UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

PROUST EM IMAGENS
ou
imagens escritas em busca de algo perdido

Fernanda Mendes Luiz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Philippe L. M. G. Willemart

v.1

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Documentação
Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo

Luiz, Fernanda Mendes.

Proust em imagens ou imagens escritas em busca de algo perdido / Fernanda Mendes Luiz ; orientador Philippe L.M.G. Willemart - São Paulo, 2014.

340 f. : il.

Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, 2014.

1. *Introdução* - 2. *Primeiro capítulo: Sou uma artista?* - 3. *Segundo capítulo: Projetos de exposição* - 4. *Terceiro capítulo: ARTE: Imagem Artes plásticas Literatura Texto.*

ERRATA

LUIZ, FERNANDA MENDES. **Proust em imagens** ou imagens escritas em busca de algo perdido. 2014. 340 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

CAPÍTULO	PÁGINA	LINHA	ONDE SE LÊ	LEIA-SE
Introdução	3	16	<i>In search of Lost time</i>	<i>In search of Lost time</i>
Introdução	3	19	<i>Search of Lost time</i>	<i>In search of Lost time</i>
Introdução	5	18-19	imag-inário	ima-ginário
Introdução	7	nota de rodapé		<p>acrescentar:</p> <p>¹ FOUCAULT, Michel. La Bibliothèque Fantastique. In: _____. <i>Travail de Flaubert</i>. Paris: Seuil, 1983, p. 8-9. Original: “ C’est que le XIX^e siècle a découvert un espace d’imagination dont l’âge précédent n’avait sans doute pas soupçonné la puissance. ce lieu nouveau des fantasmes, ce n’est plus la nuit, le sommeil de la raison, le vide incertain ouvert devant le désir: c’est au contraire la veille, l’attention inlassable, le zèle érudit, l’attention aux aguets. Un chimérique peut naître de la surface noire et blanche des signes imprimés, du volume ferme et poussiéreux qui s’ouvre sur un envol de mots oubliés; il se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ces colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais baillent de l’autre côté sur des mondes impossibles L’imaginaire se loge entre le livre et la lampe. On ne porte plus le fantastique dans son cœur, on ne l’attend pas non plus des incongruités de la nature; on le puise à l’exactitude du savoir; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d’informations minuscules, d’infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l’expérience moderne les pouvoirs de l’impossible.(Grifos meus).</p>
Introdução	15	1	desdobramento	desobramento
Introdução	15	12-13	texto - ,	texto,
Introdução	16	5-6	re-aliza	rea-liza
Introdução	18	2-3	de-scrição	des-crição
Cap. 1	1	15-16	sub-stituem	subs-tituem

Cap. 1	5	9	Ver Meer	Vermeer
Cap. 1	9	penúltima	<i>gouffres</i>	gouffres
Cap. 1	10	3	revelavam	revelava
Cap. 1	15	27	desdobramento	desobramento
Cap. 1	18-19	última e primeira	‘SAISIS-MOI AU PASSAGE SI TU EN AS LA FORCE, ET TACHE À RÉSOUDRE L’ÉNIGME DE BONHEUR QUE JE TE PROPOSE.’	SAISIS-MOI AU PASSAGE SI TU EN AS LA FORCE, ET TÂ CHE À RÉSOUDRE L’ÉNIGME DE BONHEUR QUE JE TE PROPOSE.’
Cap. 1	22	3	horrível	horrível
Cap. 1	22	7-8	<i>aubépines, coquelicots, marguerites blanches</i>	<i>aubépines, coquelicots, marguerites blanches</i>
Cap. 1	22	Nota 18	p. X	(documentos anexos 10)
Cap. 1	23	20	<i>técnica. Isto não</i>	<i>técnica. Isto não</i>
Cap. 1	25	16 (nota)	affranchie	affranchi
Cap. 1	26	última (nota)	de arte? (Grifos	de arte? (Grifos
Cap. 1	28	10-14	<i>[...] não a fazemos a nosso grado, mas que preexistindo a nós, devemos, ao mesmo tempo que ela é necessária e está escondida, e como faríamos com uma lei da natureza, descobri-la”.</i>	<i>[...] não a fazemos a nosso grado, mas que preexistindo a nós, devemos, ao mesmo tempo que ela é necessária e está escondida, e como faríamos com uma lei da natureza, descobri-la”.</i>
Cap. 1	30	17-18	re-alidade	rea-lidade
Cap. 1	46	última	arte..	arte.
Cap.1	51	22-23	ex-istência	exis-tência
Cap. 1	52	3	re-alidade	rea-lidade
Cap.1	63	3	ajuda,,	ajuda,
Cap.1	68	ante-penúltima (nota)	“pap-eroles”	“pa-peroles”
Cap.1	72	2	letha	letra

Cap. 1	79	última	matemática?	matemática?
Cap. 1	92	6-10	É esta impotência que deve ser colocada em cena, não a criação transbordante, infinita; porém a necessidade de fazer sem saber o quê, o fato de estar sempre prestes a renunciar e não ter momentos intensos e nem revelações, mas um fazer, fazer, fazer.	<i>É esta impotência que deve ser colocada em cena, não a criação transbordante, infinita; porém a necessidade de fazer sem saber o quê, o fato de estar sempre prestes a renunciar e não ter momentos intensos e nem revelações, mas um fazer, fazer, fazer.</i>
Cap. 1	100	15	MEMORIA	MEMÓRIA
Cap. 1	109	17	Debussy	Não considerar este trecho
Cap. 1	111	8	em comum.	em comum.)
Cap.1	114	última	como Cesar Franck	como Cesar Franck
Cap. 1	115	9	<i>À la recherche du temps perdu,</i>	<i>À la recherche du temps perdu,</i>
Cap. 1	116	nota 109	<i>À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé.</i> Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p.474 . (Pléiade, t. IV).	<i>À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé.</i> Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p.474 . (Pléiade, t. IV).
Cap. 1	122	nota 120	nota 71	p.58 cap. 1
Cap. 2	19	primeira	a <i>Em busca do Tempo perdido</i> desde os primeiros cadernos até	Esta ideia de rizomas e de um tema que percorre toda a <i>Em busca do Tempo perdido</i> desde os primeiros cadernos até
Cap. 2	22	3	aleveza	a leveza
Cap. 2	36	1	Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann.	<i>Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann.</i>
Cap. 3	11	14	inquietação	inquietação

Cap. 3	52	13	foto abaixo	<p>JÚLIO PLAZA, <i>Sem título</i>, 1974.</p>
Cap. 3	55	última	Ver Meer	Vermeer
Cap. 3	77	6	, som delas	, o som delas
Cap. 3	77	17	(livro aqui apresentado)	(p. 37, cap. 2)
Cap. 3	79	1 à 13	Mas ... seu sentido.	Não considerar este trecho
Cap. 3	81	nota	f 33 ro f. 34 vo	f. 34 vº
Cap. 3	82	15	X	(p.21, cap.2)
Cap. 3	83	penúltima	abordarei...ao final	Não considerar este trecho
Cap. 3	84	primeira	relacionarei um trecho	relacionarei ao final um trecho
Cap. 3	98	legenda	1965	It's about a bicycle? – XV 1982
Cap. 3	99	legenda	1665	1965
Cap. 3	106	19	<i>robe</i> (p.)	<i>robe</i> (p. 3, cap. 2)
Cap. 3	107	17	que tem de fato	que tem
Cap. 3	112	7-8	re-alizado	rea-lizado
Cap. 3	115	última	E o comentário nos reenvia a outra nota	ir p. 119 e 120
Cap. 3	116-117-118	–	1 A l'âge ...1990	ver documentos anexos
Cap. 3	120	última	CONCLUSÃO	A CONCLUSÃO começa p. 121
Cap. 3	121	15-16	con-scientes	cons-cientes
Cap. 3	121	17-18	tat-ear	ta-tear
Cap. 3	125	ante-penúltima	Perfume de Princesa	<i>Perfume de Princesa</i>
Cap. 3	125	8	(Para mim, a arte em geral)	<i>(Para mim, a arte em geral)</i>
Cap. 3	126	3-4	<i>mad-eleine</i>	<i>ma-deleine</i>
Cap. 3	126	10-11	liv-ros	li-vros
Cap. 3	134	4		<p>acrescentar:</p> <p>DERDYK, Edith. (Org.). <i>Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas</i>. São Paulo: Editora Senac, 2013, p. 11.</p>

Nome: LUIZ, Fernanda Mendes

Título: Proust em imagens ou imagens escritas em busca de algo perdido

Aprovada em:

Dissertação apresentada à
Faculdade de Letras da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutora.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Meu orientador Philippe Willemart que me apoiou em minhas ideias um pouco loucas,

Ao grupo LABO (Laboratório do Manuscrito Literário) pelas ricas discussões,

À Faculdade de Letras pela oportunidade de realização da graduação, do curso de mestrado e de doutorado.

À Universidade de São Paulo que é praticamente responsável por quase toda minha formação pois também fiz o ensino fundamental Na Escola de Aplicação da Faculdade de Educação,

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado doutorado pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Aos meus filhos Lúcia e Francisco que viveram minha ausência pela “tese” mas que sem eles na minha vida não teria energia para empreender esta...

ao meu ex-marido que também me ensinou muito sobre arte e livro

e à Jussara Fino que me suportou no final e me ajudou a desenhar o livro!

SUMÁRIO

<i>Volume 1 – Introdução</i>	<i>p. 1 à 30</i>
<i>Volume 2 – Capítulo 1 : Sou uma artista?</i>	<i>p. 1 à 131</i>
<i>Volume 3 – capítulo 2 : Projetos de exposição</i>	<i>p. 1 à 39</i>
<i>Volume 4 – capítulo 3 : ARTE : Imagem Artes Plásticas Literatura Texto</i>	<i>p. 1 à 136</i>
 <i>Documentos anexos</i>	

PROUST EM IMAGENS

cei

est

bon.

cei

n'est

pas

une

thi-

se

.

RESUMO

Proust em imagens é uma reescritura ou uma tradução intersemiótica de fragmentos da obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust e de sua crítica, sob a forma de uma exposição de artes plásticas. Além disso, seu *texto consiste* em uma busca pessoal, da minha vocação de artista espelhada na do narrador da *Recherche* e na do próprio autor, Marcel Proust; em um projeto de exposição e em uma reflexão sobre as duas linguagens: literatura e artes plásticas ou texto e imagem. Por fim, acrescento a análise de uma frase do caderno manuscrito 39 do mesmo autor, sob uma ótica da crítica genética e da pintura, o quadro *Vista de Delft* de Vermeer e seu pedacinho de muro amarelo.

SUMMARY

Proust in images is a rewrite or intersemiotic translation of fragments of the work *In Search of Lost Time* by Marcel Proust and his criticism in an exhibition of visual arts. Also, this text consists of a personal quest, my vocation as an artist mirrored in the narrator of the *In Search of Lost Time* and the author's own Marcel Proust; of a exhibition projects and of a reflection on the two languages: literature and visual arts or text and image. Finally, I add the analysis of a sentence of 39 notebook manuscript by the same author, in a perspective of genetic criticism and painting, the Vermeer painting and his little piece of yellow wall.

É que o século XIX descobriu um espaço de imaginação cuja potência a época precedente não havia, sem dúvida, nem suspeitado. Este novo lugar dos fantasmas, não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo: ao contrário, é a vigília, a atenção incansável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Um quimérico pode nascer da superfície preta e branca dos signos impressos, do volume firme e empoeirado que se abre em uma elevação de palavras esquecidas; ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca ensurdecida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas estantes que a fecham por todas as partes, mas dão, por outro lado, em mundos impossíveis. O imaginário mora entre o livro e a lâmpada.

Hoje, início do século XXI, ele mora entre nós e o computador, a internet.

Não carregamos mais o fantástico em nosso coração, não esperamos mais das incongruidades da natureza, o retiramos da exatidão do saber; sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento.

Hoje, início do século XXI, para sonhar basta ver a imagem na tela do cinema, da televisão, do computador. A imaginação foi solapada por estas imagens sofisticadíssimas e cortou a possibilidade da expressão

criativa simples. O livro desaparecerá e todo este universo de informações se multiplicou virtualmente, sem o papel.

São palavras já ditas, recensões exatas, massas de informação minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que trazem na experiência moderna os poderes do impossível. Somente o rumor assíduo da repetição pode nos transmitir o que aconteceu apenas uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se desenrola entre os signos, de livro em livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma entre, no meio dos textos. É um fenômeno de biblioteca. Sob um novo modo, o século XIX retoma uma forma de imaginação que o Renascimento havia conhecido sem dúvida antes dele, mas que havia sido esquecida.¹

1. FOUCAULT, Michel. La Bibliothèque Fantastique. In: _____. *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, p. 8-9. Original: “ C’est que le XIX^e siècle a découvert un espace d’imagination dont l’âge précédent n’avait sans doute pas soupçonné la puissance. ce lieu nouveau des fantasmies, ce n’est plus la nuit, le sommeil de la raison, le vide incertain ouvert devant le désir: c’est au contraire la veille, l’attention inlassable, le zèle érudit, l’attention aux aguets. Un chimérique peut naître de la surface noire et blanche des signes imprimés, du volume ferme et poussiéreux qui s’ouvre sur un envol de mots oubliés; il se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ces colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais baillent de l’autre côté sur des mondes impossibles. L’imaginaire se loge entre le livre et la lampe. On ne porte plus le fantastique dans son cœur, on ne l’attend pas non plus des incongruités de la nature; on le puise à l’exactitude du savoir; sa richesse est en attente dans

Qual é a nossa forma de imaginação no século XXI, onde ela pode existir? Qual é a minha forma de imaginação, mulher, brasileira, paulistana, 49 anos, divorciada, dois filhos, branca, que conclui um doutorado, professora de francês? E finalmente artista?

le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible.(Grifos meus).

Este título “burocrático”, pensado rápido, para prestar contas, dentro da confusão entre escritor, narrador, autor, herói, *scriptor* e a IMAGEM deste que me espreita nos livros de crítica literária, agora entra aqui “costurado” de vermelho. *Proust em imagens*, ou melhor:

IMAGENS ESCRITAS EM BUSCA DE ALGO PERDIDO

ou

“PREPARAÇÃO DE UMA EXPOSIÇÃO”¹

1. Termo emprestado da obra de BARTHES, Roland. *La Préparation du roman I et II*. Paris: Seuil, 2003.

INTRODUÇÃO

Sobre o quê é a sua tese? O processo criativo de Proust ou o seu próprio processo de criação?

Os dois. Sobre a confusão entre os dois.

Por que você quer ser artista na universidade? Não é este o espaço para fazer o que você propõe.

Por que a universidade não pode formar artistas, escritores, criadores de uma maneira geral e que a pesquisa em literatura não possa ser a “tradução”, uma transposição, uma semiose, de uma obra em outra, seja ela em forma de música, cinema, fotografia, literatura ou artes plásticas?

A tese deve ser sobre LITERATURA FRANCESA E DEVE SER UMA CRÍTICA.

Por que as áreas da universidade estão tão estanques quando a interdisciplinaridade, a fusão das áreas é o que há de mais recente sobretudo na área das artes contemporâneas?

O que estou propondo aqui nesta “tese”, isto não foi programado nem segue um método preciso, parece se mover por paixões, identificação, catarse, projeção, confusão entre as identidades, entre ficção e realidade.

Qual a ligação entre literatura francesa, Marcel Proust, artes plásticas, crítica literária, processo de criação e ser artista no mundo hoje? Esta é a minha questão. É uma reflexão que só pode ser pessoal e não generalizável, visto a infinidade de escritores, artistas e de teorias.

*O “problema” da minha tese, ou seu enigma, consiste em uma busca em ser artista (ou melhor, **re**tornar-me artista) que é pessoal, e tem como objetivo final criar um trabalho de arte e uma reflexão subjetivado processo de criação, mas sempre tendo as seguintes referências: Marcel*

Proust, À la recherche du temps perdu, crítica genética, literatura francesa, artes plásticas (ou poéticas visuais como é chamado na ECA-USP), e processo criativo. Isto poderia ser uma contribuição significativa e adequada ao conhecimento?

Qual é o problema ou o enigma da minha tese em detalhes?

O problema principal é como articular três questões:

1 - O significado da arte e a vocação do artista, a partir de várias passagens relativas à arte, recolhidas nas seguintes obras: Du côté de chez Swann, La prisonnière e Le temps retrouvé, de Marcel Proust e em sua biografia.

2 - A questão do processo de criação, a partir de alguns manuscritos de Marcel Proust (o caderno 39), e de análises da crítica genética.

3 - Estas duas ou três questões (arte/artista/processo de criação) recolhidas (a partir do estudo da obra de Marcel Proust) e trazidas para um trabalho assumidamente pessoal, uma crítica que se propõe a ser criativa e poética, a leitura de uma obra literária em forma de trabalho visual e de uma auto-análise do processo criativo deste trabalho, com a licença do termo, em forma de poética visual e de auto-análise do processo de criação.

Proponho então aqui de fazer uma crítica criativa e poética² porque se permite fazer uma leitura subjetiva: primeiramente de identificação e projeção com o herói da RTP, pessoa que quer se tornar escritor e não consegue, mas no final tem as famosas epifanias que o fazem decidir começar a escrever (sou uma artista frustrada, interrompi o meu trabalho); e segundo com o narrador porque este de fato está escrevendo a obra

2. Termo empregado por Leyla Perrone-Moisés em 1975 em seu livro Texto, crítica, escritura, Martins Fontes, São Paulo, 2005.

que o herói só começará no final, este sabe que a literatura é a verdadeira vida porque a está realizando (eu queria ser este que realiza plenamente a sua vocação de artista).

Em seguida, com o autor Marcel Proust, pessoa no entanto aqui também pertencente à ficção sobre o autor (por isso, por favor, não queiram que eu prove se é verdade ou não), que escreveu textos críticos, fez traduções, fracassou em sua primeira tentativa de um romance (Jean Santeuil), demorou para começar a escrever sua grande obra e depois passou 14 anos escrevendo em seu quarto isolado. Sua escrita infinita e suas célebres paperoles, o artista atormentado que cria em profusão e autor de uma grande obra, compõem o mito do grande artista (eu queria ser esta artista atormentada, febril, isolada do mundo preparando uma grande obra).

*E finalmente, com a “tentativa” de realização da ficção: a decisão pessoal de me tornar artista (ou melhor, de me “retornar” artista, porque tenho uma pequena produção como artista plástica), como quando a ficção toma um leitor a ponto de o querer fazer agir “como se”. A experiência de como isso se realizou, uma espécie de auto-análise do processo criativo, de diário ou de confissão deste período que consistiu em uma busca em retomar um trabalho de arte e, conseqüentemente, toda a reflexão decorrente do sentido de se fazer arte hoje e para mim. O relato será igualmente subjetivo, uma ficção deste processo, porque não é o pesquisador olhando de fora o processo criativo de um artista, a partir de métodos que se pretendem científicos, mas apenas fragmentos, reflexões, problemas. **Este será o tema do primeiro capítulo que se abrirá com a seguinte questão: Sou uma artista?***

Será uma crítica criativa e poética também porque se propõe a fazer uma leitura da obra que surgiu das imagens que se produziram

através dela, que se traduz em uma forma não escrita, mas visual e que quer ser um trabalho de arte, não uma obra-prima e tão pouco uma explicação detalhada da obra com conceitos, teorias. É uma escolha que no início não era muito consciente, mas que assumo agora plenamente: não pretendo fazer aqui um texto teórico, não esmiuçarei todas as teorias existentes sobre À la recherche du temps perdu. Elegi apenas alguns trechos que têm certa ressonância com o universo poético da criação, que evocam imagens significativas para o meu próprio trabalho e as apresentarei na tese e em uma exposição de artes plásticas.

*A respeito desta **passagem entre literatura e artes plásticas** e de como ela se operou em meu trabalho, na leitura de À la recherche du temps perdu e de teorias literárias, além do contato com o manuscrito, tentarei tratar com mais detalhes no **terceiro capítulo**. **O projeto da exposição a ser realizada simultaneamente à defesa da tese será o segundo capítulo**. A exposição dos trabalhos apresentados no projeto é portanto parte imprescindível da tese e a impossibilidade de realizá-la seria como se o manuscrito não fosse publicado, mas terá o mesmo valor de um manuscrito, um pré-texto, ou um pretexto para fazer ARTE. Ela se realizará entre os dias 13 a 31 de março no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) na atual sede antigo prédio do DETRAN,*

Cito para tanto Baudelaire:

Acredito sinceramente que a melhor crítica é aquela que é divertida e poética; não esta, fria e algébrica, que sob o pretexto de tudo explicar, não tem ódio nem amor, e se despoja propositadamente de toda espécie de temperamento; mas – um belo quadro sendo a natureza refletida por um artista, aquela que será

o quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Assim a melhor crítica de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia.³

É por esta razão que gostaria de propor uma crítica criativa, do mesmo modo que propôs Leyla Perrone-Moisés já em 1975 em seu livro Texto, crítica, escritura, como uma utopia, um sobressalto, uma impertinência. Na verdade, ela propõe uma crítica-escritura, que pode ser considerada uma crítica criativa pois de acordo com sua definição, seria aquela em que “[...] o crítico entra na produção, aquela em que a literatura e a crítica se transformariam em objetos ficcionais, sobre os quais poderia se exercer a imaginação e a invenção[...]”⁴, “[...] um julgamento que não se baseia em valores exteriores mas se estabelece em termos de praxis escritural”⁵.

Eu diria na verdade em praxis de criação, não importando o discurso, a linguagem; o que permitiria como propôs Baudelaire, a crítica de um quadro ser um poema ou, no meu caso, a crítica de uma obra literária ser um objeto, um vídeo ou uma instalação, não mais somente pintura, mas incorporando as múltiplas formas de artes visuais atuais.

3. BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: _____. *Écrits sur l'art*. Librairie Générale Française, 1999, p. 141. Original: “Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.” (Tradução minha)

4. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 163.

5. Ibidem, p. 160.

*Segundo Perrone-Moisés: “Esse dever de adequação à verdade impede que a crítica seja totalmente criativa”.*⁶

Eu diria também que a crítica é como um mergulho nos significados de uma obra, forma que não é distanciada, é apaixonada (ama, quer ser como, se distancia, volta, pode até querer apagar como fez Jérémie Bennequin)⁷, que apagou sistematicamente trechos da Recherche.

Ou rasgar como fiz, sem ser necessariamente pensando em destruir mas o gesto foi de fato claro: rasgar. (Ver trabalho intitulado “Cathédrale ou tout simplement robe rapiécée”).

Proponho fazer um trabalho que escreve em cima da obra, ou seja, tendo-a como referência, tal como o conceito de palimpsesto de Gérard Genette (mais literalmente de hipertextos),

[...] todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos [...]⁸

em que um texto se escreve sobre o outro, anota do lado, interfere nele e traz para o hoje o particular e, ao mesmo tempo, o universal de uma

6 Ibidem, p. 89.

7 BENNEQUIN, Jérémie. *Ommage À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 2010. Disponível em: <<http://jbennequin.canalblog.com/archives/2012/05/09/24202102.html>>.

8 GENETTE, Gérard *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982, contra-capá. (Tradução minha)

obra, mas não a generaliza, afirma uma possibilidade de leitura, não se quer como afirmação mas como uma presença, uma possibilidade. Ou:

[...] Todo objeto pode ser transformado, toda forma pode ser imitada, não há portanto arte que escape por natureza a esses dois modos de derivação que, em literatura, definem a *hipertextualidade*, e que, de uma maneira mais geral, definem todas as práticas de *arte em segundo grau*, ou *hiperartísticas* -, (mas) por razões que encontraremos, não creio que podemos legitimamente estender a noção de texto, e portanto de hipertexto, a todas as artes. [...] (Portanto) parece-me útil um olhar, limitado por prudência à pintura e à música, para que torne-se visível nesta passagem algumas semelhanças ou correspondências que denotam o caráter transartístico das práticas de derivação, mas também algumas disparidades que demonstram a especificidade irreduzível, neste caso ao menos, de cada arte.[...] ⁹

Genette reconhece logo, a possibilidade desta prática “trans-artística”, das leituras que se fazem em outras linguagens sobre livros, e que transformam a arte em uma grande rede.

9 GENETTE, Gérard *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982, p. 536, (Tradução minha).

SOBRE O PRAZER DE FAZER ESTA TESE, NÃO A OBRIGAÇÃO PARA TER UM TÍTULO:

Barthes afirma em *Le bruissement de la langue*:

O trabalho de pesquisa deve ser tomado pelo desejo. Se esta “pegada” não se realiza, o trabalho é moroso, funcional, alienado, movido pela única necessidade de prestar uma prova, de obter um diploma, de garantir uma promoção na carreira. Para que o desejo se insinue em meu trabalho, é preciso que este trabalho seja solicitado não por uma comunidade que quer garantir meu trabalho (minha pena) e contabilizar a rentabilidade das prestações que ela me consente, mas por uma assembleia viva de leitores nos quais se faz ouvir o desejo do Outro (e não o controle da Lei). Mas em nossa sociedade o que se pede ao estudante, ao jovem pesquisador, ao trabalhador intelectual, nunca é o seu desejo: não lhe pedimos para escrever, pedimos-lhe ou que fale (ao longo dos intermináveis seminários ou para relatar leituras (com o objetivo de fazer um controle regular). Quisemos aqui que o trabalho de pesquisa fosse desde o seu início o objeto de uma demanda forte, formulada fora da instituição e que só pode ser a demanda de uma escritura. Claro, é somente este pedacinho de utopia que está traçado nesta afirmação, pois duvidamos que a sociedade esteja pronta para conceder amplamente, institucionalmente, ao estudante, e singular-

mente ao estudante de Letras esta felicidade: que precisemos dele; não de sua competência ou sua função futura mas de sua paixão presente.¹⁰

É neste sentido que minha tese poderia ser uma contribuição significativa e adequada ao conhecimento, primeiro, porque dá a possibilidade de ser movida por um desejo: me re-tornar artista através de uma leitura pessoal de uma obra literária que é a Em busca do tempo perdido. Leitura provocada pela leitura. Texto que produz outro texto no sentido de texto como produção de qualquer discurso verbal e não verbal, escritura e leitura, uma interpretação de qualquer obra artística mesmo que não escrita (releitura ou reescritura).

10 BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 104. Original: “Le travail (de recherche) doit être pris dans le désir. Si cette prise ne s’accomplit pas, le travail est morose, fonctionnel, aliéné, mù par la seule nécessité de passer un examen, d’obtenir un diplôme, d’assurer une promotion de carrière. Pour que le désir s’insinue dans mon travail, il faut que ce travail me soit demandé non par une collectivité qui entend s’assurer de mon labeur (de ma peine) et comptabiliser la rentabilité des prestations qu’elle me consent, mais par une assemblée vivante de lecteurs en qui se fait entendre le désir de l’Autre (et non le contrôle de la Loi). Or, dans notre société, dans nos institutions, ce qu’on demande à l’étudiant, au jeune chercheur, au travailleur intellectuel, n’est jamais son désir : on ne lui demande pas d’écrire, on lui demande ou de parler (au long d’innombrables exposés) ou de « rapporter » (en vue de contrôles réguliers). On a voulu ici que le travail de recherche soit dès ses débuts l’objet d’une demande forte, formulée en dehors de l’institution et qui ne peut être que la demande d’écriture. Bien entendu, c’est seulement un petit morceau d’utopie qui est figuré dans ce numéro, car on se doute bien que la société n’est pas prête à concéder largement, institutionnellement, à l’étudiant, et singulièrement à l’étudiant « en lettres », ce Bonheur : qu’on ait besoin de lui ; non de sa compétence ou de sa fonction futures, mais de sa passion présente”. (Tradução minha).

Volto a citar Leyla Perrone-Moisés:

O texto não pode prestar-se à uma descrição sistemática, já que ele é, exatamente, a subversão de toda sistemática. Uma teoria do texto é uma contradição de termos, e toda tentativa de teorizar o texto é suspeita de querer recuperá-lo num discurso de sapiência, numa fala endoxal, exorcizando o que ele tem de disseminante, de subversivo.

O texto só pode ser descrito (assim como a escritura, que é a prática do texto) de modo fragmentário, constelado, relampejante.¹¹

Esta tese então poderia também ser uma contribuição significativa e adequada ao conhecimento, porque traria a possibilidade de outras formas de crítica, estimularia a criação na universidade, a traria mais perto e tiraria a visão de que artistas são somente os cânones. Acredito que seja original visto a reação que provoca, sobretudo na faculdade de Letras que não tem sequer, como possibilidade de trabalho final, uma criação literária, o que dirá plástica. A aproximação das duas áreas é ao mesmo tempo tão conhecida visto a bibliografia já existente sobre a relação entre artes visuais e literatura, e mais antiga ainda se pensarmos na relação entre escrita e imagem visto que eram uma mesma coisa.

Na conclusão deste trabalho, trarei uma análise de uma frase presente no Caderno 39 de Marcel Proust, a partir da transcrição que realizei do fólio 1 junto ao Laboratório do Manuscrito Literário, grupo do qual faço parte coordenado por meu orientador, Philippe Willemart.

11 PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 51.

Esta não será exaustiva nem específica à escritura, mas apenas uma reflexão pessoal do que é o ato de criar, no seu fazer concreto, neste caso, deste escritor Marcel Proust que serviu de contraponto para todo o trabalho que aqui se apresenta. Ato de criar para mim, repito, pois não pretendo achar uma regra para a criação que se aplique a todos os artistas e escritores, nem dizer como exatamente Proust criou, investigando o passo a passo.

O último capítulo será a exposição de fato, dos trabalhos visuais realizados sobre algumas frases de Em busca do tempo perdido e de alguns textos críticos sobre esta obra. Segue abaixo o título de cada trabalho.

1 - CATHÉDRALE OU TOUT SIMPLEMENT ROBE (Trabalho tridimensional)

“construirei meu livro não ouse dizer ambiciosamente como uma catedral mas simplesmente como um vestido”¹²

12. Marcel Proust. À la recherche du temps perdu. v. IV. *Le Temps retrouvé*, p.610. “[...] je bâtirais mon livre, je n’ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe.” (Tradução minha).

2,5 x 0,4 x 0,2 cm, linha, papel e caneta, 2009.
[detalhe nesta página]

3 - L'HOMME QUI DORT (Instalação)

“l’homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l’ordre des années et des mondes”...”¹³

Tecido, gesso, uma cama.
1,0 X 0,80 X 2,00, 2012

13 PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu: *Du côté de chez Swann*. Direction J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987, p. 5. (Pléiade, t. I). Tradução: *Um homem que dorme, mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos*. (PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido, v. 1, No caminho de Swann*, Tradução: Mário Quintana, Editora Globo, São Paulo, 2009, p. 22.

4 - LA TASSE DE THÉ ET LA MADELEINE (Objeto)

Mas quando de um passado antigo nada subsiste, após a morte dos seres, após a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o cheiro e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, a se lembrar, a aguardar, a esperar, sobre a ruína de todo o resto, a carregar sem ceder, em sua gotinha quase impalpável, o imenso edifício da memória.¹⁴

Parafina, papel, xícara de porcelana, terracota.
0,60 X 0,60 X 0,60, 2012

14 PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu: *Du côté de chez Swann*. Direction J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987, p. 46. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seule, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et le saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. (Tradução minha).

5 - *TEXTEESTTISSU* (Livro)

6 - *À LA RECHERCHE DU FIL PERDU:*
LES 100 CAHIERS DE PROUST
(Trabalho tridimensional)

Tecido e linha 20 x 100 x 200 cm, 2009.

Por que escrever em VERMELHO? O fio vermelho, por que esta expressão tão frequente nos textos de crítica literária? Notadamente o de Almuth Grésillon, uma das críticas nas quais me baseei para fazer o trabalho Les 100 cahiers de Proust.

Fio vermelho é uma locução nominal que designa um elemento recorrente ao longo de toda uma narração, uma discussão, uma apresentação e que pode não ter necessariamente ligação com os outros elementos.¹⁵ Fio condutor de um enigma, de um jogo. Ideia condutora, algo que dá coerência a um conjunto disparatado. Elemento repetitivo, ponto de referência que volta regularmente. A origem desta expressão não é muito clara mas a primeira aparição de seu uso se encontra em Goethe em 1809 em “*Afinidades eletivas*”. Este afirma que “todas as cordas da frota real, da mais forte a mais fraca, são trançadas de tal forma que um fio vermelho as percorre por inteiro e que não podemos o extrair sem que o conjunto se desfaça e o menor fragmento permite ainda reconhecer que pertencem à coroa”. Este fio vermelho permitia então descobrir a quem pertencia a corda mas também algo cuja ausência a tornava inútil. Daí o paralelo com os pontos de referência em uma narração ou a manutenção de uma coerência do conjunto.¹⁶

15 FIL ROUGE. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fil_rouge>.

16 DÉFINITION FIL ROUGE. Disponível em: <<http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/fil%20rouge>>.

Na pesquisa sobre fio vermelho, achei uma exposição de Sofie Vignet em 2011, intitulada “Je brode, poésie du quotidien au fil rouge”. Ela é definida como “plasticienne écrivaine”, algo assim em que eu poderia me enquadrar, ou artista simplesmente.

Nos anos 60, *O fio vermelho* era o nome de uma coleção de livros psicanalíticos... Há uma lógica nisso: puxando um fio... este do discurso, este do inconsciente... chegamos a um sentido escondido... descobrimos ... A imagem lembra uma outra, claro, o fio de Ariadne..., que nos vem da mitologia grega. Teseu aceita se lançar, e talvez se perder no labirinto no fundo do qual está escondido o Minotauro... com a condição de desenrolar o fio atrás dele, cuja a extremidade oposta segura Ariadne.¹⁷

O fio vermelho será então meu discurso que costurará os fragmentos dos discursos do Outro que terei incorporado ao meu, será aquilo que dará coesão a um todo e em itálico para diferenciar das citações, procedimento contrário do usual, simplesmente por uma questão estética, em itálico a escrita parece mais costura, bordado.

Todo esse texto é um diário de um processo para redescobrir o que de artista ainda sobrevivia em mim. No final, me dei conta que, tentando desbloquear, já estava fazendo alguma coisa. E, além dos trabalhos de artes plásticas, foi através da escrita que materilizei o debate dentro de mim sobre arte, o sentido de ser artista, a vocação.

17. AMAR, Yvan. *Fil rouge*. Disponível em: <<http://www.chilton.com/paq/archive/PAQ-05-098.html>>.

18

18. <http://librairieparchemins.blogspot.com.br/2011/05/je-brode-poesie-du-quotidien-au-fil.html>. Acesso em: 5/2/2014

CAPÍTULO 1

SOU UMA ARTISTA?

Abordarei neste capítulo a questão da arte e da vocação do artista a partir de várias reflexões do narrador da RTP, presentes nos volumes Du côté de chez Swann, La prisonnière e Le Temps retrouvé, e a partir do próprio autor Marcel Proust quando se pergunta: “Suis-je un romancier?”.¹ Estes trechos serão intercalados pelos meus comentários em vermelho. Como o fio vermelho recorrente nos textos de crítica literária, meu texto será este fio que costura ou tenta costurar os fragmentos.

Cito para começar este trecho de O tempo redescoberto:

A grandeza da verdadeira arte [...] consiste ao contrário em captar, fixar, revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem, essa realidade que corremos o risco de morrer sem conhecer, e é apenas a nossa vida. [...] A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente

1 PROUST, Marcel. *Le Carnet de 1908*. Ed. Philip Kolb. Paris: Gallimard, 1976, p. 61.

vivida, essa vida que em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas. Mas não a veem, porque não a tentam desvendar.
²(Grifos meus).

Esta primeira ideia de que os artistas são aqueles que tentam desvendar a vida, a verdadeira vida, que tentam captar uma realidade da qual se vive longe em função das questões práticas e funcionais, parece ser, ou melhor, foi para MIM um apelo a ser artista, a possibilidade de estar em contato com uma realidade mais profunda, e viver uma vida mais plena. Foi este apelo que senti com a leitura de todo o trecho contido no volume Le Temps retrouvé intitulado “L’Adoration perpétuelle - Chez la princesse de Guermantes”, e que depois de um longo período em que havia abandonado meu trabalho de arte parecia me chamar com força para essa dimensão da vida. Isto teve um efeito muito grande sobre mim, vários trechos que lia e que citarei aqui, iam de encontro à minha frustração por ter abandonado uma atividade em que realizava essa parte de mim que era outra coisa, uma síntese do que eu vivia, o meu sofrimento colocado ali, noção hoje enriquecida com um conceito da psicanálise, esse pedaço do Real, daquilo que não consegue ser dito. E mesmo de um talento desperdiçado, uma possibilidade abortada.

2. PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu: *Le Temps retrouvé*. Direction J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987, p. 474, (Pléiade, t. IV). Original: “La grandeur de l’art véritable, [...] c’était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d’épaisseur et d’impermeabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l’avoir connue, et qui est simplement notre vie.” (Tradução minha) (Tradução minha)

Enfim, uma morte em vida.

No início deste meu deslumbramento com a leitura da RTP, ouvia que a estética de Proust era “idealista” e que de acordo com muitos críticos, como Vincent Descombes,³ sua obra era maior que sua estética teoricamente colocada no romance e resisti no início, realmente, momento passional com o objeto para depois me afastar e perceber. De fato, isso se comprovou. Mas não de acordo com a tese de Descombes que é uma leitura filosófica da obra, mas de acordo com a prática do fazer. Voltei a fazer meu trabalho, no início pequenos trabalhos e depois, aluguei um ateliê e tinha muito espaço. A partir de então, muitos problemas apareceram. O espaço imenso que existe entre a imaginação e a realização faz com que o resultado fique muito distante do que se espera. Talvez um dos problemas seja ter uma ideia, porque o trabalho se faz no fazer, é ele que conduz, dentro daquilo que ele vai se tornando. Além disso, desvendar não seria o suficiente para ser artista, é preciso transformar isso em outra coisa e essa transformação não pode, para se tornar arte de fato, usar uma forma ultrapassada no seu sentido mais raso, apesar da atual massificação das imagens e sua obsoletização em segundos, mas ela deve estar consoante com seu tempo, inclusive este do desgaste das imagens. Então, para mim, ela deve ser profunda, feita aos poucos, com alguma verdade interna, alguma coisa a mais que não seja efeito de modismo.

[...] E assim seu passado se entulha de inúmeros clichês, inúteis porque não “revelados” pela inteligência. **Captar a nossa vida; e também a dos outros; pois o estilo para o escritor como**

3. DESCOMBES, Vincent. *Proust: philosophie du roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.

para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão.⁴ (Grifos meus).

Sim, coloca-se a prioridade nas técnicas, na forma. Sempre achei que era mais importante a visão, que é o sentido, o conteúdo; a forma seria apenas consequência. A ênfase parece ser colocada na linguagem como simples manipulação do signifiante em detrimento do significado. Mas de novo: a visão é um bom começo, depois viria não a técnica mas um fazer que implica em lidar com um material concreto, que é para o escritor a linguagem escrita, para o artista plástico o material que usa e que exigirá do artista um saber (porque o material resiste aquilo que se quer exprimir), que se adquire dentro do fazer, não como uma técnica pronta, mas que se cria na própria experiência do fazer.

*É a revelação, impossível por meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós. Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na Lua. **Graças***

4. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 2011, p.240 . v. 7. Original: “Et ainsi leur passé est encombré d’innombrables clichés qui restent inutiles, parce que l’intelligence ne les a pas “développés”. Notre vie; et aussi la vie des autres; car le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur le peintre est une question non de technique mais de vision. ”. Idem. *À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p.474 . (Pléiade, t. IV).

à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, chame-se este Rembrandt ou Vermeer, ainda nos enviam seus raios.⁵ (Grifos meus)

Quando sinto isso, um mundo que se revela para mim através de um quadro, de um trabalho de arte, de um livro, que mostra uma sensibilidade especial para captar a vida no que ela tem de essencial, posso perceber esse dom que a arte tem de captar a vida e de nos revelá-la. Entretanto, neste caso, o narrador fala como apreciador de arte, não como aquele que faz. O que posso obter graças ao fato de fazer arte? Uma salvação, um sentido para a minha vida ou mais uma vez a absoluta falta de sentido, o nada, o centro vazio, este do qual fala Blanchot?

Quem está falando no texto citado? O narrador, o autor, o herói, o escritor, o scriptor, o personagem? Enfim inúmeros conceitos foram criados para este com o qual quando leio me identifico. Quem é esse eu que se identifica, é o ça, o moi, o surmoi, o inconsciente, os múltiplos eus, inumeráveis eus das teorias filosóficas, psicanalíticas, literárias? É realmente

5. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 2011, p.240 . v. 7. Original: Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.

preciso ter consciência disso tudo para explicar o prazer de ler um texto e criar algo sobre ele? Só isso é conhecimento? Tenho uma intuição de que não. O conhecimento sensível talvez seja esse mesmo do qual fala Proust, não é da ordem da inteligência, essa que tudo quer explicar, que raciocina.

Quando não fazemos arte, ou talvez assumindo, eu (esse eu, moi, que não existe, porém escreve agora e que vocês vão ler, alguns, o que esse eu escreve neste momento para tentar organizar as ideias), voltando: esse eu, quando não faz arte, sente-se distante de uma realidade mais profunda, uma dimensão espiritual que está além da vida cotidiana e dos afazeres, talvez aquela que a religião faz alguns conhecer, que vê o mundo com desapego ao aspecto material e concreto, ou ainda a psicanálise que faz entrar em contato com nossa dimensão inconsciente, a dos sonhos e dos estados de meio sono meio acordado. É um mundo disforme, impreciso, cheio de facetas, contraditório.

A arte, para mim, é uma forma de entrar em contato com esse mundo, um outro lado que relativiza tudo. Por que a importância desse contato? Porque desconectada da realidade, prática concreta e mais próxima do meu eu, interiorizada, posso me deixar levar por rêveries, pela imaginação, pela atemporalidade, posso criar uma utopia. É uma forma de contato com uma outra realidade, ideal, perdida, ou que talvez nunca tenha existido. É a possibilidade de ter um espaço de procura para criar outra realidade que não essa real, concreta do mundo exterior. Por isso, o estilo do artista não é uma questão de técnica, esta pouco importa, sobretudo hoje com sua primazia, mas a visão mesmo, a maneira como vemos o mundo e como expressamos aquilo que sentimos. Talvez não seja o caso para mim, como era para Proust, “de continuar irradiando muitos

séculos depois como Ver Meer ou Rembrandt ⁶”, porque neste trecho ele fala de grandes artistas e de permanência, mas de ser artista, boa ou ruim, esta seria a verdadeira utopia, porque todos os homens poderiam ser artistas se trabalhassem sua dimensão sensível. Seria isso possível? Esta também é uma pergunta que abordo em minha tese:

É POSSÍVEL SER ARTISTA A PARTIR DESTA DECISÃO SEM PRESCINDIR DE TODO O RESTO, INSTITUIÇÕES, MERCADO, VALORES ESTÉTICOS?

Pierre-Louis Rey e Brian G. Rogers ⁷ afirmam:

Multiplicando as reflexões teóricas, a última parte da *Busca* reascende a questão colocada por Proust no início de sua obra: “**Sou um romancista?**”. O termo do desenlace convém, no entanto se lermos a *Busca do Tempo perdido* como “**A história de uma escritura**”. (Grifos meus).⁸

6. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 2011, p.240 .

v. 7. Original: “Grâce à l’art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu’il y a d’artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l’infini et, bien des siècles après qu’est éteint le foyer dont il émanait, qu’il s’appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.

7. REY, Pierre-Louis; ROGERS, Brian G. Prefácio. In: PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1990, p. VI. (Folio classique).

8. BARTHES, Roland. Proust et les noms. In: _____. *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.

Para mim a questão se colocou assim: sou uma artista? Essa já foi uma primeira projeção com o autor Marcel Proust. Quando paro de fazer meu trabalho porque não me acredito suficientemente capaz, mas alguma coisa sempre fica, a vontade de fazer, e um lado que não se realiza com nada - nem com o trabalho, nem com a família, nem com o casamento. Vontade de ser artista, de fazer meu trabalho, que ele dê certo sem que eu tenha que me aborrecer com o julgamento de fora, se é bom ou não.

*A questão colocada pelo herói da **Busca** no primeiro volume (Du côté de chez Swann) é a seguinte:*

[...] talvez esta **ausência de gênio**, este buraco negro que se cavava em meu espírito quando procurava o assunto dos meus escritos futuros, [...] minha vida atual, [...] me aparecia ao contrário como parte de uma realidade que não era feita para mim, contra a qual não havia recurso, na qual não tinha nunca um aliado e que não escondia nada além dela mesma. [...] **Assim, desanimado**, eu desistia para sempre da literatura, apesar dos incentivos que Bloch havia me dado. (Grifos meus).⁹

9. PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu: *Du côté de chez Swann*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987, p. 171. (Pléiade, t. I). Original: “[...] peut-être **cette absence de génie**, ce trou noir qui se creusait dans mon esprit quand je cherchais le sujet de mes écrits futurs, [...], ma vie actuelle [...] m’apparaissait au contraire comme comprise dans une réalité qui n’était pas faite pour moi, contre laquelle il n’y avait pas de recours, au cœur de laquelle je n’avais pas d’allié, qui ne cachait rien au-delà d’elle-même. [...] **Aussi, découragé, je renonçais à jamais à la littérature, malgré les encouragements** que m’avait donnés Bloch”. (Tradução e grifos meus).

Um buraco negro se cavou em mim quando parei de fazer arte. Uma vida massacrada pela necessidade material, a sobrevivência e a minha falta de talento. Vivi como se fosse um castigo, desisti para sempre das artes, não fui mais em exposições, fechei o ateliê, joguei quase tudo no lixo. Ser artista era uma realidade que não era feita para mim. O mundo das artes, muito forte, me massacrava. A vida de todos os dias me massacrava. O julgamento me massacrava.

Então, bem além de todas estas preocupações literárias e não me apegando a nada, de repente um teto, um raio de sol sobre uma pedra, o cheiro de um caminho, me faziam parar por um prazer que me davam, e também porque **pareciam esconder além daquilo que via, alguma coisa que convidavam a captar e que, apesar dos meus esforços, não conseguia descobrir.** (Grifos meus).¹⁰

Eu não tenho esta revelação súbita, nada no mundo me para por um prazer ou por esconder além do que vejo, nada (sim talvez alguma coisa me chame a captar esse algo que está além, ou que está no buraco, no vazio, não tem a transcendência do além, mas a sensação de precipício, de gouffres, profundezas, quarto escuro). Não sei bem o que é que me convida a captar algo além, mas somente este espaço da imaginação que a

10. Ibidem, p. 176 (Pléiade, t. I). Original: “Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s’y rattachant à rien, tout d’un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l’odeur d’un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu’ils me donnaient, et aussi parce qu’ils avaient l’air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu’ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n’arrivais pas à découvrir”. ((Tradução e grifos meus).

leitura estimula em imagens. E uma angústia, um vazio, um nada, falta de sentido nas coisas. Só a leitura pareceu me convidar a fazer trabalhos de arte uma vez que revelava uma subjetividade que estava dentro de mim e que precisava se manifestar. Paro de ler porque um trecho me faz imaginar, e isso me dá prazer. Mas atualmente volto ao mesmo problema. Ao realizar esse trabalho que imaginei, ele não fica bom, é criticado, e bloqueio novamente, paraliso. Precisava aprender a ficar mais tempo no momento de paralisia, não jogar tudo fora, ficar ali paralisada, incorporar o mau resolvido, o entrave ou fazer como Proust, refazer o mesmo infinitamente, já que a crítica genética mostra que aquilo que não é publicado faz parte da obra, a rasura, o que foi eliminado, o estranho, mau resolvido. Tenho pesadelos, os artistas famosos, os curadores, os galeristas passando, o meu lado interno exposto ali, a indiferença e o desprezo dos que passam. Então, o ideal seria que deixasse de ser necessário o produto final para ser artista? Por que a dimensão pública da arte?

Ou simplesmente é o olhar do outro? De alguns poucos que queremos agradar, um dos sentimentos mais primários?

Esta questão colocada no primeiro volume da Busca será retomada no último volume e mostra como o herói realizou este caminho em direção à escritura. Eis a questão:

A nova casa de saúde na qual me recolhi não me curou mais que a primeira; e muitos anos se passaram antes que a deixasse. Durante o trajeto de trem que fiz para enfim voltar para Paris, **o pensamento da minha falta de dons literários**, que achava ter descoberto antigamente no caminho de Guermantes, que havia reconhecido com mais tristeza ainda durante meus passeios cotidianos

com Gilberte antes de voltar para casa jantar, bem tarde à noite, em Tansonville e que, às vésperas de deixar esta propriedade eu havia mais ou menos **identificado**, lendo algumas páginas do diário dos Goncourt, à vaidade, à mentira da literatura, este pensamento menos doloroso talvez, mais morno ainda, se lhe desse como objeto **não uma enfermidade minha particular**, mas **a inexistência do ideal no qual havia acreditado**, este pensamento que não tinha há muito tempo voltado ao meu espírito, me bateu de novo e com uma força mais lamentável do que nunca. Era, me lembro, em uma parada do trem em pleno campo. O sol batia até a metade do tronco uma linha de árvores que seguia a trilha do trem. “Árvores”, pensei, “vocês não têm mais nada a me dizer, meu frio coração não mais ouve vocês. Estou aqui, em plena natureza, no entanto, é com frieza, **com tédio** que meus olhos constataam a linha que separa seu rosto luminoso de seu rosto de sombra. **Se eu pudesse alguma vez me acreditar poeta, sei agora que não o sou. Talvez na nova parte da minha vida, tão ressequida**, que se abre, os homens poderiam me inspirar o que a natureza não me diz mais. Mas os anos em que eu poderia ter sido capaz de cantá-la não voltarão.” Mas me dando este consolo de uma observação humana possível vindo tomar o lugar de uma inspiração impossível, sabia que procurava apenas me dar um consolo, e que sabia eu mesmo sem valor. **Se tivesse realmente uma alma de artista**, que prazer não

sentiria diante desta cortina de árvores iluminada pelo pôr de sol, diante destas florzinhas na beira da estrada de ferro que ficam quase na altura da entrada do trem, que poderia até contar as pétalas e que me reservaria em descrever a cor como fariam tantos letrados, pois, podemos esperar transmitir ao leitor um prazer que não temos? (Grifos meus).¹¹

11. Idem. *À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé*. Direction J-Y Tadié. Paris Gallimard, 1989, p. 433-434. (Pléiade, t. IV). Original: “La nouvelle maison de santé dans laquelle je me retirai ne me guérit pas plus que la première ; et beaucoup d’années passèrent avant que je la quitasse. Durant le trajet en chemin de fer que je fis pour rentrer enfin à Paris, **la pensée de mon absence de dons littéraires**, que j’avais cru découvrir jadis du coté de Guermantes, que j’avais reconnue avec plus de tristesse encore dans mes promenades quotidiennes avec Gilberte avant de rentrer dîner, fort avant dans la nuit, à Tansoville, et, qu’à la veille de quitter cette propriété j’avais à peu près **identifiée**, en lisant quelques pages du journal des Goncourt, *à la vanité, au mensonge de la littérature*, cette pensée moins douloureuse peut-être, plus morne encore, si je lui donnais comme objet **non une infirmité à moi particulière, mais l’inexistence de l’idéal auquel j’avais cru**, cette pensée qui ne m’était pas depuis bien longtemps revenue à l’esprit, me frappa de nouveau et avec une force plus lamentable que jamais. C’était, je me le rappelle, à un arrêt du train en pleine campagne. Le soleil éclairait jusqu’à la moitié de leur tronc une ligne d’arbres qui suivait la voie du chemin de fer. ‘Arbres’, pensai-je, ‘vous n’avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c’est avec froideur, **avec ennui** que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre front d’ombre. **Si j’ai jamais pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie, si desséchée**, qui s’ouvre, les hommes pourraient-ils m’inspirer ce que je ne me dit plus la nature. Mais les années où j’aurais peut-être capable de la chanter ne reviendront jamais.’ Mais en me donnant cette consolation d’une observation humaine possible venant prendre la place d’une inspiration impossible, je savais que je cherchais seulement à me donner une consolation, et que je savais moi-même sans valeur. **Si j’avais vraiment une âme d’artiste**, quel plaisir n’éprouverais-je pas devant ce rideau d’arbres éclairé par le soleil cou-

O pensamento da minha falta de dons artísticos me vem também com tal força, a sensação de que o mundo das artes está ligado à vaidade, à mentira, pois todos querem se promover, se possível aniquilar os concorrentes, uma verdadeira fogueira das vaidades, e sucumbo nela. É sim uma enfermidade minha particular, falta de força para existir no mundo, somente os mais fortes sobrevivem. A inexistência do ideal no qual havia acreditado, de que a arte é algo de profundamente sincero, um pedaço da sua intimidade que se abre para o mundo, vai de encontro ao mecanismo da nossa sociedade capitalista, mundo de produtos, da realização perfeita, da competição, do aniquilamento do indivíduo médio.

Com tédio, constato que não faço parte desse mundo, me sinto excluída como o homem de rua que contempla tudo que acontece à sua revelia e do qual não faz parte, se puderem te chutam porque incomoda. Se eu pudesse alguma vez me acreditar artista, sei agora que não o sou. Talvez na nova parte da minha vida, tão ressequida, poderia tentar de novo mas os problemas vão de novo aparecer e essa ilusão de que poderia ser artista se desfaz. Tento ainda resistir, pensar que devo ir contra tudo isso, que o importante é fazer, não se importar, mas eu mesma começo a achar tudo o que faço uma porcaria e tenho vontade de jogar tudo no lixo, com a sensação de ter gasto dinheiro inutilmente e agora produzir mais lixo.

Mas às vezes, no momento em que tudo nos parece perdido, que o aviso que pode nos salvar

chant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussent presque jusqu'au marchepied du wagon, dont je pourrais compter les pétales, et dont je me garderais bien de décrire la couleur comme feraient tant de bons lettrés, car peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas ressenti ?” (Grifos meus / Tradução minha).

chega; batemos em todas as portas que não dão em nada, e a única por onde se pode entrar e que tínhamos procurado em vão durante cem anos, nos chocamos com ela sem saber, e ela se abre.¹²

No momento em que tudo parecia perdido, encontrei nestes fragmentos da RTP um consolo e uma vontade de voltar a ser artista. A porta se abriu, mas outra à frente se fechou. Voltei, porém de novo estou desanimada, mostrar um trabalhinho escolar, receber críticas, olhares retorcidos, indiferença. Queria ter tempo para ser artista, só me dedicar a isso e ser indiferente ao mundo, apresentar aquilo que o trabalho é, tal como ter um filho feio, defeituoso, o trabalho de arte deveria ser aceito pelo que ele é, assim, com suas partes que não correspondem ao ideal, com seus defeitos à mostra, ele tem direito de existir, assim como um ser defeituoso tem direito à existência. A forma perfeita, bem resolvida, é a das coisas deste mundo, queria poder mostrar as tripas, o vômito, o que é estranho. Desta vez não joguei fora, pus de lado e tenho as fotos. Transformar isso nesta parte obscura da criação, a criação não como divina mas estranha, mal resolvida, confusa, atropelada, equivocada, resto. Agora já joguei tudo fora, mas deixei tudo fotografado e filmado. Então, pensei em colocar esse processo que faz e depois se destrói como o próprio trabalho, resultado do que discutimos no Laboratório do Manuscrito Literário, grupo que se reúne coordenado pelo meu orientador, em que um colega citou um personagem de Bauchau¹³ que queimava seus quadros e que era nesse

12. Ibidem, p. 445. (Pléiade, t. IV). Original: “Mais quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l’avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu’on aurait cherché en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s’ouvre” (Tradução minha).

13. BAUCHAU, Henry. *L’Enfant bleu*. Arles: Actes Sud, 2004.

momento que o trabalho atingia o máximo da sua criação, momento em que ele se desfazia; e também de outro colega falando de désœuvrement em texto que cito abaixo:

*É assim que, ao tentar se chegar, através do trabalho diurno – a construção –, à essência do noturno – segura morada de uma abolição – chega-se, numa estranha reviravolta, a algo de inquietante, inseguro, incessante e inessencial. Para Blanchot essa reviravolta não é fortuita. A essência do noturno, da primeira noite, é justamente essa outra noite, sem essência, verdade ou fim, que só é acessível como o inacessível, que só é visível como invisível, que só é figurável como aquilo que destrói qualquer figura. A obra, que é uma construção diurna, só atinge esse ponto noturno quando ela própria se submete à esfera desta outra noite. Paradoxo: **a obra só se realiza quando se desmancha**. Forcemos nosso português: **a obra só atinge sua essência quando se desobra**. A essência da obra – diz Blanchot, no mais enigmático de seus pensamentos, que ainda nos caberá decifrar – é **désœuvrement**, que traduzirei, de forma selvagem, talvez, por desobramento.” (Grifos meus).¹⁴*

[...] Remoendo estes tristes pensamentos de que falava há pouco, entrei no pátio do hotel dos Guermantes e na minha distração não tinha visto um

14. PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 78.

carro que avançava; o motorista gritou e não tive tempo de ir rapidamente para o lado. Fui para trás o bastante para me apoiar apesar de tudo nas pedras do calçamento mal niveladas. Mas no momento em que retomando o equilíbrio, coloquei o pé sobre a pedra que estava um pouco mais baixa que a anterior, **todo o meu desânimo se esvaiu diante da mesma felicidade** que em diversas épocas da minha vida tinham me dado a vista das árvores que acreditei reconhecer em um passeio de carro em torno de Balbec, a vista dos campanários de Martinville, o sabor da madalena molhada em um chá, e tantas outras sensações das quais falei e que as últimas obras de Vinteuil pareciam ter sintetizado. Como no momento em que experimentei a madalena, toda a minha preocupação sobre o futuro, toda dúvida intelectual havia se dissipado. Aquelas que tinham me atormentado há pouco sobre a realidade de meus dons literários e mesmo da realidade da literatura foram retiradas como que por um encanto.

Sem que eu tivesse feito qualquer raciocínio novo, achado qualquer argumento decisivo, as dificuldades, insolúveis há pouco tempo, tinham perdido toda sua importância. Mas desta vez estava bem decidido a não me resignar a ignorar o porquê, como tinha feito no dia em que tinha experimentado a madalena molhada no chá. A felicidade que acabava de experimentar era de fato a mesma que tinha sentido quando comi a madalena e que tinha deixado para buscar mais tarde as causas profundas. A diferença,

puramente material, estava nas imagens evocadas; um azul profundo embriagava meus olhos, impressões de frescor, de luz ofuscante giravam perto de mim e, no meu desejo de me apropriar delas, sem ter coragem de me mexer como quando experimentava o sabor da madeleine, tentando fazer chegar até mim o que ela me lembrava, fiquei, quase fazendo rir a multidão de motoristas, a titubear como tinha feito há pouco, um pé sobre a pedra mais alta, o outro pé sobre a pedra mais baixa. Toda vez que refazia apenas materialmente este mesmo passo, era inútil; mas se conseguia, esquecendo a manhã dos Guermites, a reencontrar o que havia sentido colocando assim meus pés, de novo a visão deslumbrante e indistinta me roçava como se ela me dissesse: **“Me pegue quando passo se você tiver coragem e trate de resolver o enigma de felicidade que te proponho.”** E quase imediatamente reconheci, era Veneza, que meus esforços para descrever e os pretensos instantâneos tirados pela minha memória nunca haviam dito nada e que a sensação das duas pedras desiguais do batistério de São Marco tinham me dado com todas as outras sensações juntas àquela este dia, e que haviam ficado na espera, no canto delas, de onde um brusco acaso as tinha feito sair, na série dos dias esquecidos. Da mesma forma, o gosto da madalena havia me lembrado Combray. Mas porque as imagens de Combray e de Veneza haviam, em um e em outro momento me dado uma tal alegria, como uma certeza e suficiente

sem outras provas para tornar a morte
para mim indiferente? (Grifos meus).¹⁵

15. PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé*. Direction J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p 445-446. (Pléiade, t. IV). Original: “**En roulant les tristes pensées** que je disais il y a un instant, j’étais entré dans la cour de l’hôtel de Guermantes et dans ma distraction je n’avais pas vu une voiture qui s’avançait ; au cri du wattman je n’eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je me reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d’aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, **tout mon découragement s’évanouit devant la même félicité** qu’à diverses époques de ma vie m’avaient donné la vue d’arbres que j’avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d’une madeleine trempée dans une infusion, tant d’autres sensations dont j’ai parlée et que les dernières œuvres de Vinteuil m’avait paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l’avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m’assaillaient tout à l’heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires et même de la réalité de la littérature se trouvaient levés comme par enchantement.

Sans que j’eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l’heure, avaient perdu toute importance. Mais cette fois j’étais bien décidé à ne pas me résigner à ignorer pourquoi, comme je l’avais fait le jour où j’avais goûté d’une madeleine trempée dans une infusion. La félicité que je venais d’éprouver était bien en effet la même que celle que j’avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j’avais alors ajourné de rechercher les causes profondes. La différence, purement matérielle, était dans les images évoquées ; un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d’éblouissante lumière tournoyaient près de moi et, dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger que quand je goûtais la saveur de la madeleine en tâchant de faire parvenir jusqu’à moi ce qu’elle me rappelait, je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j’avais fait tout à l’heure, un pied sur le pavé plus élevé, l’autre pied sur le pavé plus bas. Chaque fois que je refaisais rien que matériellement ce même pas, il me restait inutile ; mais si je réussissais, oubliant la matinée de Guermantes, à retrouver ce que j’avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m’avait dit : **SAISIS-MOI AU PASSAGE SI TU EN AS LA FORCE, ET**

Remoendo estes pensamentos tristes, fico remoendo, remoendo. Nada me diz “Me pegue quando passo se você tiver coragem e trate de resolver o enigma de felicidade que te proponho”, ou melhor, esta frase me disse não as revelações súbitas da memória involuntária, mas sim a ideia de uma felicidade que eu teria se conseguisse ser artista, fazer um trabalho, constituir um universo poético, existir como alguém que tem um trabalho, que mesmo criticado não se abala porque existiria uma coerência que nada pode dizer é ruim, mas simplesmente é assim, uma forma de estar no mundo, avessa, esquisita, mas é assim.

É a partir deste momento que o herói vai, de uma lembrança vinda da memória involuntária, emergida por distração, achar o leitmotiv de sua obra e ligar este episódio ao da madalena. Em relação a isto, Samuel Beckett afirmou:

Para escapar deste monstro ágil ou desta divindade, este Janus com três caras – o **tempo**, condição essencial da ressurreição porque ele é instrumento da morte; o **hábito**, maldição na medida em que ele atenua a crueldade do mundo;

TÂCHE À RÉSOUDRE L'ÉNIGME DE BONHEUR QUE JE TE PROPOSE. Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. De même le goût de la petite madeleine m'avait rappelé Combray. Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles à l'un et à l'autre moment donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente?"

(Tradução e grifos meus).

a **memória**, laboratório farmacêutico onde venenos e remédios, estimulantes e sedativos se avizinham, – **para escapar dele, portanto, o espírito se volta para a única compensação**, a única evasão milagrosa que Sua tirania e Sua vigilância toleram. Esta **salvação efêmera e inesperada**, em plena tempestade de vida, pode acontecer unicamente – e ainda não necessariamente sempre – quando a ação da memória involuntária é estimulada em um momento em que o hábito negligencia sua tarefa ou está morrendo. **Proust adotou esta experiência mística como leitmotiv de sua sinfonia. Recorrente como a frase vermelha do septeto de Vinteuil, nevralgia mais do que tema**, persistente e monótono, o *leitmotiv* desaparece nas profundezas para emergir, mais sutil e mais nervoso, estranhamente, necessariamente enriquecido de notas de charme encrustadas, enunciado da realidade aí então mais seguro e mais essencial.¹⁶(Grifos meus).

16. BECKETT, Samuel. *Proust*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, p. 46- 47. Original: “Pour échapper à ce monstre agile ou cette divinité, ce Janus à trois faces – le temps, condition essentielle de la résurrection parce qu’il est instrument de mort; l’habitude, malédiction dans la mesure où elle contrecarre l’exaltation périlleuse de la première, bénédiction dans la mesure où elle atténue la cruauté de la seconde; la mémoire, laboratoire pharmaceutique où voisinent poisons et remèdes, stimulants et sédatifs –, pour Lui échapper, donc, l’esprit se tourne vers l’unique compensation, la seule évasion miraculeuse que tolèrent Sa tyrannie et Sa vigilance. Ce sauvetage éphémère et inopiné, en pleine tempête de vie, peut survenir uniquement – et encore pas forcément toujours – quand l’action de la mémoire involontaire est stimulée à un moment où l’habitude néglige sa tâche ou bien se meurt. Proust a adopté cette expérience comme leitmotiv de

Nevralgia mais do que tema, agora estas epifanias me parecem artificiais, então são mesmo uma nevralgia, uma dor, as epifanias não correspondem ao que vivo, elas não existem, é só o fardo da existência, a arte não se fará por revelações, mas como um grito desesperado, uma necessidade de achar alguma saída para uma existência sem sentido em um mundo hostil em que o primeiro a aparecer te puxará a perna porque é um concorrente. A existência como uma luta para não sucumbir e a necessidade de ser melhor, sempre melhor, enlouquece, cria seres desajustados precisando de alguma droga para amenizar, trazer um conforto, conciliar com a existência, ou um refúgio. Atualmente, criei trabalhos que são verdadeiros refúgios mas isso não tem mais a ver com o Proust. Como vou apresentar isso? Talvez com a ideia poética do quarto e do livro que se faz lá dentro, uma bolha que aumenta e uma excrescência que sai de um quadrado.

[...] o gesto, o ato mais simples permanece contido como se fosse em mil vasos fechados em que cada um estaria preenchido de coisas de uma cor, de um cheiro, de uma temperatura absolutamente diferentes; sem contar que estes vasos, dispostos ao longo de muitos anos durante os quais não cessamos de mudar, nem que fosse só de sonho e pensamento, estão situados em altitudes bem diversas e nos dão a sensação de atmosferas

sa symphonie. Récurrent comme la phrase rouge du septuor de Vinteuil, névralgie, plutôt que thème, persistant et monotone, le leitmotif disparaît dans les profondeurs pour émerger, plus subtil et plus nerveux, étrangement, nécessairement enrichi de notes d'agrément incrustées, énoncé de la réalité alors plus sûr et plus essentiel.” (Tradução minha)

ras surpreendentemente variadas.¹⁷

Esta frase acima me deu a ideia de um trabalho. Quando fiz, ficou horrível. Coloquei vasos de vidro que mandei fazer por um assoprador de vidro para obter formas orgânicas, coloquei nestes vasos cores diferentes, variadas, pensei também em colocar líquidos com cheiros mas ao invés disto coloquei flores vivas que dariam o cheiro e remeteriam ao universo das flores as quais Proust tanto enumera, aubépines, coquelicots, marguerites blanches, enfim a lista seria imensa. Integrei este trabalho aos “100 cadernos de Proust” e ainda outros elementos que ao final, se tornou um monte confuso, com excesso de elementos, mal articulados entre si, enfim, se tornou uma grande rasura, une page supprimée¹⁸. Entre a imaginação e a realização existe um universo. Não sei mais se tento refazer, gastar mais um monte de dinheiro para fazer os vasos para depois jogar tudo fora, inútil, ruim, errado, mal articulado. O ânimo que a frase me deu com a arte, e o desânimo com o fazer. Queria que o trabalho revelasse a mesma beleza desta frase. Já sei que o Proust trabalhava muito para chegar a estas frases e que eu tenho que fazer o mesmo, refazer quantas vezes for necessário para chegar lá. (O que é este lá? Lugar idealizado?) Uma tentação de largar tudo me ronda sempre. No entanto fiz registros deste trabalho fracassado e integrei algumas fotografias aqui e no livro textesttissu, como parte do processo e que

17. Ibidem, p. 448. (Pléiade, t. IV). Original: “– le geste, l’acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d’une couleur, d’une odeur, d’une température absolument différentes ; sans compter que ces vases, disposés sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous n’avons cessé de changer, fût-ce seulement de rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses”.

18. Referência ao fôlio 1 do caderno 39 de Marcel Proust nesta tese, (documentos anexos 10).

revela este pântano no qual me vejo muitas vezes ao tentar realizar um trabalho. Este momento que é o resto, o errado, perdido, de alguma forma não pode mais interromper meu percurso.

No entanto, agora a questão será o que o herói fará com estas sensações, como transformá-las para que não se percam nesta região sensorial e para não se tornar, ideia que o herói desenvolverá mais além, um “celibatário da arte”¹⁹ – aquele que aprecia a arte, mas nunca consegue ser artista, se dispersa, como Swann, com a vida mundana e os problemas do amor e não transforma sua sensibilidade em um pedaço do Real para usar uma terminologia da psicanálise.

É fácil dizer, escrever sobre o artista, posição confortável analisar aquilo que já é consagrado, mas o FAZER ALGUMA COISA, que não tem certo ou errado, que não tem manual, normas, parâmetros, é um tatear no escuro, mesmo que aparentemente não seja fácil escrever sobre o consagrado e que exista sim um valor do que é certo em arte e em crítica de arte muito forte, ainda que tudo seja uma grande besteira porque o tempo relativiza tudo. Este FAZER ALGUMA COISA seria como existir hoje no mundo, sem se diluir, se desfazer, sem ser pisoteada, e trazer algo de si, ínfimo, defeituoso, aleijado, esquisito, confuso, mal resolvido, sem maestria técnica. Isto não parece ser nada um arrepio de felicidade.

[...] O ser que renasceu em mim quando, com um tal arrepio de felicidade, tinha ouvido o barulho comum ao mesmo tempo à colher que toca o prato e ao martelo que bate na roda, a irregularidade das pedras do batistério de S. Marco,

19. PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé*. Direction J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p. 470. (Pléiade, t. IV)

etc., este ser só se alimenta da essência das coisas, somente nela acha sua substância, suas delícias. Ele esmorece na observação do presente onde os sentidos não podem trazê-la, na consideração de um passado que a inteligência resseca, na espera de um futuro que a vontade constrói com fragmentos do presente e do passado dos quais ela ainda retira algo da realidade destes, mas só conserva deles o que convém ao fim utilitário, estreitamente humano, que lhes atribui. Mas que um barulho, um cheiro, já ouvido ou respirado em outra época, sejam de novo, ao mesmo tempo no presente e no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, imediatamente a essência permanente e habitualmente escondida das coisas se encontra liberada, **e nosso verdadeiro eu, que, às vezes há muito tempo, parecia morto,** mas não o estava inteiramente, se desperta, se anima recebendo o alimento celeste que lhe é trazido. Um minuto libertado da ordem do tempo recriou em nós para senti-lo, o homem libertado da ordem do tempo. E este, compreendemos que ele esteja confiante em sua alegria, mesmo se o simples gosto da maldade não pareça conter logicamente as razões desta alegria, compreendemos que a palavra “morte” não tenha sentido para ele; situado fora do tempo, o que poderia temer do devir? (Grifos meus).²⁰

20. Ibidem, p. 451. (Pléiade, t. IV). Original: “L’être qui était rené en moi quand, avec un tel frémissement de bonheur, j’avais entendu le bruit commun à la fois à la cuiller qui touche l’assiette et au marteau qui frappe

*“[...]e nosso verdadeiro eu, que, às vezes há muito tempo, parecia morto”, no início acreditei neste verdadeiro eu, mas depois fui questionada sobre o que esse **eu** seria em termos psicanalíticos, filosóficos, literários; “ele não existe, somos muitos eus”. O trabalho é resultado de um fazer e refazer, não existe este **eu** que aguarda a salvação nem o alimento celeste a ser trazido. Apenas a existência dura e crua, sem epifanias, mas com muitas teorias sobre tudo; não te deixarão afirmar nada com ingenuidade, tudo será justificado, situado historicamente, classificado, explicado, realmente não pronunciará uma palavra sem dizer segundo x ou segundo y, não existirá sem levar em conta os séculos de civilização que te precedem como uma massa que pesa sobre sua cabeça que não te deixa sentir nada sem que se sinta um grande ingênuo. Mas ainda acredito que apesar de sermos muitos eus, a possibilidade de ver o mundo e a existência de forma ao mesmo tempo distanciada mas profun-*

sur la roue, à l'inégalité pour les pas des pavés de la cour Guermantes et du baptistère de Saint-Marc, etc., cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d'un passé que l'intelligence dessèche, dans l'attente d'un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle retire encore de leur réalité en ne conservant d'eux que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine, qu'elle leur assigne. Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respiré jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, **et notre vrai moi, qui, parfois depuis longtemps, semblait mort**, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recrée en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de “mort” n'ait pas de sens pour lui ; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?”. (Grifos e tradução minha).

damente, procurando momentos de introspecção para que alguns eus se calem, caiam, para deixar falar um eu mais profundo, resultado de todas as vozes destes eus que ecoam internamente mas que fica submerso pelas ocupações, preocupações que fazem a vida cotidiana. Não é complicado entender este verdadeiro eu. E mesmo que tantos fatores o determinem, a arte seria este momento em que o homem pode fazer algo de singular, resultante desta combinatória de eus, que ninguém mais faria.

[...] Em suma, em um caso como no outro, que se tratasse de impressões como aquela que tinha me dado a vista dos campanários de Martinville, ou de reminiscências como a irregularidade das pedras ou o gosto da madaleine, era preciso tratar de interpretar as sensações como sinais tanto de leis como de ideias, tentando pensar, ou seja, fazer sair da penumbra o que tinha sentido, de convertê-lo em um equivalente espiritual. Ora, este meio que me parecia o único, o que era senão **fazer uma obra de arte?** (Grifos meus).²¹

Sim, lindo, fazer uma obra de arte. A questão não é mais fazer

21. Ibidem, p. 459-460. (Pléiade, t. IV). Original: “En somme, dans un cas comme dans l’autre, qu’il s’agit d’impressions comme celle que m’avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l’inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d’interpréter les sensations comme des signes d’autant de lois et des idées, en essayant de penser, c’est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j’avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. OR, CE MOYEN QUI ME PARAISSE LE SEUL, QU’ÉTAIT-CE AUTRE CHOSE QUE **FAIRE UNE ŒUVRE D’ART?**” (Tradução e grifos meus).

uma obra, a palavra obra torna a coisa grandiosa. Torna-se apenas fazer um trabalho, pequeno, sem pretensões, colocar para fora, porque está entalado. É como uma secreção, por algum lugar tem que sair, um buraco, um poro. Será nojento como o pus, resultado de uma inflamação, de uma dor por existir e não saber mais o que fazer para achar algum sentido na existência.

[...] Assim, já tinha chegado à conclusão de que **não somos nada livres diante da obra de arte, que não a fazemos a nosso grado, mas que preexistindo a nós, devemos, ao mesmo tempo que ela é necessária e está escondida, e como faríamos com uma lei da natureza, descobri-la. Mas esta descoberta que a arte podia nos fazer empreender, não é ela, no fundo, aquela do que deveria nos ser o mais precioso, e que fica em geral para sempre desconhecido, nossa verdadeira vida, a realidade tal como nós a sentimos e que difere tanto do que acreditamos**, que ficamos preenchidos de uma tal felicidade quando um acaso nos traz dela uma verdadeira lembrança? Estava ainda mais certo disso também pela falsidade da arte pretenciosamente realista e que não seria tão mentirosa se não tivéssemos nos habituado a dar do que sentimos uma expressão que difere tanto dela e que tomamos por realidade mesmo. **Sentia que não precisava me aborrecer com as diversas teorias literárias que tinham um momento me atormentado** – principalmente aquelas que a crítica tinha desenvolvido no mo-

mento do caso Dreyfus e havia retomado durante a guerra, e que tendiam a “tirar o artista de sua torre de marfim”, e a tratar de assuntos não frívolos nem sentimentais, mas traçando os grandes movimentos operários, e na falta de multidões, que ao menos não tivessem ociosos insignificantes, mas nobres intelectuais, ou heróis. (Grifos meus).²²

“[...] não somos nada livres diante da obra de arte, [...] não a fazemos a nosso grado, mas que preexistindo a nós, devemos, ao mesmo tempo que ela é necessária e está escondida, e como faríamos com uma lei da natureza, descobri-la”.

Ela não está escondida e nem vamos descobri-la. Preciso fazer e

22. Ibidem, p. 459-460. (Pléiade, t. IV). Original: “Ainsi, j’étais déjà arrivé à la conclusion que **nous ne sommes nullement libres devant l’œuvre d’art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu’elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir. Mais cette découverte que l’art pouvait nous faire faire, n’était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d’habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l’ayons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons**, que nous sommes emplis d’un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable ? Je m’en assurais par la fausseté même de l’art prétendu réaliste et qui ne serait pas si mensonger si nous n’avions pris dans la vie l’habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons pour la réalité même. **Je sentais que je n’aurais pas à m’embarrasser des diverses théories littéraires qui m’avaient un moment troublé** – notamment celles que la critique avait développées au moment de l’affaire Dreyfus et avaient reprises pendant la guerre, et qui tendaient à ‘faire sortir l’artiste de sa tour d’ivoire’, et à traiter des sujets non frivoles ni sentimentaux, mais peignant de grands mouvements ouvriers, et, à défaut de foules, à tout le moins non plus insignifiants oisifs, mais de nobles intellectuels, ou des héros.” (Tradução e grifos meus).

fazer é difícil.

Mas esta descoberta que a arte podia nos fazer empreender, não é ela, no fundo, aquela que deveria nos ser o que há de mais precioso, e que fica em geral para sempre desconhecido, nossa verdadeira vida, a realidade tal como nós a sentimos e que difere tanto do que acreditamos.

É verdade, tudo isso está belamente escrito, mas o problema é que somente nossa vida, o que sentimos não basta. O fazer, colocar no mundo, o valor que lhe será atribuído, a necessidade da aprovação do Outro, maldito Outro que julga e desclassifica. Não bastaria simplesmente colocar o que é a nossa vida, o que sentimos? Não, tem que ser bem feito, bem resolvido, claro e se quiser viver de arte, terá que ser vendável, decorativo, original, novo, na moda, e se quiser ser artista mais velho, terá que ser brilhante, excelente, fazer uma obra-prima, porque somente os jovens podem se lançar e têm o frescor, a intuição do momento e a chance. Sem que seja isso um ressentimento contra o jovem, mas simplesmente os mais velhos não podem mais se colocar irrefletidamente. Caso contrário, levará uma bordoadada e mais forte.

“[...] A verdadeira arte não tem que fazer tantas proclamações e se cumpre no silêncio”.²³ Lindo isso, porém de tanto ficar no silêncio, desapareci. Isso é moralista porque muito do que vejo hoje se faz com um belo discurso para se produzir, só sobrevivem aqueles que sabem defender seu trabalho, vendê-lo. Quem fica no silêncio, sucumbe. Outros mais espertos, talentosos e bem articulados tomam a frente e hoje são muitos, tudo foi incorporado pelo mercado, precisa do marketing. Belo mundo esse em que se trabalha em silêncio e que um esclarecido descobrirá o talento escondido. Mas talvez só esse valha a pena, o trabalho em silêncio.

23. Ibidem, p. 460. (Pléiade, t. IV). Original: “L’art véritable n’a que faire de tant de proclamations et s’accomplit dans le silence” (Tradução minha).

[...] A realidade a exprimir residia, compreendia agora, não na aparência do assunto mas em uma profundidade onde esta aparência importava pouco, como simbolizavam este barulho de colher sobre um prato, esta rigidez engomada do guardanapo, que haviam sido mais preciosos para minha renovação espiritual que tantas conversas humanitárias, patrióticas, internacionalistas e metafísicas [...] **Pois todos aqueles que não têm o senso artístico, ou seja, a submissão à realidade interior, podem ser providos da faculdade de raciocinar indefinidamente sobre arte.** (Grifos meus).²⁴

O que é ter senso artístico? Tenho um senso artístico, minha realidade interior está sempre me cutucando, me incomodando, mas não basta. O artista é um ser social, que tem que estar integrado à sociedade, tem que fazer média com as pessoas de poder, acreditar que seu trabalho é bom e produzir produtos. Eu não acredito no meu trabalho, só acredito para mim; além disso, não suporto o lado social, o jogo de poder, se pudesse entraria no meu casulo e de lá não sairia mais.

24. Ibidem, p. 461. (Pléiade, t. IV). Original: “La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes et métaphysiques. [...] Car tous ceux qui n'ont pas le sens artistique, c'est-à-dire la soumission à la réalité intérieure, peuvent être pourvus de la faculté de raisonner à perte de vue sur l'art” (Tradução minha).

Deleuze afirmou:

Proust fala frequentemente da necessidade que pesa sobre ele: que, sempre, alguma coisa lhe lembre ou lhe faça imaginar outra coisa. Mas, qualquer que seja a importância deste processo de analogia em arte, a arte não encontra aí sua fórmula mais profunda. Enquanto descobrirmos o sentido de um signo em outra coisa, um pouco de matéria subsiste ainda, rebelde ao espírito. **Inversamente, a Arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido todo espiritual.** A Essência é precisamente esta unidade do signo e do sentido, tal como ela é revelada na obra de arte. Essências ou ideias, eis o que desvela cada signo da pequena frase (de Vinteuil). Eis o que dá à frase sua essência real, independentemente dos instrumentos e dos sons que a reproduzem ou a encarnam mais do que a compõem. **A superioridade da arte consiste nisso: todos os signos que encontramos na vida são ainda signos materiais, e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é sempre inteiramente espiritual.** (Grifos meus).²⁵

25. DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964, p. 53. Original: “Proust parle souvent de la nécessité qui pèse sur lui: que, toujours, quelque chose lui rappelle ou lui fasse imaginer autre chose. Mais quel que soit l’importance de ce processus d’analogie en art, l’art n’y trouve pas sa formule la plus profonde. Tant que nous découvrons le sens d’un signe dans autre chose, un peu de matière subsiste encore, rebelle à l’esprit. Au contraire, l’Art nous donne la véritable unité: unité d’un signe immatériel et d’un sens tout spirituel. L’Essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu’elle est révélée dans l’œuvre d’art. Des essences ou des

Sim, quando vejo um trabalho que me emociona, vejo este sentido espiritual que não encontro em muitos trabalhos atualmente. Muitos trabalhos de arte atuais para mim parecem me falar da questão material, puramente material, me parecem frios, formais, sem um esgarçamento, alguma coisa que venha das entranhas. Talvez eu é que tenha que fazer isso, não vou achar fora.

Cito novamente Beckett:

Mas a memória involuntária é um mágico rebelde que não se deixará ditar sua conduta; ela escolhe a hora e o lugar onde realizará seu milagre. Não sei quantas vezes se produz este milagre em Proust. Diria mais ou menos doze ou treze vezes. Mas **o milagre – o famoso episódio da madalena molhada no chá** - seria suficiente para justificar a asserção segundo a qual a obra toda é um monumento elevado à glória da memória involuntária e a grandeza épica de sua ação. É o universo inteiro que surge de uma xícara de chá, e não somente Combray e sua infância. Pois Combray nos conduz aos dois “lados” (ou caminhos) e a Swann, e é ao Swann que podemos ligar todos os acontecimentos da experiência proustiana, e por consequência, os pontos culminantes de todas as suas

Idées, voilà ce que dévoile chaque signe de la petite phrase. Voilà ce qui donne à la phrase son existence réelle, indépendamment des instruments et des sons, qui la reproduisent ou l'incarnent plus qu'ils ne la composent. La supériorité de l'art sur la vie consiste en ceci: tous les signes que nous rencontrons dans la vie sont encore des signes matériels, et leur sens, étant toujours en autre chose, n'est pas tout entier spirituel. (Tradução minha)

revelações. Swann persegue Balbec, e Balbec é Albertine e Saint-Loup. Diretamente, Swann implica Odette e Gilberte, os Verdurin e seu clã, a música de Vinteuil e a prosa mágica de Bergotte; indiretamente (via Balbec e Saint-Loup) os Guermantes, Oriane e o duque, a princesa e o Sr. Charlus. Swann é a pedra angular do edifício inteiro, ele é o personagem central da infância do narrador, uma infância que a memória involuntária, estimulada ou fascinada pelo gosto esquecido há muito tempo da madalena molhada no chá, faz surgir com a profundidade do relevo e todas as cores de sua significação essencial, **deste poço superficial de uma banalidade insondável: uma xícara.** (Grifos meus).²⁶

26. BECKETT, Samuel. *Proust*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, p. 44-45. Original: “Mais la mémoire involontaire est une magicienne rebelle qui ne se laissera pas dicter sa conduite; elle choisit l’heure et le lieu où s’accomplira son miracle. Je ne sais pas combien de fois ce miracle se produit chez Proust. Je dirais environ douze ou treize fois. Mais le miracle – le fameux épisode de la madeleine trempée dans la tasse de thé – suffirait à justifier l’assertion selon laquelle son œuvre tout entière est un moment élevé à la gloire de la mémoire involontaire et à la grandeur épique de son action. C’est l’univers tout entier de Proust qui surgit d’une tasse de thé, et pas seulement Combray et son enfance. Car Combray nous conduit aux deux “côtés” et à Swann, et c’est à Swann que l’on peut rattacher tous les éléments de l’expérience proustienne et, par conséquent, les points culminants de toutes ses révélations. Swann hante Balbec, et Balbec c’est Albertine et Saint-Loup. Directement, Swann implique Odette et Gilberte, les Verdurin et leur clan, la musique de Vinteuil et la prose magique de Bergotte; indirectement (via Balbec et Saint-Loup), les Guermantes, Oriane et le duc, la princesse et M. de Charlus. Swann est la pierre angulaire de l’édifice tout entier. Il est le personnage central de l’enfance du narrateur, une enfance que la mémoire involontaire, stimulée ou fascinée par le goût oublié depuis si longtemps d’une madeleine trempée dans du

Este milagre nem sempre existe, mas um mundo pode estar em alguma coisa bastante banal como a xícara de chá e a madeleine. A arte seria criar um mundo a partir de um quase nada, do vazio, da insignificância das coisas, da falta de sentido. E não será um mundo rico, um universo pleno, mas uma presença travada, que não consegue se expandir, não é maravilhoso, esplêndido; pelo contrário, é tímido, contido, pedaço de excrescência caído num canto qualquer.

E voltando à Proust:

A imaginação, o pensamento podem ser máquinas admiráveis em si, mas elas podem ser inertes. **O sofrimento** então os coloca em funcionamento. E os seres que nos colocam a dor nos proporcionam sessões tão frequentes, neste ateliê onde vamos nestes períodos e que estão dentro de nós mesmos. Estes períodos são como uma imagem da nossa vida com suas diversas dores. (Grifo meu)²⁷

Acho isso mais verdadeiro agora. No entanto, o sofrimento é muito paralisante. A arte deveria ser o sofrimento formalizado. Mas que for-

thé, fait surgir avec la profondeur du relief et toutes les couleurs de sa signification essentielle, de ce puits superficiel d'une banalité insondable: une tasse. (Tradução minha).

27. PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé.** Direction J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p. 487. (Pléiade, t. IV). Original: "L'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. **La souffrance** alors les met en marche. Et les êtres qui posent pour nous la douleur nous accordent des séances si fréquentes, dans cet atelier où nous n'allons que dans ces périodes-là et qui est à l'intérieur de nous-même ! Ces périodes-là sont comme une image de notre vie avec ses diverses douleurs". (Tradução e grifo meus).

*ma dar ao sofrimento, como transformar o sofrimento em um objeto, em-
preender um esforço, para quê? Sinto me diluindo, me desfazendo perante
o mundo, ameaçada por todas as partes, com vontade de morrer pela total
falta de sentido de criar alguma coisa, porque o mundo não precisa de
mais nada. O mundo já está sobrecarregado e não estou vendo sentido
para um trabalho de arte. Imagino que estou levando um empurrão, sua
boba, acreditou mais uma vez, você está completamente equivocada, foi
uma viagem, um delírio, o mundo é mesmo ruim.*

“[...] **As tristezas são servidoras obs-
curas**, detestadas, contra as quais luta-
mos, sob o império de quem caímos cada
vez mais, servidoras atrozes, impossíveis
de substituir e que por vias subterrâneas
nos levam à verdade e à morte” (Grifos
meus).²⁸

*Talvez agora em que estou me sentido triste de novo, sem o mesmo
ânimo em ser artista, menos iludida, sem colocar na arte um ideal, eu
possa...*

[...] Aí onde a vida isola completamente,
a inteligência cava uma saída, pois não há
remédio a um amor não compartilhado,
saímos da constatação de um sofrimen-
to, nem que seja tirando as consequên-
cias que ele comporta. **A inteligência**

28. Ibidem, p. 488. (Pléiade, t. IV). Original: “**Les chagrins sont des
serviteurs obscurs**, détestés, contre lesquels on lutte, sous l’empire de qui
on tombe de plus en plus, des serviteurs atroces, impossibles à remplacer
et qui par des voies souterraines nous mènent à la vérité et à la mort”.
(Tradução e grifos meus).

não conhece as situações fechadas da vida sem saída. (Grifos meus).²⁹

[...] Somente a impressão, por mais que sua matéria pareça frágil, sua marca inapreensível, e por isso mesmo, somente ela merece ser apreendida pelo espírito, pois só ela é capaz, se se sabe tirar dela esta verdade, de levá-lo a uma maior perfeição e lhe dar uma alegria pura.³⁰

[A impressão não produz uma alegria, ela dói, é a constatação da aspreza do mundo]

A impressão é para o escritor o que é a experiência para o cientista, com a diferença que para o cientista o trabalho da inteligência vem antes e para o escritor, depois. **O que não tivemos que decifrar, a esclarecer pelo nosso esforço pessoal, o que estava claro antes de nós, não é nosso. Só vem de nós mesmos o que tiramos da obscuridade que está em nós e que não conhecem os outros.** (Grifos meus).³¹

29. Ibidem, p. 484. (Pléiade, t. IV). Original: “Là où la vie emmure, l’intelligence perçoit une issue, car s’il n’est pas de remède à un amour non partagé, on sort de la constatation d’une souffrance, ne fût-ce qu’en tirant les conséquences qu’elle comporte. **L’intelligence ne connaît pas ces situations fermées de la vie sans issue**”. (Tradução e grifos meus).

30. Ibidem, p. 458,459. (Pléiade, t. IV). Original: “Seule l’impression, si chétive qu’en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d’être appréhendée par l’esprit, car elle est seule capable, s’il sait en dégager cette vérité, de l’amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie.”. (Tradução e grifos meus).

31. Ibidem, p. 458,459. (Pléiade, t. IV). Original: “L’impression est pour l’écrivain ce qu’est l’expérimentation pour le savant, avec cette différence

Sim, este é o trabalho, esclarecer pelo esforço pessoal o que tiramos da obscuridade que está em nós. Acho que é o trabalho que apenas comecei, preciso mesmo ser modesta e despretenciosa, perceber que é um trabalho lento, incerto. Preciso persistir neste lugar da dúvida, do fracasso, ficar quieta, calar todas as vozes que me reprimem, ou simplesmente não dar ouvidos. Fazer muita besteira e tirar alguma coisa.

“[...] E minha pessoa de hoje é apenas uma carreira abandonada, que crê que tudo que ela contém é igual e monótono”.
(Grifo meu).³²

Esta frase do Proust reflete exatamente como me sinto frequentemente. Sou uma artista intermitente, abandonei meu trabalho de arte por muitos anos, três vezes. Desanimada com o mundo das artes e a crítica das pessoas e ao mesmo tempo sensível e uma pessoa que sofre, sempre angustiada, não sei onde colocar esta “matéria”. Não tenho estas epifanias do Proust, estas espécies de iluminações, nem acredito que sejam fontes de uma alegria pura, acho que é um sofrimento tentar dar forma a isso, mas parece ser uma questão de sobrevivência da “alma”, do “espírito”, da mente, saída para a existência, apelo para dar sentido à falta de sentido, ou uma necessidade sem razão de ser. Esta matéria existe e pede para ser colocada em algum lugar, para sair. Embora,

que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. **Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres**”. (Tradução e grifos meus).

32. Ibidem, p. 464. (Pléiade, t. IV). Original: **“Et ma personne d'aujourd'hui n'est qu'une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu'elle contient pareil est monotone**”. (Tradução e grifo meu).

muitas vezes, não veja sentido em empreender isso. Para quê, para encher o mundo de mais um produto nessa massa infindável de lixo, de coisas, de matéria? A escrita poderia ser uma saída para preencher este vazio, mas precisaria não me deixar atormentar pelas exigências de uma forma bem feita. Proust é grande não somente pelo que diz, mas pela forma que encontrou, que cavou. O artista deve se submeter à forma e a tudo que foi feito antes dele. Não é fácil. Gostaria de chegar à mesma conclusão sublime de arte do Proust. Sem me deixar travar pela exigência da boa forma, pelo menos por enquanto. A conclusão do herói da Busca é esta, que evoquei anteriormente:

[...] A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e iluminada, a única vida por consequência plenamente vivida, é a literatura. [*Eu diria a arte de forma geral, mas será que Proust está mistificando? A arte como grande salvadora da pátria, como um Deus, está mais parecendo uma religião!* (Sartre, por exemplo, formulou a literatura, o escrever ou o engajamento com esta atividade como substituto da religião)] Esta vida que, em um sentido, mora a cada instante em todos os homens assim como no artista. Mas eles não a veem, porque não procuram lançar uma luz sobre ela. E assim seu passado está obstruído por inumeráveis clichês que ficam inúteis porque a inteligência não os “desenvolveu”. Nossa vida; e também a vida dos outros; pois **o estilo para o escritor assim como a cor para o pintor é uma questão não de técnica mas de visão.** Ele é a revelação, que seria impossível por meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa que existe na maneira como nos aparece o

mundo, diferença que, **se não houvesse a arte, permaneceria o segredo eterno de cada um. Pela arte somente podemos sair de nós mesmos, saber o que vê um outro deste universo que não é o mesmo que o nosso e cujas paisagens teriam ficado para nós tão desconhecidas como as que podem existir na lua.** Graças à arte, ao invés de ver um único mundo, o nosso, nós o vemos se multiplicar, e enquanto houver artistas originais, teremos todos estes mundos a nossa disposição, mais diferentes uns dos outros que aqueles que giram no infinito e muitos séculos depois, quando tiver apagado o lar de onde ele emanava, que ele se chamasse Rembrandt ou Ver Meer, nos enviam ainda seu raio especial. (Grifos meus).³³

33. Ibidem, p. 474. (Pléiade, t. IV). Original: “La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l’artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu’ils ne cherchent pas à l’éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d’innombrables clichés qui restent inutiles parce que l’intelligence ne les a pas ‘développés’. Notre vie ; et aussi la vie des autres ; car **le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision.** Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu’il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, **s’il n’y avait pas l’art, resterait le secret éternel de chacun. Par l’art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n’est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu’il peut y avoir dans la lune.** Grâce à l’art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu’il y a d’artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l’infini et, bien des siècles après qu’est éteint le foyer dont il

De fato isso nos encoraja a fazer Arte com A maiúsculo! Vem da emoção que temos quando vemos um trabalho de arte de que gostamos muito.

[...] Este trabalho do artista, de procurar perceber sob a matéria, sob a experiência, sob as palavras alguma coisa de diferente, é exatamente o trabalho inverso daquele que a cada minuto, quando vivemos distantes de nós mesmos, o amor próprio, a paixão, a inteligência, e o hábito também, realizam em nós, quando estes se acumulam sobre nossas verdadeiras impressões, para nos ocultá-las inteiramente, as nomenclaturas, os fins práticos que chamamos erroneamente de vida. Em suma, esta arte tão complicada é justamente a única arte viva.

Somente ela exprime para os outros e nos faz ver para nós mesmos nossa própria vida, esta vida que não pode se observar, cujas aparências que observamos precisam ser traduzidas e muitas vezes lidas do avesso e são dificilmente decifradas. Este trabalho que haviam feito nosso amor próprio, nossa paixão, nosso espírito de imitação, nossa inteligência abstrata, nossos hábitos, é o trabalho que a arte desfará, é o andar em sentido contrário, o retorno às profundezas onde o que existiu realmente vive dentro de nós desconhecido, que ele nos fará

émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial". (Tradução e grifos meus).

seguir. (Grifos meus).³⁴

O problema sempre é que ir até as profundezas do nosso ser ou procurar o que está sob a camada superficial do mundo, da realidade, não basta para ser arte, seremos no máximo pessoas sensíveis. O difícil é dar forma sem que a forma seja pronta, óbvia, copiada, ela tem que vir do trabalho de fazer muitas vezes até que fique bom e muitas vezes não fica, e ter que lidar com o fracasso e a inutilidade daquilo, como Sísifo. Deveria não esperar nada do trabalho de arte, apenas ser, nem mesmo ser chamado de arte. A ideia de arte está sempre ligada à forma perfeita, bela.

Logo, a questão central é como o artista faz sua obra. O material está lá, “a faca e o queijo na mão”, porque nossa vida pode ser o que há de mais banal.

[...] Já havia experimentado **a impossibilidade de atingir na realidade o que estava no fundo de mim mesmo**; que

34. Ibidem, p. 474-475. (Pléiade, t. IV). Original: “Ce travail de l’artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l’expérience, sous des mots quelque chose de différent, c’est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l’amour-propre, la passion, l’intelligence, et l’habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s’observer, dont les apparences qu’on observe ont besoin d’être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées. Ce travail qu’avaient fait notre amour propre, notre passion, notre esprit d’imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c’est le travail que l’art défera, c’est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu’il nous fera suivre”. (Tradução e grifos meus).

não era mais na praça de São Marco, que não havia sido na minha segunda viagem a Balbec, ou em meu retorno a Tansonville para ver Gilberte, que encontraria o Tempo perdido, e que a viagem, que só propunha mais uma vez a **ilusão de que estas impressões antigas existiam fora de mim** em um canto de uma certa praça, não podiam ser o meio que procurava. **E não queria me deixar enganar mais uma vez, pois tratava-se para mim de saber se era realmente possível atingir o que, sempre decepcionado como tinha estado na presença dos lugares e dos seres, tinha (embora uma vez a peça para o concerto de Vinteuil parecesse me dizer o contrário) acreditado irrealizável.** Não ia portanto tentar uma experiência a mais no caminho que sabia há muito tempo não levar a nada. Impressões tais como aquelas que procurava fixar só podiam se evaporar ao contato de um prazer direto que foi incapaz de criar. A única maneira de experimentá-las mais intensamente, era tratando de conhecê-las mais completamente, lá onde elas se encontravam, ou seja, em mim mesmo, de torná-las claras até suas profundezas. (Grifos meus).³⁵

35. Ibidem, p.455-456. (Pléiade, t. IV). Original: “J’avais trop expérimenté **l’impossibilité d’atteindre dans la réalité ce qui était au fond de moi-même** ; que ce n’était pas plus sur la place Saint-Marc que ce n’avait été à mon second voyage à Balbec, ou à mon retour à Tansonville pour voir Gilberte, que je retrouverais le Temps perdu, et que le voyage, qui ne faisait que proposer une fois de plus **l’illusion que ces impressions anciennes existaient hors de moi-même**, au coin d’une certaine place,

A grandeza de Proust não está, no entanto, no que diz o narrador. Está na obra. Concordo agora depois de passada a fase de deslumbre. Fazer arte é uma forma de percorrer nosso ser, em regiões desconhecidas. Mas é um sofrimento, fazer alguma coisa que deve ser esteticamente interessante, para os outros, e que poderão criticar em dois minutos o que quase morremos para produzir. A pergunta – para que serve tudo isso – é inevitável. Beckett afirma: “A arte é a apoteose da solidão”³⁶. Esta é a saída, arte como espaço da solidão, única saída para o absurdo, então os pressupostos devem ser outros. Para mim, é isso, uma necessidade de exprimir o que sinto e devo não me atormentar com todas as críticas. Mas para quê? (à quoi bon?). Adorno disse que a poesia era impossível depois de Auschwitz; a arte foi picada, pisoteada, morta por tantos “ismos” que realmente para mim sempre volta a pergunta do sentido da arte. Minha procura não é do Tempo perdido mas do sentido perdido de se fazer arte. E a única saída agora seria sair desta visão idealizada da arte e, portanto, entrar no manuscrito para perceber então o que significa fazer um trabalho de arte concretamente: o embate com um material, o fosso que separa a imaginação e o fazer, a hesitação diante do informe.

ne pouvait être le moyen que je cherchais. Et je ne voulais pas me laisser leurrer une fois de plus, car il s’agissait pour moi de savoir enfin s’il était vraiment possible d’atteindre ce que, toujours déçu comme je l’avais été en présence des lieux et des êtres, j’avais (bien qu’une fois la pièce pour le concert de Vinteuil eût semblé me dire le contraire) cru irréalisable. Je n’allais donc pas tenter une expérience de plus dans la voie que je savais depuis longtemps ne mener à rien. Des impressions telles que celles que je cherchais à fixer ne pouvaient que s’évanouir au contact d’une jouissance directe qui a été impuissante à faire naître. La seule manière de les goûter davantage, c’était de tâcher de les connaître plus complètement, là où elles se trouvaient, c’est-à-dire en moi-même, de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs”. (Tradução e grifos meus).

36. BECKETT, Samuel. *Proust*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, p.76. (Tradução minha)

Ou então assumir o fracasso, a inutilidade da arte, exprimir sem esperar nada, nem mesmo procurar uma forma “réussie”. Fazer como Valéry, em fragmentos. Sem heroísmos de grande obra.

Depois de uma identificação com o herói (que quer se tornar escritor, mas está desanimado), com o narrador (que sabe depois que a verdadeira vida é a literatura e que decide finalmente começar a escrever, estimulado pelas revelações que vive) e com o autor Marcel Proust (que conseguiu realizar a obra que desejava, intensamente), passei a um momento de nova decepção. E depois da decepção, um esfriamento. Tábula rasa e decantação. O que queria mesmo? Qual é mesmo a busca?

E assim, depois do tempo passado, percebi que já estava sendo artista quando buscava retomar o trabalho, escrevendo sobre esta busca fui fazendo meu trabalho de arte, e o que temos aqui é o resultado disso. Processo, trabalho e reflexão sobre o trabalho.

IDENTIFICAÇÃO

Mas para justificar a identificação que vivi, tomei conhecimento DEPOIS deste texto de Roland Barthes que parece autorizar intelectualmente este processo:

Trata-se do artigo **“Longtemps, je me suis couché de bonne heure”**.³⁷ A partir deste título afirma:

Isto quer dizer que estou propondo uma conferência “sobre” Proust? Sim e não. Será se quiserem: Proust e eu. Que

37. In: BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 333-346. (Tradução minha)

pretensão!³⁸

Pois é, parece mesmo uma pretensão quando fiz a mesma coisa, me identifiquei com este ser composto pelo herói, o narrador e o autor e eis que descubro que este mesmo acontecimento se passou para Barthes e acho nesta declaração a justificativa para o que aconteceu comigo. Primeiramente afirma que:

a pretensão se desfaz a partir do momento em que sou **eu** que falo, e *não uma testemunha*, pois colocando em uma mesma linha Proust e eu mesmo, não quero dizer absolutamente que me comparo a este escritor, mas que de uma maneira bem diferente, me identifico com ele, CONFUSÃO DE PRÁTICA não de valor. (Grifo meu).³⁹

Exatamente, qual é o mal desta confusão: parece que na universidade e no discurso acadêmico isto não pode acontecer. É preciso objetividade, não se pode assumir o eu, para se falar do autor tem que ser provado, citar as fontes; e para falar do eu, deve-se ter um conceito, uma definição do eu. Não há lugar para a imaginação, o desejo. Pois então

38. Ibidem, p.333. Original: “Est-ce à dire que je vous propose une conférence “sur” Proust? Oui et non. Ce sera, si vous voulez bien: Proust et moi. Quelle prétention!” (Tradução minha)

39. Ibidem, p.333. Original: “[...] la prétension tombe à l’eau à partir du moment que c’est **moi** qui parle, et non quelque témoin : car, en disposant sur une même ligne Proust et moi-même, je ne signifie nullement que je me compare à ce grand écrivain, mais d’une manière toute différente, que je m’identifie à lui: CONFUSION DE PRATIQUE non de valeur.”. BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 333-334. (Tradução e grifos meus).

*reivindico deste já a necessidade imperiosa de falar de um Proust imaginado, sem a pretensão de ser verdade, e de mim, porque mesmo sendo uma pessoa que se insere em uma época, em um lugar, em uma linguagem e que age na maioria das vezes movida pelo inconsciente, o que me daria pouca liberdade de falar de um eu único, falo em meu nome porque sou esse ponto em que essas forças se reúnem, que ninguém poderia substituir e que fazem com que mesmo outros sujeitos do mesmo lugar, da mesma época, movidos também por desejos, não sejam idênticos a mim e de quem não poderia falar mesmo que se identifiquem em tantos aspectos. Posso ser criticada por egocentrismo, não vejo como apagar ou disfarçar esta pessoa que aqui se expressa. Esta tese é um misto de autobiografia, de autoanálise, ou melhor, autoficção, termo colocado por Serge Doubrovsky⁴⁰ que se aplica melhor ao que faço aqui, porque mesmo falando de mim, é sobre uma ideia que faço de mim e que pode não corresponder à realidade, é uma ficção sobre mim mesma. A ficção seria: uma pessoa que quer ser artista, que lê um romance no qual o personagem quer se tornar escritor, que ao final se convence a iniciar a escrita, porque **a verdadeira vida é a literatura**. Em seguida, conhece outro personagem, o escritor, o autor, ou o scriptor (o conceito que preferirem), ficção de um artista que realizou uma grande obra. Neste encontro houve um grande ânimo de volta, uma tentativa de “ser artista”, de agir “como se”, que culminou em uma insatisfação com o resultado, que por sua vez provocou uma depressão, um bloqueio e a destruição da produção. É preciso que este círculo que se tornou vicioso se invente, torne o fracasso uma outra coisa, que a depressão faça parte, que a destruição se inclua no próprio trabalho de arte.*

40. Neologismo criado em 1977 por [Serge Doubrovsky](#), para designar seu romance [Fils](#), Éditions Galilée, 1977.

Mas esta ficção de um eu imaginado que quer realizar um trabalho de arte é segundo Barthes objeto da ordem do fantasma. Então estaria eu aqui lidando com este fantasma que poderia ser considerado, mesmo que diga EU, forma típica da autobiografia, um fantasma comum a muitos.

A autobiografia ou autoficção, gênero que parece se impor aqui, curiosamente em uma tese, é uma característica bastante presente na literatura contemporânea como nas artes plásticas, e denota uma necessidade atual de se falar do eu. Um exemplo é o trabalho de Sophie Calle, artista francesa contemporânea, assumidamente autobiográfico, embora crie situações em que se torna um personagem, o que lhe dá essa feição de autoficção igualmente.⁴¹

Na universidade, o memorial parece ser o único documento possível em que se fala de si e de seu percurso intelectual através da escrita, porém não tem o valor de uma tese. Em uma tese, não se fala de si. O particular deve ser situado em algo mais abrangente. Mas a literatura, por exemplo, tratando de um particular não pode ser universal? O que aqui coloco em termos particulares, meu eu, não pode ser uma questão para muitos artistas escondidos, uma descompressão para o imenso peso da “instituição” arte, o tal MMM (Museu/Mercado/ Meio).⁴²

Segundo meu orientador Philippe Willemart, “o eu hoje não é o mesmo eu da época de Rousseau, de Santo Agostinho ou de Proust. Somos um outro eu diante das descobertas científicas, da nossa dimensão inconsciente, ‘não sou totalmente eu mesmo no mesmo instante [...] partes do meu ser me escapam’”.⁴³

41. CALLE, Sophie. *M’as-tu vue?* Exposition à Paris, Centre Pompidou, nov. 2003 – mar. 2004. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2003.

42. ARDENNE, Paul. *Art, le présent: La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2009, p. 24.

43. WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte, na*

Mas por que esta tendência na literatura e nas artes da autobiografia? Eu vejo isso como se o indivíduo diluído diante da massificação de tudo, da globalização, da perda de sua individualidade e singularidade, e da sua solidão precisasse falar de si com urgência. Talvez isso explique estes comportamentos que julgamos estranhos, a intimidade revelada nas redes sociais, a necessidade de assistir e de se expor em reality shows, são caricaturas de um sujeito esvaziado. Mas, na arte e na literatura claro, podemos ser mais “sofisticados”. No entanto, vejo como parte do mesmo fenômeno: necessidade de falar do eu, mesmo que seja uma ficção deste eu, uma construção deste eu, um eu imaginado, vários eus, “intermediário, ponto de convergência, instrumento a serviço dos acontecimentos, do inconsciente, do gozo, dos outros ‘eu’, como o eu profundo proustiano e enfim, dos outros com os quais se relaciona”⁴⁴, mas sempre EU, grito de existência de um eu que se dilue, essa é a minha sensação. Já que nada me diferencia preciso criar algo que me faça singular. Então seria um eu que se faz na escritura como aqui o que tento fazer, ou em um trabalho de arte como gostaria de fazer.

Na justificativa do curso de Véronique Dahlet, professora doutora da Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, do Departamento de Letras Modernas, lê-se:

A partir dos anos 1990, percebeu-se, no Ocidente, o recrudescimento da narrativa e, em particular, da (auto)biografia. Esse fenômeno resulta, segundo vários sociólogos, da perda do sentido coletivo

psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 128-129.

44. Ibidem, p.142.

em prol da emoção, de um lado, e, de outro, da fragmentação dos destinos. Às margens desse novo paradigma, entretanto, desenvolveu-se uma corrente autobiográfica, seja no âmbito da formação profissional, seja no âmbito dos deslocamentos (imigrações) voluntárias ou não, que aborda o inventário curricular ou da vida a partir da perspectiva da própria pessoa. Esse deslocamento de foco privilegia a dimensão pessoal do sujeito, deixando lugar ao processo e não mais somente aos resultados, reorganizando os acontecimentos a partir dele (e não mais de um exterior), o que lhe possibilita dar sentido (isto é, uma direção e um entendimento) às suas atividades e à sua vida. A emergência do autobiográfico, portanto, vale a pena ser estudado por atuar como produção de um novo saber, o qual diz respeito tanto à instituição, quando for o caso, quanto à nos mesmos. Entretanto, se é verdade que a autobiografia fixa pela escrita um percurso de vida, as contribuições da teoria da enunciação, nas últimas décadas, mostram que o EU na verdade não somente se pluraliza, como também vem se modificando sob o efeito da própria escrita, deixando aflorar a pluralidade de seu modo de ser sujeito. De modo que o percurso de vida é perpassado pela força centrífuga do processo de descoberta de si.⁴⁵

45. **DISCIPLINA FLM 5433: As Autobiografias de Formação: Identidades do Sujeito entre Enunciação e Sociedade. Disponível em:** <<https://uspdigital.usp.br/janus/componente/catalogoDisciplinasIni->

Portanto a emergência do autobiográfico pode ser uma forma de descoberta de si que se faz através da escrita ou da arte, mesmo que esta descoberta seja de muitos “eus”.

Hoje sou outro EU que relê o que escrevi alguns meses atrás e muitas vezes já não me reconheço, porém isso não o invalida, apenas mostra como somos seres mesmo cheios de contradições e em mutação constante.

Ou de uma forma extrema, vemos na arte como isso se dá:

Em uma instalação onde um colchão colocado em uma barraca de camping decorada com palavras e listas, *Everyone I have Slept With* 1963-1995, Tracey Emin nos convida a tomar conhecimento dos nomes de todos aqueles com quem ela dormiu desde seu nascimento, parentes, membros de sua família mas também amantes. Este “coming out” é a expressão de uma vontade, de tornar público a intimidade e fazer disso uma oportunidade para criar. Explorando a estratégia da “extimidade”, Tracey Emin se serve aqui da obra de arte como fórmula vital de emancipação pessoal: trata-se de de informar, claro, mas igualmente de liberar segredos, de se liberar talvez do peso de alguns deles, em um modo exibicionista. Diante de tal obra, como e em nome do que reprovar Emin por ser o que ela é e colocar em público o que ela é? Porque a presença de alguns dos nomes enumerados na instalação – certos nomes designavam membros do *establishment* inglês – revela-se constrangedor? *Everyone I have slept*

cial.jsf?action=3&sgldis=FLM5433>. Acesso em:.

1963-1995, simplesmente, deve ser considerado como um autorretrato, retrato de si e de sua vida por Tracey Emin que supomos traumático e inferimos aliás com esta confissão expressa da artista, cuja autenticidade seria incerta (o artista como alguém que pode fabular): “Eu não posso realmente continuar a viver com todas as coisas que tenho em mim.”⁴⁶

E não somente esta artista mas em outros depoimentos de artistas contemporâneos, vemos como este EU está presente em suas obras e como as razões de se fazer arte são as mais heteróclitas:

Sophie Calle: “Não é verdade que eu tenha me tornado uma artista conscientemente. Tento achar soluções para mim mesma, é minha terapia pessoal. O fato de que seja arte me protege”.

Keith Edmier: “Quero fazer coisas que me façam me sentir melhor”.

Félix Gonzalez-Torres; “Trata-se acima de tudo de deixar um traço da minha existência”

Damien Hirst: “A arte é como a medicina, ela tem o poder de curar (...) Tudo se resume ao desejo de viver para sempre”⁴⁷

46. ARDENNE, Paul. *Art, le présent*: La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle. Paris: Éditions du Regard, 2009, p. 17-18.

47. Ibidem, p. 21-22.

Enfim a lista seria imensa mas estes exemplos mostram como para alguns artistas é esse eu que aflora e que parece querer se expurgar.

Para mim: a arte é um como espaço de imaginação, de outra realidade, de contato com o essencial, o que está atrás das coisas ou sobre todas elas, o véu que tudo encobre e que tudo desfaz num pó passageiro. Não precisa de fato se traduzir em matéria, pode ser pensamento até que tome alguma forma, mas não tem pressa para se produzir, nem precisa existir. Se materializar. Um espaço de sobrevivência em um mundo com poucos sentidos, um lugar dos órfãos de Deus, dos órfãos de família, mal resolvidos em nostalgia do estado de feto, dos perdidos do nada, espaço de refúgio.

Voltando a Barthes:

[...] no romance parece que nos identificamos mais ou menos (quero dizer por momentos) a um dos personagens representados; esta projeção, creio, faz parte mesmo da literatura; mas em certos casos marginais, a partir do momento em que o leitor é um sujeito que quer ele mesmo escrever uma obra [*podemos ampliar e dizer criar um trabalho de arte*], este sujeito não se identifica mais somente com tal ou tal personagem de ficção mas também e sobretudo com o autor mesmo do livro lido, enquanto aquele que quis escrever e conseguiu, ora Proust é o lugar privilegiado desta identificação particular [*Sim exatamente, foi isso que me aconteceu*], na medida em que a *Recherche* é a história de um desejo de escrever: não me identifico com o autor de prestígio de uma obra monumental mas com o

operário (*ouvrier*), atormentado ou exaltado, de qualquer forma modesto, que quis empreender uma tarefa ao qual desde a origem de seu projeto conferiu um caráter absoluto.⁴⁸

Fui criticada por esta identificação como se tivesse que provar que o que se fala do autor fosse verdade ou por ser um delírio egocêntrico. A questão então é que o que se diz sobre este autor se torna uma ficção sobre ele, portanto, já não é mais o caso de se dizer de onde vem a informação mas de se assumir como tal: uma ficção sobre o autor.

Cada vez mais nos vemos a gostar não de “Proust” (nome civil de um autor catalogado na história da literatura) mas “Marcel”, ser singular, ao mesmo tempo criança e adulto, *puer senilis*, apaixonado e sensato, tomado por manias excêntricas e lugar de uma reflexão soberana sobre o mundo do amor, a arte, a morte. Propus chamar este interesse muito especial

48. BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 333-334. Original: “[...]dans le roman par exemple, il me semble qu’on s’identifie plus ou moins (je veux dire par moments) à l’un des personnages représentés; cette projection est le ressort même de la littérature; mais dans certains cas marginaux, dès lors que le lecteur est un sujet qui veut écrire une œuvre, ce sujet ne s’identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l’auteur même du livre lu, en tant qu’il a voulu ce livre et y a réussi; or, Proust est le lieu privilégié de cette identification particulière, dans la mesure où la Recherche est le récit d’un désir d’écrire : je m’identifie pas à l’auteur prestigieux d’une œuvre monumentale, mais à l’ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toute manière modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l’origine de son projet, il a conféré un caractère absolu.”(Tradução minha)

que os leitores podem ter sobre a vida de Marcel Proust (o álbum de fotografias da sua vida da coleção da Pléiade está esgotado há muito tempo) de “marcelismo” para distinguir do proustianismo que seria apenas o gosto por uma obra ou uma maneira literária.⁴⁹

Fui tomada por este marcelismo, mas depois precisei tomar uma distância. Não para poder analisar mais objetivamente, ao contrário, porque conseguir realizar uma obra, tornar-se artista é se deparar com problemas concretos que desfazem qualquer idealização.

[...] Vou portanto falar de mim. “Eu” deve se entender com todo o seu peso: não é um substituto asseptizado de um leitor geral (toda substituição é uma assepsia) *[de novo concordo totalmente, sou uma leitora que se impregnou de Proust e da Recherche, que se confundiu com o objeto de análise, se “melecou” literalmente]*; “eu” é ninguém mais do aquele que qualquer outra pessoa não poderia substituir *[simples, eu não poderia falar em nome de outro, usar uma forma impessoal para mascarar que se trata de mim, do que sinto e penso mesmo que baseado em textos de outros, é sempre eu que me*

49. Ibidem, p. 340. Original: “De plus en plus nous nous prenons à aimer non ‘Proust’ (nom civil d’un auteur fiché dans les Histoires de la littérature), mais ‘Marcel’, être singulier, à la fois enfant et adulte, *puer senilis*, passionné et sage, proie de manies excentriques et lieu d’une réflexion souveraine sur le monde de l’amour, l’art, le temps, la mort. J’ai proposé d’appeler cet intérêt très spécial que les lecteurs peuvent porter à la vie de Marcel Proust (l’album de photographies de sa vie, dans la collection de la Pléiade est épuisé depuis longtemps) le ‘marcellisme’, pour le distinguer du ‘proustisme’, qui ne serait que le goût d’une œuvre ou d’une manière littéraire” (Tradução minha).

acho], pelo melhor e pelo pior. É o íntimo que quer falar em mim, fazer ouvir seu grito, face à generalidade, à ciência.⁵⁰

Já disse muitas vezes isso, um eu sufocado que precisa soltar o que está entalado e cuja forma é estranha, é uma secreção. Mas, quando encontro alguém que fala exatamente o que eu penso, que alívio! É um grito diante da assepsia da teoria que pretende ser verdade, da objetividade, da explicação de tudo.

Relendo este pedaço gostaria de acrescentar uma passagem de Antoine Compagnon sobre a teoria, mais uma citação para me justificar em relação ao que penso sobre TEORIA:

Certo, o autor está morto, a literatura não tem nada a ver com o mundo, a sinonímia não existe, todas as interpretações são válidas, o cânone é ilegítimo, mas continuamos a ler biografias de escritores, identificamo-nos com os heróis dos romances [...] Ela (a teoria) não consegue eliminar o “eu leitor” (*le moi liseur* que é diferente de *lecteur*). Existe uma verdade da teoria que a torna sedutora, mas ela não é toda a verdade, pois a realidade da literatura não é inteiramente teorizável.⁵¹

50. Ibidem, p. 340. Original: “Je vais donc parler de ‘moi’. ‘Moi’ doit s’entendre lourdement : ce n’est pas le substitut aseptisé d’un lecteur général (toute substitution est une asepsie) ; ce n’est personne d’autre que celui à qui nul ne peut se substituer, pour le meilleur et pour le pire. C’est l’intime qui veut parler en moi, faire entendre son cri, face à la généralité, à la science”. (Tradução minha)

51. COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998, p. 306-307..(Tradução minha)

Portanto, apesar de utilizar e citar a teoria neste trabalho escrito, que deve ser formal, minha leitura da obra de Proust é inteiramente pessoal e não teorizável em certa medida, mesmo que aqui cite textos de crítica literária e genética, porque transformei o texto em uma ou em várias imagens.

Retorno a Barthes, que de novo é extremamente pessoal, e comenta a chegada ao “meio da vida”:

É um ponto semântico, o instante talvez tardio em que vem na minha vida o apelo de um novo sentido, o desejo de uma mutação: mudar de vida, romper e inaugurar, me submeter a uma iniciação. [...] Chega um dia em que os dias estão contados [...] E também chega um tempo (o mesmo) em que o que fizemos, trabalhamos, escrevemos, aparece como condenado à repetição: o que? até minha morte vou escrever artigos, dar aulas, conferências, sobre assuntos que só estes variarão, e tão pouco (É este “sobre” que me incomoda!).⁵²

Mais uma vez é exatamente isso, gostaria de mudar, ser artista, fazer esta mudança que nunca consegui simplesmente porque só tenho essa vida e estou cansada de sempre dar aulas de francês. No entanto,

52. BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p.340-341. Original: “C’est un point sémantique, l’instant peut-être tardif, où survient dans ma vie l’appel d’un nouveau sens, le désir d’une mutation : changer la vie, rompre et inaugurer, me soumettre à une initiation. [...] Il arrive un jour ‘où les jours sont comptés’ [...] Et puis il arrive aussi un temps (le même) où ce qu’on a fait, travaillé, écrit, apparaît comme voué à la répétition: quoi, toujours jusqu’à ma mort, je vais écrire des articles, faire des cours, des conférences, sur des ‘sujets’, qui seuls varieront, si peu! (C’est le ‘sur’ qui me gêne)”. (Tradução minha)

atualmente ando pessimista quanto à essa possibilidade, como se fosse impossível se tornar aos 50 anos outra coisa do que já somos e que fique frustrada por de novo não ter conseguido. E de tanto falar nisso, acabo só falando sobre isso e não faz nada. Ademais, não gostaria de ser mais uma pesquisadora que fala sobre o Proust e teoriza sobre sua obra, o que me parece muito complicado e para o qual me sinto incapaz. Gostaria de criar, não falar SOBRE, de fora. Uma criação não tem a necessidade de ser provada, justificada, ter um “corpus”. Ela pode ser sobre alguns trechos escolhidos pelo desejo, e não precisa levar em conta a bibliografia existente e esmiuçá-la. De fato estou no lugar errado, não deveria estar na universidade e querer ser artista. Como conciliar procedimentos de pesquisa universitária com trabalho de arte? A este respeito acrescento uma citação de Elida Tessler, artista plástica e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS:

Por qual razão uma artista opta por estudos ditos teóricos? [*Esse foi o meu caso, sem ter consciência disto, como se fosse impossível fazer sem antes pensar muito?*] Eis aqui uma intersecção também muito importante para o artista contemporâneo. Diria até que o entrecruzamento entre produção e reflexão, entre “teoria” e “prática”, entre arte e pensamento, é uma das alternativas do artista hoje. Mais um desafio a ser vencido.⁵³

53. TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. Disponível em: <http://elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista/dedo.pdf>.

É um desafio mesmo, porque a reflexão sobre o fazer o transforma, assim como o fazer transforma a reflexão. Mas às vezes de tanto pensar, não faço nada. A arte pode reivindicar este não fazer nada. De acordo com Paul Ardenne:

O artista? – O resultado do desejo de ser artista. [...] Ricardo Mbarak, um artista libanês convidado em 2004 à Bienal de Paris, decide que não apresentará nada e [...] se contenta em apresentar esta única menção (*do qual citarei um trecho*), que toma a seu ver o valor de uma “obra”: “Ignoro o que apresentar, o que mostrar, o que formular, o que fabricar, o que criar, o que expôr, o que dizer, o que fazer, o que ser. Tudo o que sei, é que minha participação é minha vontade de participar, o resto me escapa”. [...] Este trabalho de desconstrução próximo ao espírito do estruturalismo do qual ele é contemporâneo invalida até a ideia da obra de arte como objeto. O importante não é tanto a obra mas o que gravita em torno dela e a funda através de atos de reconhecimento variados. A arte, como escreveu desde 1965 o artista americano Joseph Kosuth, é “a ideia de uma ideia”, um conceito cultural, social e político. Qual é a tarefa prioritária do artista? Tomar consciência do que ele é, o que ele representa, e para quem. Ter controle sobre a finalidade de sua ação em uma sociedade burguesa onde a criatividade se converte em geral em mais-valia, evidentemente simbólica mas também material (a obra é vendida e possuída, ela se torna para seu proprietário um elemento de valorização, onde ela perde toda a sua relação com sua natureza artística pró-

pria). Enfim, o artista não cria mais, mas cogita, fala, disseca. O momento está para a auto-análise, [...].⁵⁴

Retomo Elida Tessler:

[...] Este constitui uma das preocupações principais do nosso programa no qual concentramos inúmeros esforços na VALORIZAÇÃO DO TRÂNSITO ENTRE PRODUÇÃO E REFLEXÃO DO ARTISTA, do crítico, do historiador de arte. É lá que abrimos espaço para o NÃO SABER, regando os grãos de desconfiança que ainda nos restam. [*Esta zona do não saber é aquela em*

54. ARDENNE, Paul. *Art, le présent: La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2009, p. 30,34. Original: “L’artiste? – Le résultat du désir d’être artiste. [...] Ricardo Mbarack le confirme lorsque, invité en 2004 à la Biennale de Paris, cet artiste libanais décide pour l’occasion qu’il ne présentera rien [...] et se contente de faire porter cette unique mention, prenant à ses yeux valeur d’ ‘œuvre’. [...] J’ignore quoi présenter, quoi montrer, quoi formuler, quoi fabriquer, quoi créer, quoi exposer, quoi dire, quoi faire, quoi être... Tout ce que je sais, c’est que ma participation est ma volonté de participer, le reste m’échappe. [...] Ce travail de déconstruction proche par l’esprit du structuralisme dont il est alors contemporain, invalide jusqu’à l’idée de l’œuvre d’art comme objet. L’important, ce n’est pas tant l’ ‘œuvre’ que ce qui gravite autour d’elle et la fonde ès qualités au terme d’actes de reconnaissance variés. L’art, comme l’a écrit l’artiste américain Joseph Kosuth, c’est ‘l’idée d’une idée’, un concept culturel, social et politique. Quelle est la tâche prioritaire de l’artiste? Prendre conscience de qui il est, de ce qu’il représente, et pour qui. Avoir prise sur la finalité de son action dans une société bourgeoise où la création se convertit généralement en plus-value certes symbolique mais aussi matérielle (l’œuvre est vendue et possédée, elle devient pour son possesseur un élément de valorisation, ce en quoi elle perd tout rapport avec sa nature artistique propre). Bref, l’artiste ne crée plus, mais cogite, parle, dissèque. Le moment est à l’auto-analyse[...]” (Tradução minha).

*que me encontro. Tantas leituras, escrituras e fazeres e é como se estivesse partindo sempre do zero.] Valorizamos a INCERTEZA, em seu sentido salutar. Nossas dúvidas tornaram-se matéria prima de novas pesquisas. (Grifo meus).*⁵⁵

Encontro-me nesta incerteza, não sei se isto é uma pesquisa nos moldes universitários ou uma tese com um problema claramente colocado e que será resolvido. Não, será uma busca cega, tateante, desesperada de sentido.

Quais são as alternativas do artista plástico contemporâneo?

Depois de muito esforço para sair de uma posição de Perplexidade, ao deparar-me com um problema quase existencial, identitário mesmo, posto O LUGAR MARCADO POR UMA ESQUIZE, UMA FENDA CRIADA ENTRE O FAZER E O PENSAR, tentei chegar a uma resposta o mais próxima possível de meu processo de trabalho, isto é, **uma das alternativas do artista plástico contemporâneo é a pesquisa**. Porém, O QUE VEM A SER A PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS? POSSUI ELA UMA METODOLOGIA ESPECÍFICA? Este é, justamente, o objetivo de nosso encontro de hoje, e minha contribuição seguirá com o RELATO DE UMA EX-

55. TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. Disponível em: <http://elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista/dedo.pdf>.

PERIÊNCIA PESSOAL. Atualmente, não posso externar-me de tal problema: PESQUISA E PRODUÇÃO ESTÃO DE TAL FORMA INTERLIGADAS, FAZENDO-ME ACREDITAR NA POSSIBILIDADE DE DESENVOLVER ENQUANTO ARTISTA PLÁSTICA UM TRABALHO NO QUAL SEJA POSSÍVEL APROFUNDAR CONHECIMENTOS E REFLEXÕES NO TERRENO DA ARTE, NUNCA ESQUECENDO QUE O PONTO DE ORIGEM SÃO AS MINHAS ATIVIDADES EM ATELIER. Mas QUE LUGAR É ESTE que reivindica ser o primeiro? Definir o que vem a ser a pesquisa em artes plásticas não é problema. Dar forma a algumas idéias seja em desenho, pintura, escultura, fotografia, instalações, ou qualquer outra categoria de arte, também não é problema. É difícil, requer esforço e lucidez, exige fortes investimentos de espaço e tempo, algumas noites sem sono e outras tantas de pesadelos. **Louise Bourgeois** (Bernadac, 1995, p. 10), uma das artistas a quem dedico especial atenção neste momento, dizia: “A ARTE É O SACRIFÍCIO, DA VIDA MESMO. O ARTISTA SACRIFICA SUA VIDA À ARTE E NÃO PORQUE QUER MAS PORQUE ELE NÃO PODE FAZER DIFERENTE”. O PROBLEMA MAIOR É NÃO SE DEIXAR INTIMIDAR PELOS IMPASSES, ATÉ ENCONTRAR, como disse recentemente Helio Fervenza, A BOA ARTICULAÇÃO ENTRE O PROJETO DE PESQUISA E A SUA REALIZAÇÃO, UNINDO PRODU-

ÇÃO E REFLEXÃO, CONTRIBUINDO PARA O DESENVOLVIMENTO DE UM CAMPO DE TRABALHO AINDA RECENTE ENTRE NÓS E POR POUCOS RECONHECIDO. Para entrarmos diretamente no campo da METODOLOGIA EM ARTES PLÁSTICAS, poderíamos começar dizendo: O PROBLEMA é a nossa matéria prima. ENCONTRAR UM BOM PROBLEMA É A NOSSA PRIMEIRA TAREFA. (Grifos meus).⁵⁶

Elida Tessler chamou a pesquisa em arte como sinônimo de

COLOQUE O DEDO NA FERIDA ABERTA [É o título de seu artigo apresentado no Congresso de NAPG – Núcleo de Apoio à Pesquisa Genética – em Porto Alegre em novembro de 2010] . LÁ, ONDE HÁ SENSIBILIDADE, CARNE OU NERVO EXPOSTO, HÁ TAMBÉM POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DE UM NOVO CORPO. [...] ASSIM, ATRAVÉS DA PESQUISA SISTEMÁTICA, CIENTÍFICA, PODEMOS CHEGAR À **CICATRIZ**, COSTURANDO OS FRAGMENTOS DE UM COMPLEXO PROCESSO DE CRIAÇÃO. (Grifos meus).⁵⁷

56. Ibidem.

57. Ibidem.

A CICATRIZ, é o texto vermelho que vai aqui se inserindo e costurando fragmentos de textos.

Percebo que o escrever me ajuda, se não a superar, a achar uma “respiro” para o problema da identidade de artista. Que não preciso nem mesmo fazer, nem ser a persona social, a produtora de um objeto a ser comercializado para minha sobrevivência, mas apenas me permitir esta possibilidade, de uma reflexão existencial que não precisa se concretizar necessariamente, se tornar um produto vendável mesmo que se materialize como texto, obra plástica, fotografia, teatro, música, etc. Seria uma saída para o lado massacrante da vida, o lado da existência que está por cima de tudo ou atrás de tudo, que seja a marca da experiência de viver, da passagem pelo mundo.

RESTOS E RASTROS: INCERTEZAS DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Não restam dúvidas: arriscamos muito mais quando partimos da ignorância. O não sabermos conduz a uma investigação, afinal, não queremos viver em zonas de sombras. Criamos, para nós mesmos, e cotidianamente, caminhos possíveis em busca de um lugar ao sol.⁵⁸

Crio para mim na arte, uma alternativa para não sucumbir, percebo que ela pode se realizar na escrita também, não somente com imagens. A escrita pode ser uma forma de existir, de falar, então a forma, a linguagem é apenas um pretexto, a matéria pouco importa, ela encarna uma voz, uma existência que é ínfima, mas dentro de cada ponto existe um universo que pode explodir se não sair de si. Mesmo que

58. Ibidem.

seja para si mesmo, espelhado na escrita. Ou como processo de análise sobre um bloqueio, o fato de querer ser artista e não conseguir. E hoje de repente relendo este texto me dou conta que não sou mais a mesma pessoa, precisava me permitir ser artista, me sentir artista sem precisar provar nada, apenas tendo feito uma experiência pessoal radical para me encontrar sozinha e poder escrever, isolada. Marguerite Duras escreveu:

É sempre necessário uma separação dos outros em torno da pessoa que escreve livros. É uma solidão essencial. É a solidão do autor, a do escrito. Para começar a coisa, a gente se pergunta o que é o silêncio em torno de si. E praticamente cada passo que fazemos em uma casa e em todas as horas do dia, em todas as luzes, que elas sejam de fora ou lâmpadas acesas durante o dia. Esta solidão real do corpo se torna aquela, inviolável, da escrita.⁵⁹

Talvez me encontre neste momento mais próxima da escrita, porque tenho que escrever uma tese claro, mas também percebo que me realizo através da escrita como artista, porque é uma forma de reflexão destes pontos que citei no texto de Elida Tessler: PARA QUEM CRIO, POR QUÊ, O QUÊ. As razões para os artistas contemporâneos são tão variadas que qua-

59. DURAS, Marguerite. Écrire, Gallimard, 1993, contra-capla. Original: "Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude essentielle. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce que c'était ce silence autour de soi. Et pratiquement à chaque pas que l'on fait dans une maison et à toutes les heures de la journée, dans toutes les lumières, qu'elles soient du dehors ou des lampes allumées dans le jour. Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit." (Tradução minha)

se podemos dizer um “vale-tudo”, mas isto é preconceituoso se nos basearmos nos depoimentos recolhidos por, novamente cito, Paul Ardenne:

Em termos de qualificação identitária (o artista, quem é ele exatamente?) A “obra” no final das contas, não conta, ou não completamente. Esta “coisa” que é a obra de arte, podemos executá-la ou decidir não realizá-la, como convidou, desde os anos sessenta, o artista americano Lawrence Weiner em uma célebre afirmação 1: a obra de arte pode ser feita pelo artista; 2: a obra pode ser feita por outra pessoa que não o artista; 3: a obra de arte pode não ser feita. O que conta a partir de agora e o institue, é o livre decreto de ser artista, a auto-declaração. Sou artista assim que o decido. Em sua época os artistas conceituais colocaram a primazia sobre o registro da criação, o da mentalização.⁶⁰

Este é um ponto de avanço para os artistas porque, a meu ver, quando o artista está livre da demanda de mercado e livre de fazer o

60. ARDENNE, Paul. *Art, le présent: La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2009, p. 29. Original: “En termes de qualification identitaire (l’artiste, au juste, qui est-il?), l’ ‘œuvre’, tout compte fait, ne compte pas, ou pas absolument. Cette ‘chose’ qu’est l’œuvre d’art, on peut l’exécuter ou aussi bien décider de ne pas la réaliser, comme y invita, dès les années soixante, l’artiste américain Lawrence Weiner en un célèbre apophtegme (1, l’ ‘œuvre’ d’art peut être faite par l’artiste; 2, l’ ‘œuvre’ d’art peut être faite par quelqu’un d’autre que l’artiste; 3, l’œuvre d’art peut ne pas être faite, y soutenait Weiner). Ce qui seul compte dorénavant, et “institue”, c’est le libre décret d’être artiste, l’auto-intronisation. *Je suis artiste sitôt que je le décide.*”(Tradução minha)

que realmente lhe interessa, não precisa produzir de acordo com uma demanda externa ou de necessidade financeira. Ele pode concretizar um trabalho quando quiser e não precisa se transformar em um produto a ser adquirido. O artista pode imaginar trabalhos que são irrealizáveis ou só realizáveis enquanto projeto, como muitos trabalhos que imaginei e que não pude realizar, mas ao descrevê-los, podemos imaginar. Mas acredito ainda sim que o problema do artista é o realizar, fazer, escrever, tirar da imaginação e realizar seja por escrito, ou por imagem ou por movimento, etc. A realização é sempre a resistência da matéria, a linguagem que não se dobra facilmente, resiste à ideia, mostra seu limite e traz outras formas. O interessante seria o trabalho que evidenciaria este limite, esta incapacidade em seu interior, sem a camuflar, porque existe o conflito entra a ideia e a concretização desta, mesmo que não sejamos formalistas, porque até a não-forma é uma forma, ela se coloca no mundo de alguma forma. E deve ir contra o fluxo dos produtos perfeitos de consumo, sem o traço de quem o produziu, de onde vem a matéria, como foi feito, em que condições.

COMO SE DÁ A PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS NA UNIVERSIDADE?

Acima de tudo, gostaria de sublinhar O CARÁTER ANDARILHO DA ARTE CONTEMPORÂNEA. Por que andarilho? Porque estamos todos sempre a caminhar, percorrendo distintos terrenos, às vezes querendo OCUPAR DOIS LUGARES AO MESMO TEMPO, OUTRAS BUSCANDO ULTRAPASSAR LIMITES. A arte, como todo e qualquer campo de conhecimento, produz categorias. Temos os conhecidos estatutos

de pintura, escultura, gravura, desenho, fotografia e cerâmica, para ficar somente em alguns exemplos das chamadas artes visuais. Porém, indo mais longe, poderíamos também pensar na música, na dança, no teatro, na poesia, por que não? Encontramos as palavras na pintura, a cor nos cenários e figurinos do teatro, as formas na dança, os volumes, densos e esbeltos volumes na música.

Nossa situação, então, é a do TRÂNSITO ENTRE UMA CATEGORIA E OUTRA DO CHAMADO UNIVERSO DA ARTE. Cecília Meirelles nos demonstrou a poética de “Isto ou Aquilo”. Aqui, queremos também abordar o Isto e aquilo ou Do isto ao Aquilo. Vejamos o EXEMPLO DE LOUISE BOURGEOIS. SUA OBRA ESCAPA ÀS CLASSIFICAÇÕES ESTÉTICAS, POSSUINDO UMA LIBERDADE FORMAL QUE UTILIZA MATERIAIS CONFORME SUAS NECESSIDADES DE EXPRESSÃO. Como nos disse Marie Luce Bernadac, a arte e a vida, mantendo-se a seus olhos indissociáveis, fazem com que o discurso da obra e a história pessoal do artista encontrem-se sempre estreitamente imbricados. (Grifos meus).⁶¹

No meu caso também, minha história pessoal está estreitamente ligada a este trabalho de escrita e de criação e busco este trânsito em diversas áreas, como já evoquei:

61. TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. Disponível em: <http://elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista/dedo.pdf>.

artes plásticas, literatura, crítica literária e processo de criação. Por isso vejo neste texto de Élika Tessler muitos elementos que me “autorizam” a seguir neste caminho que é o de fazer e refletir, de percorrer várias áreas do saber, e de permanecer em um lugar de dúvida.

ALGUNS TRABALHOS FEITOS A PARTIR DE PROUST

Uma criação pode ser uma repetição do que já foi feito mesmo que se busque a originalidade, ela não será igual se houver uma coerência dentro do trabalho. Pode também acontecer que trabalhos parecidos sejam feitos sem que nunca os artistas os tenham visto, porque as coincidências são o fato de que uma intuição parecida, existe, mas os trabalhos não são iguais. Descobri, com minha pesquisa, artistas que também fizeram trabalhos plásticos sobre a obra do Proust como por exemplo:

Béatrice Lacombe:

A transformação do romance de Marcel Proust em linguíças é uma homenagem ao sabor de suas palavras. Observemos a linguíça, alguns fragmentos de frase sobem à superfície, como a lembrança à consciência. Metáfora da memória, a linguíça nos diz aqui alguma coisa. As palavras elevadas ao nível da epiderme nos propõem o início de uma outra estória, a nossa, como foi o gosto da madeleine para Marcel Proust... Os quinze anos de gestação de *À la recherche du temps perdu* foram atormentadas. O autor retrabalhava sem parar seus manuscritos, acrescentando a eles suas “paperoles”, estes pedaços de papel colados que serviam de acréscimos. Encontrem aí outras “paperoles”, levados por esta transformação!

Ingredientes: livros de Marcel Proust, porco.⁶²

62. JEAN DES ARTS. Andhouillette. Disponível em: <http://jeandesarts.blogspot.fr/2011/12/andhouillette.html>, Original: “La transformation du roman de Marcel Proust en andhouillette est un hommage à la saveur de ses mots. Observons l’andhouillette, seules quelques bribes de phrases remontent à la surface comme le souvenir à la conscience. Métaphore de la mémoire, l’andhouillette nous dit ici quelque chose. Les mots

Ou Jérémie Bennequin:

Apagar a obra de Marcel Proust de acordo com um protocolo rigoroso, é o meu procedimento artístico. Ao ritmo de uma página por dia, regra necessária, apago à borracha, da coleção branca da Gallimard, uma série dos sete volumes deste romance. É um trabalho a longo prazo, uma progressão lenta, minuciosa e metódica, cujo o término é possível datar com exatidão. Esta forma de proceder, em torno da qual deve se desenvolver uma reflexão teórica e plástica, pode ser definida como uma procura do bom grau de apagamento. Procura ambígua, “*mise en abyme*” (narrativa dentro da narrativa) misto de culto, de homenagem e de tábula rasa, apagamento. Daí o título genérico: *Ommage*.⁶³

remontés au niveau de l'épiderme nous proposent le départ d'un autre récit, le nôtre, comme le fût le goût de la madeleine pour Marcel Proust ... Les quinze années de gestation de *la recherche du temps perdu* furent tourmentées. L'auteur retravaillait, sans relâche ses manuscrits, y ajoutant des « paperolles », ces bandes de papier collées servant d'ajouts. Retrouvez là, d'autres paperolles, au gré de cette transformation! Ingrédients : livres de Marcel Proust, porc”. (Tradução minha)

63. BENNEQUIN, Jérémie. *Ommage* À la recherche du temps perdu. Disponível em: <<http://jbennequin.canalblog.com/albums/ommage/index.html>>.Original: “Gommer l'œuvre de Marcel Proust, “À la recherche du temps perdu”, selon un protocole rigoureux, est ma démarche artistique. Au rythme d'une page quotidienne, contrainte nécessaire, j'efface à la gomme à encre, dans la collection blanche de Gallimard, une série des sept tomes de ce roman. C'est un travail à long terme, une progression lente, minutieuse et méthodique, dont il est possible de dater l'achèvement avec exactitude. Cette procédure, autour de laquelle doit se développer une réflexion théorique et plastique, peut être définie comme une recherche du bon degré d'effacement. Quête ambiguë, mise en abyme au croisement du

(Porque em francês ao tirar a letra g de gommage tem-se Ommage que com a letra H seria hommage, homenagem, portanto homenagem e apagamento seriam as duas faces da mesma moeda).

Na verdade, estes trabalhos reforçam minha “démarche”, pois mostram como é possível criar sobre um texto literário e o procedimento segue outras motivações que não são a de explicar a obra, mas reagir, transformar, colocar no perpétuo circuito dos sentidos particulares.

Voltando a Barthes: “[...] não tenho mais tempo de tentar várias vidas, preciso escolher minha última vida [...] tenho que sair deste estado tenebroso”. (Grifo meu).⁶⁴

Penso que tenho pouca vida e corro. Quero aproveitar a vida e não aproveito algumas felicidades. Escolhi minha última vida e agora tenho um vazio diante de mim. Um silêncio. Procurado e temido. Sim, poder ser artista, mas depois disso, de novo a pergunta: para quê? Como se nunca obtivesse a resposta, ou a resposta é sem consistência e temporária. Então, é esta falta de sentido que deve conduzir, ser artista porque nada tem sentido, nem mesmo ser artista, mas é aquilo que consigo ser para expressar a dor de existir sem sentido. Como para Camus em O Mito de Sísifo:

Estariamos errados [...] se acreditássemos que a obra de arte pudesse ser enfim considerada como um refúgio ao absurdo. Ela é, ela mesma, um fenô-

culite, de l’hommage, et de la table rase, gommage. D’où le titre générique : ommage”.(Tradução minha).

64. BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 342. Original: “je n’ai plus le temps d’essayer plusieurs vies : il faut que je choisisse ma dernière vie [...] je dois sortir de cet état ténébreux”. (Tradução e grifos meus).

meno absurdo e trata-se apenas da sua descrição. Ela não oferece uma saída ao mal do espírito. Ela é ao contrário um dos signos/sinais (*signes*) deste mal que se repercute em todo o pensamento de um homem. Mas pela primeira vez, ela faz o espírito sair dele mesmo e o coloca diante do outro, não para que ele se perca nele (*no outro acredito*), mas para lhe mostrar com um dedo bem preciso o caminho sem saída em que todos estamos.⁶⁵

SOBRE A FORMA DO ROMANCE QUE É UMA CRIAÇÃO, NÃO UMA TEORIA:

“[...] O romance, portanto, não faz pressão sobre o outro (o leitor); sua instância é a verdade dos afetos, não das ideias: ele portanto nunca é arrogante, terrorista: de acordo com a tipologia de Nietzsche, ele se coloca DO LADO DA ARTE não do Sacerdócio”. (Grifo meu).⁶⁶

65. CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942, p.129-130. Original: “On aurait tort [...] de croire que l’œuvre d’art puisse être considérée enfin comme un refuge à l’absurde et il s’agit seulement de sa description. Elle n’offre pas une issue au mal de l’esprit. Elle est au contraire un des signes de ce mal qui se répercute dans toute la pensée d’un homme. Mais pour la première fois, elle fait sortir l’esprit de lui-même et le place en face d’autrui, non pour qu’il s’y perde, mais pour lui montrer d’un doigt précis la voie sans issue où tous sont engagés”.

66. BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 345. Original: “[...] **le Roman, donc ne fait pas pression sur l’autre (le lecteur) ; son instance est la vérité des affects, non celle des idées : il n’est donc jamais arrogant, terroriste : selon la typologie nietzschéenne, il se place du côté de l’Art non de la Prêtrise**”. (Tradução e grifo meus).

Mais radical do que estou sendo, Barthes compara a crítica a algo terrorista. Não direi assim, mas como algo que, se posicionando do lado daquele que analisa, sempre será sobre categorias, teorias, conceitos, será assertiva, não incorpora o ambíguo, o contraditório, o afeto, mas o analisa de fora. Ou talvez a “teoria”, “esse bicho de sete cabeças”, seja este discurso que para mim parece impermeável, porque tão cheio de conceitos que não domino, me sinto burra diante deste saber que para obtê-lo teria que ler muito mais livros, dominar muito mais conceitos que são infinitos, infindáveis. Como em um pesadelo, imagino quando, em uma reunião na universidade, tratamos de um conceito simples como o “eu”, ou conceitos mais complexos da literatura, da crítica literária, da psicanálise; os livros referentes se agitassem na biblioteca prestes a cair sobre a minha cabeça ou literalmente caindo. Não que esteja defendendo o senso comum mas queria de fato que de um trabalho se fizesse como escreveu Proust em Sur la lecture:

Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor acaba, e queríamos que ele nos desse respostas quando tudo o que ele pode fazer é nos dar desejos. E estes desejos ele só pode os despertar nos fazendo contemplar a beleza suprema a qual este último esforço de sua arte lhe permitiu atingir. Mas por uma lei singular e aliás providencial da ótica dos espíritos (lei que significa talvez que não podemos receber a verdade de ninguém, e que devemos criá-la nós mesmos), o que é o término de sua sabedoria só nos aparece como o começo da nossa, de tal forma que é no momento em que eles nos disseram tudo que podiam nos dizer, que fazem nascer

em nós o sentimento que eles não nos disseram nada ainda.⁶⁷

Depois de tantas leituras, vago pelos livros que me esperam em cima da mesa que agora leio caoticamente ou volto para alguns que lembro terem dito alguma coisa que se relaciona aqui. E, assim, vou costurando cada fragmento das leituras sem saber onde isso vai me conduzir, senão ao fim do texto revisado que pode ser ainda revisado. Como Proust, estou tentando “preencher por dentro”. Ao invés de escrever o texto em um linha contínua, cada vez que releio, acrescento outros trechos. Procurei alguns trechos de Blanchot e revirei as frases sublinhadas. São tantas. Sobre a arte como o próprio buraco, procurando o refúgio, achamos o buraco:

Sobre Artaud:

Poemas que ele julga insuficientes e indignos de serem publicados cessam de o ser, quando são completados pela narração da experiência de sua insuficiência. **Como se o que lhes faltasse, o defeito deles, se tornasse plenitude e realização pela expres-**

67. PROUST, Marcel. Sur la lecture. In: RUSKIN, John. *Sésame et les Lys*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 32. Original “Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l’auteur finit, et nous voudrions qu’il nous donnât des réponses, quand tout ce qu’il peut faire est de nous donner des désirs. Et ces désirs, il ne peut les éveiller en nous qu’en nous faisant contempler la beauté suprême à laquelle le dernier effort de son art lui a permis d’atteindre. Mais par une loi singulière et d’ailleurs providentielle de l’optique des esprits (loi qui signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-mêmes), ce qui est le terme de leur sagesse ne nous apparaît que comme le commencement de la nôtre, de sorte que c’est au moment où ils nous ont tout dit tout ce qu’ils pouvaient nous dire qu’ils font naître en nous le sentiment qu’ils ne nous ont rien dit.” (Tradução minha)

são aberta desta falta e o aprofundamento de sua necessidade. Mais do que pela obra ela mesma, é certamente pela experiência da obra, pelo movimento que conduz até ela, que Jacques Rivière se interessa (*coincidência, o mesmo que reconheceu o valor de Proust!*), e pelo traço anônimo, obscuro, que ela representa desajeitadamente. [...] Este **vazio** que sua obra – naturalmente, não é uma obra – vai exaltar e denunciar, atravessar e preservar, que vai preencher e que vai preenchê-la.[...] O que está em primeiro, não é a plenitude do ser, é **a fenda e a fissura, a erosão e o esgarçamento, a intermitência e a privação corrosiva:** o ser não é o ser, é a falta do ser, ausência viva que torna a vida falha, inapreensível, e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz abstinência.⁶⁸ (Grifos meus)

68. BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p.50-54-55. Original: “ Des poèmes qu’il juge insuffisants et indignes d’être publiés cessent de l’être, lorsqu’ils sont complétés par le récit de l’expérience de leur insuffisance. Comme si ce qui leur manquait, leur défaut, devenait plénitude et achèvement par l’expression ouverte de ce manque et l’approfondissement de sa nécessité. Plus, au mouvement qu’à l’œuvre elle-même, c’est assurément à l’expérience de l’œuvre, au mouvement qui conduit jusqu’à l’œuvre, que Jacques Rivière s’intéresse, et à la trace anonyme obscure, qu’elle représente maladroitement..[...] De ce vide que son œuvre – naturellement, ce n’est pas une œuvre – va exalter et dénoncer, traverser et préserver, qu’elle va remplir et qui va la remplir, [...] Ce qui est premier, ce n’est pas la plénitude de l’être, c’est la lézarde et la fissure, l’érosion et le déchirement, l’intermittence et la privation rongeuse: l’être, ce n’est pas l’être, c’est ce manque d’être, manque vivant qui rend la vie défaillante, insaisissable et inexprimable, sauf par le cri d’une féroce abstinence.(Tradução minha)

Sobre Joubert:

Joubert teve este dom. Nunca escreveu um livro. Preparou-se somente a escrever um, procurando com determinação as boas condições que lhe permitiriam escrever. Depois até esqueceu deste propósito.[...] “Diário íntimo de Joubert”, este sub-título dado aos *Carnets* não é enganoso, mesmo se exagerado. É bem da intimidade da mais profunda, da busca dessa intimidade, do caminho para atingí-la e do espaço das palavras com o qual ela deve ao final se confundir, que nos é feita a narração. **“E que tudo saia das entranhas, tudo até a mínima expressão. É talvez uma inconveniência, mas é uma necessidade: padeço dela.”**⁶⁹ (Grifo meu)

Sobre Kafka:

“Se eu não me salvo em um trabalho...” Mas **por que este trabalho poderia salvá-lo?** Parece que Kafka reconheceu precisamente neste terrí-

69. BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p.71-73. Original: “Joubert eut ce don. Il n’écrivit jamais un livre. Il se prépara seulement à en écrire un, cherchant avec résolution les conditions justes qui lui permettrait de l’écrire. Puis il oublia même ce dessein.[...] ‘Journal intime de Joubert’, ce sous-titre donné aux *Carnets* n’est pas trompeur, même s’il nous abuse. C’est bien de l’intimité la plus profonde, de la recherche de cette intimité, du chemin pour atteindre et de l’espace de mots avec lequel elle doit à la fin se confondre, qu’il nous est fait ce récit. ‘Et que tout sorte des entrailles, tout jusqu’à la moindre expression. C’est peut-être un inconvénient, mais c’est une nécessité: je la subis.’”(Tradução minha)

vel estado de **dissolução** dele mesmo, onde está perdido para os outros e para ele, o centro de gravidade da exigência de escrever. **Lá onde ele se sente destruído até o fundo, nasce a profundidade** que substitue a destruição pela possibilidade de uma grande criação. [...] **Consolo sem força**: quanto mais ele escreve, mais se aproxima deste ponto extremo no qual a obra como que se tende para sua origem, mas aquele que o pressente só pode ver como a **profundidade do vazio do indefinido**. “Não posso mais continuar a escrever. Estou no limite definitivo, diante do qual posso ficar de novo durante anos, antes de poder recommençar uma nova estória que de novo permanecerá inacabada. Este destino me persegue”(30 de novembro de 1914.) [...] “uma defesa do vazio, uma garantia do vazio, um sopro de alegria dado ao vazio” tal é a arte.⁷⁰ (Grifos meus)

70. BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, éd. Gallimard, 1955, p. 71, 76, 77, 86. Original: “‘Si je ne me sauve pas dans un travail...’ Mais pour-quoi ce travail pourrait-il le sauver? Il semble que Kafka ait précisément reconnu dans ce terrible état de dissolution de lui-même, où il est perdu pour les autres et pour lui, le centre de gravité de l'exigence d'écrire. Là où il se sent détruit jusqu'au fond naît la profondeur qui substitue à la destruction la possibilité de la création la plus grande.[...]”

Parece que há um denominador comum na visão de Blanchot destes autores e de muitos que analisa. Elogio ao vazio, à falta, à fissura, à profundidade na destruição, na dissolução, ao defeito que se torna realização. Parece uma solução também para mim, apropriar-me do próprio fantasma que me ronda quando me pergunto se sou realmente artista.

Volto a Barthes, autor que incitado por Proust também me incita a “criar”, não analisar minuciosamente, falar sobre o outro mas falar assumindo uma voz própria, na primeira pessoa, íntima, profunda, sem conceitos complexos e impermeáveis, mas diretos, atuais, de dentro.

Este Romance utópico, é importante que eu faça como se eu devesse escrevê-lo. E encontro aqui, no final o método. Coloco-me de fato NA POSIÇÃO DAQUELE QUE FAZ ALGUMA COISA E NÃO MAIS AQUELE QUE FALA SOBRE ALGUMA COISA: não estudo um produto, endosso uma produção; elimino o discurso sobre o discurso; O MUNDO NÃO VEM A MIM SOB A FORMA DE UM OBJETO, MAS SOB UMA ESCRITURA, QUER DIZER DE UMA PRÁTICA; PASSO A UM OUTRO TIPO DE SABER (O DO AMADOR) e é nisto que sou metódico. “COMO SE”: esta fórmula não é ela mesma a expressão de um procedimento científico, como vemos em matemática?. (Grifos meus).⁷¹

71. BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p.345-346. Original: “Ce Roman utopique, il m’importe de faire comme si je devais l’écrire. Et je retrouve ici, pour finir la méthode. Je me mets

Mas não do dileitante, sim do que arrisca um fazer, não necessariamente artístico.

Sabemos que depois Barthes prolongou este assunto em sua Preparação do romance. Este COMO SE é interessante como procedimento, como um jogo de faz de conta, pensei em agir COMO SE fosse artista. Mas, não consegui jogar o jogo. As regras ficaram sérias demais, não consigo ficar no lugar da amadora. Teria que ser mais descompromissada, viver só o prazer de fazer. Tive este primeiro momento, mas a necessidade imperiosa de acertar bloqueou o fazer. De qualquer forma entrei numa prática, nos riscos do fazer, na região pantanosa de um fazer onde no fundo não existe certo ou errado.

Barthes, em La préparation du roman, continua então o pensamento deste primeiro texto comentado acima:

Acreditei por muito tempo que havia um Querer-Escrever em si: escrever, verbo intransitivo – estou menos certo disso. Talvez querer escrever = querer escrever alguma coisa → Querer-Escrever + Objeto. Haveria Fantasmas de escritura: tomar a expressão em sua força desejante, ou seja, compreendamos em igualdade com os fantasmas ditos sexuais. Um fantasma sexual = um estória com um

en effet dans la position de celui qui fait quelque chose et non plus celui qui parle sur quelque chose : **je n'étudie pas un produit, j'endosse une production ; j'abolis le discours sur le discours** ; le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture, c'est-à-dire d'une pratique : je passe à un autre type de savoir (celui de l'Amateur) et c'est là que je suis méthodique. 'Comme si': cette formule n'est-elle pas l'expression même d'une démarche scientifique, comme l'on voit en mathématiques?'. (Tradução e grifos meus).

sujeito (eu) e um objeto típico (uma parte do corpo, uma prática, uma situação) a conjunção produzindo um prazer → Fantasma de escritura = eu produzindo um objeto literário; ou seja o escrevendo! (Aqui o fantasma apaga, como sempre, as dificuldades, os fiascos) ou melhor, quase o tendo terminado.⁷²

Barthes chamou então este DESEJO DE ESCREVER de FANTASMA DE ESCRITURA. Para mim, é o desejo de produzir um trabalho de artes plásticas que passa pela minha identidade de artista. É igualmente um fantasma porque é muito idealizado, e dificilmente posto em prática. Mas de tanto pensar, racionalizar sobre isso, teorizar sobre isso, o fantasma aumenta.

— Tira esse peso das tuas costas!

Simplesmente o peso saiu. Sem necessariamente produzir uma obra. Houve um distanciamento da obra de Proust, distanciamento da sombra, distanciamento da leitura e processamento das informações, decantamento e esquecimento, resgate e condensação em um espaço. Fechei o livro e escrevendo apenas voltam as leituras que ficaram. São as que cito aqui e faço delas meu discurso. Tentando claro, cada vez mais escrever o

72. Idem. *La Préparation du roman I et II*. Paris: Seuil, 2003, p. 35. Original: “J’ai longtemps cru qu’il y avait un Vouloir-Écrire en soi : écrire, verbe intransitif – j’en suis moins sûr. Peut-être, vouloir écrire = vouloir écrire quelque chose → Vouloir-Écrire + Objet. Il y aurait des Fantômes d’écriture : prendre l’expression dans sa force désirante, c’est-à-dire, comprenons-le à égalité avec les fantasmes dits sexuels. Un fantasme sexuel = un scénario avec un sujet (moi) et un objet typique (une partie du corps, une pratique, une situation) la conjonction produisant un plaisir → Fantasme d’écriture = moi produisant un objet littéraire ; c’est-à-dire l’écrivain (ici le fantasme gomme, comme toujours, les difficultés, les fiascos) ou plutôt sur le point de le terminer”. (Tradução minha)

meu “entrelinhas”. Neste caso, o texto. Já não tenho mais o fantasma, porque estou escrevendo. É uma forma de criação e de expressão da minha subjetividade. Então percebi que ser artista pode ter várias formas, se não for a visual que exige esforços monumentais como as instalações, apoteose da vontade e de ocupação do espaço, a escrita parece o lugar da expressão do tímido, reservado. Porque o desejo de expressar subexiste, não de ser artista persona social, produtora de coisas vendáveis, bens de consumo ainda submetidos às regras do mercado de arte mais desvairadas que as capitalistas, mas de se pensar no mundo como ser humano passageiro, então qual o lugar para o resultado deste pensamento senão a arte? (Para pastichar Proust!) Então, depois do primeiro impulso dado por Proust, preciso pensar que caminho tomar, qual será o próximo trabalho. É como se, mesmo não tendo feito a exposição, precisasse já pensar outra coisa. Um ciclo se termina aqui. Escrever foi uma forma de criar, sobre a dificuldade de criar e dos seus entraves. E escrevendo sobre ela não a resolvi, porém ela é ela mesma o tema do trabalho que está sendo realizado.

Meu orientador Philippe Willemart escreveu SOBRE O DESEJO DE ESCREVER, que pode ser o desejo de criar :

Na sua vida de pulsões e de desejo, o escritor, para não dizer O ARTISTA EM GERAL, particularmente sensível à tradição cultural e ao mundo em que vive, retém de forma singular informações e sensações do passado e do presente. **Os elementos detidos neste filtro particular formam um entrelaçamento ou um nó que bloqueia de certo modo o desejo do artista e o incomoda.** Desse bloqueio ou desta barreira, nascem o primeiro texto e o autor. **Não há portanto um primeiro texto escrito em**

alguma parte transmitido por uma musa a um escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, *DEPOIS DE UM CERTO TEMPO, DEVEM SER DITOS E ESCRITOS. Como o neurótico angustiado por seu sintoma recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa suas campanhas de redações não impelido, mas atraído pelo desejo [...] TECER UM TEXTO PARA COLMATAR UM VAZIO. DESEJO DE LIBERAÇÃO POR UM LADO, DESEJO DE TECER POR OUTRO [...].* (Grifos meus).⁷³

Exatamente: tecer um texto para colmatar uma vazão, desejo de liberação por um lado, desejo de tecer por outro. Escrevo para preencher um vazão, escrevo sobre minha vontade de ser artista e não conseguir, ou mesmo sendo não me achando, preciso mesmo me livrar deste bloqueio que me inquieta, talvez não me livre nunca, mas para a tese existe uma obrigação de escrever, então escrevo e tento digerir tudo o que li que está desorganizado na minha cabeça. Não sei se chegarei à conclusão de que era isto que queria escrever, já escrevi várias vezes a mesma coisa. A última versão colocará um ponto final pela urgência do tempo e a exigência de uma forma organizada. Espero chegar a uma organização, mas realmente agora escrevo, tento escrever por fragmentos, sem a visão do todo, não consigo trabalhar de maneira esquemática, já tentei pensar em capítulos, acabo entrando de novo num fluxo conforme ele me leva, mais

73. WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 91-94.

“à la Proust”.

[...] o escritor necessita do tempo da escritura para livrar-se desse bloqueio que o inquieta. O primeiro texto é, de uma certa maneira, um texto mítico no qual se escreve o desejo do escritor que, podemos imaginar, dirá ao copista da última versão...: “É isso que queria escrever”. Dirá essa frase conclusiva “só depois” (*après-coup*), como o analisando, que terá reconstruído sua história. (Grifo meu).⁷⁴

Sim talvez depois olhe para tudo que escrevi e pense assim. Pensei também em imprimir tudo para conseguir ver o todo e reorganizar, rasurar, escrever melhor.

*Este terá sido meu primeiro texto: texto para me livrar de um bloqueio, que não necessariamente me tornará artista, mas terá tecido este texto. Texto que escreve sobre a necessidade, o desejo de ser artista. E se escrevendo, se tece, uma série de linhas, de fios imbricados. Não terei me tornado artista, terei **tecido** um texto.*

Mas **terá a impressão de reencontrar-se e de ter narrado algo dele, mesmo há muito tempo enterrado** em não sabemos qual tesouro, e de ter tampado uma brecha. De fato, terá elaborado, a partir de um conjunto de formas-sentidos ou de um conjunto de objetos de sua pulsão de escrever, um texto erguido

74. Ibidem.

à dignidade da Coisa, o que define a sublimação, segundo Jacques Lacan. **De-sejando liberar-se de uma massa de informações acumuladas, que formam um primeiro texto, o escritor atrela-se à sua tarefa e deixa agir sua pulsão de escrever** [*sim estou deixando agir minha pulsão de escrever*] que, por um jogo curioso, lhe permite liberar-se do primeiro texto e reencontrar seu ser desejante tecendo seu texto. [*Gosto muito da ideia: tecer um texto*] Cada rasura é signo da intervenção do Outro que obriga o escritor a deparar-se com um tesouro de vozes das quais o eco lhe chega através dos rastros das palavras ou o filtro da escritura [...] Uma vez no papel, as vozes lutam, chamam outras, opõe-se às anteriores e percorrem o tempo lógico até o momento de concluir. (Grifos meus).⁷⁵

As vozes são todos os textos que li, mais claramente os que cito aqui e incluo as vozes de algumas pessoas. Essas pessoas que sobrevivem dentro de nós, os pais interiores da análise transacional, as referências intelectuais, afetivas, que se sobrepõem a estas que também precisamos esquecer, como os livros, as informações. E só ficar com o resto de tudo isso, o que vale a pena realmente. Também como convida André Gide em Les Nourritures terrestres et les nouvelles nourritures: “E quando tu me terás lido, joga esse livro e sai. [...] Que meu livro te ensine a te interessar mais por ti do que por ele – e de-

75. Ibidem.

pois por todo o resto mais do que por ti.”⁷⁶ *Espero poder fechar o livro e enfim fazer meu trabalho, mas ao mesmo tempo já estou fazendo.*

Volto à questão do tempo para criar, presente no texto de Philippe Willemart:

Tempo do desejo, tempo da pulsão de escrever, tempo do grande Outro, tempo lógico. Estes três últimos imbricam-se um no outro e são atraídos após cada momento de conclusão pelo desejo que somente será satisfeito no momento de entrega ao editor que corresponderá à coincidência entre o texto da última versão com o primeiro texto.⁷⁷

Sim, como é importante o nó final. Como um parto, um momento de colocar para fora e concluir. E poder entrar em outro trabalho, outro projeto, outra “viagem”, outra “tradução” do absurdo do mundo, no sentido mesmo em que Camus o nomeou em O Mito de Sísifo. Volto ao texto de Willemart:

Achamos que a escritura se constrói aos poucos, ao acaso dos encontros das palavras, das ideias, dos terceiros, das cores das linhas, dos espaços, etc. Não há vontade, nem poder superior, nem imposição de normas, nem tentativa de

76. GIDE, André. *Les Nourritures terrestres et les nouvelles nourritures*. Paris: Gallimard, 1956, p. 17-18. Original: “Et quand tu m’auras lu, jette ce livre – et sors. [...] Que mon livre t’enseigne à t’intéresser plus à toi qu’à lui-même, – puis à tout le reste plus qu’à toi.” (Tradução minha)

77. WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 91-94.

adequação entre a escritura e uma ideia. Todas estas trajetórias entram no que Prigogine, prêmio Nobel de química em 1977, chamou de região, isto é, um lugar fechado, análogo à mente, no qual as trajetórias se encontram e se chocam, se auto-organizam para produzir na saída a frase-resumo. A desordem inicial gera a ordem.⁷⁸

Espero esta auto-organização. Estou saindo do caos. Sensação de começar a por ordem. “Engajado na escritura, ergue-se a angústia dos impasses. Surgem as surpresas e a felicidade dos achados, contrabalançada pelo excesso de espera que dói porque nos achamos sem rumo”.⁷⁹

Estou sem rumo. Não sei por qual caminho seguir. Pego qualquer um, uma ponta de um fio, pelo menos para começar.

E agora, relendo este texto, vejo que mesmo sem saber para onde ia, “costurando” os pedaços de textos, pude tecer um texto, fragmentado claro, unido pelas linhas que o tecem horizontalmente em série sobre a superfície branca, mas um texto, com letras, linhas, páginas que desfilam em série.

O PRIMEIRO TEXTO

O texto abaixo está mesclado com o que foi escrito anteriormente ao que acabamos de ler (um “primeiro texto” que escrevi na ocasião Qualificação para o Mestrado) com, de novo, na releitura, um acréscimo

78. Idem. *Os processos de criação na escritura, na arte, na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 68.

79. Ibidem.

que revê ao final todo o movimento feito pela escritura. É uma redundância em relação ao que já expus aqui porque foi meu primeiro movimento de identificação confusa com o autor Marcel Proust e com o narrador da Recherche, como expus anteriormente a partir de fragmentos da própria Recherche. Mas talvez como uma coisa que fica girando e girando em torno de si, se repetindo como um mantra, a pergunta inicial: – sou uma artista? ficando sem resposta, apenas agora penso que posso, como quando o narrador acaba de narrar sua busca do tempo perdido começar a ser. Artista. Embora neste tempo todo em que fiz a tese já estava sendo de novo artista, meio sem saber, buscando.

O texto então, baseia-se em um prefácio de Antoine Compagnon para Du côté de chez Swann em uma edição de bolso da Gallimard de 1988.

SOU UMA ARTISTA?

“*Sou um romancista?*” Pergunta-se Proust no outono de 1908,⁸⁰ por volta do final de um ano em que ele se pôs de novo a trabalhar. Desde sempre, ele quer ser romancista, mas o desejo permanece irrealizável: este será o assunto da *Busca do Tempo Perdido*. A preguiça, a doença, o luto, a impotência de escrever criam seus obstáculos diante do livro sonhado. E a morte: “Os avisos da morte. Em breve, você não poderá dizer tudo isso.”⁸¹

80. PROUST, Marcel. *Le Carnet de 1908*. Ed. Philip. Kolb. Paris: Gallimard, 1976, p. 61.

81. COMPAGNON, Antoine. Préface. In: PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1988, p. VII. Original: “ ‘*Suis-je romancier?*’, se

Sou uma artista? Eu queria ser, me sinto travada. Fazer esta pesquisa sobre o processo de criação do Proust terá sido para mim uma maneira de retomar o meu processo de criação. Descobrimo o dele, eu terei feito dele o meu. Isto é possível? Mas este desejo permanece irrealizável. Este é o assunto essencial desta tese. Não exatamente a preguiça para mim, mas a sensação de incapacidade, de falta de talento, a angústia, a inação, o bloqueio, o medo de errar. E a necessidade de não sei mais o que exatamente. Senão de falar através da escrita atualmente. Escrevendo agora me dou conta de que talvez preferisse escrever. Porque a escrita são palavras no papel ou no computador, sua materialidade simples, seu “custo baixo”, a possibilidade de expressar de outro modo. Parece que me distancio das artes plásticas e que através desta escrita, de fato algo desbloqueou. Mas gostaria de ter uma fala anônima, de quem me lesse não me conhecesse.

E agora de novo relendo todo este capítulo, vejo que sim, foi através da forma como Proust escreveu a Recherche, a partir de um pretexto inicial como foi para Proust o Contre Sainte-Beuve, para escrever no início de forma desordenada, assim como Contre Sainte-Beuve que foi uma junção de vários manuscritos em desordem feita por Bernard de Fallois; comecei a escrever tendo como pretexto o processo de criação de Proust e a minha busca em retomar um trabalho de arte abandonado. E deste primeiro texto praticamente todo rasurado, revisto, acrescentado, fiz um texto ainda desordenado, uma tierce forme de tese que significou

demande Proust à l'automne de 1908, vers la fin d'une année où il s'est mis une nouvelle fois au travail. Depuis toujours, il veut être romancier, mais le désir demeure irréalisable: ce sera le sujet d'À la Recherche du temps perdu. La paresse, la maladie, de deuil, impuissance d'écrire dressent leurs obstacles devant le livre rêvé. Et la mort: 'Les avertissements de la mort. Bientôt tu ne pourras plus dire tout cela'" (Tradução minha)

finalmente um desbloqueio. Proust escreveu a primeira parte e a última da Recherche antes do desenvolvimento interno do romance de acordo com as pesquisas feitas em crítica genética. Eu não sabia do fim desta tese escrita, mas sempre imaginei que o fim seria a exposição, que será de fato a última coisa a ser feita. Outra forma de concretização deste “Fantasma”. E toda vez que releio este texto ele aumenta por dentro, com as transformações que o próprio escrever veio trazendo com o Tempo. Então não terei feito uma obra grandiosa como a de Proust mas terei aprendido a costurar fragmentos e a tecer simplesmente um texto!

“Como o herói se tornou escritor: este é o fio secreto, o eixo do romance até *O Tempo redescoberto*, em que o herói, através de uma série de êxtases que lhe trazem de volta o tempo perdido, compreende que a verdadeira vida, a única salvação, está na arte”.⁸²

Não me imagino mais me tornar alguma coisa, já sou o que sou, não haverão êxtases, e a arte não será salvação. Será apenas fazer alguma coisa para não morrer, sem esperança nem ambição, mas com tédio e consciente da sua inutilidade.

“A *Busca do Tempo Perdido* é antes de tudo uma busca da verdade, um romance filosófico que responde a uma doutrina estética: a arte é sem medida comum com a vida, ela a transcende, pois ela é a verdadeira vida: o eu criador não é o eu social, o artista cria descendo nele mesmo”.⁸³

82. Ibidem, p. VIII. Original: “Comment le héros devint écrivain : tel est le fil secret, l’axe du roman jusqu’au *Temps retrouvé*, où le héros, à la faveur d’une série d’extases qui lui rendent le temps perdu, comprend que la vraie vie, le seul salut, est dans l’art.” (Tradução minha).

83. Ibidem. Original: “[...]la Recherche du temps perdu est avant tout une

Não existe verdade, portanto sua busca é inócua, não há doutrina estética porque não acreditamos mais em doutrinas. A arte não é a verdadeira vida, porque a verdadeira vida é um fardo, a existência é uma luta e a arte também é uma luta para criar alguma coisa que faça sentido em um mundo onde tudo se esgota e se desfaz em segundos.

“Além da história de Marcel, esta estética idealista é o verdadeiro assunto do romance, que empreende demonstrar: ele conta a história de um homem que faz sua descoberta”.⁸⁴

No início, esta descoberta me animou, me iludiu.

“Jean Santeuil permaneceu um amálgama de fragmentos. Faltava a composição, [...] e uma tensão no fim, nesta **procura hesitante** de sua verdade [...]” (*Confusão entre o narrador e o autor, os textos se imbricam*). (Grifo meu).⁸⁵

A realidade é este amálgama de fragmentos. Somente fragmentos são possíveis, não há como realizar um pensamento contínuo, coerente, fluido. Tudo é cortado, interrompido, engolido. A procura é sempre hesitante e ela não resulta em uma verdade, mas na ausência dela.

Eu penso em meu fracasso. Neste amálgama de fragmentos onde falta a composição.

recherche de vérité, un roman philosophique qui répond à une doctrine esthétique: l’art est sans mesure avec la vie, il la transcende, car il est la vraie vie; le moi créateur n’est pas le moi social, l’artiste crée en descendant en lui même.” (Tradução minha)

84. Ibidem. Original: “Au-delà de l’histoire de Marcel, cette esthétique idéaliste est le vrai sujet du roman, qui entreprend de la démontrer: il raconte l’histoire d’un homme qui en fait la découverte.” (Tradução minha)

85. Ibidem, p. IX. Original: “Jean Santeuil demeura un amalgame de fragments. La composition manquait, c’est-à-dire une fin, qui fera de l’art une théorie de la mémoire dans la Recherche, et une tension vers la fin, dans la quête hésitante de sa vérité que mènera le héros.” (Tradução minha)

“A impotência para escrever é colocada em cena: o herói sofre de uma ausência de talento, ele está quase sempre prestes a renunciar, mas os momentos intensos proporcionados pelo acaso de uma impressão sensível trazem de volta a necessidade de escrever, até a revelação final”.⁸⁶

É esta impotência que deve ser colocada em cena, não a criação transbordante, infinita; porém a necessidade de fazer sem saber o quê, o fato de estar sempre prestes a renunciar e não ter momentos intensos e nem revelações, mas um fazer, fazer, fazer. Ou pensar, pensar, pensar.

No entanto a dispersão subsiste em seus projetos. *(De Proust não do narrador)*⁸⁷

Qual é o mal da dispersão? Manter a dispersão, mostrar a dispersão, não mascará-la em uma estrutura, assumi-la.

A primeira lembrança de Combray está lá, em potência. *[(como um caroço, uma semente, pode existir enquanto potência mas precisa ser cultivado): hoje este caroço, esta semente, foi plantada e a planta que nasceu não foi para frente, nasceu torta, defeituosa, foi meio posta de lado.]* O romance de 1908 não se conclui, *[um outro fracasso]* “**a preguiça ou a dúvida ou a impotência que se refugiam na incerteza sobre a forma de**

86. Ibidem. Original: “L’impuissance à écrire y est mise en scène: le héros souffre d’une absence de talent, il est souvent prêt à renoncer, mais les moments intenses procurés par le hasard d’une impression sensible relancent le besoin d’écrire, jusqu’à la révélation finale.” (Tradução minha)

87. Ibidem, p. XI. Original: “Pourtant la dispersion subsiste dans ses projets.” (Tradução minha)

arte”.⁸⁸ Ele fracassou pela mesma razão que em *Jean-Santeuil*: **fragmentos autobiográficos, momentos estáticos não fazem um romance; um romance é um todo, uma construção; ele deve ter sua unidade.** (Grifos meus).⁸⁹

Cada vez mais penso que não deve ter uma unidade o que estou fazendo, a construção é o amálgama de fragmentos, a unidade será apenas física, material, na forma de um livro mas em seu interior é como a robe rapiecée, pedaços costurados fragilmente, rasgados facilmente, desfeitos, esfacelados.

“Ele está dilacerado entre a impotência e a necessidade de escrever.”⁹⁰

Eu gostaria de ser ele, alguém que depois de vários fracassos, desânimos, incertezas sobre a forma pudesse realizar uma grande obra que se traz em si há muito tempo, no fundo do eu. É um problema esta identificação com o Proust. É ambicioso, eu sei, é preciso trabalhar muito.

Estou dilacerada entre a impotência e a vontade de fazer um trabalho de arte maravilhoso, grandioso, animador para os olhos, lindo como o trabalho do Tunga, como o romance do Proust.

88. PROUST, Marcel. *Le Carnet de 1908*. Ed. Philip Kolb. Paris: Gallimard, 1976, p. 61.

89. COMPAGNON, Antoine. Prefácio. In: PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1988, p. XII. Original: “Le premier souvenir de Combray est là en puissance [...]: Le roman de 1908 tourna court, ‘la paresse ou le doute ou l’impuissance se réfugient dans l’incertitude sur la forme d’art’ (*Le Carnet de 1908*). Il échoua pour la même raison que Jean Santeuil: des fragments autobiographiques, des moments extatiques ne font pas un roman; un roman est un tout, une construction[...]” (Tradução minha)

90. Ibidem, p. XIII. Original: “Il est déchiré entre l’impuissance et la nécessité d’écrire.” (Tradução minha)

Agora, depois de passada a fase de identificação, vejo-a apenas como uma passagem, um impulso, para pensar sobretudo a arte, o ser artista, o sentido e a necessidade destes.

A partir da leitura de A ficção da escrita de Cláudia Pino⁹¹, a ideia que fica é a de que a crítica genética, ao tentar escrever sobre processo de criação, cria outra ficção sobre a escrita. Foi desde então que decidi fazer uma autoanálise da minha produção como artista e do desejo que tenho de voltar a ser artista, o que seria por sua vez uma ficção, porque uma construção dos fatos é totalmente subjetiva. Mas não por vaidade ou egocentrismo, mas porque depois de três crises, três paradas, eu volto sempre para essa necessidade de ser artista, de exprimir alguma coisa da minha sensibilidade. Estas três crises, estas grandes rasuras, por que eu retorno sem parar? Por que eu paro? O medo do ridículo, uma arrogância porque eu não posso suportar fazer alguma coisa medíocre. Mas conscientemente eu me digo que na minha idade não me sobra muito tempo (se eu viver até os sessenta e cinco tenho uns vinte anos, passa rápido!) e que mesmo se for ridículo, menor, paciência, preciso dizer, preciso fazer, está entalado. E se eu escrevesse sobre este processo seria para me encontrar, ver o que volta, o que era uma influência mas da qual eu não tinha me apropriado.

Tudo isso relido hoje me parece passado, distante. Mas porque de fato escrevendo pude refletir sobre esta minha maneira de criar que é sofrida, cheia de pausas, mas que é a minha maneira, não deixo de ser artista quando não produzo, nem quando destruo o que faço. Mesmo adormecido, algo subexiste e em alguns longos períodos, ficou estagnado, de fato coberto pelo lado prático e concreto da vida cotidiana, mas agora,

91. PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

mais livre de entraves, pode existir sem necessariamente produzir um objeto concreto e pode se manifestar da forma que for sem passar pelo lado social e econômico da arte. Este algo é a essência das coisas, do mundo, da existência, da vida. Sinto-me próxima dela, sem talvez transformá-la em uma obra de arte porque parece pretencioso, mas sinto que por ter escrito, transformei meu sofrimento em um TEXTO.

Relendo hoje, quase três anos depois o mesmo livro de Cláudia Pino, o que encontro e que de novo vem justificar meu procedimento:

Sobre a forma do trabalho de escritura de Perec:

O estudo de Hans Hartje mostrou-nos que a escritura de *La disparition* também apresentava essa divisão em duas partes: uma delas procura palavras e elementos narrativos e a outra integração desses pedaços de texto em um todo coerente. No caso de *A vida modo de usar*, essa divisão tornar-se-ia programática: estava determinado que no começo da criação, só seriam escritas listas e gráficos, o *Cahier des charges*, e que só depois começaria a etapa de redação. Nos estudos sobre a gênese de *W*, particularmente, a **fragmentação teria a função de desconstruir a aparente linearidade da memória** e propor um **novo texto autobiográfico plural, em movimento**.

A partir desses estudos e do nosso, é possível determinar que o trabalho de escritura de Perec segue aproximadamente o percurso que descreveremos em seguir, com algumas variações de obra para obra. Em primeiro lugar, ele determina uma maneira de criar **fragmentos de texto**. Esta maneira pode

ser uma restrição rígida, como escrever sem uma letra, uma imposição mais suave, como elaborar uma lista de lembranças ou com uma restrição aberta, como fazer traduções homofonéticas de *A Cartuxa de Parma*. É **importante não enfrentar a página em branco, mas partir de uma escrita, de uma memória, que já está lá.**

[A presença das citações para mim funciona como um texto do qual partir.]

Em um segundo momento, o scriptor leria e releria esses pedaços de textos, esperando alguma ressonância, alguma nova relação. Deste processo de releitura, que seria o centro da criação, surgiriam dois trabalhos paralelos e aparentemente contraditórios: a necessidade de união dos fragmentos em um todo coerente e a elaboração de uma narrativa fragmentada, que mostraria exatamente **a impossibilidade em um todo coerente; por isso as narrativas perequianas têm esse caráter não resolvido, incompleto** e perturbador. (Grifos meus).⁹²

No texto da minha qualificação de mestrado, copieei fragmentos enormes de textos porque não conseguia escrever, parecia que os textos já diziam por mim. Continuo copiando, tento selecionar trechos menores e escrever mais, tento dialogar mais com cada um. Para escrever aqui, tive que usar o mesmo procedimento, retomar trechos dos primeiros textos copiados para ter alguma coisa de onde partir (o problema da folha em

92. Ibidem, p. 116-117.

branco), e criar esta espécie de diálogo com os textos. E fui percebendo que a fragmentação era inevitável. Mas foi a despeito de mim, por uma incapacidade de estruturar e de ter um discurso lógico. Diante da forma de Perek, vejo que posso assumir esta forma, e mais, não como errada mas como única possível diante da absoluta falta de verdades e lógica em qualquer discurso que se veja no seu avesso.

O abandono parcial da estrutura de “uma narrativa dentro de outra narrativa” mostraria uma certa desconfiança na possibilidade de interpretação de uma ficção. Afinal, a base da interpretação estaria nessa ideia de uma história dentro de outra, o equivalente da noção de verdade no universo da leitura. **Como alternativa, o scriptor propõe a intertextualidade, ou seja, um texto em função de um outro texto.** Esse recurso ajudaria a construir uma espécie de “poética da diferença” exemplificada na frase **“a verdade está entre os livros”**. Dessa forma, novamente chegamos ao ponto em que **um olhar deve ser construído a partir da observação de determinadas verdades que, por sua vez são falsas.** Por outro lado, essa **valorização do “entre”** também remeteria ao diálogo e ao **caráter essencial do leitor na própria criação.** (Grifos meus).⁹³

93. Ibidem, p. 245.

Sou leitora e sobre a leitura faço a cópia, e escrevo entre as linhas ou entrelinhas.

Adorno, apesar de algumas diferenças com Benjamim, tem como ele uma concepção da obra **que traz em si as fraturas da modernidade; toda obra moderna só pode ser concebida em resposta aos fenômenos de choque, características da época moderna. À experiência estilhaçada da modernidade** que, vimos em Benjamin, **não pode mais dar lugar a uma síntese** – em todo o caso no sentido clássico do termo – a esta experiência que se desfaz em pedaços, corresponde uma arte que se quebra, e não pode mais se resolver em uma aparência unificada. (Grifo meu).⁹⁴

O que proponho aqui é uma tese fragmentada diante da impossibilidade de trazer uma visão organizada e total, da impossibilidade de partir de teorias para os problemas da criação, e diante da necessidade de continuar pensando mas por caminhos tortuosos.

94. OLIVE, Jean-Paul. Fragments épars, fragments dynamiques. In: AMEY, Claude; _____. (Org.) *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?* Paris: L'Harmattan, 2004, p. 11. Original: “Adorno, malgré certaines divergences, partage avec Benjamin une conception de l'œuvre qui recèle **en son sein les fractures de la modernité; toute œuvre moderne ne peut être conçue qu'en réponse aux phénomènes de choc, caractéristiques de l'époque moderne.** À l'expérience éclatée de la modernité qui, l'on a vu chez Benjamin, ne peut plus donner lieu à une synthèse – en tout cas au sens classique du terme - à cette expérience qui vole en éclat, correspond un art qui se brise, et ne peut plus - se résoudre à une apparence unifiée”. (Grifo meu).

Os caminhos tortuosos são os milhares de caminhos errados, a volta para trás, toda a bagunça que se cria para produzir alguma coisa, as bordas.

Na crítica genética, que analisa a criação e seus processos, temos por exemplo para falar da rasura:

Cada traço de rasura é assim o sinal de uma rejeição, de um caminho abandonado, mas também de “**nós**”, de “fenômenos estranhos e bastante obscuros, no próprio sentido da palavra, para fazer o espírito sair de seu buraco, levá-lo a buscar sua riqueza fora dos caminhos já percorridos ou fazê-lo descarrilhar”. Todo ponto de crise é portanto, ao mesmo tempo “engrenagem de escritura”.⁹⁵ Toda rasura é também, no processo criador, novo ponto de partida. (Grifo meu).⁹⁶

Estou no momento da rasura, mas não só uma rasura de uma linha mas de um texto inteiro. Não sei por onde ir, agora só escrevo, mas preciso retomar o trabalho de arte. Sempre entro nesse momento de náusea, não gosto de nada. Escrever tem sido uma saída porque não

95. LEIRIS, Michel. *Biffures*. 2^{me} ed. Paris: Gallimard, 1975, p. 283.

96. GRÉSILLON, Almuth. *La mise en œuvre - Itinéraires Génétiques*. Paris: CNRS Éditions, 2008, p. 88. Original: “Chaque trait de biffure est ainsi le signe d’un rejet, d’un chemin abandonné, mais aussi de ‘nœuds’, de ‘phénomènes étranges et assez déroutants, au sens propre du terme, pour faire sortir l’esprit de non ornière, le mener chercher fortune ‘hors des sentiers battus’ ou le faire ‘dérailler’. Tout point de crise est donc en même temps ‘engrenage d’écriture’. Toute biffure est ainsi, dans le processus créateur, nouveau départ.” (Tradução minha)

tenho repressão, nem pretendo ser brilhante, é um outro caminho e uma bifurcação. Talvez minha saída seja a escrita, não as artes plásticas. A vantagem é que não gasta dinheiro, não precisa de um espaço grande como um ateliê e o erro não vira lixo material, simplesmente se apaga e a escrita já é dada como material, assim como a pintura ou a argila, não precisa se perguntar sobre o material como é o meu caso com os trabalhos que podem ser de inúmeros materiais.

A rasura tem portanto uma existência dupla, ela é ao mesmo tempo, perda e ganho, falta e excesso, vazio e cheio, esquecimento e memória.

PERDA E GANHO

FALTA E EXCESSO

VAZIO E CHEIO

ESQUECIMENTO E MEMÓRIA

Esta ambivalência da rasura tem um valor geral. Ela se verifica nas produções intelectuais e artísticas das mais diversas. Assim, quando Michaël Levinas⁹⁷ estuda as rasuras nos manuscritos musicais, ele os considera como um **“momento nevrálgico”**, um **“nó essencial” na escrita musical**, um **“acidente” onde há ao mesmo tempo impasse e invenção**. (Grifos meus).⁹⁸

97. LEVINAS, Michael. De la rature et de l'accident dans le processus de la composition musicale. In: *Genesis*, n. 1, 1992, p. 113-116.

98. GRÉSILLON, Almuth. *La mise en œuvre - Itinéraires Génétiques*. Paris: CNRS Éditions, 2008, p. 88. Original: “La rature a donc une ex-

MOMENTO NEVRÁLGICO
NÓ ESSENCIAL
IMPASSE

*Talvez eu devesse ficar no momento da rasura sem desesperar,
integrar este momento na criação como no inverno se hiberna.*

*Sobre NEVRALGLA, o próprio Proust a afirma em A Pri-
sioneira, falando da música de Vinteuil:*

[...] — percebi outra frase da sonata, mas permanecendo tão longínqua ainda, que eu mal a reconhecia; hesitante, aproximou-se, desapareceu como que assustada, tornou a voltar, enlaçou-se com outras, vindas, como soube mais tarde, de outras obras, chamou por outras, que por sua vez se tornavam atraentes e persuasivas logo depois de domesticadas, e entravam para a roda, para a farândola divina mas invisível aos olhos da maioria dos ouvintes, os quais, não tendo diante de si senão um véu espesso através do qual nada viam, pontuavam arbitrariamente de exclamações admirativas um tédio ininterrupto, a que pensavam sucumbir. Depois elas se afastaram, com exceção de uma que vi tornar a pas-

istence double, elle est tout à la fois perte et gain, manque et excès, vide et plein, oubli et mémoire. Cette valeur de la rature a une valeur générale. Elle se vérifie dans les productions intellectuelles et artistiques les plus diverses. Ainsi quand Michel Levinas étudie les ratures dans les manuscrits musicaux, il les considère comme ‘un moment névralgique’, un ‘nœud essentiel’ dans l’écriture musicale, un ‘accident’ où il y a à la fois impasse et invention.”(Tradução minha)

sar umas cinco ou seis vezes, sem que eu lhe pudesse distinguir o rosto, mas tão carinhosa, tão diferente — como sem dúvida a frasesinha da sonata para Swann — do que uma mulher alguma vez me tivesse feito desejar que aquela frase, que me oferecia com voz tão amorável uma felicidade que realmente valeria a pena obter, foi talvez — **invisível criatura cuja linguagem eu não conhecia mas compreendia tão bem — a única Desconhecida** que jamais me tenha sido dado encontrar. Depois ela se desfez, se transformou, como fazia a frasesinha da sonata, e se converteu **no misterioso apelo inicial. A este se opôs uma frase de caráter doloroso** mas tão profunda, tão vaga, tão interna, quase tão orgânica e visceral, que não se sabia, a cada uma de suas reincidentências, se eram as de **um tema ou de uma neuralgia**. (*Foram exatamente esses termos que usou Beckett para falar de Proust*) Em seguida os dois motivos se empenharam num corpo a corpo em que às vezes um deles desaparecia inteiramente, em que depois só se percebia um pedaço do outro. Corpo a corpo de energias somente, em verdade; pois se essas criaturas se acometiam, eram despojadas de seu corpo físico, de sua aparência, de seu nome, e encontrando em mim um espectador interior, despreocupado também dos nomes e do particular, para se interessar apenas naquele combate imaterial e dinâmico e acompanhar-lhe com paixão as peripécias sonoras. Afinal o motivo alegre levou a melhor; já não era um

apelo quase inquieto lançado detrás de um céu vazio, era uma alegria inefável que parecia vir do Paraíso, uma alegria tão diferente da alegria da sonata quanto de um anjo grave e meigo de Bellini, a tocar tiorba, poderia ser algum arcanjo de Mantegna vestido de escarlate, a soprar numa trombeta. Bem sabia eu que jamais haveria de esquecer aquele novo matiz da alegria, aquele apelo a uma alegria supraterebre. Mas algum dia ela seria realizável para mim? Esta pergunta me parecia tanto mais importante quanto aquela frase era o que melhor teria podido caracterizar — por contrastar com todo o resto de minha vida, com o mundo visível — as impressões que, a intervalos espaçados, se me deparavam em minha vida como os pontos de referência, os incitamentos para a construção de uma vida verdadeira: a impressão sentida diante dos campanários de Martinville, diante de um renque de árvores perto de Balbec. (Grifos meus).⁹⁹

99. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar. 13ª ed. rev. por Olgária Chain Féres Matos e Guilherme Ignácio da Silva. São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 298-300. v. 5. Original: “[...] j’aperçus une autre phrase de la sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine ; hésitante, elle s’appoche, disparut comme effarouché, puis revint, s’enlaça à d’autres, venues, comme je le sus plus tard, d’autres œuvres, en appela d’autres qui devenaient à leur tour attirantes et persuasives aussitôt qu’elles étaient apprivoisées, et entraient dans la ronde, dans la ronde divine mais restée invisible pour la plupart des auditeurs, lesquels n’ayant devant eux qu’un voile confus au travers duquel ils ne voyaient rien, ponctuèrent arbitrairement d’exclamations admiratives un ennui continu dont ils pensaient mourir. Puis elles s’éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu’à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son visage, mais si caressante, si diffé-

Durante a leitura da Recherche, encontramos de forma recorrente em meio a outras reflexões, essa em que ele sente um apelo para escrever, ser artista, e como ele diz ter uma “vida verdadeira”. Sempre em pequenos momentos e a sensação de nunca conseguir realizá-la. Eu sinto

rente – comme sans doute la petite phrase de la sonate pour Swann – de ce qu’aucune femme n’avait jamais fait désirer, que cette phrase-là m’offrait d’une voix si douce un bonheur qu’il eût vraiment valu la peine d’obtenir. C’est peut-être – cette **créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue** qu’il m’ait jamais été donné de rencontrer. Puis cette phrase se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la sonate, et devint **le mystérieux appel du début. Une phrase d’un caractère douloureux** s’opposa à lui, mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et si viscérale qu’on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c’était celles **d’un thème ou d’une névralgie**. Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble dans un corps à corps où parfois l’un disparaissait entièrement, où ensuite on n’apercevait plus qu’un morceau de l’autre. Corps à corps d’énergie seulement, à vrai dire; car si ces êtres s’affrontaient, c’était débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom, et trouvant chez moi un spectateur intérieur – insoucieux lui aussi des noms et du particulier – pour s’intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en suivre avec passion les péripéties sonores. Enfin le motif joyeux resta triomphant, ce n’était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c’était une joie ineffable qui semblait venir du Paradis; une joie aussi différente de celle de la sonate que, d’un ange doux et grave de Bellini, jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d’une robe écarlate, quelque archange de Mantegna sonnant dans un buccin. Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supraterrrestre, **[a arte como uma alegria supraterrrestre, não sei, mas é um desejo de alguma coisa que falta]** je ne l’oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi? Cette question me paraissait d’autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu mieux caractériser – comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible – ces impressions qu’à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les point de repère, les amorces pour la construction d’une vie véritable : l’impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d’arbres près de Balbec”. PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: La prisonnière*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1988c, p. 764-765. (Pléiade, t. III). (Grifos meus).

esse apelo, não sei se terei a “verdadeira vida”, mas vejo alguns artistas com grande admiração e como eles souberam transformar seus sofrimentos em arte. Louise Bourgeois, por exemplo, que em suas esculturas traz as questões problemáticas em relação ao seu pai, a fissura que trazia no seio da família, e muitas outras; e ao ver seus trabalhos, estas estão todas lá, mas obviamente, não são evidentes, ela soube como trazer tudo isso transformado em arte, então a arte é essa capacidade de transformar um sentimento em algo construído, transfigurado ao ponto que não podemos simplesmente dizer $x = y$, e a forma como é feito se sobressai.

Mas a emoção estética diante de uma obra de arte pouco se relaciona com ser artista, a não ser pela sensibilidade. O fazer não tem essa alegria inefável, é uma guerra de nervos. Está mais próximo da nevrálgia. Nevralgia porque é doloroso, pega exatamente nos pontos difíceis. De novo então o trabalho de arte para mim deveria falar desta dificuldade de se impor sobre a matéria a vontade, a ideia. A arte não seria então alegria inefável, mas este apelo que nunca se realiza porque, quando atendido, vem de novo um buraco. Assim, a arte ou o meu trabalho deveria falar do buraco.

Pergunto-me se para me sentir artista poderia prescindir do lado externo, social, comercial para tentar fazer da necessidade interior de algum sentido o próprio sentido. E, deste sentido, acrescento sua falta de sentido. Um trabalho que em si incorpora o “à quoi bon”. Já que inútil, inútil.

Não só ser avaliada como artista ou se auto-avaliar como tal. Viver nessa fronteira imprecisa.

Como nos ilegíveis cadernos onde um químico de gênio, desprevenido da morte tão próxima, anota descobertas que ficarão talvez ignoradas para sempre, assim a amiga da srta. Vinteuil sacara

de papéis mais ilegíveis do que papyrus pontuados de caracteres cuneiformes **a fórmula eternamente verdadeira, para sempre fecunda daquela alegria desconhecida, a esperança mística do Anjo escarlata da manhã.** E eu, para quem, menos porém do que para Vinteuil talvez, ela fora também, era nessa noite mesma despertando novamente em mim **o ciúme de Albertine, e haveria sobretudo de ser no futuro causa de tantos sofrimentos, graças a ela, em compensação, que pudera chegar a mim o estranho apelo que eu nunca mais deixaria de ouvir, como a promessa e a prova de que existia outra coisa, realizável pela arte sem dúvida, além do nada que eu encontrara em todos os prazeres e até no amor, e que se minha vida me parecia tão vã, ao menos não tinha ainda realizado tudo.** (Grifos meus).¹⁰⁰

100. Ibidem, p. 302. v. 5. Original: “[...] Comme dans les illisibles carnets où un chimiste de génie, qui ne sait pas la mort si proche, a noté des découvertes qui resteront peut-être à jamais ignorées, elle avait dégagé, de papiers plus illisibles que des papyrus ponctués d’écriture cunéiforme, **la formule éternellement vraie, à jamais féconde, de cette joie incon nue, l’espérance mystique de l’ange écarlate du matin.** Et pour moi qui, moins pourtant que pour Vinteuil peut-être, elle (la maîtresse de Mlle Vinteuil) avait été cause aussi, elle venait d’être ce soir même encore en réveillant à nouveau ma jalousie d’Albertine, elle devait surtout dans l’avenir être cause de tant de souffrances, c’était grâce à elle, par compensation, qu’avait pu venir jusqu’à moi l’étrange appel que je ne cesserais plus jamais d’entendre – comme la promesse qu’il existait autre chose, réalisable par l’art sans doute, que le néant que j’avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l’amour même, et que si ma vie semblait si vaine, du moins n’avait-elle pas tout accompli”. Ibidem, p. 766-767. (Pléiade, t. III). (Grifo meu).

Ou seja, o sofrimento traz esse apelo de que existe outra coisa que é realizável através da arte e que seria fonte de alegria. De novo penso que fazer arte não será fonte de alegria, seria de uma realização mas que nunca chegaria ao ponto máximo, porque uma insatisfação sempre permanece, cavamos o buraco e achamos o vazio e continuamos a cavar. A arte nunca será fonte de alegria e trará sempre a sensação do irrealizável, mas que sem fazê-la me sentirei morta.

Mas finalmente o que é fazer arte? Pergunta incansável!

Ainda analisando o músico Vinteuil, o herói chega a conclusões que podemos talvez generalizar para todos os artistas como ele faz:

Cada artista parece assim como que o **cidadão de uma pátria desconhecida, esquecida dele próprio**, [*sim, sinto uma melancolia eterna, sensação de alguém deslocada, cada vez mais preferindo a solidão e os paraísos artificiais. Lá encontro uma pátria, um pequeno mundo de muitas coisas interessantes*] diferente daquela de onde virá, rumo à terra, outro grande artista. Quando muito, dessa pátria parecia Vinteuil em suas últimas obras ter se aproximado.. (Grifos meus).¹⁰¹

[...] Quando a visão do universo se modifica, se depura, se torna mais adequada à **lembrança da pátria interior**, [*a arte, portanto, deve ser esta maneira para o artista ou para o homem de estar em contato consigo,*

101. Ibidem, p. 295. v. 5. Original: “**Chaque artiste** semble ainsi comme **le citoyen d’une patrie perdue inconnue, oubliée de lui-même**, différente de celle d’où viendra appareillant la terre, un autre grand artiste. Tout au plus, de cette patrie, Vinteuil, dans ces dernières œuvres semblait s’être rapprochée. [...]”. Ibidem, p. . (Pléiade, t. III). (Grifos meus).

*com seu eu ou com sua pátria interior. Estes termos parecem hoje um pouco ingênuos, nada científicos, mas o artista não pode falar como um crítico. Proust, por exemplo, usa termos que nenhum crítico diria porque “eu interior” ou “pátria interior” será considerado um solipsismo, piegas, e hoje para se evocar a noção do EU terá que passar por muitos volumes de psicanálise, filosofia, etc.] é muito natural que isso se traduza por uma alteração geral **das sonoridades no músico, como das cores no pintor**. De resto o público mais inteligente não se engana neste ponto, pois mais tarde as últimas obras de Vinteuil foram consideradas como as mais profundas. Ora, nenhum programa, nenhum assunto fornecia **qualquer dado intelectual de julgamento**. Adinhava-se, portanto, tratar-se de uma **transposição**, na ordem sonora **da profundidade**. (Grifos meus).¹⁰²*

Mas é verdade que existem artistas que parecem a meu ver mais profundos. Boltanski afirma que alguns artistas falam de arte, outros da vida, da existência.¹⁰³ Eu gosto mais dos artistas que falam da vida. Às

102. Ibidem, p. 296. v. 5. Original: “Quand la vision de l’univers se modifie, s’épure, devient plus adéquate au **souvenir de la patrie intérieure**, il est bien naturel que cela se traduise par une altération générale **des sonorités chez le musicien comme de la couleur chez le peintre**. Au reste, le public le plus intelligent ne s’y trompe pas puisque l’on déclara plus tard les dernières œuvres de Vinteuil les plus profondes. Or, aucun programme, aucun sujet ne n’apportait **un élément intellectuel de jugement**. On devinait donc qu’il s’agissait d’une **transposition**, dans l’ordre sonore, de **la profondeur**”. Ibidem, p. 762. (Pléiade, t. III). (Grifos meus).

103. SCHWERFEL, Heinz Peter. *Les vies possibles de Christian Boltanski*. DVD, Arte Editions, 2010.

vezes, questões puramente formais da arte me desinteressam.

*A possibilidade da **transposição** da profundidade para a ordem sonora significa que o artista transpõe sua profundidade, seu eu interior, seus sentimentos para uma linguagem que pode ser sonora, visual, escrita, etc. E é isso que une todas as linguagens: a transposição da profundidade.*

A transposição da PROFUNDIDADE do artista na arte, seja qual for sua linguagem não pode ser julgada intelectualmente, ou melhor, pode ser e muitas vezes é julgada intelectualmente quando fazemos a crítica de uma obra “concluída”, mas o fazer, esta transposição, passa por processos ou caminhos ao meu ver difíceis de serem compreendidos intelectualmente, quando entramos nós mesmos no fazer, como se algumas áreas fossem impossíveis de penetrar. Compreender o processo de criação de um artista não implica em poder se utilizar do mesmo processo para criar. Este talvez seria mesmo o mistério da criação, do talento de alguns. De fato quando ouço músicos que Proust admirava, por exemplo Cesar Frank, posso sentir essa emoção estética tão bem descrita por Proust. Sua pátria interior, seu eu, seria este lugar cheio de elementos a serem explorados, percorridos, captados, “traduzidos” ou transpostos para a obra de arte. Mas talvez nem todos os homens façam disto uma “bela” tradução, porque talvez nem todos sejam de fato dotados desta capacidade, mas podem ser artistas mesmo que não sejam bons.

Quando penso nesta possibilidade de ser artista mesmo sem fazer grandes trabalhos, fazendo muitas “rasuras”, destruindo trabalhos, apenas refletindo, escrevendo, acho uma solução para a questão. Não ter que necessariamente “produzir” um bem a ser consumido. Usufruir da liberdade de não precisar “vender”, portanto de total liberdade, ou se não total, ao menos do esquema capitalista.

Dessa pátria perdida não se recordam os músicos, mas cada um deles fica para sempre inconscientemente afinado num certo uníssonos com ela; [*sim sempre me lembrava de um lugar que não seria o tédio da vida de todos os dias, trabalhar por muitas horas, não ter tempo para si, para não fazer nada, para ler, fazer arte*] delira de alegria quando canta em conformidade com a sua pátria [*isto é “poético”, diria não que deliro de alegria mas tenho prazer, mais próximo do desejo; e só o que deveria guiar a arte, é verdade, é o prazer, infelizmente, sem a necessidade de ser vendida, atividade gratuita, feita por puro prazer, já que a vida é vã e tudo um perpétuo faz e desfaz, e da vida nada se leva, o desapego é um valor importante*] por amor da glória a trai às vezes, mas neste caso, buscando a glória [*não a glória somente, mas o reconhecimento de um mercado, coisa mais volátil que uma ação da bolsa, de acordo com critérios bem mais subjetivos*] afasta-se dela, e só quando a desdenha é que a encontra, ao entoar, qualquer que seja o assunto tratado, aquele canto singular cuja monotonia — pois qualquer que seja o assunto tratado, permanece o artista idêntico a si mesmo — prova a fixidez dos elementos componentes de sua alma. (Grifos meus).¹⁰⁴

104. Ibidem, p. 296. v. 5. Original: “Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d’eux reste toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle ; il délire de joie quand il chante selon sa patrie, la trahit parfois par amour de la gloire, mais alors en cherchant la gloire il la fuit, et ce n’est qu’en dédaignant qu’il la trouve, et quand le musicien, quel que soit le

Sua alma, sim sua alma. Podemos falar de alma sem explicá-la como conceito? Ou podemos dizer sua alma como sua subjetividade, seu mundo mental, seu conjunto de eus, seu mundo interior, eco de vozes exteriores que lutam, seu inconsciente?

Muitas vezes me sinto idêntica a mim mesma em meus trabalhos (permanecer idêntico a si-mesmo no trabalho; é importante esta coerência interna dos trabalhos que apesar de diferentes têm algo em comum). Vejo hoje em alguns artistas mais suscetíveis aos efeitos de moda, com enxertos de trabalho de outros, sem a presença desta profundidade justamente, que faz com que identifique-se imediatamente de qual artista se trata pelas suas características marcantes e finalmente originais.

*Quando revejo meu percurso de trabalhos, vejo alguns elementos permanentes mesmo quando mudam as fases. Sempre a precariedade dos materiais, um “quase nada” ou mais tarde um “por um fio”. E agora o livro *textestissus* (anexo a esta tese) retoma algumas características que percorrem todo o meu trabalho, que tentei elaborar poeticamente.*

Mas nesse caso não é verdade que todo o resíduo real desses elementos, resíduo que somos obrigados a guardar para nós mesmos, que a conversação não pode transmitir mesmo do amigo ao amigo, do mestre ao discípulo, do amante à amante, esse ine-

sujet qu’il traite entonne ce chant singulier dont la monotonie – car quel que soit le sujet traité il reste identique à soi-même – prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme”. Ibidem, p. 762. (Pléiade, t. III). (Grifos meus).

fável que diferencia qualitativamente o que cada um sentiu e é obrigado a deixar no limiar das frases, onde não pode comunicar-se com outrem limitando-se a pontos exteriores comuns a todos e sem interesse, não é verdade que a arte, a arte de um Vinteuil como a de um Elstir, no-lo põe à vista, exteriorizando nas cores do espectro a composição íntima desses mundos que são os indivíduos e que sem a arte jamais conheceríamos? *[Sim, somente a arte hoje pode trazer este “resíduo real que guardamos para si” e que pode ser o tema de uma conversa banal, mas que na linguagem de um artista se torna um mundo, um universo a ser percorrido através dos sons, das imagens, dos textos.]* Asas, outro aparelho respiratório, que nos permitissem atravessar a imensidade, de nada nos serviriam, pois se fôssemos a Marte e a Vênus conservando os mesmos sentidos, eles revestiriam do mesmo aspecto que têm as coisas da Terra tudo o que pudéssemos ver. A única viagem verdadeira, o único banho de Juventa seria não partir em demanda de novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem pessoas, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma delas é; e isso, podemos-lo fazer com um Elstir, com um Vinteuil; com os da sua espécie, voamos, em verdade, de estrela em estrela. (Grifos meus).¹⁰⁵

105. Ibidem, p. 296-297. v. 5. Original: “Mais alors, n’est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de gar-

Esta é uma grade homenagem de Proust à arte e que traduz, ao meu ver, uma perfeita visão do que o mundo de um artista, sobretudo se bom artista, nos revela. Quem já não se sentiu emocionado com uma obra de arte, sobretudo os que a apreciam? Emoção difícil de traduzir em termos “inteligentes” ou intelectuais, embora possamos decorticar a recepção da obra. É uma passagem admirável sobre a emoção estética, diante de grandes obras musicais, literárias, plásticas, enfim de todas as artes. Mas, minha busca é a de ser artista, simplesmente, sem grande obra. Quando enfim eu conseguir isso, depois de ter escrito e pensado tanto sobre isso, vou finalmente FAZER. Já estou de novo fazendo, refazendo e desfazendo até ficar bom, se é que vai ficar bom, o trabalho dos cadernos interligados. Tento incorporar minimamente o que aprendi com o estudo dos manuscritos: fazer e refazer, quantas vezes for necessário. Enfrentar o fazer no seu embate com a matéria, a carne do qual

der pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui diffère qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ? Des ailes, un autre appareil respiratoire, et qui nous permettent de traverser l'immensité, ne nous serviraient à rien. Car si nous allons dans Mars et dans Vénus en gardent les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir. Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers des nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles”. Ibidem, p. 762. (Pléiade, t. III). (Grifos meus).

somos feitos, que não se rende facilmente à imaginação. Mas no fazer, encontro um prazer que não encontro no trabalho intelectual, ler, escrever. Esqueço um pouco tudo.

O andante acabava de terminar por uma frase plena de uma ternura a que eu me entregava por completo [...] Sentia-me realmente como um anjo que, expulso das delícias do Paraíso, cai na mais insignificante realidade. E assim como certos seres são os últimos testemunhos de uma forma de vida que a natureza abandonou, eu pensava comigo se a música não era o exemplo único do que poderia ter sido – se não tivesse havido a invenção da linguagem, a formação das palavras, a análise das ideias – a comunicação das almas.¹⁰⁶

A música talvez, e se escutamos alguns dos compositores de que Proust gostava, como Cesar Franck¹⁰⁷ ou qualquer música da qual gos-

106. Ibidem, p. 297. v. 5. Original: “L’andante venait de finir sur une phrase remplie d’une tendresse à laquelle je m’étais donné tout entier [...] J’étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité. Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d’une forme de vie que la nature a abandonnée je me demandais si la musique n’était pas l’exemple unique de ce qu’aurait pu être – s’il n’y avait eu l’invention du langage, la formation des mots, l’analyse des idées – la communication des âmes?”. Ibidem, p. 763. (Pléiade, t. III).

107. NECTOUX, Jean-Michel. “Miroirs de Vinteuil: Portrait de l’artiste en mélomane”. In: TADIÉ, Jean-Yves (Dir.). *Marcel Proust: l’écriture et les arts*, Gallimard, Bibliothèque Nationale de France e Réunion des Musées Nationaux, 1999, p.49. Original: [...] c’est sans doute César Frank qui posa le plus longuement pour Vinteuil, il prête au personnage sa modestie de professeur de piano, dévoué à sa musique en dépit des difficultés d’une vie obscure, réalisant l’essentiel de son œuvre en ses dernières années; et ce

tamos, e ainda sobretudo no passado, seja uma das artes que mais se comunica com o sentimento ou com a alma, mesmo a contemporânea, de novo para os que apreciam, porque estes sabem o que é a “pequena frase de Vinteuil”; é aquela música que lembra alguma fase dolorida da vida, algum amor, um momento do passado e que podemos escutar milhões de vezes o mesmo pedaço com uma espécie de prazer ou dor que toca uma zona no cérebro que certamente já foi explorada pela ciência mas da qual só falo aqui como um sentimento comum a muitas pessoas, que Proust simplesmente transformou no leitmotiv de À la recherche du temps perdu, ou seja, a possibilidade de que uma sensação, um cheiro, um som, nos remeta ao passado e que por sua vez, o conecte com o presente, traçando esta linha imaginária do Tempo .

E ela como uma possibilidade que não teve prosseguimento; os homens enveredaram por outros caminhos, o da linguagem falada e escrita. Mas esta volta ao inanalizável era tão embriagadora que, ao sair desse paraíso, o contato com seres mais ou menos inteligentes me parecia de uma insignificância extraordinária.¹⁰⁸

sont les œuvres de chambre de Franck, en particulier, qui retiennent Marcel Proust: [...] tandis que la relation établie entre la sonate et le septuor repose sur les similitudes entre les appels du mouvement lent de la *Sonate pour violon* (1886) et le début du *Quintette avec piano* de Franck (1879) [...] Acessível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=TSWWr-ilbRQ>)

108. Ibidem, p. 297. v. 5. Original: “Elle est comme la possibilité qui n’a pas eu de suites, l’humanité s’est engagée dans d’autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l’inalysé était si enivrant qu’au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d’une insignifiance extraordinaire”. Ibidem, p.763 . (Pléiade, t. III).

O não analisável, a arte seria deste campo, o “petit bout de réel” de Lacan, aquilo que por não poder ser dito, só arte pode comunicar.

*Se dermos um salto para a arte contemporânea, vemos que aquilo que Proust afirmou, “o estilo para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão”¹⁰⁹ e que “Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito[...]”¹¹⁰, *prova-se diante da imensa quantidade de artistas, que livres do problema da imitação e da técnica, criam universos poéticos através de vários meios, não importando mais se é pintura, escultura, mas uma assemblagem de materiais e mídias, e se servem muitas vezes disso mesmo para criarem, da própria “vida”.**

Paul Ardenne afirma em Art, le présent:

Quem é portanto, na virada para o século 21 o “artista”? Por que o artista plástico escolhe este modo particular de ação que é a arte e com quais fins? Sobre este ponto, o inventário da arte pós-moderna inibe qualquer possibilidade de

109. Idem. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 2011, p.240 . v. 7. Original: “le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur le peintre est une question non de technique mais de vision. ”. Idem. *À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p.474 . (Pléiade, t. IV).

110. Ibidem. Original: “Grâce à l’art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu’il y a d’artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l’infini [...]”Ibidem, p.474 . (Pléiade, t. IV).

resposta segura. Confusão desregrada de práticas, de poéticas e de signos, a criação plástica dos anos 1980-2010 torna perigoso qualquer qualificação rápida, pois esta trabalha de fato de mil maneiras, e mil coisas e assuntos diferentes.¹¹¹ [...] O artista não se acomoda mais a um gênero ou a um médium privilegiado (a pintura, o vídeo, a instalação, etc). De maneira fluída e descontraída ele conduz seu trabalho abusando de todos os meios a sua disposição, às vezes combinados (concepção chamada de *multimídia*). Tão pouco o campo de sua investigação criativa é limitado. Dar uma forma ao visível ou ao seu invisível, missão imemorial da arte, não é há muito tempo a primeira preocupação dos artistas plásticos[...] A obra de arte na virada do século 21: ela se oferece claramente como um condensado de tudo o que “trabalha” o real e as consciências.¹¹²

111. ARDENNE, Paul. *Art, le présent: La création plasticienne au tournant du XXIe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2009, p. 16. Original: “Qui est donc, au tournant du XXIe siècle, l’ “artiste”? Pourquoi l’artiste plasticien choisit-il ce mode particulier d’action qu’est l’art, et à quels fins? Sur ce point, l’inventaire de l’art postmoderne inhibe toute possibilité de réponse sûre. Fouillis dérégulé de pratiques, de poétiques et de signes, la création plastique des années 1980-2010 rend périlleuse toute qualification rapide de l’ ‘artiste’, celui-ci travaillant en effet de mille manières, et mille choses ou sujets différents.” (Tradução minha)

112. Ibidem, p. 10. Original: “L’artiste ne se cantonne plus à un genre ou à un médium privilégié (‘la’ peinture, ‘la’ vidéo, ‘l’ installation, etc.) De façon fluide et décontractée, il mène plus volontiers son affaire en usant de tous les médiums à sa disposition, parfois combinés (conception dite ‘*mixed media*’). Pas plus le champ de sa quête créatrice n’est-il borné. Donner une forme au visible ou à son pendant, l’invisible, mission immémoriale de l’art, n’est plus depuis longtemps la préoccupation première des artistes

Portanto, não haveria problemas em ser artista, por que ainda me debato com isso? A questão seria então apresentar um trabalho de arte visual e um “diário de criação”, se podemos chamar assim o que escrevo aqui como TESE. A palavra também parece tão forte quanto “obra”. Uma tese seria uma conclusão sobre algo estudado. Aqui pareço não chegar à conclusão alguma. Vou percorrendo textos que se emendam porque falam de arte. Talvez só quando acabar de escrever, vou enfim conseguir ser artista. Será? Então, este texto foi escrito porque precisava ser escrito. Materialmente. Claro, é poético escrever seu próprio texto. Mas é um texto de textos sobrepostos, sem uma estrutura preestabelecida, segue o caminho e se detem em cada aspecto. Mas o fim não será uma conclusão, apenas o ponto de fixação de um caminho.

Não há mais regras impostas, princípios, entraves. É o fim do tempo dos heróis iluminados, dos inspirados, daqueles que acham que dizem o verdadeiro-correto-belo-bom. A via está livre [...] Tal emancipação revela no entanto uma contrapartida: a incerteza. A incerteza quanto a colocar sua própria identidade pública – o que é exatamente um artista aos olhos dos outros homens? Incerteza quanto a definir sua própria função – para que pode servir, ou servir ainda um artista? *[para enfeitar as casas dos ricos?]*¹¹³

plasticiens. [...] L’œuvre d’art au tournant du XXe siècle: elle s’offre. le plus clair du temps comme un condensé de tout ce qui ‘travaille’ le réel et les consciences.” (Tradução minha)

113. Ibidem. p.15. Original: “Plus de carcans, plus de principes, plus d’entrave. Fini le temps des héros, des illuminés, des inspirés, de ceux qui se targuent de dire le vrai-le juste-le beau-le bien. La voie est libre.[...] Une telle émancipation se révèle toutefois grosse de contrepartie: incertitude.

[...] Os fundamentos da entrada na carreira artística, a escolha psicológica levando o indivíduo ao imperativo de “criar”, são coisas de paixão pessoal, o efeito irrepreensível, como formulou em duas palavras fortes, no começo do século XXI, Vassily Kandinsky, de “necessidade interior”.¹¹⁴

Sim, é dessa necessidade interior que vem a vontade de ser artista, portanto é muito mais do que uma mera profissão na forma como a concebemos hoje: necessidade de estar no mercado, produzir, ganhar dinheiro, vender, que são todas lógicas do sistema capitalista. Opor-se a isso como artista na própria produção é uma perspectiva interessante de arte como resistência.

“[...] A psicanálise pode nos esclarecer. Nunca está muito longe, diz ela, a criação artística da neurose”.¹¹⁵ *Não, de fato isto é um lugar comum hoje em dia, quase um clichê. De qualquer forma, o “pedaço de Real” que está na arte é o que gostaria de fazer, trazer minha loucura, minhas contradições para o trabalho de arte.*

Incertitude quant à aseeoir sa propre identité publique – qu’est-ce au juste qu’un ‘artiste’ aux yeux des autres hommes? Incertitude quant à définir son exacte fonction – à quoi peut bien servir, ou servir *encore*, un artiste?” (Tradução minha)

114. Ibidem. p. 16. Original: “Les fondements de l’entrée dans la carrière artistique, le choix psychologique acheminant l’individu à l’impératif de ‘créer’, son affaire de passion personnelle, l’effet irrépressible, comme l’a formulé en deux mots forts, au début du XXe siècle, Vassily Kandinsky, de la ‘nécessité intérieure’.” (Tradução minha)

115. Ibidem, p. 16. Original: “La psychanalyse peut sur ce point nous éclairer. Il n’y a jamais loin, enseigne-t-elle, entre création plastique et névrose.” (Tradução minha)

“Para dizer como o historiador de arte Ernst Gombrich, ‘não há arte, só há artistas’. O mesmo que dizer um conjunto de indivíduos lutando com o mundo e consigo mesmos, comprometidos em uma intensa experiência de vida”.¹¹⁶

Exatamente, como artista, deveria mostrar esta luta que não é nunca fluída e ser tão incongruente, contraditória, estranha quanto a vida.

O menor denominador comum da arte é o artista — sua vida, sua abordagem estética e sensível do real, portanto sua obra. Com mais legitimidade ainda, uma vez ultrapassado o heroísmo artístico moderno, a filiação às correntes ou a necessidade de afirmar bem alto as convicções gerais se tornaram ambas anacrônicas e deixaram lugar à reivindicação democrática da “auto-geração”.¹¹⁷

O que seria esta auto-geração: não preciso ser legitimada como artista pela sociedade, posso ser artista, porque decido ser apenas, mesmo que não produza.

116. Ibidem, p. 17. Original: “Pour l’exprimer après l’historien d’art Ernest Gombrich, ‘il n’y a pas d’art, il n’y a que des artistes’. Autant dire un ensemble d’individus aux prises avec le monde et eux-mêmes, investis dans une intense expérience de vie.” (Tradução minha)

117. Ibidem, p. 17. Original: “Le plus petit dénominateur commun de l’art, faut-il le rappeler, c’est l’artiste — sa vie, son approche esthétique-sensible du réel, donc son œuvre. D’autant plus légitimement, une fois périmé le principe de l’héroïsme artistique moderne (L’artiste porteur du flambeau de la vérité), que l’affiliation aux courants ou la nécessité d’affirmer haut et fort les convictions générales, devenues l’une comme l’autre anachroniques, ont laissé place à la revendication démocratique de l’ “auto-génération”. (Tradução minha)

Mas ainda não achei esse caminho fazendo arte. Ainda estou presa, bloqueada, cada vez que não gosto do resultado. Ainda não consigo me conectar, e fazer um trabalho sem entraves. Talvez não seja este o caminho.

[...] A democracia política, no caso, encontra aqui sua correspondência lógica que é a democracia em arte. Tantos indivíduos diferentes quanto propostas diferentes, e estas seriam menos universalizáveis do que nunca, sobre um fundo de efervescência da “solidão organizadora” de Bachelard.¹¹⁸

Tudo isso é muito liberador, no entanto ainda não encontrei o caminho. A solidão não me organizou ainda, criou um vácuo.

“Tenho a expectativa de um mundo da arte em que o estilo que deu impulso à arte do Ocidente desaparecerá, só deixando estilos individuais e as vidas dos artistas concebidas como uma biografia no plural.”¹¹⁹

De novo, tudo isso é liberador. E agora?

118. Ibidem, p. 18-19. Original: “La démocratie politique, en l’occurrence, trouve ici sa correspondance logique, qui est la démocratie en art. Autant d’individus, autant de propositions, seraient-elles moins universalisables que jamais, sur fond d’effervescence de la ‘solitude organisatrice’ bachelardienne.” (Tradução minha)

119. DANTO, Arthur. *Après la fin de l’art*. Paris: Seuil, 1996, p. 330. (Poétiques). Original: “Je suis dans l’expectative d’un monde de l’art où le style qui a donné son impulsion à l’art de l’Occident disparaîtra, ne laissant plus que des styles individuels et les vies des artistes conçues comme une biographie au pluriel.” (Tradução minha)

O que me interessa é a arte como saída para achar soluções para a minha vida como para Sophie Calle. Todos os dias tenho um sentimento desgarrado do mundo e fico em estado de observação. Talvez seja esta forma de ver a essência das coisas. Vejo-me de fato como uma passagem. Mas como transformar isto em um trabalho de arte? Não será através de uma fórmula mágica, como poderíamos imaginar através do que acontece com o narrador, com momentos em que a memória involuntária aflora e deve ser captada. Mas ainda não sei como, senão como uma incessante busca que sempre é frustrante. Nunca tenho o tempo e o espaço que preciso. Quando consigo, perco. E me sinto uma celibatária da arte, ou melhor, uma viúva da arte, me lamentando.

Mas poder buscar um estilo individual, mesmo que já vimos, somos resultado de um todo, mas procurar alguma singularidade através da arte é uma boa perspectiva, no sentido de que o artista, liberado da necessidade de fazer disto um ganha-pão, pode produzir apenas se tiver algo a dizer, sem entrar no processo capitalista de produção. Liberado também da necessidade do reconhecimento social e profissional e de satisfazer o próprio ego, a arte, ou melhor, o artista tem de fato total liberdade. Mas será que tem de fato? Sabemos que muitas vezes esta liberdade é falsa, porque dada de antemão. Este artista que nada apresentou¹²⁰, exerceu esta liberdade, mas provavelmente já era um artista reconhecido, e o sistema já aceitou e assimilou esta forma. De qualquer maneira, é um passo dado em relação à liberdade de ser artista como ser reflexivo e não necessariamente como produtor de bens materiais. O artista não precisa necessariamente ser transgressor, mas sendo consciente de veicular

120. Ricardo Mbarak, p. 58 cap. 1.

uma ideologia em tudo que se faz, a arte pode ser uma maneira também de colocar a ideologia em questão. Mas de novo como, sem se tornar arte puramente política, datável? Por que procurar algo tão universalizante? É uma pretensão.

Para o narrador da Busca, era “nosso livro interior que deveria ser traduzido”¹²¹, embora o termo traduzir ou decifrar, seja questionável, acredito que traduzir signifique aí transformar um conteúdo informe em alguma coisa que tem uma forma, seja ela qual for, escrita, visual, musical, etc., ou seja, criar uma linguagem. Mas como coloquei acima, o problema seria também o que dizer, pois tenho uma sensação de exaustão como se tudo já tivesse sido feito e que a originalidade é praticamente impossível.

A este propósito, gostaria de citar Gérard Genette:

Lemos em *Tel Quel* (Paul Valéry); “A literatura está cheia de pessoas que não sabem exatamente o que dizer, mas tem uma necessidade forte de escrever”.¹²²

Frase de uma verdade bastante rude mas não exclusivamente negativa, pois *a necessidade de escrever sem saber o quê* é dada pelo o que ela é: uma força, uma força vazia, mas que paradoxalmente contribui, e talvez baste para *preencher* a literatura. E de alguns dos mais belos versos, Valéry dirá

121. PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé*. Direction J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p. 458. (Pléiade, t. IV). Original: “Quant au livre intérieur de signes inconnus [...] Ce livre, le plus pénible à déchiffrer [...] Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre.” (Tradução minha)

122. VALÉRY, Paul. (*Œuvres*. Paris: Gallimard, 1941-1943, p. 575. (Pléiade, t. II).

que eles agem sobre nós sem nos ensinar grande coisa, ou que eles não tem “nada a nos ensinar”. Assim é a literatura, reduzida ao *essencial de seu princípio ativo*.

Esta necessidade de escrever, não existe em Valéry. Escrever só lhe inspira um sentimento, muitas vezes expresso por ele e que ocupa um lugar, diríamos, de incitação e de recompensa: o TÉDIO. Sentimento profundo, profundamente ligado ao exercício e à verdade da literatura, ainda que um tabu da boa educação proíba em geral de reconhecê-lo. Valéry teve essa força (pois isso também é uma força) de senti-lo mais intensamente que um outro, e de fazer disso o ponto de partida de sua reflexão sobre as Letras. Este “pra quê?”, este desgosto em escrever que tomou Rimbaud depois de sua obra, intervém para Valéry poderíamos dizer antes dela, e não cessará mais de acompanhá-lo e em um certo sentido de inspirá-lo. Se toda obra moderna é de alguma maneira obcecada pela possibilidade de seu próprio silêncio, Valéry foi, e permanece aparentemente, o único escritor que não tenha vivido esta possibilidade como uma ameaça, uma tentação sobre o futuro, mas como uma experiência anterior, preliminar, talvez propiciatória. Exceto os *Versos Antigos*, *A Introdução a Leonardo* e *Sr. Teste*, a maior parte de sua obra dá continuidade, como por uma derrogação perpétua, a uma séria e definitiva decisão de *não escrever mais*. É literalmente um *post-scriptum*, uma longa cláusula, inteiramente edificada sobre o sentimento de sua perfeita inutilidade, e mesmo de sua total inexis-

tência enquanto outra coisa senão um
puro exercício.¹²³

*Está certo, é inútil escrever mas continuamos a escrever, a criar,
devemos fazê-lo mesmo com o sentimento de sua perfeita inutilidade. Cito
então um autor contemporâneo para quem escrever, o que quer que seja,
é uma maneira de “continuar vivo”:*

123. GENETTE, Gérard. La littérature comme telle. In: _____. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966, p. 253-254. Original: “On lit dans *Tel Quel*: ‘La littérature est pleine de gens qui ne savent au juste que dire, mais qui sont forts de leur besoin d’écrire’ (VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1941-1943, p. 575, Pléiade, t. II). Phrase d’assez rude vérité, mais non exclusivement négative, car *le besoin d’écrire sans savoir quoi* y est donné pour ce qu’il est: une force. Force vide, mais qui, paradoxalement, contribue, et peut-être suffit à *remplir* la littérature. Et de quelques uns des plus beaux vers, Valéry dira qu’ils agissent sur nous sans nous apprendre grande chose, ou qu’ils n’ont ‘rien à nous apprendre’ (I, p. 1334). Telle est la littérature, *réduite à l’essentiel de son principe actif*.

Ce besoin d’écrire n’est pas chez Valéry. Écrire ne lui inspire qu’un sentiment, maintes fois exprimé par lui, et qui tient lieu, dirait-on, d’incitation et recompense: l’ennui. Sentiment profond, profondément lié à l’exercice et à la vérité de la littérature, encore qu’un tabou de bienséance interdise ordinairement de le reconnaître. Valéry eut cette force (car cela est aussi une force) de l’éprouver plus intensément qu’un autre, et d’en faire comme le point de départ de sa réflexion sur les Lettres. Cet à quoi bon, de dégoût d’écrire qui saisit Rimbaud après son œuvre, intervient chez Valéry pour ainsi dire avant elle, et ne cessera plus de l’accompagner et en un certain sens de l’inspirer. Si toute œuvre contemporaine est de quelque façon hantée par la possibilité de son silence, Valéry fut, et reste apparemment le seul écrivain qui n’ait pas vécu cette possibilité comme menace, une tentation portée sur l’avenir, mais comme une expérience antérieure, préliminaire, peut-être propitiatoire. À l’exception des *Vers Anciens*, de l’*Introduction à Léonard* et de *M. Teste*, la majeure partie de son œuvre fait suite, comme par dérogation perpétuelle, à une très sérieuse et définitive décision de *ne plus écrire*. C’est littéralement un post-scriptum, un long codicille, entièrement édifié sur le sentiment de sa parfaite inutilité, et même de sa totale inexistence en tant qu’autre chose qu’un pure exercice.” (Tradução minha)

Um poeta morto não escreve mais. Daí a importância de se **continuar vivo**.

Este raciocínio é simples, ele será às vezes difícil de manter. Em particular, durante os **períodos de esterilidade criativa prolongada**. Manter-se vivo parecerá, nestes casos, dolorosamente inútil; de qualquer forma, você não escreverá mais. Para isso, uma única resposta: no fundo, você não sabe nada. E se você se examinar honestamente, terá finalmente que convir. Já vimos casos estranhos.

Se você não escreve mais, talvez seja um prelúdio de uma mudança de forma. Ou de uma mudança de tema. Ou os dois. Ou talvez seja efetivamente o **prelúdio de sua morte criativa. Mas você não sabe nada. Não conhecerá nunca exatamente esta parte de você que o move a escrever**. Só a conhecerá sob formas aproximadas, e contraditórias. Egoísmo ou devoção? Crueldade ou compaixão? Tudo poderia se sustentar. Prova que, finalmente, você não sabe nada, então não se comporte como se você soubesse. **Diante de sua ignorância, diante desta parte misteriosa de você mesmo, seja honesto e humilde**.

Não só os poetas que ficam velhos produzem mais no conjunto, mas a velhice é o lugar de processos físicos e mentais particulares que seria uma pena não conhecer.

Isto posto, sobreviver é extremamente difícil. Poderemos pensar em uma estratégia à la Pessoa: achar um emprego qualquer, não publicar nada, esperar pacificamente sua morte.

Na prática, estaremos frente a grandes dificuldades: **sentimento de perder seu tempo, de não estar no seu lugar, de não ter seu verdadeiro valor reconhecido... tudo isso se tornará logo insustentável. O álcool será difícil de evitar. No final das contas, a amargura e a irascibilidade estarão no fim do caminho, logo seguidos pela apatia e a esterilidade criativa completa.** Esta solução tem, portanto, seus inconvenientes, mas é em geral a única. **Não esquecer os psiquiatras que dispõem da possibilidade de dar uma licença de trabalho.** Por outro lado, uma estadia prolongada em hospital psiquiátrico deve ser evitada: muito destruidora. Só a usaremos em último caso, como alternativa à mendicância.

Os mecanismos de solidariedade social (seguro desemprego, etc.) devem ser usados plenamente, assim como a ajuda financeira de amigos mais abastados. Não desenvolva uma culpa excessiva em relação a isso. O poeta é um parasita sagrado.

O poeta é um parasita sagrado; como os escaravelhos do antigo Egito, ele pode prosperar em sociedades ricas em decomposição. Mas ele tem também seu lugar em sociedades frugais e fortes.

Você não precisa lutar. Os boxeadores lutam, não os poetas. Mas, **mesmo assim, é preciso publicar um pouco;** é a condição necessária para que um reconhecimento póstumo possa acontecer. Se você não publicar um mínimo (nem que seja alguns textos em uma revista de segunda categoria), você passará desper-

cebido da posteridade; tão despercebido quanto você era quando vivo. Mesmo que você seja o mais perfeito gênio, será preciso deixar um rastro; e confiar nos arqueólogos literários para exumar o resto.

Isto pode dar errado; frequentemente dá errado. Você deverá ao menos uma vez por dia se repetir que o essencial é fazer o possível.

O estudo da biografia de seus poetas preferidos poderá ser útil, ela deve permitir evitar alguns erros.

Diga a si mesmo que em regra geral não há uma boa solução ao problema da sobrevivência material; mas existem algumas muito ruins.

O problema do lugar para viver não se colocará de forma geral; você irá onde puder. Tente evitar os vizinhos muito barulhentos, capazes só eles de provocar uma morte intelectual definitiva.

Uma pequena inserção profissional pode trazer alguns conhecimentos, eventualmente utilizáveis em uma obra posterior, sobre o funcionamento da sociedade. Mas um período de mendicância, em que caímos na marginalidade, trará outros saberes. O ideal é alternar.

Outras realidades de vida, tais como uma vida sexual harmoniosa, o casamento, o fato de ter filhos, são ao mesmo tempo benéficos e fecundos. Mas são quase impossíveis de atingir. São, no plano artístico, terras praticamente desconhecidas.

De uma maneira geral, **você oscilará entre a amargura e a angústia. Nos dois casos, o álcool o ajudará. O**

essencial é obter alguns momentos de remissão que permitirão a realização de sua obra. Eles serão breves; esforce-se para segurá-los.

Não tenha medo da felicidade; ela não existe. (Tradução e grifos meus).¹²⁴

124. HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant et autres textes*. Paris: Flammarion, 1997, p.19, 21. Original: “Un poète mort n’écrit plus. D’où l’importance de **rester vivant**. Ce raisonnement est simple, il vous sera parfois difficile de le tenir. En particulier au cours des **périodes** de stérilité créatrice prolongée. Votre maintien en vie vous apparaîtra, dans ces cas, douloureusement inutile ; de toute façon, vous n’écrirez plus. À cela, une seule réponse : au fond, vous n’en savez rien. Et si vous vous examinez honnêtement, vous devrez finalement en convenir. On a vu des cas étranges. Si vous n’écrivez plus, c’est peut-être le prélude d’un changement de forme. Ou d’un changement de thème. Ou des deux. Ou c’est peut-être effectivement, le **prélude de votre mort créatrice. Mais vous n’en savez rien. Vous ne connaîtrez jamais exactement cette part de vous - même qui vous pousse à écrire**. Vous ne la connaîtrez que sous des formes approchées, et contradictoires. Égoïsme ou dévouement ? Cruauté ou compassion ? Tout pourrait se soutenir. Preuve que, finalement, vous ne savez rien ; alors ne vous comportez pas comme si vous le saviez. **Devant votre ignorance, devant cette part mystérieuse de vous-même, restez honnête et humble**. Non seulement les poètes qui vivent vieux produisent dans l’ensemble davantage, mais la vieillesse est le siège de processus physiques et mentaux particuliers, qu’il serait dommage de méconnaître. Cela dit, survivre est extrêmement difficile. On pourra penser à adopter une stratégie à la Pessoa : trouver un petit emploi, ne rien publier, attendre paisiblement sa mort. En pratique, on ira au-devant de difficultés importantes : **sentiment de perdre son temps, de ne pas être à sa place, de ne pas être estimé à sa vraie valeur... tout cela deviendra vite insoutenable. L’alcool sera difficile à éviter. En fin de compte l’amertume et l’aigreur seront au bout du chemin, vite suivies par l’apathie, et la stérilité créatrice complète**. Cette solution a donc ses inconvénients, mais c’est en général la seule. **Ne pas oublier les psychiatres, qui disposent de la faculté de donner des arrêts de travail**. Par contre, le séjour prolongé en hôpital psychiatrique est à proscrire : trop destructeur. On ne l’utilisera qu’en dernier ressort, comme alternative à la chochardisation. Les mécanismes de solidarité sociale (allocation chôma-

Este é um olhar contemporâneo da criação, amargo, mas é como se fosse um último grito de sobrevivência. É a visão de um escritor sobre a necessidade de escrever. Eu deveria ler ambos os textos todos os dias, como um mantra, que me persuadissem a não desanimar, a fazer, porque

ge, etc.) devront être utilisés à plein, ainsi que le soutien financier d'amis plus aisés. Ne développez pas de culpabilité excessive à cet égard. Le poète est un parasite sacré. Le poète est un parasite sacré ; semblable aux scabées de l'ancienne Egypte, il peut prospérer sur le corps des sociétés riches en décomposition. Mais il a également sa place au cœur des sociétés frugales et fortes. **Vous n'avez pas à vous battre.** Les boxeurs se battent ; pas les poètes. Mais, **quand-même, il faut publier un petit peu** ; c'est la condition nécessaire pour que la reconnaissance posthume puisse avoir lieu. Si vous ne publiez pas un minimum (ne serait-ce que quelques textes dans une revue de second ordre), vous passerez inaperçu de la postérité ; aussi inaperçu que vous l'étiez de votre vivant. Fussiez-vous le plus parfait génie, il vous faudra laisser une trace ; et faire confiance aux archéologues littéraires pour exhumer le reste. **Cela peut rater ; cela rate souvent.** **Vous devrez au moins une fois par jour vous répéter que l'essentiel est de faire son possible.** L'étude de la biographie de vos poètes préférés pourra vous être utile ; elle devra vous permettre d'éviter certaines erreurs. Dites-vous bien qu'en règle générale il n'y a pas de bonne solution au problème de la survie matérielle ; mais il y en a de très mauvaises. Le problème du lieu de vie ne se posera en général pas ; vous irez où vous pourrez. Essayez d'éviter les voisins trop bruyants, capables à eux seuls de provoquer une mort intellectuelle définitive. **Une petite insertion professionnelle peut apporter certaines connaissances**, éventuellement utilisables dans une œuvre ultérieure, sur le fonctionnement de la société. Mais une période de clochardisation, où l'on plongera dans la marginalité, apportera d'autres savoirs. L'idéal est d'alterner. **D'autres réalités de la vie, telle qu'une vie sexuelle harmonieuse, le mariage, le fait d'avoir des enfants, sont à la fois bénéfiques et fécondes. Mais elles sont presque impossibles à atteindre. Ce sont là, sur le plan artistique, des terres pratiquement inconnues.** D'une manière générale, vous serez bringuebalé entre l'amertume et l'angoisse. **Dans les deux cas, l'alcool vous aidera. L'essentiel est d'obtenir ces quelques moments de rémission qui permettront la réalisation de votre œuvre. Ils seront brefs ; efforcez-vous de les saisir.** N'ayez pas peur du bonheur ; il n'existe pas". (Tradução e grifos meus).

de qualquer forma é só essa vida que tenho e o meu trabalho não será nada de extraordinário além daquilo que sou. Sem pretensões. Existir e continuar a existir. Continuar a fazer consciente da sua inutilidade. Ou não fazer. Agora poderia parar de escrever e enfim começar a me apropriar daquilo que já nem sei bem o que é, uma vocação, um desejo, uma saída para a minha vida.

CAPÍTULO 2

PROJETO DE EXPOSIÇÃO

Este projeto de exposição foi elaborado durante minha pesquisa de Mestrado e Doutorado na área de Literatura Francesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP, sobre o autor Marcel Proust, sua obra *Em busca do tempo perdido* e seus manuscritos. Juntamente com o texto escrito da tese intitulado *Proust em imagens* e sua defesa, minha proposta como afirmei na introdução é de também fazer uma leitura pessoal desta obra literária, em forma de exposição visual, e realizar assim uma possível aproximação entre artes plásticas e literatura. O projeto foi aprovado pelo MAC-USP para acontecer em seu novo prédio situado no Ibirapuera (Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - antigo prédio do Detran) em março de 2014.

O primeiro capítulo está profundamente imbricado com este projeto de exposição: ele é uma “preparação da exposição”. Tomo aqui de empréstimo o título da obra de Roland Barthes intitulada *A preparação do romance*¹, porque o primeiro capítulo foi uma maneira de pensar através da leitura da *Recherche* e da escrita, em como me tornar (de novo) artista. Um diário deste período.

1. BARTHES, Roland. *La Préparation du roman I et II*. Paris: Seuil, 2003.

O projeto da exposição, portanto, se tornou o segundo capítulo, apesar de ter sido escrito bem no início da tese, porque depois de pensar tanto sobre ser artista, seria o momento em que de fato me proponho a ser artista, fazer um trabalho, sair da reflexão mesmo que ainda em projeto. A exposição é, neste sentido, parte essencial da compreensão da tese, mas ela pode ser vista sem que se leia a “tese” ou o “TEXTO”. Ela é sem dúvida como a publicação de um livro, o desenlace final, que também se cristaliza no tempo. No entanto, é móvel, será desfeita, fotografada. O importante terá sido o processo? Talvez. Um longo processo de saída para o mundo. Logo, o que se segue consiste em um projeto e a explicação de sua “gênese”.

A exposição consiste em cinco trabalhos: um vídeo, uma instalação, duas esculturas, ou melhor, peças tridimensionais, alguns pequenos objetos e um livro a ser manuseado.

Os aspectos poéticos presentes na exposição foram extraídos de trechos da obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, das reflexões do herói do romance sobre sua obra, do contato com os manuscritos de Proust em um trabalho de deciframento e transcrição, bem como da própria reflexão de críticos genéticos, que investigam mais precisamente a gênese da obra e seu processo e os integram à obra final como um todo.

Segue então uma explicação mais detalhada da série dos trabalhos propostos.

1. *CATHÉDRALE OU TOUT SIMPLEMENT ROBE*
(Peça tridimensional)

Robe (terceira versão)
Papel, parafina, vidro, tecido, linha.
3,00 X 0,80 X 0,70
2013

Trata-se de uma maquete do trabalho. Este deverá ter a altura do pé direito do espaço expositivo, que deve ser de preferência bastante alto (a partir de quatro metros – hoje sei que este espaço terá um pé direito de três metros, o que muda em relação ao plano inicial) e suspenso no teto chegará até o chão e se espalhará um pouco por ele. É feito de tecido rasgado sobre o qual foi anteriormente copiado trechos da obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, em francês. A ideia central foi retirada de um trecho em que o autor afirma: “[...] *construirei meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas simplesmente como um vestido.*”²

Além da frase já citada, outras foram se acrescentando à produção deste trabalho: “[...] *e a olhar todos estes maços de notas, nos pomos a pensar em uma indicação de Bouvard e Pécuchet que evoca ‘o prazer que existe no ato material de copiar’.*”³

E finalmente este trecho de Gérard Genette em *Palimpsestes*:

Entendo bem – seria preciso ser surdo – a objeção não deixa de levantar esta apologia, mesmo parcial, da literatura em segundo grau: esta literatura “livresca”, que se apóia sobre outros livros, seria o instrumento, ou o lugar, de

2. PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu: *Le temps retrouvé*. Direction J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p. 610. (Pléiade, t. IV). Original: “[...] je bâtirais mon livre, je n’ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe”.

3. GRÉSILLON, Almuth. *La mise en œuvre – Itinéraires Génétiques*. Paris: CNRS Éditions, 2008, p. 72-73. Original: “[...] et à regarder cette liasse ne notes, on se met à penser à une indication de *Bouvard et Pécuchet*, qui évoque le ‘plaisir qu’il y a dans l’acte matériel de recopier.’” (Tradução minha)

Detalhe

*uma perda de contato com a realidade, que não está nos livros. A resposta é simples: como já sentimos, um não impede o outro, e Andrômaca ou Doutor Fausto não estão mais longe do real que Ilusões Perdidas ou Madame Bovary. Mas a humanidade, que descobre sem cessar o sentido, não pode sempre inventar novas formas, e lhe é preciso às vezes dar um novo sentido a formas antigas. “A quantidade de fábulas e metáforas cuja imaginação do homem é capaz, é limitada, mas este pequeno número de invenções pode ser ele todo de todos, como o Apóstolo. Ainda é preciso tratar disso e a hipertextualidade tem por este mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido. A memória, dizemos, é ‘revolucionária’ - à condição que a fecundemos, e que ela não se contente em comemorar. ‘A literatura é inesgotável pela simples razão de que um livro já o é.’ Este livro, não é preciso apenas o reler, mas o reescrever, mesmo que seja como Ménard, literalmente. Assim se cumpre a utopia borgesiana de uma literatura em transfusão perpétua - constantemente presente a ela mesma em sua totalidade como Totalidade, onde todos os autores só fazem um e todos os livros são um vasto livro, um só livro infinito. A hipertextualidade é apenas um dos nomes desta incessante circulação de textos sem o quê a literatura não valeria uma hora de atenção. E quando digo uma hora...”*⁴

4. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982, p. 558-559. Original: “J’entends bien – il faudrait être sourd – l’objection que ne manque pas de soulever cette apologie, même partielle, de la littérature au second degré: cette littérature ‘livresque’, qui prends appui sur d’autres livres, serait l’instrument, ou le lieu, d’une perte de contact avec la ‘vraie’ réalité, qui n’est pas dans les livres. La réponse est simple: comme nous l’avons déjà

Caderno de esboço. Projeto da escultura no espaço.

Capa da edição de 1990,
Gallimard.

éprouvé, l'un n'empêche pas l'autre, et Andromaque ou Docteur faustus ne sont pas plus loin du réel qu'Illusions perdues ou Madame Bovary. Mais l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveau des formes anciennes. 'La quantité de fables et de métaphores dont est capable l'imagination des hommes est limitée, mais ce petit nombre d'inventions peut être tout à tous, comme l'Apôtre.' Encore faut-il s'en occuper, et l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres dans un nouveau circuit des sens. La mémoire, dit-on, est 'révolutionnaire' à condition sans doute qu'on la féconde, et qu'elle ne se contente pas de commémorer. 'La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est'. (Borges, encore (bien sûr), Enquêtes, p. 307 et 244) Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, mais le récrire, fût-ce, comme Ménard, littéralement. Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle –, constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres ne sont qu'un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation du sens des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine. Et quand je dis une heure..." (Tradução minha)

Este trabalho surgiu, portanto, desta necessidade e *prazer* de copiar à mão trechos de Proust que gosto, como um gesto repetido e monótono, de ver a tinta que vai se desenrolando da caneta sem que se tenha algo a criar se não o que já foi lindamente escrito e depois literalmente desconstruí-los, rasgando os papéis. Mas não para ir “contra” Proust mas para transformar a leitura de seu romance em uma outra “coisa”, metáfora da metáfora de sua obra, ou reescritura em que além da hipertextualidade, esta incessante circulação de sentidos passa não somente pelos textos mas por outra linguagem fazendo o que Júlio Plaza chamou de *tradução intersemiótica* ou o que se chama hoje *intermedialidade*. Depois, a frase “*construirei meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas simplesmente como um vestido*” que se encontra no *Temps retrouvé* tem uma ressonância com meu trabalho anterior que junta fragmentos e constrói essa “coisa” que não é propriamente uma escultura e que se caracteriza por sua fragilidade, fragmentação, precariedade e inutilidade, um quase nada, como um vestido jogado no chão.

Uma imagem do quadro de Manet, um dos que retratam a catedral de Rouen, que se constitui de inúmeras pinceladas e que está na capa do volume do *Temps retrouvé* que li pela primeira vez, também foi de encontro a essa ideia. São vários fragmentos que juntos formam um monumento, mas são só pinceladas. A constituição deste trabalho também evoca costura, e meu trabalho muitas vezes se utiliza da costura, de fios. Proust também evocou seu livro como uma “*une robe rapiécée*” (vestido remendado).

Detalhe

Gostaria , repito, de ter podido realizar este trabalho em um espaço de grande altura para dar esta sensação de catedral ao mesmo tempo imensa e frágil. No entanto, como disse anteriormente, a realidade se opõe ao projeto, portanto esta sensação que seria dada pela altura não existirá.

2. EM BUSCA DO FIO PERDIDO

Os 100 cadernos de Proust (Instalação)

Este trabalho se baseia essencialmente no fato de que hoje existem por volta de cem cadernos de manuscritos de Proust na Biblioteca Nacional da França e de que nos estudos de crítica genética, pode-se ver como os temas da Recherche percorrem os cadernos literalmente como um fio vermelho.

Pretendia fazer este trabalho sobre uma estrutura de madeira o mais neutra possível, na altura de uma mesa (70 centímetros), com 100 cadernos de tecido ligados por fios. (O projeto aqui muda também pois decidi que estes cadernos ficarão no chão unidos por parafina, que serão ao mesmo tempo suporte para os cadernos e o que unifica o todo, além dos fios vermelhos que os ligarão. Esta forma permitirá uma visão do espectador do todo e a disposição no chão evita uma visão cronológica.

Alguns textos aqui citados deram origem a este trabalho:

[...] rejeitando a sucessão cronológica e mantendo o “só depois” (après-coup freudiano) Willemart propõe dois métodos: “Ou como Mallarmé, espalho as versões numa mesma cena e, sob um único olhar, observo e pontuo seus laços; ou sabendo que as conexões se fazem na mente, fora do tempo, suspendo as versões como num móbile de Calder e assim será possível fazê-las dialogar uma com a outra”.⁵

5. WILLEMART, Philippe. *Tratado das Sensações em A Prisioneira de Marcel Proust*. São Paulo: Opus print Editora, 2008, p. 25.

E de Bernard Brun:

O conjunto dos documentos conservados na Biblioteca Nacional da França, em Paris, rue de Richelieu, compreende essencialmente 75 cadernos de rascunhos e 20 cadernos de um manuscrito para a parte do romance que vai de Sodoma e Gomorra ao Tempo Redescoberto. Mas a classificação oficial está muito errada, pois ela confunde rascunhos e manuscritos. [...]

Da mesma maneira, a classificação temática ou narrativa que faz corresponder cada caderno de rascunho a uma parte precisa do romance concluído a título póstumo, deveria ser substituído por uma outra, estratigráfica, que restituiria as diferentes etapas sucessivas da redação da obra, em 1909, em 1911, em 1914 e a partir da Grande Guerra. Um fragmento de rascunho corresponde a um estado da construção,

mais do que a um segmento da narração.

Teríamos assim várias camadas que se recortam às vezes, ou na verdade, uma série de círculos concêntricos, com transversais, mas todos a partir do Contre Sainte-Beuve.

A descontinuidade e a reescritura são constantes, a nível de cada caderno, de cada unidade de redação, de cada fio da narrativa. Elas estão ligadas sem dúvida a uma escritura que pretende traduzir uma teoria literária e estética até na narrativa e

Os cem cadernos de Proust, 2009,
20 x 100 x 200 cm, tecido e linha.

*nas estruturas narrativas. A descrição dos cadernos vai de encontro à análise das técnicas do escritor e da estrutura profunda da obra. Esta **descontinuidade** e esta **repetição** da escritura se encontram nas diferentes etapas do projeto em sua evolução (1909, 1911, 1914). A organização do romance, a partir deste material caótico, se faz somente no nível dos datiloscritos e das provas, exceto quando o tempo começa a diminuir, muito rápido, depois da Guerra. Esta técnica, cada caderno, que ele seja de rascunho ou de manuscrito, traz sa marca. Levantamos o mesmo fenômeno, nos rascunhos de uma mesma época, ou das diferentes partes do manuscrito em vias de publicação. Cada um é relido e reescrito, nas margens ou nas páginas da esquerda, ou ainda sobre as “paperolas”, para instituir a rede de correspondências narrativas e temáticas que criam a originalidade da obra em sua fragmentação (morcellement). Cada rascunho se estilhaça e se dispersa, para ser recuperado nas diferentes partes do romance. Cada manuscrito cria um jogo de relações com os outros. (Grifos meus).⁶*

6. BRUN, Bernard. Les cent cahiers de Marcel Proust: Comment a-t-il rédigé son roman? In: *Item* [em ligne]. Disponível em: <www.item.ens.fr/index.php?id=13947>. Acesso em: out. 2006. Original: “L’ensemble des documents conservés à la Bibliothèque nationale de France, à Paris, rue de Richelieu, comprend essentiellement 75 Cahiers de brouillon et 20 Cahiers d’un manuscrit pour la partie du roman qui va de Sodome et Gomorrhe au Temps retrouvé. Mais la classification officielle est largement erronée, car elle confond brouillons et manuscrits. [...] De la même manière, le classement thématique ou narratif, qui fait correspondre chaque cahier de brouillon à une section précise du roman achevé en 1927

à titre posthume, devrait être remplacé par un autre, stratigraphique, qui restituerait les différentes étapes successives de la rédaction de l'oeuvre, en 1909, en 1911, en 1914 et à partir de la Grande Guerre. Un fragment de brouillon correspond à un état du chantier, bien plus qu'à un segment du récit. On aurait ainsi plusieurs couches se recoupant parfois, ou plutôt une série de cercles concentriques, avec des transversales, mais tous à partir du *Contre Sainte-Beuve*. [...] LA DISCONTINUITE ET LA REECRITURE sont constantes, au niveau de chaque cahier, de chaque unité de rédaction, de chaque fil du récit. Elles sont liées sans doute à une écriture qui prétend traduire une théorie littéraire et esthétique jusque dans le récit et dans les structures narratives. La description des cahiers rejoint l'analyse des techniques de l'écrivain et de la structure profonde de l'oeuvre. Cette discontinuité et cette répétition de 1 écriture se retrouvent aux différentes étapes du projet dans son évolution (1909, 1911, 1914). L'organisation du roman, à partir de ce matériau chaotique, se fait seulement au niveau des dactylographies et des épreuves, sauf quand le temps commence à manquer, très vite, après la Guerre.

Cette technique, chaque cahier, qu'il soit de brouillon ou de manuscrit, en porte la trace. Nous avons relevé le même phénomène, à l'intérieur des brouillons d'une même époque, ou des différentes parties du manuscrit en cours de publication. Chacun est relu et réécrit, dans les marges ou sur les pages de gauche, sur des « paperoles » encore, pour instituer le réseau de correspondances narratives et thématiques qui crée l'originalité de l'oeuvre dans son MORCELLEMENT. CHAQUE BROUILLON ECLATE ET SE DISPERSE, POUR ETRE RECUPERE DANS LES DIFFERENTES PARTIES DU ROMAN. **CHAQUE MANUSCRIT ENTRETIENT UN JEU DE RELATIONS AVEC LES AUTRES.**”(Tradução e grifos meus)

Esta forma de ver os manuscritos, não de maneira cronológica, mas todos em camadas a partir de um núcleo, *Contre Sainte Beuve*, simultaneamente dialogando entre si e evidenciando o fio que os liga é essencialmente o que me interessa. Depois, quando li o texto abaixo e vi a imagem que esquematiza a ideia, tive a vontade de fazer um trabalho que mostrasse esta relação entre os cadernos de Proust:

Entre Contre Sainte-Beuve de 1908-1909, deixado inacabado, o primeiro projeto de Em Busca do tempo perdido, iniciado entre os anos 1910-1912, as modificações decisivas operadas durante os anos de guerra e a forma que conhecemos desde a morte de Proust, alguns encadeamentos de temas “vagabundeiam” de um contexto a outro, estilham-se em cadeias menores, amplificam-se, obedecem a novas estruturas narrativas, e isso, ora conservando, ora perdendo sua função, sua distribuição e sua significação. O que caracteriza a empreitada proustiana é que, ao longo deste processo ininterrupto de transformação, um significado não é em princípio jamais abandonado; mesmo se num primeiro momento ele possa parecer ter sido eliminado, revela-se em seguida que ele se engajou em um percurso subterrâneo, para reaparecer de repente na superfície, em outro lugar do texto, às vezes de maneira totalmente inesperada. Pensa-se em certas plantas vivazes, que não somente se enriquecem na superfície com novos brotos, mas emitem igualmente sob a terra novas raízes; estes rizomas, por sua vez, desenvolvem uma vida autônoma. O tema da “matinée” se apresenta de fato como um rizoma. No processo de escritura da Em Busca do tempo perdido ela está presente desde o começo, como uma espécie de

Detalhe, versão 2013

germe; ela ressurgue em novas variações, colorações e relações, ela se amplia, se multiplica e se torna, tal é ao menos nossa hipótese, uma força motora secreta do conjunto do processo de escritura. [...] Ora, o que interessa realmente à “crítica genética”, não é o fato de que elas já estejam presentes em 1908 no Caderno 1, mas como estas manhãs chegam, num contexto de transformações e deslocamentos complexos, a obedecer aos novos princípios estruturais e PODEM, ASSIM, REPRESENTAR NO PROCESSO DINÂMICO DA ESCRITURA UMA ESPÉCIE DE FIO VERMELHO, um germe já presente na forma original do romance, “a forma habitualmente invisível, esta do tempo”, como disse a última manhã do Tempo redescoberto.⁷

7. GRÉSILLON, Almuth. Proust ou l'écriture vagabonde. À propos de la genèse de la “matinée” dans La Prisonnière. In: MILLY, Jean et al. *Marcel Proust – Écrire sans fin*. Paris: CNRS Éditions, 1996, p. 100-101-107. Original: “Entre le *Contre Sainte-Beuve* de 1908-1909, resté inachevé, le premier projet

de la *Recherche*, né dans les années 1910-1912, les modifications décisives opérées pendant les années de guerre et la forme que nous connaissons depuis la mort de Proust, certains enchaînements de motifs vagabondent d'un contexte à l'autre, éclatent en chaînes plus petites, s'amplifient, obéissent à de nouvelles structures narratives, et, ce, tantôt en conservant, tantôt en perdant leur fonction, leur distribution et leur signification. Ce qui caractérise l'entreprise proustienne c'est que, au cours de ce processus ininterrompu de transformation, un signifié n'est en principe jamais définitivement abandonné; même si dans un premier temps il peut sembler avoir été éliminé, il se révèle par la suite qu'il s'est en fait engagé dans un cheminement souterrain, pour réapparaître soudain à la surface, à un autre endroit du texte, parfois de manière tout à fait inattendue. On pense à certaines plantes vivaces, qui non seulement s'enrichissent en surface de nouvelles pousses, mais émettent également sous terre de nouvelles racines; ces rhizomes, à leur tour, développent une vie autonome. Le motif de la matinée se présente en effet comme un rhizome. Dans le processus d'écriture de la *Recherche* il est présent dès le début, comme une sorte de germe; il ressurgit en de nouvelles variations, colorations et relations, il s'amplifie, se multiplie et devient, telle est du moins notre hypothèse, une force motrice secrète de l'ensemble du processus d'écriture.[...] Or ce qui intéresse véritablement la "critique génétique" c'est non pas *le fait* que les matinées soient déjà présentes en 1908 dans le *Carnet 1*, mais *comment* ces matinées en arrivent, dans le cadre de transformations et de déplacements complexes, à obéir aux nouveaux principes structurels et peuvent, ce faisant, représenter dans le procès dynamique de l'écriture une sorte de fil rouge, un germe déjà présent dans la forme originelle du roman, 'la forme habituellement invisible, celle du Temps', comme le dit la dernière matinée du *Temps retrouvé*." (Tradução minha)

Esta ideia de rizomas e de um tema que percorre toda a *Em busca do Tempo perdido* desde os primeiros cadernos até o último, como linhas que atravessariam todos os cadernos em um movimento de perpétuo ir e vir, a ideia de uma obra total que inclui todo o seu processo e que pode ser vista simultaneamente é a que quis mostrar com meu trabalho. Outro texto que faz eco com este trabalho é um trecho de Roland Barthes:

TEXTO QUER DIZER TECIDO; mas enquanto até aqui sempre tomamos este tecido como um produto, um véu todo pronto, atrás do qual se coloca mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora no tecido, a ideia geral de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – esta textura – o sujeito se desfaz nele, tal uma aranha que se dissolveria ela própria nas secreções construtivas de sua teia⁸

8. BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973, p. 100. (Points). Original: “*Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu’ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l’idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s’y défait, telle une araignée qui de dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.” (Tradução minha).

Figure 1. Étapes préliminaires de la « matinée ».

Esquema das relações entre os cadernos de Almuth Grésillon em “Proust ou l’écriture vagabonde”,
in *Écrire sans fin*, CNRS Éditions, Paris, 1996, p. 104.

© BnF et N. Mauriac Dyer

Esquema das relações entre os cadernos de Proust
gentilmente cedido por Nathalie Mauriac do ITEM (Institut
de Textes et Manuscrits).

Maquete do trabalho para uma sala em grande dimensão em em que o espectador se perderia em um labirinto ou uma floresta de livros. Esta ideia abandonei, achei inviável, o tecido perdia a leveza quando ia para uma grande dimensão. 2010

Primeiro esboço do trabalho.

diferentes etapas

como não cair no
conceito da origem,
sem ponto inicial no
tempo, só com a esfera

Outros esboços do trabalho.

3. CROCHÊ (Vídeo)

Este trabalho consiste em um vídeo. A partir de um manuscrito de Proust, *fólio recto 34 caderno 39*, trabalhei a imagem criando uma ligação com a linha superior e a inferior à direita e depois embaixo à esquerda para dar a ideia de uma colcha de crochê, e a partir disso fiz uma animação com o programa I MOVIE em que esta colcha é desfeita. Insisto neste trabalho em um “desfazer infinito”.

O vídeo pode ser visto no seguinte endereço:

<http://www.youtube.com/watch?v=H5OyAU_leCs&feature=youtu.be>

É imprescindível ver o vídeo pela internet, pois os desenhos abaixo não dão a noção exata do que é o trabalho.

Marcel Proust, caderno 39, fólio 35vº-36rº.

Livro furado, 2009, 20 x 30 x 3 cm,
papel e caneta.

4.CADERNO *FURADO* (Objeto)

Este caderno também é uma homenagem ao manuscrito, ele vem de uma compulsão de copiar e de um vazio para criar, o que faz sair as linhas pelas bordas.

5. FITINHAS (Objeto)

Pensei nestas fitinhas porque me lembrei dos pergaminhos que eram enrolados e que para serem lidos deveriam ser desenrolados. Quando vejo os manuscritos e gosto de olhar para eles, são linhas que parecem tecer. Penso em uma época que se vai, esta em que se escreve à mão ou aquela em que se lia nos pergaminhos, e tenho vontade de trabalhar esta dificuldade para ler, a necessidade de manusear as linhas do texto e nunca vê-lo por inteiro e a escrita à mão. As fitinhas com frases copiadas da *Em busca do tempo perdido* (em maior quantidade) ficarão enroladas dentro de uma caixa de acrílico transparente e poderão ser manuseadas. A caixa se remete à forma do livro.

Livrinho, 2009, 1,5 x 30 x 20 cm,
viés e caneta.

6. *MADALENA* (Objeto)

Parafina, papel, xícara de porcelana, terracota.
0,60 X 0,60 X 0,60, 2012

Trabalho feito a partir deste trecho:

E de repente a lembrança me surgiu. Este gosto era o do pedacinho de madeleine que domingo de manhã em Combray (porque neste dia eu não saía antes da hora da missa), quando eu ia lhe dizer bom dia no seu quarto, minha tia Léonie me oferecia depois de a ter molhado em seu chá. A visão do bolinho, a madeleine, não tinha me lembrado nada até que eu a experimentasse; talvez porque, tendo as visto frequentemente desde então, sem comer, sobre as prateleiras das docerias, sua imagem havia deixado estes dias de Combray para se ligar a outras mais recentes; talvez porque destas lembranças abandonadas tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo havia se dissolvido; as formas - e também a da conchinha de bolo, tão redonda e sensual, sob seu plissado severo e devoto - haviam se abolido ou adormecido, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido encontrar a consciência. Mas quando de um passado antigo nada subsiste, após a morte dos seres, após a destruição das coisas, somente, mais frágeis mas mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o cheiro e o sabor continuam ainda por muito tempo, como almas, a se lembrar, a esperar, sobre a ruína de todo o resto, a carregar sem ceder, sobre sua gotinha quase impalpável, o imenso edifício da memória.⁹

9. PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987, p. 46. (Pléiade, t. I). Original: “Et tout d’un coup le souvenir m’est apparu. Ce goût c’était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l’heure de la messe), quand j’allais

lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelée avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes – et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir." (Tradução minha)

7. UN HOMME QUI DORT (Instalação)

Tecido, gesso, uma cama.
1,0 X 0,80 X 2,00, 2012

Esta instalação é feita de tecido e gesso sobre uma cama de madeira. Deve ficar dentro de um espaço feito de tecido, uma “caixa de tecido”, onde o espectador entrará e sobre o tecido estará escrito à mão ao longo dele: a frase abaixo extraída do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*.

Um homem que dorme, mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar; essa ordenação, porém, pode-se confundir e romper. Se acaso pela madrugada, após uma insônia, vem o sono surpreendê-lo durante a leitura, em uma posição muito diversa daquela em que dorme habitualmente, basta seu braço erguido para deter e fazer recuar o sol, e, no primeiro minuto

*em que desperte, já não saberá da hora, e ficará pensando que acabou apenas de deitar-se.*¹⁰

Detalhe

10. Idem. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. 5. ed. rev. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2009, p.22, v. 1. Original: Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient de se coucher." Idem. *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987, p. 5. (Pléiade, t. I).

8. *TEXTTEESTTISSU* (Livro em anexo)

Este trabalho é feito de frases ou de palavras que formam uma malha, uma trama, um tecido. Textteesttissu (*texto é tecido*) é o título desta série que reflete sobre todo o meu trabalho e traz o texto como uma imagem. Intercalados com fotos de trabalhos meus realizados no passado, os textos se relacionam com as imagens destes e formam um novo trabalho. Este por sua vez se distancia de Proust, para de fato entrar numa criação mais própria.

textteesttissu texto é tecido

Para concluir gostaria de citar o texto de Walter Benjamin que sintetiza poeticamente a relação entre Proust, tecido e meu trabalho:

*Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato ela foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que viveu, mas o TECIDO de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível **falar do trabalho de Penélope do esquecimento?** A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que **a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia?** Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a tecu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, **desfaz os fios**, os ornamentos do olvido. Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados. Se os romanos chamaram **texto de tecido**, nenhum texto é mais “tecido”*

que o de Proust, e de forma mais densa. Para ele, nada era suficientemente denso e duradouro. Seu editor, Gallimard, narrou como os hábitos de revisão de Proust levavam os tipógrafos ao desespero. As provas eram devolvidas com as margens completamente escritas. Os erros de imprensa não eram corrigidos: todo espaço disponível era preenchido com material novo. Assim, a lei do esquecimento se exercia também no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo da textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do continuum da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. (Grifos meus).¹¹

11. BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 37-38. v. 1.

TERCEIRO CAPÍTULO

I		L	
M	A	I	T
A	R	T	E
G	T	E	X
E	E	R	T
M	S	A	O
	P	T	
	L	U	
	Á	R	
	S	A	
	T		
	I		
	C		
	A		
	S

NUNO RAMOS

Solidão, Palavra. (Dois outdoors de areia calcinada comprimida, com a frase “solidão, palavra” moldada em alto e baixo relevo. Madeira e areia calcinada.)

Medidas aproximadas: 4,80 X 10

Sesc Pompéia, São Paulo, **2012**

Para iniciar o capítulo gostaria de mostrar este trabalho do artista Nuno Ramos apresentado em 2012 no Sesc Pompéia onde se lê em letras de areia prensada as palavras: *SOLIDÃO PALAVRA*, o que rapidamente evoca a canção de Paulinho da Viola *Dança da Solidão*. É um exemplo atual, no Brasil, de um trabalho que integra texto e imagem. E música. A palavra se torna uma imagem, uma coisa, a palavra solidão uma imagem coisificada em areia. Estas passagens hoje se fazem sem entraves porque a arte contemporânea, felizmente ou infelizmente, livre do mimetismo, e até mesmo, o reincorporando na fotografia, no vídeo, na pintura, está livre para usar qualquer material em qualquer linguagem; pode estabelecer muitas conexões entre som, imagem, palavra, movimento, ou então música, artes plásticas, literatura, cinema, dança e

agora também através da fotografia, do vídeo e dos meios digitais. Este mesmo artista já expôs em 1991 um poema sobre o chão com letras de vaselina. Um texto que se desenha no chão com letras de uma matéria viscosa. O texto está no espaço e evidencia sua matéria: letras. Ou a linguagem que escorrega em várias fronteiras.

NUNO RAMOS

Sem título. (Vaselina, óleo e vidros fundidos. 30 cm X 600 cm X 300 cm.)

Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, 1991

A relação que tentei estabelecer entre a leitura de *Em busca do tempo perdido* e o meu trabalho plástico é simples: além do apelo para “fazer arte”, ele (o trabalho que apresento na exposição) é fruto da imaginação, desencadeada a partir de várias leituras, não só de *Em busca do tempo perdido* mas de textos de crítica literária. Esta “matéria” se traduz ou se transmuta visualmen-

te no meu trabalho, a partir de elementos que já eram do seu vocabulário, como tecidos, fios, tramas; isto é portanto, uma das relações mais elementares entre literatura e artes plásticas, ou seja, um texto que inspira uma pintura como se diria “antigamente”. Antigamente porque hoje como disse acima todas estas linguagens estão interligadas: vídeo, foto, texto, instalação, pintura, som. E esta relação é mais complexa e rica do que uma tradução, embora uma tradução de um poema feita por um poeta seja mais que uma mera tradução, seja uma outra obra de arte. No entanto, como trago uma proposta de “crítica literária como uma (ou em forma de) criação plástica”, quis mostrar para justificar minha abordagem, a bibliografia existente sobre texto e imagem e traçar algumas referências atuais.

VISÍVEL ESCRITURA

Como diz Vera Casa Nova em um texto intitulado “Visível escritura” sobre a Poesia Visual no século XX no Brasil:

A multiplicidade de vias é grande e vai sempre se atualizando pelas atividades variadas e possíveis dos meios que a cada criação surgem. O que diz a escritura? O que ela desenha? E a pintura, o que ela diz? [ou escreve?] As fronteiras do visível se dispersam. As ligações entre as formas que constroem as artes se dispersam, os limites se enfraquecem.¹

1. NOVA, Vera Casa. *Fricções: traço, olho, letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 90.

Entre literatura e artes plásticas percorro os dois universos e as conexões se fazem, nem sei mais como.

A História das Artes, da Literatura, e suas teorias abrem capítulos para elaborar “novas” direções dos objetos que as sustentam. O objeto transforma o sujeito, textos picturais ou escritos compõem um espaço de inteligibilidade complexo, onde muitos lugares, ainda incompreensíveis, acontecem.²

Minha leitura da *RTP* está, portanto, neste lugar. A *Recherche* me transformou como sujeito e compôs um espaço de compreensão desta obra. A sua leitura se explica visualmente, não consegue mais se exprimir pela palavra.

“O visível na escritura e a escritura no visível marcam tensões, coalizões de olhares e leituras. Tensões que suscitam a problemática sempre atual da representação, de ressonâncias mútuas e relações de troca, repercutindo uma nas outras, derivando, desdobrando-se”.³

Este comentário acima da mesma autora sobre poesia visual se aplica ao que proponho aqui: O VISÍVEL NA ESCRITURA e A ESCRITURA NO VISÍVEL. Como artista e não como especialista em literatura, a *RTP* ressoa para mim de uma forma que é de uma amadora, no sentido de quem ainda não conhece, não é profissional, e que se relaciona com o texto o amando, pelo afeto. A minha vontade de fazer arte é

2. Ibidem.

3. Ibidem.

a mesma do narrador que parece girar em torno do desejo de escrever e de sua impossibilidade. Depois deste convite a fazer arte, a leitura da escritura se torna inevitavelmente imagem, e como artista plástica, me apaixono pela imagem imaginada e quero realizá-la. Por quê? Ainda não sei. Mas como? Com quais materiais? Uma instalação estratosférica, uma maquete, um desenho? O conflito entre a ideia e o fazer já se faz. O material se impõe. A matéria manda. Suas propriedades. Muito do imaginado não se realiza. O fazer conduz para outros caminhos e começa a conduzir sozinho sem uma ideia *a priori*, ele propõe mesmo no que deu errado, outras saídas. Tem também as surpresas, e avançando se descola deste primeiro texto ou ideia. Seria este então o *avant-texte* em uma produção plástica? Mas que não é mostrado em uma exposição. Os restos, tudo aquilo que foi jogado fora para se realizar uma exposição. Existe o julgamento, a crítica em seguida, que faz que uma parte, ou às vezes tudo, seja jogada fora. Para onde vão estes restos? O interesse pelos manuscritos e todo esse mundo que compõem o *avant-texte* (noção na crítica genética que define o conjunto de registros que antecederam a publicação de uma obra) me revelou o valor deste lado da obra que é sua produção e me fez olhar de outra forma para os restos da minha produção plástica que sempre foram para o lixo e da qual só tenho registros fotográficos. Enfim, esta foi uma digressão, mas que mostra como entre literatura e artes plásticas ou em qualquer aventura no saber, criar, explorar o mundo e a arte, a livre associação funciona como em psicanálise: ela pode ir de um ponto ao outro sem necessariamente se saber o porquê,

mas se deixa conduzir. E descobre “só-depois” como bem afirma Philippe Willemart, mas pode ainda não saber o porquê. Ele está no que se disse, no que se fez, a lógica se constrói no todo, nesta rede de conexões que parecem arbitrárias.

BERGOTTE, VINTEUIL, ELSTIR

Como esta tese se originou com a leitura da *Recherche*, outra grande referência além do narrador, é evidentemente o artista aí presente nos personagens Bergotte, Vinteuil e Elstir. As reflexões do herói sobre estas linguagens personificadas nestes personagens, a literatura, a música e a pintura respectivamente, são abundantes. As referências a escritores e obras literárias, a quadros e pintores, peças musicais e músicos, faz da *Recherche*, ao mesmo tempo, crítica de arte dentro do romance e integra as artes de múltiplas formas, mas sempre através da escrita. Pensa também a arte e o artista como uma coisa só. Foi este fato que me apaixonou, o artista e “sua pátria interior”, a busca de um artista para se tornar artista (aqui o escritor que quer, enfim, poder parar e escrever) e as reflexões decorrentes. Todo o primeiro capítulo desta tese girou em torno destas passagens. Mas, neste capítulo gostaria de focar a relação entre as duas linguagens (literatura e artes plásticas) bem como o contexto, para voltar a Proust. Não serei exaustiva com relação a Proust mais uma vez, porque a bibliografia existente sobre este autor e todas as artes é imensa. De qualquer forma, a leitura da *Recherche* para mim foi um estimulador para produzir “arte”, portanto realizou nesta re-

lação uma intermedialidade: literatura>vida/literatura>artes plásticas/arte>vida. O que tentei fazer de inovador foi propor um trabalho de arte e uma autoanálise escrita do processo de criação, em diálogo com uma obra literária e textos críticos, uma mistura de diário de criação mas em diálogo com muitas citações. Uma crítica literária “impura” digamos.

CRÍTICA IMPURA

Autocriação (nem autobiografia, nem autoficção, mas através da escrita, a invenção de uma artista, uma possibilidade de existir enquanto artista) e criação de um trabalho de arte sobre uma obra literária. Uma crítica literária “impura”, tomando de empréstimo o título do texto *Por um cinema impuro*⁴ e a matéria ministrada pela professora de Literatura Francesa da Universidade de Edimburgo, Marion Schmid, em agosto de 2013, no departamento de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo, *Por uma arte impura*, com relação à não subserviência do cinema em relação à literatura em suas adaptações e eu diria em relação à arte hoje de uma maneira geral que é impura por natureza, se contamina e se mistura a todos os meios e gêneros.

A partir do momento em que o cinema, por volta dos anos 1960, reconhece o potencial de sua linguagem nova e se apropria dela, e ao tomar de empréstimo obras literárias, faz o

4. BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1959, p. 88-106.

que definiu Jean Cleder em *Adaptação cinematográfica*:

Entre dois seres de essência heterogênea (para retomar a terminologia de André Bazin), não se pode a partir de agora esperar que se estabeleçam relações de semelhança ou imitação, não é mais possível conceber a adaptação como uma simples operação de translação, tradução, transposição (de acordo com o vocabulário usual).

Não se trata de traduzir tão fielmente e inteligentemente quanto possível, menos ainda de se inspirar livremente com um amoroso respeito, com o objetivo de fazer um filme que duplique a obra, mas de construir sobre o romance uma obra em segundo grau, não um filme comparável ao romance ou digno dele, mas um ser estético novo que é como o romance multiplicado pelo cinema.⁵

Chamei este trabalho de crítica impura, porque não

5. CLÉDER, Jean. L'adaptation cinématographique. Disponível em: <<http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>>. Acesso em: 7/2/2014. Original: “Entre deux êtres d’essence hétérogène (pour reprendre la terminologie d’André Bazin), on ne peut plus désormais attendre que s’instruisent des rapports de ressemblance ou d’imitation ; il n’est plus possible dorénavant de concevoir l’adaptation comme une opération simple de translation, traduction, transposition (suivant le vocabulaire usuel) : “Il ne s’agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s’inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d’un film qui double l’œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l’état second. Non point un film « comparable » au roman, ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma.” (Tradução minha)

analisa a obra literária de acordo com as normas acadêmicas, ou de acordo com o procedimento usual que conhecemos: a partir de um corpus determinado, examina, compara, analisa nos mínimos detalhes e escreve sobre, em um discurso lógico, bem articulado, justificado teoricamente, mas *cria* sobre ela em outra linguagem, em um ato de admiração e de destruição, que é talvez mais uma “transculturação antropofágica” do que propriamente destruição. Comer e mastigar, desfazer em pedaços e transformar em outra coisa. Não tento me comparar ao Proust, nem reproduzir fielmente a *Recherche*, não faço uma tradução da obra, talvez me inspire livremente porque escolho apenas alguns trechos e tenho uma espécie de respeito e, ao mesmo tempo, despeito porque rasgo, desfaço. Mas seria simplista achar isso. As relações são mais complexas. As artes são parte do mundo. O artista olha para o mundo, a vida “real”, para a imaginação, o inconsciente, etc., mas também, e talvez sobretudo, para as próprias artes, em todas as linguagens, de todas as épocas, e movimentos, às vezes sem historicizar, mas por afinidades. A literatura possibilitou isso para mim, através da leitura da *Recherche*. A literatura para mim fala alguma coisa que falta nas Artes Plásticas.

O mesmo autor conclui:

De fato, é uma concepção museológica ou bibliotecária da cultura que impõe a ideia de uma perfeição dos objetos, uma suficiência dos textos, esquecendo que em sua escritura [isto a *Crítica Genética* leva em conta, até mesmo a profusão destes textos que quase que se bastam por isso] comandavam inquietações e la-

cunas. Ora, são estes defeitos que convidam para uma re-leitura, ou mesmo um prolongamento, um refazer que visa no texto de origem aquilo que escapa da escrita ou que não foi ainda escrito — mais do que uma tentativa de repetição ou ilustração; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier através de uma leitura de Maurice Blanchot definirá assim a reescritura :

“Sob o nome de *reescritura*, que substituímos aqui ao de **adaptação**, examinaremos portanto como a passagem ao estado cinematográfico torna visível, no texto dito de origem, a inquietação de si e como alteração de identidade que o precipitam em direção ao futuro do cinema.”⁶

6. Ibidem. Original “ En effet, c’est une conception muséologique ou bibliothécaire de la culture qui impose l’idée d’une perfection des objets, d’une suffisance des textes, en oubliant qu’à leur écriture président de l’inquiétude et des lacunes. Or ce sont ces défauts qui invitent à une re-lecture, voire un prolongement ou une remise en œuvre visant dans le texte d’origine ce qui se dérobe à l’écriture ou ce qui n’est pas encore écrit — plus qu’une tentative de répétition ou d’illustration ; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier à travers une lecture de Maurice Blanchot définira ainsi la réécriture : « Sous le nom de réécriture, qu’on substitue ici à celui d’adaptation, on examinera donc comment le passage à l’état cinématographique rend visible, dans le texte dit d’origine, l’inquiétude de soi et comme l’altération d’identité qui le précipitent vers l’avenir du cinéma. »[(Tradução minha)

REESCRITURA

A palavra *reescritura* parece boa para definir o que estou fazendo aqui. Não se trata de tradução, nem de ilustração, nem de semiose, que é uma palavra muito complicada (mas que abordarei também!), que na reescritura ou no seu refazer de outra forma que não escrita traz aquilo que escapa à escrita e a uma única leitura, por isso re-leitura e até mesmo prolongamentos, ecos. Sem que o RE seja um prefixo que diminua a potência da linguagem para a qual passou a literatura, seja ela artes plásticas ou cinema no caso deste texto. O cineasta escreve com a câmera, o escritor desenha ao escrever e o pintor também escreve com seu pincel! Portanto, este trabalho é em sua totalidade, tanto na exposição quanto neste texto escrito, uma reflexão sobre arte. Nem tese, nem arte, nem obra de arte, nem ilustração, nem inspirado por, nem tradução. Sem definição por enquanto. Em oscilação.

UT PICTURA POESIS ERIT

Mas para que este trabalho aqui seja proposto como crítica literária, no departamento de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo, tenho que justificar meu procedimento.

Para isto, repito da introdução este trecho de Baudelaire de 1846:

Acredito sinceramente que a melhor crítica é aquela que é divertida e poética; não esta, fria e algébrica, que sob o pre-

texto de tudo explicar, não tem ódio nem amor, e se despoja propositadamente de toda espécie de temperamento; mas – um belo quadro sendo a natureza refletida por um artista, - aquela que será o quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Assim, a melhor crítica de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia.⁷

Portanto, seria possível fazer uma crítica em forma de obra de arte em outra linguagem. Esta seria até mesmo mais “divertida e poética”, “inteligente e sensível” de acordo com Baudelaire.

Em seguida, um dos trechos que iniciam a obra *Mnemosyne* de Mario Praz, obra muito citada no que toca a relação Artes plásticas e Literatura:

A ideia de uma fraternidade entre as artes está tão enraizada no pensamento humano desde a mais alta antiguidade que deve provavelmente haver aí mais do que uma especulação vã [...]
Se não é desde os tempos pré-históricos (os paleontólogos mostraram que os primeiros signos traçados pelo homem

7. BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: _____. , *Critique d'art*. Paris: Gallimard, 1976, p. 78. Original: “Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie”.(Tradução minha)

sobre a pedra eram abstratos) em todo caso, desde o início do desenvolvimento desta civilização a qual nos orgulhamos até hoje de pertencer, [...] desde os tempos recuados no passado, houve uma compreensão mútua e uma correspondência entre pintura e poesia. A tradução de ideias em imagens aparece não somente nos hieróglifos egípcios, mas também através uma longa e rica tradição simbólica [...].⁸

A prática da pintura e da poesia se fundou sobre textos durante séculos, os pintores tirando sua inspiração de temas literários e os poetas tentando suscitar no espírito do leitor imagens que só as artes plásticas tinham a reputação de evocar de maneira adequada. Um olhar rápido sobre a tradição que remonta à descrição de Homero do escudo de Áquilas (um exemplo antigo de *écfrase*, ou seja, uma descrição literária de uma obra visual) nos convencerá de que pintura e poesia sempre andaram de mãos

8. PRAZ, Mario. *Mnemosyne*. Parallèle entre Littérature et Arts plastiques. Paris: Gérard-Julien Savy, 1986, p. 10. Original: “[...] l’idée d’une fraternité entre les arts est si enracinée dans la pensée humaine depuis la plus haute antiquité qu’il doit bien y avoir là plus une réalité profonde qu’une spéculation oiseuse [...] Si ce n’est depuis les temps préhistoriques (les paléontologistes ont montré que les premiers signes tracés par l’homme sur le roc étaient abstraits), en tout cas depuis les débuts de l’épanouissement de cette civilisation à laquelle nous nous enorgueillons encore récemment d’appartenir [...], de ces temps reculés à hier, donc, il y eut une compréhension mutuelle, et une correspondance entre peinture et poésie. La traduction d’idées en images apparaît non seulement dans les hiéroglyphes égyptiens, mais aussi à travers une longue et riche tradition symbolique [...]” (Tradução minha)

dadas em todos os tempos em uma mútua emulação de seus fins e de seus meios de expressão.⁹

Os exemplos que o autor cita são inúmeros, portanto evoco esta passagem apenas para enfatizar a histórica relação entre estas artes, diferentemente do cinema que é a “sétima arte”, sem nenhum prejuízo de valor, talvez ao contrário, justamente precisando se livrar dessa longa tradição, o que já ocorre, mas não pretendo traçar aqui um longo panorama. Dialogarei, no entanto, com alguns trabalhos mais detalhadamente, pois será útil para o raciocínio que esboço aqui:

Laokoon revisitado, relações homológicas entre texto e imagem de Aguinaldo José Gonçalves¹⁰:

Esta obra traça o histórico desta relação desde a célebre afirmação de Horácio em *Arte Poética* (18 a.c.): *Ut pictura poesis erit*¹¹ como comparação entre as artes. Esta expressão ganhou

9. Ibidem, p. 11. Original: “La pratique de la peinture et de la poésie se fonda sur des textes pendant des siècles, les peintres tirant leur inspiration de thèmes littéraires, et les poètes tentant de susciter dans l’esprit du lecteur des images que seuls les arts plastiques étaient réputés évoquer de manière adéquate. Un coup d’œil à la tradition remeantant à la description homérique du bouclier d’Achille nous convaincra aisément que peinture et poésie ont de tous temps marché main dans la main, dans une mutuelle émulation de leurs buts et de leurs moyens d’expression. (Tradução minha)

10. GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado, relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

11. HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. port. de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa, Inquérito, 1984, p. 108.

“Ut Pictura Poesis: Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto, outra, se te põe mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar pene-

LAOCOONTE

Atenodoro, Polidoro e Agesandro.

c. 50 a.C.

força de lei na formulação de Simônides de Ceos registrado por Plutarco na Epístola aos Pisões: “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante”. E em 1799 é publicado *Laokoon, ou os limites da Pintura e da Poesia* de Gottold Efraim Lessing, que estabelecia a poesia como arte do tempo e a pintura ou a escultura como arte do espaço, sempre atribuindo à poesia uma superioridade. Por muito tempo a pintura esteve em uma relação “inferior” até que fosse reconhecida como atividade não só manual mas intelectual e posteriormente esteve em uma relação de “dependência” quanto aos temas. Celina M. M. de Melo em *A literatura francesa e a pintura* afirma que:

Na tradição consagrada pela fórmula horaciana *Ut pictura poeisis erit*, havia uma profunda convicção de que a produção poética, a literatura, é superior à pintura, convicção ainda vinculada a uma concepção medieval de um pintor artesão, de acordo com o modelo das Corporações de Ofício da Idade Média. O Humanismo renascentista levará a que se pense a atividade do pintor não mais enquanto arte manual, puramente mecânica, mas enquanto arte liberal, ou seja, de especulação intelectual, em um paralelo com o trabalho de gramáticos, retóricos, lógico e aritméticos, rompendo de certo modo com o habitus medieval, o que levará mais tarde à criação do sintagma “belas-artes”.¹²

trante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.”

12. MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura - en-*

Mas atualmente, muito longe desta polêmica, acho que podemos festejar a liberdade (mesmo que outros problemas tenham aparecido) que se adquiriu nas artes para se utilizar de quaisquer meios, quaisquer assuntos para falar daquilo que é ser humano de outra forma que não essa direta, justamente sem poética, sem possibilitar múltiplas interpretações e sobretudo de tocar uma área que definitivamente não é a da lógica, da precisão e objetividade, mas a do ilógico, da imprecisão, da subjetividade do sentimento, das sensações, da intuição, do desejo, do sonho, da imaginação, etc. A crítica fala sobre a subjetividade, destrincha a subjetividade mas não fala subjetivamente, não pode falar subjetivamente. Se ela fosse criativa, impura, ela se misturaria ao objeto que analisa e encararia sua aventura também uma criação, portanto, subjetivamente, sem nem sempre saber o porquê das coisas, fazer raciocínios lógicos sem contradições, repetições, furos.

Retornando à obra de Aguinaldo Gonçalves, e indo mais além, esta revisita a teoria de Lessing, mostrando como a poesia por sua vez pode conter o espaço, e a pintura, assim como a literatura, o tempo. E além disso, traça o que chama de relações homológicas entre texto e imagem e relaciona assim, por exemplo Cézanne e Mallarmé, não porque eram amigos ou trabalhavam juntos mas porque questionaram suas **próprias linguagens em seus** limites, na mesma época, final do século XIX, por isso a relação pode ser feita:

saios críticos. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras; Faculdade de Letras - UFRJ, 2004, p. 10-11.

O processo de criação de Mallarmé consiste num trabalho intelectual intenso, que resulta nestas composições estruturalmente complexas. A semelhança entre os seus procedimentos e os de Cézanne é muito grande. Da mesma maneira que o pintor se mantinha no mesmo motivo (o Monte de Santa Vitória ou das maçãs), muitos poemas de Mallarmé eram trabalhados e retrabalhados durante anos. No caso do poema “Brise Marine” [que o autor analisa mas creio ser generalizável para toda a poesia de Mallarmé] pode-se entender bem esse processo no qual se opera em maior ou menor escala o fenômeno mais profundo: a depuração do signo refencializado em “signo” na sua condição formal.¹³

Assim como Cézanne, Monet também com suas inúmeras catedrais de Rouen, não são elas somente que interessam, mas a cor, a massa de tinta, a luz, elementos da linguagem e da própria matéria (a tinta assim como para a poesia a letra, a palavra, o som), desprendidos do assunto. É esta mesma catedral que pode ser comparada à obra de Proust, porque como o herói da *RTP* afirmou: “[...] construirei meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas simplesmente como um vestido”¹⁴.

13. GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado, relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 197.

14. Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*. v. IV. *Le Temps retrouvé*, p.610. “[...] je bâtirais mon livre, je n’ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe.” (Tradução minha).

CLAUDE MONET

La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil. Harmonie bleue et or.
Óleo sobre tela, 107 X 75 cm. Paris, Musée d'Orsay. **1893**

A própria *Recherche* foi considerada fragmentada, inacabada, em sua época de forma negativa e atualmente como sua parte constitutiva mesmo, porque justamente reflexo de seu tempo. Ela tem em seu interior estes microuniversos semânticos que reunidos formam este grande romance monumental como uma catedral, mas feito de palavras, letras, temas, assim como as catedrais de Monet, as pinceladas de tinta e as partículas de cores que formam este todo ao mesmo tempo imaterial, sem contorno fixo a não ser a matéria (a tela, o livro), um conjunto de fragmentos reunidos. Esta fragmentação não está somente em Proust, mas em toda a arte desde o final do século XIX. Por isso também podemos ver a correspondência entre as artes, elas fazem movimentos consoantes com seu tempo e estes são “familiares” entre si.

A partir do Romantismo e do fim da imposição da mimesis tanto nas artes plásticas quanto na literatura, estas formas de arte se voltaram para suas próprias formas, se assumiram enquanto linguagem, se distanciaram e, ao mesmo tempo, se aproximaram na forma de seus processos de criação, em seus procedimentos quanto à linguagem.

É pertinente citar novamente aqui Baudelaire, porque além de suas críticas aos Salões de Pintura pensou na questão da fraternidade das artes em sua própria poesia como no poema intitulado “Correspondências”: a forma sendo mais uma expressão da linguagem nesta “floresta de signos” em que cheiros, cores e sons se comunicam e todos os sentidos são solicitados simultaneamente.

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Soltam às vezes confusas palavras;
O homem passa através das florestas de símbolos
que o observam com olhares familiares.

Como longos ecos que de longe se confundem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores, e os sons se respondem.

Há perfumes suaves como a pele das crianças,
Doces como os oboés, verdes como os campos,,
E outros corrompidos, ricos triunfantes.

Tendo a expansão das coisas infinitas,
Como o âmbar, o almíscar, o *styrax*, o incenso,
Que cantam os embalos do espírito e dos sentidos.¹⁵

15. BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1961, p. 13 Original:

“ La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d’autres corrompus, riches, triomphants,

Ayant l’expansion des choses infinies,
Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens,
Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.”

(Tradução minha)

Ou seja, Baudelaire *avant la lettre* e poeticamente já afirmava o que em outras palavras significa hoje pensar as produções literárias, pictóricas e todas as artes enquanto sistemas semiológicos e produções discursivas e enfocar suas relações interdiscursivas e suas redes de significantes. O que proponho aqui é justamente falar poeticamente destas relações e não somente intelectualmente, usando a “inteligência” como diz o herói da *Recherche*.

Em 1871, Rimbaud com *Voyelles*, mais radicalmente, brinca com a arbitrariedade dos signos, que não quer simbolizar como Baudelaire a unidade essencial do universo, mas desfazer a unidade da palavra em seus elementos, e é a partir destes elementos que se tornaram autônomos que se vê as “*naissances latentes*”:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:¹⁶

Utilizando ao máximo as potencialidades de cada linguagem, a cor, as formas abstratas, os sons, as sílabas, as palavras, estas linguagens que estabeleciam uma relação de dependência (da pintura em relação à literatura, como fornecedora de temas) se tornaram independentes e ao mesmo tempo próximas quanto, inclusive, ao tratamento da linguagem, não só evidenciando-a mas colocando-a em crise, esvaziando-a do

16. RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1983-1987, p. 110.

tema para se refletir sobre si mesma, portanto refletir sobre seu sentido. Por isso, segundo este mesmo autor¹⁷, chegando a um ponto com Mallarmé na poesia e Cézanne na pintura deste fazer que ao mesmo tempo se desfaz, mostra as partes do qual é feito. A necessidade de levar à potencialidade máxima da linguagem, de a depurar e a visão fragmentada da realidade do século XX fez a arte chegar a um vazio que talvez se volte agora para si mesmo e a faz falar dele: do vazio. A arte desde então reflete sobre ela, e este trabalho é justamente mais uma reflexão sobre arte e ser artista mas, repito, de forma pessoal.

Ainda na obra *Laokoon revisitado*, o autor realiza outras homologias entre texto e imagem, por exemplo entre um poema de Oswald de Andrade “Soidão” e *A Árvore vermelha* de Piet Mondrian. Para este,

[...] o processo composicional se faz também por fragmentos, de outra ordem, claro, mas são microuniversos semânticos, correspondentes a cada uma das estrofes que se articulam e que se isolam ao mesmo tempo, num procedimento lúdico de montagem e desmontagem, construção e desconstrução no movimento interno do texto.¹⁶

Se comparamos esta forma de analisar o poema, vemos que ela se aplica perfeitamente à árvore de Mondrian, que decompõe a imagem em micropedaços, que são estes microuni-

17. GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado, relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 232.

versos semânticos na pintura, manchas de cor que constroem e ao mesmo tempo desconstroem quando as vemos isoladamente.

O autor Aguinaldo Gonçalves evoca homologias entre palavra e imagem porque homólogo quer dizer:

Em Química diz-se dos corpos orgânicos que têm estruturas semelhantes e funções idênticas. Os homólogos têm as mesmas fórmulas, com exceção do número de grupos CH₂ de carbono e hidrogênio. Os homólogos têm propriedades químicas semelhantes, mas suas propriedades físicas mostram uma diferença regular.¹⁸

As duas artes têm, portanto, semelhanças “químicas” com algumas diferenças “físicas”. Elas são feitas da mesma matéria, mas suas aparências físicas são diferentes. Elas podem, assim, escorregar na forma, ou seja, na linguagem. Por que a crítica não poderia fazer o mesmo, ou seja, escorregar mais, entrar em terrenos mais movediços como o da criação em uma outra linguagem? Não que a “crítica absorva as funções da arte e portanto seja uma crítica que gera produtos artísticos em vez de ser produzida por elas” ou que “a arte

18. HOMÓLOGO. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/homologo/>>. Acesso em: 8/2/2014.

tenha acabado enquanto conjunto coerente e delimitado de objetos, e que as questões próprias da arte tenham passado para a reflexão exclusivamente teórica” (segundo alguns críticos e filósofos em particular Arthur Danto, autor de *After the end of the art* (Princeton Press, 1997) comentado por Lorenzo Mammi em *O que resta, arte e crítica de arte*¹⁹), mas é como se a arte não tivesse mais como também não ser reflexiva, não necessariamente teórica. Como se o artista tivesse que incorporar em seu trabalho a própria reflexão de seu sentido ou falta de sentido, como fiz aqui no primeiro capítulo. E a exposição plástica passa a precisar de um texto que a explique, não existe sem ele.

MALLARMÉ

Talvez desde Mallarmé com *Un coup de dés n’abolira le hasard* em 1897, em que a espacialidade da poesia no papel traz esta para a visualidade, o qual mais tarde Apollinaire usará e abusará em seus *Calligrammes*, houve uma interpenetração das linguagens de fato, porque não é mais simplesmente uma linguagem comentando a outra como na *ekphrasis* ou um assunto da literatura em um quadro ou, até mesmo, os escritos que sempre estiveram presentes na pintura como bem mostra *Les mots dans la peinture* de Michel Butor.

Mais tarde, em 1969, Marcel Broothaers, poeta e artista plástico belga, retoma este poema e o torna apenas visual co-

19. MAMMI, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.19.

STÉPHANE MALLARMÉ

Um lance de dados jamais abolira o acaso.

[Un coup de dés n'abolira jamais le hw asard].

1897

MARCEL BROODTHAERS

Um lance de dados jamais abolira o acaso.

[Un coup de dés n'abolira jamais le hasard].

1969

FRA ANGELICO
Anunciação (detalhe).
c. 1432-33

brindo as palavras com tirinhas pretas. Podemos também ver através da transparência as camadas que se sobrepõem.

Impossível não mencionar neste movimento o Cubismo, as colagens que trouxeram a escrita para a pintura desta vez como fragmento. A lista seria imensa desta interrelação que se fez desde então entre a palavra e a imagem, em que livre de qualquer hierarquia entre uma linguagem e outra, as mútuas apropriações são de todas as espécies. Todos os movimentos que se seguiram, o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, a Arte Pop, a Arte conceitual, etc., incorporaram a linguagem escrita em suas imagens. A obra *Art in the Wall*²⁰ traça muito bem esta trajetória. O site <<http://uncopy.net/tag/poetry/>>, por exemplo, mostra uma parte da produção contemporânea que se apropria da palavra escrita. Ora, porque então não propor este trabalho sobre a *Busca do tempo perdido* em imagens?

Citando novamente Vera Casa Nova em seu texto “A produção de imagens”:

Este é mais um dado para se pensar as relações ou diálogos dentro do processo da chamada “ilustração” e “adaptação filmica” de textos literários.

A produção de imagens mesmo hoje ainda se ancora na mimese como processo de reconhecimento ou conhecimento. “A mimese, não é cópia nem réplica, designa um conhecimento pró-

20. MORLEY, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkely; Los Angeles, California: University of California Press, 2006.

PABLO PICASSO

Natureza morta "Au Bon Marché".

1913

CARLO CARRÀ
Demonstração intervencionista.
 1914

MARCEL DUCHAMP

La mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte).

1934

RENÉ MAGRITTE
A interpretação dos sonhos.
1927

ROY LICHTENSTEIN

Hopeless

1963

JOSEPH KOSUTH

One and three chairs

(versão do MoMA), cadeira dobrável de madeira e fotografias.

cadeira, 82 X 37,8 X 53 cm; fotografia da cadeira, 91,5 X 61 X 1;

painel de texto, 61 X 61,3cm.

1965

BRUCE NAUMAN
Run from fear, Fun from Rear
1972

prio do homem, a maneira que constrói, habita o mundo.”²¹

Ao ilustrar, o pintor e/ou desenhista se ancoram em signos percebidos em sua leitura. Fazem sua escolha de imagens que o texto literário nomeou num processo de atividade mimética. O ilustrador tenta repetir as descrições que o escritor fez em seu texto. São os efeitos da literatura na pintura, no desenho.

As ilustrações são ressonâncias do texto literário. A tela e a página podem se identificar dentro de suas complexidades.²²

A autora cita também Baudelaire e acrescenta:

Segundo Baudelaire, ainda um estilo pictural contém um pensamento, ou seja, o ato de pintar é da ordem do pensamento e os poetas explicitariam esse pensamento, e eventualmente lhe dariam prosseguimento. Penso em João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, entre outros, em diálogo com o pictural. Se pensarmos que *illustratio, onis* é ação de esclarecer, ou seja, uma elucidação de texto por meio da estampa, figura, desenho, gravura, imagem que acompanha um texto, veremos como esse procedimento tenta mostrar os sentidos do texto escrito.²³

21. COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998, p. 134.

22. NOVA, Vera Casa. A produção de imagens. In: _____. *Fricções: traço, olho, letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 25.

23. Ibidem.

Meu trabalho seria uma forma mostrar um dos sentidos do texto, sem no entanto esgotá-lo, nem propor uma teoria sem as palavras. Além disso, não se trata mais exclusivamente de pintura, escultura ou desenho, mas de instalação, objeto (constituídos de materiais diversos: tecido, linha, papel, parafina, gesso, uma cama, um livro, uma xícara) e um vídeo.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Para concluir este trecho, cito a tese de doutoramento *Tradução Intersemiótica* de Julio Plaza, de 1987, publicado pela Perspectiva em 2010,²⁴ que vem enfim elucidar esta operação que faço, que talvez possa ser chamada de *Tradução Intersemiótica*:

como uma alternativa crítica ao esgotamento das formas artísticas da contemporaneidade que tem a história como “Museu de Tudo”, como depósito de linguagens [...].

A [...]Tradução Intersemiótica (é uma alternativa de) diálogo crítico e “via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição, [...] re-novar significa então ler o novo no velho”²⁵. Tradução como atividade lúcida e lúdica que se encaixa perfeitamente neste período de pós-utopia como foi denominado por Haroldo de Campos:

24. PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

25. BARBOSA, João Alexandre. A ilusão da Modernidade. *Revista Através*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, n. 3, p. 90, 1986.

[...] a poesia pós-utópica do presente tem, como poesia da agoridade, um dispositivo auxiliar essencial na operação tradutora. O tradutor, na expressão de Novalis, “é o poeta do poeta”, o poeta da poesia. A tradução permite recombina criticamente a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-los como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico.²⁶

[...] Numa visão co-extensiva à formulada por Haroldo de Campos a respeito da tradução poética, concebemos a tradução intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como **diálogo de signos**, como **um outro nas diferenças**, como **síntese e re-escritura da história**. Quer dizer: como **pensamento em signos**, como **trânsito de sentidos**, como **transcrição de formas na historicidade**.

Neste contexto, a Tradução Intersemiótica, **pelo seu caráter de abrangência**, vale dizer, **caracteres de multi e interlinguagens**, **desmistifica os meios**, **evidenciando a relatividade dos suportes e linguagens da história e os contemporâneos**. Isto porque esses meios e linguagens inscrevem seus caracteres nos objetos imediatos dos signos, intensificando a historicidade, tornando **proeminente o trânsito intersensorial**, a **sensibilidade contem-**

26. CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: O Poema pós-utópico; Folhetim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, n. 404, 14 out. 1984.

porânea, a “transculturação”.

A Tradução Intersemiótica revela-se assim, como dispositivo que pensa as diversas formas de arte, onde a **colaboração entre o lúcido e o lúdico** equivale ao **amálgama entre pensamento lógico e analógico**, isto é, fusão entre Oriente-Occidente, equilíbrio entre o sensível e o inteligível, [...] desvelando a imagem no texto (poema) e o texto na imagem (teoria).

Como prática artística a Tradução Intersemiótica se consoma como **recepção produtiva** ou **consumo que é produção** e se resolve na **síntese entre o pensar e o fazer**, uma vez que **encapsula a atividade metalinguística no bojo da criação**. O lúdico informado pelo lúcido. É a **prática da tradução**, nessa medida, que nos permite **recuperar na contemporaneidade, o sentido grego de *poesis*** como um fazer que é, antes de tudo, uma técnica, ou melhor, **fazer que “significa o saber** que acompanha e se exprime no ato de criar, um produzir sapiente”²⁷.

Esse saber no entanto, conforme foi por nós enfatizado, é aquele que se constitui nas atividades próprias da arte: saber sensível das formas. É por isso que a Tradução Intersemiótica como **transmutação criativa de aparências em aparências, como transcrição de formas**, requer do *tradutor* uma *sensibilidade*

27. GUIMARÃES, Fernando. apud J. A. SEABRA. *Poética de Barthes*. Portugal: Brasília Editora, 1980, p. 58.

acurada em termos icônicos e repertoriais no seu nível de transdutores ou lessignos, vale dizer sensibilidade para formas-sig-nificantes e a “construção de efeitos” (Poe). (Grifos meus).²⁸

Todos os termos em negrito acima, nas palavras de Julio Plaza em 1987 definem bem , creio, o trabalho que apresento na exposição como uma forma de ler, traduzir então semioticamente, a *Recherche du temps perdu*.

OS ESCRITOS DE ARTISTAS

Outra forma bastante corrente em que a linguagem escrita e a imagem se relacionam são os escritos de artistas plásticos em textos críticos ou autobiográficos. Alguns exemplos disto:

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Diferentes dos manifestos, esses textos não visam mais estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção; diferentes ainda do que podemos denominar de pré-

28. PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 208-209.

-textos dos artistas modernos, indicam uma mudança radical tanto pelo **deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra**. A presença do signo verbal no campo visual, observada nas colagens e fotomontagens, adquire, assim, uma nova dimensão, na qual são reatualizadas questões introduzidas por Duchamp. Segundo Lawrence Alloway, “o fato é que a crescente circulação do trabalho estava solidamente amarrada à informação vinda dos artistas. O ato de definição não estava separado do ato de apreciação.”²⁹

[É preciso atentar] [...] para o progressivo ingresso dos artistas no domínio do discurso da crítica e da história da arte, e para a profunda relação que essa crescente reivindicação de serem os intérpretes de sua própria obra mantém com as transformações de linguagem da produção contemporânea. Se os conflitos entre os artistas e o crítico remontam ao surgimento da crítica fundada no julgamento de gosto a partir do sentimento individual e subjetivo, a permanência dessa desconfiança recíproca não tem deixado de se intensificar com o questionamento radical por artistas das concepções normativas e da excessiva ingerência dos críticos e curadores, como

29. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). Apresentação In: *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 10.

também por assumirem, em sua práxis, diferenciadas funções no meio da arte. (Grifos meus).³⁰

Posso então inverter o discurso e pensar que este trabalho que se dá de forma escrita é também uma saída para o impasse na linguagem plástica, a escrita como forma de refletir sobre arte, sobre ser artista, e que se torna o próprio trabalho, na incapacidade de fazer sem parar, de “produzir” produtos vendáveis, na lógica capitalista. Cansada das artes plásticas, fui para a literatura para voltar às artes de uma maneira mais ampla, acho. Repensar desde a base. Que os escritos de artistas sejam um tipo de literatura, sublitteratura alguns podem dizer, não sei se importa. A forma escrita como um diário de artista pode ser interessante. Não é um texto assertivo como o de um manifesto, mas uma reflexão que talvez também não chegue a uma conclusão. Depois desta experiência de escrita, não serei a mesma artista, mas de fato integrei o texto ao meu trabalho.

A introdução citada acima faz parte da obra *Escritos de artistas* que reúne justamente textos de artistas plásticos brasileiros e estrangeiros da década de 1960 e 1970. São escritos que não buscam uma forma poética na linguagem escrita, logo não são exatamente literatura, nem poesia. Mas quando a linguagem escrita entra de fato no trabalho plástico, quando há algum tipo de fusão, acredito ser mais rica a relação entre

30. Ibidem, p. 20-21.

imagem e escrita.

Nesta fusão entre as linguagens, é importante então evocar a existência da poesia concreta, da poesia visual e finalmente do livro de artista. Não entrarei no detalhe das duas primeiras e comentarei um pouco os livros de artista.

LOUISE BOURGEOIS e MIRA SCHENDEL

No que refere a escritos de artistas, gostaria de evocar particularmente Louise Bourgeois (Paris, 1911 - Nova Iorque, 2010), uma artista com quem me identifico profundamente pela linguagem que criou. Depois de se formar entre os surrealistas realizou uma obra extremamente pessoal, feminina e uma escultura mais próxima da instalação. Além disso, escreveu muito. A publicação³¹ da exposição realizada no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2011) em dois volumes – um da obra plástica, outro de escritos psicanalíticos – mostrou muito bem a obra desta artista que integra a escrita tanto em sua obra, quanto paralelamente em escritos diversos durante um período em que fez psicanálise (nesta publicação) e em diários.

Preciso, também, evocar a artista Mira Schendel (Zurique, 1919 - São Paulo, 1988) neste mesmo lugar. Como mulher e artista brasileira, mesmo que de origem suíça, ela é muito importante na formação da arte brasileira. A publicação Mira Schendel: do espiritual à corporeidade³² também leva em conta os escritos de Mira Schendel.

31. BOURGEOIS, Louise. *O retorno do desejo proibido: escritos psicanalíticos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

32. DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Além de grande parte de sua obra ter a presença da escrita, contém escritos fragmentados, diários, cartas, em que a dimensão espiritual de seu trabalho inclusive é mostrada, portanto a escrita aparece não só como questão formal mas como necessidade de expressão.

LOUISE BOURGEOIS

Je les protégerai

2002

MIRA SCHENDEL

Objeto gráfico

óleo sobre colagem de papel-arroz entre duas placas de acrílico,
100 X 100 cm

col. Diane e Bruce Halle, Phoenix.

1967-1968

LIVROS DE ARTISTA

Somos no Brasil herdeiros de uma tradição poética traçada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari com a poesia concreta e sobretudo Julio Plaza que com seus *Poemóviles* em parceria com Augusto de Campos, lançados em 1974, é um dos primeiros no Brasil a pensar o *livro de artista*. A recente publicação de Edith Derdyk (artista plástica e autora também de alguns livros de artista), *Entre ser um e ser mil, o livro e suas poéticas*, é uma entre muitas que exploram este universo e traça um panorama atual no Brasil.

Segundo a autora:

[...] deseja fazer um diálogo com o território específico e abrangente de livro de artista, **atualmente com suas fronteiras ampliadas**. Aqui trazemos à tona algumas reflexões e projeções, entre tantas possíveis, sobre o campo semântico que a expressão livro de artista alavanca, carregando em seu bojo sutis e avassaladoras distinções: **livro-objeto, objeto livro, caderno de anotações, diários, impressos, obra-livro, forma-livro, caixa-livro, livro-processo, livro-registro, entre outras**.

Esse elenco de expressões traduz, por um lado, a intersecção das diferenças em relação aos procedimentos, modos de produção, estratégias e plataformas que indicam ser *livro de artista* ou ser *livro* simplesmente, e, por outro lado, converge para distintos pontos focais das

JULIO PLAZA e AUGUSTO DE CAMPOS
Poemóviles. 1974

JULIO PLAZA
Objetos
 1969

ANNE MÆGLIN-DELCROIX

ESTHÉTIQUE DU LIVRE D'ARTISTE

LE MOT ET LE RESTE / BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

MÆGLIN-DELCROIX, Anne.

Esthétique du livre d'artiste: une introduction à l'art contemporain,

LE MOT ET LE RESTE. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2012.

semelhanças entre todos os livros que, de certa maneira, alimentam e contêm este fazer singular – ser um livro LIVRE, antes e depois de tudo! (Grifos meus).³³

Portanto, hoje este é um outro grande mundo em que artistas e poetas criam, em torno do livro, e algumas publicações tentam definir e reunir um conjunto deles. A autora conclui muito bem sua introdução quando afirma:

Tudo o que diz respeito ao livro será DNA potente para que o livro de artista deixe de ser livro para se tornar mais livro ainda, almejando um livro por vir de Blanchot, um livro sem fim de Mallarmé, um livro de todos os livros que contém todos os outros sem ser nenhum deles, tal livro de areia de Borges, tal galáxia em crisântemos de Haroldo de Campos, uma espécie de buraco negro que possa absorver a luz de cada célula-livro e que compõe esse corpo de pensamentos pulsantes sobre os modos de produzir e pensar livro de artista.³⁴

Não pretendo, mais uma vez, fazer uma relação de todos os livros de artistas e publicações sobre eles que pude pesquisar e que constam na bibliografia. Quis apenas trazer para o formato desta tese este questionamento do seu for-

33. DERDYK, Edith. (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013, p. 11.

34. Ibidem, p. 15.

mato padrão e quis despedaçá-lo pelo seu interior, diminuir sua pompa, propriedade, peso, e evidenciar a fragmentação de seus componentes. Os princípios do livro como algo a ser manuseado, não simplesmente um depósito de conteúdo; do questionamento em relação ao seu formato, e enquanto possibilidade de ser arte “barata”, pois reproduzível, de fácil acesso e custo, portanto menos elitista e mais democrática, foram aspectos que me interessaram e que tento fazer no formato aqui apresentado. Não é original, falando do formato tese ocorrendo por dentro, porque o concebi antes de ver, mas provavelmente já tinha visto algo parecido e esqueci. Digo isso porque justamente tive a oportunidade de encontrar em uma exposição recente de Julio Plaza no MAC-USP, a obra na foto ao lado. Porém o formato escolhido põe em questão alguns paradigmas da Tese, como conhecimento estruturado, coerente, lógico, volumoso, para algo com várias estruturas diferentes, incoerências, uma lógica fragmentada, sem costuras bem feitas entre as partes, frágil portanto.

SOPHIE CALLE

Citei anteriormente Sophie Calle no primeiro capítulo e gostaria de falar novamente dela porque foi em especial um de seus livros que me inspirou ao fazer o livro *textteesttissu*, por seu desenho gráfico que com sua variedade de papéis, imagens e textos cria um fio condutor ao longo dele. Esta artista, em seu livro para sua retrospectiva no *Centre Pompidou* em Paris em 2003, mostra como seu trabalho de arte integra

JULIO PLAZA

Sem título

1974

SOPHIE CALLE

Journaux intimes

1978-1992

a imagem em fotos com textos de todos os gêneros, além da sua experiência meio autobiográfica meio autoficcional que cria para seu trabalho. Ela é emblemática também de toda uma tendência consoante com o movimento feminista de mulheres artistas que escrevem, significativamente mostrada na exposição *elles* no mesmo *Centre Pompidou* em 2009. O capítulo “*le mot à l’oeuvre*” do Catálogo da exposição *elles*³⁵, que corresponde a um grupo delas, inclusive Louise Bourgeois, mostra o quão significativo foi e pode ser a escrita em um trabalho de arte e, particularmente como mulher, uma sensibilidade mais interiorizada, cabe bem neste tipo de expressão. Para mim que sempre escrevi diários e transitei entre a escrita e imagem sem integrá-las, seu trabalho mostra uma das maneiras de se entrepor uma à outra.

A BIENAL DE SÃO PAULO DE 2012

A última Bienal realizada em São Paulo é um outro exemplo recente da relação imagem e escrita, inclusive creio pelo interesse que o curador, Luis Pérez-Oramas tem pelo tema, pois é autor da obra Mira Schendel e León Ferrari, O Alfabeto enfurecido, (Cosac Naify, 2010). A Bienal que teve como título A iminência das poéticas é instigante em sua introdução do guia da Bienal pois propõe-se como uma estrutura de sentido constelar:

35. ELLES@CENTREPOMPIDOU. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 182. Catalogue de l'exposition des artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle.

A 30ª Bienal de São Paulo, sob a insígnia de *A iminência das poéticas*, propõe-se como uma **estrutura de sentido constelar**. Os artistas e as obras aqui presentes [...] foram selecionados e instalados em função de uma dupla potência de vinculação: vinculação entre eles, quer dizer, entre artistas dissemelhantes formal e geracionalmente, sempre aberta, sempre iminente; e vinculação de suas obras entre elas próprias, formando **constelações** quase retrospectivas, mais ou menos autocontidas. Para ele, este guia propõe, além de uma menção por artista relativa à poética geral de cada um deles, uma série de **agrupamentos constelares** entre artistas.³⁶

Reunindo 149 artistas, este é apenas um exemplo dos grandes eventos que reúnem artistas do mundo inteiro e que formam as grandes constelações de artistas multiplicadas na contemporaneidade, mas que já evocou Proust nesta passagem aqui citada:

Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, chame-se este Rembrandt ou Vermeer,

36. PÉREZ-ORAMAS, Luis. (Curador). *A iminência das poéticas*. São Paulo, 2012, p. 13. Guia de exposição da Trigésima Bienal de São Paulo.

ainda nos enviam seus raios.³⁷

Ou

Mas nesse caso não é verdade que todo resíduo real desses elementos, resíduo que somos obrigados a guardar para nós mesmos, que a conversação não pode transmitir mesmo do amigo ao amigo, do mestre ao discípulo, do amante à amante, esse inefável que diferencia qualitativamente o que cada um sentiu e é obrigado a deixar no limiar das frases, onde não pode comunicar-se com outrem limitando-se a pontos exteriores comuns a todos e sem interesse, não é verdade que a arte, a arte de um Vinteuil como a de um Elstir, no-lo põe à vista, exteriorizando nas cores do espectro a composição íntima desses mundos que são os indivíduos e que sem a arte jamais conheceríamos? Asas, outro aparelho respiratório, que nos permitissem atravessar a imensidade, de nada nos serviriam, pois, se fôssemos a Marte e a Vênus conservando os mesmos sentidos,

37. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 142. v. 7. Original: “Grâce à l’art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu’il y a d’artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l’infini et, bien des siècles après qu’est éteint le foyer dont il émanait, qu’il s’appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial”. PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989b, p. 202. (Pléiade, t. IV).

eles revestiriam do mesmo aspecto que têm as coisas da Terra tudo o que pudésemos ver. A única viagem verdadeira, o único banho de Juventa seria não partir em demanda de novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem pessoas, ver os cem universos que cada uma delas é; e isso, podemos-lo fazer com um Elstir, com um Vinteuil; com os da sua espécie, voamos, em verdade, de estrela em estrela.³⁸

De fato quando vemos tantos artistas reunidos, que é uma seleção

38. Idem. *Em busca do tempo perdido: A prisioneira*. Tradução Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar. 13^o ed. rev. por Olgária Chain Féres Matos e Guilherme Ignácio da Silva. São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 296-297. v. 5. Original: “Mais alors, n’est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l’ami à l’ami, du maître au disciple, de l’amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu’il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu’en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l’art, l’art d’un Vinteuil comme celui d’un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l’art nous ne connaîtrions jamais ? Des ailes, un autre appareil respiratoire, et qui nous permettent de traverser l’immensité, ne nous serviraient à rien. Car si nous allons dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir. Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d’aller vers des nouveaux paysages, mais d’avoir d’autres yeux, de voir l’univers avec les yeux d’un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d’eux voit, que chacun d’eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d’étoiles en étoiles”. PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: La prisonnière*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1988c, p. 762. (Pléiade, t. III).

entre outras, conhecemos mais de uma centena de universos diferentes, singulares, individuais e que formam algumas “constelações”. Alguns deles, que citarei aqui, estão justamente entre muitos outros artistas hoje creio, que trabalham nas fronteiras entre texto e imagem ou entre linguagens diversas:

There's no need. 2011

Sem título ("4821")

Série: Archive Photographs. 2002

Elaine Reichek (1934, Nova York, vive em Nova York):

O trabalho de E.R. combina texto e imagem em séries de bordados de diversos formatos. Suas produções apropriam-se conceitualmente de obras de arte de diferentes momentos históricos – apresentando-as ao lado de citações literárias, filosóficas e da história da arte. Concentrados na representação visual da comunicação, da linguagem e da tecnologia, seus bordados parecem propor uma história da arte alternativa, remetendo a tradições anteriores ao mesmo tempo que se recontextualizam na era da produção digital.³⁹

Horst Ademeit

Descoberta pouco antes de sua morte, a obra de Horst Ademeit é composta de fotografias e anotações que revelam o universo de um indivíduo em crise emocional, que buscava estabelecer a ordem em um mundo que considerava caótico. Obcecado por documentar o impacto

39. PÉREZ-ORAMAS, Luis. (Curador). *A iminência das poéticas*. São Paulo, 2012, p. 70. Guia de exposição da Trigésima Bienal de São Paulo.

do que, para ele, seriam raios invisíveis capazes de prejudicar a vida na Terra, o artista utilizava uma câmera polaroide para registrar seu cotidiano. O resultado são imagens sempre acompanhadas de notas objetivas e subjetivas sobre o lugar, a situação ou os objetos retratados.⁴⁰

Jerry Martin (1976, Bogotá/ Vive em Lima, Peru)

Resurrection of the Flesh
Série: The Last Jugement. 2010

Os desenhos de Jerry Martin remetem ao processo de leitura: histórias ganham contorno enquanto letras se sobrepõem em elaboradas imagens indiciais. As palavras que o artista usa em sua obra vêm de textos em que discute temas de seu interesse – sociedades classicistas, racismo, identidade e justiça. Preocupado também em debater sobre o valor da arte do trabalho do artista e sobre o mercado de arte atual, Martin utiliza papel carbono para datilografar e copiar imagens textuais – empregando o próprio material de confecção de sua poética como metáfora da transição entre noções de origem e de representação.⁴¹

Além destes citados, muitos outros artistas presentes na Bienal de 2012 realizam algum tipo de relação entre texto e imagem ou de entrecruzamento de linguagens, dos quais agora cito apenas os nomes para enfatizar as múltiplas formas contemporâneas de estabelecer significados

40. Ibidem, p. 86.

41. Ibidem, p. 94.

e o uso de muitas mídias (vídeo, fotografia, texto): Alejandro Cesarco, Arthur Bispo do Rosário, Benet Rossell, Bernardo Ortiz, Diego Maquieira, Erica Baum, Franz Mon, Horst Ademeit, Jerry Martin, Juan Luis Martínez, Krivet, Marco Fusinato, Moyra Davey, Paulo Vivacqua, etc.

Isto é uma liberdade adquirida pela arte contemporânea, um ganho. Talvez de toda esta profusão de artistas sobrem poucos com o tempo que terão a grandeza de um Vermeer. Mas isto não importa para o aqui e agora. Como artista, não se deve pensar em grandeza, mas de fato fazer porque existe de fato esta “necessidade interior” do qual falou Kandinsky⁴² e da qual falam muitos outros como Blanchot:

NECESSIDADE INTERIOR

Conhecemos a história deste pintor cujo mecenas devia trancar para impedi-lo de dissipar seus dons, e este ainda consegue escapar pela janela. Mas o artista, dentro dele, tem também seu “mecenas” que o tranca onde ele não quer ficar, e desta vez, **sem saída, e ainda por cima, não o alimenta mas o deixa faminto, o submete sem honra, o arruína sem razão, faz dele um ser débil e miserável sem outro apoio que o seu próprio tormento incompreensível, e por quê? em vista de uma obra grandiosa? ele mesmo não sabe e ninguém sabe.**

42. KANDINSKY. *Le spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Éditions Denoël, 1989, p. 132.

É verdade que muitos criadores parecem mais fracos que os outros homens, menos capazes de viver e por consequência mais capazes de se surpreender com a vida. Talvez seja frequentemente assim. Seria preciso ainda acrescentar que **eles são fortes naquilo que têm de fraco, que para eles surge uma força nova neste ponto mesmo onde eles se desfazem no extremo de sua fraqueza.** É preciso dizer mais ainda: quando eles se põem a trabalhar na despreocupação de seus dons, muitos são seres normais, amáveis, com pé no chão, e é só através da obra, à exigência que está na obra que eles devem este algo a mais que só se mede pela fraqueza maior, uma anomalia, a perda do mundo e deles mesmos. Assim Goya, assim Nerval.

A obra exige do escritor que ele perca toda “natureza”, toda característica, e que, cessando de se relacionar aos outros e a si mesmo pela decisão que o faz *eu*, **ele se torna o lugar vazio** onde se anuncia a afirmação impessoal. **Exigência que não é exigência, pois ela não exige nada, ela é sem conteúdo, ela não obriga, ela é somente o ar que é preciso respirar, o vazio no qual nos retemos, a usura do dia em que se tornam invisíveis os rostos que preferimos.** Como os homens mais corajosos só enfrentam o risco sob o véu de um subterfúgio, muitos pensam que **responder a este apelo, é responder a um apelo de verdade: eles têm alguma coisa a dizer, um mundo nelles a liberar, um mandato a assumir, sua vida injustificável a justificar.** E

é verdade que se o artista não se entregasse à experiência original que o coloca à distância, que nesta distância o despossue dele mesmo, se ele não se abandonasse à desmedida do erro e à migração do recomeço infinito, a palavra começo se perderia. Mas esta justificação não aparece para o artista, ela não é dada na experiência, ela é ao contrário excluída, - e o artista pode bem sabê-lo “em geral”, assim como ele acredita na arte em geral, mas sua obra não o sabe, e sua busca o ignora, segue na preocupação desta ignorância. (Tradução e grifos meus).⁴³

43. BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 61-62. Original: “On connaît l’histoire de ce peintre que son mécène devait enfermer pour l’empêcher de se dissiper hors de ses dons, et encore parvint-il à s’échapper par la fenêtre. Mais l’artiste, en lui, a aussi son « mécène » qui l’enferme là où il ne veut pas demeurer, et cette fois **nulle issue, qui de plus ne le nourrit pas, mais l’affame, l’asservit sans honneur, le brise sans raison, fait de lui un être débile et misérable sans autre soutien que son propre tourment incompréhensible, et pourquoi ? en vue d’une oeuvre grandiose ? en vue d’une oeuvre nulle ? lui-même n’en sait rien et personne ne le sait.** Il est vrai que beaucoup de créateurs paraissent plus faibles que les autres hommes, moins capables de vivre et par conséquent plus capables de s’étonner de la vie. Peut-être en est-il souvent ainsi. Encore faudrait-il ajouter qu’ils sont **forts en ce qu’ils ont de faible, que pour eux surgit une force nouvelle à ce point même où ils se défont dans l’extrême de leur faiblesse.** Et il faut dire plus encore : quand ils se mettent à l’oeuvre dans l’insouciance de leurs dons, beaucoup sont des êtres normaux, aimables, de plain-pied avec la vie, et c’est à l’oeuvre seule, à l’exigence qui est dans l’oeuvre, qu’ils doivent ce surcroît qui ne se mesure que par la plus grande faiblesse, une anomalie, la perte du monde et d’eux-mêmes. Ainsi Goya, ainsi Nerval. L’oeuvre exige de l’écrivain qu’il perde toute « nature », tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, **il devienne le LIEU VIDE** où s’annonce

Estas palavras de Blanchot são as minhas,

Exigência que não é exigência, pois ela não exige nada, ela é sem conteúdo, ela não obriga, ela é somente o ar que é preciso respirar, o vazio no qual nos retemos, a usura do dia em que se tornam invisíveis os rostos que preferimos.

[...] responder a este apelo, é responder a um apelo de verdade: eles têm alguma coisa a dizer, um mundo nelas a liberar, um mandato a assumir, sua vida injustificável a justificar.⁴⁴

Para explicar esta necessidade que se coloca insistentemente para mim e que não sabe que forma tomar.

Ou dito de outra forma:

L'affirmation impersonnelle. Exigence qui n'en est pas une, car elle n'exige rien, elle est sans contenu, elle n'oblige pas, elle est seulement l'air qu'il faut respirer, le vide sur lequel l'on se retient, l'usure du jour où deviennent invisibles les visages qu'on préfère. Comme les hommes les plus courageux n'affrontent le risque que sous le voile d'un subterfuge, beaucoup pensent que **répondre à cet appel, c'est répondre à un appel de vérité** : ils ont quelque chose à dire, un monde à eux à libérer, un mandat à assumer, **LEUR VIE INJUSTIFIABLE A JUSTIFIER**. Et il est vrai que si l'artiste ne se livrait pas à l'expérience originelle qui le met à l'écart, qui dans cet écart le dessaisit de lui-même, s'il ne s'abandonnait pas à la démesure de l'erreur et à la migration du recommencement infini, le mot commencement se perdrait. Mais cette justification n'apparaît pas à l'artiste, elle n'est pas donnée dans l'expérience, elle est au contraire exclue, - et l'artiste peut bien le savoir « en général », de même qu'il croit à l'art en général, mais son oeuvre ne le sait pas, et sa recherche l'ignore, se poursuit dans le souci de cette ignorance". (Tradução e grifos meus).

44. Ibidem.

Existe ao menos um critério de reconhecimento (para a qualificação do artista em geral) que, por não ter nada de crítico, não está baseado sobre a posição de valores que condicionam *a priori* o seu estabelecimento, parecendo pouco portanto um critério [...] Este “critério” que tem a particularidade de ser tanto pouco crítico quanto pouco normativo, é *estético*. Ele está, no ponto de junção da ética e da estética, o da *responsabilidade de artista*.

Para me explicar sobre esta “única ponta” começarei colocando o axioma seguinte:

- 1) a soberania do artista, esta soberania que vem junto com o estatuto conferido a subjetividade ao longo dos Tempos Modernos, exige de seu titular que ele não submeta sua caracterização enquanto artista, aos únicos critérios exteriores e objetivos, “sociais” ou “políticos”; é preciso também que ele a submeta a critérios que não são necessariamente subjetivos (no sentido negativo da palavra, se ele existe) mas **“interiores”, “íntimos” ou “pessoais”,** quer dizer, **a uma consideração que vem de si e que traz de si** – quero dizer, que diz respeito a autonomia de sua liberdade;
- 2) de tal forma que será considerado como artista, (poderá ser e deverá ser), não a pessoa que se vê reconhecida como tal, nem aquela que se afirma e talvez não o seja, ou ao reconhecimento desta, mas a pessoa que se mostra preocupada em responder ao que exige de si “o gênio divisor, separador e desagregador das artes” e isto primeiro porque **ele sente**

essa necessidade no mais íntimo de
si.⁴⁵

*Mas depois dessa digressão que volta sempre ao sentido de ser
artista e aproveitando o tema abordado acima, gostaria de evocar
Michaux (1899-1984), poeta e pintor belga naturalizado fran-*

45. AUDI, Paul. Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste. Paris: Les Belles Lettres, 2012, p. 63-64. Original: “ [...] il existe au moins un critère de reconnaissance qui, pour n'avoir rien de critique, ne repose pas sur la position de valeurs qui conditionnent *a priori* son établissement, qui ressemble donc à peine à un critère et qui transcendant toute position de valeur et toute normativité possible, est d'autant plus de l'ordre du fondement, ou du principe, qu'il retourne chaque fois avec lui de l'essence même de la création, c'est-à-dire de ce sans quoi aucune création ne saurait avoir lieu. Ce “critère” qui a la particularité d'être aussi peu critique que normatif est *esth/éthique*. Il est, au point de jonction de l'éthique et de l'esthétique, celui de la *responsabilité de l'artiste*.”

Afin de m'expliquer sur cette “seule pointe”, je commencerai par poser l'axiome suivant (je le décomposerai d'ailleurs en deux temps):

- 1) la souveraineté de l'artiste va de pair avec le statut conféré à la subjectivité au cours des Temps modernes, exige de son titulaire qu'il ne soumette pas sa caractérisation en tant qu'artiste aux seuls critères extérieurs et objectifs, “sociaux” ou “politiques”; il faut encore qu'il la soumette aussi à des critères qui ne sont pas forcément subjectifs (au sens péjoratif du mot, s'il existe), mais “intérieurs”, “intimes” ou “personnels”, c'est-à-dire à une estimation venant de soi et tenant à soi – je veux dire relevant de l'autonomie de sa liberté;
- 2) de sorte que sera considéré comme artiste (pourra l'être et devra l'être), non la personne qui se voit reconnue en tant que telle, ni celle qui *prétend* à cette qualification, ou à la reconnaissance de celle-ci, mais la personne qui se montre soucieuse de répondre à ce qu'exige de soi “le génie diviseur, séparateur et désagréateur des arts” – et cela d'abord parce qu'elle en éprouve la nécessité au plus intime d'elle-même.

cês em 1955. Este artista pintava para se “descondicionar”⁴⁶, e escrevia para se percorrer no “espace du dedans”.⁴⁷ Esta tinta que se despeja do papel formando garatuñas parecidas com as das crianças que imitam o escrever, é um lugar em que a escrita e a imagem se encontram, o mais elementar, e a procura do artista passa a não ser mais uma forma que se fecharia em um gênero ou um assunto, mas o fazer e a reflexão, uma forma de existência à margem, uma maneira mesmo de evitar a “incessante poussiérisation de soi”.⁴⁸ Este artista é um outro universo a ser explorado não só no que se refere às relações texto e imagem, mas em como pensou a arte “esgarçando” o seu sentido.

HENRI MICHAUX

O ato de escrever como traço físico

Desenho em nanquim. 1959

46. MICHAUX, Henri. *Émergences-resurgences*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1972, p. 5. (Les sentiers de la création).

47. Idem. *L'espace du dedans*. Paris: Gallimard, 1966.

48. MICHAUX, Henri. *Connaissance par les gouffres*. Paris: Gallimard, 1961, p. 165.

OS MANUSCRITOS

Evoco aqui também, além dos livros, os CADERNOS, os cadernos de Proust, todos os cadernos que antecediam os livros e que desaparecerão talvez junto com escrita à mão que é um traço. Convido vocês, antes de tudo, para apreciar alguns deles:

PAUL VALÉRY
página de um caderno de rascunho de Charmes
Caderno 3 fólio 17 v0

VII

 

~~An amica de la plaza~~ ^{notre vision au jour garçon de}
~~15 à 16 ans~~ ^{flânait un adolescent de 589}
~~seige à dix huit ans, par exemple et tu de façon any~~
~~teint aduste,~~ ^{cypher les regards}
~~voyante, comme ceux qui content~~ ^{et) (grouper la foule autour}
~~l'un d'affir de~~ ^{(de vouloir) (un spectacle)}
~~la nuit, la nuit du dimanche~~ ^{(en pleine rue, comme}
~~l'autre~~ ^(Cannon) ^{(soit le nom de Noël comme un discours de bonne aventure parvenant à l'âge}
~~deux~~ ^{depuis peu,}
~~ayant en vent de la présence de Felicité à deux solus, Noël, par simulation, s'est venu~~
~~la ville donner une réclame~~ ^{fort connue au maître, qui l'avait pris d'observer au jour un}
~~l'autre~~ ^{(partir de la rue, comme}
~~à la nuit~~ ^{(dans le nom de Paulo j'étais}
~~son art devant nous) (vaist, vaist avec joie l'attirant occasion de nous faire~~
~~(dans cette chambre enchantée))~~ ^{(parvenant à l'âge de nous faire}
~~l'autre de l'autre, par exemple, qui parvenant à l'âge de nous faire~~
~~comparer le talent de (deux autres) de grand chemin, si différents par l'âge~~
~~plusieurs~~ ^{(parvenant à l'âge de nous faire}
~~quelques jours~~ ^{(parvenant à l'âge de nous faire}
~~et par le sexe.~~
~~fort connue; si connue que Paulo~~ ^{(parvenant à l'âge de nous faire}
~~de~~ ^{(parvenant à l'âge de nous faire}
~~saie, en effet, lui~~ ^{(parvenant à l'âge de nous faire}
~~de aux épaules, comme un soldat, Noël surveillait en l'appelant~~
~~doucement, "Miguel, en)~~
~~notre présence~~
~~l'autre épaules comme un soldat, Paulo surveillait~~
~~Paulo portait sur son dos un sac par lequel il se~~
~~lesomptu chargé d'un sac par lequel il se~~
~~un l'appelant doucement, "Miguel,~~
~~des de solides, le côté de lui marchant sur un sac~~
~~personnel dans une hotte esquivée, fixée par deux lanières embrassant~~
~~respectivement son cou et ses plumes caudales, les harvis~~

OS MANUSCRITOS SÃO DESENHOS

Uma descoberta para mim foi o encontro com os manuscritos de Proust e de muitos outros autores. Antes de serem um objeto de estudo, de pesquisa científica, eles são um objeto estético. Estes são verdadeiros desenhos porque, destituídos da compreensão do significado, são puros significantes, excreção de tinta no espaço que cria uma malha, um tecido. A letra forma um desenho e a letra à mão desaparecerá. Por si só, o manuscrito é um desenho, um traço, uma marca humana.

Roland Barthes quando analisa Cy Twombly, (1928 - Virginia / 2011 – Roma)⁴⁹

A obra de TW — outros justamente o afirmaram — é escrita: ela tem alguma relação com a caligrafia. Esta relação não é no entanto nem de imitação nem de inspiração: uma tela de TW, é somente o que poderíamos chamar de campo alusivo da escrita (alusão, figura de retórica, consiste em dizer uma coisa com a intenção de fazer entender outra). TW faz referência à escrita (como ele o faz frequentemente), mas também à cultura através das palavras: Virgil, Sesostris e depois ele vai para outro lugar. Onde? Precisamente longe da caligrafia, ou seja, da escrita formada, desenhada, fir-

49. O seguinte site mostra algumas obras importantes deste artista: <<http://thefakeeconomist.blogspot.com.br/2013/04/cy-twombly-e-recepcao-da-obra-de-arte.html>>.

CY TWOMBLY
The Italians
1961

me, o que se chamava no século XVIII de “bela mão”.⁵⁰

Ver a obra de Cy Twombly me faz ao inverso olhar os manuscritos como desenhos, e quando copio trechos enormes da *Recherche*, claro, os mais apreciados, portanto não despreendida do que eles “querem dizer”, talvez para quase digerir-los antropofagicamente e fazer outra coisa, faço um desenho que não pare, um movimento de tinta que sai no papel e o preenche por inteiro, como uma secreção que precisa sempre produzir mas não tem necessariamente algo para dizer senão reescrever o que já foi dito em um ato de admiração e talvez de fato depois de desfazer, não para destruir mas para refazer de outra forma. O mesmo quando desfaço um manuscrito de Proust, existe de fato um apagar mas também de fazer a obra, desfazendo-a na impossibilidade de fazer alguma “coisa”. O texto pode ser lido, mas nunca por completo porque a operação de rasgar o texto copiado não é um ato de “destruição do pai”⁵¹, porém é a de transformar um texto na imagem dele,

50. BARTHES, Roland. Cy Twombly ou Non multa sed multum. In: _____. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982a, p.146 . Original: “L’oeuvre de TW — d’autres l’ont justement dit — c’est de l’écriture : ça a quelque rapport avec la calligraphie. Ce rapport, pourtant, n’est ni d’imitation, ni d’inspiration : une toile de TW, c’est seulement ce que l’on pourrait appeler le champ allusif de l’écriture (l’allusion, figure de rhétorique, consiste à dire une chose avec l’intention d’en faire entendre une autre). TW fait référence à l’écriture (comme il le fait souvent), aussi à la culture, à travers des mots : Virgil, Sesostris, puis il s’en va ailleurs. Où ? Précisément loin de la calligraphie, c’est-à-dire de l’écriture formée, dessinée, appuyée, moulée, de ce qu’on appelait au XVIIIe siècle la belle main”.(Tradução minha)

51. Título de uma escultura de Louise Bourgeois.

MIRA SCHENDEL

Droguinha

déc. 1960

EVA HESSE

Right After

Resina sobre corda de fiberglass e ganchos de arame

1969

seja pela frase “*construrei minha obra, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral mas simplesmente como um vestido*”⁵², em que a obra é literalmente um conjunto de fragmentos de tecido; seja pelo texto que só pode então ser visto e não lido porque a frase é fragmentada, as palavras flutuam e evocam sozinhas desenho, o som delas lidas em francês, a obra literária, neste caso a obra de Proust e todo o universo de significados contido nela. Nos manuscritos de Proust, a frase também é dificilmente decifrável e sua escrita transbordante são verdadeiras malhas, como uma malha de lã cheia de nós. Estas malhas também estão presentes nas instalações de Eva Hesse, artista americana, verdadeiros nós no espaço assim como a *droguinha* de Mira Schendel. Qual a diferença entre os manuscritos e estas malhas a não ser que foram feitos com materiais diferentes quando não vemos os manuscritos pelo que eles “querem dizer”?

São estas camadas e malhas que me interessam. No trabalho *textestissu* (p. 37, cap. 2) procurei sempre esta sobreposição de um elemento em camadas, sejam elas folhas, linhas, letras, detritos, fios em camadas ou redes e nós. Além disso, na própria transparência, obtive na sobreposição das páginas este efeito de camadas que se acumulam, mas vistas não mais em um corte lateral, mas no total acumulado e sobreposto.

52. PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu: *Le temps retrouvé*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989, p. 610. (Pléiade, t. IV). Original: “[...] je bâtirais mon livre, je n’ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe”.

MARCEL PROUST

Paperoles

Cadernos 69 f. e 75 f.

NAF 16691, 16697

Paris- BNF

OS MANUSCRITOS DE PROUST

Meu primeiro contato com os manuscritos foi através do grupo LABO (Laboratório do Manuscrito Literário, sob a coordenação de meu orientador Philippe Willemart, do qual fiz parte durante o Mestrado e o Doutorado) que se debruça sobre os manuscritos de Proust há alguns anos, desde 1997, atualmente também sobre Henry Bauchau e Stéphane Mallarmé, para transcrevê-los e analisá-los. Este grupo tem um projeto financiado pela Fapesp e pelo Brépols, responsável pela transcrição de alguns cadernos destes autores. Estas são chamadas de *transcrições diplomáticas*, com normas específicas para que a forma como o autor escreveu seja totalmente respeitada, bem como a manutenção das margens, os espaços entre as linhas, os acréscimos e rasuras; diferenciando-se da anterior que era linear e apagava os traços da criação, as hesitações, as censuras, as reescrituras sobrepostas, os momentos em que a versão que conhecemos definitiva se fixou. Este foi um grande passo, acredito, nestes estudos.

Como mencionei no projeto, segundo capítulo:

O conjunto dos documentos conservados na Biblioteca Nacional da França, em Paris, rue de Richelieu [do autor Marcel Proust], consiste essencialmente em 75 cadernos de rascunhos e 20 cadernos de um manuscrito para a parte do romance que vai de *Sodoma e Gomorra* ao *Tempo Redescoberto*. Mas a classificação

oficial está muito errada, pois ela confunde rascunhos e manuscritos. [...] Junto a estes documentos incluem-se também um conjunto de pastas chamadas de “résiduos de manuscritos” e que conservam encadernados juntos, várias séries de folhas separadas dos cadernos.”⁵³

53. BRUN, Bernard. Les cent cahiers de Marcel Proust: Comment a-t-il rédigé son roman? In: *Item* [em ligne]. Disponível em: <www.item.ens.fr/index.php?id=13947>. Acesso em: out. 2006. Original: “L’ensemble des documents conservés à la Bibliothèque nationale de France, à Paris, rue de Richelieu, comprend essentiellement 75 Cahiers de brouillon et 20 Cahiers d’un manuscrit pour la partie du roman qui va de Sodome et Gomorre au Temps retrouvé. Mais la classification officielle est largement erronée, car elle confond brouillons et manuscrits. [...] À ces documents s’ajoutent un ensemble de dossiers appelés « reliquats des manuscrits » et qui conservent, reliées ensemble, plusieurs séries de feuillets séparés des cahiers.”(Tradução minha)

Tive então a tarefa de transcrever o caderno 39 de Marcel Proust junto a este grupo, de acordo com as normas comentadas acima. Percebi como de fato é muito difícil, árduo, um trabalho extremamente minucioso, que deve ser perfeccionista porque, além de decifrar a escrita de Marcel Proust (que é “particular” como podemos ver na imagem) deve se respeitar uma série de normas gráficas para a transcrição diplomática que, depois de ser feita por um pesquisador, será ainda revista e corrigida por outra série de pesquisadores, no caso da equipe de Proust, composta por brasileiros, franceses e japoneses. Este grupo se chama ITEM (Institut de Textes et Manuscrits), está situado em Paris e é coordenado por Nathalie Mauriac, que aliás cedeu gentilmente a imagem da página 21, cap. 2. O grupo já publicou três volumes destas transcrições que inclui o fac-símile de cada manuscrito página à página. São publicações lindíssimas e utilíssimas para a pesquisa sobre o processo de criação de Proust, sobre a qual se debruçará justamente a crítica genética. Já são muitas linhas escritas para analisá-lo e diante também deste rigor da pesquisa científica, tive uma grande dificuldade de avançar na transcrição. Além do rigor e disciplina que decididamente não tive e talvez possa me desculpar, porque me sinto artista, mas realmente, todo o meu contato com os manuscritos, com a obra de Proust e com os artigos de crítica genética me levou a pensar na poética da criação, na poética dos manuscritos, no que a arte tem de poético.

Foi, portanto, desde esse momento o meu contato com a crítica genética que, para nosso grupo, é coisa co-

nhecida, mas gostaria de fazer uma síntese desta experiência também para um público que não a conhece, sem *parti pris*, porque na universidade existe um embate que não interessa aqui. Para isso, tomarei como base um livro antigo hoje, que não leva em consideração as divergências e inovações que vieram depois: *Elementos de crítica genética* (Éléments de la critique génétique) de Almuth Grésillon. No longo trecho que colocarei aqui que explica o que é a Crítica Genética, podemos ver esta visão poética da criação e foi isto que me levou também a pensar um trabalho plástico não só a partir de um texto literário mas de crítica literária. Foi esta mesma autora que citei em meu trabalho *Os 100 cadernos de Proust*, além dos textos de Bernard Brun que também coordenou o grupo de Proust junto ao ITEM e de meu coordenador Philippe Willemart. Depois desta passagem pela crítica genética, a fragmentação e o inacabamento dos manuscritos, e relacionarei ao final um trecho da *Recherche* com uma análise que fiz a partir da transcrição de uma frase do caderno 39 do mesmo autor. Essa numeração do caderno corresponde não a uma que teria feito Proust, mas à ordem da aquisição dos cadernos feita pela Bibliothèque Nationale de France.

ELEMENTOS DE CRÍTICA GENÉTICA⁵⁴

Tal como uma “filosofia espontânea”, que não tem aparentemente nem Deus nem mestre, a crítica genética veio ocupar, ao longo dos anos 70, um lugar novo na pesquisa literária francesa. Opondo-se a fixidez e ao fechamento textual do estruturalismo, do qual no entanto ela herdou os métodos de análise e as reflexões sobre textualidade, dando réplica à estética da recepção e definindo os eixos do ato de produção, a crítica genética instaura um novo olhar sobre a literatura. Seu objeto: **os manuscritos literários, como portadores da marca de uma dinâmica**, a do texto em devir. Seu método: despir o corpo e o curso da escritura juntamente com a construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua visão: **a literatura como um fazer, como atividade, como movimento.**

Este olhar novo implica, senão **uma escolha**, ao menos preferências: as **da produção sobre o produto, da escritura sobre o escrito, a “textualização” sobre o texto, do múltiplo sobre o único, do possível sobre o acabado, do virtual sobre o *ne varietur*, do dinâmico sobre o estático, da operação sobre o opus, da gênese sobre a estrutura, da enunciação sobre o enuncia-**

54. GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de la critique génétique*. Paris: PUF, 1994, p. 7-12. (Tradução e grifos meus).

do, da força da escrita enquanto sequência de gestos sobre a forma do impresso. Hélène Cixious mostra à sua maneira estas prioridades:

Quero a floresta antes do livro, a profusão de folhas antes das páginas, gosto da criação tanto quanto do criado, não, mais. Gosto do **Kafka do diário**, o carrasco-vítima, gosto do processo mil vezes mais que *O Processo* (não: cem vezes mais). Quero o turbilhão do ateliê [...], **a fábrica louca e tumultuada [...], o mundo das pulsões.**⁵⁵

Ler os manuscritos literários nesta ótica faz abalar nossos saberes e nossas certezas sobre o texto, sobre a obra e sobre a estética em geral. Qual estatuto confere com efeito a estes documentos privados, escritos para si, destinados a nenhum leitor? O que é esta estética que se privaria da noção de obra para se debruçar melhor sobre pedaços de rascunhos, sobre **o inacabado e o incerto, sobre o processo sem fim, estas catedrais instáveis**, construídas sobre a areia que evoca Gide em Paludes? As Artes Plásticas, no entanto, ultrapassaram este limiar há muito tempo: **a estética do non-finito e as análises fundadas sobre a noção do arrependimento** não veem aí nenhum obstáculo teórico. Os poetas e

55. CIXIOUS, Hélène. Sans arrêt, non, état de dessination, non, plutôt: le décollage du bourreau. *Repentirs*, catalogue d'exposition. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991, p. 55. (Grifos meus).

os escritores por sua vez se apropriaram de uma crítica fundada sobre a literatura em ato; assim Maiakovski, em 1926:

[...] atualmente a essência mesmo do trabalho sobre a literatura não consiste mais em um julgamento das coisas já prontas [...], mas antes em um estudo do **processo de fabricação**.⁵⁶

Destes “processos de fabricação” à fábrica de **Ponge**, só há um passo, aquele em que **o autor publica ele mesmo, sob a forma de fac-símiles, o conjunto de rascunhos que levaram ao texto** *Le pré* (O pasto) publicado pela editora Skira em 1970. O mesmo Ponge, quando publica em 1984 suas notas esparsas, escritas entre 1922 e 1964 (*Pratiques d'écriture*, Paris, Hermann, coll. “L'Esprit et la main”), revela a seu editor, para convencê-lo do interesse da empreitada, que “**estes rascunhos ou esboços**” **marcam o nascimento de “um novo gênero literário”**.

Alguma coisa, portanto, se deslocou no próprio fato literário, assim como em sua análise. Seria apenas um efeito de moda, um esnobismo, ou mesmo um parisianismo a mais, como sugerem alguns divergentes da crítica genética? Ou trata-se da emergência de um discurso realmente novo em matéria literária? De qualquer forma, **o objeto do olhar é a**

56. MAÏAKOVSKI. *Comment faire les vers*. Traduit par Elsa Triolet. Paris: Les éditeurs français réunis, 1957, p. 344. (Grifos meus).

literatura em **seu statu nascendi**, visão que vem junto com uma vontade de **dessacralizar, de desmitificar o texto dito “definitivo”**; assim como em Valéry:

[...] o sentimento que tenho diante de tudo que está escrito, é que é uma matéria a ser tocada – corrigida, e sempre um estado entre outros – de um certo grupo de operações possíveis.⁵⁷

Um outro sinal de novidade reside dentro mesmo deste discurso. Um campo de pesquisa se constituindo, uma conceitualização nascendo são frequentemente marcados por “**metáforas vivas**”, para falar como Ricoeur. Não é diferente com o discurso da crítica genética, que se encontra de fato atravessada por numerosas metáforas e, mais precisamente, por duas séries metafóricas, uma de tipo **organicista**, a outra de tipo **constitutivista**.

Historicamente, a **metáfora organicista** da escritura é mais antiga: à imagem de Deus e da criação do mundo, o escritor por sua vez coloca em cena uma gênese: o nascimento do texto. Da criação divina, o vocabulário dos geneticistas passa para a (pro)criação humana, que produz então uma série de novas metáforas: gestação, invenção, engendramento, parto, embrião, aborto. Será por acaso que uma voz de mulher, a de Hélène

57. VALÉRY, Paul. *Cahiers*. p. 1531. (Pléiade, t. II). (Tradução minha).

Cixous, falando de seu próprio trabalho de escritura, se identifica plenamente com esta série metafórica:

[...] ninguém sabe quem nascerá deste ventre possuído, quem ganhará, quem sobreviverá [...] Quero a noite pré-natal e anônima. Quero (a chegada) ver chegar. Apaixonam-me os atos de nascimento, potência e impotência misturados.⁵⁸

Jean Bellemin-Noël propõe por sua vez fórmulas mais irônicas para caracterizar este vocabulário “genito-obstétrico”:

Assim a obra nasce como uma criança. Nós a parimos, a concebemos, a carregamos, a alimentamos. Pode acontecer que a tiremos das tripas, que tenhamos dificuldades para cortar o cordão; que a caneta cuspa ou mije tinta; que a folha de papel perca sua virgindade, sem mesmo ficar vermelha.⁵⁹

Uma vez concebido, o manuscrito vai crescer e proliferar, à imagem do **mun-**
do orgânico: a árvore – e incluindo a
arborescência, a árvore genealógica
do stemma⁶⁰, **que retraça nas edi-**

58. CIXIOUS, op. cit., p. 55.

59. BELLEMIN-NOËL, Jean. L'infamilière curiosité. In: GRÉSILLON, Almuth; WERNER, Michael. (Éd.). *Leçons d'écriture*. Paris: Minard, 1985, p. 350.

60. Arborescência genealógica da qual os diversos entroncamentos figuram a sucessão, a hierarquia e a interdependência dos testemunhos manuscritos e impressos da elaboração textual.

ções críticas os entroncamentos, os parentescos e as filiações da história textual – com suas ramificações, seus florescimentos e seus enxertos substituem o embrião do homem. Enfim, quando a batalha da escritura tiver acabado, quando o grão for separado do joio, falaremos, para designar este último, de nuvem, de poeira de variantes, de caixas de resíduos, (os de Proust, conservados na Bibliothèque Nationale, continuam a dar “pano prá manga” aos geneticistas), de aparas, de montes de pedras (é assim que Victor Hugo chamava “o que caía” de sua obra), ou de ruínas, para falar como Julien Green; o orgânico morre e se torna pedra, poeira ou nuvem.

A segunda série metafórica se opõe à primeira, como o artificial se opõe ao natural, o cálculo à pulsão, a coação ao desejo. Historicamente, ela nasceu da reação contra a imagem do poeta inspirado, contra a poesia como dom dos Deuses. A virada mais nítida nesta evolução é o texto de Edgar Allan Poe, intitulado “The Philosophy of Composition”, traduzido, prefaciado e publicado por Baudelaire sob o título significativo de “A gênese de um poema”. Baudelaire concluiu sua introdução dizendo: “Agora, vejamos, as coxias, o ateliê, o laboratório, o mecanismo interior”, e os termos sublinhados (por nós) colocam bem no lugar esta outra tradição, aos quais remetem igualmente os de **canteiro de obra, fábrica, indústria, máquina**. Trata-se de enfatizar o “savoir-faire”, a arte combinatória, o jogo com

a regra e sua transgressão deliberada, o domínio, o planejamento como garantia, segundo Poe, da “marcha progressiva de todas minhas composições”:

Meu objetivo é o de mostrar que nenhum ponto da composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição, e que a obra andou passo a passo em direção à sua solução, com a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático.⁶¹

A literatura como construção, com seu *modus operandi* e seu labor, com suas roldanas e correntes, para citar ainda Poe, eis o que já anuncia o artigo de Maïakovski “Como fazer os versos” (1926), que fala da poesia como indústria, a célebre frase de Gottfried Benn “Um poema não nasce quase nunca, se fabrica”⁶², a arte combinatória dos *Cem mil bilhões de poemas* (*Cent mille milliards de poèmes*) de Queneau e do Oulipo. E quando Ponge evoca esta junção de palavras e de letras que só podem ser [...] um hieróglifo⁶³, sabemos que fala de sua fábrica.

Estas duas tradições historicamente separadas são bem conhecidas. O aspecto original que nos interessa aqui provém do fato que o discurso da crítica genéti-

61. POE, Edgar Allan. The Philosophy of the Composition. Tradução de Charles Baudelaire. In: _____. *Oeuvres complètes*, 1961, p. 986. (Pléiade).

62. BENN, Gottfried. *Probleme der Lyrik*. Wiesbaden: Limes Verlag, 1951, p. 6.

63. FRANCIS PONGE. Paris: Centre Georges Pompidou, 1977. Catalogue d'exposition.

ca se encontra percorrido, sob a forma de metáforas, pelos dois ao mesmo tempo, o que produz uma conjunção onde em princípio só parecia poder reinar a disjunção. Aí está a nova aposta teórica: **a escritura como lugar de pulsão e de cálculo**. Martin Walser, escritor alemão contemporâneo, o diz de uma forma lapidar: “**A escritura é uma espontaneidade organizada.**”⁶⁴ A metáfora, que no discurso da crítica genética dá mais conta desta simultaneidade do desejo que semeia para todos os lados, e do cálculo que prevê, programa e sabe onde deixar uma margem, é a do **caminho** e de seu campo semântico imediato: **circulação, percurso, trilha, via, andar, trajetos, traçados, pistas, cruzamentos, encaminhamentos, deslocamentos**. À via real, à marcha inexorável em direção ao desenlace, à teleologia da linha reta se opõem as metáforas indicando os caminhos mais sinuosos: **bifurcação** – que faz irresistivelmente pensar na caneta que hesita – **bifurcações, equívocos, abertura de caminhos, desvios, voltas, caminhos atravessados, retornos, impasses, acidentes, começos errados**. Sem dúvida os escritores, quando falam de sua própria atividade, são eles mesmos, a sua maneira, os primeiros geneticistas: Claude Simon, cujo título *La route des Flandres* lembra sutilmente nossa rede metafórica, mos-

64. WALSER, Martin. Écrire. In: HAY, Louis (Éd.). *La naissance du texte*. Paris: José Corti, 1989, p. 222. (Grifos meus).

tra isso através de seu uso explícito da metáfora do caminho, que coloca em uma longa passagem da conclusão de seu *Discours de Stockholm*:

O caminho seguido será [...] bem diferente do romancista que, a partir de um “começo”, chega a um “fim”. Este outro, aberto com grande dificuldade por um explorador em uma região desconhecida (se perdendo, voltando para trás, guiado – ou enganado pela semelhança de alguns lugares no entanto diferentes ou, ao contrário, pelos diferentes aspectos do mesmo lugar), este outro bifurca frequentemente, passa de novo por cruzamentos já atravessados e pode até mesmo acontecer (é mais lógico) que no fim desta investigação no presente das imagens e das emoções das quais nenhuma está mais perto ou mais longe que a outra [...], pode acontecer que sejamos levados ao ponto de partida, somente mais rico por ter indicado algumas direções, lançado algumas passarelas [...]

Assim não pode haver outro termo que o esgotamento do viajante que explora esta paisagem inesgotável, que contempla o mapa aproximativo que ele traçou, e mais ou menos tranquilo por ter obedecido da melhor forma nesta caminhada com alguns impulsos, algumas pulsões. [...] o escritor avança laboriosamente, tateia cegamente, entra em impasses, atola, parte de novo – e, se quisermos a qualquer preço tirar alguma lição de seu procedimento, diremos que avançamos

sempre sobre areias movediças.⁶⁵

Como não pensar também neste maravilhoso conto de Borges intitulado “O jardim dos caminhos que bifurcam”⁶⁶? Sem retrair o conjunto das diversas intrigas entrelaçadas, resumo aquela que bem poderia ser uma fábula sobre a escritura. Um antigo governador chinês, Ts’ui Pên, se retira do mundo dizendo ora que é “para escrever um livro”, ora que é “para construir um labirinto”. Depois de sua morte, só se encontram “manuscritos caóticos, [...] um monte de rascunhos contraditórios”. É uma carta caligrafada que trará a chave do enigma: “Deixo aos numerosos futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que bifurcam”. A confusão inextricável de manuscritos, é portanto ao mesmo tempo o livro, intitulado “O jardim dos caminhos que bifurcam” e o labirinto. Mas o que dizer?

Em todas as ficções, toda vez que várias possibilidades se apresentam, o homem adota uma delas e elimina as outras; na ficção do quase inextricável Ts’ui Pên, ele as adota todas simultaneamente. Ele cria assim diversos futuros, diversos temas que proliferam também e bifurcam.⁶⁷

65. SIMON, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986, p. 30 et seq.

66. BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1986, p. 91-104. (Folio).

67. Ibidem, p. 100.

O sintagma “aos numerosos futuros (não a todos)” assinala que as inúmeras bifurcações do manuscrito não são variantes inúteis, mas colocam “o problema abissal do tempo”. Ts’ui Pên, nos diz que,

[...] não acreditava em um tempo uniforme, absoluto. Acreditava em séries infinitas de tempos, em uma rede crescente e divergente de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Esta trama de tempos que se aproximam, bifurcam, se cortam ou se ignoram durante séculos, abraça todas as possibilidades.⁶⁸

Os manuscritos literários nos confrontam de fato muitas vezes com esta imagem de caminhos que se bifurcam indefinidamente, criando redes e tramas, abraçando todas as possibilidades, todas as virtualidades, todos os excessos prazerosos que existiriam durante o tempo da escritura e que poderiam, se não fosse a funesta rasura, tornar-se texto. Em todo caso, esta ficção borgesiana é como uma réplica à *Gênese de um poema* de Poe. A crítica genética persegue ao mesmo tempo a escritura transbordante do desejo e a sequência de gestos da escrita regradada do cálculo. Valéry, figura tutelar desta jovem disciplina e consciente da dualidade inerente do próprio objeto,

68. Ibidem, p. 103.

disse do manuscrito de autor que ele era

“o lugar [...] onde se inscreve de linha em linha, o duelo do espírito com a linguagem, da sintaxe com os dois, do delírio com a razão, a alternância da espera e da pressa, todo o drama da elaboração de uma obra e da fixação do instável.”⁶⁹

A Crítica Genética, portanto, incorpora em sua análise o processo de criação, as rasuras, as bifurcações, é quase como se pudéssemos ver um *work in progress* que não teve a intenção de o ser. O conceito *work in progress* (ou *work in process*, os dois termos são igualmente usados nesta obra) de acordo com Renato Cohen pode nos dar alguns elementos de comparação com a visão da Crítica Genética:

69. VALÉRY, Paul. Comment travaillent les écrivains. *Vues*, Paris: La Table ronde, 1948, p. 317. Na edição da Pléiade (t. II, p. 1147) imprime “o duelo do espírito com a linguagem, da sintaxe com os **deuses**”.

WORK IN PROGRESS

O conceito de *work in process* tem sido aplicado na ciência (em experimentos retro-alimentares), em procedimentos de linguagem e comunicação, em projeção de devires filosóficos e psicológicos e em outras disciplinas que **incorporam em seus modelos a temporalidade e as ocorrências do processo.**

No universo artístico o termo é **originário das artes plásticas** como a **instantaneidade** da *action painting* (Pollock), as **construções transitórias** das *assemblages*, *collages* e *environnements* de certos artistas, as **experiências conceituais-limites** de *performers* como **Joseph Beuys**, Vito Accouni e Gina Pane, que exacerbam o **cambiamento de materiais e suportes – a alternância de contextos e formas –** e sobretudo, o conceito de **obra não acabada** são paradigmáticas para a noção de *work in process*.

Joseph Beuys, com seus **conceitos de escultura viva e obra em criação/mutação** talvez tenha o percurso mais emblemático dentro dessa trajetória de criadores. Falando sobre a noção de substância, observa:

“Um objeto do mundo externo, uma **coisa material investida de energia de natureza espiritual.** Você poderia chamar isto de **substância**, e é a **transformação de substâncias que é o meu objeto em arte**, mais do que a estética tradicional de observação de belas aparências” (em Carolina Tisdall. *Joseph Beuys*. New York: The Solomon

Guggenheim Museum, s/d, p. 10. Tradução livre do autor).

Na literatura, James Joyce, um dos fundadores da prosa/poética contemporânea, cria com sua **tessitura verbal** seus encadeamentos sígnicos, seu *corso-ricorso* (como ideia de encadeamento, volteio, recorrência, círculo perpétuo [...]) no qual **confluem existência/obra**, ocorrência que se externa plenamente, enquanto linguagem, nas suas **obras-monumento** *Ulisses* e *Finnegans Wake*.⁷⁰

Vemos nos termos grifados características que são comuns aos manuscritos e ao *work in process*: **instantaneidade, construções transitórias, cambiamento de materiais e suportes, a alternância de contextos e formas**. No caso do trabalho de Joseph Beuys, o material é a cera, o feltro, que além de não serem materiais tradicionais, são materiais que derretem, que aquecem, portanto se transformam no decorrer do tempo, agem e se tornaram investidos de energia espiritual porque remetem à sobrevivência deste artista depois de um acidente grave. Acredito que, em Proust, alguns objetos como a *madeleine* e a xícara são um exemplo de uma **coisa material investida de energia de natureza espiritual** que se torna arte. Para os escritores, qual é o material e o suporte? O suporte será sempre uma folha de papel ou uma superfície branca do computador, na qual se depositam letras, ele não

70. COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 18-19. (Grifos meus).

JOSEPH BEUYS

It's about a bicycle? – XV

1982

JOSEPH BEUYS

Como explicar pintura para uma lebre morta.

1968

mudará, mas se alterna na forma como a escritura se faz; o assunto também é uma espécie de matéria, que se transformou muito na literatura. Outros termos próximos: **obra não acabada, obra em criação/mutação, transformação de substâncias.**

O que é equivalente a:

Em suma, num como noutro caso, quer se tratassem de impressões como as que me provocara os campanários de Martinville, quer de reminiscências como a da desigualdade de dois passos ou o gosto da *madeleine*, era mister tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e ideias, procurando pensar, isto é, **fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual. Ora esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte?**⁷¹

Acredito que Proust pensava como este narrador; transformou coisas em “equivalentes espirituais” ou em *signos*, através da obra de arte, e nos manuscritos vemos esta matéria se movimentando, o instante da transitoriedade de uma frase que se transforma em outra e que justamente é o instante em que a obra não está acabada. Em Proust, sabemos, esta noção se perde pelo fato dele corrigir e acrescentar incessantemente

71. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 220. v. 7. (Grifos meus).

e por ter deixado sua obra inacabada. Esta realidade que vemos no manuscrito da obra é parte dela e não o resto dela; assim como a metonímia, a obra acabada é uma parte do todo. Portanto, se acrescentarmos a estas noções às de *work in process*, podemos dizer que as artes plásticas podem, sem necessariamente fazer uma *performance* ou um *happening*, incorporar o seu processo de criação na obra. Não de maneira didática, como o *making of* dos filmes que normalmente os sucedem, portanto de maneira separada, mas interpenetrando o processo e a obra. Por que fazer isso? Qual o interesse, além do meu próprio? Sem dúvida primeiramente para desmistificar a obra de arte, os cânones. Saber como um trabalho se faz, de onde vem, quais são suas “fontes”, como se estabelecem as relações, conhecer a “fábrica”, pode ser muito interessante também para quem quer se tornar artista. Só assim, além da técnica, percebe-se como se forma uma subjetividade particular, uma sensibilidade em relação às coisas do mundo e à arte, porque o repertório do artista se faz também e talvez cada vez mais em torno da arte. Se eu procurava um estímulo para fazer arte, este é um grande, simplesmente, criar em torno do que já foi criado e acrescentar nem que seja uma linha neste palimpsesto infinito da humanidade.

Incorporar o processo de criação no próprio trabalho pode ser uma questão instigante, não só para mim agora enquanto artista “reiniciante”, mas para todo artista. Colocar o ateliê no espaço institucional é no mínimo abalar muitas noções de arte que ainda continuam muito sólidas: da obra-prima, resultado da inspiração, do produto final, bem reali-

zado, sem arestas, sem regiões nebulosas. Sem simplesmente colocar todos os restos concretos de uma produção ao lado dela, mas mostrar junto com ela o seu processo. O que pode trazer isto a mais para o público? Talvez o fato de não haver uma hierarquia “isto se mostra, o resto joga fora”; o fato do processo fazer parte, talvez nos reintegre com uma parte que de fato perdemos: o conhecimento do processo de produção das coisas que nos entornam em todos os níveis, uma espécie de esquizofrenia entre o fim e seu meio, seu processo, ou o fim e seu início, ou sua origem.

Mas, para a minha pesquisa, além da metáfora da criação de arborescência que tentei fazer no trabalho *Os 100 cadernos de Proust*, o contato com a visão da Crítica Genética, portanto, fez-me perceber a importância do *processo* no meu próprio trabalho de arte, de uma certa gratuidade e puro prazer que a arte deve ter, no que é sensorial, da relação com a matéria, mas também com a imaginação. E que mesmo as rasuras, os momentos de silêncio da criação ou os de destruição, são parte da criação. Pois, se não enfatizamos o produto final, tudo isso faz parte da criação e tira o fardo da obra-prima, do reconhecimento social e do produto de consumo. Um lugar privilegiado de liberdade.

Como incorporei o processo de criação deste trabalho: não fiz evidentemente como um geneticista que escolhe um “corpus” em função do que quer analisar, procura as transformações ao longo do processo de criação do autor e sua escolha é guiada por uma decisão “objetiva”. No meu caso, evidentemente, faço uma escolha, mas subjetiva quando

falo de meu processo, omito o que não posso dizer, digo de forma velada e mostro também o processo de forma “estetizada” no mau sentido do termo, no livro *textestitissu*. No entanto, aprendi com a Crítica Genética a incorporar no trabalho seus longos momentos de depressão, de vazio criativo, de confusão mental e de destruição. Porque percebi que as crises que tenho frequentemente não significam que não sou artista, mas, porque sou artista, tenho estas crises e elas devem fazer parte do trabalho.

E que a forma de criar que produz uma rede, uma trama, que é a de Proust, é talvez a de qualquer criação, como bem intitulou Cecília Almeida Salles em seu livro *Redes da criação: construção da obra de arte*⁷² ao analisar o processo de criação de artistas plásticos e escritores.

A consciência da criação como uma rede me estimula a procurar fazer muitas associações, quanto mais ricas melhor, a fazer muitas tentativas e erros.

Incorporei também o processo ao escrever esta tese na primeira pessoa, em tom autobiográfico, talvez autoficcional, mas tentei colocar minhas dúvidas, hesitações quanto à forma da tese e a minha identidade de artista, dentro de seu próprio texto. Incluí também o projeto da exposição e alguns desenhos, esboços, de diferentes momentos da criação do trabalho que terá sua “mobilidade fixada” no momento da exposição.

72. SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

No livro *textestitissu*, incorporei alguns destes esboços e escritos, além de fotos de um momento bastante nebuloso no processo e que não fazem parte da exposição. Este período embaçado foi incorporado ao trabalho. Este é definitivamente um lugar pantanoso, pouco iluminado. Toda criação passa por este momento e, como sempre desanimei neste ponto, percebi que ele também pode ser parte do que significa fazer arte. Muitos restos são produzidos em torno de uma obra. Joguei tudo fora. Pensei em fazer uma caixa com uma seleção destes restos para a exposição, mas talvez seja algo óbvio. Como incorporar estes restos, o processo na própria exposição?

A FRAGMENTAÇÃO

Bernard Brun afirmou sobre Proust:

Esta técnica (descontinuidade e repetição da escritura nas diferentes etapas do projeto em sua evolução (1909, 1911, 1914), cada caderno, que ele seja de rascunho ou de manuscrito, traz a marca. Levantamos o mesmo fenômeno, nos rascunhos de uma mesma época, ou das diferentes partes do manuscrito em vias de publicação. Cada um é relido e reescrito, nas margens ou nas páginas da esquerda, ou ainda sobre as “paperolas”, para instituir a rede de correspondências narrativas e temáticas que criam a originalidade da obra em sua fragmentação. Cada rascunho se estilhaça e se dispersa, para ser recuperado nas diferentes par-

A ideia da fragmentação de um trabalho de arte, e seu perpétuo devir, é em si poética, porque é inerente ao sentimento da contemporaneidade. Isto foi bem demonstrado em *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'oeuvre*. Nesta obra, afirma-se até mesmo que “podemos argumentar que toda obra é fragmento, já que ela é um artefato entre outros de um todo hipotético, ou mesmo um fragmento de verdade”.⁷⁴

E sobretudo que

Procedimento central e problemático da arte moderna, agente corrosivo da forma e fator do esgarçamento das fronteiras entre as artes, a montagem se espalhou sistematicamente na atividade artística do século XX, com sua “inva-

73. BRUN, Bernard. Les cent cahiers de Marcel Proust: Comment a-t-il rédigé son roman ? In: *ITEM* [en ligne]. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13947>>. Acesso em: out. 2006. Original: “Cette technique (discontinuité et [...] répétition de l’écriture [...] aux différentes étapes du projet dans son évolution (1909, 1911, 1914), chaque cahier, qu’il soit de brouillon ou de manuscrit, en porte la trace. Nous avons relevé le même phénomène, à l’intérieur des brouillons d’une même époque, ou des différentes parties du manuscrit en cours de publication. Chacun est relu et réécrit, dans les marges ou sur les pages de gauche, sur des « paperoles » encore, pour instituer le réseau de correspondances narratives et thématiques qui crée l’originalité de l’œuvre dans son MORCELLEMENT. CHAQUE BROUILLON ECLATE ET SE DISPERSE, POUR ETRE RECUPERE DANS LES DIFFERENTES PARTIES DU ROMAN. **CHAQUE MANUSCRIT ENTRETIENT UN JEU DE RELATIONS AVEC LES AUTRES.** (Tradução e grifos meus).

74. AMEY, Claude; OLIVE, Jean-Paul (Org.). *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'oeuvre?* Paris: L’Harmattan, 2004, p. 25.

são de fragmentos oriundos da realidade empírica” (Adorno)⁷⁵

A arte contemporânea é quase toda ela perpassada por esta FRAGMENTAÇÃO e INACABAMENTO ou dinamismo que incorpora o tempo, a ação do homem, o momento (fixado na fotografia e no vídeo). Proust, em sua forma de fazer, mostra esta fragmentação, que é também consequência do inacabamento, que não é somente formal, mas porque não tem como ser de outra forma: ela é o reflexo de um homem “entre dois séculos” como intitulou Compagnon em seu livro⁷⁶ e esfacelado pela passagem da Primeira Guerra que sabemos todos o que representou. Luc Fraisse também dedicou toda uma obra sobre o fragmento em Proust.⁷⁷

Acredito que o inacabamento estará presente na exposição por sua própria configuração: trabalhos frágeis, efêmeros, alguns deles serão desfeitos, outros têm no material sua instabilidade (a cera que unirá os cadernos, o gesso que congela um momento) e o vídeo que é virtual, imaterial e mostra um “desfazer”. Somente os pequenos trabalhos e a *robe* (p. 3, cap. 2) podem ser conservados. Mas são “pobres”, no sentido da *arte povera*, de materiais simples: papel, linha, tecido, parafina. E os documentos fotográficos, esboços, textos que prepararam a exposição poderão ser vistos no livro *textestissu* que também estará exposto para ser manuseado

75. Ibidem, p. 9.

76. COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.

77. FRAISSE, Luc. *Le processus de la création chez Marcel Proust: le fragment expérimental*. Paris: José Corti, 1988.

mas não comprado.

A fragmentação está também obviamente no formato que dei para a tese, de capítulos feitos de fragmentos de citações, em cadernos pequenos dentro de uma caixa que é a tese em sua aparência exterior, unidade sólida e bem estruturada.

A FRATERNIDADE ENTRE AS ARTES EM PROUST

Muita tinta também já foi derramada para falar da relação Proust / pintura / música / literatura, por isso não farei aqui um panorama. Gostaria de comentar apenas a obra *Le Musée imaginaire de Marcel Proust, tous les tableaux de À la recherche du temps perdu* de Eric Karpeles. Esta obra repertoria e reproduz todos os quadros citados por Proust na *Recherche* acompanhado de sua citação e um comentário introdutor. É um material rico para o pesquisador que gostaria de entender melhor como é feita esta conexão. Na minha opinião, o que o narrador da *Recherche* faz não é de fato um comentário de especialista de arte, porém de alguém que tem seu imaginário impregnado destas imagens tanto por visitas aos museus, principalmente ao Louvre, às coleções particulares mas também de reproduções. Certamente não seria um artista contemporâneo, pois nossos museus imaginários têm representações que se dissolvem a cada segundo. Estas passagens entre pintura e literatura são, portanto, de todas as espécies na *Recherche*, por exemplo a imagem de Odette que para Swann se assemelha à de Zéphora, de um afresco da Capela Sixtina de Sandro Bot-

JOHANES VERMEER

Vista de Delft

Óleo sobre tela

1660-1661

Detalhe (Petin pan de mur jaune)

ticelli; ou os vestidos de Fortuny que o narrador associa aos quadros de Carpaccio, e eu poderia enumerá-las, classificá-las, mas não é o que pretendo aqui.

Apenas cito abaixo a célebre passagem do quadro de Vermeer, na qual, como muitas vezes em Proust, a ficção se mistura à crítica de arte, mas que vem de alguém que *faz arte* também, não apenas critica de fora. De fato, a referência ao quadro cria a necessidade de vê-lo, operação que vai enriquecer o sentido e provocar este vai-vem de linguagens, uma dentro da outra, criando múltiplas relações de troca. Mas cito também este trecho para poder analisar uma frase do caderno 39 em seguida.

Enfim chegou diante de Vermeer, de que se lembrava como sendo mais luminoso, mais diferente de tudo que conhecia, mas onde, graças ao artigo do crítico, reparou pela primeira vez numas figurinhas vestidas de azul, na tonalidade cor-de-rosa da areia e finalmente na preciosa matéria do pedacinho de muro amarelo. As tonteiras aumentavam; não tirava os olhos, como faz o menino com a borboleta que quer pegar, do precioso pedacinho de muro. “Assim é que eu deveria ter escrito”, pensou consigo. “Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como esse pedacinho de muro”.⁷⁸

78. PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu: *La prisonnière*. Di-

Proust compara a elaboração de uma frase com o ato de colocar várias camadas de tinta para produzir um efeito mais surpreendente, “torná-la preciosa”, como ele diz. Este *petit pan de mur jaune*, pedacinho de muro amarelo, é realmente um detalhe na pintura que ressalta aos olhos depois deste comentário. Um fragmento da pintura, mancha de cor abstrata, feita de camadas de tinta como o texto é feito de camadas de frases, de palavras, de letras. É como se víssemos o palimpsesto que existe atrás, na concepção de uma frase como vemos com os manuscritos de Proust que reescreve o mesmo trecho muitas vezes, mas só podemos imaginar as várias camadas da escrita. Como se puséssemos os manuscritos impressos em papel de seda do mesmo trecho, um sobre o outro e pudéssemos ver esta sobreposição.

rection de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1988c, p. 692. (Pléiade, t. III). Original: “Enfin il fut devant le Ver Meer qu’il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu’il connaissait, mais où, grâce à l’article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon qu’il veut saisir, au précieux petit pan de mur. ‘C’est ainsi que j’aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune’”. (Tradução minha)

COMO PODEMOS VER NA ESCRITA DE PROUST AS VÁRIAS CAMADAS DA ESCRITURA QUE SE SOBREPÕEM ASSIM COMO CAMADAS DE PINTURA EM UM PALIMPSESTO: uma abordagem de crítica genética.

Apresentei este texto no Colóquio “Une visite à l’atelier de l’artiste : les cahiers de Marcel Proust”, promovido pelo Laboratório do Manuscrito Literário (FFLCH-USP) e realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, nos dias 4, 7 e 8 de novembro de 2011.

ANÁLISE DA PRIMEIRA FRASE DO CADERNO 39 (fólio 1 recto):

À L’ÂGE OÙ LES NOMS, NOUS OFFRANT
L’IMAGE DE L’INCONNAISSABLE QUE NOUS
AVONS VERSÉ EN EUX...

A partir da transcrição do primeiro fólio recto do caderno 39 de Marcel Proust (COTE N. A. Fr: 16679) do qual sou responsável pela transcrição trago aqui uma análise de uma frase, a primeira deste caderno. O trecho analisado se encontra no segundo volume da Pléiade, no volume intitulado *O caminho de Guermantes* (*Le côté des Guermantes*), em sua primeira parte. Bem no início do capítulo, o narrador, depois de ter se mudado para um apartamento nas dependências do Hôtel

des Guermantes, inicia o leitor sobre esta mudança através de Françoise que estranha o ambiente diferente de Combray, onde ninguém a conhece, nem a importância da família do narrador. A partir deste momento, começa a “Rêverie autour des noms” (1rº à 2rº) ou “La féerie des noms”, ou seja, “um devaneio”, uma reflexão que o narrador faz sobre a força dos nomes e como estes carregam uma essência misteriosa que se perderá ao se conhecer o mundo, neste caso, a introdução do herói no meio dos Guermantes, ou seja, sua saída da infância e da adolescência para a vida mundana e o prosaísmo da realidade. De onde decorre a decepção quando a experiência destrói o encantamento.⁷⁹

Depois de um parágrafo com a introdução acima, começa o segundo parágrafo com esta frase:

Na versão publicada em francês temos:

À l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux, dans le même moment où ils désignent aussi pour nous un lieu réel, nous forcent par là à identifier l'un à l'autre au point que nous partons chercher dans une cité une âme qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom, ce n'est pas seulement aux villes et aux fleuves qu'ils donnent une individualité, comme le font les peintures allégoriques,

79. LAGET, Thierry. *Notice sur Le Côté des Guermantes*. In: PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Le côté de Guermantes*. Direction de J.-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1988, p. 1500. (Pléiade, t. II).

ce n'est pas seulement l'univers physique qu'ils diaprent de différences, qu'ils peuplent de merveilleux, c'est aussi l'univers social: alors chaque château, chaque hôtel ou palais fameux a sa dame ou sa fée comme les forêts leurs génies et leurs divinités les eaux.⁸⁰

Em português:

Na idade em que os nomes, oferecendo-nos a imagem do incognoscível que neles vertemos, no mesmo instante em que também designam para nós um lugar real, obrigam-nos assim a identificar a ambos, a ponto de irmos procurar numa cidade uma alma que ela não pode conter, mas que já não temos o poder de expulsar do seu nome, não é apenas às cidades e aos rios que eles dão uma individualidade, como o fazem as pinturas alegóricas, não é apenas ao universo físico que matizam de diferenças, que povoam de maravilhoso, é também ao universo social: então cada castelo, cada mansão ou palácio famoso tem a sua dama, ou a sua fada, como as florestas seus gênios, e suas divindades as águas.⁸¹

Como podemos ver, a frase é imensa, tipicamente “proustiana”, mas analisarei somente esta parte:

80. PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu: *Le côté de Guermantes*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1988a, p. 310-311. (La Pléiade, t. II).

81. Idem. *Em busca do tempo perdido: O caminho de Guermantes*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2007, p. 15. v. 3.

À l'âge où les Noms, nous offrant
l'image de l'inconnaissable que nous avons
versé en eux [...]

Na idade em que os nomes, oferecendo-nos a
imagem do incognoscível que neles vertemos [...]

Podemos ver pelos manuscritos como neste micro exemplo que a frase se faz em várias camadas.

Esta tem uma importância ainda maior porque na mesma *Notice* temos:

Assim, nesta primeira frase se inscreve o título que Proust havia um momento sonhado em dar a uma das partes de seu romance: A idade dos nomes. (L'Âge des noms).

E o comentário nos reenvia a outra nota: Em uma carta a Louis Robert, em julho 1913, Proust propunha de fato este título substituindo Du côté de chez Swann, e o segundo volume deveria se chamar A Idade das palavras (L'Âge des mots) e o terceiro A idade das coisas (L'Âge des choses) (Correspondances t. XII, p. 232).⁸²

Mas também vimos pela própria *Correspondência* de Proust (p. 30, nota 70) que a ideia sobre os Nomes já estava em seus projetos há muito tempo, portanto a idade dos nomes e como falar deste tema, da época da infância e adolescência

82. LAGET, Thierry. *Notice sur Le Côté des Guermentes*. In: PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Le côté de Guermentes*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1988, p. 1500. (Pléiade, t. II). Tradução minha.

para o mundo em que a imaginação se choca, torna-se ilusão. *Les noms cachent une divinité, une fée. Mais leur magie disparaît avec le temps et au contact des êtres réels.* (Inventário caderno 39). Poderia traçar um percurso da gênese do tema dos nomes, que remonta segundo Thierry Laget a *Contre Sainte-Beuve*, mas aqui foquei realmente o trabalho em uma só frase, em suas cinco versões, um detalhe que poderia mostrar um todo.

VER DOCUMENTOS ANEXOS

CONCLUSÃO

Como pode isto ser útil para uma reflexão pessoal sobre a criação para mim e para aqueles que desejam ser artistas: de que uma ideia deve ser refeita várias vezes até que se diga está boa.⁸³ Devo fazer muitas vezes e sobretudo não desistir, porque muita coisa dá errado. É um cavar que não sabe se vai encontrar o tesouro e, muitas vezes, só encontra o buraco. Ou como Sísifo. Achar o sentido na falta de sentido. Incorporá-lo ao trabalho. Ainda assim, estabelecer o máximo de relações e associações possíveis, para criar estas redes ou camadas que constroem um trabalho pouco a pouco. Isto torna um trabalho mais forte quando é criticado de fora. A razão, aquilo que o move tem que ser interna, necessidade interior mesmo.

Mas o processo pode ser todo documentado, as transformações, as angústias, e o que faz acontecê-las continua para mim longe de razões objetivas, bem estruturadas, conscientes. Muito acontece de maneira estranha, esquisita, são de fato muitas as rasuras, os impasses, o bloqueio. Um tatear que não tem certo nem errado, movido por tantas coisas, uma parte inconsciente, uma parte da bagagem cultural, portanto,

83. Referência à nota 92, capítulo 1: **“o escritor necessita do tempo da escritura para livrar-se desse bloqueio que o inquieta.** O primeiro texto é, de uma certa maneira, um texto mítico no qual se escreve o desejo do escritor que, podemos imaginar, dirá ao copista da última versão... ‘É isso que queria escrever’. Dirá essa frase conclusiva ‘só depois’ (*après-coup*), como o analisando, que terá reconstruído sua história”. WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 91-94. (Gritos meus).

nossa época, nosso lugar, nossa formação, outra parte do julgamento do outro, das relações sociais. Esse é o lado avesso da criação, que não é fértil, proliferante, mas cheio de problemas, resíduos, arestas. Por isso, não pode ser incluído a parte institucional, comercial, no *ser* artista. São competências cada vez mais exigidas, vencem aqueles que sabem fazer bem estas funções, porém não são por esse motivo mais ou melhores artistas. E este mundo comercial e institucional é tão volátil e comprometido que o mais forte para que eu possa me sentir artista deve ser este fazer desinteressado, por total necessidade interior de transformar a vida em arte, com todo o seu sofrimento e a sua luz, e de estar em contato com este *eu*, sobre o qual podemos discorrer milhões de páginas para defini-lo, mas então diria simplesmente um *recolhimento sobre si*, porque tudo na contemporaneidade chama para fora e, fazendo ecoar tudo o que nos entorna, combinar tudo isso com nossa história, nossa bagagem cultural, nossa vida, criar uma mistura que pode ser mais particular, na medida em que se “trabalha”. Como? Fazendo arte, como diria Proust. Quando meu ritmo é mais lento, sem estar tomada por tantos afazeres, tenho uma atitude muita mais sensitiva e contemplativa com as coisas. A criação de qualquer coisa só pode ser feita neste estado de concentração. Se não for mecânico. E arte não é definitivamente uma repetição mecânica. Por isso mesmo, uma obra deve ter um preço alto. Ela inclui muito trabalho junto, mas não só trabalho braçal, mas tempo de formação. É este resto que não é mostrado em um livro ou em uma exposição. É sobre isso, justamente, que se interessa a Crítica Genética e

que seria interessante incluir, o PROCESSO. O processo também mostra como todo trabalho deve ser resultado de uma longa maturação, mesmo quando instantâneo, improvisado, ele é feito em camadas como de pintura ou de frases reescritas; ou em rede, rede de associações que se multiplicam criando tramas complexas e inextricáveis. Fazer um trabalho de arte é uma experiência maior que uma viagem, por exemplo, sobretudo como elas são feitas hoje, “com uma câmera na mão e sem nenhuma ideia na cabeça”, maior que o amor e as relações sociais, porque o outro nunca substituirá esta parte de si que precisa se expressar, maior que apreciar uma obra de arte, porque faz percorrer o mundo pelas entranhas, mas sobretudo porque de fato em um dado momento o mundo exterior não pode mais fornecer o que falta, e a arte nasce do confronto dos dois mundos sem subterfúgio, vive a falta na sua plenitude. Se hoje a arte também se faz na inter-relação com o outro, na recepção, no receptor ou em coletivos, em grupos, ou em *happenings*, onde o tempo também é um fator que interfere na obra, tudo o que disse é velho. Mas são novas palavras para se dizer o mesmo, porque meu trabalho como a grande parte da arte, sem ser “interativa” se insere no coletivo de qualquer forma, lembra trabalhos da mesma época, está consoante com um “inconsciente coletivo”⁸⁴; o que faço é uma parte do que todos fazem, e a recepção, mesmo quando não se interfere concretamente no curso da obra, faz com que

84. O *Zeitgeist* contemporâneo, expressão em alemão para significar o espírito do tempo.

a obra de toda maneira se transforme nela, na recepção, esta nunca é “passiva”, como teorizou bem a Estética da recepção.

Finalmente, mesmo que a *Recherche* não seja uma mera transposição do pensamento teórico e estético de Proust; que ela ultrapasse o projeto que Proust havia inclusive em sua estrutura, pois ela transborda nos manuscritos; e que as epifanias, a memória involuntária, as sensações escondidas atrás das coisas, tudo isso de fato seja um ideal; ela (a *Recherche*) é um convite para transformar a vida em outra coisa, que só pode ser fazendo arte. Mas é um convite a tentar desvendar a vida e o mundo *escrevendo*, fazendo.

O fazer: pude aprender muito através dos manuscritos de Proust e do meu próprio fazer no mesmo período da tese. Em meu processo, verifico que entre uma ideia e sua realização, a transformação da vida em arte, da subjetividade em arte, existe um longo caminho. Pudemos ver que nesta frase límpida que lemos impressa no livro, muitas frases se escondem atrás, muitos restos estão nos cantos, nos ateliês, nos rascunhos. Nathalie Mauriac, para explicar a Crítica Genética, usou a seguinte metáfora: esta veria a profundidade do mar, enquanto o leitor, o espectador normal, só veria a superfície da água. E eu diria que o artista vive submerso dentro desta água, sua ótica já tem outro elemento intermediador e deformador, que é de fato alguma sensibilidade que o faz se sentir à parte, que o chama para esta atividade que finalmente não é uma simples profissão.

A grandeza da verdadeira arte [...] consiste ao contrário em captar, fixar,

revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem, essa realidade que corremos o risco de morrer sem conhecer, e é apenas a nossa vida. [...] A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida, é a literatura. (Para mim, a arte em geral) **Esta vida que em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas.** Mas não a veem, porque não a tentam desvendar.⁸⁵ (Grifos meus).

Poderia hoje, ao final desta tese, repetir esta frase do início primeiro capítulo quase como um lema. A diferença do artista é simplesmente o fato de querer desvendar, de sentir este apelo a realizar “uma coisa” que expressa o sentimento de se estar no mundo. Realizar “a coisa” através da imagem, do som, da escrita, do movimento, sem questão de gênero ou técnica, até se continuarmos nos sentidos, através dos cheiros (O artista Wagner Malta Tavares inaugurou no dia 2 de novembro, em São Paulo, a instalação *Perfume de Princesa*, que

85. Marcel Proust. À la recherche du temps perdu. v. IV. *Le Temps retrouvé*, p.474. Original: “La grandeur de l’art véritable, [...] c’était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prends plus d’épaisseur et d’impermeabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l’avoir connue, et qui est simplement notre vie.” (Tradução minha)

ocupa o Solar da Marquesa de Santos, no centro da cidade onde, através de tubos metálicos, fragrâncias se espalham pelo edifício e toda a região) e dos gostos. O gosto da *madeleine* molhada no chá é a sensação que temos de lembrar o passado ao sentir um gosto, mas Proust a transformou em arte; a *madeleine* e a xícara de chá são quase um ícone neste caso.

Portanto, ser artista depende sim unicamente de uma decisão pessoal, pois necessidade interior. Se o trabalho feito é boa arte ou não, o tempo e as pessoas dirão de acordo com todas as regras e implicações que já sabemos. Mas, para o artista, é necessário fazer. Não é um luxo, nem passatempo, nem terapia, nem religião, nem psicanálise. É ARTE. Todos os livros do mundo chacoalham com um fim assim tão simples, mas é hora de fechar o livro! Espero de fato apoderar-me desta necessidade interior e ser autora de um trabalho de arte. Bom, claro, mas nem sempre, pode ser também.

Para enfim concluir, gostaria, com este trabalho aqui apresentado, ter acrescentado algo para as áreas de literatura e artes plásticas, e propor com isso a possibilidade na universidade de se fazer algo artístico como tese. Em minha tese, acredito ter feito isso ao trazer um trabalho plástico de uma leitura pessoal de Proust, de seus manuscritos, de sua obra e da crítica sobre a sua obra. Mostrando uma possível relação entre duas linguagens e não sobre seus limites, nem sua superioridade ou inferioridade, mas uma semiose, a ligação de linguagens. Tão pouco quis discutir os aspectos estruturais de cada arte, mas simplesmente mostrar algumas relações

possíveis de “prática significativa de natureza poética onde se processa” o que Julia Kristeva chamou de “significância, ou seja, aquele espaço de linguagem constituído de espaços combinatórios e reversíveis”.⁸⁶

Ainda como explica Kristeva, “descrever o funcionamento significativo da linguagem poética é descrever o mecanismo das junções numa infinidade potencial”. “Essa potência infinita da linguagem funcionaria como semiose. Por isso, a urdidura do discurso plástico e poético somente poderia ser auscultado na interseção entre os eixos de significação”.⁸⁷

86. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 97.

87. KRISTEVA apud FONTES, Maria Aparecida R. Ut Pictura Poësi e Mimesis: considerações teóricas sobre as relações entre pintura e poesia. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. I, n. III, set.-dez. 2002. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/404/396>>. Acesso em: 9/2/2014.

BIBLIOGRAFIA:

LIDA E CITADA:

Obras de MARCEL PROUST:

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987. (Pléiade, t. I).

_____. *À la recherche du temps perdu: Le côté de Guermantes*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1988. (Pléiade, t. II).

_____. *À la recherche du temps perdu: La prisonnière*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1988. (Pléiade, t. III).

_____. *À la recherche du temps perdu: Le Temps retrouvé*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1989 (Pléiade, t. IV).

_____. *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1999.

_____. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. 5a reimp. rev. por Olgária Chain Féres Matos. São Paulo: Editora Globo, 2009. v. 1

_____. *Em busca do tempo perdido: O caminho de Guermantes*. Tradução de Mário Quintana. 3e ed. rev. por Olgária Chain Féres Matos. São Paulo: Editora Globo, 2011. v. 3.

_____. *Em busca do tempo perdido: A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar. 13e ed. rev. por Olgária Chain Féres Matos. São Paulo: Editora Globo, 2007. v. 5.

_____. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. Tradu-

ção de Lúcia Miguel Pereira. 3e ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Globo, 2013. v. 7.

_____. *Le Carnet de 1908*. Ed. Philip Kolb. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Sur la lecture*. In: RUSKIN, John. *Sésame et les Lys*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 7-55.

Sobre MARCEL PROUST:

BECKETT, Samuel. *Proust*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 36-49. v. 1.

BENNEQUIN, Jérémie. *Ommage À la recherche du temps perdu*. Disponível em: <<http://jbennequin.canalblog.com/albums/omage/index.html>>. Acesso em: 14/02/2014.

COMPAGNON, Antoine. Préface. In: PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*. Gallimard, Collection Folio, p.VII-XXXV.

_____. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964.

DESCOMBES, Vincent. *Proust: philosophie du roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.

FRAISSE, Luc. *Le processus de création chez Marcel Proust: le fragment expérimental*. Paris: José Corti, 1988.

GRÉSILLON, Almuth. Proust ou l'écriture vagabonde. À propos de la genèse de la "matinée" dans *La Prisonnière*. In:

MILLY, Jean et al. *Marcel Proust – Écrire sans fin*. Paris: CNRS Éditions, 1996, p. 99-124.

JEAN DES ARTS. *Andhouillette*. Disponível em: <<http://jeandesarts.blogspot.fr/2011/12/andhouillette.html>>. Acesso em: 4/2/2014

KARPELES, Eric. *Le Musée imaginaire de Marcel Proust, tous les tableaux de À la recherche du temps perdu*. Paris: Thames & Hudson, 2009.

REY, Pierre-Louis; ROGERS, Brian G. Prefácio. In: PROUST, Marcel. *Le Temps Retrouvé*. Paris: Gallimard, 1990, p. VI. (Folio Classique).

TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust, l'écriture et les arts*. Paris: Gallimard, 1999. (Bibliothèque Nationale de France, Réunion des Musées Nationaux).

DE CRÍTICA GENÉTICA:

GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de la critique génétique*. Paris: PUF, 1994.

_____. *La mise en œuvre: Itinéraires Génétiques*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

DE CRÍTICA LITERÁRIA ou de ARTE EM GERAL

BARTHES, Roland. Cy Twombly ou Non multa sed multum. In: _____. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982a, p.145-162.

_____. *La Préparation du roman I et II*. Paris: Seuil, 2003.

_____. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

- _____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. (Points).
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1999. (Les Classiques de Poche), p.135-242
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- FOUCAULT, Michel. La Bibliothèque Fantastique. In: _____. *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, p. 5-31.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- MAULPOUX, Jean-Michel. *Itinéraires Littéraires*. Paris: Hatier, 1991.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte, na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

DE AUTORES LITERÁRIOS:

- BAUCHAU, Henry. *L'Enfant bleu*. Arles: Actes Sud, 2004.
- CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- GIDE, André. *Les Nourritures terrestres et les nouvelles nourritures*. Paris: Gallimard, 1956.

HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant et autres textes*. Paris: Flammarion, 1997.

DE e SOBRE ARTISTAS PLÁSTICOS:

ARDENNE, Paul. *Art, le présent: La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2009.

BOURGEOIS, Louise. *O retorno do desejo proibido e Escritos psicanalíticos*. Instituto Tomie Ohtake, 2011.

CALLE, Sophie. *M'as-tu vue?* Exposition à Paris, Centre Pompidou, nov. 2003 – mar. 2004. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2003.

DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ELLES@CENTREPOMPIDOU. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009. *Catalogue de l'exposition des artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne*, Centre de Création Industrielle.

KANDINSKY. *Le spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Éditions Denoël, 1989.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. (Curador). *A Iminência das Poéticas*. São Paulo, 2012. Guia de exposição da Trigésima Bienal de São Paulo.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

TESSLER, Elida. *Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz*. Disponível em:

<http://elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista/dedo.pdf>.

Acesso em: 4/2/2014.

Sobre IMAGEM E TEXTO:

BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genève: Éditions d'Albert Skira, 1969.

DERDYK, Edith. (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013, p. 11.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

MORLEY, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkely; Los Angeles, California: University of California Press, 2006.

NOVA, Vera Casa. *Fricções: traço, olho, letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____.; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PAZ, Mario. *Mnémosyne: Parallèle entre Littérature et Arts plastiques*. Paris: Gérard-Julien Savy, 1986.

GERAL

AMAR, Yvan. *Fil rouge*. Disponível em: <<http://www.chilton.com/paq/archive/PAQ-05-098.html>>. Acesso em: 4/2/2014.

DÉFINITION FIL ROUGE. Disponível em: <<http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/fil%20rouge>>. Acesso em: 04/02/2014.

DISCIPLINA FLM 5433: As Autobiografias de Formação: Identidades do Sujeito entre Enunciação e Sociedade. Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/janus/componente/catalogoDisciplinasInicial.jsf?action=3&sgldis=FLM5433>>. Acesso em: 04/02/2014

CONSULTADA E/OU LIDA:

Obras de MARCEL PROUST:

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987. (Pléiade, t. I).

_____. *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi d'Essais et articles*. Éd. Pierre Clarac. Paris: Gallimard, 1971. (Pléiade).

Sobre MARCEL PROUST:

AUERBACH, Eric. Le bas couleur de bruyère. In: _____. *Mimesis*. Paris: Gallimard, 1968, p. 539-542.

BONNET, Henri (Org.) *Matinée chez la Princesse de Guermantes: Cahiers du Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1982.

FRAISSE, Luc. *L'esthétique de Marcel Proust*. Paris: Sedes, 1995.

_____. *L'Œuvre cathédrale*. Paris: Librairie José Corti, 1990.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu Movente, o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

GRÉSILLON, Almuth; LEBRAVE, Jean-Louis; VIOLETT,

Catherine. *Proust à la lettre*. Tusson, Charente: Du Lérot, 1990.

MILLY, Jean. Écrire sans fin sur Proust. In: _____. et al. *Marvel Proust – Écrire sans fin*. Paris: CNRS Éditions, 1996, p. 205-215.

NATUREL, Mireille. *Proust et Flaubert, un secret d'écriture*. Amsterdam; New York: Editions Rodopi, 2007.

SHULTE NORDHOLT, Annelise. *Le moi créateur dans À la recherche du temps perdu*. Paris: L'Harmattan, 2002.

DE CRÍTICA GENÉTICA:

ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo – ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DE CRÍTICA LITERÁRIA ou de ARTE EM GERAL

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

_____. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.

_____. Proust et les noms. In: _____. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

_____. Sagesse de l'art. In: _____. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982b, p.163-178 .

BENJAMIN, Walter. *Œuvres II*. Paris: Gallimard, 2000. (Folio Essais).

LAFORGUE, Pierre. *Ut pictura poesis: Baudelaire, la peinture et le romantisme*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

POULET, Georges. *La conscience critique*. Paris: Librairie José Corti, 1971.

QUENEAU, Raymond. Prefácio. In: FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Gallimard, 1979, p.45-48. (Folio classique).

_____.; PINO, Cláudia Amigo. *Escrever sobre escrever*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DE AUTORES LITERÁRIOS:

ARAGON, Louis. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Paris: Flammarion, 1969. (Les sentiers de la création).

BAUCHAU, Henry. *Antigone*. Paris: Éditions J'ai lu, 1999.

HUYSMANS. *À rebours*. Paris: Gallimard, 1977. (Folio classique).

KAFKA, Franz. *Journal*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1954.

MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1998.

_____. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 2013.

MICHAUX, Henri. *Émergences-resurgences*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1972. (Les sentiers de la création).

_____. *L'espace du dedans*. Paris: Gallimard, 1966.

PONGE, Francis. *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. Paris: Hermann, 1984. (L'Esprit et la main).

RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1941-1943. (Pléiade, t. II).

WOOLF, Virginia. *Journal d'un écrivain*. Paris: Éditions 10/18, 2004.

DE e SOBRE ARTISTAS PLÁSTICOS:

ALLYS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, Reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.

Sobre IMAGEM E TEXTO:

DAVVETAS, Démosthènes. *Écriture poétique & langage plastique: Cy Twombly*. Paris: Au Même titre éditions, 2000.

DRUCKER, Johanna. Conceptualizing the Book: Precedents, Poetics, and Philosophy. In: *The Century of Artist's Books*. New York: Granary Books, 1997a, p.21-44

_____. The Artist's Book as Idea and Form. In: _____. *The Century of Artist's Books*. New York: Granary Books, 1997b, p. 1-19.

GUILLÓ, Anna. *Écrits d'artistes au XXe siècle*. Paris: Klincksieck, 2010.

MÉGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste: une introduction à l'art contemporain*, LE MOT ET LE RESTE. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2012.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

GERAL

ALTOUNIAN, Janine. Introduction. In: _____. *L'intraduisible: Deuil, mémoire, transmission*. Paris: Dunod, 2005, p.9-15.

_____. La Traumdeutung, une langue de rêve ? In: _____. *L'écriture de Freud: Traversée traumatique et traduction*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003, p.93-114.

AMAR, Yvan. *Fil rouge*. Disponível em: <<http://www.chilton.com/paq/archive/PAQ-05-098.html>>. Acesso em: 4/2/2014.

AMEY, Claude; OLIVE, Jean-Paul (Org.). *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?* Paris: L'Harmattan, 2004.

CADY, Patrick. *L'art de l'humain: Lettres sur l'art de la psychanalyse*. Montréal: Liber, 2011. (Voix psychanalytiques).

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *Quand les cathédrales étaient peintes*. Paris: Gallimard, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- ROSENFEILD, Kathrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Passo-a-passo).
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *La doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art*. Paris: Klincksieck, 2009. (Collection d'esthétique).
- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *L'urgence et la patience*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

LEGENDA PARA COMPARAÇÃO DAS FRASES:

- 1 – frase 1 caderno 66
- 2- frase 2 caderno 66
- 3- frase 1 caderno 39
- 4- frase 2 caderno 39
- 5- frase versão publicada
- 6- frase Transcrição linear / caderno 66/ Pléiade
- 7- caderno 66 fólio 1 recto (transcrição diplomática parcial/ não revisada)
- 8- caderno 66 fólio 1 recto (cópia digital com as frases 1 e 2 marcadas)
- 9- caderno 39 fólio 1 recto (transcrição diplomática feita por Fernanda Mendes Luiz e revisada por Carla Silva em fevereiro de 2014)
- 10 - caderno 39 fólio 1 recto (cópia digital com as frases 1 e 2 marcadas)

- 1 A l'âge où l'on voit chaque pays, chaque ville célèbres nous apparaît diffé nous réalisons naturellement
les noms des, ces miroirs de l'inconnaissable
- 2 A l'âge où les contrées, les rivières, les cités célèbres célèbres nous font a que les contrées, les rivières, les cités qu
- 3 à l'âge où les n/ Noms de la géographie, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux
à dont y rempli
- 4 A l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l' inconnaissable que nous avons versé en eux,
- 5 A l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux,

complexa: *ces miroirs de l'inconnaissable*, “estes espelhos do incognoscível” se torna *nous offrant l'image de l'inconnaissable* que nous avons versé en eux, “nous oferecendo-nos a imagem do incognoscível que neles vertemos”³ (3), ou seja, o reflexo que um nome provoca é dentro de nós e não exteriormente, como seria em um espelho.

Esta versão final, não era um fim que Proust procurava obter, esta visão seria filológica, o artista buscando chegar a este fim, consciente dele, do que busca. Para Philippe Willemart, existe a ideia do acaso, *le hasard* na criação, acontece na reescritura sem que o *scriptor* saiba completamente o que vai acontecer. Existe mais ou menos um controle, e *só depois*, como o “*après-coup*” do analisando que percebe o que disse, o que queria dizer, depois, **no que disse**.

Claro, temos aquilo que não veio de um controle total. De toda forma, quando observo esta frase e suas transformações, o percurso parece caminhar em direção a uma metáfora, um condensamento de três expressões, (les contrées, les rivières, les cités célèbres) para (les **noms** des, *ces miroirs de l'inconnaissable*) e depois a um espelhamento nas próprias palavras, do nome como *espelho do incognoscível* para *nous offrant l'image de l'inconnaissable* que nous avons versé en eux, (*oferecendo-nos a imagem do incognoscível que neles vertemos*), que parece menos condensado, mais prolixo, mas exprime exatamente a ideia de que a subjetividade está dentro do homem e não fora, no espelho, que é característico do realismo psicológico de Proust, e não simplesmente uma resolução puramente formal.

No entanto, Proust trabalha muito a frase no nível formal e isso pode muito bem ser visto quando uma primeira frase é reescrita quatro vezes, assim como a frase incipit da *Recherche* reescrita várias vezes até chegar em *Longtemps je me suis couché de bonne heure*⁴ (*Durante muito tempo costumava deitar-me cedo*⁵) que foi muito bem analisada por Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, Catherine Viollet, em *Proust à la Lettre : Les intermittences de l'écriture*, Du Lérot, 1990.

Mas também vimos pela própria *Correspondência* de Proust (p. 30, nota 70) que a ideia sobre os Nomes já estava em seus projetos há muito tempo, portanto a idade dos nomes e como falar deste tema, da época da infância e adolescência para o mundo em que a imaginação se choca, torna-se ilusão. *Les noms cachent une divinité, une fée. Mais leur magie disparaît avec le temps et au contact des êtres réels.* (*Inventário caderno 39*). Poderia traçar um percurso da gênese do tema dos nomes, que remonta segundo Thierry Laget a *Contre Sainte-Beuve*, mas aqui foquei realmente o trabalho em uma só frase, em suas cinco versões, um detalhe que poderia mostrar um todo.

³ Marcel Proust. *O caminho de Guermantes*. Tradução Mario Quintana, Editora Globo 2007, p. 15.

⁴ Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. Vol. I La Pléiade, p.3.

⁵ Marcel Proust. *No caminho de Swann*, tradução Mário Quintana, Globo, 2006, p. 20.

FRAGMENTS CAHIER 66 (Extraits de la Pléiade)

À l'âge où les contrées, les rivières, les cités célèbres, nous apparaissent, chacune comme essentiellement différentes des autres, comme des puissances individuelles tirant leur couleur des syllabes de leur nom et plus mystérieuses que la vierge allégorique ou la divinité protectrice qui la figurent dans son blason

[*interrompu*]

À l'âge où les noms, ces miroirs de l'inconnaissable, nous font imaginer les cités célèbres comme essentiellement différentes les unes des autres et plus belles, plus uniques, plus individuelles dans leur couleur imaginaire que la vierge allégorique, le génie local ou la divinité protectrice qui les figurent dans le blason municipal ou la peinture civique, [...] ¹

¹ PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Le côté de Guermantes*. Direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1988, p. 1051- 1052. *Esquisse VIII* (Pléiade, t. II).

~~Il n'y a pas que~~
~~A l'âge où l'on voit chaque pays, chaque ville~~
~~éclébres nous apparaît diffé nous réalisons naturellement~~
~~contrée chaque rivière~~
~~les pays, les rivières~~
~~chaque pays, chaque cité célèbre nous apparaît dans la~~
~~chacune~~

~~les noms des, ces miroirs de l'inconnaissable~~
~~À l'âge où les contrées, les rivières, les cités éclébres~~
~~voir imaginer~~ ~~cele~~
~~éclébres nous font a que les contrées, les rivières, les cités qu~~

à l'âge où les ~~n~~/Noms de la géographie, nous offrant
 l'image de l'inconnaissable ~~que nous avons versé en~~
 et leurs syllabes, en eux, ~~que~~ versé ~~pour nous~~
 eux dans le même moment où ils signifient aussi un
 lieu réel, ~~qu'ils nous forcent par là à remplir de~~
 représenter comme contenant* ~~à les [ill.] repré~~ l'un
 au font l'âme particulière, ~~emmens*, bientôt incompressible~~
 si bien que nous partons ~~à l'autre~~
 chercher dans ~~chaque~~ ~~une~~ ~~un~~
~~un~~ pays une âme
 entièrement indépendante
 diffère ~~de lui~~ et* qu'il ne
 peut contenir, mais
 que nous n'avons plus
 le pouvoir d'expulser
 de son nom,

Ce n'est pas seulement ~~aux~~ cette et aux fleuves que
 ils dorment font
 les noms, comme les peintures allégoriques, comment
 une individualité surnaturelle ce n'est pas seulement
 qu'ils peuplent de merveilleux,
 l'univers physique mais aussi l'univers social ~~qu'ils~~
 chaque dynastie princière,
 peuplent de merveilleux : alors chaque maison
 princière, chaque château, hôtel, ou palais fameux
 aussi nombreuse
 a sa dame et sa fée, aussi puissantes, aussi
 mystérieuse, aussi belle, que les génies de la forêt
 ou les divinités des eaux. Quand nous La fée meurt
 au départ, dans le nom où elle vivait, si nous approchons
 la personne qu'il désignait, mais peut renaître ~~un~~ sous
 certain nom une autre forme si nous nous en éloignons.

À l'âge où les ~~n~~/Noms, nous offrant l'image de l'
 inconnaissable que nous avons versé en eux, dans
 le même moment où ils signifient aussi un lieu réel,
 par là
 nous forcent à les identifier l'un à l'autre au point
 que nous partons chercher dans uns cité une âme
 qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le
 pouvoir d'expulser de son nom, – ce n'est pas seule-
 ment aux pays, une individualité
 le font les peintures allégoriques, une individualité
 surnaturelle, ce n'est pas seulement l'univers physique qu'
 et
 ils remplissent de différences d'êtres, de merveilleux, c'est aussi
 qu'ils peuplent

~~Repetita Corne
si bien se ha puesto
chuchus Das ^{debe} ~~haber~~
se pasa he fue
~~ligero~~ ~~de la~~ ~~De la~~
~~officio~~ ~~de la~~ ~~de la~~
put colitis, mis
que los uros plus
he por vir de phos
a son hom.~~

[illegible]

à l'âge où les Hommes, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons vu en eux, dans le même moment où ils signifient aussi un lieu réel, nous forcent à les identifier l'un à l'autre au point que nous partons chercher dans une cité une âme qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom, — Ce n'est pas seulement aux villes et aux fleuves qu'ils donnent, comme le font les peintures allégoriques, une individualité structurelle, ce n'est pas seulement l'univers pluriel qu'ils reflètent de différentes cités et de merveilleux, c'est aussi