qualificação. Assim, para que esteja clara uma mudança de direção dada tanto pelas contribuições dos professores quanto pela vida e, principalmente, pelos trabalhos que foram surgindo.

A distância não é tanta, mas certamente se difere das expectativas que eu tinha, em dado momento, para o direcionamento do trabalho. E isso é algo muito importante para apresentar o quanto o texto sofreu contaminações de trabalhos feitos em "épocas" diferentes.

Vejamos. Quando eu apresentei a qualificação, fiz um capítulo provisório chamado "Oclusão", dizendo, ao final, que eu desejaria que algum capítulo se chamasse "Nomeando constelações", pois este é um dos títulos que me acompanha há bastante tempo. Dentre os 100 títulos do trabalho *100 Títulos* (2022), existem alguns que reverberam por mais tempo na minha mente, repetindo-se até que eu os "aposentasse" na lista de fracassos/possibilidades. O próprio *Alguma coisa faltou aqui* (2022) também foi um dos que ficou mais tempo na minha mente, como se emanando uma potência presente e constante.

Já no caso de "*Nomeando constelações*", ele surge primeiro da ideia de dar nomes (títulos, palavras, apelidos, lista de músicas), que é uma das maneiras pelas quais eu realmente me encontro com a palavra. As constelações surgem desse olhar para o que está distante, e também dos usos que a astrologia faz das constelações, construindo arquétipos que vão ser usados para ler e estudar os

comportamentos das pessoas. Esse mapa do céu, de arquétipos dados pela palavra que busco, aproxima-se da conceituação de diagramas de Basbaum (2016, p. 86):

> Os diagramas a que me refiro são desenhos, compostos de linhas e palavras que procuram estabelecer uma relação dinâmica entre os campos visual e discursivo, de modo a enfatizar – e propor – passagens entre eles, criando territórios atravessados pelo ritmo fluido de relações, inter-relações e relacionamentos – incluindo aí forças de atração, repulsão, vizinhança, fragmentação, encadeamento, agrupamento, deslocamento, localização, etc.

Percebendo as potências desses diagramas como constelações, eles me interessam como ferramentas de produção de pensamento (BASBAUM, 2016), e também como aproximo esse recurso das artes visuais, desta astrologia, como elemento comum da vida. Foi então que cheguei, também, à definição de Walter Benjamin, que conceituo no início desta dissertação.

Em seu projeto artístico *(Des)localização do meio*, Claudia Zimmer realiza várias atividades e trabalhos em busca de lugares que contêm em seu nome a palavra “meio” ou “meia”. A partir dessa movimentação, ela começa a construir um “*Mapa do meio*” (2008-presente) (fig. 28). Esse mapa foge da função primordial dos mapas, que é a localização, porém, com isso, cria uma outra possibilidade de localização. Esse mapa se aproxima de uma constelação e, ao ligar um local ao outro, faz um desenho e cria proximidades, as quais relaciono com minha tentativa de criar uma constelação (um mapa do céu). Relaciono-me mais ainda desse trabalho por ter a palavra como principal ativador desse território.

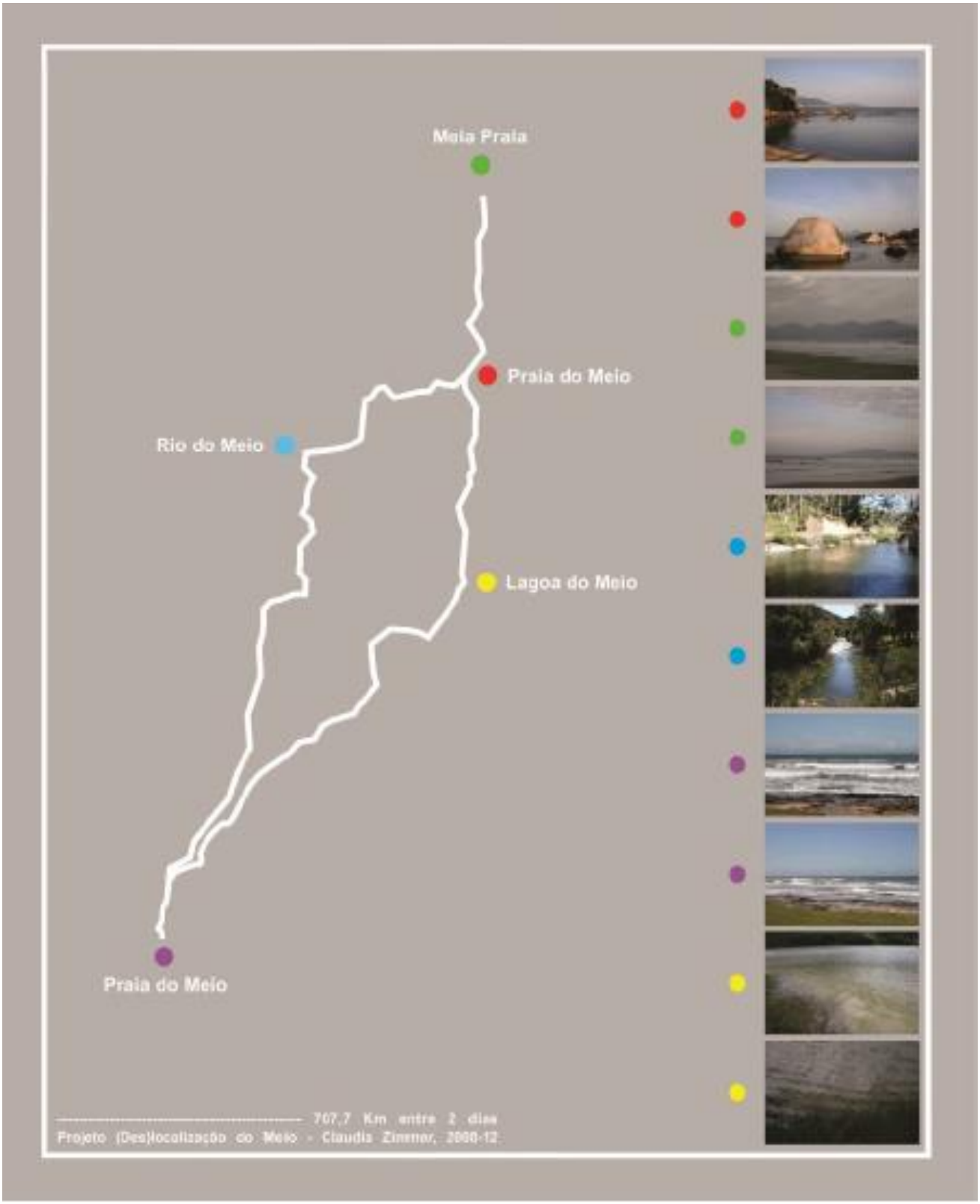


Figura 28 - “Mapa do meio”, Claudia Zimmer, 2008-presente.
Fonte: http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000951934&loc=2015&l=ca4b5e767e51f0e5

Independentemente de comprovações ou não da existência de qualquer prática mística, espiritual ou astrológica, a arte ensinou-me que o que interessa existe nesse “entre”. Que, no caso, é a existência dessas crenças, estudos e usos, da ficção como deflagração da grande encenação, que tudo na vida é (as fissuras que, na realidade, eu possivelmente repetirei em algum lugar nos textos, pois, de fato, acredito ser uma das tais “funções” da arte o seu perceber e grifar). Posso citar aqui Kosuth (2006, p. 225), no seu famoso texto *A arte depois da filosofia*, quando diz que “[...] depois da filosofia e da religião, a arte talvez possa ser um esforço capaz de preencher aquilo que, outra época, chamamos de necessidades espirituais do homem”, como ele mesmo diz que, de outra maneira, seria dizer que a arte lida “por analogia com o estado das coisas” (*ibidem*).

Certa vez, eu li que o *Tarot* era considerado o “livro dos livros”, pois continha em si todo o conhecimento do universo, além da possibilidade de contar infinitas histórias através dos seus arquétipos – acho que é daí que eu tiro um pouco da beleza de nomear constelações, olhar para o céu, unir os pontos que, à primeira vista, parecem ser desconexos e trazer um sentido através de como chamá-los.

Ao ler *Diante da Palavra*, de Novarina (2009), isso fica mais evidente, quando ele fala sobre não nomear, mas sim chamar as coisas a uma existência que rasga a gente. Assim, eu penso em nomear constelações como uma maneira de rasgar o mundo e criar novos sentidos, novas ficções.

> O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam? Que não são nem instrumentos de escambo, nem utensílios para se pegar e jogar, mas que querem tomar a palavra. Sabem muito mais sobre a linguagem do que nós. Sabem que são trocadas entre os homens não como formas e *slogans*, mas como oferendas e danças misteriosas. Sabem disso muito mais que nós; elas ressoam muito antes de nós; chamavam-se umas às outras muito antes que estivéssemos aqui. As palavras preexistem ao teu nascimento. Elas razoaram muito antes de você. Nem instrumentos nem utensílios, as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala: ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, *a matéria do nosso espírito*. (NOVARINA, 2009, p. 14)

Quando eu penso em uma exposição, reflito sobre como cada trabalho é uma constelação que foi chamada por seu nome, uma série de pontos que eu liguei, os quais possuem sentidos isolados e conectados. E que, na exposição, estão

dispostos com outras constelações, formando assim uma espécie de galáxia. E que, também, têm o seu sentido separados, juntos, por aproximação, por distanciamento, por contaminação e por posição do observador, talvez, como as “galáxias” de Haroldo de Campos.

Para que isso se torne presente, e para entender o caminho da pesquisa e desses trabalhos, eu criei, então, uma constelação (fig. 29), utilizando-me dos diagramas, mas também da afetividade com o signo de Sagitário (que é meu signo solar). Criei dentro dessa estrutura (a imagem da constelação de Sagitário) uma forma já preestabelecida com possíveis relações para meus trabalhos.

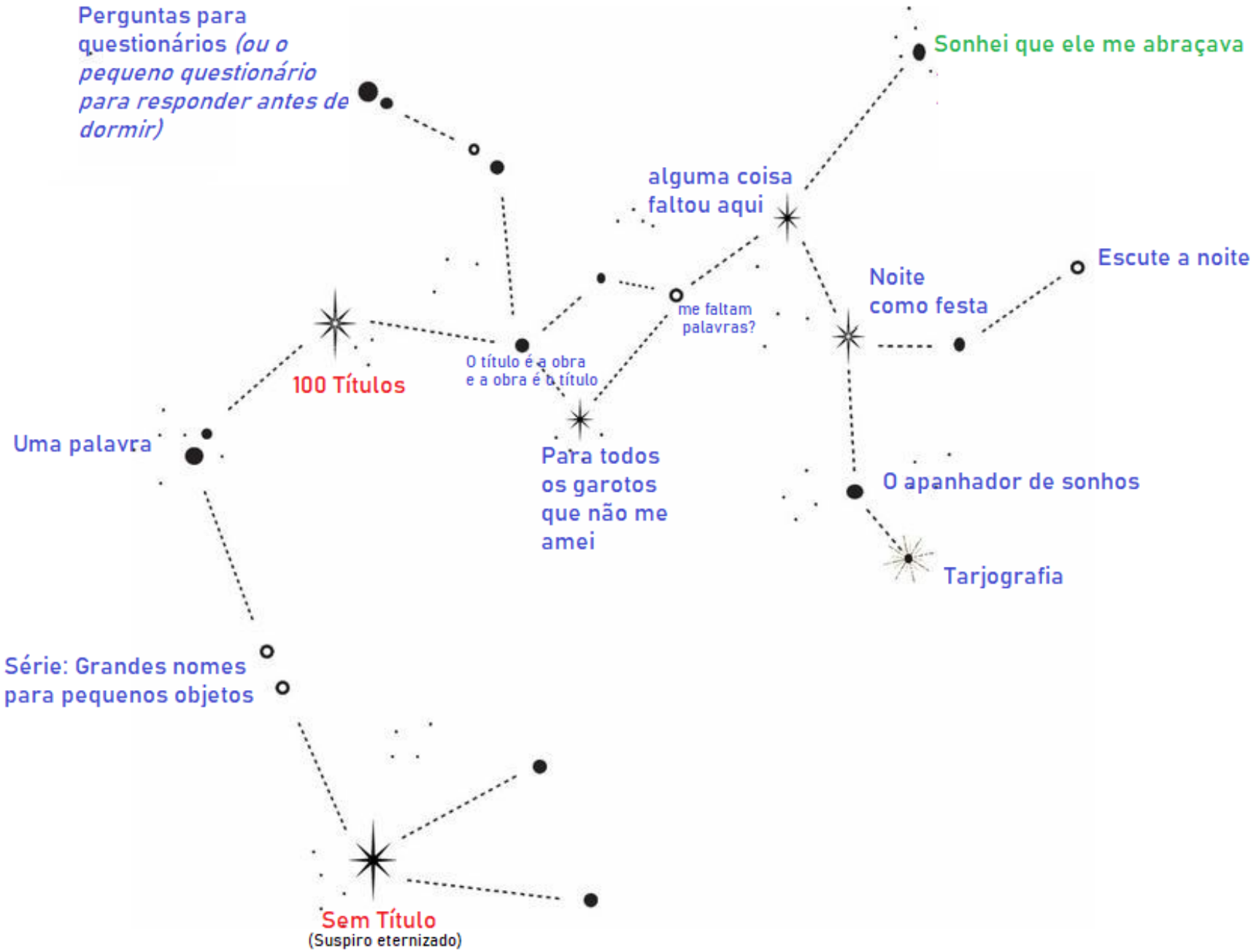


Figura 29 - Diagrama de meus trabalhos, feito a partir da constelação de Sagitário. Mauricio Bittencourt, 2023.

Em vermelho, temos os trabalhos que considero os troncos desta pesquisa, o *100 Títulos* (2022) e o *Sem Título* (2023), que resolvo mudar de nome para *Suspiro Eternizado* (2023). Em verde, temos um título que ainda não virou um trabalho, mas que está lá em sua ponta a nascer. A partir disso, criei algumas relações possíveis, sendo que acredito haver infinitas combinações (assim como o *Tarot*), que geram infinitas discussões. Porém, para a presente pesquisa, vou me ater a algumas.

Para deixar mais claro o que pretendo, primeiramente apresento o diagrama-constelação que representa o eixo do capítulo anterior.

3.1 “Me faltam palavras?” – “O título é a obra, e a obra é o título”

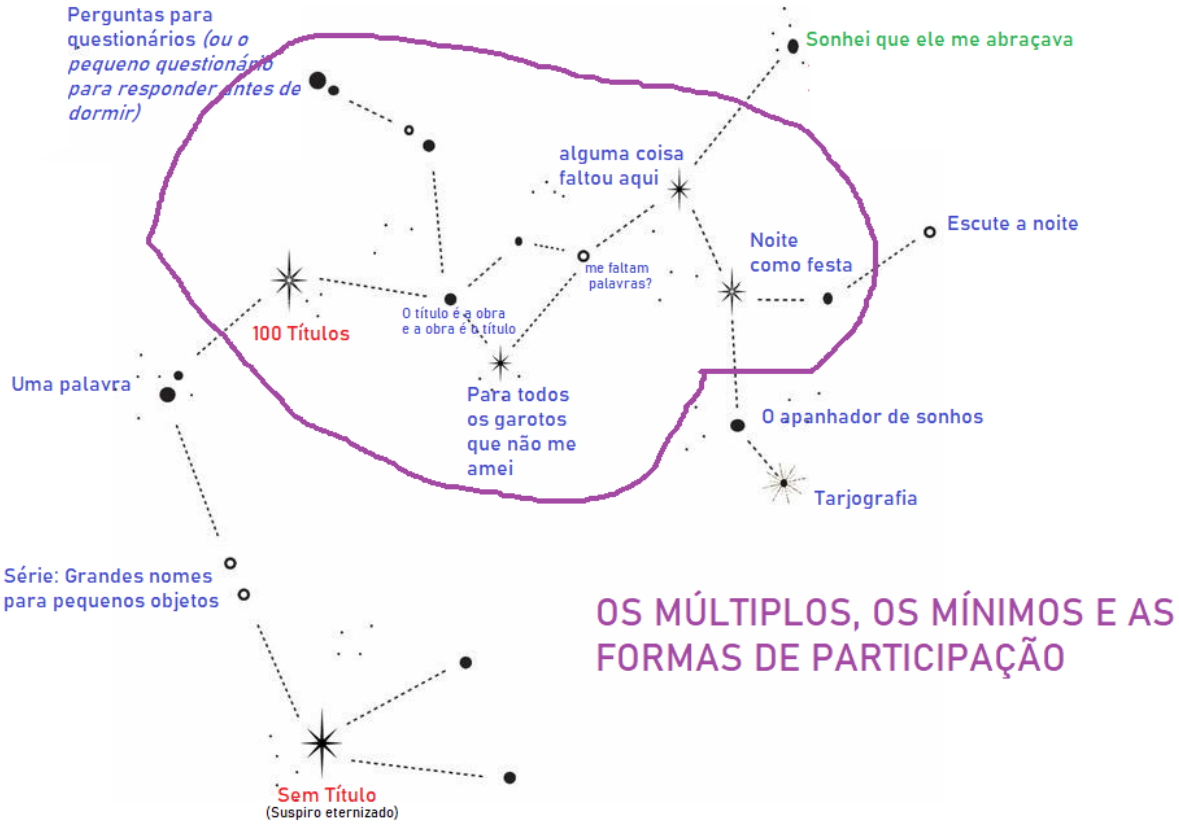


Figura 30 - Diagrama “Os Múltiplos, os Mínimos e as Formas de Participação”. Mauricio Bittencourt, 2023.

Como podemos ver na imagem acima, eu categorizei os trabalhos da exposição *O Mínimo, o Múltiplo e o Comum* (2022) como *Os Múltiplos, os Mínimos e*

as Formas de Apresentação (fig. 30). São questões sobre a palavra, dentro das artes visuais, que essa exposição discute enquanto conjunto.

Ao centro, temos dois trabalhos extras que não estavam na exposição. São eles: *Me faltam palavras?* (2022) e *O título é a obra, e a obra é o título* (2023). Eles são trabalhos mais novos que ainda não foram apresentados aqui, mas se conectam nesse eixo, assim como se conectam em outros que virão a seguir.

Comecemos com o trabalho *Me faltam palavras?* (2022) (fig. 31), que foi apresentado na parede-manifesto da feira Dobra o Ruído, em novembro de 2022. Pensando a partir das noções de cartazes multiplicáveis, como forma de participação mínima, através da leitura da pergunta, e também pensando o manifesto como uma pergunta, o que é algo incomum.

Acredito que ele cumpre sua função de questionar o uso da pergunta "*Me faltam palavras?*" como algo que significa o máximo que se pode dizer sobre algo, como se faltar palavras fosse um sinal de: "*Isso é tão importante*" *que as palavras não dão conta e, então, utilizam-se desse bordão "preguiçoso" para não tentar expressar-se.* Acredito que também venha de um lugar do medo de errar ou não ser o bastante, mas é na sua vida, no seu sopro, que as palavras ganham o seu peso.

O trabalho também fala sobre tomar a palavra no sentido de que precisamos não nos abster de falar (no sentido de nos posicionar), sempre que pudermos ter a palavra. Muitas pessoas reclamam de não ter uma voz e, quando a temos, não podemos desperdiçar esse momento de se fazer presente.

Figura 31 - “Me faltam palavras”. Mauricio Bittencourt, 2022. Fonte: Acervo do pesquisador.

Em sua dissertação de mestrado, *Rembe*, Fran Favero (2019) analisa o texto *A Máscara*, de Grada Kilomba, e aponta os silenciamentos que existem entre fala e escuta. É dito o seguinte:

> A autora também pensa sobre um espaço de negociação que acontece entre quem fala e quem escuta, pensando o ouvir como um "ato de autorização em direção a/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz e ouvida". Para a autora, a noção de pertencimento está mediada por essa escuta, já que quem é ouvido e aquele/a que pertence, e aqueles/as que não são ouvidos não pertencem – a boca é colocada, portanto, como um órgão especial por simbolizar a enunciação. (FAVERO, 2019, p. 142)

Pensando nesse lugar de negociação e de permissões, a pergunta "*Me faltam palavras?*" (figs. 31, 32) vira um manifesto, o qual questiona se realmente te faltam palavras; um manifesto que questiona se abrir mão da palavra, quando se é escutado, é algo que deve ser feito, sendo que sabemos que precisamos nos posicionar, tomar a palavra, nos colocarmos no mundo. É como minha orientadora, que organizou com sua turma esse evento (a feira Dobra o Ruído), percebeu ao propor essa parede-manifesto: "*Num mundo onde todo mundo fala pelos cotovelos, quando é dado a oportunidade de falarem e essa escrita ficar vista, as pessoas se assustam, têm medo de participar, se policiam demais no que escrever.*"

Como são cartazes e vão ficar fixos, não é como um *feed* de rede social que tem sempre uma nova imagem surgindo, que apaga a anterior e ameniza o discurso e a palavra dita anteriormente. Sendo uma palavra como um manifesto, uma palavra manifesta, ela tem outra presença, outra robustez e outra noção de permanência. Pois as palavras propõem uma performatividade que vem dos usos da linguagem, que, como J. L. Austin (1990, p. 11) conceitua nas teorias do ato de fala, a linguagem deve ser tratada como "'ação' e não 'representação' da realidade". No trabalho *Posto de Inconveniência* (2013), já citado, existem múltiplas performatividades em que a palavra se apresenta, seja através do megafone, da conversa, da palavra no adesivo, na palavra no formulário e, também, no trabalho *Me faltam palavras?* (2022). E assim, na palavra 'manifesto', vemos mais uma das múltiplas possibilidades de performatividade da palavra.

Figura 32 - Trabalho “Me faltam palavras?” na parede-manifesto da feira “DOBRA O RUÍDO”, no Centro de Artes da UFPel. Mauricio Bittencourt, 2022.
Fonte: Helene Sacco.

É preciso pensar o quanto se fala muito justamente, porque essa palavra se esvai: ela desaparece, não se fixa ou não assume um lugar colocado no mundo. Quando ela precisa fazer isso, as pessoas ficam com medo, com receio de não serem bem interpretadas. Podemos questionar aqui essa espécie de transparência da palavra no mundo, desse excesso de informações, e como ela assume outro jogo de visibilidade, uma vez colocada no campo das artes visuais e do manifesto. Então, de certa forma, a pergunta despertou mais questões do que eu imaginava, ao se colocar no mundo e colocar essa “pulga atrás da orelha”; ao surgir como um manifesto que é a pergunta, algo incomum, ela ainda se faz presente em seu posicionamento.

Rancière, em *Políticas da Escrita*, afirma o seguinte:

> A literatura não existe nem como resultado de uma convenção nem como efetuação de um poder específico da linguagem. Ela existe na relação entre uma posição de enunciação indeterminada e certas fábulas que põem em jogo a natureza do ser falante e a relação da partilha dos discursos com a partilha dos corpos. (RANCIÈRE, 1995, p. 45)

Pensando nos corpos que leem uma exposição de arte, há uma certa hierarquia de importâncias numa exposição: primeiro vemos/lemos o que está em posição de obra e, depois, o que está em posição de etiqueta.

Na criação do trabalho *A obra é o título, e o título é a obra* (2023) (fig. 33), busco justamente um corpo que se movimenta e participa ao ler. Como é comum em exposições de arte, o público primeiro vê o que está na "*posição de trabalho*". Aqui na parede (como um quadro ou pintura), temos um cartaz escrito "O *TÍTULO É A OBRA*". Lendo isso, a pessoa obriga-se a deslocar-se fisicamente para mais perto com o objetivo de ler a etiqueta do trabalho e descobrir que obra é essa; muitas vezes se abaixando, ou até mesmo curvando a cabeça ao chegar à etiqueta. Na etiqueta se lê: "*A obra é o título*" e, ao fazer essa dobra, de não elencar elemento mais importante, confunde-se, pois, se *o título é a obra, e a obra é o título*, **ou** então se o título da obra é "*o título é a obra*".

Figura 33 – "O Título é a Obra, e a Obra é o Título". Mauricio Bittencourt, 2023.
Fonte: Acervo do pesquisador.

> Bases e molduras funcionariam como indicadores, apontando e apresentando o que seria a obra e o que estaria fora dela, o que seria arte e não-arte. Sendo que um enunciado pode ser reconhecido “lá onde um conjunto de signos está separado do mundo circundante por um feixe redundante de contornos, seja ou não esta demarcação sublinhada por uma borda. (FERVENZA, 2006, p. 84)

Com esse estado de confusão, esse vaivém entre o que é trabalho e o que é etiqueta, eu busco realçar e reafirmar a importância do título em um trabalho de arte. E aqui podemos relacionar isso com o que eu escrevo sobre o trabalho *Alguma coisa faltou aqui* (2022), o que, às vezes, como diz Claudia Zimmer (2015, p. 17), percebemos que o próprio título é o trabalho, e quando o é, ela questiona se ele: “Duplica sua natureza sensível ou reforça seu caráter conceitual?”

Figura 34 – “A traição das imagens”. Renné Magritte, 1928.
Fonte: https://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq_coluna=80

Quando Magritte cria *A traição das imagens* (1928) (fig. 34) com a célebre frase: “*Isto não é um cachimbo*”, que vai aparecer em suas várias versões, ele faz um jogo entre o lugar da palavra e o lugar da imagem. Foucault, sobre esse trabalho, escreve que:

> Voltou para seu lugar natural – em baixo: lá onde serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe, a insere na sequência dos textos e nas páginas do livro. Torna a ser “legenda”. A forma, quanto a ela, volta a seu céu, do qual a cumplicidade das letras com o espaço a havia feito descer por um instante: livre de qualquer liame discursivo, ela vai poder flutuar de novo em seu silêncio nativo. (FOUCAULT, 2014, p. 24)

A partir da análise de Foucault sobre o trabalho de Magritte no livro *Isto não é um cachimbo* (2014), temos muito que pensar, mesmo hoje, sobre essas posições da palavra e seus possíveis alargamentos. Em primeiro lugar, essa noção de

subordinação: “[...] ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem), ou a imagem é regrada pelo texto” (FOUCAULT, 2014. p. 39); noção que ainda é presente até hoje, tanto no campo da literatura quanto das artes visuais, do qual eu vos direciono a uma segunda questão: Por que é necessário nomear?

Para confundir a questão, vamos ler o que Foucault (2014) escreve sobre o fato de nomear o que não tem necessidade de ser nomeado (o cachimbo), pois a forma é muito conhecida e, como Magritte, no ato de nomear, nega que seja um cachimbo. Com isso, ele cria outra questão que nada responde sobre a necessidade de nomear, mas sim sobre o poder de nomear. E, para percebermos essa importância:

> Aliás, ouçamos Magritte: “Pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana”. Ou ainda: “Às vezes, o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição.” (FOUCAULT, 2014, p. 50)

Essa relação vai acontecer constantemente em alguns trabalhos meus, como este que apresentei, e também nos trabalhos *Grandes nomes para pequenos objetos* (2023) e *Suspiro Eternizado* (2023), dos quais falarei mais à frente. E, para concluir momentaneamente esse raciocínio entre o que se vê e o que se lê, cito uma frase de Foucault em outro de seus livros, intitulado *A palavra e as coisas* (2000), no qual o autor elenca uma “não-distinção entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado, da constituição, pois, de uma superfície única e lisa, onde o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito” (FOUCAULT, 2000, p. 54).

Negociar esses lugares da palavra, nos trabalhos de arte, é algo em comum de todos os meus trabalhos, bem como do exercício a que essa pesquisa se propõe, pois, percebendo esse ponto central múltiplo que é a palavra, eu busco tencioná-la a ocupar alguns espaços, no intuito de ver até onde ela pode ir, atravessar, criar espaços “entre”, criar jogos por semelhança, ou até mesmo como no trabalho *A obra é o título, e o título é a obra* (2023), no qual acontece uma tautologia que, por repetição, dá ênfase ao enunciado.

Uma tautologia, assim como aparece em *Five Words in Green Neon* (1965) (fig. 35), de Joseph Kosuth, artista conceitual. A obra é composta das palavras do título em verde neon e faz da própria linguagem um conteúdo. Ela, além de ser o próprio título, é também tudo que vemos, fazendo o objeto e a ideia sobre o objeto ser a mesma coisa.

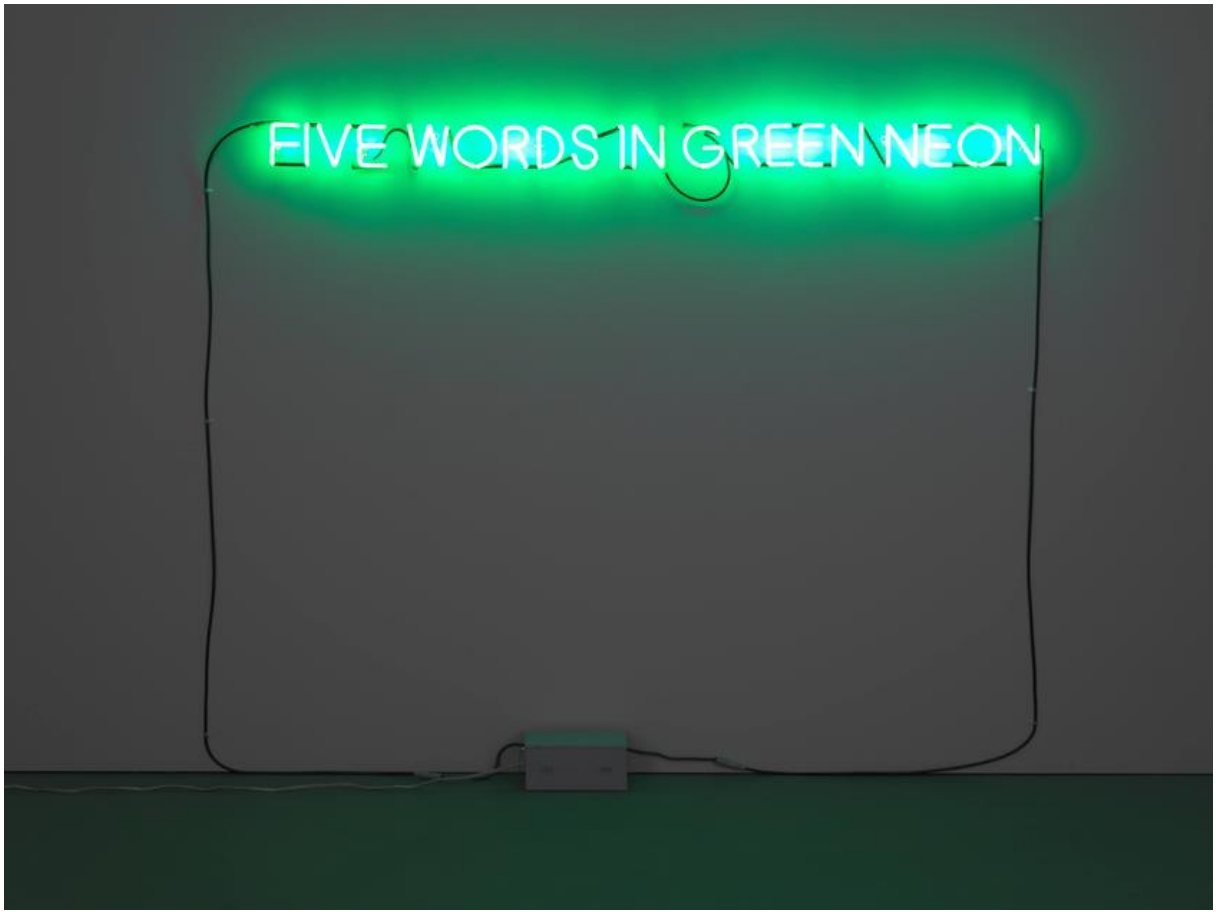


Figura 35 – “Five Words in Green Neon”. Joseph Kosuth, 1965.
Fonte: https://whitney.org/collection/works/8377

Essa apresentação do trabalho de Kosuth antecipa o seu manifesto sobre “arte depois da filosofia”, em que ele questiona a função e a natureza da arte, indo nos direcionar para a arte como sendo a linguagem da arte, fazendo-nos entender que “é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte” (KOSUTH, 2006, p. 219). Isso se aproxima muito das minhas motivações para produzir nas linguagens escolhidas. Toda vez que produzo uma intervenção artística, como em *Alguma coisa faltou aqui* (2022), penso no que é uma intervenção artística e, por isso, proponho o trabalho como anúncio de uma falta, como foi dito acima. E quando crio uma

pergunta em *Me faltam palavras?* (2022) para uma parede-manifesto, penso justamente sobre tensionar o papel e a forma de um manifesto. Então, esse comentário sobre si mesmo, essa metalinguagem acaba se fazendo presente no trabalho.

É por isso que meu trabalho exige do público um olhar que não seja mais que olhante (que é *voyeur*), e sim leitor (FOUCAULT, 2014), pois a leitura prevê certos processos mais ativos do que o *voyeur*, o qual observa passivamente. Assim, os múltiplos, os mínimos e as formas de participação tornam-se presentes através deste assumir-se leitor, que é necessário para a troca/contato com os trabalhos.

3.2 Outras possibilidades

Alguma frase aqui.

Na pré-escola, eu sabia separar as sílabas da palavra ‘bicicleta’, bi-ci-cle-ta, mas não sabia andar de bicicleta. Com isso, a direção me passou para a primeira série após quinze dias de aula, pois julgaram que eu não tinha mais nada para aprender ali. E ainda adicionaram, caso eu não mudasse de ano, que isso iria me atrapalhar e também aos colegas. Isso diz muito sobre mim – eu sou uma pessoa muito mental, com uma péssima motricidade fina. E esse mental vai aparecer, de alguma forma, também nos trabalhos citados no diagrama. Tanto em *Para todos os garotos que não me amei* (2022), que fala de uma falta de afeto, quanto em *Me faltam palavras?* (2022), que vai colocar como corpo a falta da palavra, como uma falta de si.

É como em *Alguma coisa faltou aqui* (2022), que vai trabalhar a falta em sua forma mais pura. No anúncio dela, temos as presenças dessas ausências deflagradas a partir do ato mental de perceber e anunciar. Por isso, percebo que elas, juntas, nesse futuro trabalho *Sonhei que ele me abraçava*, direcionam a um dos possíveis caminhos desta palavra que encontrei no primeiro capítulo. O caminho de anunciar as faltas e de trabalhar com o micro, sejam elas as micronarrativas ou os microenunciados (fig. 36).

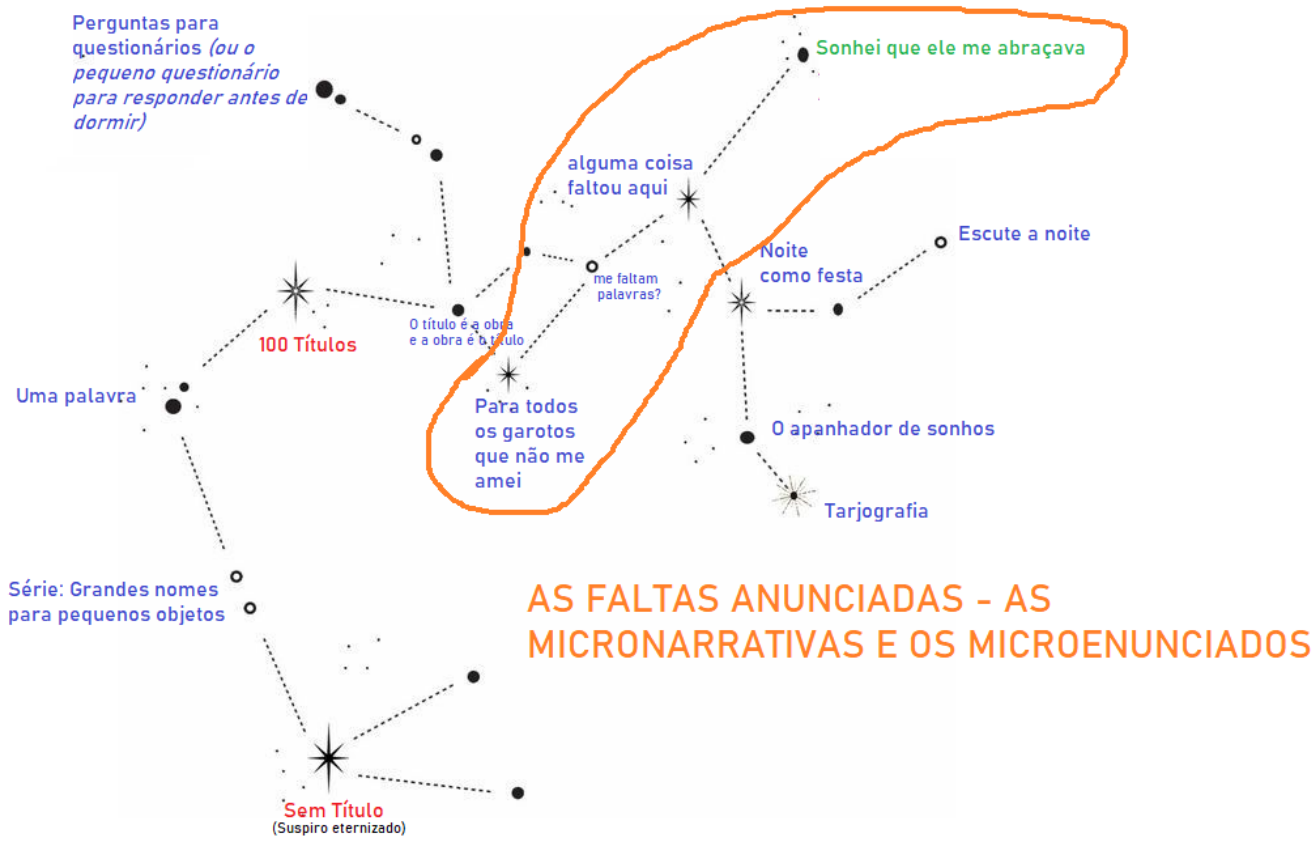


Figura 36 - Diagrama “As Faltas Anunciadas - As Micronarrativas e Os Microenunciados”. Mauricio Bittencourt, 2023.

O que eu quero reforçar aqui são as possibilidades de combinações dos trabalhos em eixos/constelações, que, por sua aproximação, trazem à tona questões. E que, mesmo sendo uma pessoa mental, trabalhando muitas vezes ali com a materialidade pura da palavra, tanto nos cartazes ou, até mesmo, no cartão-postal, eu falo de um estado de pessoalidade, de um mental-afetivo, pois eu assumo o lado intuitivo e afetivo das minhas ideias.

O olhar sobre essa dinâmica faz-me perceber que, também, autobiografia é uma metodologia possível para esta escrita, pois, como diz Rodrigues (2021, p. 100), falar de si “pressupõe estabelecer diálogo e considerar contextos. Tomo a autobiografia, portanto, como campo narrativo dialógico, criticamente situado e em constante transformação”; e também é importante situar que as ligações entre arte e autobiografia geram:

> [...] importantes agenciamentos a partir de experimentações que artistas estão a fazer de suas próprias posicionalidades, seja como sujeitos em meio ao reconhecimento de sua singularidade, seja como pessoas em busca de conexões com coletividades diversas. (RODRIGUES, 2021, p. 100-101)

Para continuar a experimentar essas posições, sejam minhas ou da palavra em si, é preciso que nos direcionemos para outra temporalidade, que é a da noite.

3.3 A noite é um jogo, e a palavra é tomada

> "*Estou sozinha quando escrevo, mesmo quando há pessoas comigo. E paradoxalmente escrevo para encontrar um outro. Aquele que vai ler o texto, seja um destinatário preciso, seja imaginado, seja anônimo e imprevisível, seja eu.*"
> Aline Dias

Nessa busca pelas metodologias de criação, que utilizam a palavra como gesto mínimo de participação, daqui eu parto para a noite. No entanto, para chegarmos à noite, gostaria que fizéssemos uma parada na palavra falada como criação artística. Em 2018, em parceria com minha colega de especialização Rafaela Ribeiro Pereira, criamos uma oficina para o XIII Ciclo de Investigações do PPGAV[26] da UDESC[27], em Florianópolis-SC, denominada *Tarjografia* (2018).

A ideia desse trabalho é pensar a oficina como espaço de criação artística, um espaço de conversa sobre a censura e a autocrítica, mais do que uma oficina com teoria e prática tornar-se um dispositivo de contato e diálogo livre sobre anseios e desejos. A oficina tinha como objetivo refletir e revisitar ideias deixadas de lado, tarjadas pela nossa própria censura, para experimentar um novo olhar sobre elas, não como ponto final, mas como ponto de partida para novos desdobramentos. Ela aconteceu, outra vez, na Semana de Ciência e Tecnologia da UNESC, e depois na exposição *Apesar de Tudo*, no Centro Cultural Jorge Zanatta em Criciúma-SC.

Realizar esse trabalho, que é oficina, porém obra, que migra de espaços do texto para espaços das Artes Visuais, interessou-me bastante em sua multiplicidade

[26] Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.
[27] Universidade do Estado de Santa Catarina.

de potência e também de acessos a públicos diversos e a intencionalidades diversas. O público existente numa semana de ciência e tecnologia e numa exposição de arte diverge, e a maneira como as pessoas encaram essa proposta também se mostra diferente. Pensar sobre isso é também pensar sobre os limites da arte e do mundo. Sobre isso, Hélio Fervenza (2006, p. 83) declara:

> Perguntamos: existiria a possibilidade de que neste momento fizéssemos parte de uma obra de arte, mesmo que nós não soubéssemos disso? Pois, com quantas situações podemos estar relacionados no mundo neste momento, sem que saibamos e sem que tenhamos uma ideia de suas implicações? Com quantas coisas convivemos, e quantas delas utilizamos sem saber como funcionam, sem saber de seus efeitos sobre nós?

Seguindo essa lógica de pensar o mundo e a arte, que, de certa maneira, é algo que este texto fala desde o princípio, em 2021, fui convidado a participar de uma exposição realizada por três alunas do curso de Artes Visuais da UNESC[28]. Elas propunham, em sua curadoria, o tema-título *Parece se tratar de arte*, e, seguindo a mesma linha de criação, penso: “O que se parece arte?” e crio o trabalho *O apanhador de sonhos* (2021) (fig. 37), que trata de uma proposição de roda de “contação” e escuta de sonhos.

Questionando o que importa em um sonho, e por que eles parecem tão importantes, e ainda assim, por que ouvir o sonho de outra pessoa pode parecer perda de tempo para alguns. No entanto, para quem o viveu, conta um relato de experiência como uma vivência. Interessa-me aqui esse estado de escuta, de perda de tempo, de dar atenção a coisas que não estão listadas nas coisas importantes para se ouvir, pois não “produzem” nada segundo a lógica capitalista.

[28] Curadoria de Camila Paz, Elisa Corrêa e Maria Júlia Nandi Amboni.

Figura 37 - Ação “O apanhador de sonhos”, na Sala Edi Balod em Criciúma-SC. Mauricio Bittencourt, 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CPlFmVjnUIa/

Essa disputa de atenção, entre recontar o mental/sonhado e ouvir com atenção, gera uma relação de partilha que se aproxima com o que afirma Favero (2019, p. 114):

> Essas palavras e outras sonoridades produzidas pela boca estendem o corpo, correm a partir dos pulmões e se projetam para fora como matéria sonora. Ressoam. Soar “não é apenas emitir um som, mas é de fato estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põem fora de si”. Nesse sentido, abrir os lábios, e “abrir um espaço de negociação [...] para formular uma trama de vocalizações”. Esse *espaço sonoro de negociação* também pode indicar alguém que está *à escuta*, ou seja, aciona uma escuta que promove a “partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio”. Esta é uma escuta que envolve uma relação consigo mesmo e com o fora

> de si, já que estar à escuta e “estar ao mesmo tempo fora e dentro, e estar aberto de fora e de dentro” e entrar “nessa espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, sou penetrado”.

Esse espaço criado da escuta e de dar voz ao íntimo, de algum modo, relaciona-se com a publicação *Noite como festa*, apresentada no outro capítulo, e com as possibilidades da noite e seus usos da palavra. E também, ao perceber como na linguagem há uma potência de performatividade diferente através dessa temporalidade específica de “noite como festa”. Quando, nos anos 70, On Kawara envia telegramas a amigos curadores e artistas, com trechos que dão fragmentos de notícia sobre sua vida, “Cada mensagem anuncia o momento em que foi escrita, incorporando este instante no encadeamento telegráfico das palavras que reverberam a fugacidade de um gesto sem qualquer qualidade senão sua própria presença” (BASBAUM, 1995, p. 44). Tais presenças, no meu trabalho, eu as associei em outra constelação: *As vozes coletadas – da noite, dos sonhos, das ideias* (2023) (fig. 38):

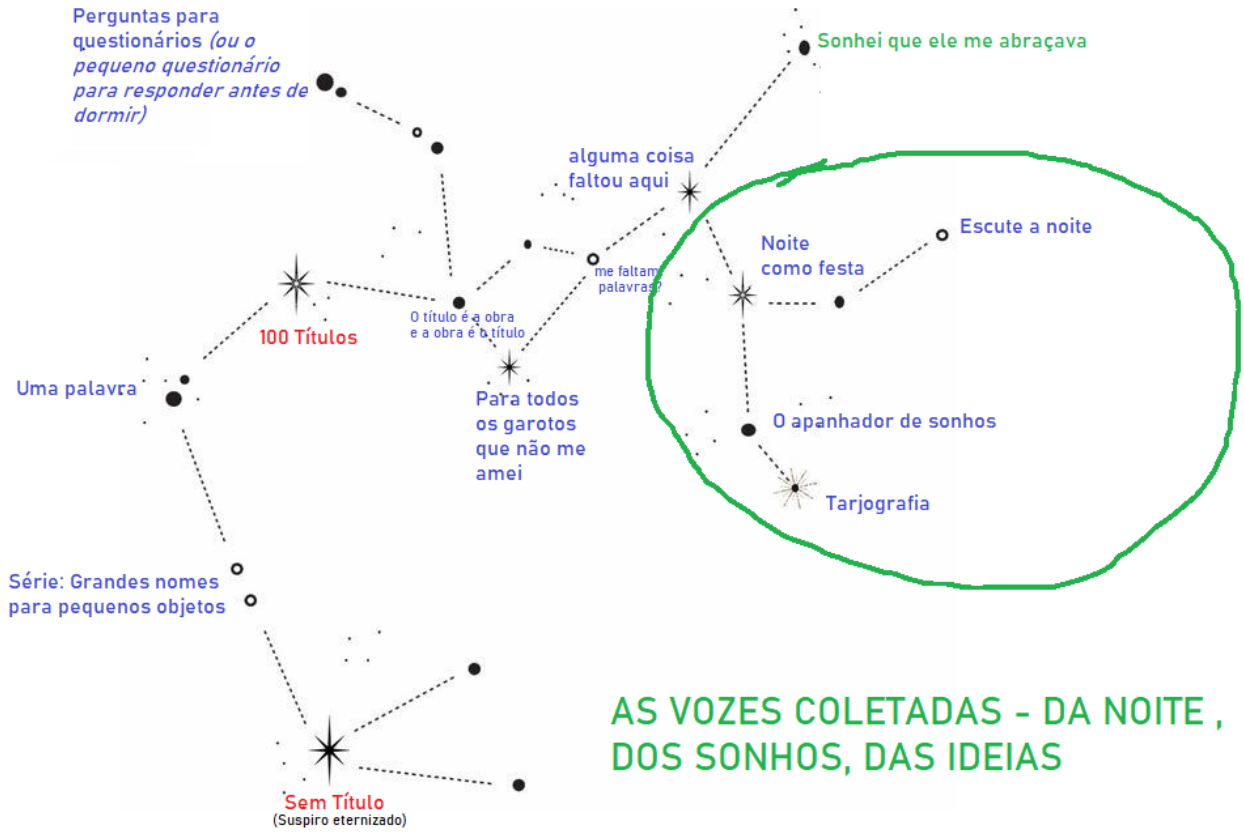


Figura 38 - Diagrama “As vozes coletadas – da noite, dos sonhos, das ideias”. Mauricio Bittencourt, 2023.

Conecto, pelos motivos citados acima, os trabalhos *Tarjografia* (2018) e *O apanhador de sonhos* (2021) com a publicação *Noite como festa* (2022), e também porque, dentro da publicação, são reunidas conversas, textos e imagens que representam, para amigos, “a noite como festa”. Além disso, há um trabalho de áudio, que eu agora retiro e o transformo em um trabalho intitulado *Escute a noite* (2023) (fig. 39).

Esse trabalho trata de um inventário de escuta, no qual crio o ponto de escuta (como uma crítica à hegemonia da visão, da expressão, do ponto de vista), de uma garrafa de vodka, colocando um gravador nela e utilizando, como medida de tempo de gravação, o próprio tempo de vida do conteúdo da garrafa. Então, deixo o celular gravando com as pessoas bebendo ao redor, até que a última gota de vodka seja tomada. E aí temos uma proposição de tempo (o tempo da garrafa), e também uma imersão na noite como festa – o ficar embriagado – e como a palavra e a boca se comportam nesse processo, o que pode ser observado no áudio, como o volume e o tom das conversas sofrem grandes mudanças do começo ao fim da garrafa de vodka.[29]

[29] https://soundcloud.com/mauricio-bittencourt-337029409/lp-listening-point-ponto-de-escuta

Figura 39 – “Escute a noite”. Mauricio Bittencourt, 2023.
Fonte: Acervo do pesquisador.

> O léxico da boca é assim uma lista de modalidades de gesticulação, uma série de movimentos que envolvem a boca e os lábios, como morder, comer, tossir, engasgar, cantar, assobiar, gritar, repetir, murmurar, bocejar, “movimentos que são também coreografias, improvisações, ritmos”. Por meio dessas ações, o que é dito e ampliado, ou seja, alarga-se o que pode ser compreendido como linguagem. Nesse sentido, o conjunto de gestos realizados pela boca aponta para os limites da fala, fundando o que o autor chama de um território expandido da performatividade oral. Nesse território ampliado, a boca nunca é proposta como somente relacionada à voz, mas forma uma teia complexa, uma gama de epistemologias corporais – “na dobra dos lábios, por entre o ar do que é soado, ou sobre a superfície da língua”. (FAVERO, 2019, p. 133)

Percebendo a “noite como festa” sendo uma outra performatividade, é importante observar como isso também se manifesta nessa performatividade oral. Explorar as tensões da linguagem, que é um “sistema abstrato de socialização” (FAVERO, 2019, p. 113), e perceber as zonas de contato que tal uso da palavra cria. Tudo isso faz parte dessa experimentação, que é ter a palavra como ponto central, e tencioná-la a algumas bordas, a fim de ver o que podemos perceber nesses limites de experimentação da minha produção de arte através da palavra. Aqui, indo para a noite como temática e para a palavra falada como meio de alcançar esse lugar,

consigo perceber, assim como diz Labelle, a boca como uma “criatura ágil e viva que performa, uma câmara de ressonância e expressividade que funciona como um ponto de encontro entre linguagem e corpo, entre o desejo e o outro” (FAVERO, 2019, p. 113).

Apresento o trabalho como um desenho da garrafa de vodka, a fim de ressaltar a aproximação entre desenho e palavra em sua origem, e como uma maneira de apreender e apresentar o mundo. E um QR *code* para que o público possa acessar, em sua pessoalidade, de seu dispositivo móvel, o áudio da captura desse ponto de escuta da garrafa de vodka, que acaba representando tanto a noite quanto esse objeto de partilha, no qual ritualisticamente conversávamos ao redor.

Assim, compreendendo a coleta de vozes como uma possibilidade de uso da palavra, agora gostaria que explorássemos juntos os exercícios dos exageros e das listas.

3.4 Uma palavra

Já logo na vitrine da livraria, identificou a capa com o título que procurava. Seguindo essa pista visual, você abriu caminho na loja, através da densa barreira dos *Livros Que Você Não Leu* que, das mesas e prateleiras, olham-no de esguelha tentando intimidá-lo. Mas você sabe que não deve deixar-se impressionar, pois estão distribuídos por hectares e mais hectares os *Livros Cuja Leitura É Dispensável*, os *Livros Para Outros Usos Que Não a Leitura*, os *Livros Já Lidos Sem Que Seja Necessário Abri-los*, pertencentes que são à categoria dos *Livros Já Lidos Antes Mesmo De Terem Sido Escritos*. Assim, após você ter superado a primeira linha de defesas, sei que cai sobre sua pessoa a infantaria dos *Livros Que, Se você Tivesse Mais Vidas Para Viver, Certamente Leria De Boa Vontade, Mas Infelizmente Os Dias Que Lhe Restam Para Viver Não São Tantos Assim.* Com movimentos rápidos, você os deixa para trás e atravessa as falanges dos *Livros Que Têm A Intenção De Ler Mas Antes Deve Ler Outros*, dos *Livros Demasiado Caros Que Podem Esperar Para Ser Comprados Quando Forem Revendidos Pela Metade do Preço*, dos *Livros Idem Quando Forem Reeditados Em Coleções De Bolso*, dos *Livros Que Poderia Pedir Emprestados A Alguém*, dos *Livros Que Todo Mundo Leu E É Como Se Você Também Os Tivesse Lido*. Esquivando-se de tais assaltos, você alcança as torres do fortim, onde ainda resistem os *Livros Que Há Tempos Você Pretende Ler*, os *Livros Que Procurou Durante Vários Anos Sem Ter Encontrado*, os *Livros Que Dizem Respeito A Algo Que O Ocupa Neste Momento*, os *Livros Que Deseja Adquirir Para Ter Por Perto Em Qualquer Circunstância*, os *Livros Que Gostaria De Separar Para Ler Neste Verão*, os *Livros Que Lhe Faltam Para Colocar Ao Lado De Outros Em Sua Estante*, os *Livros Que De Repente Lhe Inspiram Uma Curiosidade Frenética E Não Claramente Justificada*. Bom, foi enfim possível reduzir o número ilimitado de forças em campo a um conjunto certamente muito grande, conquanto calculável num número finito, embora esse alívio relativo seja solapado pelas emboscadas dos *Livros Que Você Leu Há Muito Tempo E Que Já Seria Hora De Reler* e *dos Livros Que Sempre Fingiu Ter Lido E Que Já Seria Hora De Decidir-se A Lê-los Realmente.*

(ITALO CALVINO – *Se um viajante numa noite de inverno*, 1990, p. 13-14)

Não tendo como iniciar de modo diferente, senão a citar essa lista de tipos de livros que Italo Calvino descreve em seu texto, que mostra o poder das coisas colocadas umas ao lado das outras, o poder que as palavras isoladas, aproximadas, categorizadas, listadas, adquirem. Durante toda essa minha percepção das noções de rizoma, dos arquétipos, sinto que ele surge ao ler a potência que a aproximação de palavras tem, onde sua soma é maior do que seu sentido frasal. Aqui, nessa constelação, consigo ver a potência das listas, das instruções, das frases como micronarrativas e potências que criam mundos compartilháveis.

Aqui percebo como tanto o trabalho *100 Títulos* (2022) quanto o trabalho *Perguntas para questionários* (2022), já apresentados, vão se relacionar em uma deflagração do processo de criação que vai fazer uso do exagero, de um processo do excesso de pensamento, da lista de palavras como uma celebração/constatação de um fracasso e, também, de um hiperfoco e aprofundamento nas listas em si (fig. 40). Talvez isso também fale sobre minha mania de criar listas de músicas imaginárias só para listar frases que podem se conectar por aproximação.

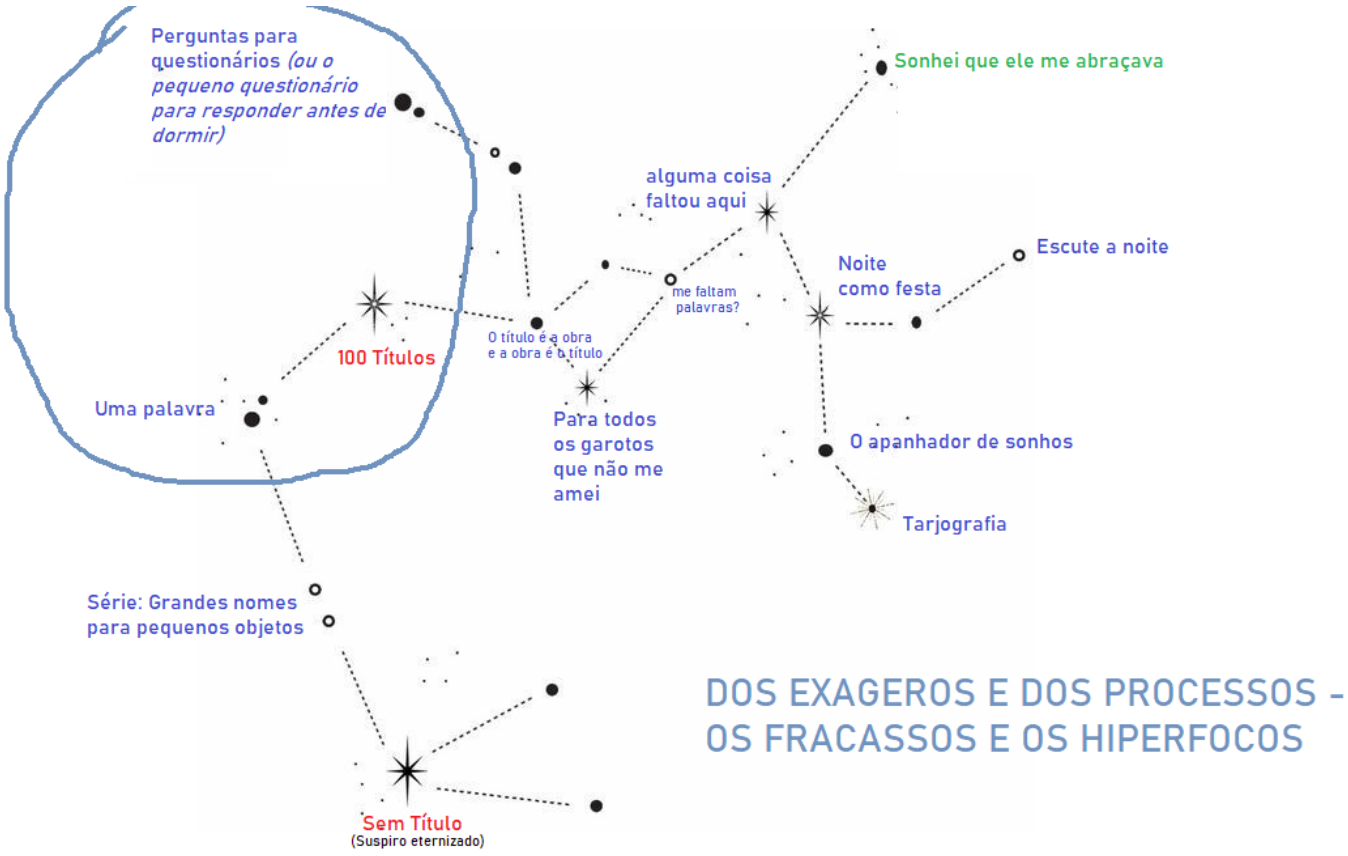
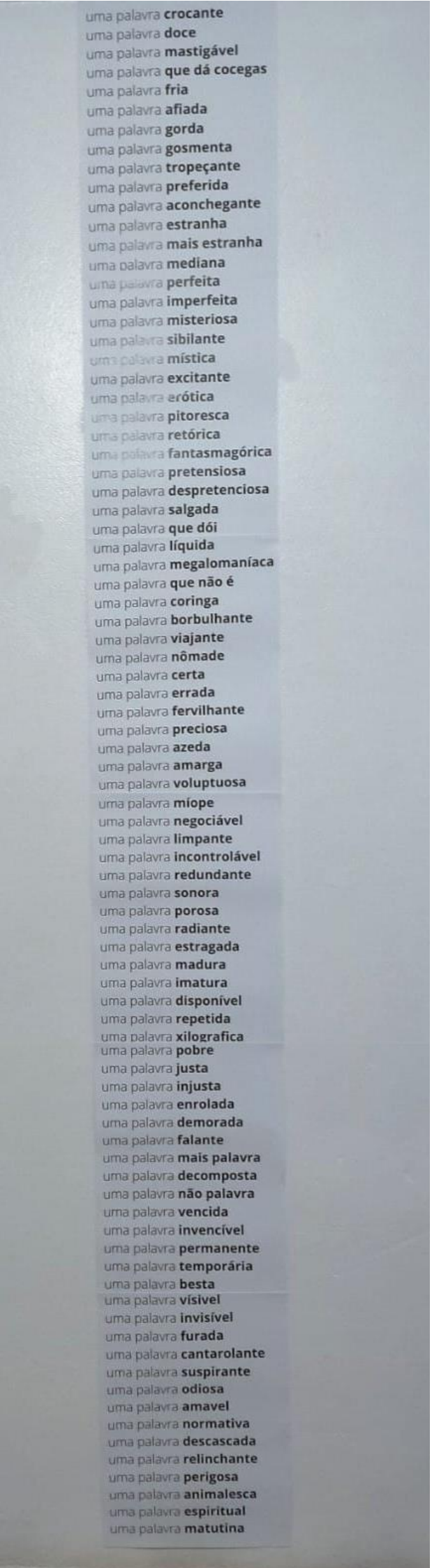


Figura 40 - Diagrama “Dos exageros e dos processos – os fracassos e os hiperfocos”. Mauricio Bittencourt, 2023.



uma palavra **crocante**
uma palavra **doce**
uma palavra **mastigável**
uma palavra **que dá cocegas**
uma palavra **fria**
uma palavra **afiada**
uma palavra **gorda**
uma palavra **gosmenta**
uma palavra **tropeçante**
uma palavra **preferida**
uma palavra **aconchegante**
uma palavra **estranha**
uma palavra **mais estranha**
uma palavra **mediana**
uma palavra **perfeita**
uma palavra **imperfeita**
uma palavra **misteriosa**
uma palavra **sibilante**
uma palavra **mística**
uma palavra **excitante**
uma palavra **erótica**
uma palavra **pitoresca**
uma palavra **retórica**
uma palavra **fantasmagórica**
uma palavra **pretensiosa**
uma palavra **despretenciosa**
uma palavra **salgada**
uma palavra **que dói**
uma palavra **líquida**
uma palavra **megalomaníaca**
uma palavra **que não é**
uma palavra **coringa**
uma palavra **borbulhante**
uma palavra **viajante**
uma palavra **nômade**
uma palavra **certa**
uma palavra **errada**
uma palavra **fervilhante**
uma palavra **preciosa**
uma palavra **azeda**
uma palavra **amarga**
uma palavra **voluptuosa**
uma palavra **míope**
uma palavra **negociável**
uma palavra **limpante**
uma palavra **incontrolável**
uma palavra **redundante**
uma palavra **sonora**
uma palavra **porosa**
uma palavra **radiante**
uma palavra **estragada**
uma palavra **madura**
uma palavra **imatura**
uma palavra **disponível**
uma palavra **repetida**
uma palavra **xilografica**
uma palavra **pobre**
uma palavra **justa**
uma palavra **injusta**
uma palavra **enrolada**
uma palavra **demorada**
uma palavra **falante**
uma palavra **mais palavra**
uma palavra **decomposta**
uma palavra **não palavra**
uma palavra **vencida**
uma palavra **invencível**
uma palavra **permanente**
uma palavra **temporária**
uma palavra **besta**
uma palavra **vísivel**
uma palavra **invisível**
uma palavra **furada**
uma palavra **cantarolante**
uma palavra **suspirante**
uma palavra **odiosa**
uma palavra **amavel**
uma palavra **normativa**
uma palavra **descascada**
uma palavra **relinchante**
uma palavra **perigosa**
uma palavra **animalesca**
uma palavra **espiritual**
uma palavra **matutina**

uma palavra **crocante**
uma palavra **doce**
uma palavra **mastigável**
uma palavra **que dá cocegas**
uma palavra **fria**
uma palavra **afiada**
uma palavra **gorda**
uma palavra **gosmenta**
uma palavra **tropeçante**
uma palavra **preferida**
uma palavra **aconchegante**
uma palavra **estranha**
uma palavra **mais estranha**
uma palavra **mediana**
uma palavra **perfeita**
uma palavra **imperfeita**
uma palavra **misteriosa**
uma palavra **sibilante**
uma palavra **mística**
uma palavra **excitante**
uma palavra **erótica**
uma palavra **pitoresca**
uma palavra **retórica**
uma palavra **fantasmagórica**
uma palavra **pretensiosa**
uma palavra **despretenciosa**
uma palavra **salgada**
uma palavra **que dói**
uma palavra **líquida**
uma palavra **megalomaníaca**
uma palavra **que não é**
uma palavra **coringa**
uma palavra **borbulhante**
uma palavra **viajante**
uma palavra **nômade**
uma palavra **certa**
uma palavra **errada**
uma palavra **fervilhante**
uma palavra **preciosa**
uma palavra **azeda**
uma palavra **amarga**
uma palavra **voluptuosa**
uma palavra **míope**
uma palavra **negociável**
uma palavra **limpante**
uma palavra **incontrolável**
uma palavra **redundante**
uma palavra **sonora**
uma palavra **porosa**
uma palavra **radiante**
uma palavra **estragada**
uma palavra **madura**
uma palavra **imatura**
uma palavra **disponível**
uma palavra **repetida**
uma palavra **xilografica**
uma palavra **pobre**
uma palavra **justa**
uma palavra **injusta**
uma palavra **enrolada**
uma palavra **demorada**
uma palavra **falante**
uma palavra **mais palavra**
uma palavra **decomposta**
uma palavra **não palavra**
uma palavra **vencida**
uma palavra **invencível**
uma palavra **permanente**
uma palavra **temporária**
uma palavra **besta**
uma palavra **vísivel**
uma palavra **invisível**
uma palavra **furada**
uma palavra **cantarolante**
uma palavra **suspirante**
uma palavra **odiosa**
uma palavra **amavel**
uma palavra **normativa**
uma palavra **descascada**
uma palavra **relinchante**
uma palavra **perigosa**
uma palavra **animalesca**
uma palavra **espiritual**
uma palavra **matutina**

Figura 41 – “Uma palavra”. Mauricio Bittencourt, 2023.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Para se conectar nessa constelação, temos agora o trabalho *Uma Palavra* (2023) (fig. 41), que serve como uma proposição à leitura das possibilidades de associação das características subjetivas às palavras, o que mostra um pouco da minha relação com a sonoridade das mesmas. Ao colocá-las em lista, ponho em evidência suas características por suas relações possíveis com o que as reúne como motivo de uma coleção. Mas isso é o que igualmente as coloca em xeque pela excentricidade das tipologias aproximadas.

No livro *A palavra e as coisas*, Foucault fala sobre "uma certa enciclopédia chinesa" de Borges, onde está escrito:

> [...] os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. (FOUCAULT, 2000, p. 9)

A enciclopédia demonstra a abrangência de temas e, ao ler a lista, cada palavra está ligada ao conjunto e, especialmente, àquelas que a precedem e a sucedem. Esse arranjo cria uma tensão entre as palavras, transformando a lista em um guia ativador de significados que direciona a percepção do leitor. Cada palavra interage, assim, com as demais, influenciando umas às outras em um efeito sinérgico (FOUCAULT, 2000).

No trabalho *Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas* (2000-2009) (fig. 42), Raquel Stolf cria uma coleção-inventário de palavras-coisas brancas. As palavras são feitas em vinil adesivo branco, inseridas em espaços expositivos e em outros espaços, por vezes, junto ao texto pré-gravado (coleção falada, com experiências de sobreposições e empilhamentos sonoros).[30]

[30] http://www.raquelstolf.com/?p=695

Figura 42 - “Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas”, apresentada no IN-SONORA V. Raquel Stolf, 2000-2009.
Fonte: http://www.raquelstolf.com/?p=695

Vemos essa aproximação entre o que pode ser, o que parece que é branco, seja fisicamente branco ou metaforicamente branco, algo que permite essa relação transversal entre sentidos e relações sinestésicas com a palavra. Aqui a parede entra no jogo da palavra como a página de uma publicação que naturalmente cria esse encontro entre as palavras, como Foucault (2014, p. 33) escreve, “pois, é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação.”

Em 2018, Helene Sacco realizou a exposição intitulada: *A verdadeira matéria das coisas*[31]*,* na Sala Edi Balod, localizada na UNESC em Criciúma, Santa Catarina. A mostra apresentava uma coleção de textos, desenhos e objetos, classificados por meio de 96 verbetes que descreviam diferentes tipos de objetos. Além disso, a exposição convidava os visitantes a participarem ativamente, podendo contribuir com a mostra deixando um objeto de sua escolha no espaço. Esses verbetes podiam ser destacados dos blocos na parede e levados para casa. Eles descreviam os diferentes tipos de objetos, e sua ordem numerada fazia com que criássemos essa noção de lista, que afeta por aproximação, como afirma Foucault (2000, p. 10), quando diz que há algo de desconcertante “na proximidade dos extremos ou, muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação; a enumeração que as faz entrechocar-se possui, por si só, um poder de encantamento”. Para exemplo desse conflito, a figura 43 mostra a relação entre os verbetes 7, 8 e 9, que levei para casa e os tenho guardados.

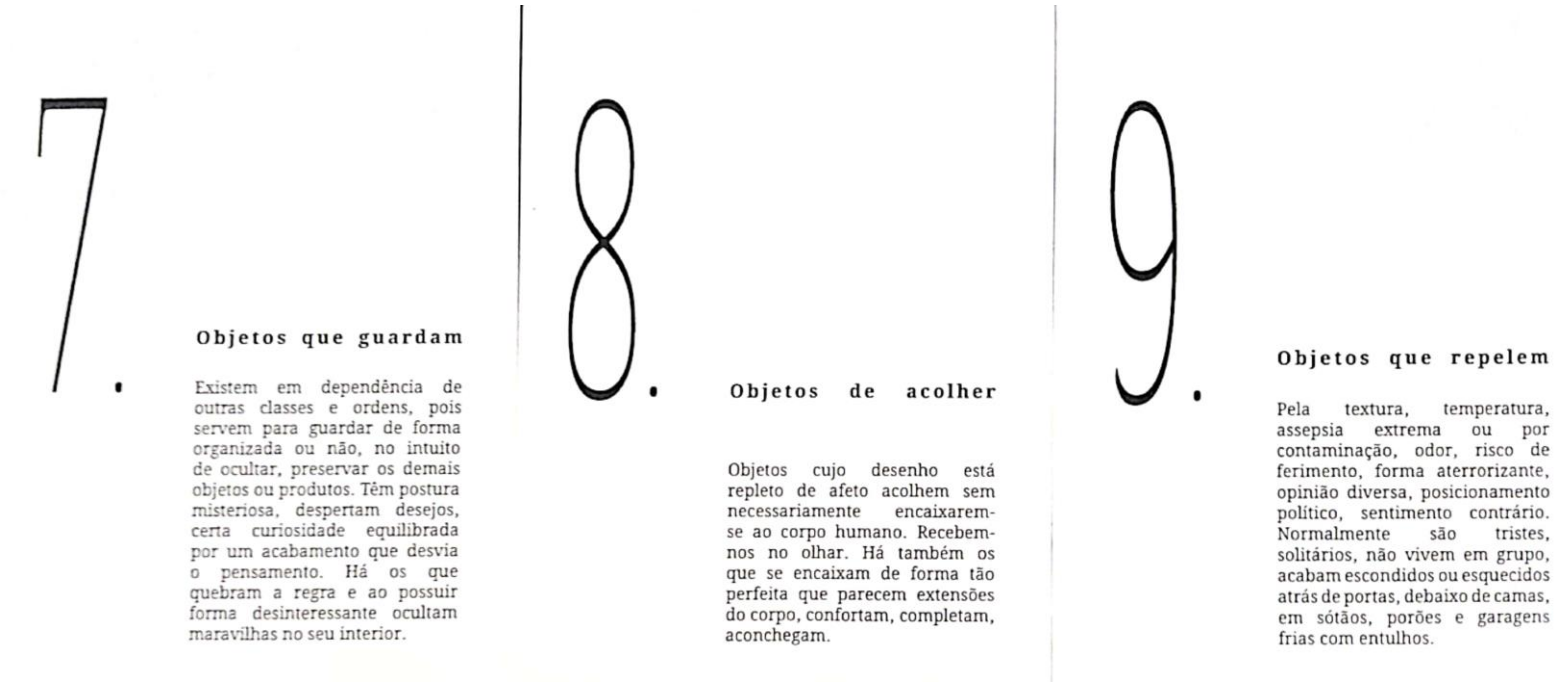


Figura 43 - Alguns verbetes da exposição “A verdadeira matéria das coisas”. Helene Sacco, 2018.
Fonte: Acervo do pesquisador.

[31] https://www.unesc.net/portal/aicom/blog/43646-unesc-recebe-exposicao-a-verdadeira-materia-das-coisas-de-helene-sacco

A apresentação em lista expande a natureza da palavra, apresentando-a em uma multiplicidade constelar, ou seja, seu sentido sozinha, seu sentido com as vizinhas (isto é, a que vem antes e a que vem depois), e seu sentido coletivo, seja em grupos menores, ou em sua totalidade.

Elida Tessler também apresenta trabalhos que brincam com essas aproximações em forma de lista. Seja no trabalho *Você me dá sua palavra* (iniciado em 2004) (fig. 44), no qual, inspirada por uma conversa com um motorista, ao ouvir que um prefeito foi preso por faltar com a palavra, Elida apropria-se do “prendedor de roupas” para iniciar o diálogo em relação ao valor ético da palavra. E assim, coleta as palavras escritas nesses prendedores, e as aproximações das palavras nos prendedores criam possíveis narrativas através de sua semelhança e diferença.

Já no trabalho *Doador* (2009), Elida coleta a doação de objetos do cotidiano que contêm o sufixo ‘-dor’ e os coloca em um ‘corredor’. Categoriza-os pelo referido sufixo e os lista a partir dessa característica da linguagem, a qual se aproxima de um sentimento, que é uma relação tanto da palavra como lista, mas também do jogo das palavras com os objetos (jogo esse que vou experimentar a partir dos dois próximos trabalhos).

Vários artistas conceituais vão trabalhar também com os recursos de lista. On Kawara, artista conceitual, tem um projeto chamado *Calendário de cem anos*, uma listagem diária de todas as pessoas que ele encontra a cada dia, mantida em cadernos. Já Cristine Kozlov tem o trabalho *Figurative Work*, que é uma listagem de tudo que ela comeu por um período de seis meses.

A própria organização dos materiais coletivos do grupo Fluxus, tanto em caixas ou em publicações, comumente feitos por Macíunas, também acabam criando uma relação entre a proximidade dos materiais e de que forma essa proximidade contaminava umas às outras.

Figura 44 – “Você me dá sua palavra?” Elida Tessler, 2004-atual.
Fonte: https://www.elidatessler.site/vocmedasuapalavra

Já o *Inventário de destruições*[32], de Éric Watier (fig. 45), consiste de uma publicação inacabada, de uma lista de informações sobre trabalhos de arte que foram destruídos. Aqui percebemos que a publicação é um campo de jogo para o artista, e isso, à semelhante maneira, aparece no meu trabalho, seja na lista, no livro do questionário, ou então nas cartas dos títulos: todos se enquadram em alguma noção de publicação.

[32] Edição brasileira em 2014, pela editora Par(ent)esis.

Lawrence Weiner trabalha com o mundo gráfico da publicação de artista, e mostra que não só o campo da página é espaço para publicação, mas todo espaço que permite jogar tanto com a materialidade, com a visualidade e com o sentido da palavra (fig. 46). Aqui faço uma conexão com o trabalho de Ismael Monticelli que, no trabalho *Lampejo* (2014) (fig. 47), apropria-se do texto de Samuel Beckett, o qual, com 70 frases, repete formas de ver uma mesma imagem, referenciando esse jogo entre a materialidade e a visualidade e como podemos criar a partir dessas mesmas posições.

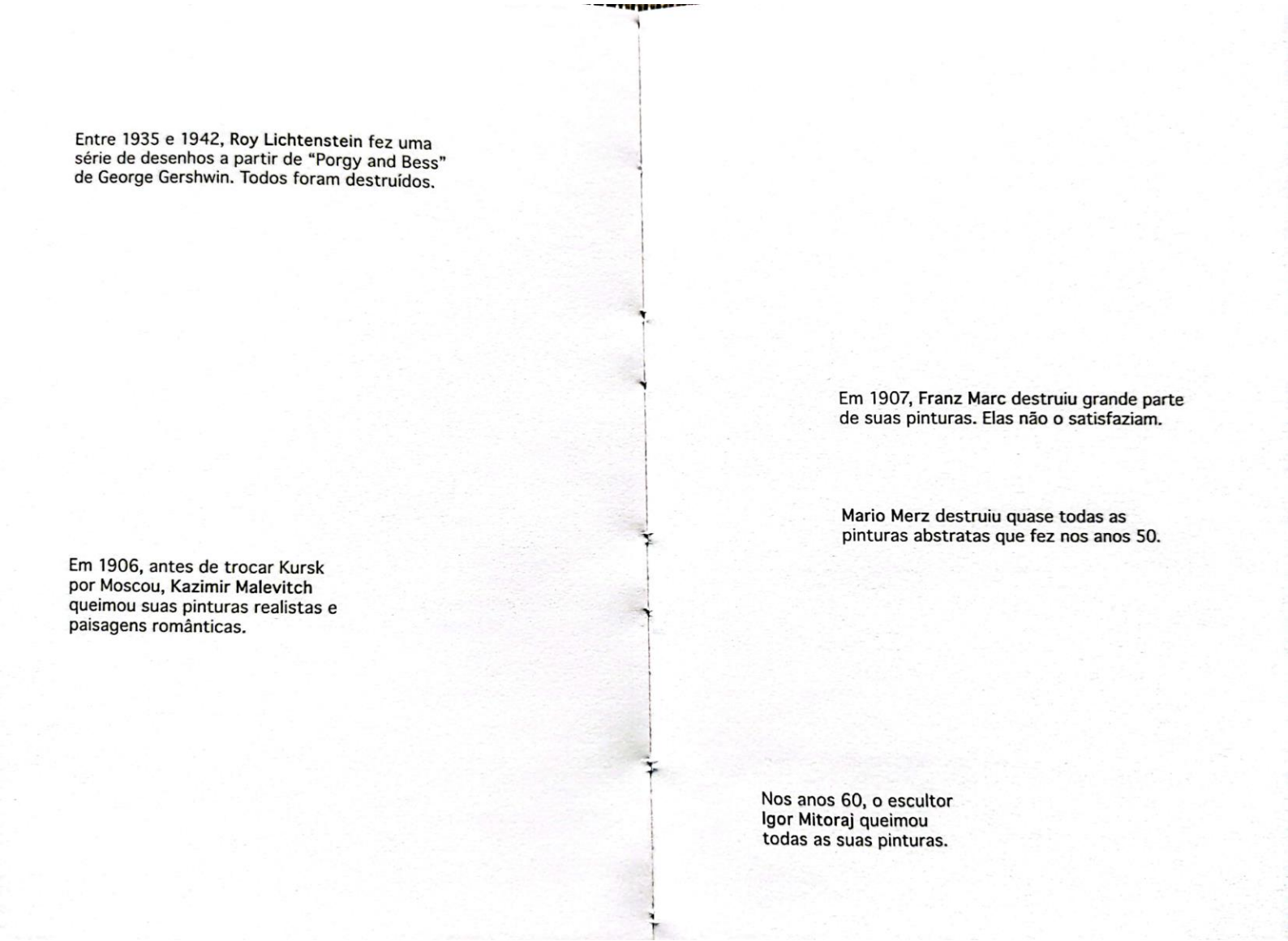


Figura 45 - Página do livro "Inventário de destruições", de Éric Watier, 2014.
Fonte: Acervo do pesquisador.

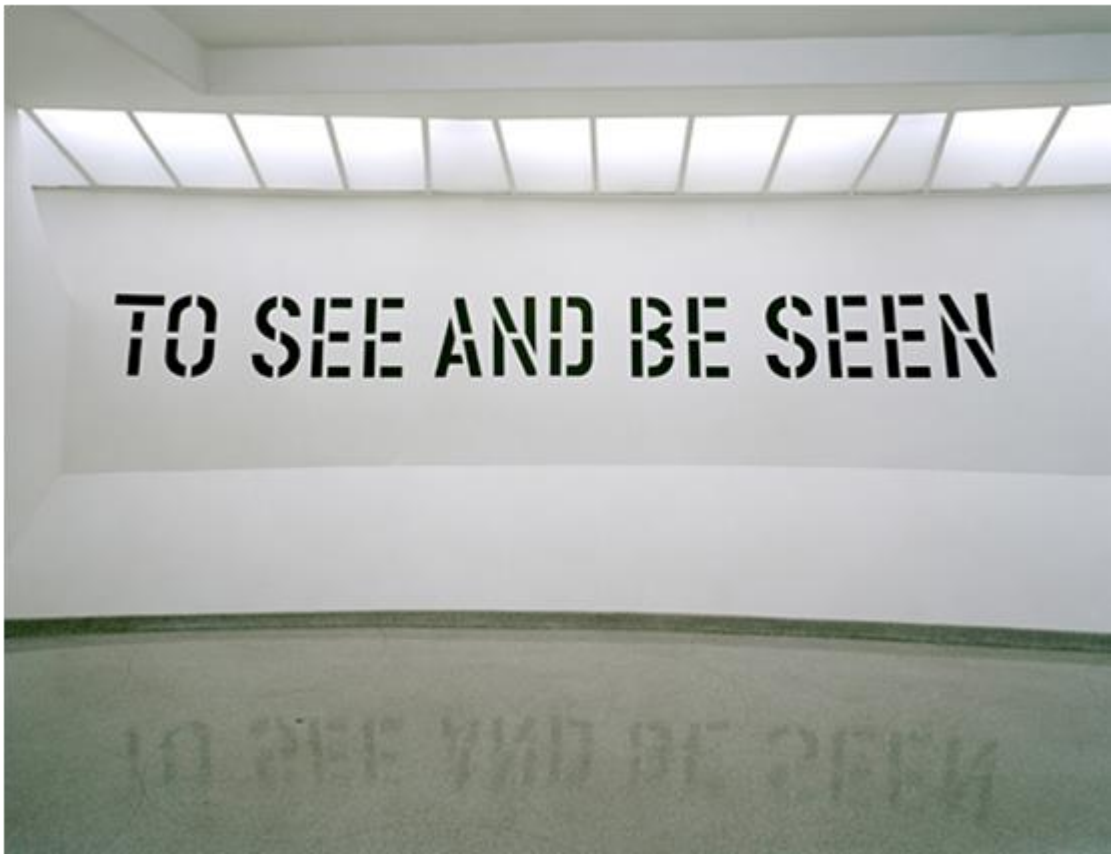


Figura 46 – “To see and be seen”. Lawrence Weiner, 1972.
Fonte: https://www.wikiart.org/pt/lawrence-weiner/to-see-and-be-seen-1972

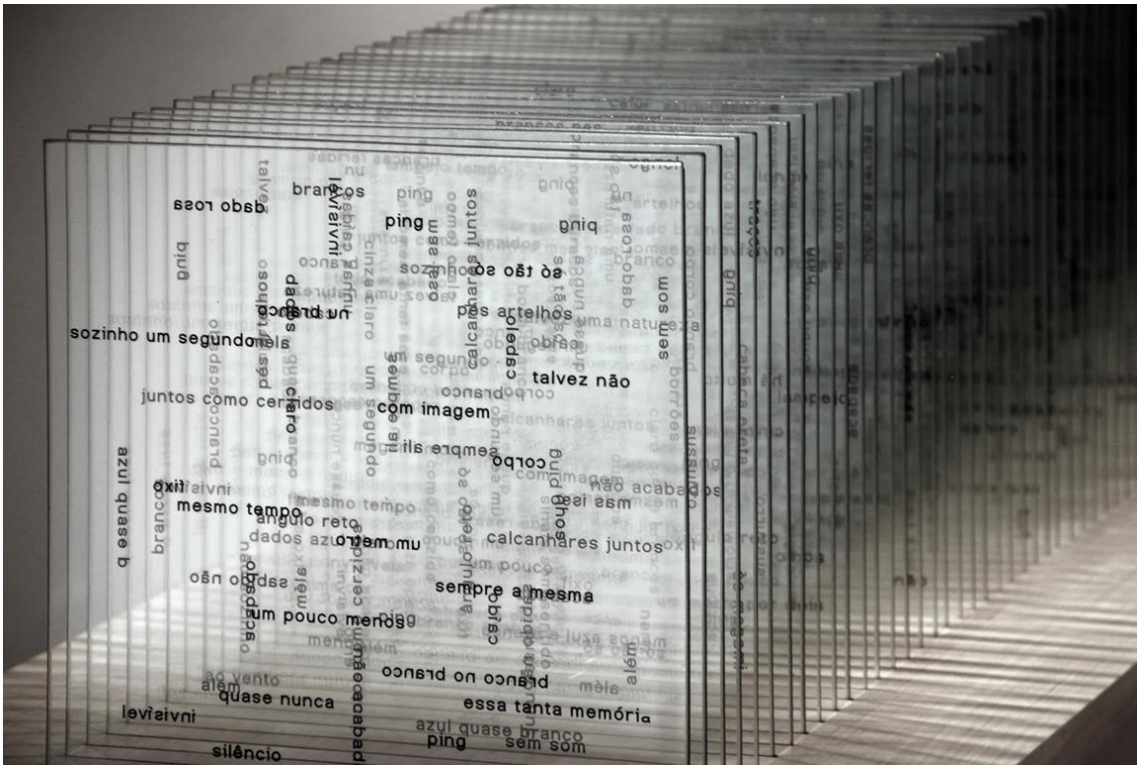


Figura 47 – “Lampejo”. Ismael Monticelli, 2014.
Fonte: https://www.ismaelmonticelli.com/lampejo

Com o fim de tensionar as posições da própria palavra, eu busco agora experimentar os limites da palavra em relação aos objetos.

3.5 A palavra lida, o objeto visto, a imagem e a palavra

> "*E é isso, querido. Ouve teus áudios, tá? Os últimos aqui, os quatro últimos áudios. Tem coisas muito legais que tu falas sobre a palavra lida, sobre o objeto visto, sobre a imagem e a palavra, que são bem legais de tu anotares aí pra tua pesquisa, tá bem? Um beijão, e a gente segue em conversa.*"
>
> (Transcrição do áudio da minha orientadora Helene Sacco via WhatsApp, no dia 03/04/23 às 20h26min)

É importante reforçar que esses trabalhos que falam do excesso, das listas, da materialidade e visualidade da palavra, também, em alguns casos, experimentam algumas relações com o próprio objeto. Seja no trabalho *Doador*, da Elida, que citei anteriormente, ou mesmo nas discussões de Magritte acerca do lugar da palavra sobre o objeto. E aqui eu experimento as relações entre palavra lida e objeto visto, conectando imagem e palavra, e então tensionando, a fim de ver até onde posso chegar nessa borda.

Trabalhos já citados, também, como os *100 Títulos* (2022) e *A obra é o título, e o título é a obra* (2023), vão discutir, de alguma forma, o lugar da palavra no mundo, mas acho que essa experimentação não chega a ir para esse limite entre o objeto e a palavra. Com isso, eu gostaria de apresentar mais uma relação, ou possível constelação, que vai olhar para o título como um lugar de jogo entre as palavras e as coisas (fig. 48).

O gesto inicial da pesquisa foi reduzir ao mínimo a participação, para ver a palavra nesse lugar onde o gesto de leitura é ativador de presença e participação. No trabalho *Cinco palavras verde neon*, de Kosuth, também citado anteriormente, ele faz uma dobra sobre o próprio trabalho, quer dizer, sobre o que se vê e o que se lê. No meu próximo, que apresento o movimento, é quase oposto, pois é uma diferenciação completa do que se vê e do que se lê. Aqui a intenção é mostrar objetos que só fazem sentido ao ler; elencar a palavra como objeto mais importante e, por isso, não usar somente a palavra.

Figura 48 - Diagrama “Os títulos – as listas – as palavras e as coisas”. Mauricio Bittencourt, 2023.

Basbaum fala-nos, a partir de Deleuze, sobre a importância do signo plástico como algo fixo e único, mas que acolhe a multiplicidade de discursos; mas, por outro lado, a partir de Deleuze, o enunciado, na sua condição de linguagem, tem uma forma determinante enquanto o visível é só determinável. Dito isso, ele ainda nos direciona que:

> [...] só existe a possibilidade de um pensamento com arte (e não um pensamento meramente aplicado na arte), isto é, um pensamento que seja pura prática, que seja essencialmente móvel, que se exerça nos espaços de problematização provocados pelo choque dos signos plásticos com múltiplos enunciados, que crie formas de ação novas e diferenciadas, só há possibilidade de um verdadeiro, mas também a arte precisa provocar turbulências no conjuntos de pensamentos estabelecidos. (BASBAUM, 1995, p. 34)

É nessa possibilidade de enunciado em choque com o signo plástico que crio a série *Grandes nomes para pequenos objetos* (2023) (fig. 49). O trabalho consiste, a princípio, em uma série de cinco *zip locks*, cada um com um objeto pequeno: um canudo, uma página de livro rasgada e dobrada, um fone branco estragado, um pote pequeno de *glitter* e um cupom fiscal de mercado. E, através dos títulos, gero e limito sentidos desses objetos, “um empreendimento nominalista que não somente

perturba e reinventa a relação aparentemente estável e natural, que liga as palavras às coisas [...]" (LANG *apud* BASBAUM, 1995, p. 38). Quando o público encontra os *zip locks* (que também são conhecidos como materiais para recolher provas de crimes ou amostras), ele encontra também esse confronto entre a polissemia natural das coisas e a tentativa de delimitação do sentido das palavras através do título:

E assim temos:

01 canudo com o título: "*O grande matador de tartarugas e manipulador de sensações gustativas*" (2023).

01 cupom fiscal com o título: "*Você é o que você come, mas o que você come é o quê? Ou a vida não saudável da ansiedade e a compulsão alimentar sob o capitalismo*" (2023).

01 página de livro rasgada e dobrada com o título: "*Desapego à materialidade da palavra e à objetualidade do conteúdo, e/ou a pressa com a falta de aparato próprio para delimitar página de livro*" (2023).

01 fone de ouvido branco estragado com o título: "*O barato sai caro, ou a surdez da obsolescência programada de fones de ouvido. / Nunca mais ouvi música. O que isso diz sobre mim?*" (2023).

01 pote pequeno usado e antigo de *glitter* roxo com o título: "*Era um carnaval em que eu achava que ainda beijaria meu primeiro ex* (se é que podemos chamá-lo assim)*, e acabei guardando o pote de glitter dele no bolso, e esse é o único brilho que restou comigo*" (2023).

Poderia dizer que, como aqueles restos menos importantes do acidente que cito no começo da dissertação, tenho aqui matérias mínimas, industrializadas, que na parede branca da galeria até incorrem na invisibilidade; e que, no chão, se perdidos, também estariam num espectro de invisibilidade. Não são grandes objetos gráficos, muito menos em quantidade para formar texturas, cores e formas. Apesar disso, eu tenho uma relação superespecífica com esses objetos infraordinários, que é contada em parte, delimitada através do título.

Figura 49 - Série “Grandes nomes para pequenos objetos”. Mauricio Bittencourt, 2023.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Para além da história, o trabalho não diz tudo isso, porém abre uma janela para isso, pois mostra as coisas que só se tornam algo através do discurso e da palavra sobre elas; um objeto que tenta não valer nada sozinho, que só existe através do título, que é essa micronarrativa de um título comprido, o qual abre essas janelas de sentido sobre esses mesmos objetos.

Como estou experimentando esse lugar da borda entre objetos e palavra, procuro chegar a um ponto em que aquilo que vejo só atinge significado por aquilo

que eu leio – as palavras mostram como a gente deve olhar as coisas. Isso porque os objetos são polissêmicos, e os lemos e interpretamos com tudo que sabemos sobre eles; por isso, os títulos te dão um recorte. O que eu quero dizer sobre ele fica na ficha técnica. Aqui eu busco encontrar um lugar por onde falar e um limite (ou síntese) do que é preciso saber sobre aquele objeto. Aqui temos também uma oscilação entre objeto e síntese, potente em termos de polissemia – o título afunila, ou, ao menos, tenta, pois temos um confronto que pode ser vencido, e justamente me interessa esse limite e a tensão que pode ser gerada entre isso e o lugar de não saber quem vai vencer, pois, como declara Afonso (2021, n.p.):

> Assim, imagens, objetos e narrativas que emergem desses processos de criação são como lampejos de autoconsciência provocados pelas ignorâncias moventes (os não-saberes conscientes) que despontam nas diversas experiências de deslocamento: espacial, temporal, identitário, epistemológico, metodológico, disciplinar, subjetivo, dentre outros.

Quando escolho esses objetos, também crio um processo de inventariar, de listar, um processo de aproximar e colecionar – ao falar sobre o objeto não empregando as mesmas palavras que o descrevem no mundo. São todos gestos muito comuns a escritores e à palavra. Tiro também proveito dos contextos culturais e pessoais do mesmo objeto, a fim de tirar proveito, igualmente, de como o entendem e abrir janelas de possibilidades para se conectar à minha narrativa ou não.

Usar o campo do nome é algo que venho reforçando durante este texto com os escritos de Claudia Zimmer, em *O título como meio* (2015), e mostrando a força que a palavra exerce sobre o objeto, e a tentativa do objeto em diluir a palavra. Será que a palavra, tentando estancar, consegue segurar o seu objeto? Esse é o teste. O que acontece quando eu trago esse ruído de fundo, do qual Perec (2010) escreve, para o campo de discussão?

Em *Antes de o braço quebrado* (1915) (fig. 50), Duchamp traz uma pá de neve com o título e seu próprio nome escrito nela, e isso se torna um dos primeiros *ready-mades*. Aqui ele toma a palavra como esse elemento de jogo e matéria da arte, onde o que a faz ser arte “não é sua existência como objeto, mas a frase que a designa como obra de arte” (LANG *apud* BASBAUM, 1995, p. 38). É claro que o recorte espacial também se torna um pilar de sustentação do trabalho, o que o torna possível, como diz Tassinari (2001), ao declarar que Duchamp:

> Inventou uma espécie de colagem de arte com não-arte, de uma coisa qualquer com o espaço das instituições artísticas. Expôs zero de arte em ambientes já prefigurados para receber arte, gerando um paradoxo: para o *ready-made* ser arte, ele precisará não ser arte, e se não o for, de algum modo deve ser, pois se expõe em lugares artísticos. (TASSINARI, 2001, p. 84-85)

Acredito que o espaço divide com a palavra esse poder de tornar algo arte, assim como em meu trabalho, citado anteriormente, dos *"Grandes nomes para pequenos objetos"* (2023), que os ativa ao colocar um título que conta uma história poética, mas também na forma de apresentação, pois ao colocar aqueles objetos em um lugar artístico, sob o fundo branco e dentro do *zip lock*, mesmo em sua invisibilidade material, o coloca em destaque por retirá-lo do mundo, o retirando também da invisibilidade de não-arte.

Figura 50 - "Antes de o braço quebrado". Marcel Duchamp, 1915.
Fonte: https://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-7YLJ67

Sobre a batalha enfrentada entre o texto e o objeto, Foucault, em *A palavra e as coisas* (2000, p. 55), fala sobre a polissemia do objeto, quando diz que conhecer qualquer coisa da terra “é recolher toda a espessa camada dos signos que puderam ter sido depositados neles ou sobre eles”; quando o poder da linguagem em si mesma diz que “há mais a fazer interpretando as interpretações do que interpretando as coisas” (*ibidem*, p. 56). E esse exercício de pensar como a palavra pode lidar nesse limite com o objeto é, portanto, o que vai me fazer pensar como o objeto pode emprestar sua potência para que eu fale sobre a palavra. E assim partimos para o último trabalho.

3.6 Talvez não seja possível eternizar um suspiro

“*O não dito é não dito por que é indizível.*”
Joseph Kosuth

Durante o processo de mestrado, entre as muitas atividades que fizemos, realizei em Criciúma-SC a curadoria de uma exposição do artista Zé Kielwagen, intitulada *Deflagração*. Entre muitas conversas sobre trabalhos e processos artísticos, uma das coisas que ficou muito forte em minha mente foi a constatação desse artista de que somos pessoas “muito mentais” (eu e ele), e de que isso é algo bem comum da nossa geração de LGBT+ Nerds. E, como um de seus trabalhos era composto por enxadas cobertas de pelúcia rosa, que remetem a uma forte questão sensorial, ele me questionou para que eu pensasse em algo que instigasse uma presença mais sensorial do corpo.

Mesmo não sendo necessário, pois a matéria do meu trabalho, nesta pesquisa, é a palavra e a sutileza desse mínimo, fiquei pensando como a questão que ele levantou pode vir ao encontro das questões que eu já estou levantando. Foi aí que encontrei, por acaso, nos *reels* do Instagram, pessoas que fazem Eternização em Resina: colocam quaisquer objetos, alimentos, memórias dentro da resina, para tentar eternizá-los (sim, é esse o nome do processo). Juntando meu pensamento sobre uma possível busca por algo sensorial, as questões dos limites da palavra e

do objeto que eu estava experimentando, além da minha fixação pelo nome dessa técnica ser “eternização”, é que surge a ideia de pegar emprestado o nome da técnica e o nome do suspiro, aquele doce, para fazer essa verbalização de uma grande busca: o lugar ENTRE o que eu penso e o que eu digo.

Suspiro é o nome que se dá a um doce (também conhecido como merengue), feito de clara de ovo e açúcar batido; também é o nome que damos a essa expressão pré-verbal, a esse som que é sopro e diz algo antes mesmo de se transformar em linguagem. Um suspiro pode significar alívio, frustração, uma tomada de forças antes de uma ação, uma desistência, uma conclusão. Ele sozinho pode significar tantas coisas e, mesmo assim, quando o ouve, você normalmente consegue entender o que a pessoa “quis dizer”; então, nesse caso, ele é um mínimo do dizer.

Raymond Queneau, em *Exercícios de estilo* (1995), recria várias formas de contar uma mesma história. Aqui eu acho outra forma de dizer algo, pegando emprestado o nome das coisas para falar sobre a “Eternização do Suspiro” e sua impossibilidade.

No projeto *Céu da boca* (2007-atual), Raquel Stolf trabalha com as relações entre voz e palavra (escrita e falada); e, conforme a análise de Fran Favero (2019), podemos perceber na faixa *Bocejos e Espirro* que “o bocejo se torna uma espécie de topografia, com seus picos e vales, suas profundidades e superfícies, dramaticamente moldados pelo corpo, pela respiração e pela boca” (LABELLE *apud* FAVERO, 2019, p. 116). Penso o suspiro nesse mesmo lugar, um lugar da palavra falada, moldada pelo corpo quando: “A pronúncia deixa assim de ser mera palavra e se transforma no sopro-pronúncia, em uma relação indissociável com o corpo, com o ar, com o hálito, com o interior que vem à tona a cada palavra lançada ao mundo” (FAVERO, 2019, p. 145).

Para além disso, o que as palavras ‘eternização de suspiro’ trazem ao campo discursivo? Um suspiro é sempre presente, nunca passado nem futuro, é algo que vaza e mostra como somos furados, como diz Novarina (2009). Se ele só existe no presente, seria possível eternizar um suspiro?

O trabalho então se chama *Suspiro Eternizado* (2023) (fig. 51). Inicialmente, pensei em chamá-lo, por ironia, de “Sem título”, mas acredito que esse novo nome torna mais claro o que busco; afinal, não há nome neutro (ZIMMER, 2015). Agora, retornamos a Claudia Zimmer (2015, p. 25), pois aqui, neste trabalho, o título reforça esse acordo estabelecido entre título e objeto, pois “ainda que por opção exponha-se um ‘sem título’, ele é fator de peso frente à materialidade a qual nomeia, uma vez que lhe é parte indispensável e indissociável”.

Figura 51 – “Suspiro Eternizado”, um suspiro eternizado em resina. Mauricio Bittencourt, 2023.
Fonte: Acervo do pesquisador.

Nesse trabalho, crio um jogo quase oposto ao dos *100 títulos* (2022), que listam exaustivamente o primeiro passo entre meu processo de criação e a relação com a palavra. Aqui, passando por essa relação com os objetos, eu pego emprestado seu nome para materializar um discurso:

> Então quem sabe esteja aí o ponto nodal dos jogos que os títulos são capazes de fazer a despeito de nossa vontade, uma vez que ele tanto pode estilhaçar a relação com o que é nomeado, respingando sentidos em múltiplas direções, quanto pode situar o que nomeia. (ZIMMER, 2015, n.p.)

A ideia de que esse suspiro, talvez, não possa ser eternizado pode nos dizer sobre aquela mesma vivência contida LGBT+, da qual o trabalho *Para todos os garotos que não me amei* (2022) fala, e pode falar, também, sobre a dificuldade que foi criar esse objeto: entrei em contato com pessoas do Brasil inteiro que trabalham com resina, e nenhuma delas aceitou fazê-lo; mesmo professores de resina diziam que o suspiro iria derreter. Eu precisei, então, comprar a resina e aprender, nas poucas tentativas possíveis, pois esse material é bem caro. Tentei acessar a técnica e dar conta da instrução que eu mesmo criei, pois: "*Talvez não seja possível eternizar um suspiro – sendo assim eternize um suspiro*". E foi assim que, refletindo sobre a natureza das impossibilidades e dos fracassos (o texto de Aline Dias iniciou esse meu olhar cuidadoso para esse lugar) que há entre a impossibilidade técnica e a impossibilidade conceitual de suspender um suspiro e eternizá-lo na resina, nasceu mais um trabalho.

Para o grupo Fluxus, cada micromovimento da vida diária poderia ganhar sentido estético e poético. E aqui eu olho para o suspiro como esse gesto mínimo entre a palavra e a vida diária, e crio essa instrução que também é uma das formas com a qual o Fluxus ativa seus questionamentos e, assim como eles, eu procuro explorar esses limites entre as linguagens, para pensar como dar conta de olhar para esse lugar tão em comum – esse lugar que nos é tão próximo, quase invisível, lugar em que nos fazemos sujeitos.

É impossível também não falar de memória quando se fala em suspiro. Existe uma memória gustativa que, na ação de comer, ali não pode ser realizada. Poderia também, ainda, pensar nessa experiência como algo que se desfaz, pela sua

brevidade, delicadeza, como um suspiro-respiração. O suspiro (doce) também existe em seu momento de derretimento de “morte”, assim como a palavra e o suspiro (pré-verbal) que existem na língua em seu momento de derretimento como “nascimento” e “morte”. O início e o fim juntos.

CONCLUSÃO

> "*Se você é do signo de Sagitário, setembro será a hora de colocar em prática revisões profissionais que já deveriam ter sido feitas há algum tempo. Com Mercúrio retrógrado, a primeira quinzena reservará um bom momento para realinhar seus objetivos.*"
>
> (Previsão para Sagitário no mês de encerramento da escrita desta dissertação. Do *site* personare.com)

O comum, as constelações, as formas da palavra, toda essa busca por desenhar/escrever as possibilidades, seja primeiro através da busca pelo mínimo da participação da palavra, seja pela busca das constelações possíveis e dos limites desses usos da palavra em minha produção. Pois, nas Artes Visuais, fala-se muito sobre o ato de escrever, já que: "Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga" (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

Talvez, toda essa busca seja algo de se fazer presente, e também de buscar uma presença através desse lugar mínimo e em comum, o que acontece quando se ativa um trabalho pela sua leitura; que acontece quando se toma a palavra, ou quando um suspiro derrete na boca. Tentar buscar esse lugar do presente e tentar fazer com que, toda vez que um trabalho seja ativado, ele seja ativado no seu presente. É um pouco do que eu considero cada vez que apresento um trabalho (sempre como um novo trabalho): o novo espaço, a relação com as obras ao redor, com o que não está na exposição, com as faltas criadas através dessas relações, dos gestos de leitura desse corpo que precisa estar presente nesse espaço.

Acredito em uma lógica que parte da minha experiência com arte urbana, das intervenções urbanas, que buscam ativar efetivamente o espaço; ativar efetivamente esse corpo que passa por esse espaço; ativar essa mente para olhar para esse lugar de uma maneira diferente. Não é exatamente uma crítica institucional, mas é como se esse "em relação" estivesse sempre ativo, algo que a arte urbana tem muito presente, pois todo trabalho é contextual.

Esse lugar da experiência também me interessa em toda esta jornada. Por isso, reforço que esta dissertação foi feita para, sim, ser lida em ordem, pois os movimentos um após o outro criam um sentido, assim como a lista cria um sentido

pelas proximidades e afastamentos, pela relação de vizinhança. Esse ver-ler de Basbaum (1995) fala sobre uma possibilidade simultânea entre prática de visibilidade e prática de enunciação, que Kosuth refere como "*reader-viewer*" em outro contexto, mas que fala de um deslocamento em direção ao público, onde os campos verbal e plástico andam juntos, onde a leitura e a posição corporal andam juntas.

A dimensão do verbal e o que ela põe em jogo em contato com as Artes Visuais é a grande questão a ser percebida:

> Ao incorporar diversos tipos de frases na elaboração dos Parangolés, Oiticica "acrescenta ainda outra dimensão – a verbal – ao que chama de "ciclo de participação": nestas obras, originalmente propõe o interfluxo entre dois modos de participação: 'vestir', no qual a pessoa explora, corre ou dança na capa para seu próprio prazer, e 'ver' onde outros absorvem a mensagem projetada por esta veste-enunciado. (BASBAUM, 1995. p. 44-45)

Em outras palavras, a potência desses enunciados, e de como a palavra se põe nesse lugar, como essa constelação de palavras afeta o mundo, as coisas, a arte e minha própria produção.

Eu queria fazer algo colaborativo, principalmente porque, além da questão da palavra, do nome e do título, sempre crio a partir do que já existe, do que as pessoas podem dar, e organizo o mundo através de uma forma que se apresente enquanto arte. É algo que me motiva, o qual faz o meu trabalho fazer sentido. Em minhas obras, eu preencho o infraordinário, através do outro, de um outro que pode ser a minha percepção sobre o que alguém falou, ou até mesmo sobre um canudo. Aí eu percebo que não evito o pessoal, que, inclusive, eu sempre parto dele. Entretanto, também percebo que tudo é criado a partir do que já existe e da nossa relação com o mundo.

Eu achava que precisava me encontrar sozinho enquanto artista e, por isso, fugir da participação; depois, percebi que foi justamente buscar a participação a partir da palavra e do gesto mínimo que me possibilitou explorar um círculo de práticas que dessem conta das questões da palavra e da maneira como eu poderia alargá-la. É como se eu tivesse tentando entender minha extensão e tessitura vocal (artística), sendo minha tessitura o espaço onde eu fico confortável, e minha extensão o tanto além da margem que eu consigo expandir. E, para isso, preciso

achar um ponto central desse raio, que é a palavra: Para onde eu posso ir com a palavra?

Eu posso ir até à participação, ao objeto, à arte sonora, à palavra falada ou escrita. Eu posso ir até às listas e ao título, e tentar completar esses campos para criar uma espécie de diagrama, uma constelação, a qual, na verdade, dá conta desse raio de alcance possível quando eu centro meu trabalho na palavra e na relação que a mesma triangula com o mínimo, o infraordinário, e também com o outro e o “em comum”. É claro, essa volta que eu dou é completamente afetada por supostas arbitrariedades; pelo tempo, pelas experiências variadas, pelas coisas que penso, vivo, consumo; pelas pessoas com as quais convivo. E, a partir dessa lógica, mediante a experiência que eu consigo projetar e contemplar até onde minha extensão e tessitura conseguem alcançar.

Percebo, ao final, que busquei, então, uma espécie de lado íntimo da arte conceitual, pois existe essa presença mental do jogo de palavras, mas nunca esvaziada de pessoalidade; talvez como o “Seja marginal, seja herói” de Oiticica, ou como o olhar de Barthes para a sonoridade das palavras. E penso a escrita como uma forma de “ajeitar a experiência vivida, forma de processar e construir o significado do que pensamos, vivemos, imaginamos, desejamos” (DIAS; RAYCK, 2019, p. 30). Logo, penso também a escrita deste material acadêmico como um processo artístico.

E, por aqui, ao encerrarmos, peço a você, que me lê: lembre-se de que ainda estamos juntos, e estivemos até aqui; peço, então, que tome um copo de água, pois nunca é ruim estar hidratado, e que leve isso como uma instrução a ser realizada, pensando que uma leitura nunca é apenas uma leitura; e o que foi lido até aqui te acompanhará ao tomar um pouco de água, quem sabe até um banho. Espero que, ao caminhar pelas ruas e dar-se conta da quantidade de palavras espalhadas por aí, lembre-se de mim, desse momento de partilha que tivemos, desse momento sempre presente que é o momento da palavra escrita. E, por fim, me dê um suspiro, e tenha certeza de que suspirei ao digitar este ponto final.

REFERÊNCIAS FINAIS

ARDENNE, Paul. **Un Arte Contextual:** Creación Artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, 2002.

ARQUÉTIPO. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/arquetipo/>. Acesso em: 10 set. 2022.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer:** palavras e ação. Artes Médicas, 1990.

AVELLAR, Daniela Carvalho de. Da partitura à ação. **Palíndromo**, v. 13, n. 31, p. 135-144, 2021.

BARTHES, Roland *et al.* **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 488p.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2016. 152p.

BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. **Revista Gávea**, v. 1, n. 1, 1995.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *In*: **Revista Brasileira da Educação**, n. 19, jan./fev./mar./abr., Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

CAETANO, Marcio. **Performatividades reguladas:** heteronormatividades, narrativas biográficas e educação. Curitiba: Appris, 2016.

CAGE, John. **Silence:** lectures and writings. Wesleyan University Press, 2012.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia, v. 1, p. 11-37, 1995.

DIAS, Aline. **O trabalho com (o) fracasso**. Florianópolis: Corpo, 2012. 80p.

DIAS, Aline; RAYCK, Diego. **Escrita em Artes**. Vitória, ES: Edufes, 2019. 147p.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. *In*: BATTCOCK, G. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.

ESCAPAR. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: https://www.dicio.com.br/escapar/. Acesso em: 10 set. 2022.

FAVERO, Franciele. **Rembe**. 2019. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

FERIDO. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: https://www.dicio.com.br/ferido/. Acesso em: 10 set. 2022.

FERVENZA, Hélio Custodio. Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte. Notas introdutórias. **Anais do 16º Encontro Nacional da ANPAP**. Florianópolis: Udesc, v. 1, 2007.

FERVENZA, Helio Custodio. Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações. **ARS**, São Paulo, v. 4, p. 84-93, 2006.

FOUCAULT, Michel. A palavra nua de Foucault. **Folha de São Paulo** [*online*], 21 nov. 2004. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2111200424.htm. Acesso em: 20 mar. 2022.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C. G. Jung**. Petrópolis: Vozes, 2016.

JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva. **Nebulosas do pensamento urbanístico:** tomo I – modos de pensar. Edufba, 2018.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. **Escritos de artistas:** anos 60/70. 2006. p. 37-45.

KAPROW, Allan. Performing life. **ARS**, São Paulo, v. 8, p. 112-117, 2010.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. **Escritos de artistas:** anos 60/70. 2006. p. 210-234.

MORAIS, Fabio. Escritexpográfica. **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto de Artes, 2018. Disponível em: anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____MORAIS_Fábio.pdf. Acesso em: 23 jul. 2022.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 96 p.

ORWELL, George. **Por que escrevo.** São Paulo: Penguin; Companhia das letras, 2021.

PAIM, Claudia. **Táticas de Artistas na América Latina:** coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012. 200p.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? **Alea: estudos neolatinos**, v. 12, p. 177-180, 2010.

PEREC, Georges. **A vida, modo de usar**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramalhete *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

ROCHA, Michel Zózimo. **Estratégias expansivas:** publicações de artistas e seus espaços moventes. Porto Alegre: Edição do Autor, 2011. 170p. Distribuição gratuita.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Marcando o tempo: o diário na prática artística. *In*: Existências: **Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP**. Anais... Recife (PE) *on-line*, 2022. Disponível em: https//www.even3.com.br/anais /31ENANPAP2022/513511-MARCANDO-O-TEMPO--O-DIARIO-NA-PRATICA-ARTISTICA. Acesso em: 01 jul. 2023.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens**, Goiás, v. 6, n. 1, p. 95-130, 2021.

SACCO, Helene. **A (RE)FÁBRICA:** um lugar inventado entre a objetualidade das coisas e a sútil materialidade do desenho e da palavra. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SANTOS, Maria Ivone dos. **Situações de leitura na arte contemporânea:** práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. 2009.

SILVA, Mariana Silva da. Zonas de Contato: ressonâncias da natureza no infraordinário. **Paralelo 31**, v. 2, n. 13, p. 26, 2019.

STRECKER, Márion. Paulo Bruscky: o artista que escreve. Select, 2017. Disponível em: https://www.select.art.br/paulo-bruscky-o-artista-que-escreve/. Acesso em: 10 set. 2022.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena *et al.* **Fazer por constelações:** pensar os futuros passados ou sobre narrativas de insurreições urbanas. Nebulosas do pensamento urbanístico: modos de fazer, 2019.

VERAS, Eduardo. **Seja, faça, experimente:** enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000). Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: 2012.

WALICKOSKY, Marcos. **Escrever-através**. Florianópolis: [s.n.], 2021.

ZIMMER, Claudia. **O título como meio**. Florianópolis: Nave, 2015.