



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

João Paulo Toledo Quintella

// Afeto e derivações

Rio de Janeiro

2014

João Paulo Toledo Quintella

// Afeto e derivações



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Basbaum

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

Q7 Quintella, João Paulo.
// afeto e derivações / João Paulo Quintella. – 2014.
79 f.: il.

Orientador: Ricardo Basbaum.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Escrita – Teses.
3. Livros – Teses. 3. Afeto (Psicologia) – Teses. I. Basbaum,
Ricardo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036”20”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

João Paulo Toledo Quintella

// Afeto e derivações

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em 23 de maio de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Basbaum (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Roberto Correa dos Santos
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Livia Flores
Escola de Belas Artes - UFRJ

Rio de Janeiro

2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço à/ao,

Ricardo Basbaum pelas indicações, reflexões e referências sem as quais esse trabalho não existiria.

Livia Flores pelos comentários e entusiasmo encorajadores ao longo do processo.

Roberto Corrêa dos Santos pelos deslocamentos afetivos tão permanentes.

Marcia Cabral, pelo tempo e pelas opiniões que orientaram entre muitas experiências.

Paula Quintas, pela presença, intimidade e, sobretudo, pelo companherismo sincero que transforma qualquer coisa na melhor coisa.

Pedro Lerner pela compreensão profunda até nas divergências, por tornar a amizade uma via fundamental para qualquer entendimento.

Fernando Velasco tomar o meu lado e torná-lo mais forte.

Vinicius Fantezia pela sabedoria e pelo carinho, sempre.

Ana Benevides por me acudir e me localizar em muitas turbulências.

Carolina Grottera & Laura Shalders, por fazer da convivência uma sucessão de coisas boas.

Vinicius Toledo, pela intensidade das coisas.

Mãe, por me ajudar a enxergar saídas em muitos labirintos e me dizer que, dentro deles, também é possível se encontrar.

Pai, pelo afeto incondicional.

RESUMO

QUINTELLA, João Paulo. // *Afeto e derivações*. 2014. 79 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Escrever como obra. Essa é a proposta de “//”. Produzir uma publicação que não separe o texto da plasticidade tendo como tema o afeto- sua produção, permanência e evanescência. Neste livro-objeto, pensar a escrita como arte [um fazer] e a escrita na arte [um localizar] é um mesmo movimento, um mesmo exercício. “//” incide sobre o campo do afeto como tema e da escrita como forma, partindo de trabalhos que problematizem o campo afetivo e/ou existam no contato escrita-arte. Nos vastos estudos que localizam o afeto como força central na constituição da paisagem urbana e das relações sociais, políticas e econômicas, busquei me movimentar por um espaço que tratasse das novas modalidades de um afeto íntimo e de uma intimidade pública. O cruzamento da pesquisa teórica com a produção de artistas contemporâneos apareceu como método de pesquisa e impulso produtivo apontando para um trabalho prático-teórico que trouxesse tanto uma escrita de si quanto uma escrita conceitual para dentro do trabalho. Em “//” a produção de um texto/obra parte da investigação sobre os modos de aparição de subjetividade e afetividade no contemporâneo, sobre como ressonâncias psicológicas e afetivas dão origem a uma escrita de superfícies estéticas, matérias visuais e operações gráficas.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Literatura. Livro objeto. Escrita conceitual. Afeto.

ABSTRACT

QUINTELLA, João Paulo. // *Affect and derivations*. 2014. 79 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Writing as work. This is the proposal of "///". Produce a publication that does not separate the text of plasticity having as theme the affect- production, permanence and evanescence. In this book-object, thinking writing as art [a doing] and writing in art [a locate] is the same movement, the same exercise. "///" focuses on the field of affect as a theme and writing as form taking as a basis works that problematize the affective domain and / or exist through the contact writing-art. In the large studies that locate the affection as a central force in the creation of the urban landscape and social, political and economic relations, I sought to move towards a space that treats new arrangements for an intimate affection and a public intimacy. The intersection of theoretical research with the production of contemporary artists appeared as a research method and productive momentum pointing to a practical-theoretical work to bring both a written and a conceptual writing themselves into the work. In "///" the producing a text that is also work is a consequence of the research on the modes of appearance of subjectivity and emotion in the contemporary, on how psychological and affective resonances rise into written aesthetic surfaces, visual materials and graphics operations.

Keywords: Contemporary art. Literature. Book object. Conceptual writing. Affection.

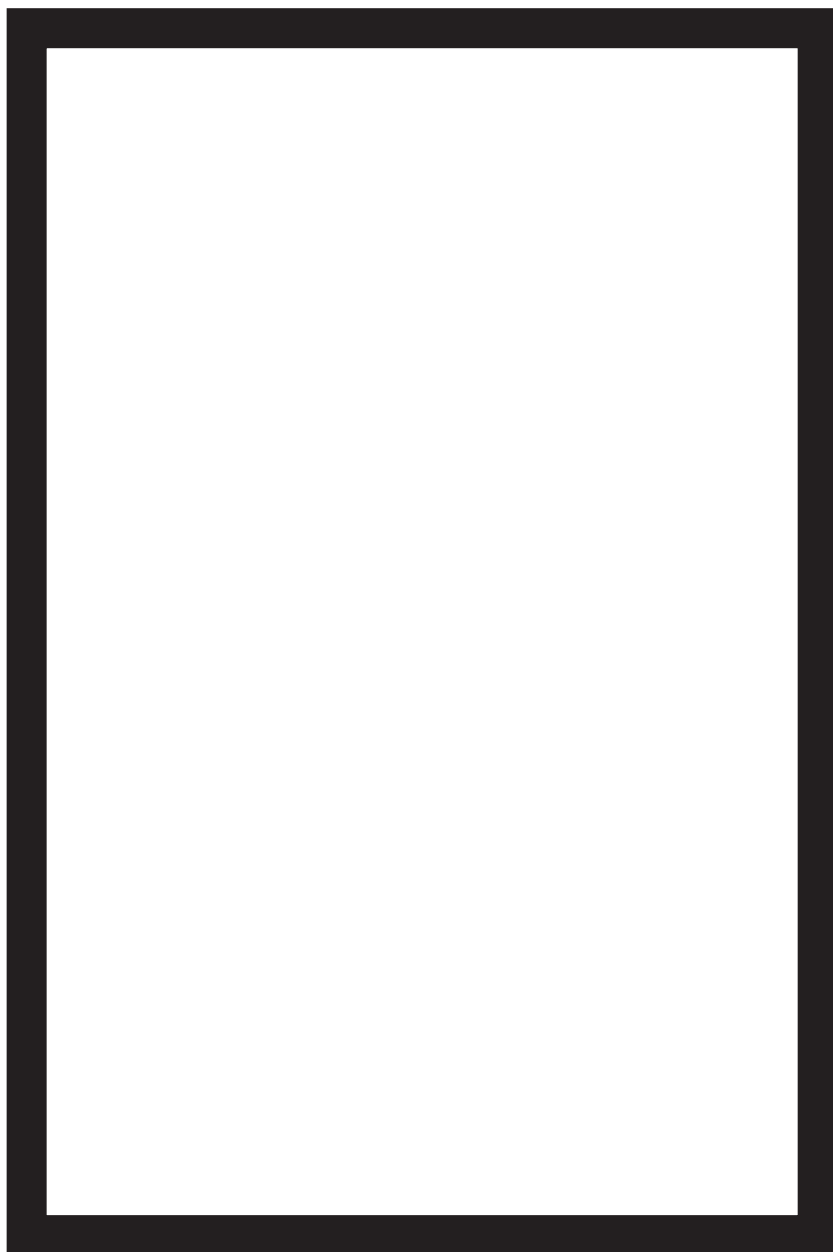
SUMÁRIO

1	// AFETO E DERIVAÇÕES	6
	REFERÊNCIAS	78





JOÃO PAULO QUINTELLA



Sem fazer um gesto, te segui por toda parte.
Sophie Calle

[]

Te entendo agora, sem você. sem você. e sem amor por você.

Só existe clareza de trás pra frente. sentados nessa mesa, todas as outras mesas fazem mais sentido. foram muitas que dividimos, com muitos. nessas ocasiões, era um pouco de cada um de nós que se diluía.

No meio destes seres que são um só, eu queria saber se te conhecia de verdade.

Acho que conheci uma versão sua, assim como você conheceu uma minha. e ainda tem o outro lado, sempre tem. o seu. você pensava que eu não te conhecia. no íntimo, sabia que o problema é conhecer demais, perceber demais, sentir demais tudo do outro. isso te incomodava. por medo e por ter que se confrontar consigo.

O nosso medo é sempre nosso. você reclamava de como eu fazia você se sentir mas o que eu fazia era você se sentir e disso você reclamava.

.tempo.

_Não queria entrar nesse tipo de discussão. mas não consigo me esquivar da dúvida e por isso vou te fazer essa pergunta. Queria saber se você me traiu?

_Essa pergunta não se faz e por isso não se responde.

.tempo.

_ Me traiu?

Se olham, silêncio. olhos nos olhos.

_ Você acha que isso faz sentido?

_ Não sei.

.tempo.

continua_ Não to preocupado com isso.

.tempo.

_ Bom, todo mundo quer saber: tem aqueles que tem a coragem imprudente de perguntar e aqueles que tem a força corajosa de não fazê-lo.

“Quem não suspeitou, e ante as suspeitas se podem tomar duas medidas: perguntar ou calar. Se você fosse perguntar e obrigar talvez chegue a ouvir ‘Não fui eu’, e terá de reparar no que não se diz, no tom, nos olhos esquivos, na vibração da voz, na surpresa e na indignação talvez fingidas; e não poderá voltar a fazer a pergunta. Se você calar, essa pergunta estará sempre virgem e disposta, embora às vezes o tempo as torne incongruentes e quase inefáveis, literalmente extemporâneas, como se tudo acabasse preescrevendo e fazendo sorrir quando pertence ao tempo transcorrido, o passado inteiro parece venial e ingênuo.”

Javier Marias, *Coração tão branco*, 226

_ E saber vai te levar a que?

_ Acho que você nunca entendeu isso. saber é um atenuante. a expectativa, a previsão do pior que está por vir, da tragédia iminente, é a pior parte. muito pior que a tragédia em si. Porque com a tragédia a gente lida. com a expectativa a gente sofre.

_ Você ta diminuindo o peso dos fatos. traumas são fatos. e o pior : fatos são indissolúveis. eles aconteceram e pronto. não há esperança de altera-los e com alguns é quase impossível conviver.

“Ante um perigo externo podemos nos salvar mediante a fuga, fugir de um perigo interno é uma empresa mais difícil.”

Sigmund Freud, Obras Completas 30-36, 229

O ciúme é a sugestão da facada. apenas a sugestão.

_ E se eu disser que sim.

_ Bom, você só vai transformar o que sobrou do que eu sinto por você em um desinteresse profundo.

[] afeto

Como força, é o afeto que nos move.

O afeto, pensado dentro deste trabalho, compreende-se como manifestação circunstancial gerada por diferentes naturezas, de implicações permanentes ou efêmeras. Mais do que precisar e delimitar as margens do afeto, busco perceber de que modo efeitos efêmeros se desdobram em afetividades permanentes e, por outro lado, de que forma a permanência é afetada ou consolidada, afirmada ou sabotada, pelo efêmero.

Na incoerência dos afetos, só o que pode ser destruído permanece.

A relevância de uma reflexão e produção sobre afeto é potencializada pela posição que este ocupa nas relações contemporâneas. Enquanto força, o afeto propicia qualquer aproximação entre indivíduos e também entre indivíduos e objetos e é, portanto, responsável por viabilizar qualquer trama social.

Como força o afeto é latente nas manifestações emotivas e corpóreas funcionando como registro condutor das paixões, comportamentos e sentimentos. A ideia de registro possui uma dupla função ligada às duas acepções da palavra. Por um lado, o registro afetivo funciona a partir de um princípio de inscrição, algo que marca, gerando uma espécie de espectro afetivo, uma camada que acumula as repercussões e sensações das vivências. Por outro, a ideia de registro como fonte, como aparelho que permite fluxos.

Longe de uma perspectiva perceptiva ou sensorial, a abordagem aqui, parte da ideia de que o afeto é "parte integral da paisagem urbana cotidiana" (Thrift, *Non-Representational Theory* | 72). Pensar as modalidades de afeto significa, portanto, empreender uma escavação sobre todas as engrenagens que manipulam a máquina social.

Embora de natureza distinta do pensamento racionalista, o afeto não deixa de ser uma forma de inteligência, ainda que não reflexiva. Suas propriedades e capacidades influenciam e produzem o tecido social tanto quanto ou mais do que a inteligência racionalista. Vivemos um mundo cada vez mais pautado em sensações e as sensações são guiadas por uma outra forma de pensamento que embora não seja estritamente racional, não deixa de ser pensamento, o pensamento afetivo. É esse campo que tentarei cercar, não de definições, mas sim de possibilidades.



On Kawara.
4, Mars, 1973.
1973.

.tempo.

Era 23 de Setembro e eu ainda sentia o gosto de alho no seu hálito proveniente do jantar passado.

_ Fico tranqüilo quando abro os olhos e vejo você.

.tempo.

Uma primeira direção possível "...consiste no afeto como conjunto de práticas corpóreas que produzem uma conduta visível." (Thrift, 175) Essa concepção sugere o pensamento das afetividades através de suas formas de aparição. Sob essa ótica, o afeto é interpretado através do corpo. As emoções manifestas fisicamente adquirem valor simbólico tornando-se um campo de significados.

Mas a percepção dos afetos não depende apenas de suas características expressivas. Duas questões comprometem a análise dos afetos aparentes: a descontextualização e a representação. No primeiro caso, com muita frequência o "contexto parece ser o elemento vital para a constituição do afeto." Fatores externos, como o ambiente, a aleatoriedade e a ação do outro, incidem sobre o

corpo e são, muitas vezes, os responsáveis por erupções afetivas. Ou seja, o afeto não pode ser analisado friamente, separado dos estímulos externos que o desencadearam. No segundo caso, o problema é que emoções são amplamente não-representáveis. Além de não-representáveis são mascaráveis. O aparato estético pode facilmente confundir, deslocar e influenciar a percepção afetiva.

No trabalho “Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say” (1992-93), Gillian Wearing explora nossa percepção imagética através da oposição entre a aparência de um indivíduo e sua declaração pessoal escrita em uma folha de papel. A artista inglesa choca a imagem contra o íntimo e deste modo tenciona as cordas que ligam as modalidades de afeto a suas formas de aparição. Através da escrita, gera uma fenda para dentro do próprio sujeito. O texto é o corte que expõe a carne, rompendo os envoltórios estético-sociais. Em entrevista à Donna De Salvo, Wearing descreve seu método:

“Primeiramente eles teriam que aceitar e acima disso teriam que pensar e dizer algo que sentissem. Para mim isso funcionava melhor porque quando os participantes voltavam com algo escrito, eles desafiavam a minha própria percepção sobre eles. Todos nós criamos imagens quando vemos alguém; todos nós criamos idéias baseadas na aparência do outro ainda que saibamos que essas idéias possam desabar assim que nos aproximamos ou começamos a conversar com o outro.”

Phaidon, Art Play, 492



Gilliang Wearing.

Signs that say what you want them to say
and not Signs that say what someone else
wants you to say.

1992-93

vergonha

Vergonha é o sentimento que o contemporâneo conseguiu inverter com maior sucesso, baseado, sobretudo, na sua lógica de exposição. Se expor anula a vergonha. Quem se expõe parece alheio a esse sentimento. Mais do que isso, tornar público ou tornar-se público é condição sinequanon do ser social contemporâneo. O que era vergonha, contração, passa a ser coragem, orgulho; expansão.

O discurso é incapaz de cristalizar as emoções, as quais, por sua vez, são evidências formais do que afeta o indivíduo.

“Se existe algo distintivo sobre as emoções é que, ainda que elas ocorram no decorrer do discurso, elas não são verbo, nem mesmo formas de expressão, elas são maneiras de expressar algo que acontece e que o discurso não é capaz de apreender.”

O devir das emoções é entendido como um processo de ruptura corporal. Manifestações como o choro, explosões de raiva e ataques de riso são manifestações que evidenciam o caráter visceral do afeto.

_ A verdade não está na sua fala. está no seu corpo.

A partir daí, a questão passa a ser a tradução ou transferência do afeto para a linguagem, em uma necessidade ou obsessão humana de dar forma ao que é por natureza informe.

Do ponto de vista Freudiano, a importância da transferência para a fala é vital. Sem a substituição do ato pela linguagem o afeto não pode ser trabalhado: superado, esquecido ou assimilado.

Uma esperança acabou de invadir o quarto. Ouço seu zumbido e seu chocar-se permanente contra a parede. Quero acreditar que ela encontrará rapidamente a fresta na janela, caso contrário...

Não encontrou e instalou-se na parede.

_ A gente já falou sobre isso mil vezes.

_ Acho que tá quase lá.

“Se o sujeito sofre de reminiscências, isto é, de representações ligadas a afetos abafados, e não de distúrbios orgânicos, ele pode ser curado através da verbalização dos referidos afetos. Daí a idéia de substituir a sugestão por um tratamento pela fala...”

Roudinesco e Plon, Dicionário de Psicanálise, 205

As maiores afinidades nascem em silêncio mas sobrevivem através da fala. E com a fala sofrem tentando se explicar.

O afeto é criação de espaços. Tanto em seu caráter destrutivo quanto na sua capacidade de permanência, o que o afeto faz é abrir um espaço onde nada existia.

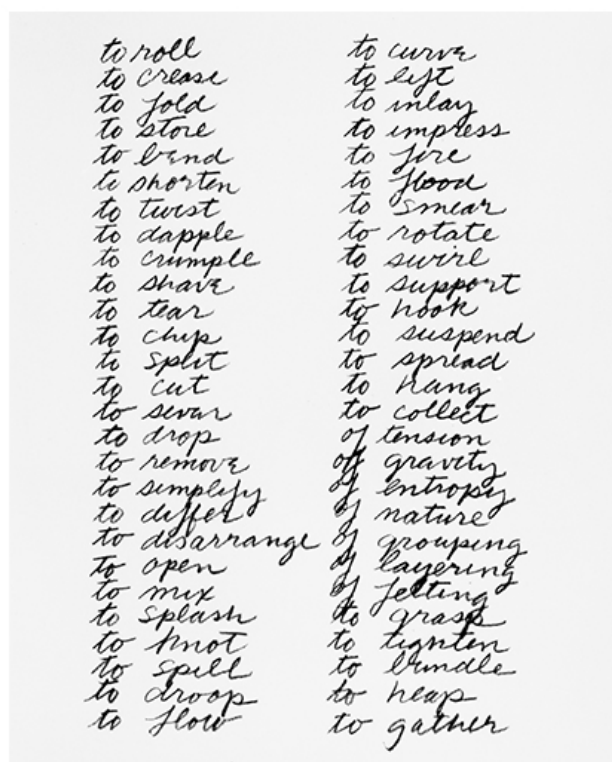
“Os amantes não se comunicam dentro de frases mas entre elas.”

Lionel Shiver, O mundo pós-aniversário, 92

Transpor gestos para a escrita também aparece como dispositivo artístico. O repertório de ações de Francis Alys e a lista de verbos de Richard Serra refletem essa vontade de formalizar uma experiência.



Francis Alys.
A Personal Repertoire of Possible
Behaviour While Walking the
Streets in London Town.
2005



_E preciso ser sincero com você. senão isso gera um desconforto e me sinto falso ainda que sinta aquele medo comum de que falar sobre essas coisas seja a verdadeira criação de problemas, de que falar aumenta, redimensiona. Sim, quando falamos já propagamos ondas sonoras, já criamos, de partida, ressonâncias descontroladas.

_Melhor falar do que viver com esse medo. essa ideia de que resolvemos as coisas sobre dois sozinho é completamente ilusória. Sobre dois se resolve a dois.

“Muitos indivíduos não conseguem superar a angústia ante a perda do amor, jamais se tornam independentes o bastante do amor dos outros, prosseguindo nesse ponto o seu comportamento infantil.”

Sigmund Freud, Obras Completas, 30-36, 233

_ Pois é, preciso de você para fazer essa volta por mim. uma dependência que deveria ser fragilizante mas que acaba me fortalecendo porque você dá essa volta. somos dependentes. e isso nos incomoda. e nos distancia quando mais precisamos do outro. mas essa volta, essa despressurização da fala e das fraquezas, você faz não como quem faz uma tarefa obrigado mas sim como quem sustenta e apóia com orgulho um corpo amigo. você recebe o meu peso com gosto, sem esforço, e assim ergue a estrutura para que eu possa suportá-lo e superá-lo.

.tempo.

continua_ Apesar do medo, não consigo não falar. apesar do medo do que isso trará no futuro. se vou me culpar por ter causado meu próprio mal. é um medo de ser fraco e ser estúpido, de não ter força para se esquivar do óbvio, não ter

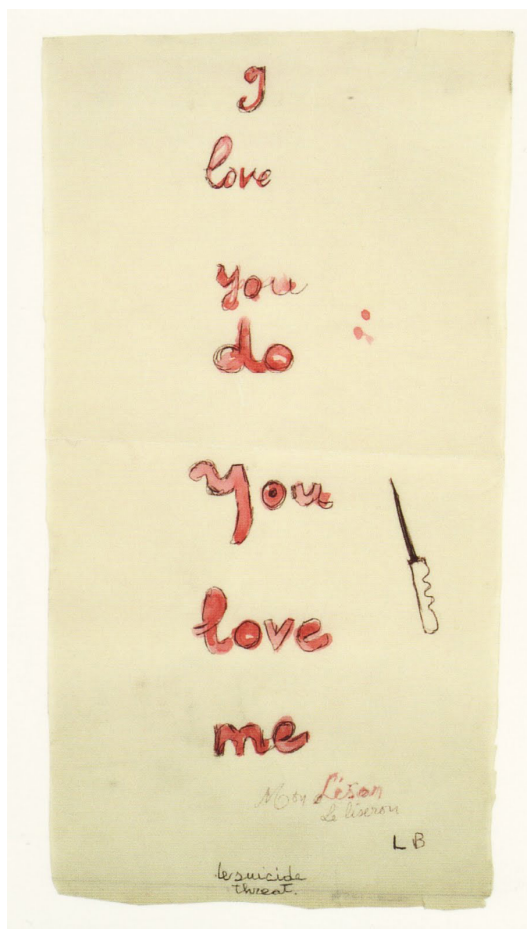
força para controlar a si próprio, e não ter capacidade de alterar uma linha de raciocínio autodestrutivo.

_Já passamos do ponto onde não falar resolve. as questões já existem demais.

“... o verbal nivela as coisas que como ato são distinguíveis e não se pode mesclar. Beijar ou matar alguém são coisas talvez opostas, mas contar o beijo e contar a morte assimila e associa de imediato ambas as coisas, estabelece uma analogia e erige um símbolo.”

Javier Marias, *Coração tão branco*, 226

continua_ Quando vem à cabeça a dúvida “Será que é melhor contar?” é porque é melhor contar.



Louise Bourgeois.
I love you.

ciúme



ciúme

O ciúme é quem mais inviabiliza assuntos. É ele o maior criador de tabus e com isso é aquele que coloca o peso mais insuportável nas coisas.

O ciúme é como alguém pisando no seu calcanhar o tempo todo. Pisando no seu ponto fraco. É como viver em combustão. O corpo quente, inviabilizado de pensar em outra coisa.

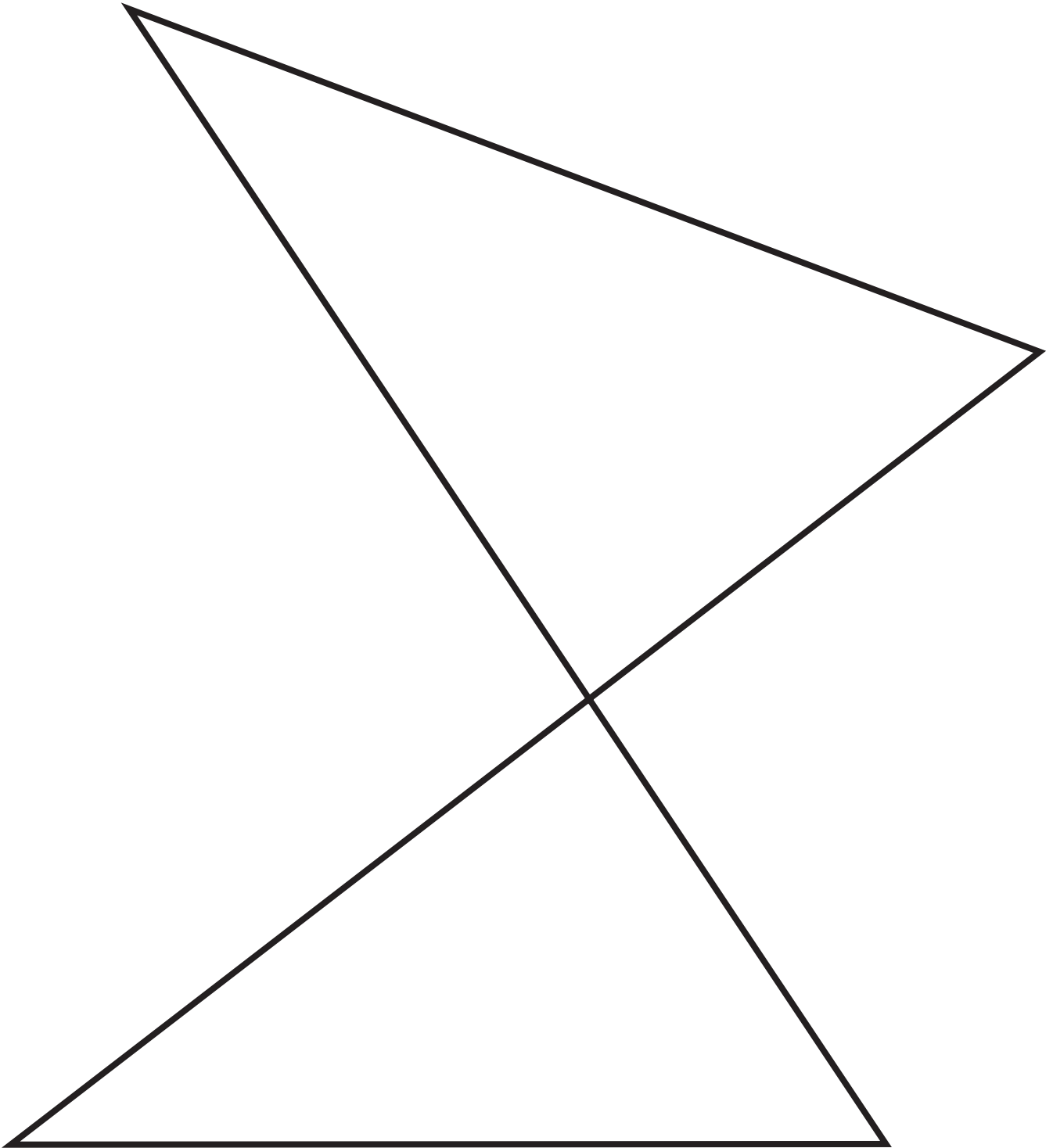
Como uma infecção corrói as bases do relacionamento.

Uma outra via para o pensamento do afeto associa e disseca as manifestações emotivas a partir de conceitos psicanalíticos.

A veia principal dessa concepção é a noção Freudiana de pulsão [força de vontade; determinação; desejo], que identifica a sexualidade, a libido e o desejo como fontes das motivações humanas e da construção de identidade e portanto de qualquer aproximação impulsionada pela subjetividade. Thirft faz ressalvas ao tratamento psicanalítico do afeto alertando para o perigo de reducionismos. De fato, a leitura Freudiana parece cercar as modalidades afetivas, impondo limites que, embora precisos, estreitam o vasto campo de conexões possíveis que engendram as emoções.

A pregnância da ideia de pulsão impede a projeção de emoções que desviem de origens psicanalíticas. Freud pensa o afeto como carga, algo que pode ser compartimentado e liberado. Thirft alerta para o fato de que o afeto está sujeito a variações causais as quais a noção de pulsão não comporta. Segundo o geógrafo, a maioria das características que Freud atribuiu ao Inconsciente e ao ID, zonas onde os impulsos são atuantes e não regulados, são, na verdade, aspectos de um sistema afetivo mais complexo. De algum modo, Thirft parece assumir que o que gera as emoções é um descontrole e não uma origem. Descontrole não significa que as emoções não sejam confiáveis ou que sejam dotadas de uma estabilidade impossível, o que está em cheque é sobretudo o trajeto entre o disparo e o alvo dos fluxos afetivos.

_ Sempre que vc dobra as pernas sobre mim é um encaixe perfeito.



Entre o disparo e o alvo existem vários desvios possíveis. Neste trajeto, o próprio alvo pode dispersar-se, assumindo outra posição e outro corpo.

_ Difícil é depender de um acordo que não existe.

_ O fato é que todo o acordo baseado em termos afetivos dependerá sempre unicamente da vontade. a vontade, por sua vez, é oscilante demais para que se dependa dela.

[] afeto como campo ampliado

O pensamento dos possíveis trajetos afetivos desloca a noção de afeto da subjetividade e volta-se para a relevância decisiva das conexões entre circunstâncias e corpos.

As fotografias da holandesa Rineke Dijkstra são dotadas de uma alta carga psicológica mas, ao mesmo tempo, dilui as fronteiras do eu na paisagem. Dijkstra se dedica exclusivamente aos retratos [portrait] e, através da repetição, alcança um deslocamento perceptivo. Nosso olhar abandona suas qualidades óticas em um paradoxo que reconfigura nosso modo operante cognitivo. Ao mesmo tempo que contrai o campo predominante do impacto visual, atinge o expectador através de um campo predominantemente sensitivo-afetivo. Dijkstra opera um engenhoso mecanismo de retração e expansão dentro dos níveis de consciência. Suas fotografias são momento monumento. Seus objetos são sempre posicionados no centro da imagem e o foco está sempre precisamente calibrado em função dos detalhes da figura. O fundo, seja um paisagem ou um único tom cromático, é subserviente à representação da figura, como se o corpo absorvesse seu entorno.



Rineke Dijkstra.
Beach Portraits
1992 - 2002

O afeto está não apenas no próprio corpo mas também fora dele. Essa relação entre externo e interno onde os dois são inseparáveis mas não assimiláveis produz a sensação de ser tomado por algo que escape o próprio corpo. Por isso a desorientação em relação a algo que nos parece tão íntimo.

“O ponto de partida deve ser: não sei. O que é uma entrega total.”

Clarice Lispector

“Corpos não existem como entidades autonomas mas sim com a capacidade de atuar diretamente um sobre outro: pessoas são fractais: capazes de incorporar outros e partes de outros.”

Nigel Thrift,

Understanding the Material Practices of Glamour, 291

Em Eduardo Berliner existe sujeito demais. O artista inflado das pinceladas brilhantes e das cores contemporâneas perfeitamente alocadas. De uma camada psicológica também devidamente alocada, acomodada. O oposto da simbiose entre sujeito e contexto que acontece em Dijkstra. Já Nazareth sobressai porque ali existe sujeito de menos, ele some na paisagem. A atravessa, não fica. Caminha, não pára. Se o campo dos afetos encontra a arte é dentro de uma arte que se inscreve numa lógica do movimento, do dialogo, do confronto e das tensões.



À esquerda,
Paulo Nazareth
na tribo Caiová de
Aral Moreira.

Eduardo Berliner.
Máscara.
2011

O afeto não é apenas uma manifestação física mas sim uma equação expandida, capaz de absorver fatores externos ao próprio corpo e pensá-lo como parte integrante de um mundo em mutação permanente. Um mundo como concomitância, um mundo onde as variações fazem todas partes de um mesmo todo. Dessa interação entre o corpo e o exterior deriva uma psicologia humana múltipla cujo módulo de expressividade é o afeto.

“O afeto, definido então como a propriedade do produto ativo de um encontro, toma a forma de um acréscimo ou decréscimo na habilidade do corpo e da mente de agirem de modo semelhante, o que pode ser positivo e aumentar essa habilidade [e assim ser prazeroso ou eufórico] ou negativo e diminuir essa habilidade [e assim ser tristeza ou abatimento]”

Nigel Thrift, *Non-Representational Theory*, 178

Há aqui um deslocamento: o afeto desvincula-se do âmbito das respostas e situações e, ao invés disso, aparece ligado à ação e encontros que são em si mesmas substâncias de afeto. O fato de aparecer espalhado no contexto não torna o afeto rarefeito, ao contrário, ele ganha em densidade. “se tornam assim uma parte sólida da natureza, da mesma ordem que tempestades ou enchentes.”

_ Você foi a primeira pessoa a me pensar ao contrário.

traição

Quando o corpo é impulso o afeto vira acontecimento.

“O que normalmente se chama traição, a triste e banal rebelião dos corpos contra uma situação e uma terceira pessoa, torna-se um fato insignificante, se olhamos para trás no fim da vida- insignificante ou deplorável, como um acidente ou um mal entendido qualquer.”

Sandór Marái, *As Brasas*, 91

“Isso mata, sim, mas a gente continua lá plantado. O problema não é não sobreviver, mas sobreviver. Todo mundo sobrevive. É isso que torna tudo uma desgraça.”

Lionel Shiver, *O mundo pós-aniversário*, 93

.tempo.

_ Existe uma dificuldade de perceber e lidar com as manifestações afetivas no momento em que acontecem. Passamos sempre por um processo de digestão ou tradução dos afetos antes que seja possível expor-los socialmente.

_ Não mais. A mobilidade transformou o afeto em instantâneo. fez do afeto algo muito definido pelo momento e pelo contexto. o instante se transformou em algo duradouro e a permanência em algo comprimido. parece que quanto mais impressões momentâneas a pessoa tiver mais atravessada pelo afeto ela será. só que na prática, o excesso é solidão. o outro lado, da permanência, gera uma força baseada na unidade e a unidade também é isolamento.

.tempo.

“Se eu sou alguém que não pode ser sem um agir, então as condições deste agir são, em parte, as condições da minha existência.”

Undoig Gender, Butler, 3 | tradução livre

Thrift analisa também a abordagem Darwiniana do afeto. Para Darwin, “as expressões emotivas são um produto da evolução” e não são exclusivas dos seres humanos. Algumas características expressivas semelhantes às nossas podem ser notadas em animais, especialmente envolvendo expressões faciais e produções de sons. A expressão gestual seria, em contrapartida, uma produção cultural variável.

O pensamento do afeto em Darwin se insere na construção da teoria evolucionista, e traz, portanto, o afeto para a luz de uma reflexão causal. Darwin defende uma ideia de linhagem que conduz a expressividade emotiva de animais para humanos. Através de amplos estudos de imagens de rostos e expressões, Darwin buscou evidências para uma planificação das manifestações de afetos, o que dificilmente seria alcançado, e ainda que fosse, nunca poderia abarcar as formas de aparição idiossincráticas e circunstâncias do afeto em cada indivíduo. Se tomarmos o trabalho da artista inglesa Gillian Wearing, *Signs that Say What You Want Them to Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You to Say* (1992–3), onde a afetividade não é aparente e, em geral, choca-se com a apresentação/representação de cada indivíduo, fica evidente a incapacidade de leitura e percepção do afeto através de uma visualidade pragmática.

_O melhor disfarce que existe é a transparência. A transparência é o melhor disfarce.

O que Darwin parece ignorar são todas as qualidades comunicativas do afeto. Pensar o afeto como uma manifestação fisiológica é dizer que somos afetados apenas por dados da natureza quando, na verdade, o que o pensamento do afeto coloca hoje, é que a invenção daquilo que somos é muito mais relevante para entender o que nos afeta do que qualquer característica ou análise isolada. Darwin se apoiava na representação, algo em que não acreditamos mais.

[] Amor Mundi

Em seu texto “Hannah Arendt e o pensamento político sob o signo do Amor Mundi”, André Duarte observa que “todo homem é necessariamente do mundo, mas só se torna efetivamente mundano a partir do instante em que habita o mundo e ama-o em função de sua própria capacidade fabricante e desejante.” Essa ideia aponta para a noção de afetividade como devir, como instância definidora da condição de vivo. A própria existência, ou reconhecimento dela, está condicionada a uma exigência/necessidade afetiva. Diferente da noção integralista entre interno e externo, Arendt pensa o mundo como divisa. Para Arendt, o afeto sofre quando apropriado pelo mundo e tende, inclusive, a não sobreviver a essa contaminação.

“Arendt afirma que a experiência de amor é estritamente privada e não pode suportar a forte luz da publicidade sem que seja destruída: “O Amor, por exemplo, em contraposição à amizade, morre, ou antes, se extingue assim que é trazido a público. (Never seek to tell thy Love, Love that never told can be.)”

André Duarte, Hannah Arendt e o pensamento político sob o signo do Amor Mundi, 4

O que pensaria Arendt do atual cenário das redes sociais? Da exposição em tempo real dos afetos? Da produção de afetos dentro de um corpo social?

A produção de um outro virtual de nós mesmos é também um corpo que afeta e é afetado, um corpo investigado e dilacerado a partir de uma invenção de si mesmo. Como pensar a contaminação do amor a partir de um cenário de amplo descontrole expositivo? Um esquartejamento. Fatias, cortes de carne em tempo real. Apodrecimentos, um verdadeiro açougue sem céu.

.tempo.

_ O problema das redes sociais é que nada desaparece, tudo permanece. Todo post, toda foto, tudo consta no histórico, persiste em algum lugar. e parece haver um medo de alterar aquele território, desfazer as ações.

_ Claro. desfazer é um gesto a mais.

_ Sim, mas a questão é que as coisas continuam ali. se o gesto de expor não significa nada então o gesto de cortar também não deveria.

.tempo.

—

Essa violência expositiva, por outro lado, impõe, ao afeto, novas formas de sobrevivência. Desprotegido, ele se amplifica e se expande. Antes, a noção de afeto parecia gravitar em torno da ideia de satisfação e preenchimento. Agora, a noção constitutiva de afeto passa a ser o pertencimento. Em outras palavras, o pertencimento parece ser uma preocupação central em torno da qual gravitam as modalidades contemporâneas de afeto.

Em sua tese, Arendt aponta um dupla concepção da condição humana a partir da leitura de Sto. Agostinho, um ser ora fechado em si mesmo, "em seu isolamento e particularidades absolutos", ora expandido como ser social, interligado e pertencente a uma dinâmica de um coletivo e seus efeitos. Esta dupla concepção produz

um “estranhamento do mundo” o que não implica no seu abandono. Hannah Arendt não vai, contudo, endossar a assimilação e simbiose entre homem e mundo. Ao contrário, parte dessa dicotomia para pensar as margens entre um e outro e onde o contato existe. O conceito arendtiano de mundo não passa por uma conexão ou pertencimento. O mundo deriva das ações do homem, “das barreiras artificiais que os homens interpõem entre si e entre eles e a própria natureza”. O Amor Mundi não traz assim uma ideia de pertencimento brando e sim a ideia de ação e engajamento para com à alteridade.

Queria te escrever porque acho que você entende errado quando falo de certos medos, meus. parece que quero dizer alguma coisa sobre você, apontar alguma coisa, mas não pode ser isso. os medos são sempre nossos. (já disse isso, eu sei). quando exponho certas coisas pra você, elas falam sobre mim e, ao contrário do que você diz, elas não mostram uma desconfiança escondida de você, elas mostram confiança pois nunca me sinto tão frágil como quando falo dessas coisas.

Para você sinto que posso falar.

_ Obrigado. as pessoas tem medo de elogiar. parece que elogiar é um perigo. não deveria ser. o elogio não existe como ataque ao não elogiado. nem como apego ao elogiado.

_ No tom certo tudo pode ser um ataque e para o outro tudo pode ser apego. quando você elogia uma pessoa que eu queria que fosse ignorada me sinto preterido. sinto, no limite, que você quer aquilo e não a mim. dentro dessas redes afetivas cheias de coisas caladas, de apertos de mão e beijos na bochecha constrangidos, é difícil fazer do elogio só um elogio.

[] O leitor é mediado pela materialidade do produto.

Um livro é antes de qualquer outra coisa um objeto. Antes de se tornar projeção mental, antes de gerar qualquer envolvimento narrativo, um livro se interpõe como objeto, se apresenta como objeto, interfere como objeto. Como presença, um livro não apenas evoca narrativas e provoca julgamentos éticos e morais reagindo à nossa imagem de mundo mas se torna ele mesmo elemento de uma experiência estética.

Demarcar aqui, em primeiro lugar, o campo do pensamento estético sustentará o entendimento das reverberações afetivas no âmbito da produção artística contemporânea. A partir daí, a estética aparecerá como principal condutor das novas modalidades (eletricidades) afetivas que dirigem a sociabilidade contemporânea.

Caminhando por um território sensorial complexo, o campo da estética está ligado aos efeitos perceptivos, imediatos e emocionais produzidos por coisas ou pessoas. A estética torna-se assim um meio tanto de reconhecimento como de comunicação através do olhar e da sensação. Este meio sensível possibilita diferentes tipos de fluxos fundamentais à vivência humana. Seja retenção e aproximação ou aversão e distanciamento, a experiência estética é central em qualquer começo, continuidade ou fim.

Nigel Thrift geógrafo inglês cuja análise das relações humanas expôs novas camadas de interação entre afeto, subjetividade e espaço, considera a estética uma força afetiva capaz de mover e alterar a vontade e a inclinação de um ser humano por um lugar, coisa ou pessoa.



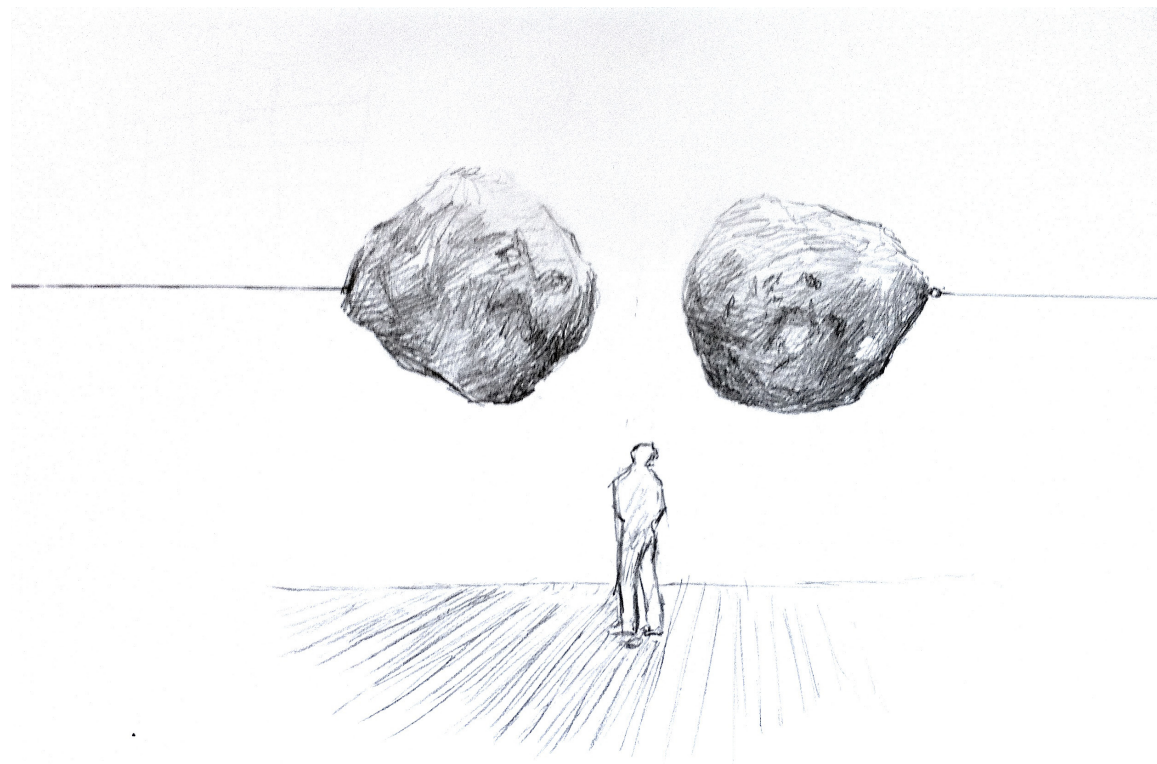
magnetismo

“Todo magneto tem áreas onde sua força magnética é maior, chamadas pólos. Esses pólos sempre vêm em pares, nunca são um só.”

The cultural library; Magnets and Magnetism, 261

Uma vez li sobre o conto do Andrógino de Platão. Os homens originais eram na verdade seres duplos extremamente fortes e ágeis. Os deuses, furiosos com a potencial desses seres, cortaram todos ao meio e os dispersaram em direções opostas. Desde então estes seres vagam pelo mundo procurando seu par.

Prefiro a ideia de magnetismo



Que a força de atração supere o peso dos corpos.

“ É uma força que gera gratificação sensorial e emocional. É uma força que produz capacidade de assimilação e compartilhamento. É uma força que, embora cruzada por todo tipo de impulsos, possui valor intrínseco.”

A estética é portanto um vetor afetivo. Como força, ela tem a capacidade de atrair e repelir. Com a ingerência capital do afeto nas relações contemporâneas o vetor estético assume um papel de força motriz, originando e direcionando inclusive as pulsões humanas mais orgânicas e menos sociais, como a fome e o sexo. É comum, por exemplo, alguém perder a fome em função do choque estético que o alimento representa para aquela pessoa. Mas, por mais que a estética se manifeste nas mais variadas formas, é na produção de objetos de consumo que o vetor estético incide com mais força. A ideia de função foi superada pela ideia de afeto. Nesse caso, se o apelo que um objeto tem é derivado de sua emanção estética, a estética passa a guiar nossa escolha pelos objetos. Quantos saleiros não foram comprados pelo design e não pelo seu funcionamento? Na compra de objetos sequer existe um teste funcional, o que existe é um teste afetivo, se gosto ou não de determinado objeto. Como Postrel (2003,9) aponta, “forma segue a função” foi substituída por “forma segue emoção”.

_ Você gosta disso?

_ Não sei. tem alguma coisa que me incomoda.

_ Sempre tem. faz parte.

Cabe distinguir, no entanto, a diferença de operações propostas por um objeto de arte e um objeto de consumo, ainda que essa fronteira tenha se tornado extremamente fina desde os ready-mades de Duchamp e, posteriormente, das Brillo Box ou latas de sopa de Warhol. Existe algo no objeto que define de que lado ele está ou, antes disso, é o próprio estar que define a condição do objeto. Mas, antes de propor sua definição contextual, é necessário entender os pontos de contato e as ambigüidades que cercam o objeto de arte e objeto de consumo.

O que acinzentava ainda mais essa distinção é que, além da incorporação dos objetos industriais prontos, sem qualquer modificação física, aos objetos de arte, também os objetos de arte adentraram um circuito mercadológico. As grandes feiras de arte, vistas de longe, diferem cada vez menos de um salão do automóvel.

As formas como a estética é operacionalizada dentro dos modos de produção artístico e de consumo também podem confundir-se e co-existirem em zonas de interseção específicas. A produção industrial foi e continua sendo largamente acionada pela produção artística. Desde uma verdadeira indústria criada para manipular o ferro cortem da obra de Richard Serra até o uso da solda em larga escala pela artista brasileira Ana Tavares, o fazer artístico em muito se vale do fazer e da estrutura industrial. Por outro lado, desde de grandes espaços arquitetônicos até a identidade visual de itens de consumo, a contribuição de "um fazer artístico" também se faz presente no meio industrial, caso da participação do chinês Ai Wei Wei na concepção do estádio Ninho de Pássaros na China e das estampas para uma garrafa de vodka Absolut dos artistas Nelson Leirner e Daniel Senise.

Cabe dizer, contudo, que as divisórias entre os mundos existem e a condição definidora de um objeto passa ao largo de suas questões processuais ou metodológicas sendo apenas uma questão de contingência.

Mas as contingências não são determinações. não são permanências.

As coisas passam e persistem. sem regra. o que fica e o que vai se acordam no fim.

Em 1948, o filósofo francês Merleau-Ponty já apontava para a ideia de que um objeto não é nada senão o modo como o percebemos.

“O que aprendemos de fato ao considerar o mundo da percepção? Aprendemos que nesse mundo é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer.”

Merleau-Ponty, *Conversas 1948*, 56

_ Sempre achei que tinha sido eu o mais transformado pela relação. agora vejo que foi você. que alterei aquilo de mais influente no seu ser, sua percepção do outro.

Perceber significa reconhecer a existência de um outro e processar sua forma a partir de representações pré estabelecidas. Merleau-Ponty observa no entanto que o poder da representação está

entrelaçado as formas de aparição do sujeito/objeto. “Como” enxergamos é tão relevante quanto “o que” enxergamos. Foi a tomada dessa perspectiva pelo contemporâneo que proporcionou a ascensão de práticas artísticas que expandissem as noções de espaço e de participação, transformando o ambiente em contexto. Mas, se o obra já passara a manipular e absorver características externas a si, as práticas curatoriais surgem como uma camada a mais de atuação dentro das possibilidades da obra . O objeto passou a ser tão importante quanto a situação em que se insere. O curador atenta aos possíveis [de uma obra]. Pensar conteúdo, contexto e formas de exibição, produzir deslocamentos dentro do território da arte, movimentos que seriam estancados sem proposições curatoriais.

Dentro do campo da arte contemporânea brasileira, a prática de Ligia Clark pode ser tomada como central na discussão dos processos perceptivos. Seus trabalhos buscavam deslocar a estagnação do olhar para uma relação não apenas perceptiva mas também multisensorial. Em texto que analisa as zonas perceptivas e sensoriais a partir do trabalho de Ligia Clark, Sueli Rolnik indica diferenças entre as “capacidades de percepção e de sensação”.

“As figuras de sujeito e objeto só existem no exercício da primeira capacidade[percepção], a qual as supõem e as mantêm numa relação de mútua exterioridade; já no exercício da segunda [sensação], o outro é uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos, numa espécie de fusão.”

Sueli Rolnik, Memória do corpo contamina museu, 02

Na experiência sensorial o corpo participa e altera a situação e a obra enquanto na experiência perceptiva predomina a distância e a impermeabilidade da obra acarretando uma interação introspectiva onde a alteridade é excludente. A percepção é calcada na representação fria desencarnada enquanto a sensação é uma resposta afetiva vibrante.

_ Ver alguém que se admira é uma decepção. eu te admirava.
.tempo.

continua_ Te ver é uma decepção.

Os objetos de Ligia Clark, principalmente os da série “Bicho”, são avessos aos sistemas de representação e totalmente entregues as capacidades sensoriais. A radicalidade de praticar a obra. Talvez por necessidade de romper com um padrão de contato com o público e estabelecer um outro meio de interação, os trabalhos de Ligia Clark deixavam de lado a percepção em prol do sinestésico. Mas essa operação, longe de um dualismo reducionista, significava uma adição, uma soma a discussão da posição e interação com o objeto de arte e suas possibilidades de assimilação.

“O trabalho não mais se interromperia na finitude da espacialidade do objeto; realizava-se agora como temporalidade numa experiência na qual o objeto se descoisifica para voltar a ser um campo de forças vivas que afetam o mundo e são por ele afetadas, promovendo um processo contínuo de diferenciação.”

Sueli Rolnik, Memória do corpo contamina museu, 03

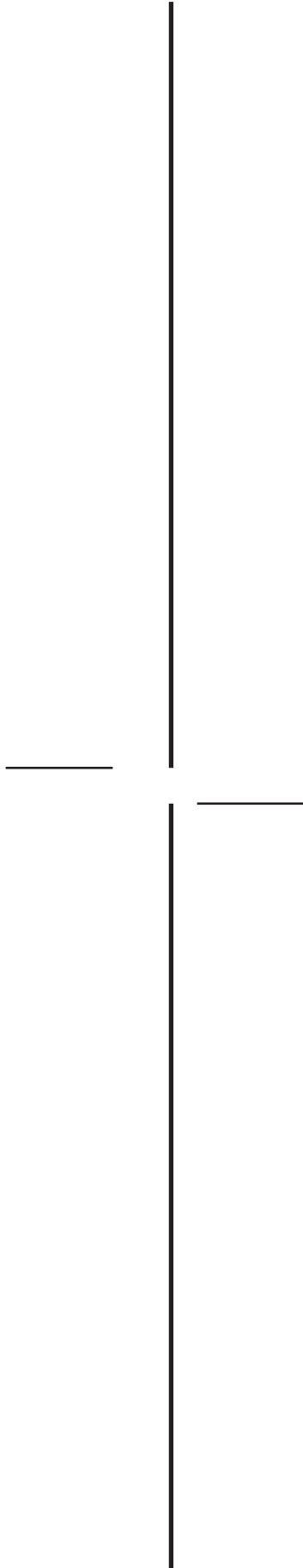
O que está em questão é a relação circunstancial (circunstâncias do encontro entre corpo e objeto – situação, temperatura, luminosidade) entre a matéria e as projeções e interações que esta matéria é capaz de produzir no outro. Aqui cabe portanto retomar o enfoque estético para pensar a recepção e efeito da arte contemporânea. É nestas mediações que aparece a diferença entre um objeto de arte e um objeto de consumo. Nicolas Bourriaud fala, nesse ponto, de uma estética relacional e, portanto, da “possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte Teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação do seu estado autônomo e privado)”. (Bourriaud, 19)

Não é portanto algo que define de que lado o objeto está mas sim o lado em que o objeto está é que define a percepção do objeto.

Como eu me trouxe até aqui?

Vivemos um momento precário, distante das grandes narrativas. nenhuma grande continuidade. e não existe nada em mim que me diga que isso é melhor que o resto.

Em entrevista a revista americana Vice, Marina Abramovic diz que esperava que a arte do século XXI fosse uma arte sem objetos. É a dedução da matéria em favor da experiência imaterial que Abramovic parece procurar e prever. Mas não nos deparamos hoje com o fim do fetiche do objeto. O fascínio estético pelo objeto sobrevive impulsionado em grande parte pela individualização do consumo e pela necessidade de se provar um estilo próprio. Assim, cada objeto se torna parte fundamental de uma construção maior do sujeito e da projeção do sujeito no espaço social.



É pensando neste sujeito que se desfaz para se montar e remontar que produzo um livro-obra que pretende deixar de ser o que é. Não é uma obra sólida mas uma montagem para ser espalhada. É um livro despedaçado e despedaçável.

.tempo.

_ Não vejo como adotar uma estrutura rígida, peças com volume próprio, sem que elas estejam soltas, sem que elas conservem sua autonomia e sua vulnerabilidade. Não vou encadernar.

.questiona_ Não sei se acho uma boa ideia. parece aquelas ideias pretensiosas que na prática acabam sendo meras complicações. as pessoas vão se perder.

.persisto_ Não quero que você se perca. eu só quero que você segure a folha. segura. acho que isso vem da frase do Richard Serra:

“Tudo que escolhemos na vida por sua leveza, logo revela seu peso insuportável.”

Richard Serra, Weight, 3 | tradução livre

Em inglês a frase fica mais leve, em português fica mais pesado. acho que é sempre assim. lembro que quando li essa frase pensei em um trabalho do Bruce Naumam. ele coloca uma pilha gigante de impressões, texto em papel rosa, e o público pode levar dali quantas quiser. aquilo gerava um

volume no meio da sala de exibição, uma massa física densa. eu gostei daquilo. gosto quando chegam maços novos de papel A4 pra impressora aqui de casa. aquela brancura maleável. e lembrei também do trabalho do Robert Morris, aquelas colunas tombadas na sala, como ele conseguiu gerar uma ideia de movimento e estagnação simultâneas. tudo gira em torno dessa ideia de movimento do peso, de gerenciamento dos pesos mas de uma forma muito menos concreta e mais subjetiva do que no caso deles.

As páginas soltas se transformam em trabalhos separados, assim como acontece no trabalho do Bruce Naumam. o contexto pode alterá-las, alguém pode pegar uma página e transformar em outra coisa. se você quiser retirar uma folha e enquadrar, usar de papel de parede ou de calço de mesa, tanto faz. a ideia é tornar-se acessível e metamórfico. é ser altura. peso. comprimento. revestimento. voltando a frase do Serra, lembro que, baseado nela, propus como trabalho final de uma matéria, o contrário do trabalho do Naumam. imaginei uma balança onde as pessoas colocariam páginas com textos seus e aquilo se somaria ao invés de se subtrair. um exercício literal. mas vejo certa beleza na literalidade. talvez seja nossa herança lusitana. as pessoas tentam o tempo todo a comédia através da ironia. isso me cansa um pouco.

E queria criar um símbolo. Daí o título.

_ Acho que você assistiu Batman demais.

_ É provável.

.tempo.

Como Thrift coloca, “Objetos devem ser entendidos como envolvidos em múltiplas negociações sobrepostas com o ser humano e não apenas como partes de propriedades passivas e inanimadas.” (Thrift, 292)

Em “Mon Catalogue”, o artista visual francês Claude Closky propõe precisamente este deslocamento de percepção do objeto, do frio e genérico para o pessoal e sensível. Closky parte de peças publicitárias e transforma o uso do “você” e “seu” em um “eu” e “meu”, inserindo subjetividade em um texto direto e programado. Nesta operação o artista expõe o vácuo entre o consumo e o consumidor, entre o disparo e o alvo.

Minha geladeira

O volume útil da minha geladeira é bem superior às capacidades habituais, e me permitem estocar meus produtos frescos e congelados. O compartimento de carne possui temperatura regulável e a gaveta de legumes com humidade controlada me asseguram uma perfeita conservação dos meus alimentos. Além disso, a ventilação fria fabrica e distribui meu gelo assim como água fresca. E mais, minha geladeira é equipada de um revestimento anti-bacteriano que facilita sua limpeza.

Derek Baulieu,
Mon Catalogue,
1999.

A transformação no discurso transfere uma alta carga afetiva para o objeto, conferindo inclusive uma certa dose de humor face o apego desmedido que o novo texto suscita. Entre as “múltiplas negociações” sugeridas por Thrift, o desejo aparece no trabalho de Closky como figura central nos modos de ligação com o objeto. A vontade de pertencimento e a incorporação do objeto a um próprio registro de si revela a fragilidade das novas fronteira entre o ser e o sensível.

[] modos de escrita . corpo-linguagem

Escrevi a maior parte deste livro em notas no Iphone antes de dormir. Ou acordado, ou móvel. Ou só aproveitando a praticidade, o acesso e a interface que se tornou tão orgânica. Essa foi uma escrita de dedões. Vivemos uma escrita de dedões. Quase nenhuma letra foi desenhada. É tudo impressão digital. Uma escrita por pressão.

“Toda escrita comporta um atletismo; porém, longe de reconciliar a literatura com os esportes, ou de converter a escrita num jogo Olímpico, esse atletismo se exerce na fuga e na defecção orgânicas: um esportista na cama, dizia Michaux.”

Gilles Deleuze, *Crítica e clínica*, 12

Quando se escreve não interessa o pensamento. Interessa o próprio ato de escrever; o pensamento é decorrência. Ambos estão ligados ao mesmo processo, ao mesmo fazer. Essa conexão anula a separação entre o saber e a escrita. Talvez resida aí a escrita-obra.

E assim como a obra se faz na escrita, no fazer artístico e no constituir-se, torna-se presença, o relacionamento também se faz na escrita, num por-se afora, num dispor-se a. Não existe um torna-se um. Torna-se um seria inscrição, atrofia. Um relacionamento é reescritura. Não somos um dois. Somos um eu em dobro. Uma ressonância territorial. Não é tanto um ser, é um estar. E estar ali é uma questão difícil na arte. Estar onde se tem que se estar; onde se espera que esteja, onde se quer estar.

A mobilidade física é uma mudança de constância subjetiva. Onde estamos é o que somos.

ali

lá

aqui

lá aqui ali.

“Minha capacidade de ação não consiste em negar as condições da minha constituição. Se eu tenho alguma capacidade de ação, ela é aberta pelo fato de eu ser constituído por um mundo social que eu nunca escolho. Que a minha capacidade de ação seja despedaçada por paradoxos, não significa que seja impossível. Significa apenas que o paradoxo é a condição de sua possibilidade.”

Judith Butler, *Undoing Gender*, 03 | tradução livre

A ideia de uma prática artística ligada à escrita busca uma expressão estético-literária que atenda a um tempo de abreviações, dispersões, hibridismos e fragmentações.

As questões, as barreiras, também são fluxo. Escrever sem memória. Não sem lembranças mas sem memória. Memória cena fixa, fotográfica, texto verdadeiro, citação precisa. Lembrança é uma memória corrompida. Corrompida pelo afeto. Que a transforma. Essa escrita sem nomes. Não sei os nomes. Lembro deles mas não sei quais são. Lembro, mas não sei.

_ Odiava as situações em que você dava atenção para o lado, sempre para a mesma pessoa. Nada é pior do que ver a pessoa com quem estamos nessa posição de fragilidade consentida.

“Como ciumento sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovo de sê-lo, porque temo que meu ciúme machuque o outro, porque me deixo dominar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.”

Barthes, *Fragments de um discurso amoroso*, 127

Kenneth Goldsmith, em introdução a sua antologia da escrita conceitual, explica que “nunca antes a linguagem teve tanta materialidade –fluidez, plasticidade, maleabilidade- começando a ser ativamente manipulada pelo escritor. Antes da linguagem digital, palavras se encontravam quase sempre aprisionadas à página.” O cenário das múltiplas formas de manipulação de texto atuais alteraram não apenas o produto como a expectativa sobre ele. As redes sociais e os compartilhamentos criaram uma nova dobra na autoria e na relação com a palavra. A geração do copy/paste acelerou as formas de reprodução e apropriação. Nessa nova ecologia hipermidiática, a linguagem adquire valor não pelo que é mas pelo efeito que produz.

As novas esferas sociais, sobretudo a virtual, produzem alargamentos no campo da escrita.

“Vive-se um momento em que os princípios miméticos literários tradicionais passam por significativas mudanças. Isso porque, à medida que o real assume outras complexidades, a linguagem verbal vai deixando de articular essas novas nuances de raciocínio e de sensibilidade, tornando-se imperativo a busca por soluções estéticas mais adequadas a esse novo contexto.”

Lívia de Amorim Neves, Um estudo sobre a escrita literária de Valêncio Xavier, o8

A linguagem é o recurso que mais acirra a ideia de imaterial. É, por definição, uma referência ao campo imaterial. Se pensarmos a escrita como índice remissivo conceitual, ou seja, como uma forma plástica de se pensar a “inconcretude” expressiva, então, pensar o terreno afetivo a partir da escrita é uma forma de combinar uma ferramenta de transcrição material a um objeto de carência formal, o afeto.

Partindo da definição de Craig Dworking de escrita conceitual “como meio de tanto sinalizar uma escrita literária que pudesse funcionar confortavelmente como arte conceitual e [também] indicar o uso do texto em práticas conceituais de arte”, a produção deste trabalho mira uma forma de literatura experimental que se aproxime da ideia de uma literatura-estética, sendo um texto fundido tanto por seus aspectos narrativos quanto plásticos, uma incorporação da escrita pelas artes visuais.

Em *Site Specific, Um Romance*, Fábio Morais produz um texto que funciona tanto como arte como literatura criando um espaço próprio que ele chama de literartura. No texto-obra, o autor se questiona se haveria “diferença entre uma escrita que é obra de arte visual e a escrita literária? Para um texto que não quer ser literatura, mas arte visual, quais são os parâmetros da sua construção e leitura? Se a narrativa é a natureza da literatura, qual seria a de um texto que é arte visual?” (pg ...)

Ao deslocar a experiência plástica artística para uma esfera de mediações com o texto literário, retira-se a arte de sua posição tautológica definida por Kosuth onde “a arte existe apenas para seu próprio bem.” (*A arte depois da filosofia*, pg 225). A escrita, por outro lado, já nasce para o outro e não para si. É, sem dúvida, um exercício de alteridade. Ela parece dispor sobre o real uma nova camada, espécies de provocações e alterações de temperatura provocadas no corpo do leitor, do outro que toma para si o eu-autor.

Kosuth denuncia uma existência hermética da arte, trata-a como um jogo complexo, excludente e autosuficiente. Características que a arte contemporânea tende a dissipar. É para esse caráter inclusivo que as perguntas de Fábio Morais parecem apontar. O questionamento das diferenças por si só já é um sinal de uma aproximação cada vez maior entre arte e literatura.

O cruzamento entre os dois campos, cria uma outra forma de acesso ao pensamento e ao sinestésico, endereçados, nesse caso, ao campo afetivo.

A sua linearidade.

A minha dispersão.



[] a escrita de si

mecanismos para pensar em mim, em você, na gente

O outro é um eu em dobro.

Nos tornamos autobiográficos para existir.

Pensamos e sentimos a partir de um lugar circunscrito ao nosso próprio corpo. É impossível habitar algo que não seja a própria experiência. Nossa única condição imutável é perceber a partir da limitação de nós mesmos. Mas o contemporâneo trouxe a possibilidade de um por-se afora, de uma existência imaterial. Todo olhar possuiu uma contingência a partir do lugar que o próprio corpo demarca mas, no contemporâneo, esse olhar ganhou dispositivos suficientes para deslocar-se e recair sobre si mesmo. Somos aqueles que se observam observando. Percebo o quão pessoal se tornou a história. Quão coletiva se tornou a experiência individual.

_ Me interessa apenas a história dos ferimentos.

“Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, talk shows e reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego- história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas.”

Diana Klinger, *Escritas de si, escritas do outro*, 20

Muito sujeito para pouco mundo.

Um mundo onde o olhar está voltado para si próprio e a divisa entre o social e o psicológico se dilui por completo. A escalada da intimidade pública promovida pelas novas formas midiáticas alterou e expandiu a capacidade de dilatação social do sujeito. As experiências sintéticas, fabricadas para imitar ou substituir experiências intangíveis se tornam, durante seu processo de fabricação, experiências reais. O eu se torna persona de nós mesmos, nosso próprio corpo, exposto, investigado e dilacerado em projeções que produzimos de nós mesmos. Nessas condições, o falso vale o verdadeiro. O importante é contar, dar um sentido as coisas. Na verdade, o grande medo é que nada valha nada.

_ Somos vaidosos e covardes demais para se expor de verdade. é isso que o virtual prioriza e expõe, a vaidade e a covardia. temos prazer em ver nossa própria imagem. cada vez mais editável. e encontramos um jeito de por certas coisas a mostra sem se responsabilizar por elas.

_ Agora vejo gente pensando em quantas fotos e com que frequência postar no Instagram, como se fosse a conta de uma grande empresa. viramos administradores da marca eu. eu é uma marca. que merda. tudo é marca. tem gente vendendo life management, life coaching, lifestyling. porra, isso não dá. não tem ninguém vivendo. ta todo mundo administrando.

continua _Todo mundo seguindo o Zuckerberg. você não viu o filme do facebook não? o cara é um babaca com todo mundo. Ta na moda herói babaca né? Ta na moda ser babaca? só pode ser. é isso né, essa coisa bad boy repaginada. o cara expõe a namorada, perde a confiança dela, toma um pé na bunda e vai ficar dando refresh.

Não surpreende que em um mundo onde todos são autobiográficos exista uma grande disposição às formas de escrita de si. “ É precisamente essa transgressão do “pacto ficcional”, em textos que - no entanto - continuam sendo ficções o que os torna tão instigantes”. (Klinger, pg 11) Nestes processos de escrita, o ponto de partida é uma investigação de si mesmo. A experiência psicanalítica, lugar da grande e menor narrativa de nossas vidas, aparece, na escrita, de forma autorizada e re-configurada por outros meios estéticos e outros suportes. Mas, como na análise clínica, existe a ideia de um ressoar e não um reproduzir a própria história. Os fatos valem muito pouco. As reverberações, por outro lado, ecoam e são absorvidas como afetos acumulativos. Contar é secundário. A narrativa aparece apenas como forma de argumentação para uma ideia maior. Desaparece a ideia de fim já que tudo sobrevive nestas reverberações das vivências e das possibilidades. Apenas podemos e tentamos direcionar estas ondas reverberatórias para superfícies menos abrasivas.

_ Você criou uma imagem tão indissolúvel de mim quanto a que criei de você.



sempre um lado

Assim, a vontade de uma escrita de si assume por vezes um caráter terapêutico. A escrita cura. Se tomarmos a obra de Sophie Calle, por exemplo, subjaz ao ato de escrita e ato de fala um “por para fora” aquilo que nos veio e que, pós escrita ou pós fala, não fica engasgado. Em seu livro *Histórias Reais*, Calle atenta as pequenas narrativas que constituem nosso corpo afetivo, às paixões privadas e aos contextos específicos deslocados para a esfera pública. Seu ímpeto invasivo transfere uma questão particular para a apreciação coletiva, uma operação muito comum ao momento da hiper-exposição social atual.

Calle utiliza a escrita como produção afetiva. Ao invés de dissecar um vestígio de afeto, ela assume uma voz ativa manipulando os limites entre ficção e real. No livro, pequenas narrações de fatos e situações são sempre acompanhadas por uma imagem que pode ou não ter sido o cenário real dos acontecimentos ou o verdadeiro objeto referido na história. A dúvida entre o real e a ficção acaba por desfazer essa fronteira criando um novo espaço onde a incerteza e a oscilação são produtivas.



A cama

Era a minha cama. A cama onde dormi até os dezessete anos. Depois, minha mãe a colocou num quarto que foi alugado. No dia

26



7 de outubro de 1979, o inquilino foi se deitar e ateou fogo às roupas. Morreu. Os bombeiros jogaram a cama pela janela. Ela ficou nove dias abandonada no pátio do edifício.

Em "Prenez soin de toi", Sophie Calle explora o texto produzido pelo outro como matéria prima. A carta escrita por seu ex-amante, na ocasião do término do casal, é repassada a diversas pessoas próximas da artista. Cada uma delas tem a função de analisar o conteúdo afetivo da carta a partir de seus campos de conhecimento [direito, medicina, dança, música e etc.]. Sophie Calle diseca o texto e seus significados sentimentais. Operando entre a esfera do público e do privado, o trabalho de Sophie Calle expõe sua vida pessoal e sua busca pela compreensão da ruptura. Essa investigação destrincha o momento incapturável de um fim, alongando-o e distorcendo-o.

Esse manuseio da experiência coloca em questão os conceitos de representação e subjetividade. O objetivo principal hoje não é descobrir o que somos, mas inventá-lo e exercê-lo.

Em "Divórcio" Ricardo Lísias é personagem de si mesmo. Após ler no diário da mulher, jornalista, o que ela pensa do casamento e da vida, o escritor em desespero, angústia e dor repete ao longo da narrativa "só morro mais uma vez". O autor desenvolve um épico contemporâneo em que sobrevive a traição da esposa na afirmação de um novo corpo. As freqüentes corridas do personagem pelos vazios da cidade de São Paulo alimentam a resistência e as ideias de Lísias que confronta a mediocridade de um certo jornalismo à potência da literatura. Ao longo do que conta o autor ele se confunde com o personagem e vice-versa, a medida em que são, inclusive, homônimos. Para acentuar a confusão é como se um se refugiasse no outro. Ricardo Lísias, personagem, conta o que o autor Ricardo Lísias pode ter vivido, mas afirma repetidamente, tudo é ficção. Ao mesmo tempo, o personagem se mistura com o autor no que parece ser um grande acerto de contas, não apenas em relação a uma traição conjugal, mas a traição do jornalismo sobre todas as coisas. O que é passional se transforma em uma ácida crítica a um mundo que ao ser mediado pela comunicação se esvazia de paixão e sentido.

Essa dispersão e projeção do sujeito no corpo social gera uma balança de extremos. Enquanto as possibilidades de estímulo e contato cresceram exponencialmente, as novas modalidades de auto-representação geraram uma capacidade de assimilação e repetição muito mais rápida e totalizante. Ou seja, o excesso de experiência é também uma redução do espaço de diferença subjetiva. Como Thrift coloca, estamos nos “repetindo incessantemente em um frenesi de gestos afetivos aparentemente originais mas na verdade padronizados.” (Thrift, *Understanding the Material Practices of Glamour*, 294)

Ser não é uma condição.

Ser é um exercício.

Ser é prática.

_ É como se te fazendo mal eu me sentisse capaz de te afetar.
Sentia, assim, que eu importava, que eu era.

Dentro do âmbito da arte contemporânea também se erguem certos paradigmas de visualidade e repetição derivados do excesso de produção. Existe uma expectativa visual/conceitual/operacional (guiada por uma demanda de mercado e por tendências/compartilhamentos estéticos) que gera a repetição de certas experiências.

O próprio campo onde esse trabalho se insere, o campo das publicações de artista e do uso da escrita como arte-visual, pode ser tomado como exemplo próximo da massificação quase instantânea da experiência artística. A recente retomada do uso do papel e das baixas tecnologias, como impressão, gravura e serigrafia já repercutem em novas feiras e espaços destinados a receber e mediar a relação entre a obra e o público. Dentro do contexto das feiras o hiper estímulo tende a vedar a capacidade de deixar-se afetar pelas forças dos objetos criados pelos artistas.

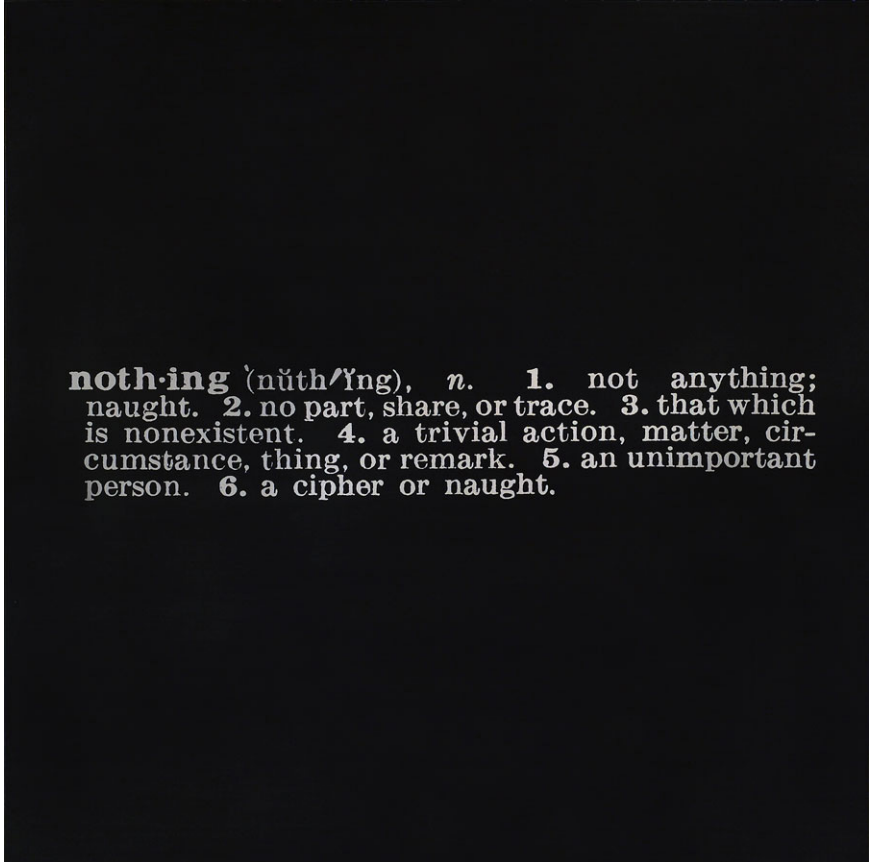
O contato com a produção dos artistas parece menor do que o contato entre indivíduos. As feiras de arte ou publicações propiciam um olhar voltado para nós mesmos, uma espécie de auto consciência, gerando uma experiência egóica. Nestas ocasiões, é a percepção social que se acentua e nos preocupamos sobretudo com o lugar que ocupamos ou com quem cruzamos.

“Mas desta vez a audiência é o eu. O que vemos, em outras palavras, é a criação de mundos de auto diferenciação virtual que permitem ‘extra-eus’ prosperarem; estes ‘extra-eus’ são ‘de uma só vez sujeito e objeto, conhecedor e conhecido, representante e aquilo que está sendo representado.”

Nigel Thrift, *Understanding the Material Practices of Glamour*, 298

São eventos que buscam exatamente a sintonia entre o campo social e o artístico mas que acabam por transformar, na maior parte do tempo, trabalhos em malha de cores cenográficas para um movimento de atenção pousada e perdida na maré volumétrica de papéis.

Em um mar de exposição tudo tende a diluir-se e a tendência mais forte é o desaparecimento. Cabe atentar para o nível em que o excesso transborda para o vazio.



noth·ing (nŭth/ĭng), *n.* **1.** not anything; naught. **2.** no part, share, or trace. **3.** that which is nonexistent. **4.** a trivial action, matter, circumstance, thing, or remark. **5.** an unimportant person. **6.** a cipher or naught.

Joseph Kosuth,
Titled (Art as Idea as Idea)
Nothing,
1968.

[] duplos

Nomeei Duplos um modo de trabalho e sobretudo um modo de ver e lidar com o peso das citações. Para além de um processo de leitura e identificação, procurei um outro tratamento do outro e do fora. O conceito de Duplos parte do desejo de tratar blocos de texto como obra, extratos como todo, e, partindo desses deslocamentos, criar diálogos sobre temas satélites do afeto, na esperança de que, circundando-o, o enxergaria melhor. São trechos que constroem o ambiente por onde se move o texto.

O que parece uma lógica dialética, um embate, é, na verdade, um pensamento circular, orbital. Mais precisamente dialético-espiral. Algo que circunda seu centro produzindo não apenas uma linha mas sempre duas.

A dialética-espiral serviu como base para algo que chamei de curadoria ativa (pode ser até que o termo já exista mas, como disse, escrevo sem memória, e, se houver um duplo, tão melhor). A curadoria ativa pressupõe uma interferência na escolha. Não uma acomodação mas uma negação, um incômodo, ou, no mínimo, uma reação.

Existe portanto um enfrentamento com todo texto citado. É importante demarcar este embate na medida em que alocar estes trechos não significa incorporá-los ou valer-se deles para um respaldo teórico. Sua presença é sobretudo uma abertura e uma provocação, uma espécie de reagente em contato com as medidas oscilantes de texto.

Toda citação aparece com a relação cromática texto/fundo invertida. Marcar é também interferir e se apropriar. Quando produzimos uma distinção sobre um corpo, seja de texto ou não, algo fica sobre aquele corpo, uma marca do gesto. Penso cada operação gráfica como gesto, como uma .escrita. como escrita continuada.

“Há dois modos de olhar as coisas, sabe? Como se a pessoa as estivesse descobrindo pela primeira vez ou como se lhes dissesse adeus.”

Sandor Marai, *As Brasas*, 126

Não escrevemos sem o outro. A tradição Hegeliana defende que é “apenas através da experiência de reconhecimento que nos constituímos como seres socialmente viáveis” (Butler, 02). Marina Abramovic, em sua performance *The Artist is Present*, faz o público ser visto, ser reconhecido e não como público aglomerado indeterminado, um fator do trabalho a ser levado em consideração por suas características físicas comuns, o que Abramovic oferece é, ao contrário, a percepção do outro individualizado.



eu



voce

[] barra/barra

A estrutura do texto/obra sustenta, no título, o símbolo edificante dessa experimentação literária. A marca gráfica // é uma projeção da configuração textual. Essa marca não alude, no entanto, apenas à estrutura formal do texto, ou seja, a sua organização física e sua separação em blocos, ela aponta ainda e sobretudo para sua construção conceitual. As noções de matéria e conceito se atravessam traçando a construção de um texto que pense o olhar do leitor e o lugar do leitor em simbiose com a posição do espectador nas artes visuais e na performance. A página é mais relevante por sua tridimensionalidade do que pela bi-dimensionalidade plana da literatura.

Em seu trabalho *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, Derek Beaulieu reduz a massa de texto do romance de Edwin Abbott a um esquema gráfico cujo sistema de produção é um método de mapeamento de letras percorrido por linhas retas. Esse trânsito dentro do texto revela uma outra dimensão do romance de Abbot, em uma espécie de escrita gestual que atravessa o conteúdo da página atingindo uma outra capacidade espacial ali submersa.

“Ao reduzir a leitura e a linguagem em análise estatística paragrammatical, o conteúdo é subsumido em representação gráfica de como a linguagem cobre a página.”

Derek Beaulieu,
Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing, 63



AGAINST EXPRESSION

Derek Beaulieu 65

Derek Beaulieu,
Flatland: A Romance of Many Dimensions,

O título // é, portanto, uma síntese expressiva da estrutura, uma espécie de imagem-matéria e superfície-conceito do texto-obra.

Essa representação gráfica se insere em um contexto atual "internetificado", onde o uso de tais grafismos manifesta novas modalidades estéticas e lingüísticas trazidas por um uso cada vez mais espontâneo e instantâneo da palavra e das pontuações.

A experimentação gráfica funciona também como recurso expressivo ao longo do texto. Através da exploração das capacidades dos softwares de escrita e editoração, busco desdobramentos plásticos para as insurgências afetivas do texto. O software como universo limite, antes de uma escolha redutiva, consolida e aprofunda a opção por um meio plástico.

Do ponto de vista gráfico, as duas barras funcionam como dois corpos [cuja relação é investigada ao longo da obra]. Existe uma inclinação, uma instabilidade, um desequilíbrio entre esses corpos e existe também suporte, compartilhamento, paridade. Existe peso e existe leveza.

As barras, como pontuação divisória, como muro, são limites. limites entre um e outro. e são cortes. cortes de um envolvimento.

Pensadas como corpos, as barras são signos sem diferenciações de gênero, sem protagonismos e sem rostos. São espectros de seres afetivos. Tais características possibilitam variações e impedem que certas implicações, principalmente as de gênero, reduzam certas extensões de situações-afetos presentes no texto-obra.

_ Mas vc acha que não existe diferença de genero?

_ Existem muitas.

_ Os homens são mais diretos. Até quando são ardilosos ou falsos é uma questão reta, sem dúvida. Com as mulheres há sempre uma zona cinza. O que é feito não se sabe ao certo o porquê. Se por malícia, fragilidade ou naturalidade. Não fica claro se há maldade ou se é apenas um floreio ou um charme. Os gestos se confundem. Se um homem é falso ele é falso, não sabe nem fingir e manipular essa falsidade. Uma mulher pode ser falsa e nunca desvendar sua falsidade.

A opção por narradores indefinidos, sem nome ou gênero, tem por finalidade absorver através da prática conceitual de escrita duas questões teóricas: a dissolução das normatizações de gênero a partir de Judith Butler e a incorporação do problema não-representativo do afeto como descreve o geólogo Nigel Thrift em seu livro “Non-Representational Theory – Space | politics | affect” . Portanto, desvinculando as manifestações afetivas de figuras masculinas ou femininas, desloca-se o peso das mesmas do caráter narrativo/figurativo/dramatúrgico para seu caráter performático, um deslocamento do sujeito para o afeto.

“Se o gênero é uma forma de ação, uma atividade performática incessante, executada, em parte, sem o sujeito saber ou sem desejar, o gênero não é por essa razão uma produção automática ou mecânica. Ao contrário, é a prática da improvisação dentro de uma cena de constrangimento. Ademais, o sujeito não “produz” seu gênero sozinho. O sujeito está sempre “produzindo” com ou para alguém, ainda que o outro seja apenas imaginário.”

Judith Butler, *Undoing Gender*, or

Nos confinamos nas representações de gênero por acomodação e

por um desejo de normatização mas raramente por vontade inata.

[] fim

_ Toda essa vontade de parecer o que se quer ser tem um custo. Esse custo sou eu.

.tempo.

continua _ Não se pode viver para alguém. isso aprendi com você. a duras penas.

“Só existem os espaços em branco se houver o negro, só há silêncio se houver a palavra e o barulho produzindo-se cessar.

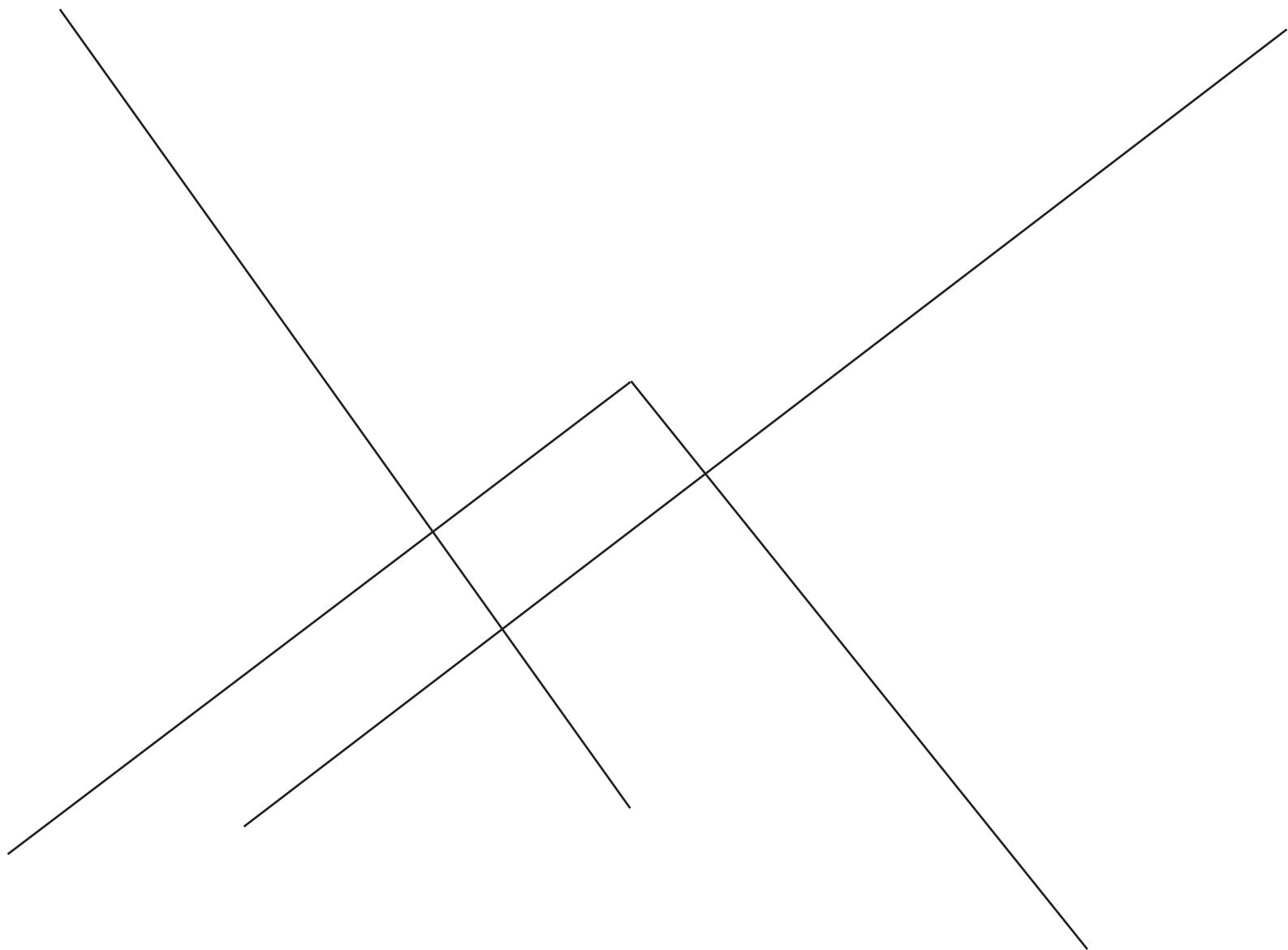
Dáí (mas não é essa a única razão) a organização fragmentária, a falta de continuidade de Ostinato. Sei, por experiência própria, que nada é mais perigoso do que a escrita à qual falta o encadeamento da narrativa ou o movimento necessário da argumentação. Caso sigamos uma trajetória, é “uma trajetória cega”. Não vamos a lugar algum. A comodidade de um objetivo, ainda que objetivo distante, não existe. Nem máximas, nem aforismos, nem palavras expressivas, menos ainda o vale-tudo da escrita automática.”

Maurice Blanchot,
Uma voz vinda de outro lugar, 2011.

incêndios

Quando estamos exaustos, fartos dos problemas e não conseguimos encontrar solução, queimamos tudo. Na esperança de que as cinzas sejam mais claras, de que o que antes era insolúvel tenha se tornado poeira, leve invisível e sumida.

Mas essa é uma solução radical, é como se ejetar do avião, uma última instância de um lugar que deixa de existir. É, sem dúvida, para questões de vida ou morte apenas. Quando o ciúme nos estrangula, a insegurança nos despedaça ou o medo nos paralisa.



.tempo.

_ E então? Queria saber.

. tempo.

_ Não. não te traí.

continua_ Isso te faz bem de alguma forma?

_ Não sei. isso é só uma parte.

continua_ Parte de um esforço para se sanar um passado que não se desliga jamais do presente.

_ A noção de presente, passado e futuro não existe. existem apenas as possibilidades. é com elas que você deveria lidar. com o que pode ser. o tempo e o espaço são superados pelas possibilidades.

_ É... as possibilidades são partes. a gente escolhe as que ficam. parte era a tristeza de ter entendido o que não era para ser e não querer aceitar. de entender que nossos modos de ação eram incompatíveis e perceber a impossibilidade de ser quem éramos e de ficarmos juntos. tudo bem, daqui pra frente a escrita é outra.

.....

.....

.....

.....

.....

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[Redacted text block]

[Redacted text block]







Agradeço à/ao,

Ricardo Basbaum pelas indicações, reflexões e referências sem as quais esse trabalho não existiria.

Livia Flores pelos comentários e entusiasmos encorajadores ao longo do processo.

Roberto Corrêa dos Santos pelos deslocamentos afetivos tão permanentes.

Paula Quintas, pela presença, intimidade e, sobretudo, pelo companherismo sincero que transforma qualquer coisa na melhor coisa.

Pedro Lerner pela compreensão profunda até nas divergências, por tornar a amizade uma via fundamental para qualquer entendimento.

Fernando Velasco tomar o meu lado e torná-lo mais forte.

Vinicius Fantezia pela sabedoria e pelo carinho, sempre.

Ana Benevides por me acudir e me localizar em muitas turbulências.

Carolina Grottera & Laura Shalders, por fazer da convivência uma sucessão de coisas boas.

Meu irmão, pela intensidade das coisas.

Minha mãe, por me ajudar a enxergar saídas em muitos labirintos e me dizer que, dentro deles, também é possível se encontrar.

Meu Pai, pelo afeto incondicional.

REFERÊNCIAS

- ALÝS, Francis. *In a given situation*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- ATHANASIOU, Athena; Pothiti Hantzaroula; Kostas Yannakopoulos. *Towards a New Epistemology: The “Affective Turn”*, 2008.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009.
- CLOUGH, Patricia T. *The Affective Turn, Political Economy, Biomedicine and Bodies*. Nottingham: Sage Publications; Nottingham Trent University, 2008.
- DUARTE, Andre. Hannah Arendt e o pensamento político sob o signo do Amor Mundi. *Selected Works of Andre de Macedo Duarte*, jan. 2003. Disponível em: <http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1024&context=andre_duarte>. Acesso em: 29 set. 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DWORKIN, Craig; GOLDSMITH, Kenneth. *Against Expression, An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2011.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas 1930-36*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.
- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (Ed.). *The Affect Theory Reader*. Durham; London: Duke University Press, 2010.
- KELLER, Corey. *Francesca Woodman*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2012.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2006.

- LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- KUNDER, Ismail. *O Acidente*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.
- MÁRAI, Sándor. *De verdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MÁRAI, Sándor. *As Brasas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MARIAS, Javier. *Coração tão branco*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995.
- MARIAS, Javier. *Os Enamoramentos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.
- NAUMAN, Bruce. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*. Edited by Janet Kraynak. Massachusetts: MIT Press, 2005.
- NEVES, Lígia de Amorim. Um estudo sobre a escrita literária de Valêncio Xavier. *Acta Scientiarum. Human and Social Science*, Maringá, v. 28, n. 1, p. 37-46, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/180/130>>. Acesso em: 29 set. 2014.
- PEREC, George. *Coleção Particular*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.
- PHAIDON EDITORS. *Pressplay: contemporary artists in conversation*. [S.l.]: Phaidon, 2005.
- RINEKE Dijkstra: a retrospective. New York: Guggenheim Museum Publications, 2012.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SHIVER, Lionel. *O mundo pós-aniversário*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- STILES, Kristine; BIESENBACH, Klaus; ILES, CHRISSIE. *Marina Abramovic*. New York: Phaidon, 2008.
- THRIFT, Nigel. *Non-representational Theory. Space | politics | affect*. New York : Routledge, 2008.
- YVES, Michaud. Experiência estética e indeterminação. *Letras: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, n. 28-29, p. 57-62, jul. 2004. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/12107/7509>>. Acesso em: 29 set. 2014.