

>Leviatã: o boato como elemento intersticial entre objeto e sujeito

>Leviathan: the rumor as interstitial element between object and subject

por Fercho Marquéz-Elul

Anderson dos Santos Batista, atuando como Fercho Marquéz-Elul, é mestre bolsista CAPES em Poéticas Visuais (2018) pela UFRGS, sob o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos e licenciado em Artes Visuais pela UEL (2016). Empreende através de objetos tridimensionais, frequentemente em madeira e glicerina, como também em fotografias e outros meios, questões sobre criação e instauração de processos artísticos, espacialidade, territorialidade e morte e processos de moldagem, perpassado também pelo dado da palavra e seus avizinhançamentos com o imaginário, a memória, o silêncio e a mudez, com as interdições e os inacessos do mundo. E-mail: feruchomaruquesu@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4302-8156.

Resumo

Este artigo se debruça sobre as relações entre palavra e objeto por meio do boato a partir da obra *Leviatã: (vértebras de baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir* de 2016. A partir da análise de obras e escritos de artistas como Maria Ivone dos Santos, Claudia Zimmer e Marcel Duchamp, que lidam com questões da ordem do nominal, do titular ou do textual em relação ao objeto artístico, discute-se aqui o papel que a palavra exerce de índice de indeterminação para um alargamento da experiência artística e para migração do regime do apenas visível para o legível através do *boato*: pequenas peças escritas - a exemplo das *apercebenças* de Georges Didi-Huberman -, de fraca confinção em nenhum gênero específico e que se relacionam de forma frouxamente próxima com a materialidade da escultura.

Palavras-chave: Fercho Marquéz-Elul. Palavra. Objeto. Boato. Escrita

Abstract

This article focuses on the relationship between word and object from the artwork *Leviatã: (vértebras de baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir*, 2016. From the analysis of artworks and written pieces by artists such as Maria Ivone dos Santos, Claudia Zimmer and Marcel Duchamp, which deal with questions of the order of the nominal, titular or textual in relation to the artistic object, we discuss here the role that the word occupies as index of indetermination for an extension of the artistic experience and a deviation from the regime of the merely visible to the legible one through the rumor [*boato*]: small written pieces - like Georges Didi-Huberman's *aperçues* - of weak confinement in a specific literary genre and which loosely relates to the materiality of sculpture.

Keywords: Fercho Marquéz-Elul. Word. Object. Rumor. Writting

> Artigo recebido em 20.05.2019 e aceito em 12.08.2019

Quando engajo, em minha produção poética, a presentificação de um objeto ou escultura a partir de uma ideia prévia, empreendo-lhes também uma preocupação em exercitar atos de nomeação e de intitulação. Por vezes, ao nomear, envolvo o objeto fisicalizado com palavras que lhe aderem completamente. Para mim, a palavra é o vislumbre do próprio surgimento desse objeto, possibilita que eu acesse por meio da ação de nomear instâncias que enriquecem seu próprio gesto de aparecimento, de surgimento ou de nascimento através dessa nomeação. Em outras circunstâncias, essas palavras que nomeiam já se encontram presentes e funcionam na criação como ancoragem que indicarão estratégias para os modos de proceder. Em outro momento, como elemento solitário, a palavra não consegue mensurar mais o objeto nem após, nem antes de sua presentificação.

É necessário recorrer à costura das palavras para compor narrativa, recorrer ao encadeamento de palavras – de nomes – para que eu seja capaz de não só apresentar um objeto, mas também trazer consigo uma narração acerca desse objeto. O objetivo é, portanto, não narrar a respeito de seu estado de conclusão, momento posterior à criação, mas reportar a respeito do próprio processo artístico, sobre situações ficcionais ou mesmo reais entremeadas na realidade da criação. Essa presença da escrita se estabelecerá na experiência estética do objeto com aquele que o experimenta, terá morada na indeterminação, no desconhecimento ou no descontrole. Em quais circunstâncias a expressão verbal fará parte física e indissociavelmente da expressão visual? Qual o conteúdo de suas anunciações? De que forma o que é transmitido verbalmente determina o conteúdo do que é escultórico?

Partamos, então, da obra instalativa *Leviatã (vértebras de baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir* (fig. 1), montada em sua forma completa e definitiva durante a exposição *À imortalidade da espera*, curada pela historiadora e pesquisadora Fernanda Soares da Rosa, em 2017 no Centro Histórico-Cultural Santa Casa em Porto Alegre, RS. Nesta ocasião, a materialidade presente como estrutura de um pensamento do campo da

escultura foi posta em relação ao seu aspecto temporal, ao detonador de uma experiência cujo pensamento curatorial de Da Rosa põe em destaque em relação à mostra. A observação permite não apenas a visualização da movimentação matérica da glicerina perante o ambiente, já que “observar sua conduta provoca o desejo de acompanhar seu movimento”¹, mas também a própria participação do espectador como instalador dessa própria movimentação, pois,

Há um envolvimento entre matéria-ambiente-observador, que dialoga física e virtualmente entre o espaço-tempo. Aqui, o estímulo a percorrer por entre as obras e tocá-las, alterando a forma de ver, seus ângulos e percepções são os únicos aspectos permanentes. A transformação e a mobilidade são constantes, o incitamento a ser testemunha do estado-processo do material, que interage com seu entorno, é presença. Sendo obras que escapam da visualidade por si só, expandem-se pelo tato, embrenhando-se no mundo.²

Da Rosa suscita esse aspecto além visual para propor também a nossa presença corporal e com ela nossa imaginação e nossa memória entremeadas na própria experiência em andamento. A partir da adaptabilidade da glicerina, *matéria-doce* de estrutura efêmera e inconstante, engajei-a na produção de objetos tridimensionais que “se apresenta[m] através do apreço pelo armazenamento, o guardar – estocar. É envolvimento íntimo, no cobrir e encobrir – soterrar” que demanda nossa própria presença para “um estado que se modifica através do olhar. O sentir algo imóvel, que perdure em nós. Entre labirintos, recantos. Um deslize entre as encostas da memória. O insensato ensinar.”³ Acrescenta-se a isso, a presença de um pequeno texto com teor narrativo – um *boato* – nomeado em minha pesquisa e constituído, inicialmente, em 2016 como elemento-guia para as diretrizes de contextualização conceitual e presente nas instruções de instalação e montagem no espaço.

Caçado por anos, finalmente indícios do famoso monstro Leviatã foram encontrados na manhã na praia. Infelizmente não o encontraram em bom estado. Na verdade, só os restos ou o que sobrou deles. Restaram apenas da carcaça os ossos. Já não existia nem pele, nem carne que pudesse conter o famoso óleo da baleia Leviatã, que, pelo que se sabe e é de tão boa conhecida fama, ingrediente para o famoso elixir que cura

¹ Fernanda Soares da Rosa, *À imortalidade da espera*, 2017, [folheto de exposição].

² *Ibidem*, s/p.

³ *Ibidem*, s/p.

todas as dores. Os arqueólogos também nada puderam o que fazer. Não havia nem o cheiro nauseabundo de morte. Não havia nem espectadores espantados. Só lhes restaram modular uma a uma as vértebras da legendária baleia e triparti-las na boleia de dois caminhões.

Esse excerto textual presente ao lado dessa espécie de coluna, de prateleiras de madeira dispendo blocos de glicerina para compor *Leviatã*, põe em relação sua presença que deslinda através da ficção novas ambientações verbais coabitando a materialidade dos blocos de glicerina e apoio de madeira e sua camuflagem por meio de sua economia composicional. Objeto artístico que por seu laconismo, residido em nessa “linguagem emudecida da imagem”⁴ (aqui escultórica) se apresenta em irmanação com a palavra, sem dúvida pelo emudecimento formal, por essa espécie de trauma sofrido no momento de separação do objeto moldado de seu molde, resultando nesses objetos que surgem de um processo de violação, de rasgadura. Esse texto possibilita outros modos de inserção do visitante na experiência do objeto, a partir de seus objetos constituintes, num intercâmbio entre essa matéria frágil e o espaço expositivo, bem como o acesso pela leitura que colabora com experiências outras para além do objeto e sua materialidade. *Leviatã* fala através de sua presença, já que são objetos *instalados dentro* do espaço, possuem materialidade, falam através de uma ausência, desse emudecimento lacunar proporcionado pela economia formal, de uma territorialidade narrativa posto em contato na própria imaginação. Contudo, mesmo que mudo, não quer dizer que possa estabelecer um diálogo do sujeito com esse objeto, nem que seja pelo olhar que encontra habitação no interior do texto, nem que se fale sobre a ausência de testemunhas do recolhimento daquele monstro, nem que o próprio texto-boato prescindia de falta de precisão e certeza.

É muito cotidiano em meu processo que eu recorra ao reino das palavras para relatar a respeito de tempos e lugares deveras distantes do aqui real. Palavras que, usadas em sua transmissão, se aproximam de quem entra em contato consigo em uma proximidade indeterminada, em uma falta de

⁴ Hans-Georg Gadamer, *A imagem emudecida*, 1988, p. 123.

distância, menos para que seja apenas compreendida, mas mais para que também se desconheça da veracidade narrativa. Palavras que trazem antes de mais nada notícias, previsões, desvios de assuntos, acontecimentos ou instâncias do processo artístico. Sinto ser necessário escrever – inscrever palavras em sua plasticidade infinita nos procedimentos de criação do objeto, em seus momentos instauradores. A palavra e sua inscrição não são intrusas ao processo de moldar um objeto. Ela já provém como elemento sobrevivente das imagens que aparecem, do processo de apartar o conteúdo de seu continente. No mesmo momento em que é aberto aos olhos o processo de impressão⁵, também se tem a palavra aberta aos olhos, já que o próprio conteúdo moldado é a escritura e a marca escriturária desse processo – a marca da impressão. A palavra advém, em *Leviatã*, justamente dessa economia formal e que ao ladear o objeto e ser capturada pelos olhos, ativa uma espécie de *fala* dentro da mente, para que o espectador empreenda uma *fala* consigo mesmo.

Palavra que persegue um regime de indeterminação do que é real na narrativa da qual é composta, que constitui, por meio de texto, relatos cujo conteúdo de *real* sofre deformação, como no que se esvai como real na constante narração transmitida ao outro, presentes quando *boatos* são difundidos. Nessa situação de indeterminação do conteúdo ficcional na qual tem sua função de atestadora de veracidade despossuída por essa deformação, o texto relata por meio de relato descritivo do recolhimento de uma baleia na beira da praia, o murmúrio débil das ocorrências. Relata os momentos cotidianos que sedimentam nos intervalos entre os importantes acontecimentos, dá a ver a presença de um ser mítico como um evento real dentro de uma narração ficcional, expõe essa permanência do que não permanece, esse paradoxo que se apresenta aos olhos em sua intitulação, na articulação com elemento material constituinte desse objeto. Reporta a respeito dos eventos que se formam do surgimento de um relato econômico a respeito desse ser em decomposição – seu valor deformativo ocupando espaço.

⁵ Para mais informações acerca dos processos de moldagem a partir de uma articulação anacrônica da imagem, ver Georges Didi-Huberman, *L'impreinte*, 1997.

Processos que apresentam falhas, pequenas catástrofes, geram apegos à palavra como apoio ao não crível aos olhos. A palavra empreendida nessa obra instalativa e possuidora de potência para reivindicação de esclarecimento, neste processo, se materializa em sua indefinição sobre o que é real. Palavra essa pois, que assim procede no eximir-se de qualquer comunicação clara, oferecendo-se em corpo presente desde que reporte o conteúdo que deforma o que há de factual. *Boatos* – esses pequenos relatos, de escrita simples, cujos tempos se apoiam em ficcionalizações de eventos existentes em minha poética ou inexistentes em minha memória. Apoiam-se no uso presente da língua para lembrar aos seus falantes que as palavras que emitem são resultantes das articulações dos órgãos da fala e que, portanto, essas articulações, no rápido ato de serem expulsas da garganta, conferem um caráter deformativo ao que é vocalizado. Giuseppe Penone, artista ainda atuante no campo da escultura contemporânea e filiado sob a *arte povera*, termo identificado pelo crítico Germano Celant como presente em um conjunto de abordagens inovadoras surgidas nos anos de 1960 no norte da Itália, lida em sua poética com materiais considerado como “pobres” – a madeira por exemplo, perante o próprio tempo engajando questões sociológicas e políticas a respeito do objeto artístico desvinculado de uma ideia de *commodity*. A partir de seu interesse pela metamorfose presente nas coisas, nas relações dos materiais, Penone discute, a partir dos estudos de Goethe, o espaço contíguo entre a última vértebra e a vértebra metamorfoseada em crânio⁶, a que relaciono a palavra à já dita aparição deformada, ou porque não metamorfoseada: ao mesmo tempo que se forma pelo molde da glote, também ali se deforma ao se encaminhar para fora. *Boatos* tratam, portanto a respeito dessa comunicação que, deformada, fala de acontecimentos em que expectativas são esperadas, em que conceitos operatórios que deveriam reger as dinâmicas da criação, tem suas operações deformadas e caducas, relatos que aludem a cabeças que putrefazem, à acontecimentos que, atrozmente indeterminados sobre sua veracidade, articulam a palavra sussurrada ao ouvido, em tom de suspeita e complô.

⁶ Marina Câmara e João Guilherme Dayrell, *Entrevista com Giuseppe Penone*, 2017, p. 40.

A mentira, a inveracidade e a ficção trapaceira são transmitidas por meio da palavra – desses boatos *inscritos* na disposição do objeto artístico – da mesma maneira que se dissemina na marca da impressão. Vêm impressas, marcadas ou rabiscadas na obra como ponto de convergência de desejos de narrar o sutil do mundo, de capturar o pensamento que sobrevém durante o processo de criação como fenômeno que em momentos, foge à nossa percepção. Giuseppe Penone, um artista conhecido pela produção consistente em escultura e em ações performáticas, e menos conhecido por seus desenhos, também exercitava sua escrita *dentro* da própria obra. Cada texto de sua produção escrita poderia ser pensado como um *pensamento-gravura*⁷ que se estabelece como uma gravação, uma inscrição ou a materialização de seus pensamentos sobre as sutilezas que o reino animal, vegetal, mineral propõem como matérias vivas. Esse processo em que o pensamento se vê presente como materialidade escrita, por exemplo, em seus desenhos, é explicado pelo próprio artista quando afirma:

Ocorre-me escrever algo sobre algo porque a obra nasce sempre de uma reflexão. A minha é, portanto, uma nota que endereça a leitura. Às vezes procuro escrever as razões pelas quais realizo um trabalho, não com a intenção de fornecer uma explicação, mas criando uma associação de ideias e de imagens que dão origem a elementos para meditar, desenvolver e sintonizar o próprio trabalho (...). A palavra é usada por mim como parte de uma reflexão que acaba assumindo um valor diferente e autônomo. Nasce próxima da obra, às vezes sobre um trabalho já realizado, às vezes que o precede em muitos anos.⁸

A palavra marca sobre o papel ou sobre a parede aquilo que deverá ser lido, aquilo que, elaborado em minha mente e que após eu permitir seu esquecimento, ainda assim retorna como sobrevivente, metamorfoseado. Torna explícito aquilo que não é visível ou sabido a respeito da obra, de seu processo. Transmite ao espectador o que não se pode capturar entre lembrança e esquecimento, no interstício das históricas faladas ao pé do ouvido, no tremor da voz emudecida que transporta essa história para uma escrita trêmula, no pequeno bilhete redigido à pressa durante uma fuga. Tentativa de

⁷ Marina Câmara, *PENONE: Foglia e Paesaggio del cervello*, 2015, p. 217.

⁸ Gianfranco Maraniello e Jonathan Watkins, *Scritti (1968-2008)*, 2009, p. 331.

sobrevivência daquilo que não se quer ouvir ou daquilo que não se entende através da fala. George Didi-Huberman, historiador da arte, se pergunta:

A escrita irá situar-se exatamente num limite vertiginoso, no fio do risco a se correr: escrever para conter, desenhar os limites daquilo que não os tem, mortificar o sem-limite? Ou então escrever para deixar fugir, desenhar a ausência mesma – ou a porosidade – de todo limite?⁹

Talvez a escrita se situe justamente no paradoxo de duas instâncias possíveis: o desejo de preservação do relato através da transmissão da fala para um suporte e a sobrevivência através de uma perda constante causada por toda entropia presente em cada transmissão desse relato ao ser escrita: puro acontecimento sobrevive em sua imagem dupla de sobrevivência e perda, possuindo vestígios da origem, como também essa perda que degenera, que torna o todo-relato restante, resquícios na própria transmissão. Segundo o filósofo e psicanalista Cornelius Castoriadis, em já havendo se debruçado para se pensar a imagem que nos convoca, que nos suscita o uso da linguagem, diz:

Decerto (...) nós falamos da representação. Como poderíamos não falar dela? – o que dela dizemos não é inteiramente vão. Fazemos isso utilizando fragmentos que fixamos, que desempenham o papel de termos de demarcação, aos quais apregoamos termos da linguagem, de sorte que podemos ainda assim, saber aproximadamente “do que estamos falando”.¹⁰

A obra não só se presentifica, nem apenas “fala” ao espectador, ela também é escrita, tem inscrita em fisicalidade mesma esse dizer, ou seja, também é *palavra*. É como se objeto exposto tivesse a necessidade, propriamente, de se relacionar com o outro através de sua articulação com a palavra; tivesse propriamente uma boca pela qual é a escrita quem fala, para que nos dirija por meio de si, algum murmúrio. Escrita presente que se ladeia como se fosse a própria língua cortada da cavidade bucal do objeto emudecido, essa escrita exposta do objeto, semelhante a um conteúdo extraído do continente. A língua ignota – o texto fisicalizado – fala por si só através de sua

⁹ George Didi-Huberman, *Imagens-ocasiões*, 2018, p. 44.

¹⁰ Cornelius Castoriadis *apud* Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 2018, p. 44.

presença cuja forma se assemelha a um elemento positivo extraído durante o processo impressor de dentro de sua cavidade bucal.



Figura 1

Fercho Marquéz-Elul, *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho)*
Modular/Tripartir, instalação com glicerina e madeira, 2017.
Fotografia: Silva Leonel/RUBROSOM. Acervo pessoal.

Proveio em minha mente, em 2016, um murmúrio em que julgava necessário àquela época recorrer às palavras para poder empreender a  o de produzir a obra. *Leviatã* surge a partir da experiência est tica de adentrar o prédio da Funda o Iberê Camargo¹¹. Murmurava mentalmente a rela o que aquele prédio mantinha com o seu entorno, especificamente com a beira do rio Guaíba e com o sopé do Morro de Santa Teresa no bairro Cristal de Porto Alegre (fig. 2). Ao ficcionalizar aquele imponente edifício que se destacava naquele espaço por sua experimenta o arquitet nica, com suas formas robustas constituídas em um só bloco articulando forma e abstra o, imaginei um monstro, um animal marinho que, conhecido por sua robustez e grande tamanho, era temido pelos viajantes do mar. Foi então que surgiu a  o de modular suas vértebras, já que este jazia na margem do rio, no sopé da montanha. Criatura mítica que possui desconhecida e ignota origem e morte. Um pequeno trecho, um *boato*, apresentado no início do presente artigo anuncia, então, um acontecimento que sucede sua morte.

Esse pequeno trecho, quase como um bilhete, não foi apresentado na primeira montagem da instala o. Ele era compreendido simplesmente como um pequeno texto ficcional que surgiu durante a concep o da obra; não possuía nenhum valor est tico até aquele momento, permanecendo guardado como uma referência para a obra. Porém, era patente a importância conceitual que o mesmo advinha para a completude da obra, pois, se a configura o da obra se dava pela modula o das prateleiras de madeira e da triparti o de diferentes glicerinas em apenas um molde, têm se dava pela apresenta o do texto, já que ao instalar a obra para a exposi o *  imortalidade da espera*, juntamente com Fernanda Soares da Rosa, curadora da mostra, decidir explorar, a partir da inclusão do texto aplicado sobre a parede, essa presença narrativa   instalativa característica da obra. Esse contexto da palavra vem então, de forma mais consciente, conjugar-se no andamento dos procedimentos

¹¹ A Funda o Iberê Camargo, construída em concreto e vidro pelo arquiteto português  lvaro Siza Vieira em 2003, abriga e tem o intuito de reger a visibilidade, o estudo e a divulga o da obra do pintor gaúcho Iberê Camargo, nascido em Restinga Seca, em 1914, e morto em Porto Alegre, em 1994.

de criação. O discurso e a palavra sempre estiveram presentes no meu vocabulário processual. De 2016 para cá, o âmbito das palavras se torna cada vez mais presente como propositos para além de sua função escriturária. Ressaltando a importância das palavras, Jorge Larrosa Bondía bem aponta:

Atividades como considerar as 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.¹²

Leviatã, como uma obra que impele o questionamento, tem em seu título quase como uma receita de conceitos mínimos, já que apresenta em si, o que o minimalismo conferiu aos títulos de obras: a própria ação pela qual a obra passou de forma direta, dura e não narrativa, como *empilhar*, *dobrar*, *apoiar*. Porém, a palavra que engendra o título, como bem aponta Cláudia Zimmer, citando Ricardo Basbaum, remonta para épocas anteriores ao minimalismo. Zimmer situa uma transformação no engendramento do título especificamente a partir das vanguardas históricas.¹³

No modernismo, a palavra foi ferramenta de enunciação, juntamente com a produção intrínseca de manifestos, textos de artistas, crítica de arte, passando pela produção duchampiana que engajou a palavra em inúmeras instâncias, não só discursivas, mas da própria constituição da obra, desembocando, pois, na produção denominada *conceitual* que explorou a linguagem artística a partir do campo verbal. Ricardo Basbaum aponta também para as investigações de Michel Foucault quando, a partir de René Magritte, em *Isto não é um cachimbo*, aponta para a linguagem como campo dentro da arte, em que as obras, a partir desses desenvolvimentos, passam a possuir em sua fisicalidade a própria presença da palavra, resultando em uma autonomia desta como “região mais-que-visível”.

¹² Jorge Larrosa Bondía, *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, 2002, p. 21.

¹³ Cláudia Zimmer, *O título como meio*, 2015, p. 59.



Figura 2

Fercho Marquéz-Elul, *Vista do Rio Guaíba e centro de Porto Alegre ao fundo e Fundação Iberê Camargo*, Porto Alegre, 2015.

Instantâneo Fujifilm Instax Wide, 86 x 180mm, 2015.

Leviatã traz para si, o aspecto descritivo do próprio processo do qual a escultura é originada: *Modular/ Tripartir*, porém rompe qualquer pretensão minimalista quanto ao título *Leviatã*, por seu aspecto literário, ficcional a qual se reporta aquela coluna (*vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho*). A obra tem em seu título, justamente, a junção de aproximações consideradas opostas a uma ética de trabalho minimalista (descrição tautológica da ação repetitiva), exibindo essa junção na própria materialidade do objeto, ao instalar um trabalho que se articula através de modulação e tripartição interna dos cubos de forma semelhante à disposição objetual e modo de proceder do minimalismo. Contudo, ao mesmo tempo, contempla a materialidade da glicerina de uma posição mais intuitiva, deveras próxima entre artista e a matéria, quebrando a impessoalidade ao suscitar áreas estrangeiras e externas à realidade física do material. Lanço mão, a saber, do território da palavra e suas indicações literárias, narrativas e ficcionais, a aplicação de cor, as marcas dos instrumentos artesanais visíveis que acentuam o fazer artístico pessoal e subjetivo por meio do corpo humano. Desses contrastes resulta-se em “um minimalismo mole, uma espécie de minimalismo ‘indolente’ e que se quer e se conhece [desta forma]”¹⁴ e que na sua contradição, “representa fantásticas vértebras tripartidas de um mítico monstro: o Leviatã. O tema e os materiais utilizados fazem refletir sobre perecibilidade e permanência, vida e morte”¹⁵.

É a partir dessa confluência de pontos considerados opostos (engajar um material deformante e impermanente como a glicerina para se produzir objetos

¹⁴ Citação original: “(...) un minimalisme mou, une sorte de minimalisme ‘indolent’ et qui se veut et se connaît ainsi”. Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, 1993, p. 200, tradução minha.

¹⁵ Trecho de autoria de Felipe Melhado, presente no texto de divulgação online da exposição coletiva *Pertinaz: questão de tempo*, selecionada a partir do edital Expografia 2016 da Vila Cultural Grafatório, em 2016, em Londrina - PR. Na ocasião, juntamente com os artistas paulistanos Marcela Novaes e Felipe Vieira, a exposição surge ao serem, segundo o curador Felipe Melhado, “agrupados em uma coletiva em razão de uma afinidade: todos tratam, de alguma maneira, do tema “tempo”. A obra de Felipe Vieira (SP) relata, por meio de objetos, a vivência de uma experiência pessoal: o convite que fez, a vários de seus conhecidos, a vivenciarem com intensidade o “instante decisivo”. Já Marcela Novaes (Ldna) investiga o tema da Casa para tratar de familiaridade, estranheza, cotidiano e enigma. São casas vistas à distância, da perspectiva de alguém que parece ter partido mas se virado para mirar o que ficou.” A exposição ficou aberta de 21 de maio de 2016 a 11 de junho de 2016.

geométricos, os valores resistentes do suporte da madeira e os valores rúpteis dos blocos de glicerina, obra conceitual e texto narrativo, título que intitula, descreve os procedimentos da obra e ficcionaliza seus elementos), que o pequeno texto surgiu. Guardado, ele virá à tona como parte integrante da obra, em um momento posterior. Em *Leviatã*, o título do trabalho surge tempos depois do início de sua produção, embora já estivesse presente na própria experiência com as formas arquitetônicas da Fundação Iberê Camargo. A partir da atenção empreendida ao campo do intitular, passo a perceber quando uma palavra me acerca mentalmente e me engaja a produzir coisas. Claudia Zimmer nos diz de sua experiência com a palavra, em que

em muitas circunstâncias, acontece-me de surgir um título antes mesmo de solucionar a materialidade a ser nomeada. Nesses casos, costumo dizer que não é um trabalho que ganhou um título, mas um título que me propôs um trabalho.¹⁶

Em outros momentos, a palavra é descoberta depois do processo de feitura da obra. Digo que a palavra já ali estava, atada ao objeto, em sua sombra. Destacar a palavra oculta da traseira do objeto ou de sua sombra no espaço, é torná-la título daquele, é pô-la porosamente à frente do objeto e apresentá-los em disputa, já que por exemplo, no conjunto de obras cujo título é *Estocagem*¹⁷, a materialidade da glicerina e a madeira como projeto de molde estão constantemente em disputa por um fracasso ao título ou de um sucesso aparente ou provisório.

Do campo externo do processo – o que faria qualquer minimalista recusar tal instância – vem o alimento para a ação de produzir não apenas obras

¹⁶ Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 18.

¹⁷ Conjunto de obras que respondem processualmente ao conceito operacional de *estocagem*, em que “compreende a instância de disposição no espaço expositivo do objeto artístico que pode portar em si, tanto glicerina incrustada, fixada através do processo de soterramento, quanto glicerina simplesmente disposta de forma móvel, não fixada nos vãos. Uma *estocagem* ou inúmeras instauram no espaço, o que eu intitulo operacionalmente de *paisagem-cemitério*.” Para mais informações, consultar a dissertação de mestrado intitulada *[ci-gît]. Ensaio sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto* apresentada em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Poéticas Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos e financiamento CAPES.

visuais, mas também obras que vão para o além-visual. Replico a afirmação da artista Maria Ivone dos Santos ao compartilhar o seu modo muito particular de instauração como ênfase em suas produções visuais, da palavra que nomeia e de suas origens: “Passei a empregar palavras selecionadas e emprestadas de minha memória linguística, e que eram vocábulos de distintas origens: do espanhol, do francês, do italiano e do português, minha língua natal”¹⁸. Essa afirmação coaduna de forma muito semelhante com o meu próprio processo de eleição de palavras, bem explicitado em uma entrevista concedida à equipe da Divisão de Artes Plásticas – UEL, chefiada pelo cocurador da mostra, Prof. Dr. Danillo Villa, na ocasião em que apresentava a obra *Anexo Goiabeira: cova sem identificação* na exposição coletiva *Das Estruturas Mínimas*, na qual este me inquiriu sobre qual tipo de coisa me chamaria a atenção no mundo, ao que respondo explicitando a importância da palavra como ativadora de processos artísticos:

Coisas do mundo que possam acionar algum desejo de produção de um texto, de uma obra, de um boato, de um rascunho. Coisas relacionadas à área da geografia, como questões de fronteiras, de propriedade; da arqueologia, como achados arqueológicos, coisas enterradas; da geologia e seus extratos terrestres; da astronomia e o que não se conhece e o que se recém foi descoberto; questões relativas ao cotidiano das pessoas, aos antigos costumes; aos nomes de lugares: toponímicos; aos nomes de pessoas; aos desvios da língua: palavras em desuso, palavras antigas, palavras erradas, jogos de palavras, figuras de linguagens etc.; aos costumes e comportamentos, à cidade, como também, ao mundo mesmo.¹⁹

Maria Ivone dos Santos relata que é em meados de 2003, na ocasião do encerramento de sua tese, que se vê o domínio das palavras e enunciados enfatizados em uma série de trabalhos, percorrendo desde o título que dialogava com o próprio objeto, até o próprio texto que passava a integrar uma proposição²⁰. Em *Du bout des doigts* (Da ponta dos dedos) (fig. 3), de 1993, dos Santos engendra a construção de dedais de uma mão. Cada dedal é feito de um

¹⁸ Maria Ivone dos Santos, *Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas*, 2009, p. 118.

¹⁹ Entrevista concedida à Danillo Villa, chefe da Divisão de Artes Plásticas da UEL, na ocasião da exposição coletiva *Das Estruturas Mínimas*, aberta ao público de 1 de dezembro de 2018 a 25 de janeiro de 2019, com curadoria compartilhada entre Danillo Villa e Felipe Scovino, compondo o edital Arte Londrina 6. Participaram os artistas Aline Moreno, André Vechi, Gilson Rodrigues, Guilherme Moreira, Gustavo Grazziano, Marcelo Barros e Samantha Canovas.

²⁰ Maria Ivone dos Santos, *Op. Cit.*, 2009, p. 116.

metal precioso que traz em sua base inscritos os nomes de minas de extra o de minérios importantes do Brasil e da Bolívia. Além das diversas rela es que os dedais podem suscitar, a presença das inscri es dos nomes das minas sobre os minérios “assume uma fun o importante ao conduzir, de certa forma, as narrativas”²¹ ao tensionar a rela o da mão, elemento que compõe muitas obras de dos Santos, já que se reportam aos gestos presentes no ato fotográfico e na impressão fotográfica, como também pode ser o elemento que tem o poder estatuário de assinar uma desapropria o de terra, de subtrair riquezas de países pobres, de assinar execu es sum rias de opositores aos regimes autoritários.



Figura 3

Maria Ivone dos Santos. *Du bout des doigts*, 1993. Dedais em ouro, ferro, prata, cobre e estanho, gravados em sua base respectivamente: Serra Pelada, Carajás, Potosi, Chuquicamata e Século Vinte (nomes de minas).
Acervo pessoal da artista.

²¹*Ibidem*, p. 116.

Maria Ivone dos Santos, a partir disso, irá pontuar uma reflexão sobre o modo através do qual as produ es contemporâneas transicionaram do regime da visualidade para o da legibilidade. A artista aponta para um novo paradigma de rela o observador-obra, ao afirmar que “o observador, ou participante, passa a ser muitas vezes enviado para o que está em torno ou fora da proposi o, tal como se observa nas no es de non-site problematizadas por Robert Smithson”²². Instância exterior da proposi o – o cotidiano com suas formas e situa es que se fixam em minha mente – que vem ao encontro de pontos de convergência de minha prática ao pensar os textos que surgem a partir do processo de trabalho ou são resultados de um exercício de deslocamento mental ou físico.

Muitas obras contemporâneas possuem também esse caráter de legibilidade, que propõe ao espectador uma nova abordagem perante o objeto. Cito, brevemente, as instala es como a da artista Sophie Calle como *Prenez Soins de vous*²³, de 2007, a do artista brasileiro Nuno Ramos, intitulada *111* e *As extensões do Contato*, realizada por Maria Ivone dos Santos entre os anos de 2004 a 2009. Em *Leviatã*, o espectador estará diante de uma obra que transmite sua experiência para fora da rela o obra-espectador uma vez que o espectador, ao embrenhar-se nesse regime de legibilidade da obra pelo seu título e seu texto, deverá experimentar capturar as significa es que sobrevivem nessa nova rela o. Elemento vocabular que ali se presentifica a partir de um momento anterior ou externo ao objeto físico. *Boato* se articular  com o título da instala o oferecendo ao espectador a *ficcionalidade* como mastro para se apoiar e ao mesmo tempo suspeit -lo de naufrágio. Título que trabalha pela metade em prol do observador; para a artista Claudia Zimmer “um título, mesmo que não carregue palavras que aludam a algo *entre* metade ou *quase*, não   ele próprio o que está no ‘meio’, entre a natureza sensível e a conceitual de um trabalho?”²⁴ O

²²Maria Ivone dos Santos, *Op. Cit.*, 2009, p. 115.

²³ Para mais informa es sobre a poética da artista francesa Calle, ver meu artigo: MARQU EZ-ELUL, Fercho. Sophie Calle: palavra e imagem, apresentado na I Jornada de Estudos Literário da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus Apucarana em 28 de maio de 2019.

²⁴ Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 17, destaque da autora.

espectador, então expulso de sua confortável visão, deverá experimentar a obra através de sua leitura e aproximar-se do título como se experienciasse um objeto visual.

Cláudia Zimmer, contudo, propõe títulos como constituintes de plasticidade, em que se pergunta: “se ele é/está no ‘meio’, quer dizer então que ele é metade conceito e metade matéria plástica?”²⁵ Desses âmbitos recém-explorados, o caráter de meio, de interstício se agencia como campo indeterminado para o exercício poético e plástico da palavra nas artes visuais. Da palavra engajada na operação de intitulação de uma obra, a um resultado de estiramento para o indeterminado que enriquece a experiência com o objeto. Nessa indeterminação, o ato de intitular, segundo Zimmer, “traça rotas, e podemos (ou não) percorrê-las; estas vias de acesso que nos levam de um lugar para o outro, encontram-se sempre no ‘meio’, estando entre lá e aqui a um só tempo, mas igualmente nem lá nem aqui”²⁶.

O campo das palavras, dos títulos, dos textos e escritos, é um campo que guarda inúmeras possibilidades a serem exploradas. *Leviatã*, já em sua segunda montagem (fig. 4), possibilitou além da montagem da 11ª vértebra do monstro – já que dispunha de um pé direito maior –, a presença na parede do pequenino texto. Esse texto foi a primeira produção de pequenos textos, sem gênero literário definido criado durante a pesquisa, que comunga da literatura, à medida que lida com expressões textuais próximas ao conto que narram acontecimentos. Essas presenças legíveis são compostas das obras, assim como os objetos visuais estão entrelaçados aos seus textos. Essas palavras presentes nos boatos são originárias de um processo no qual o ato de escrita é, segundo Maurice Blanchot, “retirar a palavra do curso do mundo, desvesti-la do que faz dela um poder pela qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo”²⁷. Rapto palavras de sua comum existência e as engajo como partícipes do processo instaurador do objeto, insiro

²⁵ *Ibidem*, p. 17.

²⁶ Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 10.

²⁷ Maurice Blanchot, *O espaço literário*, 2011, p. 17.

o uso de sua expressividade para inscrever em um suporte os momentos de turbilhão processual, de modo que escrita não incomoda de estar distante de algum apuro literário, e estar mais próxima de sua própria instabilidade como matéria verbal, já que, “segundo evidencia, o nome é uma espiral repleta de energias latentes que podem surgir inesperadamente em qualquer direção, e essas qualidades aparecem no título”²⁸, como também nas demais situações da escrita.

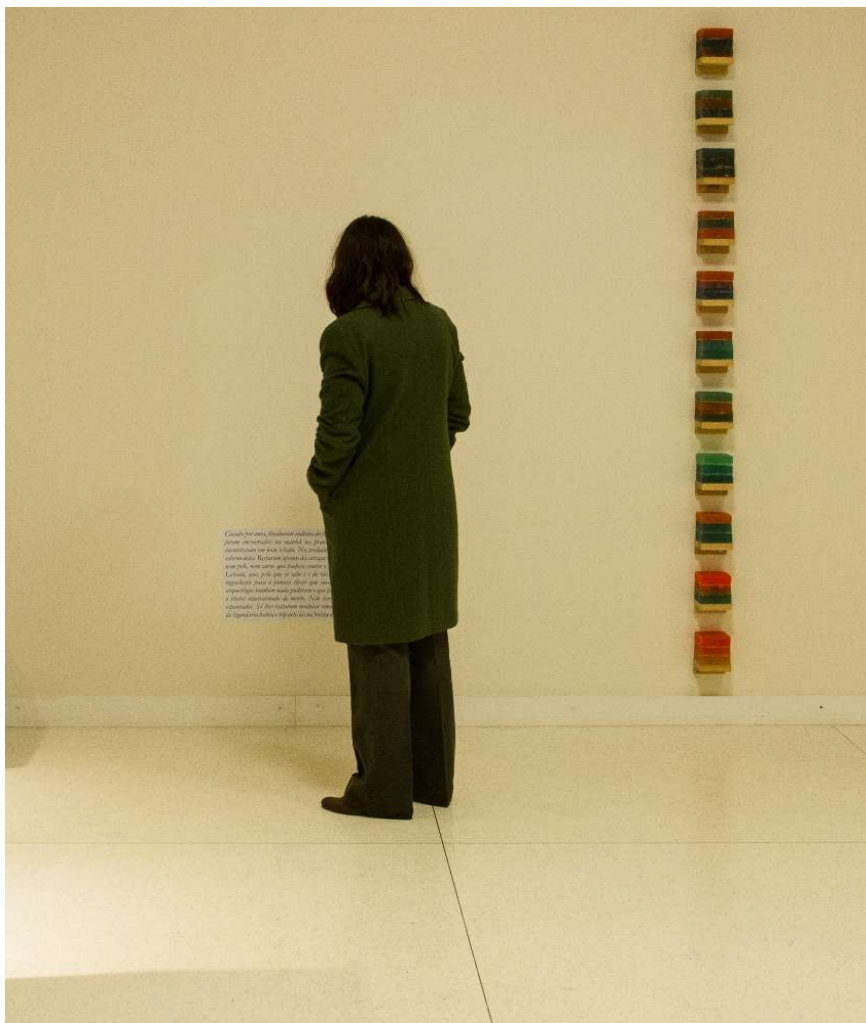


Figura 4

Fercho Marquéz-Elul, *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho)*
Modular/Tripartir, 2017. Instalação com glicerina e madeira.
Fotografia: Giordano Toldo. Acervo Pessoal.

²⁸ Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 57.

As palavras agem ao se infiltrarem no processo artístico impondo-se como necessidade e se veem sobrevividas na organização final da obra. Estão nos textos marginais, estão nas anotações, estão na produção escrita, nos *boatos*, podem estar presentes nos nomes das obras. Para Zimmer, “os nomes não são neutros e entre lugar e tempo reminiscente instala-se seu nome”²⁹. Tempo regredido do processo de feitura da obra, tempo regredido de experiências anteriores a essa feitura. Elementos possuidores de uma plasticidade poética que, atados às obras visuais, denunciam a própria experiência de produção artística que é, paradoxalmente, intermediada pelo mundo ao redor do artista, mas engendradora em sua própria solidão e exílio. Maurice Blanchot nos aponta esse exílio poético “[à] solidão do escritor, [a] essa condição que é seu risco e que proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra”³⁰.

Atuando frequentemente nesse âmbito da palavra como fator indeterminante ou de dilatação para uma experiência para além do olhar, Marcel Duchamp desvencilhou as palavras de sua carga literária e testou sua elasticidade de tal forma que resultassem incompreensíveis, com seus sentidos perdidos³¹. Aqui, os títulos transportam uma carga de inventividade que alcança de certo modo uma pequena literatura, e por que não a uma *baixa literatura*, aos jogos de palavras da oralidade, ao duplo sentido que confere à composição titular o trabalho de enriquecer o *boato* como operador desse anunciador do indeterminado, do não tão próximo da escultura e nem tão distante da palavra. Situado entre o falso e o verídico, entre a *visão* e a *lição*³² – entre o ato físico de simplesmente ver letras e o exercício cultural de aprender a ler, de aliar letras e palavras –, o *boato* despretensiosamente invade a experiência do espectador proveniente do processo de feitura das obras. Situação incerta entre verdadeiro e falso que jaz ao redor da figura de Joseph Beuys e de cujo dado biográfico

²⁹ Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 23.

³⁰ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, 2011, p. 15.

³¹ Maurice Fréchuret, *Op. Cit.*, p. 56, tradução minha.

³² Lição, do português antigo *liçon*, proveniente do latim *lēctiō, lēctiōnem* [uma leitura, uma seleção, junção], relacionado com o verbo *legō* [eu leio (eu ajunto letras), eu ajunto]. Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/li%C3%A7%C3%A3o>.

sobre o acidente de avião que o artista teria sofrido e sua posterior sobrevivência na Criméia é alvo de constante e infindável debate, remetendo a esse regime de opacidade do que é factual e ficcional e isso se vê impresso, atado à sua poética:

(...) a lenda de Beuys deve ser tida como ‘verdadeira’, não porque os fatos que a alimentam sejam verdadeiros (eles nunca foram totalmente comprovados), mas porque uma lenda não é nem ‘verdadeira’ ou ‘falsa’, ela é em latim, *aquilo que dever ser lido* e dito.³³

Boato como elemento indeterminado que deve estar presente na leitura da obra beuysiana, como também na maneira com que a fotografia media o sujeito e o objeto. Menos como referente indicial de representar o real como tal e possuir status considerado como pertinente à fotografia de valoração indissociada de *documental* a sua expressão e mais por assumir que em toda fotografia está presente o dado de construção, de montagem e de manipulação, presente também um caráter, segundo Stephen Walker, de uma *ficção débil*, frouxa, possível de ao menos circunscrever *Leviatã* e seu entorno conceitual em uma situação, na qual se desautoriza esta suposta objetividade e a expõe como contingente, como aparato intermediário e não como finalidade indicial, mas circunstancial.

A ambiguidade que recorre esta discussão merece uma análise mais detalhada: lugar em que nos encontramos, é mais interessante abordar por sua vez alguns debates sobre fotografia, a de que frequentemente se atribuiu objetividade (a câmara não mente): entretanto, como demonstram muitos artistas [...] é possível invalidar as afirmações de que a câmara é um documento “puro”. Por causa da claridade, podemos dizer que o primeiro caso é uma “ficção forte”: a negação absoluta de um conteúdo de ficção, o que chamado de mentira fictícia. Por contraste, uma suposta objetividade e a expõe como contingente pode-se denominar “ficção débil” uma montagem fictícia construtiva.³⁴

³³ Alain Borer, *Joseph Beuys*, 2001, p. 12, destaque do autor.

³⁴ Citação original: “A ambigüedad que recorre esta discusión merece un análisis más detallado: en el punto en que nos encontramos, tiene interés abordar a la vez algunos debates sobre fotografía, a la que frecuentemente se le ha atribuído objetividad (la cámara nunca mente): sin embargo, como demuestran muchos de los artistas que aparecen aquí, es posible invalidar las afirmaciones de que la cámara es un documento “puro”. Por mor de la claridad, podemos decir que el primer caso es una “ficción fuerte”: la negación absoluta de un contenido de ficción, lo que hemos llamado mentira fictícia. Por contraste, una supuesta objetividad y se la expone

Marcel Duchamp percorreu o interstício que se localiza entre suas obras antirretinianas e suas anotações paralelamente frouxas equidistantemente entre si. Suas consagradas notas “são compendio de escritura protoplástica surgida em um processo infinitesimal de instantes em desordem, que reúne em amorfo magma os tempos ‘interiores’ do criador”³⁵. Essas notas dão pistas do funcionamento criativo de Duchamp, uma espécie de pensamento em turbilhão que permite que textos curtos alcancem indizível plasticidade. Falam sobre experiências da ordem da percepção, do invisível, do incapturável. Presentes como instância de experiência não pautada apenas na visibilidade, mas também na legibilidade cujas notas incluiria o leitor em uma experiência ampliada em relação ao objeto *Grande Vidro*, onde o ver, o escrutinar com a visão seria uma instância não mais importante que a de explorar com as mãos, com a leitura, as notas que o comporiam.

No caso específico da *Boîte Verte* [fig. 5], esta foi ironicamente pensada como um manual-catálogo de assistência à visão do [*Grande*] *Vidro*, como maneira de exercício antirretiniano, contudo, ambos territórios, o da obra e o das anotações, nos parecem autônomos e extremamente dissociativos, no visível e no literário respectivamente, e de articulação inexata. Como se fossem duas peneiras de diferente trama, que além de não se coincidirem, negam-se a converter-se em tamis, suporte ou referência de certeza alguma e se aliam somente por “condescendência poética”.³⁶

Esses *boatos* conjugam esse âmbito da aliança por condescendência, já que não são textos avulsos, surgidos de qualquer tentativa literária, nem são uma explicação do processo, nem narrativa da obra. Guardam em si mesmos singularidade porosa da relação com os elementos visuais ou físicos da obra, com seu passado como experiência ou de seu processo, com espectador em

como contingente se puede denominar “ficción débil”, un ensamblaje ficticio constructivo.” Stephen Walker, *Cuatro veces arquitectura ficticia*, 2002, p. 98.

³⁵ Citação original: ““(…) son compendio de escritura protoplástica surgida en un proceso infinitesimal de instantes en desorden, que reúne en amorfo magma todos los tiempos “interiores” del creador.” Gloria Moure, *Introducción*, 1989, p. 9.

³⁶ Citação original: “En el caso específico de la *Boîte Verte*, ésta fue ironicamente pensada como manual-catálogo de asistencia a la visión del *Vidrio*, a modo de ejercicio antirretiniano, sin embargo, ambos territorios, el de la obra y el de las anotaciones, se nos antojan autônomos y extremamente dissociativos, en lo visivo y en lo literario respectivamente, y de articulación relativamente inexata. Como si fuesen dos cedazos de diferente entramado, que aparte de no coincidir, se niegan a convertirse em tamiz, soporte o referencia de certeza alguna y se alían por “condescendencia” poética solamente.” Gloria Moure, *Op. Cit.*, 1989, p. 6.

proposição desviante. Esses *textos-notas* são alternadamente pequenos desvios da experiência da obra e desvio para o processo de feitura da obra. Situam acontecimentos ligeiros ou que não prometem testemunhas. Georges Didi-Huberman, apesar de delegar um valor literário a alguns textos de sua produção, nomeadamente suas *apercebenças*, destacará de maneira similar esse caráter do inapreendido, do sutil aos seus acontecimentos: na suas palavras, “o gênero literário das ‘apercebenças’ seria uma forma possível para escrever esse gênero de olhares passageiros”³⁷.



Figura 5

Marcel Duchamp, *La Boîte verte (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)*, 1934. Fac-símiles sobre papel, encaixotamento de cartão com aplicação em couro e placa de vidro, n°35/300, 28 x 33,5 x 2,5 cm.

Fonte: Coleção Morel.

Olhares passageiros na experiência mesma da leitura da obra. Olhares passageiros, *boatos*, na minha poética, para acontecimentos ligeiros, mas que se prologam, sutilmente alongados no estiramento da experiência. Talvez um resquício da primeira experiência quando surgiu o primeiro *boato*, quando naquele dia nublado, a neblina tocava levemente a margem do Rio Guaíba, ia penetrando no continente e corroendo aos poucos a visibilidade dos prédios e vegetação. Robert Smithson acreditava que as pessoas possuem na mente uma espécie de clima mental, um humor que oscilava entre seco e úmido e que influenciava a percepção pessoal perante a arte:

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 2018, p. 36.

O clima da visão muda de úmido a seco e de seco a úmido de acordo com as condições climáticas da mente de cada um. As condições que prevalecem na psique de uma pessoa afetam a sua maneira de observar a arte. (...) Tais olhos úmidos adoram olhar superfícies que fundem, se dissolvem, se encharcam, que às vezes dão a ilusão de tender na direção de algo gasoso ou nebuloso, de uma atomização.³⁸

Há um Regime de umidade quando eu reflito sobre o clima naquele dia em que os arqueólogos vieram buscar os restos do monstro mítico. A maresia escondia aos olhos das pessoas mais distantes a possibilidade de enxergar o acontecimento. Aquele acontecimento em forma de *apercebença* tão fugidia, segundo Didi-Huberman, naquela ocasião em que se espectrava entre sua desapareição e sua insinuação na área da praia. A maresia ao mesmo tempo que impedia uma boa visualização, permitia uma desapareição mais lenta, alongada daquele ínterim.

É algo assim que dura um pouco mais de tempo que a própria aparição – uma remanescência, uma associação – e que merece, portanto sempre em meu uso ou bricolagem de escrita, o tempo de trabalho, ou de jogo, de uma frase ou duas, de um parágrafo ou dois, ou mais. De experiência vivida no tempo da pura passagem, a *apercebença* vira, então, uma prática de escrita intermitente, meu “pequeno gênero” literário célebre – disperso, multiforme e sem projeto, à margem ou em travesso de minhas “grandes” buscas paciente-obstinadas.³⁹

Boatos são pensados como presenças, com os quais faço um jogo de conceituação ao situá-los entre a transmissão pela oralidade de um fato, sem observar necessariamente sua verdade e a presentificação escrita, sem ser explanação de uma obra, nem obra distinta. O *boato* como elemento vocabular se instaura a partir de minha investigação que se refere a questões da ruptilidade presente na glicerina que se articula como material engajado nos processos de moldagem de formas geométricas, estocadas, suportadas em madeira, desses lugares de difícil circunscrição, entre os espaços bem delimitados e os atoleiros, entre a ficção e a memória. *Boato* que se situa frouxamente de forma indistinguível nem muito perto dos objetos artísticos, para ser pensado como explicação ou mera narrativa da obra, nem muito

³⁸ Robert Smithson, *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, 2009, p. 192.

³⁹ Georges Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 2018, p. 35.

distante, para não ser entendido como expressão separada e não como parte da obra.

Os *boatos* que produzo, apresentam-se em blocos de textos nos quais o caráter ensaístico se faz presente. Têm a característica de em conjunto formarem uma área ou território das palavras como endereçadoras para outras instâncias. “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”⁴⁰. Áreas que se presentificam na experiência própria do espectador perante a obra. Está na transmissão do que não se compreende ao ler, do que necessita um pouso mais demorado dos olhos. O *boato* indiretamente lança como desafio ao espectador que se transforme em um leitor, para que, como propõe Robert Smithson “olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de particular, cada uma contendo seu próprio vazio”⁴¹, abre-se para propor de questionamento para seu leitor de que forma esses textos possibilitam a partir dessa leitura um prolongamento de sua experiência perante a obra. De que forma a palavra preenche os interstícios do material visual com sua ocupação verbal? A palavra se exila por entre os vários da obra, vai se infiltrando por essa coluna poética, essa coluna vertebral do monstro mítico que sem seu famoso elixir, amortece a dores suportadas calado. Nesse ínterim, do ato de escrever boatos, de *boatizar*, empreendo minhas palavras para fora das instituições escriturárias. Desloco-as de sua forma, extraio-as dali como se estrai um dente. “Uma palavra deslocada talvez possa reinventar um contexto ao ser também por ele transformada”⁴²; emprego-a de forma enganadora, desvio sua predicação, faço a palavra “se tornar instável nosso contato com as coisas”⁴³. Dissemino a palavra-desvio do processo investigativo em arte que a gesta a partir do surgimento de uma ideia.

⁴⁰ Gilles Deleuze e Félix Guatari *apud* Maria Ivone dos Santos, *Op. Cit.*, 2009, p. 114.

⁴¹ Robert Smithson, *Op. Cit.*, 2009, p. 191.

⁴² Entrevista de Raquel Stolf concedida à Claudia Zimmer, *Op. Cit.*, 2015, p. 127.

⁴³ *Ibidem*, p. 127.

Referências

- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 24, jan. - fev. - mar. - abr. 2002. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf. Acesso em: jul. 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CÂMARA, Marina. PENONE: Foglia e Paesaggio del cervello. *Revista EM TESE*, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit.) da FALE-UFMG, v. 21, n. 3, p. 208-218, set. - dez. 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/10873/9637>. Acesso em: 31 jul. 2019.
- CÂMARA, Marina; DAYRELL, João Guilherme. Entrevista com Giuseppe Penone. *Revista Ars*, São Paulo, n. 15, v. 29, p. 28-43, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123858/127928>. Acesso em: 31 jul. 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-ocasiões*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Editorial, 2018.
- FRÉCHURET, Maurice. *Le mou et ses formes*. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. A imagem emudecida. Trad. Paulo Venâncio Filho. *Revista Gávea*, PUC/RJ, n. 6, 1988. Disponível em: https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_6. Acesso em: 31 jul. 2019.

MARANIELLO, Gianfranco; WATKINS, Jonathan [org]. *Scritti (1968-2008)*, Bologna: MAMbo, 2009.

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Entrevista com o artista Fercho Marquéz*. Entrevista concedida à Divisão de Artes Plásticas da UEL. Disponível em: <http://uel.br/cc/dap/?p=3852>. Acesso em: 27 jul. 2018.

MOURE, Gloria. Introducción. In: DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1989, p. 9-16.

ROSA, Fernanda Soares da. *À imortalidade da espera*. Porto Alegre: Centro Histórico-Cultural Santa Casa, 2017, folheto de exposição.

SANTOS, Maria Ivone dos. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. *Revista Palíndromo*, PPGAV-CEART/UDESC, v. 2, p. 114-146, 2009. Disponível em: http://desarquivo.org/sites/default/files/santos_maria_ivone_situacoes.pdf. Acesso em: 31 jul. 2019.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

WALKER, Stephen. Cuatro veces arquitectura fictícia. *Revista Exit: imagen y cultura*. N. 6, p. 90-115, mai - jul 2002.

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

Referência para citação deste artigo

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Leviatã: O boato como elemento intersticial entre objeto e sujeito*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 212 - 238, outubro de 2019.