

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
INSTITUTO DE ARTES

LARA TEIXEIRA ALVES DIAS

**ENTRE**  
CARTAS PARA NARCISO

SÃO PAULO  
Novembro/2023

LARA TEIXEIRA ALVES DIAS

ENTRE  
CARTAS PARA NARCISO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" para obtenção dos graus de Licenciada e Bacharelado em artes visuais sob orientação da Profª Dra Rita Luciana Berti Bredariolli e coorientação da Profª Dra Kátia Fernanda Fiera.

SÃO PAULO  
Novembro/2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de  
Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

---

D541e Dias, Lara Teixeira Alves, 1998-  
Entre : cartas para Narciso / Lara Teixeira Alves  
Dias. -- São Paulo, 2023.  
165 f. : il. color.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Luciana Berti  
Bredariolli.

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Katia Fernanda Fiera.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e  
Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade Estadual  
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Artes - Narrativas Pessoais. 2. Cartas. 3. Poesia  
visual. 4. Arte - Estudo e ensino. I. Bredariolli, Rita  
Luciana Berti. II. Fiera, Katia Fernanda. III.  
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV.  
Título.

CDD 707

---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade -  
CRB/8 8666

LARA TEIXEIRA ALVES DIAS

ENTRE  
CARTAS PARA NARCISO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" para obtenção dos graus de Licenciada e Bacharelado em artes visuais sob orientação da Profª Drª Rita Luciana Berti Bredariolli e coorientação da Profª Drª Kátia Fernanda Fiera.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 13/11/2023.

Banca examinadora:

---

Profª Drª Rita Luciana Berti Bredariolli  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"  
(orientadora)

---

Profª Drª Kátia Fernanda Fiera  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"  
(coorientadora)

---

Vitória Cuba Dias  
Formada em bacharelado e licenciatura pela  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"  
(convidada)

Agradeço a minha amiga Vitória pela paciência, às orientadoras Kátia e Rita pelo trabalho, a minha irmã Natália pelo amor, aos meus pais, Elizabeth e Jonas, pelo apoio, a quem participou da oficina de cartas pela presença e a todos que trocaram pelo menos um gesto e palavra de afeto durante essa jornada de escrita.

## Resumo

Este trabalho não pretende nada além da busca pelo caminho, portanto, já adianto que sua conclusão não passará de um prazo e formalidades. Eis aqui algumas imagens e palavras com as quais me deparei durante a estada numa instituição de artes. São textos em colagem com recortes e tempos diversos, alguns meus, outros não, alternando hora para a linguagem dita acadêmica, hora não. Começo com o mito (grego) fundador das imagens e palavras, e sigo com ele no caminhar dos recortes, na tentativa de explorar o meio, as indefinições presentes na carne desses termos tão visitados, quase de maneira inconsciente, pelos corpos que os percebem e evocam. E proponho como resposta ao descaminho uma carta, carta essa destinada ao protagonista, àquele que se coloca como centro e se opõe ao refugio periférico, é a metrópole, o patriarcado, o norte global, o imperialismo, uma carta chiste devido a um quê de "faltadeouvidos" do tal protagonista. E em função ao tema e as relações intertextuais entre ambos os trabalhos (o destinado à licenciatura e o outro ao bacharelado) resolvi coloca-los em espelho, sendo alguns capítulos comuns a ambos, muito apesar de comporem textos supostamente distintos. Evoco, por conseguinte e de certa maneira, as tecnofanias de Símias de Rodes, com uma leitura não linear, mais labiríntica e um tanto hermética. Talvez aqui nem tanto Hermética, já que esta não é a finalidade, é entretanto uma leitura quebrada de uma escrita quebrada em diversos sentidos: Ela se desfaz na consistência argumentativa, no tempo, espaço e, quiçá, na requerida competência comunicativa do que seria uma tese de conclusão de curso, pois é, afinal, uma carta indexada à mim.

Palavras chave: Cartas; poesia visual; semiótica; desencantamento do mundo; leitura de imagem.

## Abstract

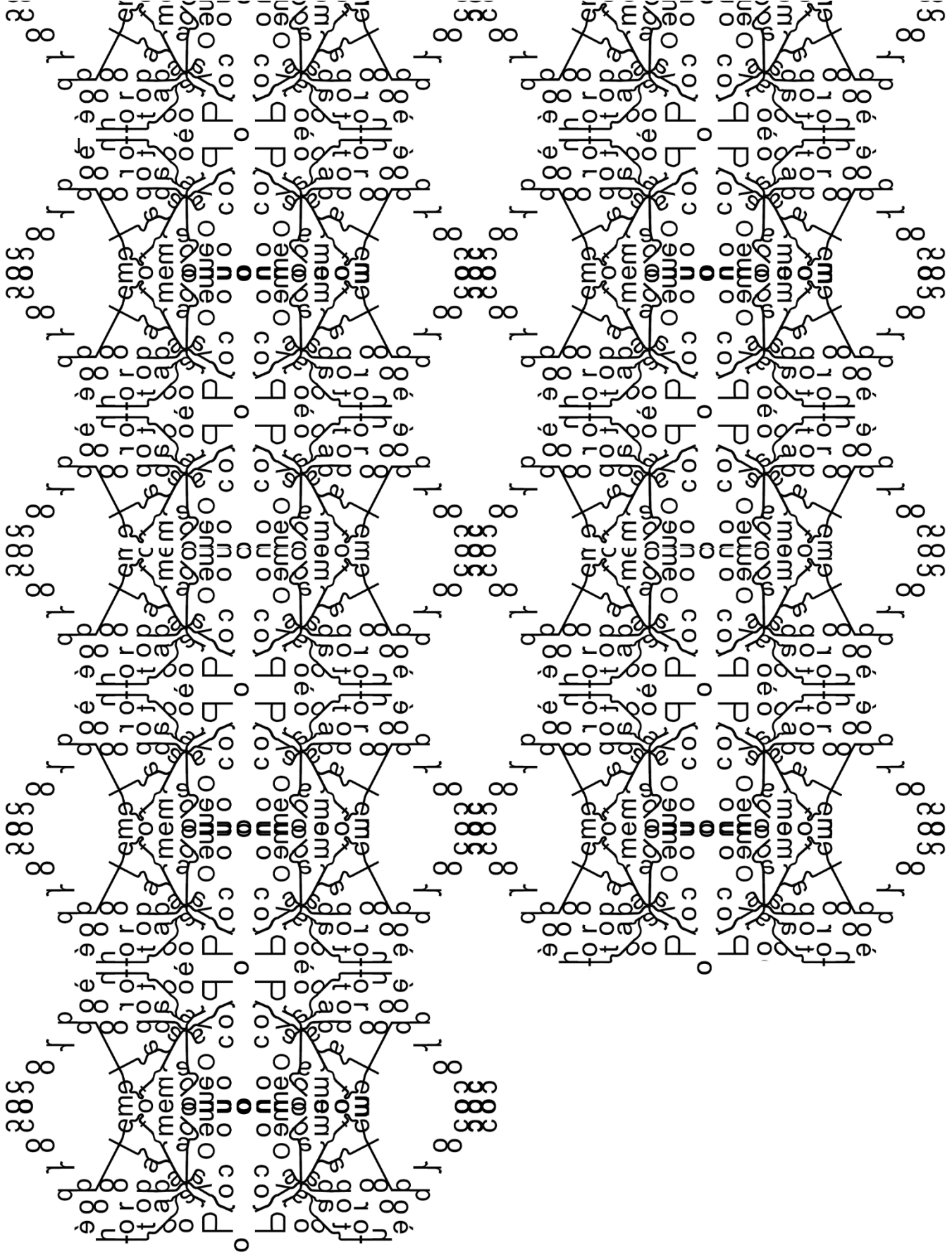
This work does not intend to do anything other than the search for the path, therefore, I can already say that its conclusion will be nothing more than a deadline and formalities. Here are some images and words that I came across during my stay at an arts institution. They are collage texts with different cuts and times, some mine, others not, alternating between times of the called academic language and times not. I begin with the (Greek) myth that founded images and words, and follow it through the clippings, in an attempt to explore the environment, the uncertainties present in the flesh of these terms so visited, almost unconsciously, by the bodies that perceive them and evoke. And I propose as a response to the misdirection a letter, a letter addressed to the protagonist, to the one who stands as the center and opposes the peripheral refuse, it is the metropolis, the patriarchy, the global north, imperialism, a joke letter due to a hint of "lack of ears" of the protagonist. And depending on the theme and the intertextual relationships between both works (the one intended for the undergraduate degree and the other for the bachelor's degree) I decided to put them in a mirror, with some chapters being common to both, despite the fact that they make up supposedly different texts. I therefore evoke, in a certain way, the technophanies of Simmias of Rhodes, with a non-linear, more labyrinthine and somewhat hermetic reading. Perhaps here not so much Hermetic, since this is not the purpose, it is however a broken reading of a broken writing in several senses: It falls apart in the argumentative consistency, in time, space and, perhaps, in the required communicative competence of what would be a course conclusion thesis, as it is, after all, a letter indexed to me.

Keywords: Letters; visual poetry; semiotics; disenchantment of the world; image reading.

## Lista de ilustrações

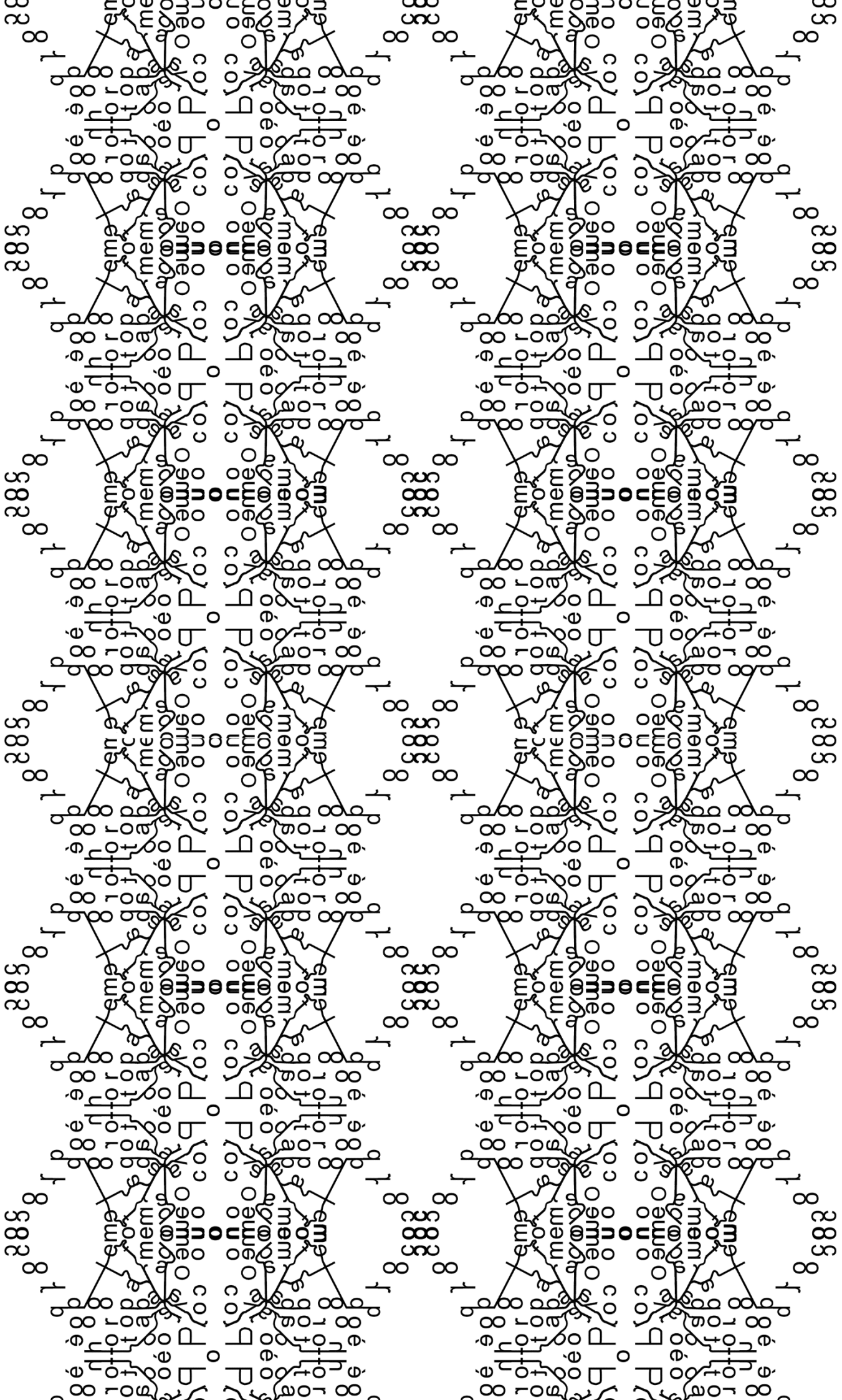
Figura 1 - mapa do trajeto.....	77
Figura 2 - fotos do trajeto com lambes.....	79
Figura 3 - fotos do trajeto com lambes.....	80
Figura 4 - fotos do trajeto com lambes.....	81
Figura 5 - fotos do trajeto com lambes.....	82
Figura 6 - fotos do trajeto com lambes.....	83
Figura 7 - fotos da exposição do encontro de pesquisadores...	85
Figura 8 - fotos da exposição do encontro de pesquisadores...	86
Figura 9 - fotos da exposição do encontro de pesquisadores...	87
Figura 10 - fotos da exposição Cartas Para Narciso.....	93
Figura 11 - fotos da exposição Cartas Para Narciso.....	94
Figura 12 - fotos da exposição Cartas Para Narciso.....	95
Figura 13 - fotos da exposição Cartas Para Narciso.....	96
Figura 14 - fotos da exposição Cartas Para Narciso.....	97
Figura 15 - Desenho de Bruno.....	105
Figura 16 - Fotos dos trabalhos da oficina.....	142
Figura 17 - Fotos dos trabalhos da oficina.....	143
Figura 18 - Fotos dos trabalhos da oficina.....	144
Figura 19 - Fotos dos trabalhos da oficina.....	145
Figura 20 - Fotos dos trabalhos da oficina.....	146

Figura 21 - Fotos dos trabalhos da oficina.....	147
Figura 22 - fotos dos trabalhos no espaço da galeria.....	149
Figura 23 - fotos dos trabalhos no espaço da galeria.....	150
Figura 24 - fotos dos trabalhos no espaço da galeria.....	151
Figura 25 - fotos dos trabalhos no espaço da galeria.....	152



## SUMÁRIO

1	Introdução.....	14
2	Narciso e o mundo desencantado.....	18
3	Ao corpo deste objeto.....	28
4	Das palavras.....	30
5	Questão de imagem:	
5.1	Mas como a imagem na palavra comunica se elas operam entre si relações de distâncias?.....	46
5.2	Persistência do antes levantado....	52
6	Das imagens.....	60
7	Projeto para bacharelado.....	70
7.1	corpo da resposta.....	71
7.2	Exposição.....	89
8	Projeto para licenciatura.....	100
8.1	Uma leitura.....	101
8.2	Introdução Parte II.....	110
8.3	O que é uma carta?.....	117
8.4	Uma carta a Narciso.....	123
8.5	Oficina de cartas para Narciso....	131
9	Conclusões.....	157
	Referências .....	162







## 1 Introdução

### Ao que dizem ser sobre introduções

A princípio a palavra *entre* parece título de livro para autoajuda, "*entre, o caminho do sucesso, chega de excessos, dez passos para o equilíbrio emocional*", nada disso, a proposta aqui nada tem a ver com esse tipo de literatura. A palavra que compõe o título deste objeto tem uma certa leveza, a letra "n" no lugar onde se encontra parece dar movimento ao conjunto, como se a língua, no desabrochar da pronúncia, não pudesse descansar, escorrega logo do começo para o final sem muito esforço, mesmo se quisesse parar não conseguiria por conta de alguma lei de inércia.

- Entre!

Ø *entre* como interjeição que convida alguém a entrar, alguém que claramente é você, caro leitor. E essa palavra dita desta forma, e digo forma pois não foi dita de fato, ela se abre feito imagem insinuando o grito daquele que convida e se fecha na possibilidade de retorno do destinatário, o qual espera-se, por parte de quem pronuncia e de quem assiste de longe, sem participar, que a segunda pessoa se mova de um local para outro. A palavra, decerto, não a palavra em si, um conjunto o qual ela participa, o processo de significação envolvendo a situação e os códigos, enfim, a palavra e seus processos/procedimentos num determinado campo de atuação que não envolve apenas ela mesma, isto (este sistema palavra) tem a capacidade de estabelecer *entre* dois ou mais participantes num diálogo, o dentro e o fora. Ø que seria o dentro e o fora? Se alguém diz "*entre*" com certeza ela se refere a outrem como estando do lado de fora. E quem diz *entre*? Com certeza é Narciso no espelho, falando para si, o eterno outro a o engolir por um etéreo cordão umbilical.

- *Entre*, é engano.

E assim, tal palavra, fora das interjeições, dos imperativos, se configura como a própria linha, limite ou ponte existente, alguma intersecção. A palavra *entre* fora do locutor impositivo, se coloca feito intervalo, uma região transitória entre dois pontos distintos, o *entre* feito a própria linha em disparada, um entre que não é o meio aristotélico da Eudaimonia, o entre aqui está como caos, a dificuldade em estabelecer continentes da substância vida, que por si só já é entre. A vida, como processo, como viagem, se dá no deslocamento de matéria que envelhece e se metamorfisa para algo para além da vida - é claro no sentido da decomposição e aglutinamento físico/químico/psicológico, sem a parte religiosa da transcendência ao que é considerado por divino. Enfim a vida englobando em si a morte e seus decompositores, essa vida é um entre o qual eu me refiro, entre que é também arte. O artístico está sempre incorporado ao que não o é e, igualmente, ao que deveria ser, assim como ao que seria em algum dia, uma possibilidade, como o real, o sonho, o pesadelo.

- Me perdoe, leitor, se desde já o decepcionei, pois não se aborreça com isso, sigamos, pois tenho pouco tempo de redação e, além do mais, menos tempo ainda de sua atenção, agora desacreditada<sup>1</sup>.

Começamos então com o desencantamento do mundo:

No livro *Desejo paixão e ação, na ética de Espinosa* Marilena Chauí menciona um processo chamado por ela de *desencantamento com o mundo*, que é esporádico e pontual, até

---

<sup>1</sup> Aqui o travessão está para indicar a interjeição de quem escreve e haverá mais delas no decorrer desse texto.

chegar nos meandros do século 19, predominando na Europa ocidental com as correntes modernistas:

“O traço fundante do saber moderno é a admissão de que a realidade não encerra mistérios, está prometida ao sujeito do conhecimento como inteligibilidade plena e ao sujeito da técnica como operacionalidade plena, afirmando a vitória da razão contra o irracional, que não cessa de rondá-la e ameaçá-la”. (CHAUÍ, 2011, p.11).

Entretanto, o desencantamento do mundo não se desenvolve propriamente na modernidade, é que esta o tem como “traço fundante” de seu pensar. O ensaio fala desse desencantamento por meio do desejo, que passa de um conceito metafísico para o psicológico, como o mundo, antes misterioso e governado por forças simétricas e perfeitas, agora por completo disponível ao sujeito do saber; o mistério passa a se encerrar dentro da psiquê humana, o subconsciente e suas linguagens<sup>2</sup>.

O entre, palavra que, ao que se me apresenta e apresenta-se por aí como trajeto<sup>3</sup>, me leva à leitura do primeiro ensaio do livro de Marilena e a mutação do conceito desejo ao longo de períodos de acordo com diferentes povos em diversos lugares, não havendo portanto linearidade. A palavra desejo

---

<sup>2</sup> “É muito possível que o desejo, cuja mística parece tomar conta da ideologia contemporânea, seja uma noção privilegiada para captarmos o advento do mundo desencantado, particularmente quando acompanhamos a mutação ao passar de conceito metafísico a conceito psicológico: de interpretante das estruturas e acontecimentos cósmicos-teológicos, o desejo passou a significante das operações e significações inconscientes da psique humana.” (CHAUÍ, 2011, p. 14).

<sup>3</sup> Apresentação essa que não necessariamente seja por exclusividade dessa palavra específica, pois me parece ser um tanto genérica, abrangendo uma série de possibilidades. A relação feita foi executada via escolha do autor.

vem do latim desiderium, que significa deixar de olhar os astros, o alto, os céus, por onde residiam as divindades que fabricavam o destino dos homens. O deixar de olhar tem, por um lado, uma perda: o sujeito se afasta daquilo que é destinado e se lança ao acaso, ao não saber, à angústia da insegurança do porvir. Por outro, o sujeito que antes não participava ativamente da tecitura de seus dias, pois os seguia via tradição, agora o faz, torna-se responsável por seus atos, há um amadurecimento do sujeito antes infantilizado (no sentido de ser dependente de algum responsável). É o desejo como um adentrar no mundo dos homens com os próprios pés de homem.

Esse entre o qual me refiro é de movimento, assim como o desejo, que se configura como a trajetória de uma queda, uma queda para o mundo, dentro do mundo. Movimento ambíguo por natureza, sendo concomitantemente autonomia e carência.

## 2 Narciso e o mundo desencantado

Deslocamento do ego na alteridade.

◊ sujeito vira máscara- um centro vazio.

◊ conceito desencantamento com o mundo vem de Max Weber e é muito visitado por estudiosos para ilustrar um traço marcante da modernidade: o império da razão sobre a relação saber e não saber, o mistério, o encantado.

Antônio Flávio Pierucci acompanha as várias ocorrências desse termo na obra de Max W. em uma pesquisa de livre docência de sociologia, e começa falando de um certo mal entendido para com a obra do referido autor do conceito *desencantamento do mundo*<sup>4</sup>. ◊ de que Max W. não é um sociólogo da religião, um especialista, apesar de possuir vasta obra nesse assunto específico, trata-se do uso de uma história comparada das religiões para pesquisar os processos de racionalização no ocidente.

“Weber se pretende o sociólogo que, ao eleger as religiões como objeto, produz uma dupla macro-sociologia: uma sociologia geral da mudança social como inevitável racionalização da vida, e uma sociologia específica da modernização ocidental” (PIERUCCI, 2003, p.18).

E tal termo, segundo o estudo, parece ter forte apelo imaginativo, pois justamente a palavra *desencantamento* leva ao encantamento, tudo o que pode ser objeto de desejo, e além do mais o prefixo *des* leva a um processo de queda, uma certa tragédia tão comum nas canções populares de amor não correspondido, é o decaimento do encantado do lugar ativo

---

<sup>4</sup> Peço desculpas pois não tive o tempo necessário para ler o autor em sua fonte, então, caro leitor, considere esta parte com boas ressalvas, sempre desconfie desse autor terceirizado.

de uma existência que encerra mistérios para algum gabinete de curiosidades conspiratórias da razão. O desencantar ocidental, segundo o estudo, tem dois sentidos<sup>5</sup> (que não se opõem) o religioso e o científico que se dão de maneira concomitante. Nos processos de racionalização ocidental, o desencantar no âmbito do religioso apresenta uma perda, já que a função da religião não é mais a de explicar os mistérios agora comprovados pela ciência, já esta torna-se aparato fundamental para a previsibilidade do mundo moderno (previsão matemática).

“Descubro no meio dessa travessia, e demonstro, que os dois significados encontrados são concomitantes na biografia de Weber. Eles se acompanham um ao outro sabendo-se entretanto distintos, na medida em que dizem hora o desencantamento do mundo pela religião (sentido “a”), hora o desencantamento do mundo pela ciência (sentido “b”).” (PIERUCCI, 2003, p. 42).

E ambos acredito estar no filme documentário “as estátuas também morrem” de Chris Marker, Alain Resnais e Ghislain Cloquet, de 1953. O filme fala das estátuas e demais artefatos artísticos de diversas civilizações africanas e a sua epopeia ao longo do processo de colonização. O processo, no caso, é o intensificar de uma deterioração simbólica à medida que a colonização se desenvolve. Desde o início o narrador, em francês, afirma que as imagens de todo o estatuário dos antigos povos anteriores à colonização, nos ignoram, ignoram a quem? A sociedade que as aprisiona, portanto, a metrópole. “Colonizadores do mundo, queremos que tudo nos fale: os animais, os mortos, as estátuas. E essas estátuas nos são mudas, elas têm boca e não falam, têm olhos

---

<sup>5</sup> Talvez seja um pouco precipitado de minha parte, mas desconfio que apenas dois sentidos seja pouco para um processo tão longo e abrangente, mas isto não cabe aqui e agora.

e não nos veem." (AS ESTÁTUAS também morrem. 1953) É o que diz a legenda<sup>6</sup>.

São mudas? As estátuas, como Eco, falam apenas para si, numa língua que foi desapropriada de seus falantes. Então, não estão comunicando nada, além do ruído percebido pelo narrador como silêncio. Não me parece ser exatamente um silêncio, mas um lamurio abafado, que reflete Narciso ele mesmo. Narciso é a branquitude, é a metrópole e a colonização, é o esvaziar-se, é uma máscara sem conteúdo, portanto, impune. É genocida e ao mesmo tempo neutra, politicamente correta e moralista.

Esse ser amorfo<sup>7</sup> desloca seu sujeito para o exterior, um ego ideal configurando certo modo de ser que se prevalece de uma eterna crise estética.

"O branco já projetava no negro seus próprios demônios para se purificar, e no entanto, quando para além dos desertos e florestas ele acreditava abordar o reino de Satã, o viajante descobria nações e palácios." (AS ESTÁTUAS também morrem. 1953).

Os demônios representam o refugio de uma alteridade indesejada pois não é aquela pretendida pelo colonizador, que nada mais deseja que o domínio. E o demônios são

---

<sup>6</sup> Pois não tenho domínio do francês.

<sup>7</sup> Curiosamente amorfo, por que? É uma fantasia imaterial, pois não se fundamenta na realidade, já que esta se dá num externo não reconhecido, ignorado; e se o alicerce do espelho é uma projeção, não reflete nada além de algo por natureza dissimulado. Apesar de, no entanto, pregar a ciência matemática, a metrópole fabrica uma alteridade falsa para fins políticos e econômicos. Ela é a Norma, a lei.

curiosamente colocados ao centro, mas de maneira caricata e padronizada, como os artefatos comercializados posteriormente, depois da colonização e com uma demanda proveniente de um exterior. Essa mercadoria a ser exportada pelo negro para o branco - de maneira imposta, ou seja, o branco exigindo que o negro exerça o papel daquilo que considera exótico - já parece ser uma cultura branca sobre a negra. E isso não se dá apenas com relação às culturas africanas, aqui na América, os povos indígenas originários também passaram pela mesma colonização, seus objetos lhe foram expropriados para tornarem-se artesanato daquilo que seria considerado pela cultura dominante como arte indígena.

Mas mesmo assim esse estatuário pós colonial fala, não como o dos povos originários, mas fala e diretamente com o protagonista, Narciso:

Ele desce por alguma travessa da paulista e encontra uma loja de artesanato, ao entrar na loja e se deparar com uma estante de apitos supostamente provenientes de Manaus, um vendedor de tiras coloridas em seu cabelo liso, chinelos havaianas restauradas com pregos e cola quente em pés extremamente calejados, emerge de algum canto para dizer "São feitos por uma tribo lá de Manaus:....., são artesanais! Este é feito de uma semente chamada....., e faz um lindo som!" - assopra um pequeno buraco na pequena cabaça - É de fato um lindo som, que agrada ao cliente, é exótico, o apito é passado ao cliente para teste, ele assopra, ele assopra..... Mas compra o apito, é um lindo som, é exótico.

...

Nosso protagonista, em verdade, é que não pretende ouvir nada além do seu padrão. *Colonizadores do mundo, queremos que tudo nos fale, queremos tudo traduzido pelo google.*

Narciso deseja ouvir apenas sua própria voz. Em *Ensinando a Transgredir*, bell Hooks introduz o capítulo *Língua*:

“Como desejo, a língua rebenta, se recusa a estar contida dentro de fronteiras. Fala a si mesma contra a nossa vontade, em palavras e pensamentos que invadem e até violam os espaços mais privados da mente e do corpo.” (HOOKS, 2013, p.223).<sup>8</sup>

O que muito se distingue da fala do excerto do pequeno documentário, Bell Hooks é uma pensadora negra, já o narrador no filme, um provável sujeito Branco. E a língua como desejo decerto é movimento, segundo a origem latina, é deixar o alto para cair no mundo, contudo ela não cai por completo, não pode estar contida dentro de fronteiras, não se conforma totalmente à realidade, ela paira em queda, ela orbita. Sendo de certa maneira uma administração de distâncias. E ela fala a si mesma, ou seja, ela fala sem a espera de uma devolutiva ou absorção, feito a ninfa Eco, e reverbera de qualquer maneira os outros corpos, seja como fala organizada, seja como ruído, *em palavras e pensamentos que invadem e até violam os espaços mais privados da mente e do corpo* (HOOKS, 2013, p.223).

E justamente por esta característica, mesmo a língua de quem oprime, na boca de quem tem demandas, ela reclama e cria um espaço de resistência. E Narciso continuará sem escutá-las como tal, pois será sempre um elemento opressivo:

“Quando jovens brancos imitam essa fala dando a entender que ela é característica dos ignorantes ou daqueles que só se interessam por divertir os

---

<sup>8</sup> Há a possibilidade de, por ventura, causar algum desgaste ao adicionar novamente este mesmo trecho em mais um trabalho, caro leitor, mas o farei, pois ele é importante. Se acaso me acusarem de estar promovendo a saturação e desgaste aos olhos no que tange às vezes em que este trecho já foi citado, aceito tal acusação.

outros ou parecer engraçados, o poder subversivo da fala é ameaçado.” (HOOKS, 2013, p.228).

*Essa fala* se refere aos diversos vernáculos negros, e o branco imitando esta fala, da maneira descrita acima, não a escuta como tal, a escuta como um espelho de si mesmo (como colonizador civilizado) e refletindo o negro de maneira caricata e nociva. Mas o espaço de resistência não é para Narciso, jamais foi.

Bell Hooks em seguida relembra de que o fato de incentivar seus alunos a utilizar as suas respectivas línguas maternas (e depois traduzir para o inglês), incomodava os brancos nativos, que dificilmente se encontravam na posição do não domínio, do não entendimento. Outrossim, este incentivo também causou certo estranhamento por parte dos não brancos, que não haviam cogitado esta possibilidade de sair do inglês padrão.

“Quando, num curso que estava dando sobre escritoras negras, perguntei a um grupo etnicamente diversificado de alunos por que só ouvíamos o inglês padrão na sala de aula, eles ficaram sem palavras por um instante. Embora para muitos deles o inglês padrão fosse a segunda ou a terceira língua, simplesmente não lhes havia ocorrido que era possível dizer algo em outra língua, de outra maneira.” (HOOKS, 2013, p.228-229).

E ela encorajava, igualmente, estes estudantes brancos à experiência do não entendimento, do não saber o significado das palavras, de ouvir uma fala sem ter a posse de seu sentido, questionando a suposta multiculturalidade presente na academia -onde se encontram muitas nacionalidades, muitas culturas que se submetem a um pensamento, a uma linguagem, apenas. Algo semelhante foi o caso de Jacotot, descrito na obra “O mestre ignorante” de Jacques Rancière: o mestre, professor, intelectual, ao ser exilado na região dos Países Baixos, começou a dar aulas para um grupo de estudantes que

não dominavam o francês, tampouco ele dominava o idioma local, assim lhe ocorreu dar-lhes o livro "Telêmaco" versão bilíngue para introduzi-los ao francês. Após esta leitura dos alunos, o Professor Jacotot solicitara que eles escrevessem em francês tudo o que haviam entendido. Os resultados foram surpreendentes para o acadêmico, que não esperava nada de complexidade advinda de um bando de estrangeiros que nunca haviam tido contato com tal linha teórica/filosófica nem com a língua francesa produzirem textos coerentes e complexos sem, sobretudo, a explicação de um mestre.

Mas qual a relação disso com Bell Hooks? Em ambos os casos houve uma língua desconhecida e em ambos houve o estranhamento para com ela. É claro que nas aulas de Hooks, não era o foco aprender línguas, e sim mostrá-las como elementos de dissonância contra todo um histórico de uma monocultura de ideias. Era preciso, então, fugir de uma língua comum pois esta era posta como elemento conservador de hierarquias entre inteligências. O que se opõe à situação colocada por Jacques R., com a necessidade de uma língua comum entre os falantes a mero título de comunicação. Porém essa quebra inicial de padrão propiciada pela língua nesses dois tempo/espacos distintos foi decisivo para seus respectivos desfechos. No caso Jacotot houve, de certo modo, a ruína momentânea do que ele (Rancière) chama de mestre explicador. E no de Bell Hooks, uma queda também momentânea da posição de domínio de quem é nativo do inglês padrão.

Em ambas as situações houve alguma administração de distâncias, houve movimento de linguagem propiciando um olhar renovado para as questões específicas de cada um. Além disso, o que colocava esse movimento em xeque eram as relações de poder e propriedade estabelecidas através das línguas. E o termo desencantamento com o mundo serviu apenas de entrada para dizer que este processo de acúmulo de poder por certos povos está dentro de toda a cadeia de pensamento ocidental que é composta, dentre outras coisas, por palavras. Assim, pensar a palavra é fundamental como pessoa

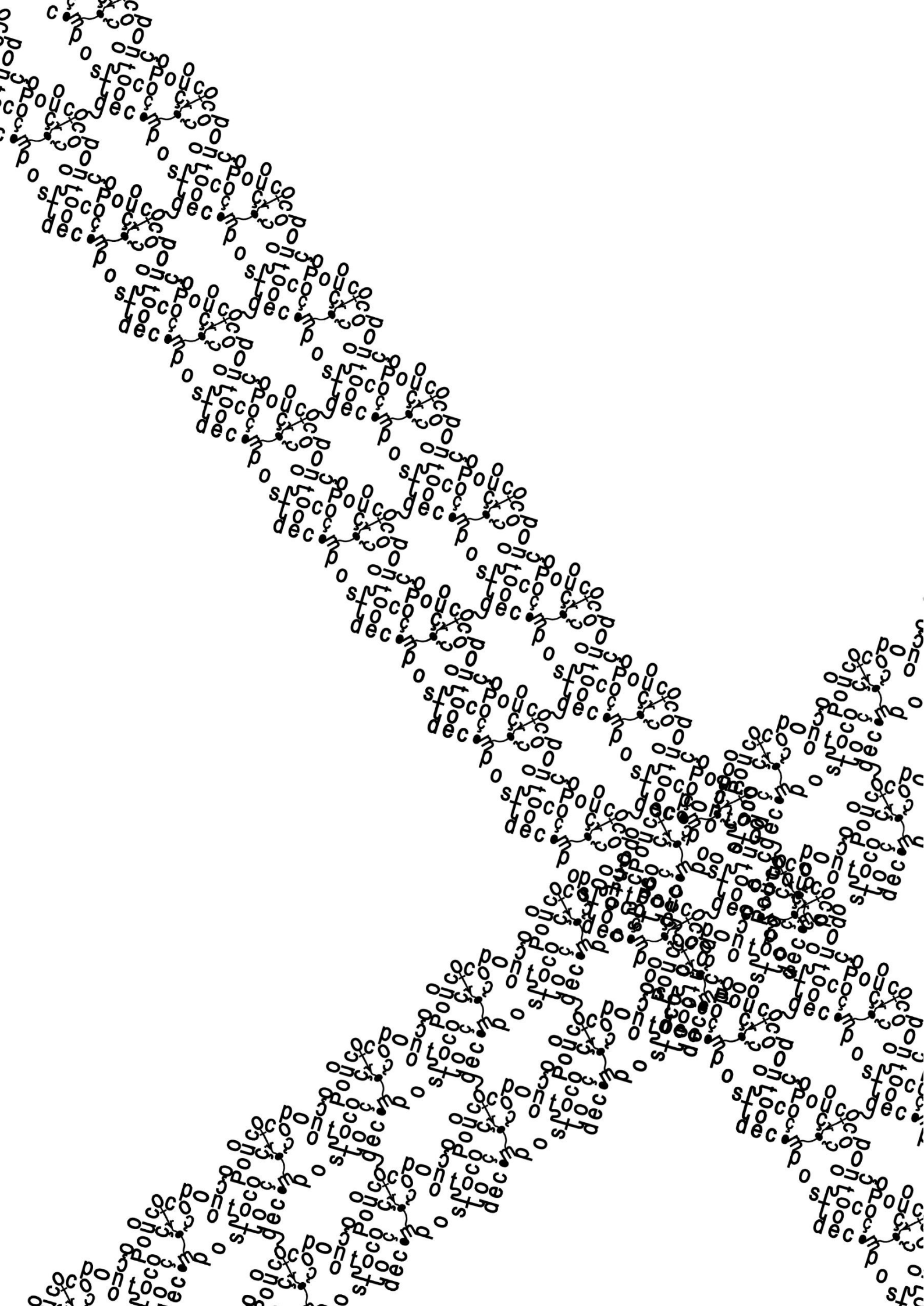
vivente no século XXI e em qualquer lugar. Para tanto, seguirei adiante com a ideia de uma carta para este poderio restrito e constritor de uma multipolaridade democrática e criativa, a Casa Grande, o Antigo Continente, os Colonizadores, os Partidos Neonazistas conservadores, Pessoas de Bem, Pessoas de Caráter, tudo aquilo que se diz representativo da norma, do padrão, as Pessoas Bonitas, Cis, Heterossexuais. Narciso.

É claro que me colocarei aqui, para não haver hipocrisia, como alguém de privilégios, como alguém que teve condições de estudar em uma universidade de renome, alguém que tem a possibilidade de morar relativamente perto do local de estudo, alguém que tem a quem recorrer financeiramente em situações adversas, alguém que não corre risco de vida pelo tom da pele, portanto alguém que representa a norma. Não em sua totalidade é claro, pois também pertença, em outras instâncias, aos grupos que não pertencem a esse padrão.

**- Caro leitor, por favor não encare esta personagem como estanque, Narciso não é uma pessoa, mas a reunião de várias ideias que encerram um modus vivendi do opressor, que venceu uma guerra e agora se preocupa em manter seu legado aos seus iguais.**

A carta é a administração de distâncias necessária para que haja a quebra dessa contenção de valores e normas, portanto é destinada ao protagonista, pois ele é o alvo de quebra, porém, já que narciso não escuta eco, escuta apenas a si, esta bomba semiótica se esfacela e atinge os espectadores, que com o brilho intenso e fugaz têm a visão parcialmente ofuscada, e com isso se dão conta de como este sentido influencia seus status no mundo, é um acontecimento breve e fugaz, muito provavelmente insignificante e sem posteriores reflexos, mas há um porém, um talvez. Talvez isto atinja

alguém, não era o esperado, não era o plano, mas alguém foi atingido.



### 3 Ao corpo deste objeto

É engraçada a ideia de caderno, jamais consegui completar um sequer sem contradições, sem ruir a constância de um tema específico, sem rasgar as páginas e destruir o restante com ideias mirabolantes de outros cadernos. Acredito que este seja mais um caderno do tudo, por onde tento capturar algo de memória e lugar mas que acaba, contudo, virando entulho de palavras e rabiscos. Num espelho, também me vejo, de certa maneira, nesse modo inconcluso de estorvo. Todavia, aqui estou, talvez porque ainda tenha fé em continuar com os cadernos, quiçá uma fé em cadernos.

E para dar prosseguimento à insistência mudarei a estratégia, colocarei aqui tudo de ruído e ruptura, usarei esta linha que não se dobra para envolver o pescoço, matar essas palavras baldias e pular alguma distância, quem sabe assim não promova algum movimento de linguagem. Pronto, aí está, perdi o prumo novamente, como pode? A loucura deveria entrar pelas frestas, com vergonha da moralidade e, no entanto, escancara a entrada e pousa feito barata tonta, fazendo estalar seu desconjunto de asas. Não, não temo a loucura, esta vem por conta dos entulhos, na tentativa de digeri-los e digerir é quebrar o estorvo em partes menores para que avoem feito grãos de poeira.

Ou como o pombo que arrulha todo dia de manhã em cima da calha do muro do vizinho. Ele vem, dá alguns passos - *tec tec tec* - até parar em frente à minha janela ... e lá permanece, chamando por alguém. Às vezes me coloco no papel coercitivo de sociedade "saia daqui, não tem ninguém lhe ouvindo!". Veja só, sociedade das pombas, talvez eu seja e nem saiba. Em alguns momentos chego até pensar que o chamado é para mim, talvez seja, é a loucura.

Quem sabe o semelhante não ocorra na solidão da tecitura, do invisível, do *online*: os códigos amontoados em poucos

caracteres e tudo se resumindo a um *clique* de botão. Como já disse, tal linha não se tece e lá vêm as baratas. Mas, assim como o pombo, permaneço no grito, do murmúrio, do silêncio. E é nesse sentimento fronteiro de algo na iminência de sumir, que assumo o prefixo "pós" naquilo que seria algo já capengando para outro vendaval de quebra de discurso. Me canso.

Em algum lugar nessa confusa tecitura, algum tipo de enzima quebra códigos e códigos de percepção, na espera de construir alguma nova fala, algo menos confuso e inquietante, porém, o que faz ela é quebrar algum sentido suplicante em fragmentos mortos e intransferíveis. Uma acumuladora de vazios. Mas, por onde andei me perdi, lembro de pombos e baratas, vozes, janelas e viadutos. Retomo a memória do pombo. Ele continua em seus arrulhos matinais, isto é fato, nenhum felino o papou, e seu uivo de mistério prossegue. O pombo é uma ideia de emplastro, promissora e utópica.

O pombo é memória quebrada em discurso e reciclada em proposta. Seus fragmentos, agora disformes, se aglutinam no que chamo de gota, da qual ainda se escuta um chamado, algo que pende, que falta, fala no meio de escombros. É o desejo. E desejo é deixar a existência confortável do não ocupar um momento no espaço, para a conscientização desse lugar. Isso é um entendimento que vem da percepção de carência e, com isto, temos a busca. O chamado de pombo se configura ruído para a inerte rede. Ela agora pende de um lado para outro sem muita certeza desse balanço, afinal, a rede é metáfora e a cadeira na qual me sento é mentira e tudo é de meu engenho.

## 4 Das palavras

Parto, então, da palavra, pois ela, de tudo, é aquilo que mais me incomoda, o que é uma palavra? E a imagem? O que de imagem há na palavra e o que de palavra há na imagem? As palavras são corriqueiras, as imagens também. As palavras supõem mais objetividade na comunicação devido a um sistema de códigos definido qual literatos, poetas e pessoas comuns costumam violar no mesmo corriqueiro. Já as imagens supõem mais subjetividade de interpretação, porém também estão submetidas a um sistema de códigos, uma memória visual coletiva que tem a ver com política e relações de poder. Mas ambas são o que são entrelaçadas entre si, de forma a confundirem-se consigo mesmas, são partes de um mesmo ser linguagem.

Assim, para falar da palavra/imagem, fazendo parte de uma sociedade colonizada por valores burgueses e conhecimentos nórdicos estrangeiros, partirei do mito de narciso e eco, mito grego fundador da imagem/palavra - relação essa feita por Luis Peres Oramas, a qual entrarei com mais afinco no capítulo seguinte - como ponto inicial de uma tentativa de análise e comparação com outros textos e conceitos. E o farei não para aquietar o incômodo das palavras desatando qualquer nó de pergunta com uma resposta e sim para mover essas linhas inquietas em descaminho:

- Parto, portanto, como alguém que tece vazios. E da loucura em nada me preocupa o começo e o meio, habito sempre a tensão do final dividida ao infinito agora e sempre, amém.

O mito se passa na Beócia, no cruzamento de águas que deu origem a Narciso, o protagonista, e, no entanto, só começa com o aparecimento de Eco. Narciso era jovem e caçador, mas, por ser muito cobiçado por qualquer um que cruzasse seu caminho, desenvolvera uma soberba tamanha igual sua doce beleza. Eco, também jovem, perdera a habilidade de produzir seus próprios discursos como punição da deusa Hera, que fora impedida por Eco de flagrar seu marido em festa com as demais ninfas. Foi graças ao uso de sua habilidade discursiva para acobertar o suposto crime que Eco passa ao cruel exercício da repetição da língua dos outros.

Eco se enamora de Narciso, que a rejeita com todas as forças, e no indeferimento de seu desejo acaba por relegar também sua existência. Eco torna-se fantasma, murcha e vira pedra. Já Narciso cumpre uma profecia e morre, transforma-se em flor ao conhecer-se da mesma maneira que os demais. Narciso se vê do lado de fora, via espelho d'água. Não se reconhecendo no reflexo, vê a si mesmo como outro, como se sua imagem não fosse sua. Assim como eco, com palavras que não são suas. Eles se constituem em distâncias.

As personagens se dão em relações de distanciamentos. Eco produz distância, pois as palavras que profere não são dela, ou seja, eco não é capaz de se escutar, muito menos o exterior, que escuta a si mesmo (o eco). Eco é fantasma. Eco recebe incompreensão.

Narciso, incapaz de se enxergar como tal, não vê nem a si nem aos outros seres fantásticos que por ventura cruzam seu caminho, tampouco estes seres o enxergam pois, como ele os repele, o que veem é aparência. Narciso é máscara. Narciso causa incompreensão.

Eis que está formada a relação imagem e palavra, uma é máscara e outra fantasma, juntas são o que chamamos de jogo da ilusão. E o que é a ilusão? É engano, um erro dos sentidos. E é curiosa essa palavra pois ela pode nos levar talvez por dois caminhos. Um deles é a ilusão que limita a

verdade, outro a ilusão que desvela verdades<sup>9</sup>. No primeiro, a ilusão é um fator limitante, reduz a possibilidade daquilo que pode ser. No segundo, ela permite o movimento, a reinvenção, a releitura, porque desvela possibilidades. E tais caminhos não são opostos nem excludentes, eles coexistem na mesma mentira.

Para falar mais desse jogo de ilusão, é preciso retomar a questão das palavras/imagens. Tanto a imagem quanto a palavra são linguagens, a língua - onde reside a palavra - é uma linguagem. E as linguagens são feitas de espaços. Entre um mundo movente e algum sujeito nele inserido forma-se uma distância quando o sujeito sai da inércia do movimento do mundo para realizar outro tipo de deslocamento, o da comunicação, produzindo outro sentido.

Ainda está confuso, então novamente: há um mundo e nele o que existe. Existindo, as coisas se movem no presente, o presente seria, portanto, esse mundo e o existir. Como mundo, o presente é deslocamento e mudança, se é deslocamento então tem um antes e um depois. O agora seria cada ponto da comunicação entre o antes e o depois, contendo nele as informações necessárias para cada desdobramento seguinte e também alguns resquícios dos passados desdobramentos. A linguagem humana seria quiçá um sujeito no presente, dentro do movimento presente, que realiza o trabalho de promover outro movimento (além do presente) ao perceber esse mundo de dentro dele. Percebendo o mundo, desloca em outra direção, cria outro sentido e outro tempo, outro presente e portanto a linguagem.

---

<sup>9</sup> Talvez verdade como o tempo presente, a linguagem-mundo: verdade, quem sabe pensemos, nesse pedaço, a verdade como algo que seja o mais próximo possível, onde a distância entre o objeto (ou fenômeno) e sua representação é insignificante; ou quando, na cadeia interminável de significações, de distanciamentos, essa deformação do objeto não esconda sua trajetória dos espaços.

Se o presente se constitui linguagem, o que seria essa linguagem humana?

Lúcia Santaella no livro *O que é semiótica* apresenta o termo da seguinte maneira:

“[...] quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão.” (SANTAELLA, 1983, p.11-12).

Levando em consideração esse excerto: como sistema de produção de sentido (significado), com seus componentes, hierarquias e seus destinos, elas estão lá “de” e “para”, são aquilo que media, o entre, o espaço<sup>10</sup>. Dado que há uma transformação humana de qualquer estímulo externo em linguagem, Santaella também coloca: “As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem.” (SANTAELLA, 1983, p.13). O estar no mundo torna-se linguagem quando na busca de significado de seus eventos o pensar<sup>11</sup> sobre o mundo distancia dele o sujeito.

---

<sup>10</sup> “A linguagem humana é o termo entre o eu e o outro. Entre o sujeito que fala e seu ouvinte existe um anteparo, uma proteção, uma espécie de muralha que se ergue, mesmo quando há silêncio. Entre dois seres humanos existe sempre a muralha da linguagem.” (LONGO, 2006, p.7).

<sup>11</sup> Não necessariamente de maneira consciente e racional.

Em suma: A linguagem-mundo existe como é e a dos homens existe como quer<sup>12</sup>. No mundo ela está como presente (entre o que foi e o que será, a cada instante, em eterno movimento) e independe do homem para existir, já pelo homem ela se afasta do presente do mundo. Ademais, quanto mais elaborado é o signo, maior a distância da linguagem-mundo - quanto mais nos aprofundamos em significar o mundo, mais nos distanciamos dele adentrando ao mundo dos homens.

Agora esse espaço humano, que não é fixo nem único, contendo, pois, várias distâncias, várias ramificações, várias rotas, é composto por signos e estes, por sua vez, são objeto de estudo da Semiótica<sup>13</sup>. E Peirce, um de seus estudiosos, em sua edificação das categorias do pensamento - classificadas em três (qualidade de sentimento, conflito e interpretação) - que são categorias mais gerais aplicadas no contexto psicológico "Tratam-se, pois, de ideias tão amplas que devem ser consideradas mais como tons ou finos esqueletos do pensamento e das coisas do que como noções estáticas e terminais." (SANTAELLA, 1983 p.39), ele tenta entender como se dão essas movimentações de linguagem na consciência

---

<sup>12</sup> O querer pontuado, nesse caso, foi escolhido com a seguinte explicação: ele denota o desejo, alguma força produzida no empenho de algum sentido e não na acepção de consciência, da razão, da vontade deliberada.

<sup>13</sup> "A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido."; da ciência semiótica: "embora Peirce considerasse toda e qualquer produção, realização e expressão humana como sendo uma questão semiótica, isto não significa que a ciência semiótica tenha sido por ele concebida como uma ciência onipotente, ou toda suficiente, visto que, para ele, qualquer todo suficiente é necessariamente insuficiente" [...] "A semiótica peirceana, longe de ser uma ciência a mais, é, na realidade, uma filosofia da linguagem, sustentada em bases inovadoras que revolucionam, nos alicerces, 25 séculos de filosofia ocidental". (SANTAELLA, 1983, p.13 e p.22-23, grifo nosso).

humana de acordo com aquilo que se impõe (interno ou externo). Levo-as para a roda:

- Muito provavelmente agora estarei fugindo de uma linha de raciocínio, para escrever sobre coisas fora de meu alcance, entretanto, o farei da mesma forma, já que este caderno é, de certa maneira, sobre as fugas. Apenas peço um pouco de paciência por parte do leitor, além de algum senso crítico porque a pessoa que vos escreve não passa de uma estudante e é meu direito o de errar, obrigada.

As categorias gerais do pensamento:

A primeiridade aparenta ser a menor distância, o acaso da impressão antes do pensamento, a primeira porta, o que mais se aproxima do presente da linguagem-mundo e que, contudo, já está na consciência, ela é espontânea e impassível de análise:

“Consciência em primeiridade é a qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas.” (SANTAELLA, 1983, p. 46).

A secundidade, que pressupõe a qualidade de sentimento, é uma distância maior da consciência com o presente do mundo, mas ainda antes do pensamento, é a percepção do outro, do externo, onde a qualidade vem materializada. Ela é a ação

desse sentimento sobre nós e a conseqüente reação. Essa consciência de reação, que se dá pela percepção do não-eu, da alteridade, daquilo que se impõe fora do nosso controle, é necessária para distinguir o sonho da realidade. E o curso da vida, a experiência<sup>14</sup>, sugere a coação da alteridade sobre o sujeito, que resiste na tentativa de retomar a inércia correlata ao movimento do mundo (talvez a da primeiridade, o movimento mediato anterior).

No incômodo da alteridade se reconhece o ego, que resiste, reage e se movimenta. Narciso na presença da diversidade de outras criaturas não as reconhecia como tal, seu desdém parecia tirar delas o estatuto de outro, tornando-as de certa maneira "invisíveis". Todavia, ao rejeitar a consciência do outro acabava por fazer o mesmo contra si próprio. Se, no raciocínio dessa *consciência de reação* bipolar, o ego pressupõe o não-ego, sem a consciência da alteridade não se reconhece o ego nem se distingue o real do irreal.

Talvez, no caso de Narciso, se tenha um deslocamento do ego, como ele é máscara desloca o ego para o exterior, ou seja, narciso projeta um ego ideal sobre o outro. Um ego inatingível. Somente quando o protagonista percebe seu reflexo no espelho d'água, reconhece uma alteridade. Porém, como ela está nele, não poderia haver reconhecimento de ego algum. Narciso concretiza-se como máscara ao esvaziar seu ego.

---

<sup>14</sup> "Experiência é o curso da vida. O mundo é aquilo que a experiência nele inculca. E experiência em nós é aquilo que o fluxo de nossa vida nos impeliu a pensar. É por isso que a experiência, o não ego, o outro constituem-se no verdadeiro pivô do pensamento, aquilo que move o pensar, retirando-o do círculo vicioso do amortecimento. Falar em pensamento, no entanto, é falar em processo, mediação interpretativa entre nós e os fenômenos. É sair, portanto, do segundo como aquilo que nos impulsiona para o universo do terceiro." (SANTAELLA, 1983, p.49)

Ou melhor, como o personagem não morre antes disso? Por que Narciso não morre ao deslocar esse ego anteriormente? Por que é na última cena e não na primeira? Ora, é na consciência do outro (e não o contrário) que se move o pensamento, ela gera o incômodo para o reconhecimento de um ego e uma consciência. Nas primeiras cenas, talvez, tornou-se ele alguma alteridade ao projetar o ego nos outros, porém, não sabia dela, não havia a percepção de si, pois, esta, constava em outro lugar, e esse "eu", por sua vez, por ser externo, era outra alteridade. O outro, percebido como tal, como algo que se impõe, só ocorreu depois, numa ilusão - é claro, já que Narciso não seria capaz de distinguir ilusão de realidade devido suas condições já citadas - e quando toma consciência de si, sua metamorfose é a morte, pois sua alteridade agora é vista, ele se percebe como um oco e morre na tentativa de suprir essa falta irreal.

Mas e o terceiro? Onde está? Na transformação, na morte as personagens perdem a "humanidade" e se transformam (pedra/flor). A terceiridade<sup>15</sup> é a partir do momento em que representamos o mundo já partindo da secundidade (que pressupõe o primeiro) e ela já é pensamento em signos. A qualidade e a reação já são respostas sígnicas ao mundo, a primeira numa fina lâmina de mediação e a segunda nas marcas das ações e suas consequências, todavia, não são intencionais ainda, não fazem parte da cognição, da tradução. O terceiro parece estar mais próximo do "para", o sentido, que o objeto, em razão de estar mais distante do

---

<sup>15</sup> "Finalmente a terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva - o azul no céu, ou o azul do céu -, é um terceiro." (SANTAELLA, 1983, p.51)

presente do mundo, numa camada interpretativa entre a consciência e aquilo que por ela foi percebido. À vista disso, mais próximo do que seria o pensamento em signos.

...

Em um outro livro, chamado *Semiótica e filosofia*, onde se reúnem alguns artigos de Charles S. Peirce, este autor, no segundo capítulo, discorre sobre um caminho por onde tem andado a lógica pelos últimos séculos de pensamento humano. Ele faz uma crítica ao que chama de *ornamento da lógica*, que é a doutrina da clareza/distinção<sup>16</sup>, e vai indicar outro

---

<sup>16</sup> “Uma ideia clara é definida como aquela apreendida de forma tal que se torna possível reconhecê-la em qualquer situação e não confundi-la com qualquer outra. Se não dotada dessa clareza, a ideia é dita obscura. Dificilmente se poderá dizer que temos aqui límpido exemplo do que deva ser a terminologia filosófica; em verdade, desde que se está definindo a clareza, seria de apreciar tivessem os lógicos elaborado uma definição algo mais direta. Nunca falhar no reconhecer uma ideia, em circunstância alguma toma-la por outra, estranha embora a forma assumida - eis o que implica força e penetração de inteligência tão prodigiosas como raramente se encontra neste mundo. Por outra parte, o simples fato de ter convivência com a ideia a ponto de ela tornar-se familiar e a ausência de qualquer hesitação no reconhece-la em casos comuns dificilmente parecem merecer o nome de clareza de apreensão, pois, afinal das contas, correspondem apenas a um sentimento subjetivo de domínio, que pode estar inteiramente desorientado. [...] Uma ideia distinta é definida como aquela que não se contém coisa alguma que não seja clara. Trata-se de linguajar técnico; por conteúdo de uma ideia os lógicos entendem tudo aquilo que integra sua definição. Assim, segundo eles, uma ideia é distintamente aprendida quando dela podemos dar uma definição precisa, em termos abstratos. Neste ponto, os lógicos profissionais abandonam o assunto; e eu não aborreceria ao leitor com o que os lógicos tem a dizer, se isso não constituísse exemplo marcante de como vêm eles mantendo os olhos fechados através de anos de atividade intelectual, passando, desatentamente, ao largo da engenharia do pensamento moderno e jamais cogitando de aplicar suas conquistas ao desenvolvimento da lógica.” (PEIRCE, 1993, p.49-50).

caminho para a clareza, a começar pela ideia de que o pensamento, como movimento que é, tem por aquilo que o excita, a dúvida, e aquilo que o aplaca, a crença.

No decurso dessa movimentação entre a dúvida e a crença ele observa dois elementos de consciência num exemplo:

"Melodia consiste em ordenação da sucessão de sons que ferem o ouvido em tempos diferentes e, para recebe-lo, deve existir alguma continuidade de consciência que nos faz presentes os eventos ocorridos num lapso de tempo. Certo é que só captamos a melodia ouvindo as notas isoladas e, contudo, não podemos dizer que a ouvimos diretamente pois só ouvimos o que está presente no instante de ordenação de sucessão não pode existir em um instante<sup>17</sup>. Essas duas espécies de objeto - que temos consciência *imediatamente* e aqueles que temos consciência *mediatamente* - existem em toda consciência. Alguns elementos (as sensações) estão inteiramente presentes durante todos os instantes de sua duração, enquanto outros (como o pensamento) são ações que tem começo meio e fim e consistem na congruência da sucessão de sensações que atravessam o espírito. Não podem estar imediatamente presentes, mas devem estender-se por alguma porção de passado ou do futuro. O pensamento é uma linha de melodia correndo ao longo da sucessão de nossas sensações." (PEIRCE, 1993, p.55).

O pensamento em signos se dá fora do tempo do mundo, é uma sucessão de acontecimentos, sensações, assim como uma frase musical, com um começo meio e fim que também pode ser subdividido em partes menores ainda significantes, como pode ser transposto para ser tocado em outras escalas de notas, outros instrumentos, outros ritmos. E tais partes não são sentidas em níveis ou ordem, o pensamento está na parte mais superficial do lago sem fundo, que é a consciência, em

---

<sup>17</sup> Essa ordenação só pode existir deslocando-se no tempo, fora do presente mundano.

qualquer momento ele pode ser interrompido por um sentimento ou alguma reação ao mundo, por exemplo<sup>18</sup>.

O pensamento com começo meio e fim pode estar mais ligado à predicação, uma lógica também presente nos códigos escritos ocidentais que são baseados em: sujeito/predicados/atributos. “Na predicação, há um verbo que domina todo o sistema: é o verbo ser.” (PIGNATARI, 2004, p.47). A lógica discursiva linear acaba por se condensar no código escrito, ela fragmenta o mundo em partes descontínuas, desconexas e o domina nomeando-o, o nomeia de acordo com o verbo ser definitivo: *algo é alguma coisa*. Narciso projeta seu ego sobre o outro, definindo a alteridade segundo sua própria máscara - a alteridade, que é fantasma, pois só a vemos de fato ao revisitá-la na memória - dando prosseguimento à narrativa. A assimilação e organização das notas isoladas se assemelha a esse processo de predicação.

...

Voltemos ao começo, as palavras/imagens, que são signos, comunicam espaços e, com isso acabam se constituindo deles. O signo, ou *representamem*<sup>19</sup>, sempre representa algo para

---

<sup>18</sup> “Nenhuma linha firme de demarcação pode ser desenhada entre diferentes estados integrais da mente, isto é, estados tais como sentimento, vontade e conhecimento. É claro que estamos ativamente conhecendo em todos os nossos minutos de vigília e realmente sentindo também. Se não estamos sempre querendo, estamos pelo menos, a todo momento, com a consciência reagindo em relação ao mundo externo.” (SANTAELLA, apud. PEIRCE, 1983, p.53).

<sup>19</sup> “Um *Signo* é um Representamem cujo Interpretante é um espírito. Possivelmente hajam representamens que não sejam signos.” (PEIRCE, 1993, p.115).

alguém, o resultado desse processo é outro signo, chamado de *interpretante* do primeiro. Deste processo participam, além do intérprete (o alguém), o objeto qual o signo substitui, não na totalidade, mas em partes, e esta a análise se faz com base no que é chamado de ideia ou fundamento do *representamem*. A ideia ou fundamento se assemelha ao exemplo citado acima, onde temos a melodia que se desdobra em certo período de tempo “[...] a que nos referimos quando um homem se recorda do que havia pensado anteriormente, digamos que por um décimo de segundo, na medida em que o pensamento se mantém conforme consigo mesmo durante esse tempo, ou seja, mantém um conteúdo *similar*, sendo a mesma a ideia e não, a cada instante desse intervalo, uma ideia nova.” (PEIRCE, 1993, p.94). Os signos podem ser classificados, dentre outras divisões, em *ícones*, *indicadores* e *símbolos*:

Um *quali-signo* é um representamem que em sua relação consigo mesmo é pura qualidade de sentimento imediato, mera percepção sem o deslocamento temporal que faz o pensar. E por ser a mais fina camada, não se desloca o suficiente para a representação efetiva de um objeto, no entanto está apta para a criação de possíveis objetos, é uma possibilidade lógica, portanto um signo em essência e não efetivamente, é um quase-signo. Com isso, na relação signo/objeto, quando um signo se apresenta como qualidade é chamado de ícone<sup>20</sup>. O ícone só pode representar seu objeto por meio da similaridade. Os *hipoícones* representam seus objetos por semelhança, as imagens no geral são *hipoícones* pois a maneira com que se apresentam, com que se dão aos sentidos, à percepção, se parece com a percepção, aparência, dos objetos os quais elas representam.

---

<sup>20</sup> “Como a qualidade é, seja o que for, positivamente aquilo que é, só pode denotar um objeto por força de um ingrediente ou similaridade comum; assim, um *quali-signo* é necessariamente um ícone.” (PEIRCE, 1993, p. 105).

Os *hipoícones* se subdividem em *imagens*, *diagramas* e *metáforas*; respectivamente, são os que se apresentam como qualidade se assemelhando com o objeto na aparência, os que apresentam relações de similaridade com as partes do singular - das partes do signo sendo análogas às do objeto - e os que apresentam um grau de semelhança com o caráter representativo ele mesmo do *representamem*. E essa semelhança com o objeto faz do ícone um importante caminho quando se trata de saber do objeto. "Com efeito, importante propriedade característica do ícone é a de que, observando-o diretamente, podem ser descobertas outras verdades concernentes a seu objeto, além daquelas que bastam para determinar sua elaboração." (PEIRCE, 1993, p.117).

Um *sin-signo* é aquilo que se apresenta como singularidade, um existente no aqui e agora. *Indicadores*, que são *sin-signos*, estão em relações existenciais de causalidade, efeitos, ação, reação; e seus objetos são existentes singulares (o que é característico daquilo que é/está no deslocamento de espaço/tempo que é o existir independente do pensamento humano). Os indicadores contêm ícones como parte constitutiva e são existentes mundanos tanto quanto seus objetos os quais indicam e estão ligados. Em *O que é semiótica*, Santaella menciona uma conexão de fato, entre o indicador e aquilo que ele indica há uma conexão de fato (causalidade, efeito, ação/reação...). assim, um indicador, por ser essa relação entre dois pontos, só funciona como signo quando é feita essa ligação por parte da consciência que o percebe.

Já o *símbolo* (*legi-signo*) é uma convenção. "Um símbolo é um *Representamem* cujo caráter representativo consiste precisamente em ele ser uma regra que determinará seu Interpretante." (PEIRCE, 1993, p.126). E por ser ele uma lei, representa seu objeto através de um acordo de determinado grupo de consciências (em coletivo), é algo geral que abrange uma certa quantia de singularidades (as quais se conformam às leis). Com isso essa lei se apresenta através de réplicas, ocorrências singulares, cada palavra

escrita ou pronunciada se configura como uma manifestação do símbolo num dado existente. Outra característica importante do símbolo é que, por ser ele um signo triádico (terceiridade pressupõe os outros níveis), envolve propriedades indiciais e icônicas, o que não influencia em seu caráter representativo, na sua manifestação como símbolo, no seu significado pois ele é/traduz/representa sempre uma espécie, um geral). “O que seria de uma frase, por exemplo, sem o diagrama sintático, ordem das palavras, padrão de sua estrutura, isto é, justamente seu caráter icônico que nos leva a compreendê-la? O que seria de uma frase, sem índices de referências?” (SANTAELLA, 1983, p.68). O símbolo<sup>21</sup> indica uma singularidade e expressa um caráter, apesar de seu objeto ser uma espécie.

“Concluindo: se o ícone tende a romper a continuidade do processo abstrativo, porque mantém o interpretante a nível de primeiridade, isto é, na ebulição das conjecturas e na constelação das hipóteses (fonte de todas as descobertas); se o índice faz parar o processo interpretativo no nível energético de uma ação como resposta ou de um pensamento puramente constatativo; o símbolo, por sua vez, faz deslanchar a remessa de signo a signo, remessa esta que só não é para nós infinita, porque nosso pensamento, de uma maneira ou de outra, em maior ou menor grau, está inexoravelmente preso aos limites da abóbada ideológica, ou seja, das representações de mundo que nossa historicidade nos impõe.” (SANTAELLA, 1983, p.68-69).

Consequente - tomando uma palavra qualquer como exemplo de signo, e uma imagem de qualquer natureza sensível como exemplo de ícone - a palavra configura um signo convencional, de lei e é determinada pelo hábito de certa

---

<sup>21</sup> No caso seria o Símbolo genuíno, existem outros dois tipos, que são degenerados: O símbolo singular, que tem por objeto uma singularidade; e o símbolo abstrato, cujo objeto é um caráter, ou qualidade.

sociedade<sup>22</sup> e a imagem, é um quase signo (não representa de fato um objeto apenas esboça possíveis objetos, portanto, ela cria seu objeto). Se o pensamento consiste em uma linha melódica, organização de certos estímulos (duplos dos mesmos, já que o estímulo se dá no presente mundano e não no psicológico) no espaço/tempo, o que exige determinada regra, que é estabelecida socialmente, e com o objetivo de apaziguar a dúvida (incômodo) com o estabelecimento de uma crença, ou hábito (interpretante do símbolo). As palavras cotidianas funcionam muito bem nesse processo de deslocamento do pensar.

Já as imagens, apesar de fazerem parte do processo (fazem parte do símbolo) não tem em seu interpretante dinâmico nada além de uma possibilidade. O que a imagem faz é transmitir uma ideia, e todo signo representa algo para alguém, a imagem é aquilo que, acoplado intrinsecamente na palavra, vai tornar possível, em determinado meio social e no decorrer de certo período em repetição, o estabelecimento de códigos, regras, normas, enfim: símbolos, palavras que contendo mais imagens e assim por diante. Logo, se o símbolo é um signo político, pois se faz no hábito e em comunidade, a imagem dentro dele talvez seja o componente mais importante da politização do signo.

- Senta e a apazigua a angústia, caro leitor, nada acima trançado é sobremaneira consistente a ponto de configurar além de uma torpe leitura desesperada. E desesperada no sentido de imatura, pueril, lisa, rasa, de um assunto que exige algo de seriedade. Não, senta e apazigua a angústia de rasgar as páginas ou sair correndo, pois peço encarecidamente que me acompanhe nesse

---

<sup>22</sup> Agrupamento de pessoas que compartilham mesmo tempo/espaço.

descaminho depois de tomados três copos de  
café barato recém coado.

## 5.1 Questão de imagem:

Mas como a imagem na palavra comunica  
se elas operam entre si relações de distâncias?  
Pode o ruído ser comunicação?

Luis Peres Oramas, em um corte realizado pelo educativo da 30ª bienal *A iminência das poéticas*, eixo B, fala do mito de Narciso e Eco como fundador dessa relação existencial entre imagem e palavra, que se opera por distâncias. Narciso como a imagem que retorna sempre feito alteridade, e Eco, como a palavra que não sai da esfera original, do falante, a palavra que não alcança essa alteridade. Oramas coloca esse desgarramento como o princípio da arte, a arte como ação, movimento na tentativa de religar esses vazios<sup>23</sup>. E exemplifica: quando você vai ao banco e troca dinheiro por cheque é uma situação de congruência entre ambas, mas há situações as quais não há uma coincidência “e são nesses espaços onde elas não calçam que nós trabalhamos no mundo da arte” (ORAMAS em *Falar Imagens*, 2012, 04:57 min.).

O que ocorre, segundo Luis, é que a palavra é potencialmente uma imagem e uma imagem é potencialmente uma palavra. E embocando as torpes leituras anteriores nesse trecho microscópico de fala gravada no Youtube é: Se a imagem, como ícone, é pura possibilidade de significações, a palavra, como um símbolo, é um acordo que tem por determinado o seu interpretante, uma generalidade, e como elas se desdobram em conjunto, em relação, uma imagem tem a possibilidade de, via hábito, tornar-se palavra (ter como interpretante do

---

<sup>23</sup> O vazio aqui está como o desgarramento, desencontro, ruído? O que seria o ruído senão um desencontro entre duas esferas de percepção significativa? Talvez o religar os vazios, não seja encurtar as distancias, cessar os ruídos, entre palavra e imagem, mas comunicar através deles, os ruídos, sem encerrar a riqueza do espaço criado entre elas.

primeiro uma palavra); e uma palavra tem a possibilidade de levar em seu significado algo de imagem que estaria acoplada a outra palavra.

As coisas e as palavras, as palavras e as imagens, não coincidem por completo. As palavras não estão submersas na realidade, aliás, muito pelo contrário, operam, através das distâncias, o pensamento dos homens. No catálogo da 30ª bienal de São Paulo, num dos textos iniciais, de Homi K. Bhabha introduzindo a publicação com um ensaio referente ao próprio ato de fazer a bienal acontecer por meio de uma construção textual do tipo carta, trata desse processo como algo babélico, pois foge de um certo controle e predefinição de projeto. E babel não em sem sentido qualquer, é na queda do sonho para o real, com dissonâncias de várias linhas de possibilidades que se acentuam sem tirar a existência do projeto como um objeto complexo.

“É difícil sustentar esse equilíbrio babélico na materialização de um projeto, e nada expressa melhor seu poder precário que a intervenção da língua em sua encarnação como enunciado e interlocução - dois dos pontos mais importantes de seu discurso curatorial para a 30ª Bienal de São Paulo. A língua nunca está atolada na realidade: ela paira acima da superfície do mundo e dessa altura configura a confecção - a *poiesis* - dos projetos de nossas habitações cotidianas e os horizontes que apontam para nossos novos destinos. Não será por isso que tantos importantes pensadores libertários - feministas, anti-imperialistas, pós-coloniais, ecológicos, homossexuais - encontram seus mais persuasivos valores éticos de liberdade e equidade no voo da língua, em sua metaforicidade?” (ORAMAS et al, 2012, p.19).

Seria desse mover em paralelo - que não é um distanciamento qualquer de movimento dissociativo, um elemento se perdendo de outro, se partindo em vários sentidos, é uma espécie de movimento influenciado por outro, o da causalidade mundana, mas não por completo - reiterada a capacidade de conceber o

utópico, as projeções. E quiçá são as imagens trabalhando na palavras componentes que tornam possível o sobrevoos.

O código escrito é uma modalidade de símbolo e a palavra símbolo vem do grego *symbolon* que se referia a dois pedaços de um material qualquer entregues cada um às partes de um certo acordo e ou aliança; a junção dessas partes (*sumballō*) tinha a utilidade de provar relações de amizade, parentesco, hospitalidade, aliança, entre outros.<sup>24</sup>

No entanto, ao que parece, no uso diário das palavras inconscientes de si, quando o falado ou escrito se configura em substituição do material mas sem se dar conta dos espaços; o pacto simbólico onde o estar mutante e o verbo ser se relacionam em espetáculo - com plateia e o ator - resulta num processo de domínio (no caso, a palavra no ocidente), é um matrimônio. Um casório tirânico entre o protagonista e o espelho d'água, onde o símbolo envolve de tal maneira seu objeto, que o representa de maneira intrusa, ignorando a sua impossibilidade como existente, sendo ele um equivalente matemático perfeito. É como se a palavra cadeira fosse tão fidedigna àquilo que representa que pudéssemos, em tal delírio, nos acomodarmos nela e acabar de vez com a abstração, o pensamento e a lógica. E, no momento da nossa queda na ilusão, a imagem na superfície se fragmenta até sumir, enquanto o olho-d'água, sem ter objeto para refletir, apenas olha o vazio até, por fim, seu gradual desaparecer nas profundezas do esquecimento.

Neste final insinuado, o mito de Narciso termina de maneira trágica, digamos (é claro que tragédias não terminam bem), trágico no sentido de cessar com o movimento, de uma morte que não é transformadora - uma morte ligada ao esquecer. Assim, Oramas em janeiro de 2012, vai afirmar que o mito

---

<sup>24</sup> Origem etimológica encontrada no artigo "*Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce*" de Emílio Soares Ribeiro (UERN) no 6º volume da revista *Estudos semióticos* promovida pela USP em 2010, em uma referência a Pierre Riffard.

carrega alguma advertência, no caso, como não há palavra sem imagem nem imagem sem a palavra, para que a imagem sobreviva na palavra e a palavra sobreviva na imagem e para que a palavra e a imagem sobrevivam nas coisas<sup>25</sup> é de necessidade que a plateia que assiste e atua no espetáculo faça o exercício de elaboração das distâncias entre as palavras e as coisas, as palavras e as imagens.

Em um parágrafo do livro *Semiótica e filosofia*, já citado com reincidência, vi algo parecido:

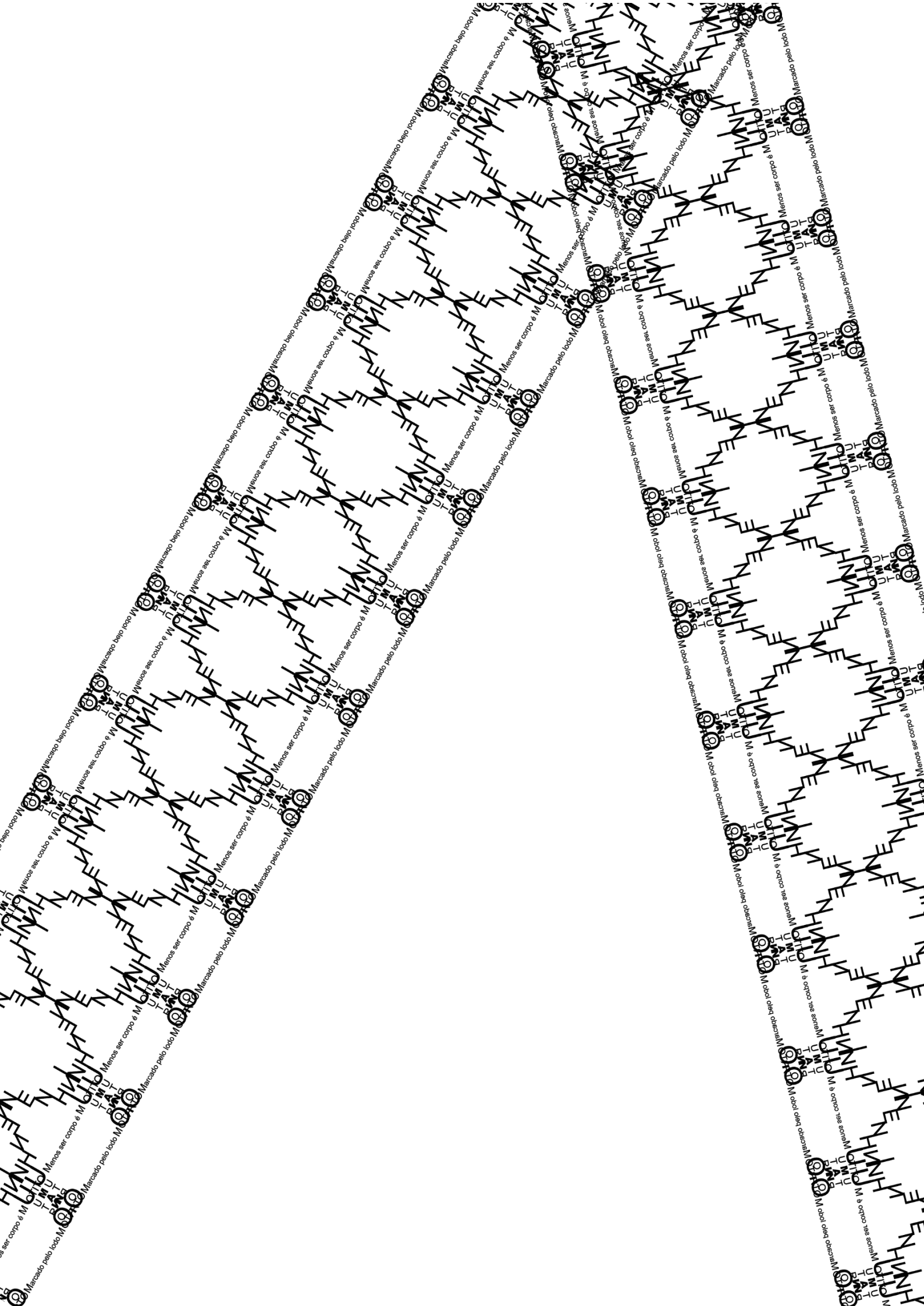
“Terrível é ver como uma única ideia obscura, uma única fórmula sem significado furtivamente instalada no espírito de um jovem pode, por vezes, agir como obstáculo de matéria inerte numa artéria, impedindo a nutrição do cérebro e condenando sua vítima a consumir-se no total domínio de seu vigor intelectual e em meio a intelectual plenitude. Muitos homens, ao longo dos anos, acariciaram, como a um brinquedo favorito, a vaga sombra de uma ideia, demasiado sem sentido para ser decididamente falsa; e amaram-na apaixonadamente, dela fazendo a companheira de todas as horas, consagrando-lhe as forças e a vida, abandonando, por ela, todas as demais ocupações e, em resumo, vivendo com ela e por ela, tornando-se carne de sua carne e sangue de seu sangue; e despertaram certa manhã gloriosa, para verificar que ela se tinha ido, que se tinha desvanecido como bela Melusina da fábula e que, juntamente com ela, desaparecia a essência de suas próprias vidas.” (PEIRCE, 1993, p.53).

No capítulo de onde esse parágrafo foi retirado, Peirce fala da presença de uma familiaridade com certas ideias e que apesar da lógica e filosofia modernas apresentarem isso como indicativo de clareza, diz ele estar essa familiaridade mais associada a um senso de domínio (uma clareza universal, onde

---

<sup>25</sup> Aqui não caberia o inverso pois as coisas existem sem seus signos, as coisas existem sem que haja psiquê humana as envolvendo.

cada ideia só é clara quando em momento algum poderia ela ser confundida com outra qualquer).



## 5.2 Questão de imagem:

Persistência do antes levantado<sup>26</sup>

Em *Comunicação poética*, Décio Pignatari afirma que “Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito signo vs. Coisa. Sabe (isto é, sente o sabor) que a palavra “amor” não é amor - e não se conforma...” (PIGNATARI, 2004, p.11). O poeta vê o espaço entre a coisa/palavra a palavra/imagem, não o ignora, vive o delírio de maneira inconformada pois sabe-se em delírio e trabalha a linguagem de dentro dele. A tragédia do mito de Narciso tem um final em desarmonia, caos, morte, transformação, talvez no caso da poesia (da arte), como Luis Peres Oramas diz, “não é trágico” mas se o exercício de trabalhar essas distâncias não for executado, há a morte...

“Tem risco de morte para nós, morte na alma, morte no conhecimento, morte na palavra, morte da imagem.” (ORAMAS em *Falar Imagens*, 2012, 06:27 min.)

Então existe esse certo orbitar falho de uma coisa e o que ela significa, entre o que ela significa e o que pode significar, são trajetos, linhas que grafam, assim as imagens nas palavras comunicam pelos espaços, mas como? De que maneira isso se dá?

---

<sup>26</sup> Referente ao capítulo anterior: Mas como a imagem na palavra comunica se elas operam entre si relações de distâncias? O *como* adquirindo o sentido de “de que modo ou maneira” a imagem na palavra está operando como agente de comunicação das distâncias.

“Charles Morris faz uma esclarecedora distinção entre os signos. Diz ele que há signos-para e signos-de. Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de para em si mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um ícone, uma figura. É o signo da poesia. Você vai ver, mais adiante, que o signo-para é um signo por contiguidade, enquanto o signo-de é um signo por similaridade.” (PIGNATARI, 2004 p.11).

O *signo-de*, signo poético, é o signo que foge da rotina embrutecida dos *signos-para*, de certa maneira e, sinceramente, à minha maneira, minha leitura<sup>27</sup>; signos reificados, assim como quem os enuncia e prolifera, seria este algum sintoma? Talvez, mas não será abordado no momento, voltemos ao que estava prestes a dizer: em matéria de desenho, tem uma passagem interessante no livro *Degas dança e desenho*, ela fala do olhar, tem um olhar cotidiano já amarrado ao hábito, e o olhar de quando alguém está desenhando, o desenho modifica a maneira de olhar por conta de um certo movimento dos aparelhos de visão através do tempo, ou seja, movimento de linguagem.

“Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servira apenas de

---

<sup>27</sup> Reforço a essa ideia para evitar que cometa enorme erro de achar que essa parte teria alguma validade como pensamento acadêmico, caro leitor, pois me preocupo com a sua formação.

intermediário. Ele nos fazia falar, pensar: guiava nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava algumas vezes nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela." (VALÉRY, 2003, p.61).

Quando se desenha uma alteridade qualquer, há um deslocamento dos olhos entre a coisa e o que se está a desenhar, geralmente uma superfície plana, mas acredito que é possível ampliar essa concepção de desenho para projeção. Projetar-se é lançar-se, de um lugar para outro, havendo portanto um cálculo para a ascensão e queda, no desenho tomamos várias decisões entre o que será, levando em conta o espaço do traço e o espaço do objeto. Projeção também pode alegar àquela imagem produzida por uma máquina (chamada projetor) que transporta os códigos de pixels de um computador para outra superfície, geralmente uma parede caiada. Mas seja num significado ou outro, a projeção se assemelha ao desenho de observação devido ao deslocar e transformação do objeto em seu duplo.

Mas, tem um porém, não é deslocamento sem intenção, sem raciocínio, sem a vontade de um operador, pois a transformação do objeto em olhar sobre o objeto precisa do pensar, um pensamento deliberado. "Neste caso, deve-se querer para ver e essa visão deliberada tem o desenho como *fim* e como *meio* simultaneamente." (VALÉRY, 2003, p.61). Como dito anteriormente, há uma transformação, uma transformação do que antes era habitual e, de certa forma, neutro, a ponto de passar despercebido, em algo não necessariamente novo, mas redescoberto. E esse estado, que talvez não seja ainda o de pensamento em signos - já que, segundo Peirce, o pensamento tem como única finalidade alcançar uma crença, aplacando a dúvida - passa a ser quando, na tradução do óbvio em outro objeto, não-óbvio, divergente do "original" mundano. Ao comparar um com outro, durante o processo de traçagem, ao calcular os impactos desse óbvio, nascem as

dúvidas disparadoras da continuidade da predicação que configura o pensamento em signos (com uma ordem, começo, meio, fim).

E o estado de projeção (desenho) se assemelha ao de poesia, como diz Chico César:

“Para viver em estado de poesia  
Me entranharia nestes sertões de você  
Para deixar a vida que eu vivia  
De cigania antes de te conhecer  
De enganos livres que eu tinha porque queria  
Por não saber que mais dia menos dia  
Eu todo me encantaria pelo todo do teu ser”

(CÉSAR, Estado de poesia, 2015)

Aqui, todavia, o estado de poesia não está tanto para o dos poetas, no contexto da canção, o estado de poesia é o de enamorar-se. O estado dos poetas não parece ser tão agradável quanto o dos amantes, é um estado de gasto de energia pois há muito trabalho, muito esforço ao se trabalhar uma linguagem de dentro dela. Aqui me parece o estado de poesia de quem recebe o ser poético (ser de linguagem ou poema) e, sobretudo, um agradável.

- Portanto, peço licença pois começarei a destrinchar essa canção, por motivos de um quê sem razão, por conta de algo de vontade, má vontade.

O primeiro par de verso aparenta indicar uma condição, que para entrar em estado de poesia, o eu lírico simula a situação onde ele se "entranharia nestes sertões de você". O adentrar lascivo nos sertões demonstra desejo, vontade, do eu lírico entrar, todavia, o uso do futuro do pretérito aponta incertezas de uma ação que foi interrompida e não chegou a completar-se, ela fica sempre no campo da imaginação saudosa, saudosa pois imaginada no passado e não como projeção futura. Através do futuro do pretérito do indicativo, esse *você* torna-se distante. É um *você* qual não se sabe se é real ou conjectura. Assim o estado de poesia, seria impossível enquanto sentimento, tendo seu existir apenas no ato de análise e reconstrução das sensações realmente vividas, o estado de poesia é trabalho, desloca-se no tempo e na linguagem.

O poeta entra na linguagem como se o fosse na vida, mas sabendo do não encaixar por completo a coisa e a palavra, a palavra e a imagem, a imagem e a coisa. Portanto, trazer o futuro do pretérito aqui me parece propício, sem sugerir, é claro, que poesia seja assunto de saudosistas incólumes, mas é propício porque é um tempo que se abre à projeção, ao desenho em cima do hábito. Isto posto, ao estado de poesia dos poetas *o cais* de Milton Nascimento me parece mais propício:

“Para quem quer se soltar

Invento

o

cais

Invento mais

que a solidão me dá

Invento Lua nova a clarear

Invento o amor

E sei a

Dor

de

me

lançar

Eu queria ser feliz

Invento o

mar

Invento em **mim**

o

sonhador”

(NASCIMENTO, *Cais*, 1972)

O poeta inventa o cais e seu lançar. “O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo, O poeta é radical (do latim, *radix*, *radicis* = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem.” (PIGNATARI, 2004, p.11).

...

Mas voltemos aos signos-para (imersos no hábito cotidiano) e signos-de signos da poesia, existem, para Décio P., dois eixos responsáveis pelos processos de organização da percepção: O eixo paradigmático (ou paradigma), que se dá pela similaridade; e o sintagmático (ou sintagma), que se dá pela combinação. As palavras de um modo geral, se vinculam aos seus objetos por contiguidade, um sistema de leis que

aprendemos a associar, um sistema com certa arbitrariedade para com a semelhança ou não com o objeto e esta ligação é habitual, passada via lei socialmente predeterminada. Todavia temos palavras com finalidade de imitar sons, como as onomatopeias, elas estão em associação por similaridade, assim como os ícones. E como as palavras e as imagens são interrelacionadas - as palavras formam imagens e as imagens compõem palavras - seus limites se confundem tornando-as um sistema vivo e móvel.

As conexões via paradigma e sintagma não se encontram estanques nem por completo separadas, esses processos talvez ocorram juntos e misturados, um exemplo:

“Os fonemas formam grupos ou seleções, com base na semelhança da emissão fonológica: o p e o b são labiais; o t e o d, linguodentais; o f e o v, labiodentais, etc. Essas seleções por semelhança formam os paradigmas linguísticos. Quando você fala uma palavra, você está combinando, ultrarrápida e automaticamente, sons extraídos dos paradigmas - e formando sintagmas.” (PIGNATARI, 2004, p.14).

O que ocorre quando o eixo de similaridade sobressai ao de contiguidade, prevalecendo os signos de similaridade sobre os de contiguidade? É nesse momento que temos a função poética com a presença de *paronomásias* e *metáforas*<sup>28</sup>. É quando o ícone se projeta sobre o símbolo, por dentro dele. Pignatari, no capítulo *semiótica poética: paradigma e sintagma*, alude que, ao se deparar com um poema, o leitor

---

<sup>28</sup> “Como a semelhança de sons entre palavras (ou numa mesma palavra) é chamada de paronomásia, achamos que ela, tanto quanto a metáfora - ou até mais -, caracteriza o eixo de similaridade (paradigma). Facilitando ainda mais as coisas, dá pra resumir do seguinte jeito: a metáfora é uma semelhança de significados, a paronomásia é uma semelhança de significantes.” (PIGNATARI, 2004, p.17).

ou interprete vê certa projeção de uma analógica sobre a lógica - e analógico como algo que se opõe ao lógico - de uma "gramática analógica", a da imagem (ou figura), sobre a gramática dos símbolos (signos de lei ou *legisígnos*) como a gramática do código verbal. Assim a imagem na palavra, no meio de um poema, comunica por outra gramática, uma própria.<sup>29</sup> E quem a faz é o poeta, autor do poema, e o leitor que o lê de maneira ativa, descascando a figura como quem faz um desenho de observação.

Mas e no contexto do predicado fora da poesia? Bom a poesia é criação de linguagem sobre linguagem, então os componentes que ela se dispõe estão no cotidiano e seu hábito, o que impede essa nova gramática, ao que parece, é o próprio leitor ou intérprete do real diário, sob o regime do hábito. E como essas conexões via paradigma e sintagma aparentam algo de fluido, o ícone ou figura, pode, acredito, entrar em sobrevoo sobre a palavra ou símbolo a qualquer momento numa situação de predicação automatizada de lista qualquer para compras, basta um olhar com vontade, desejo de descascar o real e descobrir o espetáculo. E é por esse motivo, entre outros, como foi colocado em algum ponto acima, que "o poeta é aquele artista que não está no gibi" (PIGNATARI, Décio. 2004, p.10).<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> "Em poesia, você observa a projeção de uma analógica sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma "gramática" analógica sobre a gramática lógica. É por isso que a simples análise gramatical de um poema é insuficiente. Um poema cria a sua própria gramática. E o seu próprio dicionário. Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando ideias, ele está é transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia. Uma ideia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada." (PIGNATARI, 2004, p.18, grifos nossos).

<sup>30</sup> "O poeta é aquele artista que não está no gibi. E é aquele que ajuda a fundar culturas inteiras. [...] Poesia é a arte do anticonsumo. A palavra "poeta" vem do grego "*poiètes* = aquele que faz". Faz o quê? Faz linguagem. E aqui está a

## **↳ Das imagens**

Por que a imagem na palavra proporciona um estado de poesia onde se cria uma gramática na gramática se, segundo Peirce, a imagem é um ícone e ícones - como não fazem parte do pensamento ordenado, somente se mostram como qualidade intraduzível - não propiciam o pensamento deliberado, pelo contrário, são eles que nos colocam em pleno estado de absorção? Talvez, sem predispor de certezas, por ser um quali-signo na palavra, os ícones façam a quebra necessária para uma predicação ativa.

Já vimos a atuação do ícone no signo poético e no cotidiano. Mas o que podemos chamar de imagem?

**- não citarei novamente as definições de signo nem de ícone de Peirce, vou andar mais solta de agora em diante.**

A imagem poderia, dentro da palavra, ser o não verbal, sendo assim, pode ela ser sonora, visual, tátil, gestual, etc. E ela sendo um hipoícone, é a mais fina camada de representatividade do real, pois o denota em sua qualidade. Ao mesmo tempo que, por ser um quali-signo e não ser capaz de representar seu objeto de maneira efetiva como o símbolo, essa figura tem em seu objeto uma possibilidade, ela cria seu objeto. Ela é o movimento de linguagem mais próximo da realidade, pois seu objeto é o possível, parece um pouco paradoxal não? Como pode ela ser essa casca de cebola,

---

fonte principal do mistério." (PIGNATARI, 2004, p.10). O poeta faz linguagem e, em tese, qualquer um pode fazê-lo.

exalando o real pútrido<sup>31</sup>, sendo preciso que o intérprete - para quem a imagem se apresenta - crie um objeto em sua mente (já que ela não o faz pois é qualidade)?

Talvez o real, por ser esse apodrecimento generalizado, não consiga fixar objetos em si - objetos fixos em uma legislação. Para ser representado com fidelidade, o eterno devir, a mutabilidade incessante do existir mundano, exija algo de imaginação.

A imagem também é Narciso, seu espelho. É a água e a areia na qual submergem os que dela experienciam, ela dá continuidade ao espetáculo, e a usam com propriedade os que são capazes de nela nadar e beber, cedendo em medida ao seu encanto, quando submersos e ao subir para respirações constantes, quebram o espelho em ondulações de rima, fundo, figura, ritmo silêncio e música. Orfeu quebra o encanto das sereias.

Narciso e Eco não são personagens estanques, assim como a palavra/imagem, as personagens se confundem e entrelaçam entre si uma compondo, e recompondo a outra em movimento. Mas vejo este movimento em duas dimensões a dimensão política e social e a dimensão mínima dos átomos da linguagem.<sup>32</sup>

Enquanto a imagem/palavra é linguagem em movimento, e movimento necessário para sua sobrevivência como tal, temos também Narciso/Eco numa dimensão humana mais acentuada. E nela mover-se é preciso a nível de encantamento da vida, revolvendo pensamento a fim de evitar dominações e hierarquias, para suprimir a tendência do *conceito* único

---

<sup>31</sup> A decomposição como mudança da matéria orgânica, no contexto é a decomposição da matéria mundo, qual palavra nenhuma consegue por si só conter.

<sup>32</sup> Dimensões estas que, de mesmo modo, não são excludentes nem opostas.

(universal), permitindo a coexistência de diversas inteligências.

Retornemos ao início dos escritos, Narciso é um jovem caçador e devido à grande oferta de admiradores, o tal do protagonista tinha em excesso a altivez. Eco é uma ninfa que perdera a voz, por conta de certo delito contra a deusa Hera (esposa/irmã de Zeus). Narciso é a norma, Eco é o repulsivo, aquilo que a norma rejeita. Ele é a imagem de uma das faces do desejo, que é a ausência, é aquilo que se prenuncia como objeto de predileção e necessidade, Narciso torna-se, através do marketing, fetiche da mercadoria. A mercadoria somos nós e o fetiche é o valor do especulativo sobre o real. O desejo tem dois lados, um da abundância do abrir caminhos como busca construtiva e outro da falta.

E como imagem, devora-se no projetar-se como objeto.

Grada Kilomba em *Desobediências poéticas* faz uma releitura do mito via performance. E nessa leitura ela fala da ilusão como ruptura entre realidade e imagem, entre a imagem e seu objeto, uma realidade que não é refletida pela imagem. Com isso, o refugio do que é considerado um *objeto ideal de amor* é o Outro:

“Porque nas narrativas dominantes nós somos construídos, não só como o Outro (alteridade): A personificação do que a sociedade não quer ser. ~~Nós nos tornamos aquilo que o sujeito branco não quer ser.~~ [...] Isto permite que a branquitude se construa como: como ideal  
Como a norma  
Como a normalidade,  
Como sinônimo de HUMANIDADE.”

(KILOMBA, 2019, p.16).

Lembrando a fala de Oramas, de que a distância dessas personagens deve ser trabalhada para não haver morte, aqui o que ocorre é o descolamento da imagem com a realidade por conta da retenção do poder por uma faceta da sociedade, que projeta apenas seus valores e normas nos ditos outros (que

não são protagonistas). Isso é devastador para o pensamento e a linguagem, que tornam-se monoculturas extrativistas. E o sintoma desse espelhamento da branquitude que esvazia seu ego para tornar-se insípida e portanto boa é o que Kilomba nomeia como *cubo branco*.

“Eu sinto que vivo num espaço onde o passado interrompe o presente, e onde o presente é vivenciado como se eu tivesse no passado. Eu vivo num espaço de intemporalidade. [...] Num ‘cubo branco’ que se apresenta ausente de cores e de significado. Mas, branco, não é ausência de cor, mas a acumulação de todas as cores possíveis. De facto, o negro, ~~preto~~, é a ausência de cor. Uma metáfora interessante, não é? A negritude é sempre vista, mas é ausente. A branquitude nunca se vê, mas está sempre presente. [...] É um centro ausente. Está no centro de tudo, mas esta centralidade não é vista como relevante. Nós vivemos num ‘cubo branco’ que se reproduz a si próprio como a *norma* e como a *normalidade*.”

(KILOMBA, 2019, p.18-19).

Essa é a morte que é preciso evitar, um espaço de atemporalidade e esquecimento, onde corpos silenciados permanecem atônitos aos olhares de *lobos ferozes*.

E o trabalho para essa reciclagem de poder para que haja a possibilidade de vários pensamentos e linguagens, sem o império restritivo de apenas uma cultura, sem que haja hierarquias; pode ser feito de diversas maneiras. Um que posso colocar de exemplo e que dialoga com as criaturas mitológicas citadas é o da Vaga Carne, de Grace Passô. Uma peça onde a personagem central é uma voz, essa voz invade corpos, vivos ou não, e durante o monólogo essa voz invade o corpo de uma mulher, uma mulher atônita diante do olhar dos outros. Essa voz, para se fazer ouvir por seres tão limitados quanto os homens em sua capacidade auditiva, irá se comunicar a través das palavras. E paralelo ao mito narcísico, esse personagem falando com quem não é hábil de

ouvi-lo lembra Eco, que também fala com quem não é capaz de a escutar, eco também é uma voz, porém não uma voz própria. Já essa voz é capaz de gritar em sons inaudíveis e no entanto, ao escolher falar com seres-humanos, escolhe habitar o corpo de uma mulher e falar no feminino. Há uma inversão de poderes se levarmos em conta o mito de Narciso e, principalmente, a versão de Grada Kilomba. A Vaga Carne aqui é um ser mais amplo que o humano:

“Companheiro eu não sou um bicho. Portanto, Não posso falar por vocês. Respeito vossas existências, não tenho a prepotência de entendê-los, caros coitados que são, mas vamos tentar dialogar. Vamos. De diferente para diferente. Aprendi como os seres humanos falam, como escutam, que é preciso falar com certeza, assim como estou falando nesse momento, para ser ouvida por vocês. Por aleatoriedade, escolhi falar no feminino, enquanto vossa espécie não define se fala como macho ou como fêmea. Sei também que vocês têm dificuldades de entender o que não é vocês mesmos, mas vou tentar explicar: Sou uma voz, apenas isso. E, mesmo sabendo que vocês não acreditam nesse tipo de existência, que não é humana, vim até aqui, proferir sons de vossas línguas limitadas.” (PASSÔ, 2018, p.17).

Há aqui um trabalho das distâncias por meio do jogo teatral de desencontro entre a fala (voz) e a personagem física (carne), onde as palavras não coincidem com as ações desse corpo cenário subjugado. É um corpo subjugado tanto pela voz quanto pelo olhar do outro, ou, os *lobos ferozes*. De início a personagem principal invade esse corpo apenas a título de exemplo de como ela pode entrar e sair da matéria. Entretanto, ao começar a descrever este corpo e percebê-lo como um corpo acuado pela sociedade, durante a empreitada de descrever e nomear a sua trajetória por dentro dele, a voz acaba assumindo caráter denunciativo da complexidade dessa existência mulher. E acaba humanizando-se.

Essa voz vai tentando provocar alguma reação corporal enquanto começa a entender tal corpo como uma construção social e dentro disso acaba por se aprisionar, já que não é, agora, apenas uma matéria como mostarda, um cavalo ou uma caixa de som. Por fim ela consegue alguma reação, mas é inesperada, o corpo acaba por desferir um golpe contra si mesmo.

Mas onde está a reciclagem de poder? Em uma entrevista, num quadro chamado *Camarim em cena*, Grace Passô relata que seus trabalhos estão sempre a procurar maneiras de se estranhar o olhar.

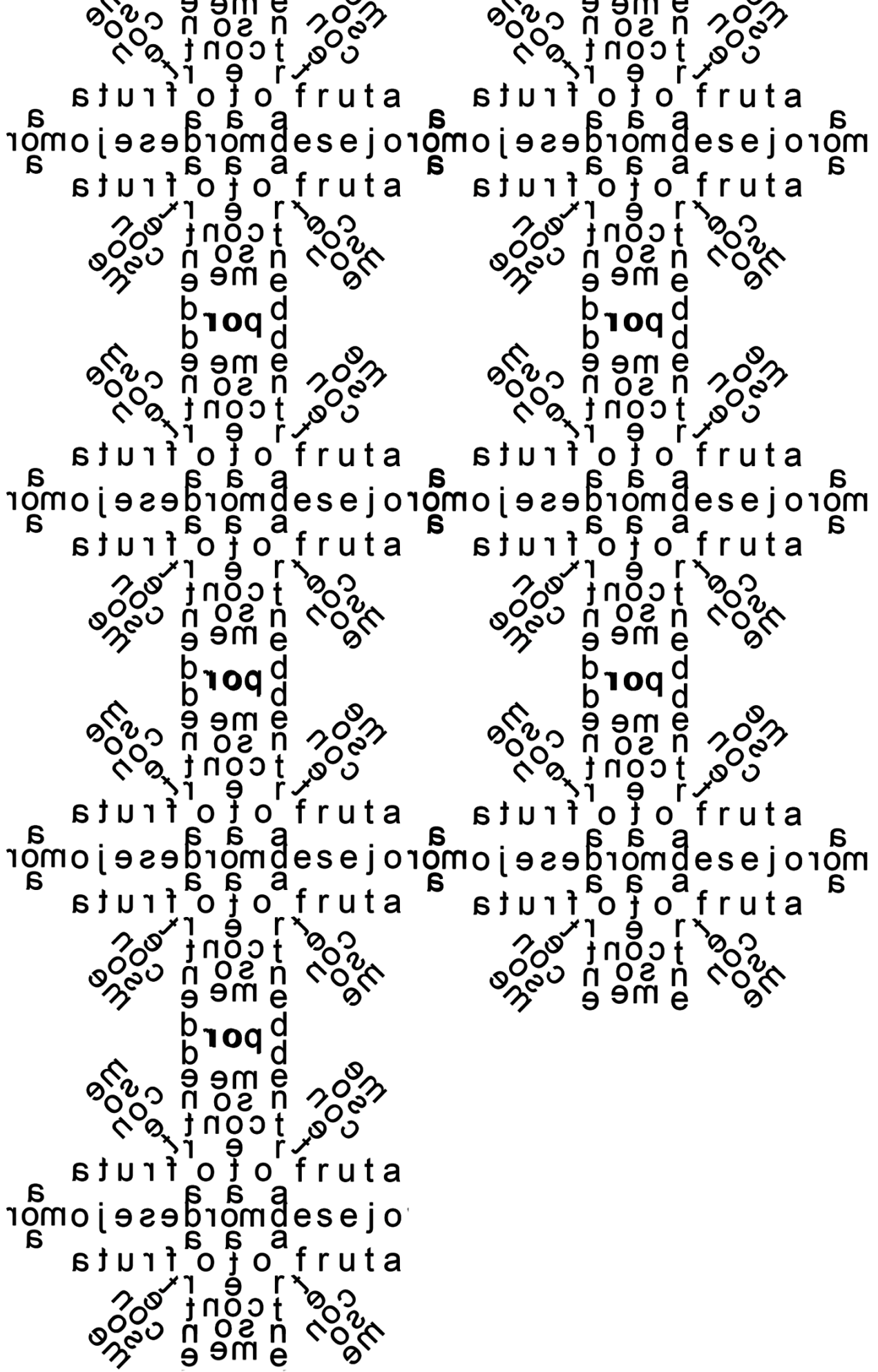
“*Vaga Carne*, matéria invadida na sua complexidade mesma de ser matéria, desestabiliza e transcende a autorização discursiva branca e masculina. “Sou uma voz, apenas isso”. Pousa. Situa. Nomeia sem fixar. Essa voz, corpo no texto, corpo na *performance* de Grace, para além do ato de emitir palavras, se dá para que entidades historicamente silenciadas e desautorizadas possam existir. E do que transborda: ultrapassa as identidades e se revira num jeito outro de afirmação.” (MARTINS, Soraya. *Bordas*. In: PASSÔ, 2018, p.7).

Na empreitada de inundar de palavras esse corpo, mesmo que sem qualquer empatia por socorro à existência silenciada, ela denuncia o que ocorre com este corpo, que passa de um mero cenário de sangue e veias para como ele é visto pelos lobos ferozes. E ela termina conseguindo saber o que ele quer dizer e acaba nos dizendo, não através de palavras e sim do acontecimento morte. aqui a morte não gera o cubo branco, ela fala feito tragédia:

“Espera! *A mulher é vista*. Eu já sei quem ela é! Eu já sei! Ela é uma mulher, ela é negra...*Breu*. Espera! *A mulher é vista*. Eu já sei! Ela está aqui diante de vocês, e ela gostaria de dizer que...*Breu*.” (PASSÔ, 2018, p.52).

- Caro leitor, sei que está pensando em fugir pela fresta mais próxima, peço entretanto que feche os olhos por alguns minutos e reflita o porquê seu ser/estar no mundo o levou até este ponto...Depois de retirada qualquer réstia de dignidade, espero que continue lendo, já que os trabalhos de conclusão de curso começam devidamente a seguir. Sim, tudo o que se encontra até agora grafado e sepultado pela sua memória é apenas aquilo que eu tive vontade de escrever sem qualquer pretensão de projeto ou proposta. Digamos que a parte séria está adiante.

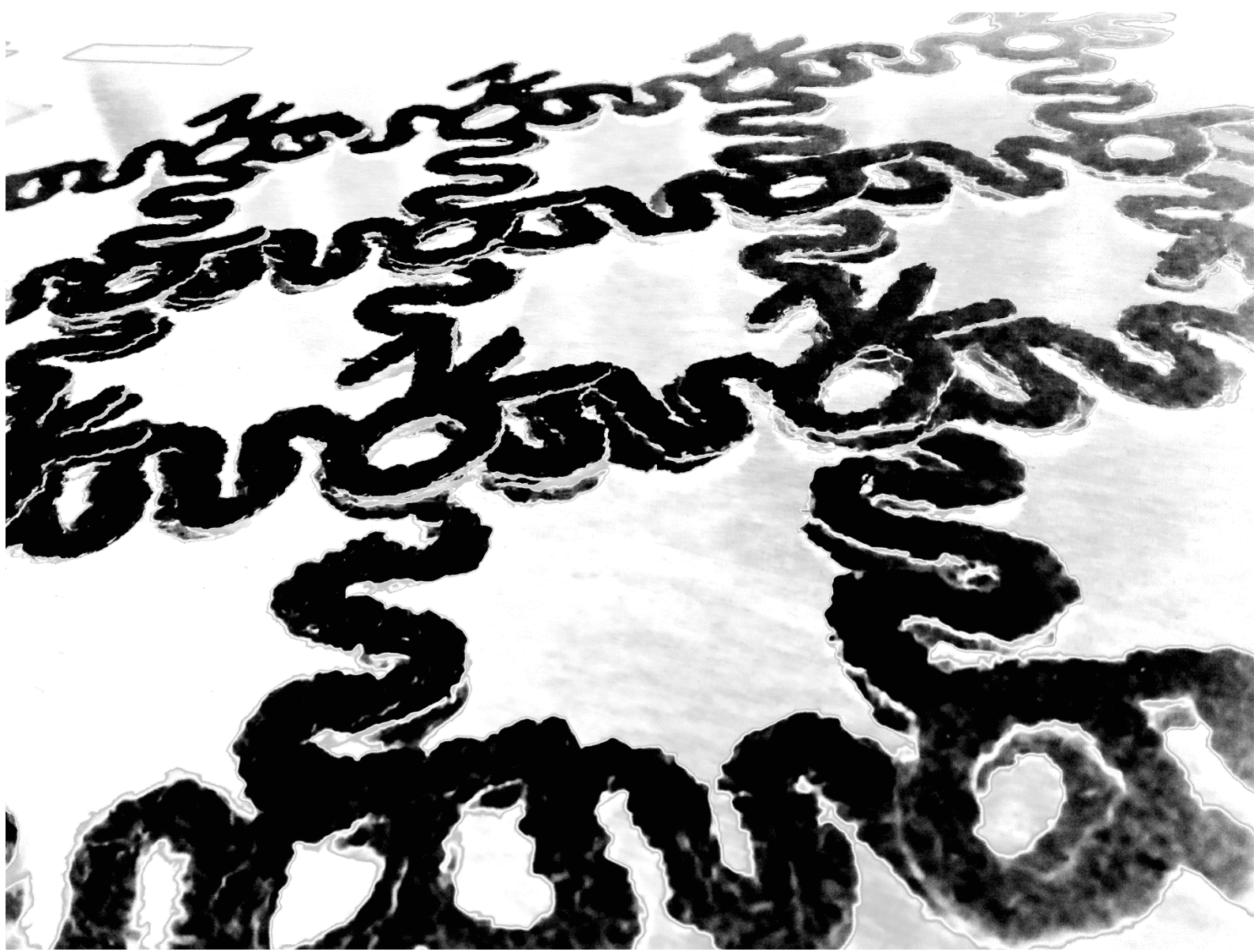






## 7 Projeto para Bacharelado:

Uma carta para Narciso



## 7.1 Do corpo da resposta

Primeiramente o corpo foi pensado para caber na galeria do instituto com duas dimensões distintas uma vertical e outra horizontal. Dois poemas interrelacionados, um de papel e outro de concreto. Um expansivo, feito rede, emaranhado na sala, e outro se dobrando em si, via concha marinha. O projeto não se concluiu mas ainda se encontra em vias de produção:

São módulos de palavras formando uma figura quadrangular que ao serem colados ou costurados ou apenas dispostos de certa maneira como fossem encaixados, posteriormente formariam uma rede feito as redes de pescaria. Esses módulos começaram em 2021 em um minicurso de fabricação de papel reciclado. Os papéis eram rasgados, deixados de molho, fervidos, decantados e finalmente moídos no liquidificador a fim de virar uma massa moldável a ser colocada em uma tela de serigrafia.

Na parte de baixo da tela eram colocados moldes para controle de forma e tamanho, e a massa era colocada por meio de uma colher. Antes foi feita uma experiência com saco de confeiteiro, mas ela resultara em formas menos precisas, além de precisar de uma massa mais líquida e fina, tornando os papéis mais finos e frágeis ao toque. Desde aquele ano até o atual foram produzidos um total de quarenta módulos, quando a pretensão consistia em algo na casa da centena. Não alcançando, portanto, o suficiente para proporcionar a rede do projeto inicial a tempo de mostra-la neste artigo, mas coloco aqui seu registro para posterior desenvolvimento.

O outro pedaço, que fora pensado para ficar na horizontal em concreto também não se concluiu, mas sua forma, ao meu ver, tornou-se a principal, desde então, e será ela apresentada como trabalho principal desta tese de conclusão (pela parte de bacharelado). E será descrita a maneira como

ela se desdobrou em diversos flancos no decorrer do ano de 2022 e 2023.

No decorrer dos dias no passado ano 2022, a volta à cidade depois de 2 anos e meio no interior do estado me trouxe, além de tudo possível de saudades e afetos, o desejo de intervenção, de marcar o cadáver fantástico que é esta cidade: Uma espécie de gigante em decomposição, onde por ele trabalham fungos e larvas para digerir a mortalidade e devolvê-la à terra, que por sua vez é furtada por grandes negócios invisíveis pelas grandes vidraças homéricas. É o lugar apropriado para o destino/destinatário dessa carta que, em grande parte, é uma farsa, já que seu fim é, de consciência e propósito, Narciso.

Mas vamos ao projeto:

Como foi dito anteriormente, de princípio era o objeto pensado para um espaço fechado e neutro (uma galeria) e foi elaborado para ser visto em sua tridimensionalidade em diálogo com as quatro paredes - as quais também seriam ocupadas por outros objetos (ressonâncias dele mesmo, como sombras e decalques). Porém esse início foi mudando de acordo com a minha reinserção na cidade e suas vivências, com elas a ideia desse corpo foi escoando do espaço neutro da galeria para as ruas, seus ruídos, e das ruas novamente ao espaço interno.



Eis aqui a forma, cheguei nela por conta de vários desdobramentos no decorrer de dois anos. Antes dessas letras em estado têxtil, a minha necessidade de escrita se conformava em cadernos de pauta, cadernos simples por onde discorria falas truncadas, versos e trovas. De um tempo para cá esse pensamento afixado em uma escultura de cimento, de um poema que se contorce com gravidade própria para dentro de si, e que no entanto, abandona uma linha que se solta no movimento. O poema é composto por duas forças centrípetas e um percalço: O corpo tem fome do corpo da palavra; O corpo é horto para lavra; E o percalço é o *nome* sustentando toda a estrutura de concha.

Por que uma concha? Uma concha ressoa o barulho do ar que a envolve, o barulho que acaba por voltar como uma voz externa corriqueiramente atribuída ao oceano. É uma concha e seu formato promove um ruído de comunicação, algo há de eternamente retornar a sua origem, mas não é recebida como outrora havia partido mas como um completo estrangeiro. Assim como Ulisses retorna a Ítaca sem ser reconhecido pela própria mãe. Como concha o poema pode também ser uma vírgula, no caso invertida, uma vírgula comum seria a pausa para respirar, esta é ruído e pulsa de maneira intravenosa, um afogar-se nas águas. É redemoinho.

- não posso responder às cartas, nem ao enigma qual criei, pois da palavra proferida não me restaram nada além de poucas imagens desfiguradas. Ao retomar a charada que antes dela era dela soberana, acabo por me transformar em estranha. Não lembro da resposta por mim mesma solucionada, mudei de carapaça e a palavra de antes virou outra, outro idioma, outro dicionário, outros adjetivos.

...

Minha mãe sempre foi de costurar e bordar, assim como minhas avós, e como era teimosa e criativa não seguia qualquer receita, tudo se fazia de cabeça e sem muitas contas, era olho, tudo pelo olho repleto de miopia e astigmatismo. Assim principalmente durante o período da primeira para a segunda infância, lá pelos quatro ou cinco, já predispunha de muitas revistas de receitas para bordado e crochê. Ela as tinha e jamais usava, permitindo a mim, recém introduzida ao lápis, copiar os valores dos esquemas posicionando o papel por cima dos desenhos. Tudo era quadriculado, lembrando imagens pixeladas dos antigos videogames, e com certa dificuldade se via uma bailarina ou algum urso glutão.

Como tecelã e bordadeira não me considero muita coisa, apenas uma interessada em nós, que se juntavam em certo padrão de corrente e aumentava em certo sentido uma determinada malha. Sempre gostei de dar nós, fazer corrente com as mãos em um barbante, orelhinha por orelhinha, até acabar o material, mas não ia muito além de pequenas malhas que se desfaziam a um simples puxar de ponta. Era o movimento de tecer que fascinava. Outra brincadeira de recordação, uma mais recente, lá pelos dez anos, quando minha mãe me contava de seu antigo trabalho lá na fábrica de tecidos Cianê em Sorocaba, ela criava as estampas dos tecidos, as estampas eram desenhos encaixados de maneira a formar algum padrão no decorrer de certa extensão de malha. E, segundo ela, uma boa estampa era aquela que você não conseguia ver os encaixes e mostrava no que havia mais próximo em matéria de toalha a tapete ou sofá, o que se repetia. E isto tornou-se jogo, em lojas ou qualquer lugar que seja, os padrões recebiam atenção.

Mas o que as memórias transportadas tem relação com o que me propus a fazer por aqui? Nada a não ser explicar a familiaridade com certas estéticas e pensamentos presentes na poesia que faço hoje. Pois meu processo de leitura e

criação verbal se dá pelo estabelecimento de nós intercelulares.

Como todo projeto, artístico ou não, este começa com a demarcação das linhas. O primeiro desenho do projeto configura-se tentativa de comunicar as distancias entre o desejo e o real, num campo que se propõe futuro. E nesse processo, faz-se análise e síntese do que estaria ou não, o necessário, o desejo, a possibilidade, todos colaborando numa forma confusa feita linguagem de rebus. Tal rascunho, que já está em boa forma de acabamento, não foi o primeiro a ser pensado como carta, e provavelmente não será o último.

A primeira aparição do poema foi numa breve exposição no Instituto de Artes e a segunda foi via externa, como intervenção urbana. Começarei pela segunda desrespeitando a ordem cronológica, pois assim quis: Começo com a intervenção que, de início, se daria por meio do pixo feito com estêncil, com a tinta diretamente na parede, mas como não possuía muita experiência com tinta spray, resolvi testar em papéis. Nos testes percebi que pintar algo no estêncil, na rua e meu tamanho diminuto seria uma tarefa difícil quando não se tratava apenas de reproduzir a imagem, mas de registrar e ficar atento aos movimentos potencialmente nocivos à empreitada. Assim, foi decidido, por quem vos escreve e pela boa alma que muito me ajudou, que o poema seria colado nos ambientes.

Uma amiga muito querida que conhecia bem a cidade e me socorreu durante o trajeto pelo centro histórico. Os lambes foram feitos durante o feriado de páscoa e as ruas estavam relativamente vazias pois nelas estavam apenas seus moradores - salvo poucos bares, comércios, eu e Vitória - o que facilitava o processo de registro fotográfico. As fotos foram geradas com um aparelho celular e posteriormente tratadas em programas de edição.

Sobre o trajeto:

**Figura 1:** Mapa do trajeto realizado



Fonte: Google Maps

O trajeto teve início na região próxima ao terminal de ônibus Parque Dom Pedro II (as duas primeiras imagens), daquele ponto andamos em direção ao Mosteiro de São Bento (terceira), descemos no viaduto Santa Ifigênia realizando uma colagem (quarta) e finalizamos com a última foto no vale do Anhangabaú. Uma rota curta e bem precisa no que tange ao público o qual o poema se destinava, os moradores de rua.

Já a segunda bateria de imagens foi um convite da professora Kátia à participação na mostra expositiva do *I Encontro de Pesquisadores de Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualidade*, em 2022, portanto, cronologicamente anterior aos lambes no centro histórico, que se deram no início de 2023. Nesse caso a matéria do poema muda completamente, é um adesivo, as linhas tornam-se mais nítidas e precisas. Mas a leitura como texto é, da mesma maneira, quase impossível.

A seguir algumas fotos produzidas pelo autor

Primeira bateria:



Figura 2



Figura 3



8 28  
8  
q f  
è g b  
n o r o  
t o p a  
o o a  
P r o o  
em  
me  
o o  
m e  
o u

Figura 4





Figura 6







Figura 8



Primeira bateria de fotos:

**Figuras 2, 3, 4, 5 e 6:** Trajeto com lambes

**Fontes:** Do próprio autor.

Segunda bateria de fotos:

**Figuras 7, 8, 9:** Exposição do encontro de pesquisadores.

**Fontes:** Do próprio autor.

## 7.2 Exposição

### *Cartas Para Narciso*

A terceira aparição se deu no jardim da Casa das Rosas, por meio de um projeto chamado Poesia Expandida do qual fiz parte, era um compilado de produções poéticas em vídeo com duração máxima de três minutos expostos em looping no telão afixado entre os canteiros de rosa, resultando mais uma vez na modificação da materialidade do poema. Como vídeo ele teve um certo mover além de um áudio retirado da fala entre "Zé Luís" (Diogo Vilela) e a personagem feita por Cláudia Raia em um episódio da TV pirata...

E esta foi a última aparição. Durante a exposição referente a este TCC, *Cartas para Narciso*, o poema vírgula não esteve presente por conta de exaustão, ele foi trabalhado em outras escalas e situações. Ocorre que o poema vírgula não era um padrão a ser reproduzido feito módulo em uma sequência que coubesse no papel disponível, seria preciso diminuí-lo consideravelmente para tal. Ademais, essa costura o faria perder sua forma inicial, elemento de grande importância que o caracteriza na leitura. O requisito necessário para a proposta dessa exposição era não ocupar as paredes, consequentemente os poemas precisavam ser passíveis de longa extensão longitudinal para afixá-los nos cantos da galeria, por meio de barbantes. Assim os poemas expostos foram os demais presentes no decorrer das páginas deste texto, desdobramentos do poema vírgula.

O espaço lá criado consistia em uma outra vivência de leitura diferente da dos livros, onde as pessoas precisavam passar por entre os painéis de aproximadamente dez metros cada. E como esta era a proposta, me comprometi, durante toda a duração da exposição, a observar o movimento das pessoas que resolveram adentrar no recinto. Do período das dez da manhã até às sete e meia da noite, do dia dois ao dia dez - com

exceção dos domingos - permaneci instalada no chão da galeria Alcindo Moreira Filho, no instituto de artes da Unesp, aparamentada de meu computador e dessa longa observação obtive algumas notas:

O espaço expositivo se localiza no primeiro andar do instituto, portanto, boa parte dos que lá transitavam eram pessoas dos outros cursos, no caso, os de música e os de teatro, mas principalmente os de música. Uma das primeiras coisas que reparei foi que alguns estudantes passavam pela galeria para poder acessar o segundo piso com mais rapidez, o que não era possível pois a porta do segundo andar estava trancada. É claro que não foi intencionalidade minha, pois tentei abri-la para a exposição, ocorre que esta porta está fechada há não sei quanto tempo, pois nas exposições seguintes me parece que também ela se encontrou fechada. Mas isso não vem ao caso, o fato curioso é que esses alunos retornavam decepcionados para o primeiro piso e aí uma parcela ainda menor deste grupo já limitado, ao invés de seguir rumo aos elevadores ou às escadarias principais, resolvia dar uma olhada no espaço, alguns riam, outros ficaram ainda mais indignados, apenas um se agachou para ler um poema.

Um outro dia apareceram crianças na galeria, elas estavam correndo e quando entraram no espaço, pararam, rodearam, até me perceberem num cantinho, neste momento retomaram os paços ágeis, algumas risadas se desprenderam de suas bocas, como se tivessem feito algo proibido, e sumiram pela porta. Depois desse acontecimento fiquei pensando em como eu mesma influenciava o espaço e a percepção das pessoas nele, ali com um computador, talvez me desse um ar de austeridade, como se fosse um escritório, onde é preciso fazer silêncio. Existem muitas galerias que mais parecem escritórios por seu aspecto hermético, será que a galeria do Instituto de artes era assim? Acredito que não por conta de seus frequentadores serem frequentemente estudantes, que mais a encaram como outra sala, mas para pessoas externas talvez, por ser um lugar dentro de uma universidade, fosse encarado como um

ambiente repressivo, já que a academia é uma coisa muito restrita e limitada a poucas pessoas, limite esse definido e timbrado por hierarquias sociais.

Houve quem sentasse para lá ficar por uns bons minutos, para olhar as formas e desenrolar algumas palavras, mas essas pessoas eu conhecia, eram poetas e amigos, já com alguma intimidade com as palavras e comigo. É interessante a quantidade de formas com as quais se interage com a mesma coisa: Com estranhamento, com agilidade, com familiaridade, com ironia, com desgosto, com vontade de rasgar tudo e ir embora, com carinho e até mesmo com indiferença. Pouco importa o que será exposto, as pessoas que perpassam se entretêm ou não com os objetos; são apenas objetos, as pessoas que decidem ver ou não, elas são mais poesia que a poesia, em potencial, dependendo apenas de um pouco de vontade de percepção.

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça.” (LARROSA, 2002, p.21).

Não sei se é dever de toda obra incitar essa vontade. Obras são resultado de muitas coisas particulares e não particulares, eventos quase sempre únicos, não como resultado e sim como processo. E a leitura depende do leitor e tudo que o envolve, não que os artistas não pensem em seu público, eles pensam, mas existe o aqui e agora extremamente variável. Será que os poemas tem sempre a função poética em vívida atividade, por si só? Pelo observado não, tem a intensão, a intensão é invisível aos olhos dos outros, *ah mas o que você quis dizer?*, isso não é a parte importante, e esta por sua vez se encontra na possibilidade do encontro, da experiência.

A seguir algum olhar da exposição Cartas para Narciso pela  
objetiva de Erika Ozako:

Figura 10



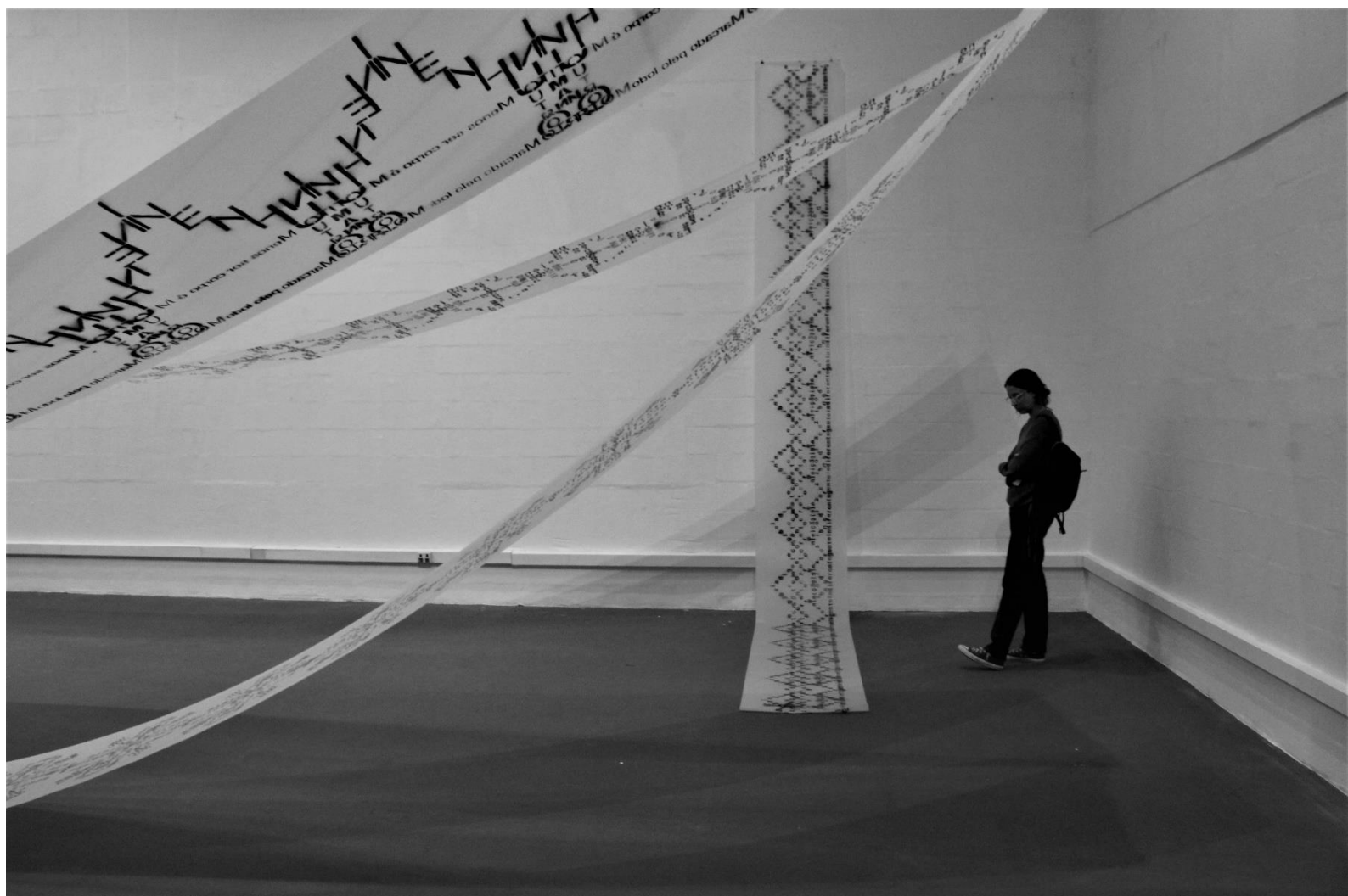
Figura 11



Figura 12



Figura 13





**Figuras 10, 11, 12, 13, 14:** Fotos Exposição Cartas Para Narciso.

**Fonte:** Câmera Digital de Èrika Osako.



## 8 Projeto para licenciatura:

Uma carta a Narciso



## 8.1 Uma leitura

Visto que a ideia de carta já tenha sido explorada em outras partes deste trabalho, começo o seguinte capítulo com a leitura.

Ø que seria esse processo da leitura da carta?

Temos uma caixa cheia de coisas. A caixa é de papelão, e tem um tamanho tal, nessa caixa vão habitar vários objetos ao mesmo tempo, por exemplo, uma garrafa de água, um guarda-chuva, uma coxinha bem quentinha, uma dentadura e algumas contas de vidro colorido. Mas como eu sei o que tem nela? Até antes de abri-la ela era apenas uma caixa com um certo peso, num determinado lugar. Para saber do que se tratava a caixa tive que abrir e ver cada coisa uma por uma. Øk, mas então, caixa aberta e coisas fora, o que fazer agora? Para entender essa caixa que antes estava lá apenas existindo, eu terei que fazer uma seleção desses objetos relacionando-os entre si: o guarda-chuva serve para abrigar alguém da chuva. A garrafa d'água, para matar a sede. A coxinha mataria a fome. A dentadura seria para possibilitar a alguém que não possui dentes a mastigação de alimentos mais consistentes. E as contas poderiam ser um colar ou pulseira arreventado. Ø guarda chuva nesse caso, foi comprado na liberdade, e a nota fiscal indica que foi comprado por dona -----  
-----  
, com CPF ---. ---.----. --

É um guarda-chuva listrado em amarelo, anil e magenta, com as listras se encontrando no meio. Tal peça era idêntica à de uma senhora que vira no metrô às oito da manhã, como estava chovendo muito e o vagão estava vazio, a senhorinha que com ele entrou resolveu permanecer com o mesmo armado para poder sair com mais agilidade e sem se molhar. Já a coxinha é de um bar de esquina lá na República. A dentadura foi feita por um protético, com base em raios-x dessa mesma

pessoa, que possui uma arcada dentária específica, com apenas alguns dentes restantes na parte traseira da boca e com idade óssea de 78 anos. E as continhas são antigas, de quando Dona Adelina Prado era criança, e as deram em formato de colar, as continhas permaneceram enquanto o elástico que as unia se desfez, esparramando-as em algum ponto do trajeto que Adelina realizava entre sua casa e a escola, muitas contas acabaram se perdendo, mas dona Adelina conseguiu salvar algumas catando o que cabia nas suas mãos pequenas de 10 anos e nos bolsos, até hoje ela guarda algumas restantes na carteira.

Agora sabemos que a tal da caixa se trata de dona Adelina Prado. No entanto, o transporte de dona Adelina para este aqui e agora torna-se inviável, pois a caixa pesa e eu não conseguiria levá-la para cá. Então preciso, depois dessa quebra de todos os componentes da caixa, colocar um número mais reduzido de objetos que remetam àquela senhora. Pois então, para este encontro eu escolho as contas. Mas poderia ter escolhido a dentadura, ou a coxinha. Todos compõem a caixa e cada um tem seu peso e tamanho/particularidade. A minha escolha vai da ocasião. Assim são as palavras que lemos e traduzimos, assim são as imagens.

É um processo de seleção voluntário o de significar as coisas.

...

Como se trata aqui da palavra/imagem e não de uma visão segmentada das duas, é preciso ampliar a ideia de leitura:

“Numa visão construtivista, a leitura é uma atividade complementar à produção, ou seja, para apropriar-se de um determinado objeto de conhecimento o sujeito constrói representações e interpreta-as. As representações possuem algumas propriedades dos seus referentes e excluem

outras. O que foi excluído, no entanto, ressurgiu na interpretação, no ato de leitura. Assim, ler não é decifrar, "não equivale a reproduzir com a boca o que o olho reconhece visualmente" (Ferreiro, 1985, p.85). Isto porque a atividade de leitura supõe a compreensão do modo de construção, seja de um texto seja de uma imagem." (PILLAR In: PILLAR, *et al* [...], 1993. P. 77).

Na introdução de "*Leitura de Imagens*" Lucia Santaella chama de leitor não apenas um decifrador de códigos textuais, mas também aquele que lê imagens e outros signos diversos. Além do mais a ideia de um conceito de leitura purista onde o texto não nos leva a imagens ou não está acompanhado por imagens é por demais distante da realidade onde se tem uma diversidade de linguagens e signos passíveis de leitura que se interrelacionam entre si.

E com isso, para a carta que aqui proponho, pretendo dar mais ênfase à sua leitura como imagem, por que? Ora, o que torna esta carta importante é a sua função poética, onde as palavras estão para as coisas em eixo de similaridade, estão fora do automatismo, elas não correspondem completamente ao objeto pois se sabem como alguma espécie de duplo (assim como uma imagem), sempre será incompleta. E para abordar essa leitura farei uso de um exemplo, o desenho de Bruno:

Em uma segunda feira, durante um encontro do programa de extensão "Artinclusiva", era uma semana antes da minha exposição, portanto, lá estava eu com uma infinidade de papéis com os meus poemas para recortar e fazer estênceis depois desse encontro. Porém, o enorme rolo de papel encostado na parede chamou a atenção de Bruno. Bruno é uma pessoa atípica e com dificuldade em ler textos com mais de duas palavras. Ele pega sorrateiramente o material, o abre e quando o percebo está prestes a desenhar em cima dos meus papéis, naquele momento quase pensei em reprender Bruno pois não eram dele e ele não perguntara se podia. Acontece que Bruno ama desenhar e estava acostumado com papéis A4, talvez o tamanho o tenha tomado de curiosidade, além disso, ao

abrir os rolos A1, as páginas estavam recobertas de formas contorcidas e regulares, afinal, eram letras.

Dei alguns papéis sulfite para Bruno, o que não foi o suficiente, até que ofereci meu próprio caderno sem pauta para saciar suas mãos inquietas. Muitas imagens saíram, como a de uma coxa de frango, mas os primeiros desenhos foram letras misturadas com seu usual movimento circular concêntrico, como a imagem abaixo:

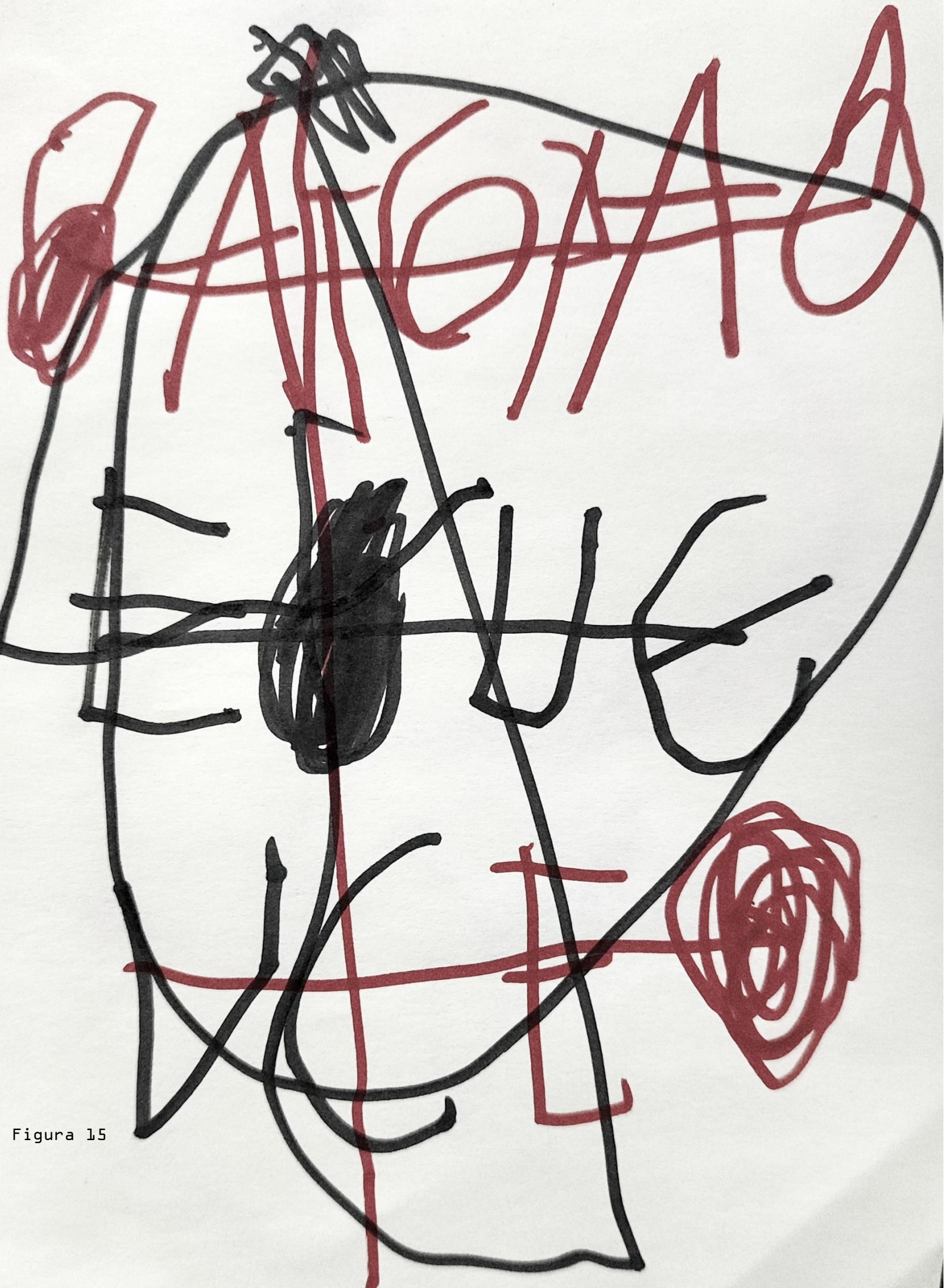


Figura 15

**Figura 15:** Desenho de Bruno.

**Fonte:** Própria do autor.

No artigo Analice fala de Feldman e seus quatro estágios de leitura de imagem. Já Santaella em seu livro menciona uma expressão em inglês chamada visual literacy (alfabetização visual) e “se levada a sério, essa expressão deveria significar que, para lermos uma imagem, deveríamos ser capazes de desmembrá-la parte por parte, como se fosse um escrito, de lê-la em voz alta, de codificá-la, como se decifra um código, e de traduzi-la, do mesmo modo que traduzimos textos de uma língua para outra.” (SANTAELLA, 2012, p.12). E chama de equivocado esse conceito, pois quer ler a imagem como se fosse ela um texto. A imagem pode ser lida através da linguagem verbal, mas deve ser lida como uma imagem.<sup>33</sup> As imagens não valem mais que palavras nem as palavras valem mais que as imagens, elas são complementares em sua relação intrínseca, pois ambas são incompletas e jamais passíveis de uma substituir a outra por completo. Neste caso, a leitura se deu via desenho (uma outra imagem).

Revolvendo o olhar para a imagem acima, o desenho de Bruno, há quem diga que isto não seja uma leitura, mas aí encontro elementos misturados, não é bem uma cópia, nem tão pouco uma ação completamente alheia ao que lhe foi mostrado, são alguns elementos seletos num arranjo em uma espécie de conversa entre sua percepção do meu trabalho com sua própria linguagem pictórica (movimento circular concêntrico e repetitivo). Ao analisar a imagem é possível, de início, ver uma escrita pictórica (letras desenhadas sem pretensão de construir palavras) com esses elementos circulares mais

---

<sup>33</sup> “Ora, a imagem é uma realidade muito distinta do verbo. Mas essa diferença pode nos levar ao caminho contrário, a saber, à convicção de que só podemos ler imagens por meio de outras imagens, dispensando o corpo estranho dos comentários verbais.” (SANTAELLA, 2012, p.12).

algumas linhas e, na ordem cronológica, pelo que foi observado em sua execução, primeiro se fez o círculo grande, como de costume, depois essa escrita alternando entre vermelho e azul, por último vieram as linhas com o reforço da caneta nos círculos menores antes vazados.

Bruno desenha as letras feito formas e formas essas entrecortadas por linhas que parecem indicar várias conexões entre elas, além dos nós compostos círculos onde a caneta gira várias vezes. Mas nesse processo de análise, também tentei ler as letras para ver se formavam algum conjunto "legível" e me parece que a última linha tem-se as letras V C E, no poema em questão não havia a palavra você, nem nada com a letra V, de onde ela veio? Uma hipótese pode ser a de que Bruno tenha tentado escrever a palavra você, ou sua versão reduzida, VC. Outra palavra que pode ser distinguida é a correspondente à linha mediana, onde se pode ler EU com um E sobrando. E se for considerada leitura no sentido convencional, tem-se a frase EU E VCE.

O que realmente aconteceu não é possível saber, a primeira linha me parece uma mistura de formas, hora me parecem letra, hora números. Não se pode afirmar que era uma escrita semanticamente consciente. A outra possibilidade no caso da palavra VCE, por exemplo, é a de que, ao se fazer o desenho um "n" - que se encontrava na imagem fonte - a mão entrou em outro caminho.<sup>34</sup> Contudo, independentemente disso, como escrita pictórica a ação parece ser bem consciente e com muita eficiência. Em seu desenho Bruno coloca em evidencia os três planos espaciais presentes na imagem fonte, a saber: horizontal, vertical e diagonal. E tais elementos são dispostos em comunicação via nós, ora, esta é a lógica do que eu estou propondo como leitura.

---

<sup>34</sup> O que não acredito ser muito provável, já que Bruno parece ter um bom domínio das ferramentas.

...

E sobre essa leitura que não é decifrar, não é produzir um equivalente matemático perfeito e sim um diálogo não encerrado em si mesmo, tem-se um artigo intitulado *Contra a anestesia, a gargalhada corrosiva: sobre o processo de escrita d'0 Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* escrito por Patrícia Lino. Esta autora fala de sua própria poética ao produzir seu o livro, onde se encontra algo muito interessante que é a desvalorização da paródia pelo pensamento dicotômico ocidental <sup>35</sup>por conta de suas características, sobretudo a não-originalidade, que deforma o original. Caráter este que dialoga com a expressão *gênio não original*, não anulando a ideia de gênio mas a sua relação *teleológica* com a originalidade (LINO, 2021, p.226).

“As práticas de apropriação referidas por Perloff (2010) não surgiram no século XXI. São, obviamente, tão antigas e estão tão consolidadas como as práticas que sustentaram o mito universal do criador absoluto ou o poema primigênio. A paródia, que é, em primeiro lugar, a releitura paralela e picaresca de um texto ou discurso, foi o espaço onde práticas como a citacionalidade e o recorte se desenvolveram com o objetivo de caricaturizar ou destruir o texto parodiado.” (LINO, 2021, p.227).

E essas cartas<sup>36</sup> são de certa maneira uma releitura picaresca da leitura textual consagrada, e portanto de certa maneira, juntamente paródias. Sendo paródia elas acabam por subverter

---

<sup>35</sup> “Ao dispor os gêneros trágicos, como a épica, no topo da hierarquia, Aristóteles empurra os gêneros cômicos, como a paródia, para o fim da lista.” (LINO, 2021, p. 226).

<sup>36</sup> O plural se deve, neste ponto, em razão das cartas feitas pelo projeto de licenciatura somadas às do bacharelado.

o gênio e, isto posto, implica na subversão da situação opressiva. Segundo o referido artigo, paródia, além de ser um canto paralelo, que se opõe ao original, é também um canto independente dele.

“O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial expõe, de modo corrosivo e crítico, as contradições, absurdos e antipatias do discurso colonial português. Estes 40 objetos imaginários são sempre introduzidos pela mesma combinação: uma colagem digital, que apresenta visualmente o utensílio, e dois textos (“o que é”; “como usar”).” (LINO, 2021, p.230).

Numa estrutura de argumento que se baseia na incoerência, o Kit toma a incoerência do pensamento original e conduz ao desaprendizado da narrativa colonizadora. Como por exemplo o diploma da branquitude, acompanhado por uma imagem, e instruções de uso do tipo: *Exiba e emoldure o diploma da branquitude*. Além disso o livro com esses objetos é organizado tal qual um livro de autoajuda, mas um livro de autoajuda destinado ao colonizador português, assim, com ironia, essa colagem/trocadilho propõe a situação absurda em que o conservador do poder, precisa de ajuda. A materialização e a disposição do pensamento via auto ajuda faz com que esses termos originais europeus sejam expostos ao ridículo e à incoerência. As cartas também têm como destinatário um opressor, Narciso, o que não procede pois narciso vê e escuta apenas a si e do mesmo modo que a paródia, essas cartas propõem uma quebra nessa autoridade, principalmente a autoridade da leitura normativa.

## 8.2 Introdução parte II<sup>37</sup>

Como minha trajetória artística dialoga com a prática pedagógica?

Há muita memória e construção em cima de trens. Músicas, filmes, boleros, ensaios, ensinamentos, imagens, museus, mensagens, bonecos, maquetes, enquetes, réplicas, trélicas, conceitos, contextos, e eternos etc., et ceteras mais, fundidos nos metais de vias aéreas do céu da boca "a tripla dentadura; dentadura múltipla; a serra mecânica; sempre desejada; jamais possuída; que acabará com o tédio da boca, a boca que beija; a boca romântica...)", boca à vapor de onomatopeia. No trem também tem gente, tem gente com fome, trem passa perto, passa longe e leva aqueles que não têm nome. -Vixe maria, que foi isso maquinista? Café com pão e diretos humanos. Mas passa, passa depressa, passa ponte, passa pasto, passa boi, passa boiada. -Foge bicho, foge povo! É a fome, que já vem, que já vem e "Pedro pedreiro, pensador, está esperando a morte ou esperando o dia de voltar pro norte". Afinal, "chegar e partir são dois lados da mesma viagem, o trem que chega é o mesmo trem da partida". Dos trens parece ficar sempre algo de passagem, do seu leva e traz, do seu dia a dia de meio de transporte, e um pouco de ilusão de poema.

É nele que, pensando em trabalhos, prazos e dissertações, algum estudante, como se fosse olhar para algum eletrônico móvel sob a pergunta "que horas são?", enfia a cabeça no peito e olha para os pés, está de chinelos, e termina por

---

<sup>37</sup> Começo aqui a parte de licenciatura com o capítulo chamado introdução II porque esta, apesar de se encontrar na parte final, é introdutória no sentido de contar o caminho antes dos projetos, se minha escrita fosse em ordem cronológica este trecho estaria no começo, mas como isto é uma cidade não planejada, fiz meu castelo como pude.

perguntar-se da sua trajetória: - Afinal, como a minha trajetória artística dialoga com minha prática pedagógica?

Das trajetórias artística e pedagógica ambas são recentes e imaturas. Só começaram a dialogar nas aulas de licenciatura da faculdade, até então não havia distinção de qualquer natureza, nem qualquer consciência de trajetória.

Foram nas aulas teóricas de licenciatura em que se deu alguma consciência de trajetória artística, o que que é curioso pois nas matérias práticas do bacharelado isso não ocorreu. Elas consistiam apenas na experimentação em ateliês, onde se desenvolvia técnica, sem contextualização, sem pesquisa integrada ao fazer artístico. A preocupação nessa dinâmica era a de "se encontrar" em alguma linguagem, porém esta é uma tarefa difícil quando não há diálogo com outros artistas de fora daquele espaço da instituição, outras histórias de trajetória que, por sua vez, que se encontravam confinadas em pequenas salas de aula expositivas e em horários diversos. Além da enorme carga de produção artística a ser cumprida com determinado prazo, o que dificultava a percepção do processo.

Não estou colocando alguma espécie de culpa somente na logística do Instituto de Artes, boa parte dela, se é que existe, talvez seja de quem vos fala, pela demora em perceber as coisas, e por falhar na tentativa de qualquer entendimento. É claro, os ateliês foram cruciais em meu percurso, os artistas com quem convivi fazem parte do meu processo criativo pelas trocas de experiência, interesses, afetos e saberes. Todavia, o pensamento do que seria essa tal de trajetória veio depois, nas discussões durante as aulas de licenciatura, como já mencionado. Nelas acabei percebendo o interesse pelas estruturas moleculares das diversas linguagens. Tal qual o conceito de linguagem (todo e qualquer sistema de produção de sentido) e do signo como uma partícula de linguagem que já é política - porque ele é quilo que representa, já é mediado e se encontra em algum contexto sócio-histórico.

Assim, pelo interesse, comecei a perceber minha trajetória com as palavras/imagens (principalmente) e os consequentes jogos de poder entre e nas linguagens. As palavras, a língua, como meio de comunicação mais reconhecido, as imagens como um dos mais capilares numa suposta relação de hibridez. Porém, retornando à pergunta "como sua trajetória artística dialoga com sua prática pedagógica?" alguma tentativa de resposta seria, primeiro, no sentimento de trazer à tona as reflexões sobre a trajetória das pessoas, por mais recente que seja, já que é uma questão de localização física, geográfica e, somando, de linguagem. Segundo, na discussão do quanto as diferentes linguagens se inter-relacionam produzindo híbridos desde poemas visuais, imagens musicais, até memes e haikais.

Ainda, após três anos, não me considero apta a responder esta pergunta proposta pelos coordenadores do projeto de extensão RESIDÊNCIA PEDAGÓGICA, em seus momentos finais. Foi no final de 2020 e início de 2021, entrando neste projeto, que minha relação com a instituição mudou. Nele participei de várias propostas e ideias as quais considero eventos primordiais que contribuíram para esta mudança. Em especial, a proposta das artes postais, que visava apresentar os residentes aos alunos das escolas durante a pandemia de COVID-19 e será com ela que irei preencher as seguintes páginas.

...

Como o estar presencialmente nas salas de aula estava impossibilitado, tornou-se por demais custoso contactar o corpo discente do ensino fundamental das escolas participantes (municipais) do programa, não só por causa da pandemia, mas também por uma falta de infraestrutura para atividades online - e quando conseguiram algum equipamento para as aulas online houve a abertura parcial das escolas,

dividindo ainda mais as turmas. Então a carta era uma opção, principalmente por causa da distribuição de cestas básicas por parte da escola, pois seria esta a base do envio das cartas, que seriam entregues junto às cestas. Seria uma carta por aluno em um determinado ano (5º ano).

Foi estabelecido em reuniões de planejamento da residência que duplas fariam duas cartas individuais, no entanto, com uma parte comum a ser discutida pela dupla dos pormenores. Essa parte comum era uma breve apresentação do programa de extensão da universidade, falar um pouco da universidade pública - de que ela tem esses programas de extensão em que é aberta à comunidade - e do porquê da carta. Então somando esse pedaço comum viria uma carta pessoal de cada residente, seriam as cartas diferentes com relação a apresentação pessoal, arte postal e proposta de atividade, porém semelhantes com relação à estrutura.

Fiz a carta nos padrões determinados, e, fora isso, como alguém curioso de saber o que espera do outro lado, com gostos, perguntas e impressões. A proposta, como último tópico, era a seguinte:

*“[...] foi nesse balaio em que me meti. Agora retornemos ao ponto de partida: Como vai, estranho? como vai a vida? O que te move? estive pensando nesse momento no qual nos encontramos e no meio dessa bagunça, de tantas aflições, me veio uma palavra estranha nascida da junção de outras: desemente-oasitória O que será dessa palavra? Se a jogo no mundo que será? Nome, pronome verbo, que será? Se no dicionário consta ela como ideia de emplastro, se linguistas a estudam em longas teses de doutorado ou estaria ela na boca de tantos em norma culta do palavrão? Algum poema? Parte*

*do corpo? seria ela portuguesa, latina ou grega de origem? Quais os seus afluentes? Qual a tônica? Palavra gritada ou mansa? Pois é, me encontro no meio desse delírio e agora convido você, estranho, a participar dele. Gostaria de saber como esta palavra chegou nestas bandas de lá. O que acha que ela pode dizer? Pensando numa realidade onde essa palavra existisse, e você fosse alguma espécie de especialista em palavras, como a descreveria? Ela seria desenhável? Teria forma? Qual? E se você fosse um poeta, como a usaria? Que outra palavra, depois dessa, você também inventaria?*

*ØBS: Nada aqui é obrigatório, essas perguntas estão aqui a título de provocação, não há certo ou errado, somente a curiosidade de como você faria. Aí pode fazer aquilo que sentir mais confortável, se quiser. Espero que esta carta lhe encontre bem, um abraço do interior de São Paulo."*

Houve uma série de desencontros e situações até que nós, residentes, e a professora da escola resolvemos, em conjunto, de que seria melhor ela (a professora) ler as cartas durante a aula, o que fugia um pouco da proposta inicial de ser uma carta para cada aluno. Entretanto, com a retomada parcial das aulas presenciais, o conseqüente fim do envio de cesta básica da escola para cada família e levando em conta que a maioria dos residentes não estava vacinada, era a melhor forma de prosseguir com as atividades. No final, pouco me importou o segmento da proposta ou não, e sim essa comunicação rarefeita, que não comunicava feito e-mails, indo e vindo, pergunta e resposta,

proposição e execução, e essa ausência de sentido me fez pensar na potência da quebra de continuidade. Assim, as cartas foram lidas e a professora registrou cada abertura via vídeo, na minha, o que mais me interessou, além do desenvolvimento da atividade, foi que, durante a tentativa de descobrir os caminhos pelos quais percorri para a construção da palavra, um aluno disse: "nossa, mas parece nome de remédio". Levantada a lebre, uma série de comentários e slogans surgiram, um remédio para gripe.

Ora, nada mais compreensível que durante uma pandemia de um vírus desconhecido, causador de sintomas gripais graves, uma palavra estranha advinda de um lugar estranho e enviada por um desconhecido, essa palavra tome tal sentido. Como gostaria de estar minimamente presente para dar corda na ideia. Por fim, apesar de tê-la construído com outros propósitos - havia feito uma gravura cheia de símbolos e, a partir dela, a palavra; havia, além disso, dado alguma introdução na técnica da xilogravura e do quanto a palavra se relacionava com a tal técnica, trazer a pandemia e o pensar do quanto nosso contexto influencia a nossa experiência com o mundo, além da tradução da palavra em outras linguagens, fica cada vez mais necessário na medida que a cena se repete na minha cabeça.

A gravação continua e os alunos dão prosseguimento às traduções, vídeo finalizado. Fazia parte do proposto, antes mesmo de enviar nossas cartas de atividade como residentes, de que cada aluno das turmas selecionadas pela professora faria uma carta para um residente, essas cartas seriam sorteadas e enviadas para que a partir disso, cada residente tivesse um acesso mais humano para além de uma tarefa da matéria educação artística. Acontece que dessas cartas, assim como as minhas, muitas não obtiveram resposta. Não houve correspondência de nenhuma das partes, as mensagens se perderam em si, as perguntas se calaram antes da resposta. Eco escreve a Narciso, quem a rejeita categoricamente. Aqui comecei a pensar no mito e conseqüentemente na Carta para

Narciso, isso em conjunto com a construção dos poemas renda, foi um processo de duas pontas.

### 8.3 O que é uma carta?

Ficou, portanto, apenas a vontade de ter tomado outro rumo, de pensar com eles que a trajetória de tudo aquilo que carrega sentido (significado) talvez acompanhe a trajetória dos homens. E que o contexto de leitura de um signo seja tão importante quanto o de produção, que essa leitura já seja a produção de outro e assim por diante. Ademais, que essa diferença de significação entre o remetente e o destinatário fosse interessante ressaltar em outras situações, tentar identificar quando, onde e o porquê desses espaços entre as coisas e as linguagens, de uma linguagem para outra, de uma percepção dela para outra. Com, é claro, o adendo de que esses papéis desempenhados não são fixos, e as diferenças, nessa relação, devem remeter à particularidades e/ou disputas de poder.

Tentar imaginar o quanto esse mundo o qual percebemos como linguagem não é, de maneira alguma, neutra e que atuar e refletir o mundo, no mundo, faz parte do que é ser humano. Aqui esteja, quiçá, a maneira como minha trajetória artística se relaciona com as práticas pedagógicas, ainda de maneira superficial e imatura com o diálogo recente e mediado como em um jogo de telefone sem fio. Talvez não mude muito com mais experiência, talvez sim.

Com a decorrência das artes postais nesse programa de extensão, ficou em suspenso, ainda, uma coisa, a ideia de carta. O que é uma carta? Segundo o site "*dicio*", dicionário online de português, ela é uma "Correspondência, mensagem escrita ou impressa, que se envia a alguém, a uma instituição ou a uma empresa, para comunicar alguma coisa. [Por Extensão] O conteúdo dessa mensagem, normalmente inserido num envelope selado." (Disponível em: <https://www.dicio.com.br/carta/>) Mas este conceito me parece um tanto restritivo, pois há toda uma nuance que nele não cabe, seria preciso ampliar este conceito.

“O Dicionário Michaelis (1998:443) a define como sendo um escrito, fechado em envelope, que se dirige a alguém; ou é a designação de diversos títulos ou documentos oficiais; para ele, historicamente, a carta é um documento através do qual um governo toma decisões importantes no terreno político ou social. Como se pode notar, na perspectiva dos dicionários, o gênero carta é compreendido como sendo apenas um escrito que é enviado a alguém por meio de um envelope e que pode ter valor de documento quando for emitida pelo governo. Esta definição se torna vaga ao observarmos as cartas que circulam na sociedade, pois encontramos cartas escritas em revistas que não vêm em envelopes, não são documentos governamentais, são propagandas destinadas a qualquer leitor que venha a ler este texto, como por exemplo as cartas retiradas da revista semanal, de porte nacional” (MAIOR, 2001, p.8).

A carta como gênero textual parece consistir na comunicação verbal escrita entre dois ou mais sujeitos onde quem escreve o faz na primeira pessoa<sup>38</sup> e, independentemente dos suportes (físico ou virtual), o texto envolve sempre alguma apresentação, a questão pertinente (que seria aquilo que envolve as pessoas da carta), despedida (formal ou informal), assinatura e o local/data. Portanto, o gênero carta tem por principal característica a existência de um remetente e um destinatário em dinâmica.

O remetente e o destinatário são papéis sociais que cada participante exerce de maneira não engessada, pois, se um indivíduo opera apenas um deles, não há continuidade no processo do recebimento/envio do postal ou mensagem - como foi o caso do ocorrido durante a proposta das artes postais. É preciso haver comprometimento das partes para que tais papéis sejam desempenhados reciprocamente e não resultem num cessar de movimento discursivo. Vide a advertência

---

<sup>38</sup> A primeira pessoa no sentido desta se apresentar, se colocar diante da alteridade.

pertinente ao mito narcísico, caso não haja trabalho dessas distâncias, há morte.

E esse corpo (corpo do texto) me interessa, pois tudo o que foi/está sendo/será produzido pela cultura humana tem um sujeito que a produz e seu destino. Colocada em paralelo com os demais tipos de gênero, me parece que a carta mais frequentemente coloca em evidência os remetentes/destinatários, é uma espécie de conversa. Uma troca clara onde quem recebe e quem fala sabem quem/quando/onde é quem. Mas não é uma conversa que pressupõe proximidades, é uma conversa regada à distâncias. Esse gênero pressupõe alguma anacronia, há um desencontro do tempo do remetente com o destinatário que pode ser consequência de uma distância física ou apenas temporal (ou ambas). Por isso a importância da data e da apresentação, pois são elas que colocam à tona o contexto - necessário na identificação dos sujeitos.

Outro ponto importante, dentro ainda do que seria a carta escrita, mas já nos elementos pós-textuais, é o envelope ou o anúncio sonoro da mensagem. Na carta, devido às distâncias aplicadas, ocorre um anúncio prévio de que uma conversa, fora do material e imediato, está em andamento. Mesmo nas mensagens escritas em aplicativos de relacionamento, as chamadas redes, que dispõem de um certo "tempo real", continuam sendo anacrônicas devido à falta da materialidade no aqui e agora. E os avisos de chamada, as notificações, funcionam como representações chamativas de envelopes. No mesmo espaço, o das redes, as palavras ficam guardadas e a apresentação das cartas é feita mediante um perfil, algumas poucas palavras e imagens, dispensando a apresentação mais extensa da contextualização dos sujeitos.

Talvez as mensagens virtuais em redes configurem um outro subgênero de carta, mais fragmentado na produção, porém mais ligeiro e prático no que tange às necessidades de comunicação no século XXI (como se fosse uma carta mas, por hábito, regada a signos para, ou signos via processo de

contiguidade, uma carta que não se sabe carta). E com algumas características que, devido aos desdobramentos do capitalismo, diminuem e simplificam o espaço daquilo que seria a apresentação da carta. Com isso, os contextos de cada pessoa, com suas complexidades, sofrem um achatamento e compactação para caberem em um espaço virtual, onde o "aqui e agora" está muito bem embalado em postagens e publicações, prometendo a dissolução das distâncias da materialidade do mundo vivente, enquanto, na verdade, se dissolvem os contextos de cada sujeito, reduzindo-os a personagens caricatas de si mesmos.

Assim como a dissolução do eu, se tem a dissolução do outro em seguidores, um número tão volátil de supostas pessoas que a mensagem torna-se monólogo. Os escritos, limitados em certo número de caracteres, de um perfil tal, com algumas características pré-estabelecidas, e o remetente/destinatário se perdem na intrincada gama de acontecimentos simultâneos. É por isso que a imagem é capilar, ela entra melhor em contextos onde o texto perde o tônus do interesse e sentido, é claro que numa miríade de imagens seguidas, os significados e seus respectivos contextos irão se perder, mas não o interesse (quem sabe).

**-Mas isto não vem ao caso, caro leitor, estou fugindo da dissertação.**

Estou indo longe demais, voltemos às características principais da carta: O realce dos sujeitos envolvidos e seus lugares físicos e simbólicos. Levando para fora do gênero textual, para as produções humanas de sentido das coisas do mundo, das diversas linguagens trabalhadas, essa operação das diversas distâncias pela carta conceito, aparenta ter alguma relevância. Fazer destacar os contextos dos que estão envolvidos em determinada situação de comunicação, de

leitura de certa mensagem produzida por determinado meio, identificar os meandros de produção e leitura do pensamento.

E isso também levando em consideração o fato de ser um participante nessa cadeia e que de acordo com a posição que ocupo, que jamais será fixa, isso influencia na visão do todo. Tal cadeia que não tem mão certa, que é de várias mãos e sentidos concomitantes, que é complexa. Assim opera esta carta conceito na relação educando e educador - é claro, lembrando que estes papéis sociais não são fixos e que o sujeito pode exercer ambos num mesmo diálogo, o remetente pode ser destinatário e vice versa. Ela destaca os interlocutores, expõe localidades e insere os sujeitos num diálogo, numa narrativa de troca onde são trabalhadas as distâncias.



## 8.4 Uma carta a Narciso

por que uma carta a narciso?

No mito ele morre por conta de não conseguir ouvir Eco, que repete narciso, e, assim, ele escuta a si mesmo como alteridade. Eco que não consegue também e por sua vez, se escutar, Eco transmite a palavra da alteridade, do alheio. E vivendo numa terra de imagem fugaz e concreta, que se impõe e se esvai pelas frestas, se opõe e se dispõe aos que dela sofrem por encanto e que não é canto belo de sereia e sim paradoxo estendido na areia, como dizia Gilberto Gil, a novidade era a guerra entre o feliz poeta e o esfomeado. Vejo esta carta como possibilidade poética e política de viabilizar, no ruído de distâncias geradas automaticamente, algo de comunicação. E comunicar não no sentido de transmitir mensagens de um lugar a outro como objetivo, comunicar feito grito desesperado, preso pela garganta em algum anzol lançado ao mar revolto.

Começo a acreditar na carta consciente de ser ela uma mentira, farsa que se sabe farsa e se projeta em ficção na fixação pelas ruas de matéria inerte (não passiva folha em branco, é inerte como local de desafeto e indiferença, quero o entre que entre nesse muro). E colocada a suposta crença é preciso determinar sua materialidade, como viabilizar esta mentira? Talvez via reflexo, Narciso se enamora de si mesmo, no entanto, tal reflexo representa para ele a alteridade, farsa qual respaldo é dado pela voz de sua amaldiçoada cúmplice, Eco, amuada, adoentada, sofrendo o refugo de seu amado protagonista. Mas reflexo não é matéria, é característica de algum corpo, um corpo que indica outro, na história ele se faz via água, a água responsável pela imagem, pelo desaparecimento dela e a morte do protagonista. A água engole o original e cópia, dá suporte e fim à mentira.

A água como carta traz em seu corpo, sua existência, a capacidade de distanciamento e aproximação.

...

Em "A atualidade de o mestre ignorante" que se trata de uma entrevista de Rancière, fala-se de Jacotot e o mestre ignorante. E quem seria este mestre? Segundo o texto, ele é ignorante pois ignora a desigualdade das inteligências.

"Toda a reflexão de Jacotot vai no sentido de mostrar que a figura de Sócrates não é a do emancipador, mas a do embrutecedor por excelência, que organiza uma mise-en-scène em que o aluno deve se confrontar às lacunas e aporias de seu próprio discurso: Jacotot mostra que nisso consiste, exatamente, o método mais embrutecedor - entendendo-se por embrutecedor o método que provoca no pensamento daquele que fala o sentimento de sua própria incapacidade. No fundo, o embrutecimento é a marca do método que faz alguém falar para concluir que o que diz é inconsistente e que ele jamais o teria sabido, se alguém não lhe houvera indicado o caminho de demonstrar a si mesmo sua própria insignificância". (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p.188).

No método socrático o aluno é induzido pelo mestre a encontrar sua incapacidade de alcançar sozinho a teoria que o mestre queria afirmar, uma teoria única e absoluta que pode ser atingida por qualquer pessoa, pois ela é universal, externa, impessoal. Contudo só se chega nesse conhecimento com a ajuda de um mestre, capaz desse conhecimento. Essa relação é baseada na diferença: o mestre é capaz o aprendiz não. É uma diferença de poder, há domínio do mestre sobre o conhecimento e, portanto, se estabelece uma dependência do aluno para com o tal mestre. Durante a entrevista Rancière comenta que esse método permanece, em parte, de modo comum

em instituições de ensino.<sup>39</sup> E para Jacotot embrutecimento não é necessariamente a subordinação de uma vontade a outra.

“Ele o fez, mostrando que o ponto crucial do que denomina “embrutecimento” não é a sujeição de uma vontade a uma outra; que o problema, justamente, não é o de abolir toda relação de autoridade, de forma a não deixar senão uma relação de inteligência à inteligência. Pois é exatamente quando só existe relação de inteligência à inteligência que a desigualdade das inteligências - a necessidade de que uma inteligência seja guiada por uma inteligência - melhor se demonstra” (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p.188).

Mas há administração de distâncias aqui, ou é um trabalho completamente avesso ao que estou propondo? Jacotot parte da ignorância da desigualdade, ou seja, pela igualdade, retira o saber da dominação, partindo do não saber - que é a igualdade - o que se passa é a vontade. O mestre sai da posição dominante, torna-se alguém que não sabe. Com isso se tem a quebra do padrão de relacionamento institucional pautado na desigualdade, e essa quebra possibilita o que Jacotot chama de emancipação. Mas este ponto de partida intelectual é um ponto qualquer, advindo de uma decisão entre as partes.<sup>40</sup> Jacotot, não pauta teoricamente uma tese da igualdade das inteligências, ele apenas decide que é

---

<sup>39</sup> “O método socrático permanece um pouco, por toda parte, nas escolas, o modelo da pedagogia liberal - senão libertária - e, nesse sentido, é capital que Jacotot tenha invertido as coisas” (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p.188).

<sup>40</sup> “De um lado, há crítica de um certo número de teorias da inteligência, mas o problema, na verdade, não é de fato, mas de decisão: Jacotot não sustenta uma tese teórica de que as inteligências são iguais, mas uma hipótese de efeitos práticos - a palavra “crença” é frequentemente empregada.” (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p.190).

preciso algum nível de igualdade para que haja essa comunicação entre o mestre e o aluno.<sup>41</sup>

Contudo essa igualdade inicial geralmente acaba servindo apenas para o seu posterior desaparecimento, ela proporciona a compreensão da desigualdade pelo fraco, de que ele é incapaz, e necessita de um mestre para guiá-lo:

“Todos conhecem a fórmula aristotélica que diz que o escravo compreende a linguagem, mas não a possui - isso é, ele pode obedecer às ordens, não mais do que isso. Ora, transformar essa compreensão em posse é precisamente o que visa Jacotot. Um mínimo de igualdade serve habitualmente à compreensão e, no fundo, ao funcionamento das desigualdades: ele afirma que se pode colocar esse mínimo de igualdade que submete o inferior à lei de seu superior a serviço de seu próprio desenvolvimento: ele pode empregá-lo em sua autoafirmação. Todo o poder da hipótese igualitária está, portanto, naquilo que ela permite operar.” (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p.191).

Então, feito axioma, essa igualdade, estabelecida como ponto de partida é arquitetada e, ao invés de ser utilizada para reforçar hierarquias, é empregada na própria trajetória do submetido como sujeito na construção de seus saberes. E isso pode afigurar-se, de certa maneira, como uma administração de distâncias. Entretanto o esquecimento, esse tipo de

---

<sup>41</sup> “Quando o mestre que sabe se dirige aos alunos que não sabem para transmitir o saber, isso supõe um mínimo de igualdade - por exemplo, a compreensão de uma linguagem por meio da qual o mestre vai falar ao aluno, para explicar-lhe a desigualdade que há entre eles. Nenhuma ordem seria executada, se o inferior que a recebe não pudesse compreender a ordem e o fato de que é preciso obedecer. Há, pois, em qualquer circunstância, um nível de igualdade irreduzível, que é preciso suportar para fazer funcionar a própria desigualdade.” (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p.190).

morte, não me parece bom quando falamos de culturas marginalizadas.

Na entrevista, Rancière responde ao questionamento do entrevistador sobre este ponto, ele desvia dizendo que a proposta de jacotot não engloba uma pedagogia do oprimido como o faz Paulo Freire, ele afirma que a emancipação trata apenas de relações individuais. “Ela não serve para definir uma política coletiva face a uma situação de superioridade técnica esmagadora.” (VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p.197).

Mas como o individual não reflete o coletivo e como pode ser um pensamento libertador sem ser político? Se até na relação microscópica da palavra/imagem há domínio e mínimas relações de poder. Em *Notas sobre a experiência* Larrosa afirma que não pensamos com pensamentos mas com palavras, não é uma inteligência prévia que paira a todos como igualdade, mas as palavras diversas e todos os seus sentidos.<sup>42</sup> Rufino, em seu livro, coloca que não há enfrentamento da monocultura de pensamento que não seja pelo combate ao desvio do ser gerado pelo colonialismo. O desvio aqui se dá pela palavra raça:

“A raça é a invenção que precede a noção de humanidade no curso da empreitada ocidental, o estatuto de humanidade empregado ao longo do processo civilizatório colonial europeu no mundo é fundamentado na destruição dos seres não brancos.” (RUFINO, 2019, p.9).

---

<sup>42</sup> “As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.” (LARROSA, 2002, p.21)

É preciso expor as contradições do mundo desencantado, se a colonização propicia o destroçar das gentes, a descolonização deve inventar novos seres a partir desses cacos. Portanto a palavra não é apenas ela própria, é também carne.

“A narrativa inventora do mundo, a partir do advento da modernidade ocidental, produz presença em detrimento do esquecimento. Se engana quem pensa que a história é uma faculdade que se atém somente àquilo que deve ser lembrado, a história, como um ofício de tecer narrativas, investe fortemente sobre o esquecimento. Assim, é na perspectiva da produção da não presença da diversidade que se institui um compreensão universalista sobre as existências. Somos “oficialmente” paridos para o mundo a partir da empreitada colonial, do projeto de dominação, exercido pelo ocidente europeu. América Latina, Brasil, África - o que issotem a nos dizer sobre a nossa condição?” (RUFINO, 2019, p.14).

Assim esse combate ao desencantamento do mundo se dá, dentre outras coisas, pela memória, o não esquecer, o não ignorar, tal qual é o alerta feito através de Narciso e Eco, há morte no esquecimento porque, ao afundar, Narciso acaba com tudo, a água engole ambos o original e o duplo, e com o final de Narciso, Eco torna-se Silêncio. Voltando à entrevista, se para subverter a comum relação baseada na desigualdade - do capaz com o incapaz, do colonizador e o colonizado - não é possível utilizar-se da igualdade, o que seria? Talvez o que se busque aqui não seja uma redução das distâncias entre o mestre e o aprendiz, que é política sim, mesmo em sua “individualidade”, mas o trabalho dela. Pois as coisas não se encaixam, são constituídas de várias diferenças geográficas, cronológicas, que fogem à uma norma imposta. Há a diversidade, e uma diversidade constantemente sob tentativa de apagamento e morte por conta do mantimento de um pensamento monológico que é o da colonização.

E isso é político. Então o que se deve fazer, ao invés da morte do esquecimento, é o movimento de linguagem, assim essa “igualdade” como um acordo feito entre as partes para estabelecer a comunicação necessária se daria não através dessa ignorância da desigualdade mas pelo jogo de palavras. Para haver uma relação de inteligência a inteligência deve-se antes haver uma relação humanidade a humanidade. Rufino se baseia na ancestralidade marginalizada para “firmar como verso de encanto a defesa de que a condição do *ser* é primordial à manifestação do *saber*.” (RUFINO, 2019, p.9). Quando se ignora seres, ignora-se seus saberes, sua existência quanto signo.

No mesmo livro são mencionados os cumbas, que são poetas, trabalham a linguagem como a um corpo, pois são poetas feiticeiros, as palavras são corpos aqui pois são elas que direcionam os corpos e são vívidas, mutáveis.<sup>43</sup> É preciso encantar as palavras para apostar no inacabamento dos seres<sup>44</sup>. Deste modo, Luiz R. escreve:

“Parto de uma provocação ou, melhor, travessura em tom de abuso: o colonialismo não venceu nas bandas de cá! Talvez isso não seja exatamente uma afirmação. A minha intenção é de que a palavra que sai de minha boca encarne o texto, dê a ele

---

<sup>43</sup> Não me parece este se o caso de as palavras assumirem a forma de signos por contiguidade, pois não estamos falando do corriqueiro, estamos falando de especialistas no manejo da linguagem, assim, seguindo as anteriores leituras aqui colocadas no capítulo *Questão de imagem: persistência do antes levantado*, estamos falando de signos de, ou ícones, ou até mesmo de metáforas onde a semelhança vai além da palavra ela mesma para o objeto, como analogias por continuidade, ícones degenerados.

<sup>44</sup> Por que seres inacabados? Estamos falando de existências que precisam ser reconstruídas, segundo Rufino, portanto o inacabamento é para essa eterna reconstrução.

vida, mobilidade. Invoco uma lógica, um saber ancestral para que o que possa parecer uma afirmação opere como um enigma. Que o hálito ritmado costure o verso que se lança da boca de um poeta feiticeiro. Laço, nó atado, amarração! Coisa de *nego velho*! Para desamarrá-lo, terá de entrar no meu jogo. Fique relaxado, em outro instante, entro no teu, talvez saia, talvez não... jogo não se joga só. Ou seja, não quer dizer que um ganha e outro perde. A vitória ou derrota é circunstancial e depende sempre de um ponto de vista. O que me movimenta é o jogo, a roda, a gira. É lá que eu me realinho com o universo e ele se arruma em mim. É por essas e outras que firmo o ponto: ele não venceu! O jogo é sempre inacabado." (RUFINO, 2019, p.36).

É um jogo de palavras, e essa é a forma como enxergo as cartas para Narciso, uma piada e me parece que Rufino também vê a paródia (a piada) como potência criativa, dizendo: "O que se versa nas potências de Exu é a esculhambação das lógicas dicotômicas para a reinvenção cruzada. São os domínios de Enugbarijó, a boca que engole e vomita o que engoliu de forma transformada."

-Caro leitor, venho novamente por meio desta esclarecer um ponto: não estou aqui a propor uma pedagogia das cartas, apenas reuni alguns pensamentos, por vezes conflitantes, a título de me localizar e localizar este trabalho. O que busco é entender esse objeto pontual, não quero generalizar e sistematizá-lo a fim de o aplicar como maneira de ensinamento de qualquer coisa que seja. Quero me apoiar em algum lugar para ficar de pé apenas, para explorar esse tema, trabalhar a idéia, desdobrá-la em outras. E só.

## 8.5 Oficina de cartas para Narciso

### Um relato de experiência

Foi um projeto desenvolvido em conjunto com uma exposição no instituto de artes da Unesp, na Galeria Alcindo Moreira Filho, primeiro andar, durante a segunda semana de maio de 2023. A oficina se deu em um sábado com algumas poucas pessoas (um total de sete adultos) onde o material produzido passa a integrar com o espaço expositivo ao final das atividades.

Como objetivo a ação ali estabelecida era a de causar certa poluição visual naquele ambiente supostamente insípido, além de propiciar maior interação de pessoas no espaço, com o espaço. Realizar cartazes e destruir a concepção retilínea de carta. Começo a oficina com meu nome e apresentação geral, e já de início esclareço que de oficina aquela não tinha nada. Uma oficina é uma atividade onde se ensina alguma técnica ou conteúdo, já aquela nada tinha a ensinar, era apenas um pequeno laboratório e pessoas confusas reunidas.

Com todos em roda, e cientes da decepção e constrangimento de terem se deslocado durante um sábado para uma "oficina", despejo todo o conteúdo de um saco plástico de 50 litros. Eram papéis rasgados, amassados e levemente manchados. Seus tamanhos eram bem variados, alguns estavam saturados de respingos de tinta para carimbos preta, outros, por sua vez, mantinham sua aparência original.

A partir desse amontoado foi lançada a pergunta "Quem é Narciso?" e depois de alguns segundos "quem é Éco?". Uma das pessoas que lá estavam colocou-se e narrou a história como conhecia. Todos concordaram que aquela era a história e prossegui com um vídeo, a entrevista de Luis Peres de Oramas. Com o final deste indaguei aos demais sobre o que acharam e olhares confusos perpetraram o recinto por alguma unidade de tempo. Ocorre que naquele dia havia ensaio de alguma peça

na sala de tacos ao lado da galeria, fora isso, alguma espécie de gerador (ou máquina barulhenta qualquer) gritava aos trancos implorando por férias. Diante de tanto ruído resolvi desconsiderar o vídeo e falar por mim a a relação que Luis Peres faz entre o mito e as palavras/imagens. E seja lá quem forem as a personagens, além de elas se confundirem em matéria, elas se desencontram, estão destinadas a se relacionar pelo desencaixe, pelo distanciamento.

Essa distância física/ espacial e/ou temporal é um elemento importante para uma carta. As cartas se dão em decorrência de distâncias entre seres que necessitam (e há, portanto, uma demanda, uma vontade deliberada) de comunicar-se por qualquer motivo. Uma carta naturalmente opera distâncias (não as de linguagem, claro). E uma carta para Narciso me parece ser um movimento de linguagem, o que acredito que Luis Peres menciona, é um trabalho dos desencontros entre a palavra e a imagem fazendo-as funcionarem juntas. Movimento que lembra também aquele olhar consciente que o desenho de observação traz ao olhar objetivo do Hábito, no capítulo VER E TRAÇAR do livro *Degas dança e desenho*, do Paul Valéry. Temos aqui:

“Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. [...] Mas o desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se querer para ver e essa visão deliberada tem o desenho como fim e como meio simultaneamente.” (VALÉRY, 2003, p.61).

Para desenhar alguma coisa em observação, é preciso deixar de olhar para este objeto no momento de riscar o papel, assim o que desenhamos é a memória de um olhar e não o objeto em si. É um trabalho do corpo através de uma distância de tempo e espaço (curtíssimas) onde o desenho torna-se o fim e

o meio deste deslocamento. É um trabalho das distâncias (e através delas) o do desenho de observação, assim vejo também a carta para Narciso, uma percepção mais consciente dessa distância entre as coisas e as palavras, as palavras e as imagens as imagens e as coisas...

Décio Pignatari em seu livro *O que é comunicação poética*, coloca:

“Uma adivinha: Mallarmé falava de uma flor que está “ausente de todos os buquês”. Que flor é esta? Charles Morris faz uma esclarecedora distinção entre os signos. Diz ele que há signos-para e signos-de. Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pensar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de pára em si mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um ícone, uma figura. É o signo da poesia.” (PIGNATARI, 2004, p.11)

O primeiro ponto a ser observado nessa carta então é a operação de distâncias (que até então pode ser elemento de qualquer carta, o que talvez seja a diferença é o momento em que esse movimento gera, de alguma maneira, um movimento de linguagem (quando a percepção de linguagem se dá de maneira consciente).

#### **-Continuemos...**

Outro ponto de uma carta para narciso é que Narciso está sempre numa posição de poder, narciso oprime pois projeta seu ego ideal, de beleza de ser/estar no mundo, em uma alteridade que, obviamente tem sua identidade apagada, para receber o espelhamento deste ego. É claro que, como não há concordância entre o real e o fictício, estes outros seres da floresta acabam sendo marginalizados, excluídos de um

sistema. Narciso é a metrópole e a colonização. É eco, aquele que colabora dando realidade ao delírio.

Grada Kilomba em uma performance referente ao mito, menciona um cubo branco:

“Às vezes sinto que vivo num espaço de intemporalidade. Num espaço vazio onde o tempo não existe. Eu sinto que vivo num espaço onde o passado interrompe o presente, e onde o presente é vivenciado como se eu estivesse no passado. [...] Num cubo branco que se apresenta ausente de cor e de significado. Mas branco não é ausência de cor, mas acumulação de todas as cores. [...] De fato, negro é a ausência de cor. Uma metáfora interessante não é? A negritude é sempre vista, mas é ausente. A branquitude nunca se vê, mas está sempre presente. [...] É um centro ausente. Está no centro de tudo, mas esta centralidade não é vista como relevante. Nós vivemos num cubo branco que se reproduz a si próprio como a norma e a normalidade.” (KILOMBA, 2019, p.18-19).

Narciso esvazia seu ego projetando-o sobre a alteridade, assim torna-se, como Grada disse, um *centro ausente*. Ele é genocida e ao mesmo tempo moralista e politicamente correto. É Eco? Segundo a artista, é o consentimento branco, é quem dá realidade ao delírio de Narciso.

Finalizado o que uma amiga minha chama de “trololó” eu voltei para a roda e perguntei se haviam questões, se fazia sentido o que eu disse, houve novamente um silêncio, não sabia o que estava acontecendo então continuei: Temos, então, Eco e Narciso numa versão mais microscópica, como palavra e imagem, e outra versão mais ampla e política ... até chegar na carta propriamente.

Para escrever uma carta para narciso, primeiramente, vamos destruir uma carta. Por que? Bom é uma carta piada, pois não há correspondência. Há um destinatário impossível, e a possibilidade de leitura por terceiros, que serão, na realidade os verdadeiros destinatários da carta. E a destruição se dá para melhor conseguirmos deformar a carta.

Como destruimos uma carta para além do papel?

O que vem em sua cabeça quando pensa em uma carta, qual seu principal elemento visual? Nessa parte da "oficina" era para finalmente pegar um fragmento de papel daquele pequeno monte e escrever ou desenhar nele a primeira impressão, ou a principal característica de uma carta. Alguns desenharam envelopes, outros escreveram pequenos recados e teve um que colocou um "de" dois pontos e "para" dois pontos em um pedaço minúsculo de papel. E o que tínhamos chegado à conclusão era de que uma carta comum é geralmente composta por uma mensagem a ser entregue, uma origem e um destino, temos o autor e o leitor, o remetente e o destinatário. Eis o primeiro pilar a ser derrubado:

#### **Remetente e destinatário.**

Lancei a questão: "De e para: Quem seriam os remetentes e destinatários de uma carta impossível? Quem é Narciso, quem é Eco?". Mais uma vez, atacaram o monte de fragmentos e retiraram seus pedaços para escrever ou desenhar sobre as coisas confusas que eu dizia. Tivemos vários interlocutores: do futuro para o passado, do eu para o eu, do Olavo de Carvalho para Sabrina, do eu para aqueles que não estão presentes, do eu para o público.

Avançamos para o segundo, pilar, uma **mensagem** direta. O que esses interlocutores impossíveis descomunicariam, qual seria o ruído dessa carta? Assim propus: "O que você diria ao protagonista, a pessoa que não vai ler esta mensagem? pense em quem ao invés dele, a lerá... escreva um lembrete. Pode ser um desenho, ação no papel ou uma frase." Houveram algumas mensagens para entes que não estão mais vivos, outras para amores acabados, eus de outras dimensões de tempo, mensagens breves, mensagens ilegíveis letras

sobrepostas, alguns desenhos, poucos agradecimentos e logo partimos para o final, que seria a despedida.

Do terceiro pilar a ser derrubado, a despedida, para tal o morro de papéis foi pela última vez invadido para mais uma ação, miro todo o material produzido e confesso:

“Dos exercícios este talvez seja aquele que contenha mais sarcasmo e ironia, como você se despediria da pessoa que mais a despreza?”

Muitas respostas ásperas, chingamentos e nomes próprios foram depositadas nesses papéis dilacerados e palavras como *até nunca mais, adeus tchau, xau, aprendi a viver sem você, obrigada mesmo assim e não sofre mais o meu ouvido.*

Segunda parte:

Depois dessas atividades eu dei alguns exemplos do que considerava como carta para Narciso, aqui vão alguns:

A começar com o Tadeu Jungle e seu poema “você está aqui”, impresso em grandes dimensões no MAC Usp e em diversos tamanhos reduzidos adesivados em outras superfícies como plastic grafitti. Por seria ele uma carta para Narciso? Bom talvez não seja a frase em si, uma carta, mas todo um processo que ela envolve e seus contextos. Nela se encontram alguns elementos que também considero importantes para uma carta indexada à Narciso. O primeiro ponto a ser apontado é o de não saber quem está falando assim como não se sabe quem é este você.

Uma carta para narciso é uma carta onde as distâncias se encontram mais físicas e materiais que as próprias personagens. E *você está aqui* me parece um tanto opressivo pois ao mesmo tempo em que é um aviso, é uma afirmação categórica de que *você* está aqui, uma afirmação advinda de

um terceiro que não sabemos e se nos dirige de maneira a afirmar o nosso lugar, esta frase não tem o mesmo tom de liberdade que teria "eu estou aqui". Não, quem está aqui é você e sou eu quem digo, oculto. O *você* pode ser qualquer um que passa a olhar para a frase, tão anônimo quanto o sujeito oculto que a proclama mas com a diferença desse *você* ser a possibilidade, ele só existe naquele exato instante de conexão com o aqui e agora.

Outro ponto é o caminho que esta frase traçou com Jungle: O poema teve como início de seu percurso uma frase retirada de um mapa. Tadeu foi viajar e tentou localizar-se através de um mapa da cidade, porém o adesivo indicativo de referencial estava descolado, dificultando a leitura do mapa. Ora, se não é possível identificar seu lugar no mapa, uma pessoa não consegue decidir para onde irá. Foi o que deu origem ao poema, um aviso descolado de seu propósito inicial, que era indicar lugar.

Ao descolar a pequena frase do mapa e realocá-la no real, toma outras proporções, outros significados. Torna-se uma frase óbvia, em qualquer lugar onde leia-se "você está aqui", é capaz de realmente estamos lá, pois se você leu é porque está ali, se você dedicou três segundos de sua atenção para reparar, de fato, você está aqui.

É o trabalho das distâncias que Luis Peres Oramas fala, a distância entre as coisas e as palavras, as palavras e as imagens, as coisas e as imagens. E é um trabalho ocasionado pela quebra da finalidade habitual de uma simples frase. É uma carta impossível, que reinventa o ato de ler para fora do hábito, mobilizando a linguagem ao invés de calcificá-la.

Assim como o livro de Diana Salu *Cartas para ninguém*, fala sobretudo do vazio, mas um vazio que não é a morte, não é estático. Esse ninguém constitui o silêncio o qual ela pode ocupar-se, ocupá-lo consigo, sendo seu silêncio com seus vazios, ela se constituindo a distância ela própria. Ninguém sou eu, como ela mesma diz em um de seus capítulos finais.

Não podemos esquecer que Narciso é ego, mas um ego esvaziado, que se projeta no outro, assim essas cartas para ninguém, este ninguém é Narciso, ela mesma. E Narciso não é necessariamente um vilão, ou uma personagem fixa, Narciso e Eco mais me parecem dinâmicas intrínsecas, elas compõem o mesmo ser simbólico, mas sempre operando através de distâncias e desencaixes.

A deformação da carta e seus componentes parece resultar de certa forma em cartas para narciso, talvez seja uma ideia um tanto precipitada, mas é dela que preciso no momento. E tem um outro poema (um trecho) que me lembra um pouco esta linha da Diana, que é de Marcello Sahea.

“Este poema  
 não vai ser concebido  
 nem vai crescer

este poema  
 não tem brevê  
 ou alvará

este poema  
 não é para ser lido  
 por você

este poema  
 é para quem nunca  
 o lerá”

(SAHEA, *Nadaadizer*, 2010, p.

É para não ser lido por aquele que se pretende destinatário, tem por destino o contragosto, um contraleitor.

Temos também pelo mesmo caminho o livro de Patrícia Lino, "O KIT DE SOBREVIVÊNCIA DO DESCOBRIDOR PORTUGUÊS NO MUNDO ANTICOLONIAL". São poemas piadas, com trocadilhos e montagens formando objetos que seriam ergonômicos para o dito descobridor português. Estes poemas, carregados de ironia, se configuram como carta para Narciso pois, apesar de serem direcionados à um suposto colonizador ávido por reencontrar sua posição de poder num mundo anticolonial, ele se volta, em verdade para o público colonizado, em forma de piada, ridicularizando o descobridor português. Há uma inversão de poderes, através do humor. Lembra um pouco a ideia de cartaz de propaganda, folhetos e banners. Aqueles que você não quer receber, não quer ler, mas entra em contato.

E com isto termino a segunda parte de falatório, e resta pouco para preceder o final da "oficina", eu indago meus colegas sobre como vamos integrar os restolhos moribundos dessas cartas em uma ampla sala branca com paredes livres e instalações de ocupação leve. A primeira coisa a ser feita era posicionar no papel os diversos pedaços produzidos para a reconstrução da carta com todos os seus elementos. Cada um pegou uma folha tamanho A2 para caber todos os seus respectivos retalhos, a ideia era poder colar e fixar as cartas nas paredes, feito cartaz de propaganda. Mas os papéis eram muito frágeis à cola e, ademais, como toda a exposição foi pensada em não utilizar parede, essas cartas ficariam deslocadas então acabamos por alocar as peças no chão sem a utilização de cola, pois deste modo as pessoas poderiam pegar esses papéis para ler de um jeito mais intimista. Depois de resolvermos esses apontamentos colocamos o plano em prática, escolhemos um lugar e posicionamos as cartas. Neste momento algumas pessoas haviam saído então temos registro de apenas quatro cartas, o resto dos papéis optamos por dispersar os elementos no chão ao

redor das cartas. E assim foram feitos os trabalhos na galeria durante os últimos dias de exposição.

As seis primeiras fotos são as cartas propriamente, e as últimas quatro são as suas disposições no espaço da galeria:





Figura 17

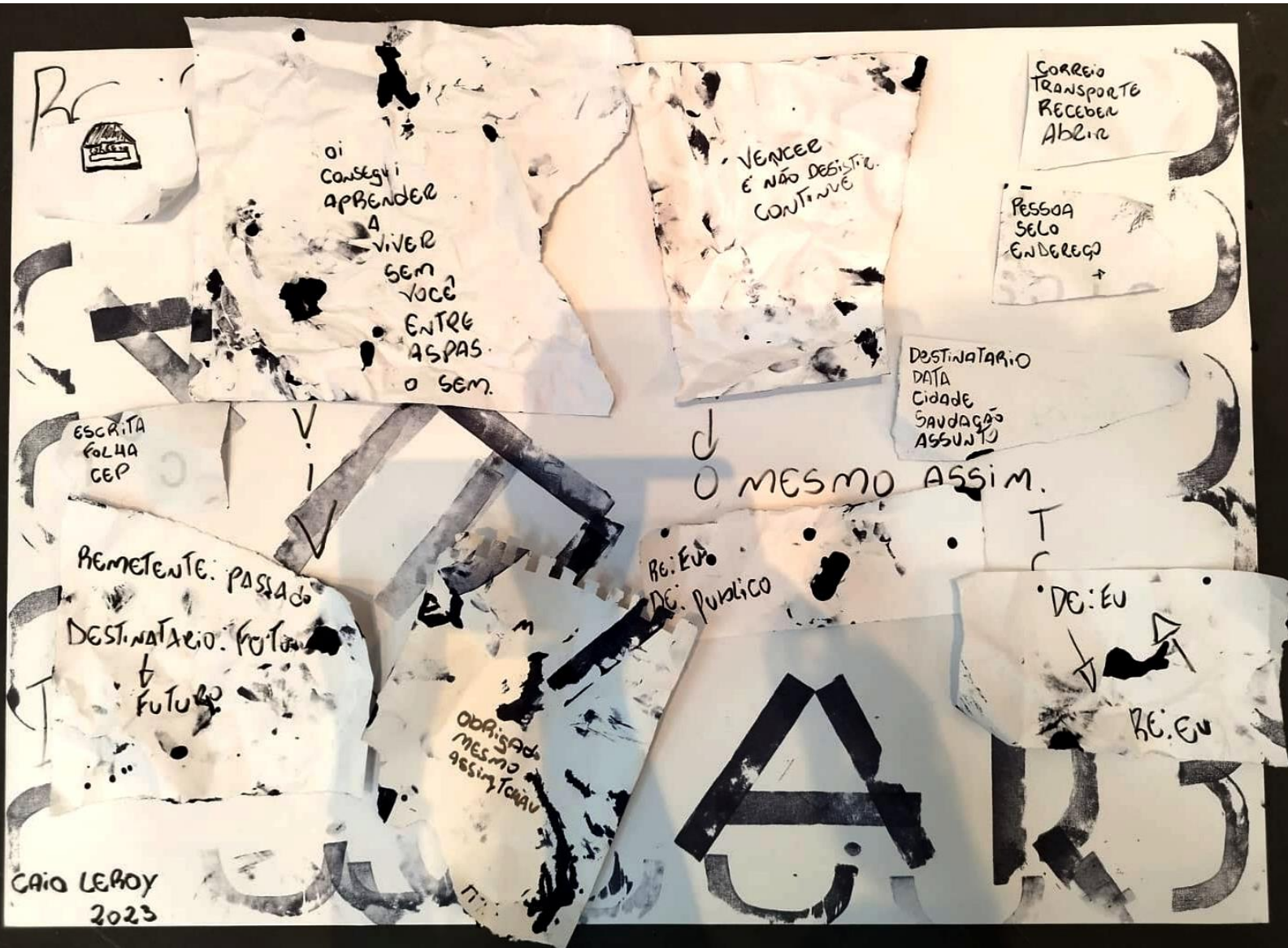




Figura 19

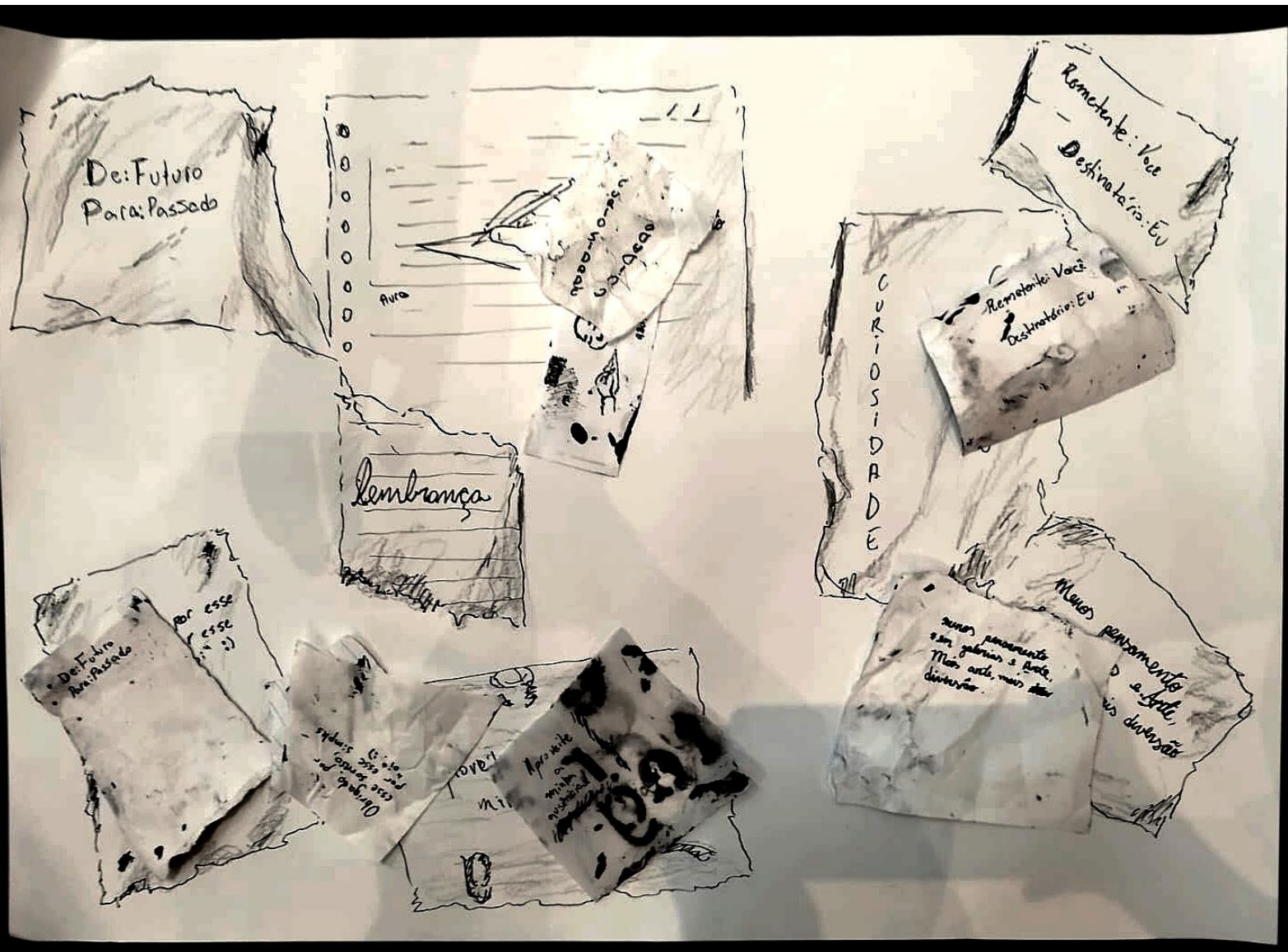


Figura 20

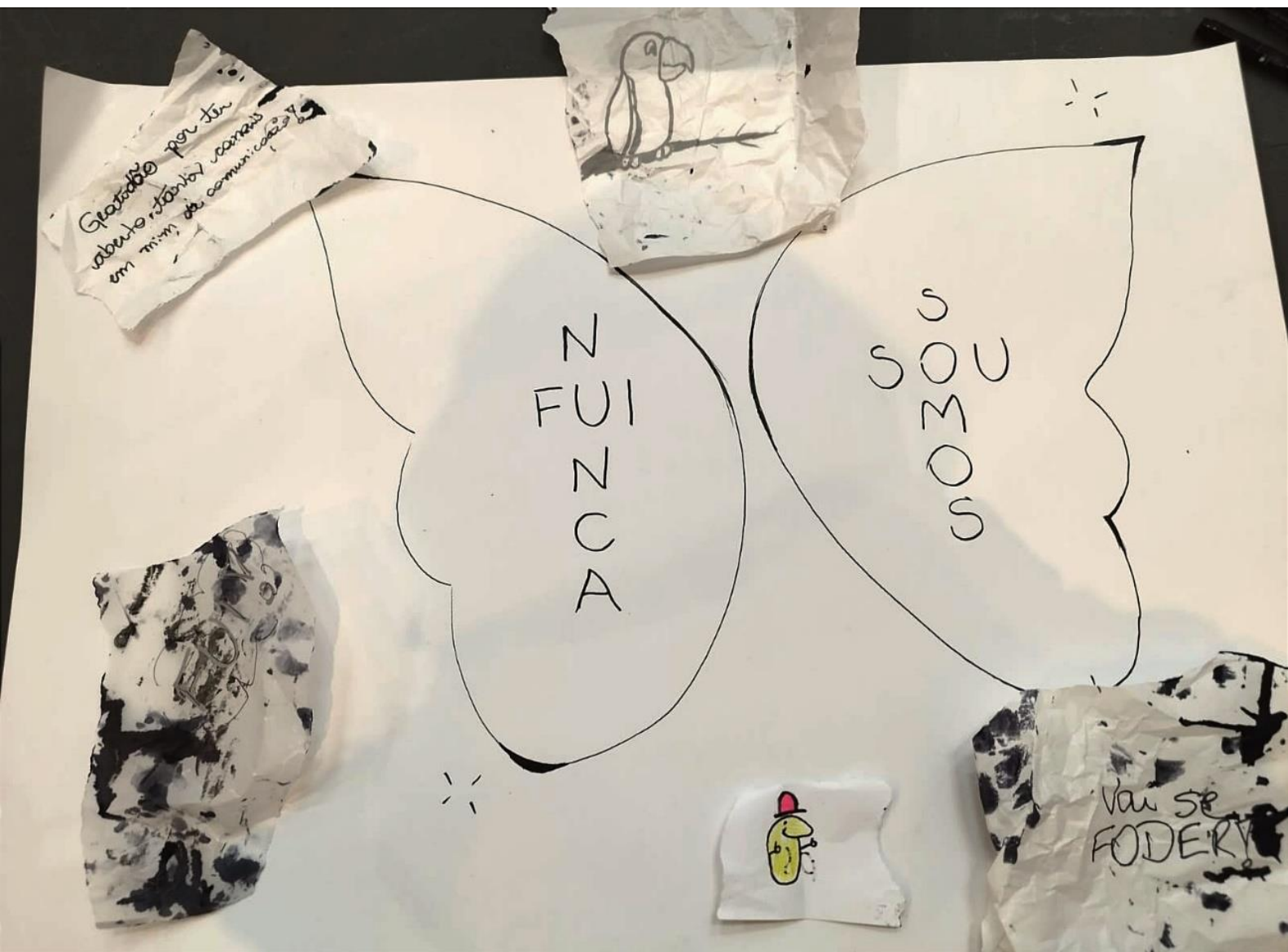


Figura 21

O QUE FARIA DIA 35 DE AGOSTO  
UMA QUARTA-FEIRA SEM FEIRA

POSSO NÃO DIZER

MENSAGEIRO

POSSO DIZER

QUANDO CHEGAR  
NÃO SERÁ QUEM  
ENVIOU E NÃO SERÁ  
QUEM RECEBEU

FAÇA BOA VIAGEM





Figura 22



Figura 23





Figura 24

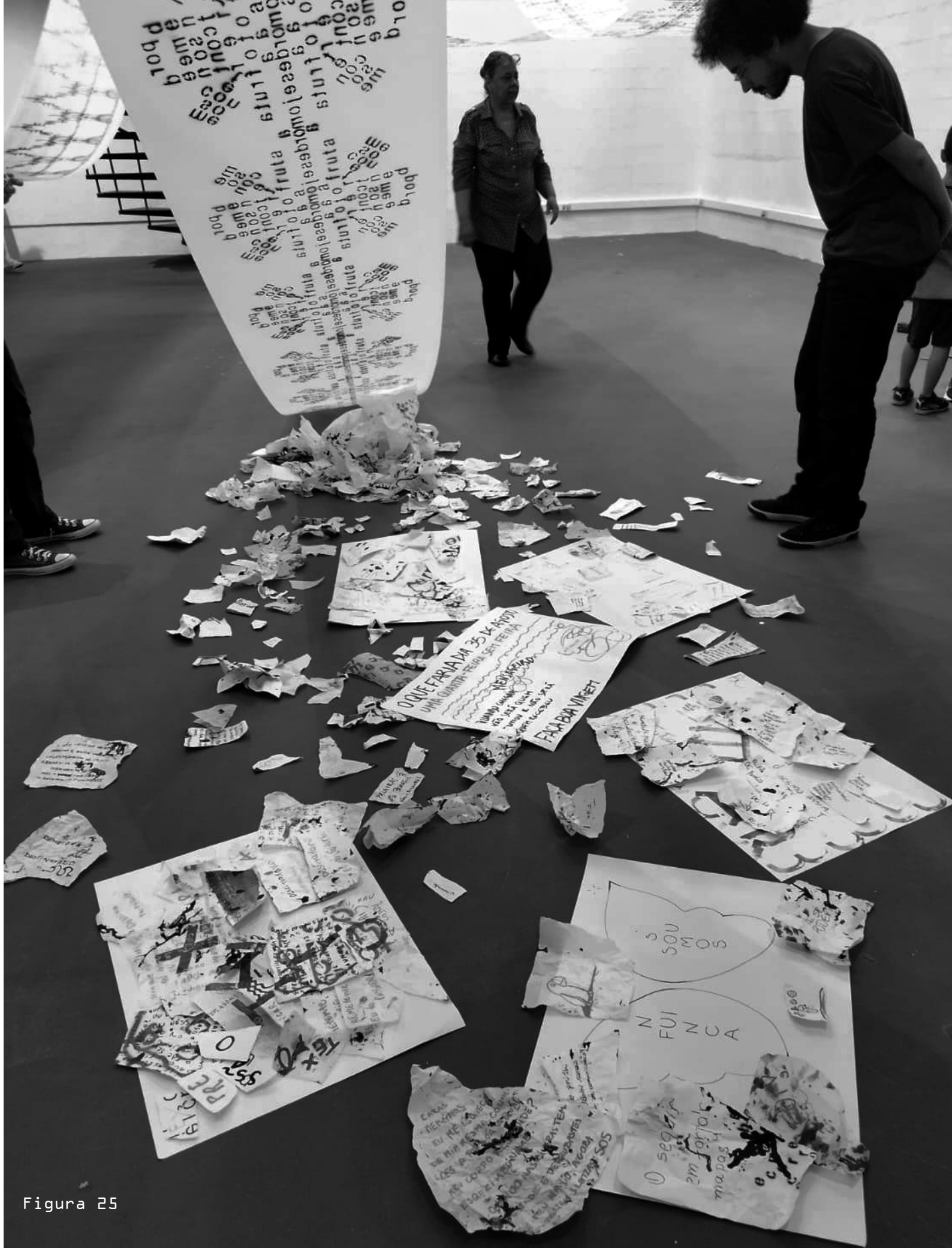


Figura 25

Primeira bateria:

**Figuras 16, 17, 18, 19, 20, 21:** Fotografias dos trabalhos da oficina.

**Fonte:** Do próprio autor.

Segunda bateria:

**Figuras 22, 23, 24, 25:** trabalhos no espaço da galeria.

**Fonte:** Do próprio autor.







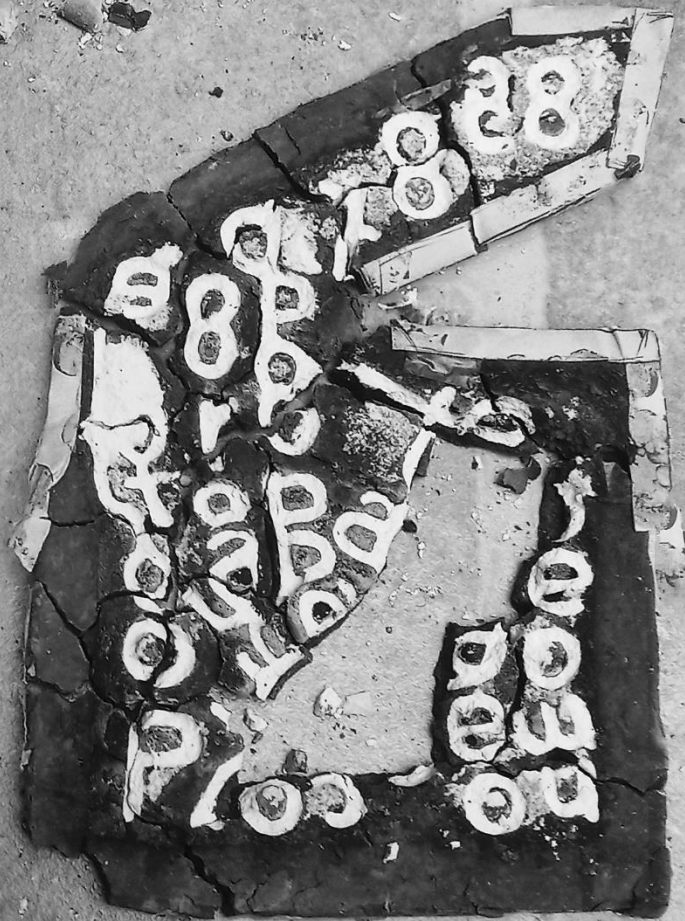
## 9 Conclusões

### A ilusão do fim dos tempos

“Este livro é sobre tentar encontrar consigo. O processo, as tentativas os acertos, as falhas, o movimento. Constante, perene, cheio de obstáculos, de desistências, de insistências e banalidades. É também sobre uma transição. E não é.” (SALU, 2019, p.7).

“Eu ia te escrever uma carta  
Comecei várias vezes  
Até que eu percebi que não era pra você que eu escrevia  
Era pra mim  
Então eu me calei  
E o tempo passou”  
(SALU, 2019, primeiro anexo).

-Eis aqui essa conclusão que é recolhimento de cacos e a recusa voluntária do fim, não me despeço portanto de você, caro leitor, nem aguardo ansiosamente qualquer resposta, abraços de um canto qualquer deste planeta.









## Referências:

CÉSAR, Chico. Estado de poesia, 2015, Álbum Estado de Poesia, disponível em: <https://youtu.be/krqPPzeb89Y?si=zqmcRZWzWSa400ZX>. Acesso em: 30 set. 2023.

CHAUÍ, Marilena. *Desejo paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DICIO, Dicionário Online de Português. *Carta*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/carta/>. Acesso em: 30 set. 2023.

GOOGLE MAPS. *Rotas*. Disponível em: <https://maps.app.goo.gl/mjq92AqCsh2VxRVj9>. Acesso em: 30 set. 2023.

HOOKS, Bell. *Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.

JUNGLE, Tadeu. Você está aqui. 2020 no MAC USP. Estampa em papel filme 552m². Mais informações disponíveis em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2020/voceestaaqui/home.htm>

KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas*. Curadoria de Jochen Volz e Valéria Piccoli. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*. Número 19 (Jan/fev/mar/abril 2002), p. 20-28. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>.

LINO, P. Contra a anestesia, a gargalhada corrosiva: sobre o processo de escrita d'0 Kit de Sobrevivência do

Descobridor Português no Mundo Anticolonial. *Texto Poético*. [S. l.], v. 17, n. 32, p.225-247, 2021. DOI: 10.25094/rtp.2021n32a764. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/764>.

LINO, Patrícia. *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial*. 2ª edição. Edições Macondo, 2022.

LONGO, Leila. *Linguagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAIOR, Ana Cristina Souto. O gênero carta-variedade uso e estrutura. *Ao pé da letra*. V.3.2, p. 1-13, 2001.

AS ESTÁTUAS também morrem. Direção de Chris Marker, Alain Resnais e Ghislain Cloquet. Narrado por Jean Négroni. França, 1953, 30 min. Publicado pelo canal Videoteca Popular. Disponível em: <https://youtu.be/9mGJEZehY4U?si=ldC3Kn8d4MzCc03x>. Acesso em: 30 set. 2023.

NASCIMENTO, Milton. *Cais*. 1972, Álbum Clube da Esquina, disponível em: <https://youtu.be/dtZVQGa9eDw?si=Ixt7Xv0Q2UxgcNTm>. Acesso em: 30 set. 2023.

Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: *A iminência das poéticas*. Curadores: Oramas, Luis P.... [et al.]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012

ORAMAS, L. Peres. *Falar imagens*. Direção: Educativo Bienal. Curadoria educativo Bienal: Stela Barbieri. Jan. de 2012, Ministério da Cultura e Bienal. Disponível em: <https://youtu.be/8alRYmRmOM8?si=ov4pryTFDUi9iyJR>. Acesso em: 30 set. 2023.

PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PASSÔ, Grace. *Camarim em cena com Grace Passô*. Mediação de Beth Néspoli. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em <https://youtu.be/Dx6VGCwqE8A?si=bAwIeFhRVAfhokco>. Acesso em: 30 set. 2023.

PEIRCE, C. Sanders. *Semiótica e filosofia: Textos escolhidos de Charles Sanders Peirce*. Tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. 9ª Edição. Cotia-(SP): Ateliê Editorial, 2004.

PILLAR, Analice Dutra. A leitura da Imagem. In: PILLAR, Analice Dutra et al[...]. *Pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/ Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 1993.

RANCIÈRE, Jacques. Mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

RIBEIRO, Emílio Soares. Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce. *Estudos Semióticos*. [on-line] Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 1, São Paulo, junho de 2010, p.46-53. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49258/53340>. Acesso em: 30 set. 2023.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SAHEA, Marcello. *Nadaadizer*. 1ª edição, 2010. Disponível em [http://sahea.com.br/wp-content/uploads/2020/09/nadaadizer\\_marcellosahea.pdf](http://sahea.com.br/wp-content/uploads/2020/09/nadaadizer_marcellosahea.pdf).

SALU, Diana. *Cartas para ninguém*. 2<sup>o</sup> ed. Brasília: Padê editorial, 2019.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. *Leitura de imagens*. Coleção *Como eu ensino*, Ed. Melhoramentos, 2012.

VALÉRY, Paul. *Degas, dança e desenho*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003.

VERMEREN, P., CORNU, L., BENVENUTO, A.. Atualidade de O mestre ignorante. *Educação & Sociedade*. V. 24, n. 82, p. 185-202, abr. 2003.

XAVIER, H. P. A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. [S. l.], v. 29, n. 17, p.161-190, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2002.65551. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65551>.