



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Jonas Arrabal Aragutti

**Sobre voz e outras esculturas**

**ou**

**Livro de mar**

Rio de Janeiro

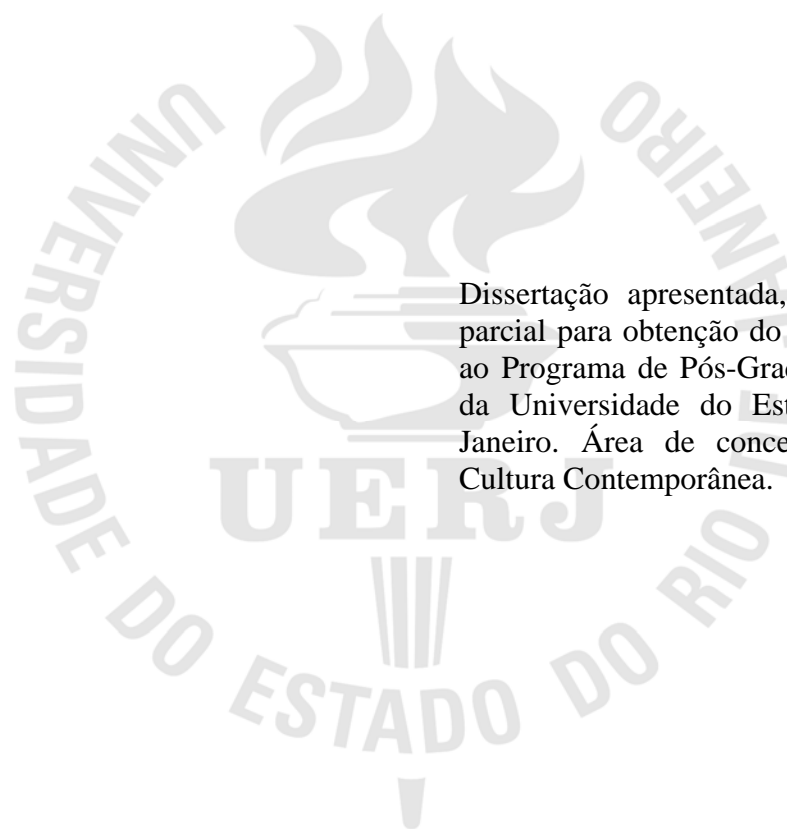
2015

Jonas Arrabal Aragutti

**Sobre voz e outras esculturas**

**Ou**

**Livro de mar**



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: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientada Prof<sup>ª</sup>. Dra. Leila Maria Brasil Danziger

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A659 Aragutti, Jonas Arrabal  
Sobre voz e outras esculturas, ou, Livro de mar / Jonas Arrabal  
Aragutti. – 2015.  
67 f.: il.

Orientadora: Leila Maria Brasil Danziger.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Aragutti, Jonas Arrabal – Crítica e interpretação – Teses. 2. Escultura – Teses 3. Escrita – Teses. 4. Voz – Teses. 5. Memória na arte – Teses. 6. Cinema – Teses. I. Danziger, Leila. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 730

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

---

Assinatura

---

Data

Jonas Arrabal Aragutti

**Sobre voz e outras esculturas**

**Ou**

**Livro de mar**

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: Arte e Cultura Contemporânea

Aprovada em 01 de outubro de 2015.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Leila Maria Brasil Danziger  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Livia Flores  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa  
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2015

## DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação ao meu pai e minha mãe que nunca entenderam de arte, mas sempre entenderam de arte.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai e a minha mãe que sempre confiaram nas minhas escolhas e me apoiaram inexoravelmente.

Minha avó Laura que me fez gostar de Agatha Christie e de cinema.

Leila Danziger, que me orientou bem antes, quando conheci teu trabalho e tua escrita. “ Na expectation de um diálogo futuro”, escreveu ela, rasurando, apagando, corrigindo uma grafia em inglês ( e ela não sabia como isso havia surgido) na dedicatória de um livro de poesia dela. Aos futuros que se concretizam na escrita.

Luana Arrabal Aragutti pela companhia desde a infância.

Felipe Abdala, pelo companheirismo e pelas trocas artísticas incessantes, que alimentam a teoria e a prática.

Joana Rabelo, Rafael Rodrigues e José Eduardo dos Santos (Em memória), com quem aprendi o que era arte, para o que servia a arte. Nos desiludimos logo em seguida.

Aline Miranda, Ludmila Maia e Bárbara Seco, pelas revisões, consultas e pelos anos de companhia e amizade desde Cabo Frio.

Julia Arbex, pela atenção e cuidado na observação do meu trabalho e na ajuda para colocar os projetos em prática.

Raphael Fonseca, pelas conversas infinitas que atravessam o facebook até uma lanchonete qualquer da Lapa.

Juana Amorim, pelo convívio durante dois anos, pelas experiências que se completam.

o desenho é uma ferramenta escultórica / retirar a pele morta da mão é fazer uma escultura /  
colocar a fita no papel é fazer uma escultura / varrer o pó e colocá-lo no canto também é fazer  
uma escultura / encher a banheira de água e jogar sal é fazer uma escultura / a gata quando faz  
xixi e cava a areia está fazendo uma escultura / a água que ferve no fogão ara fazer café,  
quando esquecida, evapora e é uma escultura / cortar o papel com o estilete é fazer escultura /  
parar o vídeo naquele exato momento é fazer uma escultura / a gata quando arranha o taco  
está fazendo escultura / Frankenstein era uma escultura / o hibiscus é uma escultura / o  
sabonete é uma escultura / Tarkovski era uma ferramenta escultórica / retirar o miolo do pão é  
fazer uma escultura / ir a academia e malhar o corpo é fazer uma ferramenta escultórica / o sal  
que só torna evidente com a evaporação da água do mar é uma escultura / o apagar é uma  
ferramenta escultórica / Joyce era ferramenta escultórica / a mancha do café que entornou na  
toalha é uma escultura / a narrativa é uma ferramenta escultórica / a memória é uma  
ferramenta escultórica

## RESUMO

ARAGUTTI, Jonas Arrabal. *Sobre voz e outras esculturas ou Livro de mar*. 2015. 67 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Dividida em três capítulos, *Sobre voz e outras esculturas ou Livro de Mar* é uma reflexão sobre meu processo artístico. A partir de uma relação inicial com o teatro, mais precisamente com a dramaturgia, a escrita está presente em muitos trabalhos, algo que não se apresenta como um simples comentário sobre a obra, mas está efetivamente presente em seu corpo; escrita que se desdobra na voz e na sua materialidade. Os trabalhos apresentados ainda discutem questões como o desaparecimento, tempo, memória e ruína, fazendo aproximações com o cinema de Andrei Tarkovski, passando pela dramaturgia de Samuel Beckett e Peter Handke, pensando na montagem cinematográfica, na escrita e na narrativa como gestos que se aproximam a uma ferramenta para esculpir, moldar, unir, reverter, ligar... numa *timeline* (linha do tempo) utilizada em programas de edição reunindo as cenas, até uma página em branco. Imagens que são construídas a partir de gestos escultóricos.

Palavras-chave: Voz. Escrita. Escultura. Tempo. Memória.



## ABSTRACT

ARAGUTTI, Jonas Arrabal. *About voice and other sculptures or Sea book*. 2015. 67 f.  
Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Divided into three chapters, *About voice and other sculptures or Sea book* is a thinking on my artistic process. From an initial relationship with the theater, more precisely with the drama, writing is present in many works, something that presents itself not as a simple comment on the work, but is actually present in your body; writing that unfolds in voice and its materiality. The papers presented are still discussing issues such as the disappearance, time, memory and ruin, making approaches to the Andrei Tarkovsky film, through the dramaturgy of Samuel Beckett and Peter Handke, thinking about the film editing, writing and narrative as they approach gestures a tool to sculpt, shape, join, reverse, turn ... a timeline (timeline) used in editing programs gathering the scenes, even a blank page. Images that are constructed from sculptural gestures.

Keywords: Voice. Writing. Sculpture. Time. Memory.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>VOZ E ESCRITA .....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>TRABALHOS DE TERRA .....</b>	<b>34</b>
<b>3</b>	<b>TRABALHOS DE MAR.....</b>	<b>49</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>64</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

Essa dissertação está dividida em três capítulos em que são tratadas questões como *voz e escrita, trabalhos de terra e trabalhos de mar* a partir de alguns trabalhos de minha autoria. A manipulação e a visibilidade do tempo, deslocamentos de objetos dos seus habitats de origem, o esquecimento contínuo das coisas, desaparecimento/ruína, e a relação entre escrita e a voz como “ferramentas escultóricas” para a construção de uma imagem são algumas das questões aqui desenvolvidas para pensar numa prática artística.

Pensar na escrita como uma ferramenta escultórica se dá no desejo de deslocá-la para um campo ampliado (material e espacial) mais conceitual. Não seria tratar de imagem tridimensional, mas sim em algo que se instaura numa relação mais processual, mais operacional no que diz respeito ao surgimento de uma imagem no mundo: o processo em que o artista esculpe a forma na pedra seria semelhante ao escritor que “esculpe” a imagem no papel em branco.

Contudo, o que seria mais pertinente para pensar nas relações entre escultura e as obras aqui analisadas é a relação entre o procedimento e a instauração da própria imagem. Como “procedimentos escultóricos” gostaria de chamar atenção para o processo de feitura da escultura e pensar que nesse processo cabem desde o procedimento clássico de retirada da matéria para criação da imagem, como um escultor que talha o mármore, à montagem cinematográfica apontada por Andrei Tarkovski, e ao processo da escrita, imagem de acúmulo e apagamentos contínuos até a definição de uma oração “perfeita”.

As ferramentas utilizadas pelos artistas agem com o intuito de tornar visível, tornar algo aparente, retirando o excesso presente na matéria bruta. A escultura é o resultado de algo que permanecia oculto: moldar, talhar, montar, escrever, etc. são verbos que *esculpem*, que agem numa tentativa constante de tornar *visível* as coisas.

Escrita e voz irão interligar os três capítulos dessa dissertação. Já no primeiro capítulo, tais questões estarão relacionadas a uma experiência a partir do teatro, e mais especificamente na dramaturgia. Para tanto, alguns teóricos e artistas como Michel Foucault, Didi-Hubermann, Walter Benjamin, Roland Barthes, Emile Benveniste, Samuel Beckett, Peter Handke, Leila Danziger, Andrei Tarkovski, Robert Smithson e Joseph Beuys são importantes no desenrolar do pensamento.

Há aqui nessa dissertação a opção em definir cada capítulo com títulos que são chaves para pensar em tais procedimentos artísticos: voz e escrita, trabalhos de terra, trabalhos de

mar. Há também algumas palavras-chave que são apontadas como questões a serem discutidas a partir de então: tornar a imagem visível, tornar o tempo visível, tornar aparente para não desaparecer.

Me refiro a esse *tornar o tempo visível* como uma tentativa que vem através da fala, do registro oral, das narrativas, da história. Andrei Tarkovski, assim como Anton Tchekhov, por exemplo, trazem para as suas obras tais registros que surgem como traços épicos: em Tarkovski o retorno ao passado é o estopim para o desenrolar das cenas no presente, sendo possível perceber em obras como *O Espelho* (1975), na qual a história do personagem principal (que está inserido na história e é ao mesmo tempo narrador) é apresentada a partir de passados que se reatualizam através da fala, da narrativa.

Tarkovski e Tchekhov foram importantes para pensar numa narrativa que instaurava o *eu* no corpo de suas obras. Em Anton Tchekhov esse *eu* problematiza toda a noção do teatro moderno, pois era na narrativa pessoal do personagem no passado que a ação presente era movimentada, algo que se tornou novo na dramaturgia moderna e instaurou o que Peter Szondi chamou de “crise do drama”, pois a dramaturgia até então não aceitava traços épicos no corpo da fala, ela acontecia no presente, e durava não mais que um “ciclo solar”, como afirma Aristoteles em sua “Poética” analisando o teatro grego.

Mas essa dissertação é sobre a fala e sobre outras esculturas possíveis a partir da ação do tempo. Gostaria de tratar aqui a fala como uma ação do tempo e de uma escrita que vem tratar sobre o uso da voz em alguns dos meus trabalhos como um esforço para pensar nessa voz (narrativa) próxima de uma tradição oral, onde incluo esse *eu*, seja para narrar uma experiência em apneia, seja para narrar o fracasso da construção de uma casa ou para narrar uma lagoa que vejo, metaforicamente, secar a cada dia.

Histórias são redimensionadas através do registro da fala. Há aquelas contadas há gerações na família e que, a cada nova geração, outros dados são acrescentados. A fala cria imagens para o passado, que só poderia ser acessado através da fotografia ou através de uma imagem em movimento. Mas o que existe anterior a essas tecnologias são a fala e a escrita. E é a partir desse índice que gostaria de iniciar esse texto, que se instaura na manutenção dessa tradição para falar de imagens que são esculpidas a partir da escrita e a partir da voz (em muitos trabalhos aqui apresentados) e desse próprio trabalho escrito, que é também uma tentativa de criar uma escultura sobre o meu trabalho artístico.

## Capítulo 1: Voz e Escrita

Esse primeiro capítulo tem o intuito de apresentar o contexto de utilização de tais “materiais” (voz e escrita) e a proximidade com uma ideia de escultura, ou da feitura de uma escultura, seja através do processo da escrita, seja através da reverberação da voz no espaço. Com isso, três trabalhos são apresentados com o desejo de problematizar tais questões: *Deus ex Machina*, *Notas* e *Apneia*.

*Apneia* é um trabalho constituído por uma gravação sonora de uma narrativa. Através de um fone de ouvido o espectador é convidado a ouvir um texto sobre uma experiência em apneia. Já em *Deus ex Machina* a voz ganha o espaço da galeria, reverberada e seguida de silêncios contínuos. O personagem principal e único, descrito nesse roteiro como *Voz*, trava uma conversa com o que ele chama de *Máquina*, que é representada através de legendas, criando uma estranheza através das pausas, entonações e escrita. Já *Notas* é um diário visual em que reúne texto (legendas) em imagens em movimento, texto que surge como comentário da cena, anotação, lembrança.

Há uma aproximação com a dramaturgia de Samuel Beckett e Peter Handke e estudos de linguagem de Roland Barthes e Emile Benveniste, como *O Rumor da Língua* e *Da Subjetividade na Linguagem*, respectivamente. Nesse capítulo gostaria de discorrer como a obra se relaciona com a literatura na incorporação da escrita pelo trabalho, não no sentido de uma legenda para o mesmo, mas como um índice que surge como obra: a palavra como obra.

## Capítulo 2: Trabalhos de Terra

Como o próprio título elucidada, para esse capítulo foram reunidos alguns trabalhos que partem da terra, onde há um retorno a ela para pensar em ruínas. Imagens de terrenos baldios surgem como possibilidades de memória e narrativa que vêm do vazio. Esse capítulo nasce, principalmente, a partir de *Fundação*, trabalho sobre a planta original de uma casa que nunca pode ser construída, seja pela falta de dinheiro, de tempo ou outros motivos que ficaram no passado. Porém, durante toda a infância, a imagem daquela casa esteve presente na minha família como um desejo que nunca pode sair do papel. Com o tempo, o desejo foi desaparecendo e a casa, que antes era um sonho, foi sumindo da memória, assim como a planta, que quase desaparece fisicamente. *Queda* e *Ruína sobre ruína sob ruína* se relacionam com *Fundação* sendo, inclusive, derivações deste.

Em *Fundação* há um texto sobre essa casa que, de alguma forma, parte de uma imagem que resiste em minha memória e do que aquele edifício representava para toda a minha família: um projeto nitidamente fracassado que se desdobra para pensar na significação de uma casa, inclusive de um ponto de vista social..

A fala enquanto possibilidade de criação de uma narrativa que se utiliza da memória como recurso também será tratado nesse capítulo. A escrita/fala como criação de uma imagem, e a aproximação com essa ideia de escultura já alargada com outros teóricos e artistas, como em Beuys, por exemplo, através do conceito de escultura social, que está para além do objeto físico e inclui a política, a cultura e a organização social como um todo.

### **Capítulo 3: Trabalhos de Mar**

*Volume Morto*, *Theatron #1* e *Mar de Cabeceira* são trabalhos que partem de uma relação com a água e a ideia de uma escultura que sofre a ação do tempo: o mar que seca e deixa o sal, antes diluído, em evidência.

Os três trabalhos partem de um deslocamento de um dado da natureza para dentro do espaço expositivo. Em *Volume Morto* a água é transportada de uma lagoa no interior do estado do Rio de Janeiro, água que sempre esteve atrelada à economia dessa região. Em *Theatron #1*, há o deslocamento de água da praia mais próxima à galeria (na ocasião dessa montagem foi utilizada água da praia de Copacabana). *Mar de Cabeceira* é um trabalho que continua em processo e é composto por água salgada de vários lugares que vão sendo sendo colecionadas. A salinidade é diferente em cada lugar e, como o próprio título já introduz, há um índice aqui que é do privado, íntimo.

Esses dois últimos capítulos funcionam a partir da relação entre terra/mar, com trabalhos que têm como ponto de partida a relação com o tempo e as transformações por ele ocasionadas. São trabalhos como processo, como experiências. Como lidar com essas esculturas que se desejam “trabalhos prontos”, mas que se assemelham a experiências contínuas, a experiências de ateliê?

## 1 VOZ E ESCRITA

Essa dissertação se inicia pelas questões já introduzidas com os títulos de cada capítulo. Neste primeiro capítulo, são apresentados três trabalhos específicos em que a palavra se torna fator determinante como matéria dessas obras.

*Apneia* é um trabalho em áudio, texto escrito e narrado em primeira pessoa, que trata da experiência, não importando se é um relato somente ficcional ou real, de prender a respiração ao máximo debaixo da água. *Notas(Diários)*, é um diário visual que reúne uma grande quantidade de imagens em movimento e texto sobre essa imagem. Há nesse trabalho uma relação tanto com o cinema como com a dramaturgia, algo que surge pela primeira vez em *Deus ex Machina*, terceiro trabalho dessa tríade em que se relacionam escrita, voz e silêncios.

*Deus ex Machina* é um filme construído a partir da apropriação de cenas de outros filmes para construir uma nova narrativa. Andrei Tarkovski em sua biografia, também um livro repleto de ensaios sobre arte intitulado *Esculpir o tempo* faz uma análise sobre a montagem cinematográfica pelo prisma da escultura:

“(...) Assim como um escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (...)”<sup>1</sup>

Há uma aproximação dos ofícios do “escultor” e “montador cinematográfico”, pois ambos, munidos de ferramentas específicas, são capazes de manipular o tempo, de “construir” uma imagem. Em *Deus ex Machina*, a partir de um material bruto, foram selecionados alguns gestos específicos dos personagens: trechos em que tais personagens se encontravam de costas para a câmera<sup>2</sup>, depois cenas em que estavam enquadrados em close e, por último, cenas em que olhavam para a câmera, o que quebra com a ideia de representação.

Esse filme é acompanhado por um texto, um roteiro adaptado de uma primeira versão escrita para ser montada para o teatro. Nesse roteiro, o personagem trava uma conversa com a “máquina” (que surge através de legendas, exemplificado, por sua vez, o próprio cinema),

<sup>1</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2oed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.72

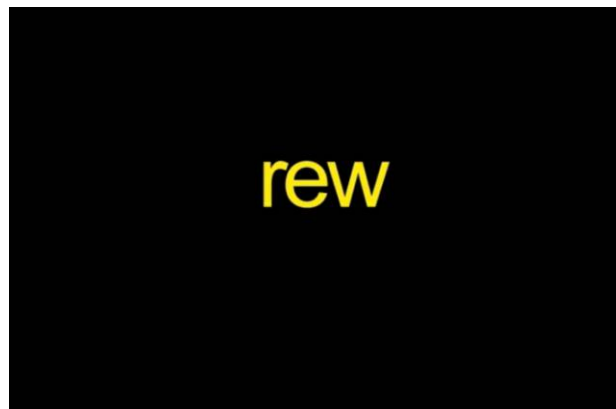
<sup>2</sup> fazendo uma alusão ao “de costas para a plateia”, pois isso no teatro tradicional se configurava como uma regra que jamais deveria ser seguida

uma espécie de oráculo. Há a voz presente, que reverbera no espaço da galeria, que indaga a máquina por respostas para suas questões existenciais. As respostas da "máquina", por sua vez, surgem através de legendas, quebrando o ritmo da voz, ora monocórdia, ora instaurando breves silêncios.

Nesse roteiro, o personagem fala sobre um desejo de viver no corpo de outros personagens da ficção, de se imortalizar no corpo desses personagens, pois, para ele, seria mais interessante viver todas as vidas ao invés de uma só. No filme, a "máquina/oráculo" responde, dialoga com o personagem, evidenciando um desejo, por parte desse personagem, de burlar o tempo.

Nessa conversa são tensionadas algumas questões como: permanência/impermanência, desaparecimento e esquecimento. *Deus ex Machina* estabelece uma relação com o tempo, a passagem do tempo, a transformação.

Figura1. *Deus ex Machina*



Frame 1 do filme . <https://vimeo.com/107537120>

No filme há, na verdade, uma tentativa de burlar esse tempo. Na conversa entre o personagem de *Deus ex-Machina* e o oráculo isso se torna evidente, uma vez que o personagem (voz) deseja burlar o tempo natural das coisas, desejando viver no corpo de outros personagens, acreditando que ali permanecerá vivo, pois o corpo ficcional sobreviveria em oposição ao corpo físico que morre e desaparece.

Nos três trabalhos aqui citados há um pensamento acerca da escultura. A escrita do texto, até se tornar definitiva, passa por um processo de edição, de apagamento e seleção apurada para manter o "corpo" perfeito da oração, algo que é definido pelo escritor. Por sua vez, a voz gravada, a voz que reverbera o texto escrito anteriormente, cria uma massa no



espaço, preenchendo o espaço com outra materialidade, invisível aos olhos, e “visível” pela audição.

A noção de escultura localizada num campo ampliado, tal qual uma noção próxima da noção de escultura social de Beuys, se torna pertinente, assim como o que Andrei Tarkovski chama de *tempo esculpido*, o qual é descrito em seu livro que descreve o processo de montagem cinematográfica como uma ferramenta escultórica: o corte, o enxerto, a manipulação do processo de montagem cinematográfica para a construção de imagem.

“(…)Meus objetos têm sido estimulados para a transformação da idéia de escultura ou da arte em geral. Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos pensamentos ou, como podemos formar nossos pensamentos em palavras ou, como nós moldamos e damos forma às palavras nas quais nós vivemos: a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas. Isto porque a natureza da minha escultura não é fixa e nem finita. O processo continua na maioria delas: com reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decadência, ressecamento. Tudo em estado de mudança.<sup>3</sup>

(…)

a escultura social é o resultado da atividade de um escultor incansável que aceita qualquer tipo de material e trabalha utilizando toda sorte de instrumentos e as mais variadas técnicas. Mas suas esculturas, assim como as suas actions, suas manifestações, suas teorias, seu engajamento político, enfim, tudo aquilo que a sua moral artística impunha como tarefa diária, também faz parte dessa escultura social.<sup>4</sup>

(…)

Há ainda um deslocamento, algo que foge de seu local original para dentro do espaço expositivo. Não somente da água da praia que é levada para dentro da galeria, mas também o deslocamento da escrita pensada como uma ferramenta escultórica para construção de uma imagem.

Em *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski fala sobre o processo da montagem cinematográfica:

(…) A imagem cinematográfica, então, consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizadas em conformidade com o padrão da própria vida e sem descurar das suas leis temporais. As observações são seletivas: só deixamos que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial a imagem. Não que a imagem cinematográfica possa ser dividida e segmentada contra a sua natureza temporal, o tempo presente não pode ser dela removido. A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no

---

<sup>3</sup> BEUYS, Joseph. Joseph Beuys in America: energy plan for the western man. p. 19

<sup>4</sup> BEUYS, Joseph. Joseph Beuys in America: energy plan for the western man. p. 91.

tempo, mas quando o tempo também está vivo em sem interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas. (...) <sup>5</sup>

Tarkovski trata da montagem cinematográfica como possibilidade de tocar o tempo, uma vez que esse processo mantém o tempo vivo dentro da imagem “esculpida” (montada). Não dá para ignorar o tempo no processo de montagem e finalização de uma imagem. Após montado, o filme está pronto para ser exibido. Há um objeto final, tal qual uma escultura depois de executada.

O que o cineasta afirma é que em seus filmes há um tempo interior vivo, um tempo que é sempre presente. É como se o cinema de Andrei Tarkovski nunca envelhecesse, pois o seu “tema” é espiritual <sup>6</sup>. Seu gesto seria o de “presentificar” sempre, a cada imagem definida, a cada fotograma-escultura que o artista preserva, o tempo interior daquela imagem. É como se nessa presentificação o cineasta estivesse colocando a sua obra no aqui e no agora. Como se as questões apresentadas ali pudessem ser redimensionadas para além daquele tempo atual da filmagem e, mesmo sendo vista anos mais tarde, reatualizam-se continuamente. É como se a obra do cineasta estivesse sempre a esculpir um tempo presente.

Se fôssemos pensar num tema principal para *Deus ex-Machina* esse seria o desaparecimento, o personagem numa busca constante de se manter inteiro, se manter vivo, se manter “presentificado”. Semelhante aos personagens de Andrei Tarkovski, nesse personagem de *Deus ex-machina* há uma busca espiritual por apaziguamento, pela compreensão de seu papel no mundo. Mesmo sendo editado a partir da apropriação de cenas de outros filmes, o mais importante era a utilização de uma escrita, feita para essa obra, e a utilização da voz gravada desse mesmo texto.

A primeira experiência da utilização da escrita e da voz num trabalho se dá em *Apneia*. Aqui nesses trabalhos, há uma experiência anterior que é a do teatro, e de uma escrita que é realizada para a cena. *Apneia* é o início de uma experiência com a escrita. Utilizando somente a voz, o texto narra uma experiência de apneia, movimento de afundar o corpo e prender a respiração ao máximo. Nesse texto, a voz narra a sensação de estar ali debaixo d’água e, num determinado momento, começa a narrar delírios em consequência – e esse é um dado presente no texto – do tempo que se fica sem respirar e da falta de oxigenação do cérebro. São narradas também experiências pessoais, situações afetivas, num misto de delírio e compartilhamento dessa experiência. Há aqui o interesse em pesquisar as possibilidades de

---

<sup>5</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.78

<sup>6</sup> Ele mesmo afirma em diversos escritos e em documentário, espiritual no sentido do indivíduo e sua busca eterna por satisfações, desejos não atendidos ou compreendidos.

imagens que a narração pode proporcionar, ou seja, a voz narrada induz imagens. Em *Apneia* a experiência é individual, um fone de ouvido por pessoa, mas em *Deus ex Machina* essa voz ganha o espaço, ocupando toda a galeria.

Deixo o corpo afundar. Eu prendo a minha respiração, para aprender a dominar o tempo. Para aprender a dominar a natureza. Quando se está dentro da tormenta, prendo a respiração para esperar a calmaria. Andar por cima da água, depois vem a onda, a arrebentação e meu corpo é levado para o fundo. Isso é involuntário, cada vez mais fundo depois de um caldo, caixote. Antes de tombar eu me lembro de colocar o máximo de ar pra dentro.(...) Alguns atletas conseguem mais de cinco minutos. O recorde é quase doze. Doze! Mas gostaria mesmo era de quebrar o recorde das baleias. (...). Meu pai já foi pescador e atirava em grandes peixes no mar, já caiu no mar, já passou três dias e três noites no mar, enquanto eu estava ali, sendo gerado, devorado pela minha baleia. Ele estava ali, na minha superfície. Eu, dentro da baleia, dentro do mar. Dentro, dentro. Meu avô, japonês, comia carne da minha baleia, usava óleo da minha baleia, e não podia achar cruel aquilo que era a sua tradição enquanto japonês. Mais um segundo. Outro segundo. Outro. Outro. (...)<sup>7</sup>

Nos dois trabalhos citados acima, a escrita surge como ferramenta no desejo de tornar o tempo visível através da narrativa de um texto que fora concebido no âmago de uma escrita solitária. A escrita, nesse caso, não é visível. Ela é deduzida pela voz. Porém, o material discriminado na etiqueta dessas obras se compõe de voz e escrita de texto pelo artista.

Sobre essa tentativa de tornar o tempo visível, toda escultura carrega matéria do tempo, ação do tempo. Porém o que mais interessa aqui é o gesto do artista como possibilidade de poder tocar o tempo, de ter o controle do tempo. E é nessa ação, nessa tentativa, que o artista pode ser capaz de criar imagem.

Se num primeiro momento foi o cinema, através do processo da montagem, que apresentou os primeiros índices para pensar nessa imagem/escultura, essa discussão foi caminhando para o campo da literatura. A escrita se constitui num confronto com o tempo, a escrita enquanto “ferramenta para esculpir” irá criar uma materialidade para *tempo*, insistir na possibilidade da imagem. A escrita é também uma ferramenta de esculpir a partir do momento que o escritor elege aquilo que deve permanecer no corpo do texto, elimina o que não serve, apaga e reescreve. Ela é feita de escolha, assim como o processo de montagem e o processo de esculpir tradicionalmente uma pedra de mármore. O escritor está esculpindo na escolha pelas palavras que ele decide que estará presente na obra.

A opção pelas imagens presentes na obra *Deus ex Machina* não são aleatórias. Investigando alguns filmes de Tarkovski, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini – e muitos outros grandes cineastas do cinema europeu e americano – elegi uma série de gestos e ações

---

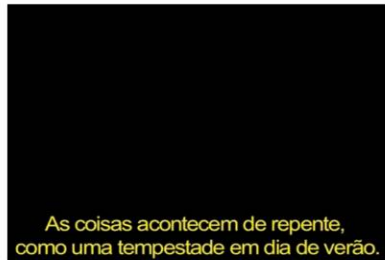
<sup>7</sup> Trecho de *Apneia*, trabalho realizado para a exposição *Deslize <Surfe Skate>* que aconteceu em janeiro de 2014, MAR – Museu de Arte do Rio.

que nortearam o momento exato de corte: personagens que aparecem de costas para a plateia, rostos em close e personagens que olham para a câmera (quebrando uma ideia de ilusionismo, de “janela” que o cinema instaura, diminuindo a distância entre o espectador e o que é exibido). Na *timeline* foi começando a surgir um corpo, através desses cortes iniciais, construindo uma escultura. Há uma reflexão com a linguagem cinematográfica, uma desconstrução do cinema, para falar de escultura mas também do próprio cinema. A cena inicial de *Deus ex Machina* é um trecho da cena inicial de *O Desprezo* (1963), de Jean Luc Godard, e exemplifica muito bem o trabalho: uma câmera que vem se aproximando, e aponta para o espectador.

O cinema que vê o espectador. O espectador que vê o cinema, e as engrenagens do mesmo. Algo que é tensionado através da opção em escolher cenas em que os personagens olham para a câmera, criando uma cumplicidade com o espectador, ao mesmo tempo que quebram com a ideia de representação.

Figura 2. *Deus ex Machina*

Aqui não irá representar nada.



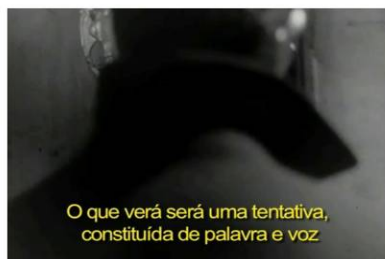
As coisas acontecem de repente,  
como uma tempestade em dia de verão.



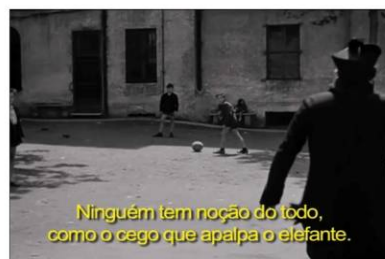
como quando você escuta a sua voz  
gravada e não se reconhece.



você é responsável por  
esculpir o teu corpo,



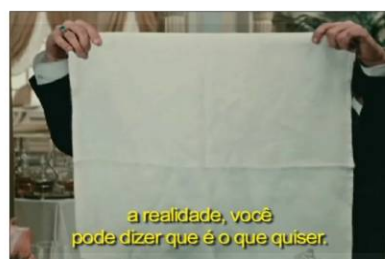
O que verá será uma tentativa,  
constituída de palavra e voz



Ninguém tem noção do todo,  
como o cego que apalpa o elefante.



Mas existem coisas que só nós  
podemos resolver por nós mesmos....



a realidade, você  
pode dizer que é o que quiser.

Frames do filme

*Deus ex machina* surge através da escrita e a partir de um roteiro para ser encenado, um monólogo em que o autor (alter-ego) trava um diálogo, uma conversa consigo mesmo, uma conversa infinita nesse embate com a morte, com o desejo de eternidade. Blanchot, no quarto capítulo de seu *Conversa Infinita*, estabelece uma relação entre a morte e a linguagem, sendo a linguagem o lugar que assegura esse sentido de permanência.

"O exterior, a ausência de obra: reservo tais palavras sabendo que seu destino é ligado a esta escrita exterior à linguagem que todo discurso, inclusive o da filosofia, recobre, recusa, ofusca, por uma necessidade verdadeiramente capital. Que necessidade? Aquela à qual, no mundo, tudo se submete e que convém primeiro nomear, sem ostentação nem hesitação, sem precaução tampouco, pois é a morte, quer dizer, a recusa da morte, a tentação do eterno, tudo que conduz os homens a preparar um espaço de permanência onde possa ressuscitar a verdade, mesmo se ela perece. O conceito (toda linguagem pois) é o instrumento neste empreendimento para instaurar o reino seguro.<sup>8</sup>

(...)

*Voz - E tem a voz. E tem a sua interpretação. E tem a forma como você poderia agir. Tem a ação anterior que você sabe, que eles não sabem. Tem um outro futuro.*

*Legenda - ... aprendendo a dominar o tempo.*

*Voz - É o único pedido.*

*Legenda - A gente nasce sozinho. Morremos igualmente na solidão. Chamamos de vida exatamente aquilo que se coloca entre o nascimento e a morte e, veja só, só conseguimos conceber essas extremidades solitárias com um interstício coletivo. Para um início e fim solitários, um meio com companhia. Estamos sozinhos, porque assim começamos e dessa forma terminaremos. Mas existem coisas que só nós podemos resolver por nós mesmos....*

*Voz - Na verossimilhança....*

*Legenda - Você não precisa de um narrador, não precisa de ninguém para fazer do refletor o sol, não precisa de ninguém que faça da tábua a rua,*

*Voz - Eu preciso de alguém para transformar essa artificialidade em alguma outra coisa.*

*Legenda - As coisas são o que são. Você veio ao mundo e depois produziu linguagem. Você é único, diferente de todos os outros animais.*

*Voz- nasci, cresci, falei, adoeci, adolesci, apaixonei, chorei, ouvi, ignorei, parti, casei, apaixonei, perdi, satisfiz, frustrei, envelheci, morro*

(...)

*Legenda - E o que você me pede é que eu burle isso... Se é a sua linguagem que fundamenta a realidade, você pode dizer que é. A sua linguagem são soluções*

---

<sup>8</sup> BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita*. 1. ed. São Paulo: Editora Escuta, 2010. p. 73

*inesperadas, e você não precisa de mim para nada disso. Você nunca precisou de mim para nada disso.*

*(Pausa)*

*Legenda - Você é o que você quiser que seja.*

*(...)*

*(trecho de Deus ex Machina)*

A palavra (a voz) cria massa concreta. Sobre a palavra, Barthes afirma:

"A palavra é irreversível, tal é a sua fatalidade. Não se pode retomar o que foi dito, a não ser que se aumente: corrigir é, nesse caso, estranhamente acrescentar. Ao falar, não posso usar a borracha, apagar, anular; tudo que posso fazer é dizer: "anulo, apago, retifico", ou seja, falar mais."<sup>9</sup>

Escrita e voz são formuladoras de imagens:

"voz é, em relação ao silêncio, o que é a escrita (no sentido gráfico) em relação à folha em branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro; a voz, que nos faz reconhecer os outros (como a letra sobre um envelope), dá-nos a conhecer sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro e, mais além, toda a psicologia (fala-se de voz quente, voz neutra etc). Por vezes, a voz de um interlocutor encanta-nos mais do que o conteúdo de seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações harmônicas dessa voz sem ouvir o que ela nos diz."<sup>10</sup>

Na voz gravada há um acréscimo de informação, através da intenção, tal qual um ator que decora o texto e no palco pode improvisar a partir do que fora decorado anteriormente. A voz se instaura no espaço como uma escultura.

Através da escrita, é possível apagar e reescrever sem deixar nenhum vestígio, a não ser que se risque do papel e reescreva por cima, rasure, imprima no papel um registro de tempo. Há nessa ação algo muito parecido ao que Barthes chamaria de "balbucio", ou ruído, "*singularíssima anulação por acréscimo, eu a chamarei de balbucio*", falhas na linguagem caracterizam esse ruído. Barthes coloca esse "balbucio" em oposição ao rumor, que seria um bom funcionamento da fala, a ausência de ruído. Afirma que a língua atingir esse rumor é uma utopia, que acontece de forma concreta nos corpos e nas coisas: ele dá como exemplo as máquinas caça-níqueis que se "*enchem de um enorme rumor de bolinhas e este rumor significa que alguma coisa, coletivamente funciona*" (Barthes 93:1998). Barthes está tratando

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 98.

<sup>10</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 224

da fala, da voz. Em aproximação com a escrita, o rumor poderia ser como esse texto, contínuo, corrigido, apagado, reescrito sob a luz do computador. Não possui falhas, buracos, corrigido com as ferramentas certas do *Word*, esculpido pelo *Word*, em oposição a um texto escrito a mão, em que a letra treme, erra, a caneta mancha, “balbucia”. A escultura-voz no espaço é um balbucio, pois há intenção, respiração, ela nunca será contínua, havendo graves e agudos.

*Deus ex Machina* se aproxima de dois dramaturgos: Samuel Beckett e Peter Handke. Em Beckett, basicamente a partir de três peças – *A última gravação de Krapp* (1958), *Eu Não* (1972) e *Aquela vez* (1975) – que possuem a voz como dispositivos da ação das mesmas, não tratando somente da voz como enunciação mas também da relação que se cria através de uma escuta. Em *Deus ex Machina* o silêncio é rasgado pelas legendas que reproduzem uma fala sem voz. É o momento da escuta do personagem que pede conselhos e é aconselhado por uma “voz” oculta e silenciosa que é representada pelas legendas.

Em *Deus ex Machina*, é possível perceber algo em comum às peças de Beckett: a voz que é desprendida de um corpo. Em *A última gravação de Krapp* há a presença de um gravador e de um ouvinte (relação similar a *Deus ex Machina*, voz *versus* legendas). Em *Krapp*, a voz que está sendo ouvida foi gravada por esse ouvinte no passado. Essa mesma relação se estabelece em *Aquela vez*. Três vozes nomeadas como A, B e C chegam a um Ouvinte, no centro do palco. “São uma única e mesma voz, a dele”, como afirma a rubrica do texto. São vozes que narram diferentes tempos. Já em *Eu, Não* a voz sai da personagem Boca – única parte do corpo iluminada num palco escuro – dirigida também a um ouvinte.

Seguindo as rubricas iniciais, podemos ver que nos três casos há uma descrição espacial bastante semelhante. Nas três peças, Samuel Beckett tem a preocupação de descrever esses lugares fracamente iluminados, mostrando apenas o essencial, um espaço limitado. “*Palco escuro, com exceção da Boca, no fundo, à direita em relação à plateia, aproximando a uns três metros acima do nível do palco, fracamente iluminada bem de perto, com luz vindo de baixo, o resto do rosto na penumbra*”, rubrica inicial de *Eu, Não*, ou como em *Aquela vez*: “*Cortina. Palco na escuridão. Ir subindo com a luz até iluminar o rosto do Ouvinte*”. E em *A Última Gravação de Krapp*: “*A mesa e as imediações banhadas em luz crua. O resto da cena na obscuridade.*” Nas três peças é possível perceber que a voz ganha uma dimensão muito importante, uma vez que os corpos dos personagens estão fracamente iluminados, ora desaparecidos, pois a voz é reverberada no espaço e projetada de um gravador manual.

Em *Deus ex Machina*:



*Voz - Há aqui esse espaço. Esse recorte, esse tablado. Esse lugar de ensaio.*

*Legenda- Espaço de onde se vê. Espaço de onde você se olha.*

*Voz - Aqui não irei representar nada.*

*Legenda - Aqui não irá representar nada.*

*Voz - A rubrica é clara, como é claro o meu personagem. O dia é guiado pelas rubricas, pelas pausas, pelas intenções.*

*(...)*

*Legenda - Esta peça é um prólogo, dando o sentido de uma expectativa, que não passará de uma espécie de “introdução” para o que na verdade aquela plateia não verá. O que verá será uma tentativa, constituído de palavra e voz que carregam imagens em si próprias. Não haverá uma história a ser contada, mas um sentido de confrontar a própria estrutura da história, de sua própria estória. Você deseja representar, mas aqui não irei oferecer nada. Há insatisfação. Irão sair todos decepcionados. Você irá permanecer decepcionado, porque as coisas são o que são. Há uma distância entre você e a plateia.*

*(...)*

*(Trecho de Deus ex Machina)*

Como em *A Última Gravação de Krapp*, há a presença de um ouvinte e a presença de um locutor que se alteram no mesmo personagem, pois ele escuta no presente a sua voz gravada anos atrás no dia do seu aniversário. Em *Deus ex Machina*, ouvinte e locutor se revezam entre voz e legenda. Há uma semelhança com a estrutura narrativa de Beckett no sentido de que a voz é mote, é tema, é personagem que induz a ação. Algo semelhante em *Eu, Não*, outra peça de Samuel Beckett, em que o personagem está sendo representada por uma boca, mas é através da voz que essa personagem se torna evidente, se torna presente. Nessa peça podemos ver uma boca que narra de forma apressada e muitas vezes atropelada em terceira pessoa, negando o *eu* a todo instante.

*(...) agarrando-se a qualquer coisa...a oscilar...e então o vazio...tentar outra coisa...agarrar-se em outra coisa...o tempo todo aquela súplica...em algum lugar aquela súplica...que tudo aquilo terminasse...nenhuma resposta...prece não atendida...ou não ouvida...muito fraca...continuou assim...sem trégua...a tentar...sem saber o quê...o que ela estava tentando...o que restava ainda tentar...o corpo todo como que entorpecido...apenas a boca...enlouquecida...continuou*

assim...sem...o quê?...o zumbido?...sim...o tempo todo aquele zumbido...insistente ruído..como um agulhão...ao redor...a cutucar...sem dor...até agora...ah!...até agora...tudo ao mesmo tempo...sem trégua...tudo ao mesmo tempo...sem trégua...sem saber o que...o que ela estava  
 – o quê?...quem?...não!...ela!...ELA!...(pausa)...o que ela estava tentando...(...)”<sup>11</sup>

Benveniste em *Problemas da Linguística Geral* afirma que:

“ é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’”. A subjetividade de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo(...)mas como unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência.(...) A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um tu.(...) eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor(...)”<sup>12</sup>

No roteiro de *Deus ex Machina*, o locutor trava um diálogo com um ouvinte a partir da afirmação do seu “eu”, desse sujeito que fala. O personagem, insistindo ao seu interlocutor a permissão para viver no corpo de outros personagens imortais do cinema, obtém a seguinte resposta:

(...)  
 Legenda - E o que você me pede é que eu burle isso... Se é a linguagem que fundamenta a realidade, você é o que disser que é. A sua linguagem são soluções inesperadas, e você não precisa de mim para nada disso. Você nunca precisou de mim para nada disso.”  
 (...)

Como se ele dissesse: é na subjetividade que você se instaura como locutor. Seria na afirmação enquanto indivíduo, na consciência de si mesmo, que se instaura como locutor.

Ainda segundo a afirmação de Benveniste, ao recusar o *eu*, a Boca de *Eu, Não* não estaria mais na condição de locutor. O que é bastante interessante nessa relação narrativa é que a Boca, negando o *eu* e se apropriando do *ela*, narra a sua própria vida e responde às suas próprias indagações. Em *Krapp e Aquela vez* vemos aspectos semelhantes. Krapp grava acontecimentos de sua vida num gravador e, por isso, ele utiliza o pronome *eu* ao falar de si mesmo. Krapp é seu locutor e seu ouvinte ao mesmo tempo. Locutor ao gravar, ouvinte ao ouvir a sua própria gravação. Em *Aquela vez* a voz que surge das laterais e de cima, que é a

<sup>11</sup> BECKETT, Samuel. *Eu Não*. Tradução de Rubens Rusche e Luíz Roberto Benati. ( a partir dos originais em inglês: “Not I” e francês: “Pas moi”) p. 24

<sup>12</sup> BENVENISTE, Emilie. “ a natureza dos pronomes” In. *Problemas da Linguística Geral I*. 4º ed. Tradução de Maria da Glória Novath e Maria Luísa Neri. Campinas: Fontes, 1995. p. 286

voz do ouvinte, se dirige ao ouvinte por você. Logo, se dirige na segunda pessoa. Novamente em *Problemas de Linguística geral*, Benveniste afirma:

“(…) Qual é, portanto, a ‘realidade’ à qual se refere eu ou tu? Unicamente uma ‘realidade de discurso’, que é coisa muito singular. Eu só pode definir-se em termos de ‘locução’, não em termos de objetos, como um signo nominal. Eu significa ‘ a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém eu’. Instância única por definição, e válida somente na sua unicidade”.<sup>13</sup>

Voz se refere à Legenda por você. Personagem Voz não possui um corpo visível, a fala que evidencia a existência de um corpo, através do pronome *eu* que dirige a palavra à *você*.

“(…) Não é suficiente distingui-los dos outros pronomes por uma denominação que os separe. É preciso ver que a definição comum dos pronomes pessoais como contendo os três termos eu, tu, ele , abole justamente a noção de ‘pessoa’. Esta é própria somente de eu/tu, e falta em ele. Essa diferença natural sobressairá na análise de eu.”.<sup>14</sup>

A Boca, ao recusar o *eu*, recusa a si mesma como “pessoa”. Já em *Deus ex Machina*, assim como em *Krapp e Aquela vez* é possível identificar um locutor munido de discurso. Em *Eu, Não*, a Boca, ao se referir sempre a si mesmo como *ela*, se coloca como objeto do discurso, e não como locutor.

Poderia dizer que em *Deus ex Machina*, assim como em *Aquela vez*, há figuras que se posicionam como ouvintes de suas próprias vozes. Mesmo que isso não fique claro em *Deus ex Machina*, uma solução aceitável é que as legendas poderiam ser uma extensão da Voz, uma vez que não há um corpo, mas um sujeito evidente no discurso. Quando a Voz pede ajuda à Legenda, a máquina, e essa, por sua vez, afirma que a Voz pode fazer o que quiser, é como se ela, a Voz, desse a permissão para si mesmo.

No caso de *Aquela vez*, as três vozes narram um tempo diferente, que só é possível identificar por pequenas indicações: “*ali a ruína onde criança você se escondia*” ou dizendo: “*de quando em quando juras de amor apenas um murmúrio sem jamais se tocar*” podendo caracterizar um momento de juventude, ou também a velhice: “*ah pelo amor de Deus tudo acabado há muito tempo tudo poeira todos eles só restou você tombado sobre a laje com seu velho casaco verde*”. Em *Krapp* as diferentes indicações temporais oferecidas

<sup>13</sup> BENVENISTE, Emilie. “ a natureza dos pronomes” In. *Problemas da Linguística Geral I*. 4º ed. Tradução de Maria da Glória Novath e Maria Luísa Neri. Campinas: Fontes, 1995. p. 278

<sup>14</sup> BENVENISTE, Emilie. “ a natureza dos pronomes” In. *Problemas da Linguística Geral I*. 4º ed. Tradução de Maria da Glória Novath e Maria Luísa Neri. Campinas: Fontes, 1995. p. 278

pelo locutor se dão com a própria voz. Atualmente a voz de Krapp incorpora a sua velhice e as vozes que se seguem no gravador incorporam a sua juventude em cada época diferente:

“ (...) Trinta e nove anos hoje, sólido como uma ponte, à parte do meu velho ponto fraco, e quanto a intelectualidade, tenho agora razões para me suspeitar, no...(...)”<sup>15</sup>

Porém, a diferença entre os personagens de *Deus ex Machina* e os personagens de Beckett é que ele projeta o futuro enquanto que os personagens de Beckett projetam o passado.

(...)

*Voz - Eu chamei você, eu esfreguei a lâmpada e eu peço a você, porque percebo que ficciono mais do que realizo, sei que cobro mais que ofereço. Depois desse pedido eu prometo aprender a dominar o tempo...*

*Legenda- Mas aí já será tarde.*

*Voz - Ou o início.*

*Legenda - Você não precisa prometer isso pra mim.*

*Voz - Porque parece que preciso oferecer alguma coisa, enquanto outros mataram até filhos, escaparam ilesos.*

*(Pausa)*

*Legenda - O início. E você diz aprender a dominar o tempo mas não terá fim, você só quer começo.*

*Voz - A cada pedido, cada consideração vai um pedaço do corpo, um pedaço do coração e o que sobra é o mínimo que permite a minha escrita. E nesse meu pedido a você... pois é dado o momento de pensar que preciso de um mínimo para colocar a vida em prática.*

(...)

As peças de Beckett também não são escritas na forma de um diálogo convencional: *Eu, Não e Aquela vez* não são escritas em primeira pessoa. Nem em *Krapp*, que utiliza a narração em primeira pessoa, é possível assistir um monólogo seguindo os moldes, uma vez

---

<sup>15</sup> BECKETT, Samuel. A Última Gravação de Krapp. Tradução de Rubens Rusche. (a partir dos originais em inglês e em francês).

que os diferentes Krapps da história poderiam ser personagens diferentes. Em *Deus ex Machina*, a voz seria uma espécie de coro (outra indicação da tradição grega trágica), porém um coro de uma só voz que narra a si mesmo.

“ (...) É evidente que a dominância do monólogo em Beckett não é apenas de extração trágica.(...) Mas há, no seu caso, sobretudo uma reflexão em torno dos usos e transformações do fluxo de consciência e do monólogo interior na literatura e na dramaturgia modernas. E, sob esse aspecto, é por meio de um tensionamento estratégico entre a ênfase num princípio monológico, e numa figuração isolada, emparelhada, imóvel, de narrador ou personagem, de um lado, e uma intensa dispersão, modulação e proliferação vocal, de outro, que Beckett singulariza e afirma a instabilidade estrutural do próprio método de escrita. Porque o monólogo beckettiano parece de fato conviver o tempo todo com a possibilidade de sua desintegração iminente, com um movimento interno de auto-anulação, reforçado por uma recusa sistemática ou pelo desaparecimento da primeira pessoa narrativa, por um conflito entre a voz e outros ruídos diversos, pelas muitas vozes, ecos, variações e diversificações rítmicas que se desdobram da voz inicial”.<sup>16</sup>

A partir da voz, podemos apontar a não-convencionalidade dos quatro monólogos. “*O movimento interno de auto-anulação*” escrito por Sussekind, pode ser relacionado com Benveniste, quando esse comenta sobre condições do sujeito como locutor designado por *eu*. Como se em *Deus ex Machina* houvesse essa tentativa de fugir de si mesmo, essa auto-anulação do locutor ao querer viver no corpo de outras personagens ficcionais, se immortalizando. Seria “eu”, mas seria também “eles”. Há uma incorporação sistemática do coro no sujeito, que não invalida, por sua vez, na sua configuração enquanto sujeito protagonista do monólogo, mas se apresenta como a principal tensão do mesmo: como ser um sendo todos ao mesmo tempo? Ele se coloca fora do sujeito, se torna um objeto do discurso, se anulando como sujeito.

(...) A forma teatral beckettiana parecendo resultar, na verdade, dessas cisões e interferências que constituem e conflituam, da sua vinculação dupla a uma instância monológica e a um modo coral (.), a rigor extra-narratológica e, no entanto, expansiva, em fluxo, multitemporalizada e narrativamente fragmentária.(...)”<sup>17</sup>

Outro fator bastante importante nas peças aqui analisadas e que se relaciona com a voz é a escuta. É através da escuta que o espectador pode “juntar os cacos” oferecidos pela fala de *Deus ex Machina*, que subtrai em vez de multiplicar as informações oferecidas.

(...)

<sup>16</sup> SÜSSEKIND, Flora. Beckett e o coro. *Revista Folhetim*, n. 12, p. 114, jan./mar. 2002.

<sup>17</sup> SÜSSEKIND, Flora. Beckett e o coro. *Revista Folhetim*, n. 12, p. 114, jan./mar. 2002.

*Voz - Aqui não irei representar nada.*

*Legenda - Aqui não irá representar nada.*

(...)

*Legenda - Você deseja representar, mas aqui não irei oferecer nada.*

*Há insatisfação. Irão sair todos decepcionados. Você irá permanecer decepcionado, porque as coisas são o que são. Há uma distância entre você e a plateia.*

(...)

Em *A Escuta*, capítulo do livro *O Óbvio e o Obtuso*, Roland Barthes afirma:

“Ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico. (...) Construída a partir da audição, a escuta, de um ponto de vista antropológico, é o sentido por excelência do espaço e do tempo através da captação dos graus de distanciamento e de aproximação regulares da estimulação sonora. (...) Deste fundo auditivo destaca-se a escuta, como exercício de uma forma de inteligência, isto é, de seleção. (...) a escuta está ligada (sob infinitas formas variadas, indiretas) a uma hermenêutica: escutar é colocar-se em posição de decodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer com que venha à consciência o ‘lado secreto’ do sentido (aquilo que é vivido, postulado, intencionalizado como oculto)”<sup>18</sup>

A voz (aliada à escrita que funcionaria como essa ferramenta escultórica já mencionada) seria o que guiaria a comparação entre as peças. A voz como responsável pela consolidação de uma imagem, que mesmo não sendo tridimensional, é capaz de carregar materialidade suficiente para existir enquanto tal. Essa imagem só é possível pela escuta, que decodifica a voz na imagem. Pela escuta é possível traçar uma hermenêutica, tal qual afirma Barthes, numa encenação carente de imagens físicas no espaço expositivo da galeria. Pela voz narrada o espectador irá criar as suas próprias imagens. Pela voz, uma nova tensão surge para a ideia de monólogo e, por sua vez, uma ideia de escultura, ou uma aproximação a uma ideia mais ampla acerca da escultura. Para o monólogo, a ausência de uma primeira pessoa definida – que é convencional ao monólogo – e, para a escultura, a ausência de uma materialidade física, substituída pela voz. Ou seja, é a linguagem que problematiza tanto a noção de monólogo quanto a noção de escultura: um outro sujeito narrado nessa estrutura monológica e um objeto que não é físico mas corporificado pela fala.

Peter Handke possui peças que tratam justamente do tema da fala e da linguagem como o acontecimento da peça, levando em conta a constituição do *sujeito* em peças como

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. A escuta. In *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990. p. 217

*Autoacusação e Insulto ao público.* As peças de Handke possuem estruturas estranhas à linguagem e que tematizam a forma de comunicação. *O Menor quer ser tutor* é construído num texto totalmente cheio de didascálias, sem falas atribuídas aos personagens, problematizando a relação locutor – ouvinte, no sentido de que a ação vista em cena é o que o locutor narra. Não há uma ação, mas a narrativa de uma ação, a imagem de uma ação que é construída através da voz do personagem. Em *Deus ex Machina*, tal estranhamento é perceptível através de pequenas metáforas, que funcionam como uma quebra na narrativa convencional. Essas metáforas estão relacionadas com uma ideia de impermanência, algo que se configura como enredo principal do filme.

(...)

*Voz - E se o mar desaparecer?*

*Legenda - Está além do seu controle.*

*Voz - E se ele desaparecer, o que vai restar no lugar?*

*Legenda - Mesmo depois de seco, permanece. Lembra?*

*Voz - Não.*

(...)

*Legenda - As coisas acontecem de repente, como uma tempestade em dia de verão. Chega de repente e muda o curso da história, às vezes. Há a imprevisibilidade e nenhum oráculo poderá fazer nada com isso. Um dia a Terra vai parar e o nosso lado estará perdido na noite pra sempre. Infeliz qualquer um dos dois lados, que serão tragados pela monotonia. A Terra está parando, e todo mundo sente isso. Os cardumes estão sumindo. Os pássaros, em bando, morrendo misteriosamente. Vai chegar esse dia em que a Terra vai mudar de direção e os polos vão mudar de eixo. Os desertos se inundarão e as florestas irão se desertificar. As coisas acontecem de uma hora para outra.*

(Pausa)

*Legenda - E você ainda me pede uma carruagem de fogo...*

(...)

Em *Autoacusação*, pode-se perceber, começando pela rubrica inicial indicada, que a peça é para locutores, que não há papéis definidos, o que já nos pode indicar um discurso que será proferido não através de personagens que escondem por trás de si atores ou o inverso,

mas sujeitos da fala, locutores que se configurarão como detentores daquela fala naquele momento, simplesmente, sem disfarces, sem máscaras. Nesse sentido, esses locutores/atores enunciarão um “eu” carregado de maior subjetividade na medida em que se “anunciam” a si mesmos o tempo inteiro.

Teremos um “eu” dos atores/sujeitos e não dos atores escondidos nos personagens. A subjetividade em jogo será a do ator e não dos personagens. “(...) *Eu vim ao mundo. Eu me tornei. Eu fui gerado(...)*”. Assim se inicia a fala dos locutores/sujeitos de Handke, sugerindo a subjetividade que só pode ser legitimada pelo sujeito que diz “eu” no presente do discurso, como assinala Benveniste. E completa: “*Eu originei. Eu cresci. Eu nasci. Fui incluído no registro de nascimentos. Eu envelheci(...)*” O sujeito de Handke começa seu discurso afirmando: “eu vim ao mundo”, e depois ele continua: “(...) *e me movi. Movi partes do meu corpo. Movi meu corpo(...)* *Eu movi a minha boca. Adquiri os meus sentidos. Eu me fiz notar. Eu gritei. Eu falei. Eu ouvi ruídos. Eu distingui ruídos. Eu produzi ruídos(...)*”

(...)

*Legenda - As coisas são o que são. Você veio ao mundo e depois produziu linguagem. Você é único, diferente de todos os outros animais.*

*Voz - nasci, cresci, falei, adoeci, adolesci, apaixonei, chorei, ouvi, ignorei, parti, casei, apaixonei, perdi, satisfiz, frustrei, envelheci, morro*

(...)

(trecho de Deus ex Machina)

O sujeito veio ao mundo para depois produzir linguagem e é o que o diferencia dos outros seres vivos. No livro *Texto e Imagem: Estudos de Teatro*, Angela Materno, em seu artigo *Palavra, voz e imagem nos teatros de Valèrie Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett* analisa o mesmo *Insulto* de Handke e afirma:

Nas “peças faladas” de Handke não há personagens, não há intrigas a serem desenvolvidas, não há cenários específicos: somente falas e vozes, que constituem uma reflexão sobre a linguagem, sobre o acontecimento da linguagem. (...) Mas embora a peça *Insulto ao público* seja constituída de falas, vozes e atores no prosclênio, ela também coloca em questão o problema da imagem (e das diferentes possibilidades de compreendê-la) ao *jogar* com a ausência por meio das palavras. *Insulto ao público* dá a ver que no cerne da imagem há também um jogo de



linguagem, há enunciados implicados, há um entrechoque de afirmações e negações, de aparecimentos e desaparecimentos. (...)”<sup>19</sup>

Materno afirma duas coisas que interessam nessa análise. Primeiro, através da voz é possível verificar uma reflexão sobre a linguagem, sobre o acontecimento da linguagem que seria, assim, o próprio acontecimento da peça de Handke ( mas também de *Deus ex Machina*), pois nessa tematização da linguagem se instaura um confronto direto entre locutor (sujeito e não personagem clássico) e o interlocutor (espectador, ouvinte)

Em *Insulto ao público* não existe uma dramaturgia tradicional, com personagens e conflito, mas a autotematização e autorreflexão da representação. Suas implicações, suas impossibilidades, a questão da presença no teatro, o aqui e agora absoluto, o teatro como acontecimento, são tensionados ao extremo através do “jogo” teatral focado absolutamente num jogo de linguagem, de voz. Palavra e voz que carregam imagens em si próprias. Não haverá uma história a ser contada, mas um sentido de confrontar a própria estrutura do teatro, da própria história que está sendo contada. E problematizar a relação entre palco e plateia, rompendo com a ideia do palco como um lugar de representação.

“(...) As pessoas que chegam atrasadas não tem a acesso à plateia. Espectadores vestidos inconvenientemente não podem entrar. O conceito do que é inconveniente deve ser entendido com largueza. Ninguém deve chamar a atenção, dentro do público, pela sua roupa, ninguém deve ofender a vista. Os homens devem vestir, pelo menos, roupa escura, paletó, camisa branca e uma gravata discreta. Roga-se as mulheres que evitem as cores berrantes nos seus vestidos. Não há espectadores de pé.(...)”<sup>20</sup>

(...)

*Legenda - Os senhores que estão nas primeiras fileiras atrapalham aqueles que estão na segunda, que atrapalham aqueles que estão na terceira, e na quarta, e na quinta... Ninguém tem noção do todo, como o cego que apalpa o elefante.*

*Voz - E é a minha voz, a minha linguagem. Tudo se dilatará nessa audiência.*

*Legenda: Pois esse tablado é o mundo e não é um mundo!*

(...)

<sup>19</sup> MATERNO, Angela. Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett. *Texto e Imagem: estudos de teatro*. Organização Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009. p. 131

<sup>20</sup> HANDKE, Peter. *Insulto ao Público*. Trad. George Bernard Sperber. Rio de Janeiro: Banco de peças (cópia datilografada, texto número 0670) da Biblioteca Pernambuco de Oliveira da Univesidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). s/d. p.3

(trecho de Deus ex Machina)

“(...)Aqui não é dado ao teatro o que é do teatro. Aqui os senhores serão defraudados. A sua vontade de ver ficará insatisfeita. Não haverá faíscas a pularem de nós para os senhores. Ninguém tremerá de tensão. Estas tábuas não significam o mundo. Fazem parte do mundo. Estas tábuas servem para que nós estejamos de pé sobre elas. Este não é um mundo diferente do seu. Os senhores não são mais ouvintes indesejados. Os senhores são o tema. Os senhores estão na mira. Os senhores estão no foco das nossas palavras. (...)”<sup>21</sup>

O espectador é o próprio “tema” da peça. O acontecimento da peça se dá a partir do acontecimento da linguagem, da comunicação, da *conversa* franca como o seu interlocutor, afirmando ser ele o foco das suas próprias palavras. É Handke que acaba com a ideia do palco representacional, ilusionista, quando afirma que o palco está ali com um único propósito: servir para que eles, locutores, possam estar de pé. Afirma, ainda, que o mundo apresentado não é um mundo diferente do que eles veem. De fato é o seu próprio mundo.

Partiu de Handke a ideia principal para *sinfonia tempo*, desde a construção de um “palco/piscina”, em que a água do mar é colocada nesse pequeno retângulo que se instaura como continuação do mundo, em que algo potencialmente acontece ali, devido a ação do tempo. Em *Deus ex machina*, o personagem comenta com o público que não haverá nada de representação, que nesse “palco” montado, as expectativas serão frustradas. Ironicamente, ou paradoxalmente, nesse palco montado dentro da galeria, existe todo um aparato que é do teatro, que atende a representação, porém, potencialmente, o que acontece ali dentro, o que está sendo “encenado”, é algo que está à margem da representação, uma extensão da praia de Copacabana, que está à poucos quarteirões da galeria.

*Theatron#1* e *Deus ex Machina* funcionam como espetáculos desespetacularizados. Naquele palco, a água do mar seca e essa é a única ação visível diante de outras artificiais que são de domínio do teatro, como o próprio palco, o calor do refletor... A água depois de seca evidencia o sal, o desaparecimento que se torna inevitável. As coisas acontecem e tem o tempo natural, e lidar com esse tempo é permanência no mundo.

“(...)Sejam bem vindos. Está peça é um prólogo. Os senhores não ouviram aqui nada que já não tenham ouvido. Os senhores não verão nada aqui que já não tenham visto. Os senhores não verão aqui nada do que sempre viram aqui. Os senhores não ouvirão aqui nada do que sempre ouviram aqui. Os senhores ouvirão o que geralmente viram. Os senhores ouvirão o que geralmente não viram aqui. Os

<sup>21</sup> HANDKE, Peter. *Insulto ao Público*. Trad. George Bernard Sperber. Rio de Janeiro: Banco de peças (cópia datilografada, texto número 0670) da Biblioteca Pernambuco de Oliveira da Univesidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). s/d. p.5

senhores não verão um espetáculo. A sua expectativa não será satisfeita. Os senhores não verão representação alguma. Aqui nada será representado. Os senhores verão um espetáculo sem imagens. Os senhores esperavam alguma coisa.(...)<sup>22</sup>

Para Handke a quarta parede não possui nenhuma autoridade naquele acontecimento teatral, uma ilusão desfeita, uma expectativa frustrada.

(...)Aqui não é dado ao teatro o que é do teatro. Aqui os senhores serão defraudados. A sua vontade de ver ficará insatisfeita(...) <sup>23</sup>

Aqui não é dado ao cubo branco o que é do cubo branco. Aqui os senhores serão defraudados.

---

<sup>22</sup> HANDKE, Peter. *Insulto ao Público*. Trad. George Bernard Sperber. Rio de Janeiro: Banco de peças (cópia datilografada, texto número 0670) da Biblioteca Pernambuco de Oliveira da Univesidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, [19--]. p.3

<sup>23</sup> HANDKE, Peter. *Insulto ao Público*. Trad. George Bernard Sperber. Rio de Janeiro: Banco de peças (cópia datilografada, texto número 0670) da Biblioteca Pernambuco de Oliveira da Univesidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, [19--]. p.5

## 2 TRABALHOS DE TERRA

Em *Trabalhos de Terra*, segundo tópico dessa escrita, disserto sobre alguns trabalhos que se relacionam com uma ação de deslocamento, transitoriedade, instabilidade, impossibilidades, assim como uma relação do corpo com a terra. Alguns verbos surgem dessa ação: revirar, cavar, fazer ruir, observar ruir.

Aqui, o ruir é algo inexorável. Seja pensando na arqueologia, seja pensando no próprio corpo. *Fundação*, *Queda* e *Ruína sobre ruína sob ruína* são trabalhos que versam, em alguma medida, sobre essa função – social e cultural – da terra a partir do estado de deterioração dos seus edifícios, da escavação como possibilidade de reencontro com a terra, da ruína de algo que sempre permaneceu oculto. Em *Fundação* há uma deterioração que vem do desejo: a narrativa de um edifício que fora construído e reconstruído pela idealização, na memória. A seu turno, *Queda* vem para pensar na memória dos terrenos baldios e de suas construções inacabadas, demolidas, reconstruídas, na possibilidade de significação da terra como matriz e como suporte.

*Queda* surge num momento de pensamento sobre a transformação dos lugares, especificamente da cidade do Rio de Janeiro, local onde habito e trabalho, partindo da observação do quintal de uma casa numa cidade do interior. O local se modifica constantemente por diversos motivos: o mato é retirado mensalmente, novas plantas são plantadas, uma árvore que morre, a ardósia que racha com o calor do sol e é preciso escolher um novo piso, o mato que cresce ao redor das ervas, a grama que morre, o muro que cai pela infiltração... Sob a ardósia é possível verificar uma outra camada de cimento, do piso anterior. As plantas são um acúmulo de tempo por uma jardinagem desorganizada e que elucida os anos de manutenção desse lugar.

Entretanto, as modificações e os movimentos empreendidos pela ação do tempo não são sentidas somente na casa, mas também naquilo que a circunda. À frente e ao redor dessa havia uma série de terrenos baldios que foram aos poucos sendo loteados. Hoje não resta mais nada de “baldio” em vários daqueles terrenos que davam uma certa dimensão de isolamento naquele bairro de cidade do interior. E o que existia antes do baldio? E o que existirá depois da construção que foi erguida nesse lugar?

Figuras. 3 e 4 – Baldio #1, #2, 2014



Fotografia 50 x 30 cm cada

Partindo dessa observação que é muito local e particular, é possível perceber que tais movimentos são comuns na transformação urbana das cidades, seja através da ação natural do tempo, das ruínas pelos abandonos, seja pelas transformações que as políticas de urbanização vêm empreendendo nas cidades.

*Queda* trata desses lugares que desaparecem, dos lugares que nascem como ruínas, sejam através da imagem de um terreno baldio (esse local que, mesmo sem nada, há um acúmulo de memória), sejam através dos lugares já edificadas, que sofrem (ou sofrerão) a passagem do tempo. O trabalho também pensa nessa cidade que entra em ruína a partir da remoção, da desocupação do que já havia para a utilização daquele espaço para projetos que recriam novas fissuras sociais na cidade. Essa é uma lógica de utilização do espaço muito discutida por Milton Santos, por exemplo, que se dá através daqueles que detêm o poder, que se presta a atender um grupo de indivíduos que detém o capital.

Para a realização desse trabalho, foi localizado um terreno na cidade do Rio de Janeiro que contém o resíduo da demolição de um edifício. O trabalho consiste na ação de limpar esse lugar até deixar a terra aparente, retirando todo entulho. Essa ação é registrada e todo o material retirado é transportado para dentro do espaço expositivo.

Na limpeza desse terreno há um gesto que se relaciona a uma transformação, a um “fazer” desaparecer, a um tornar evidente algo que permanecia oculto com a “sujeira” da sua superfície: a terra que se torna visível e com a limpeza total da área é possível verificar uma nova topografia, uma nova área que é esculpida pela simples ação de limpá-lo. Nesse sentido, tornam-se potentes questões como o “tempo”, o trabalho em relação ao tempo, a transformação (ou possibilidade de) para pensar no desaparecimento das coisas e do surgimento de outras e a impermanência.

O “monumento” que proponho aqui seria algo que envolve não somente a ação, o registro, mas uma imagem que antecede o objeto, um tema para o desaparecimento. O “monumento” seria algo que antecederia o monumento através desse terreno baldio que seria limpo e dos detritos que seriam retirados do local e que o evidenciam.

Evocando imagens que compõem, em alguma medida, um esgotamento da própria cidade, em *Queda* há uma ação que se volta para pensar no movimento da cidade, na transformação e no desaparecimento, partindo da imagem da terra como local de origem, do primeiro monumento, o monumento cru. Se o baldio é um local aparentemente sem utilidade,

abandonado, ele também carrega uma imagem de local para criação, surgimento de possibilidades no vazio, onde as memórias ali depositadas poderão ser ressignificadas.

Sobre isso, Dennis Oppenheim afirma:

“Bem, a principio não me ocorreu que era isso o que eu estava fazendo. Então gradualmente me descobri tentando chegar abaixo do nível do solo.(...)Porque não estava muito animado a respeito de objetos que protuberam a partir do sol. Sentia que isso implicava um embelezamento do espaço externo. Para mim, uma peça de escultura dentro da sala é uma disrupção do espaço interno. É uma protuberância, uma adição desnecessária ao que poderia ser um espaço suficiente por si mesmo. (...) comecei a pensar muito seriamente sobre o lugar, o terreno físico. E isso me levou a questionar os limites do espaço da galeria, e a começar a trabalhar coisas como sistemas de plataformas, na maior parte das vezes em contextos ao ar livre, mas ainda fazendo referências ao sitio da galeria e levando algum estímulo dali para o lado de fora novamente.”<sup>24</sup>

*Fundação* tratava sobre questões como “a história, a memória e o esquecimento”. Esse primeiro substantivo não é utilizado como uma referência a um campo do saber das ciências humanas, mas sim às narrativas singulares, familiares e privadas. Se em *Queda* havia uma questão relacionada à cidade através desses movimentos de transição do tempo e das operações macropolíticas, de uma escavação de um lugar externo que é deslocado para um local interno, criando um ruído entre esses limites espaciais e expográficos, em *Fundação* havia um índice que era voltado para o particular, para uma história privada que refletia, em certa medida, um cenário macro, uma realidade específica do país nos anos 80 e 90, como a inflação e outras questões econômicas e sociais. Tais questões são facilmente reconhecidas pelo espectador que viveu esse período. Porém, o tema central do trabalho, digamos assim, não era tratar tais questões de forma direta, mas sim através de uma narrativa acerca de uma casa que nunca pode ser construída e, ainda, em que medida essa mesma narrativa era entrelaçada por realidade e ficção.

---

<sup>24</sup> FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos e artistas: anos 60/70 seleção e comentários*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006. p. 275

Figura 5 – Fundação



Encontrei perdida na casa dos meus pais a planta arquitetônica da casa que seria construída quando eles casaram, trinta anos atrás. Só que esse projeto nunca pode ser finalizado: a construção lenta favorecia os roubos constantes , invasões do terreno e a inflação semana a semana não favorecia a compra de material de construção. O terreno acabou sendo vendido e com o dinheiro foi comprada uma casa pronta, muito diferente daquela idealizada e sonhada da planta, mas um local que iria abrigar aquela família que estava sendo construída. Aquela planta ficou amarelada, envelhecida pelo tempo e esquecida.



É desse tópico, dessa casa que já nasceu em ruínas e a elas foi fadada, que é construída a narrativa de *Fundação*. Na planta também havia o endereço onde a casa seria erguida. Esse terreno, entretanto, não é mais um lote vago, mas sim a casa de uma outra família. Percorrendo todos os terrenos baldios ao redor desse terreno original, um registro em vídeo foi sendo construído sobre essa terra, singular em cada topografia, sujeira, altura do mato, murado, cercado com pasto, entulho de outras obras... É na relação com a terra que é estabelecida esse mito geracional.

Um texto sobre essas memórias de infância, sobre essa casa que era para ser construída a partir da união de duas pessoas acompanha essas imagens. Porém, a promessa nunca pode sair do papel. Esse texto surge através de uma voz, assim como a voz dos outros elementos da família. Há com isso um estranhamento que surge através da entonação, uma vez que os “atores” passam a ler e a gravar um texto escrito por outra pessoa, mas que parte dessa escrita é reconhecida como suas próprias lembranças.

O resultado é um vídeo de todos aqueles terrenos visitados anteriormente, com todas essas vozes narrando uma memória acerca daquele lugar que nunca saiu do papel e das diversas imagens que surgiriam daquela terra se a planta ganhasse a arquitetura. Esse vídeo foi projetado dentro da galeria e as vozes ecoavam dentro do espaço. No chão era possível perceber a marcação da casa, um pedaço da casa sobreposta dentro da galeria.

Havia uma preocupação com esse “embelezamento”, tal qual afirma Oppenheim, com esse interior, na transposição desse trabalho para um espaço tradicional de exposição. A interpretação da casa dentro do espaço (além daquela narrada que é ecoada pelas vozes do vídeo) também é através da sobreposição desses lugares (a planta da casa e a planta arquitetônica do espaço do Centro Cultural Justiça Federal) fazendo do trabalho um *site specific*, e delimitando no chão uma marcação que sugere um pedaço da casa visível dentro da galeria de exibição dessa obra.

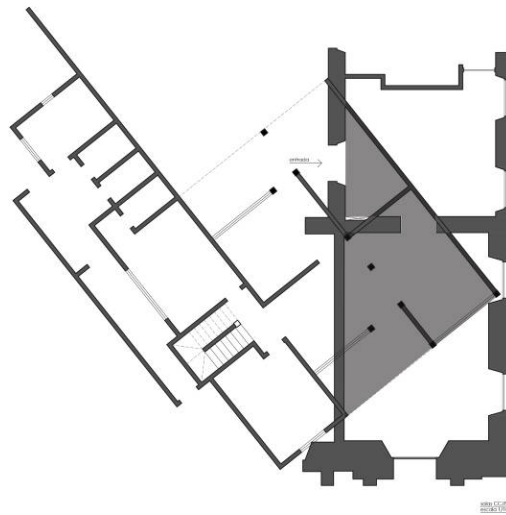
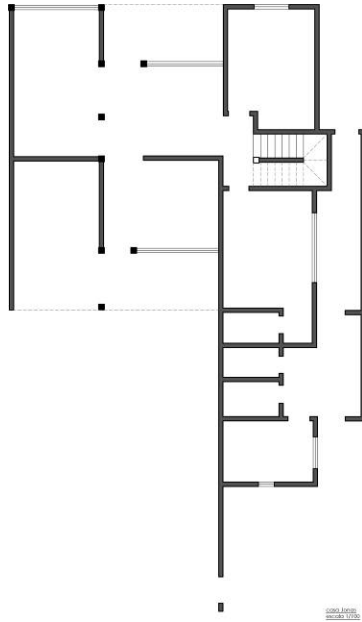
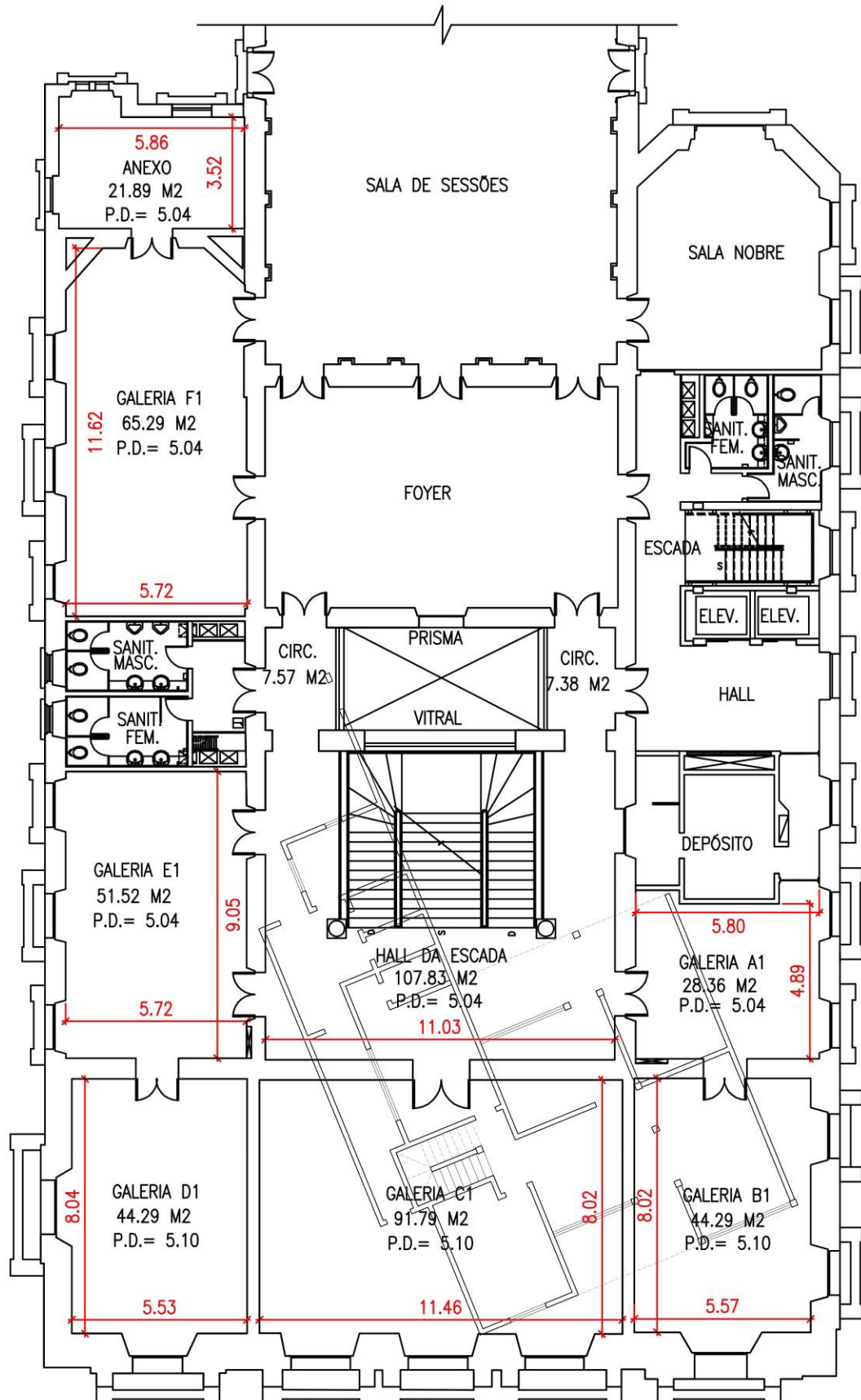
Figuras. 6 e 7 – Estudos de *Fundação*

Figura 8 – Estudos de Fundação



Revirando a bagunça de um armário na minha casa encontrei a minha antiga casa. Aquela que não se perpetuou como um monumento, pois seria construída para comemorar um casamento, para comemorar um nascimento... Quando eu era criança, me sentia à vontade só de olhar para o desenho das telhas no telhado e o desenho das plantas na planta da varanda. A casa estava amassada, amarelada devido ao tempo, enterrada em meio a um monte de papel inútil. Não me lembrava de quase nada: Do desenho dos aposentos, sala, sala de jantar, outra sala, sala de TV, três quartos... Datada de quase trinta anos. Meu pai namorou a minha mãe por dois meses, depois noivou por mais quatro. No sexto, eu estava na barriga de minha mãe, que já estava com uma aliança no dedo. E a promessa de uma casa, grande, que poderia abrigar minha mãe, meu pai, eu e minha irmã, que nasceria três anos depois com um sinal em forma de L no pescoço. Quando eu ainda estava dentro da minha mãe, meu pai olhou para ela e disse: você parece uma baleia! E dali, da jocosidade, veio o meu nome.

E penso na promessa de todas as casas, para abrigar todas as pessoas do mundo.

(...)

Nessa sala que meu pai nunca pode fundar, e a minha descrição, a minha projeção ao descrever, funda aqui a minha habitação, a descrição como construção e nosso habitar. Permanecendo aqui você habita a minha casa, mais do que eu, que meu pai, que minha mãe ou irmã, que nunca pudemos habitar.

(...)

Esse terreno onde existiu a primeira república que ascendeu e que caiu no mesmo segundo. O lugar da sala era chão de terra e mato crescendo por cima da gente. A casa, o edifício casa, a pedra casa, a pedra habitada, aquela que vai ter você, que vai ter tudo de você, sua personalidade... seria sua propriedade! A casa está em todo canto, porém o que queria falar aqui é do vergalhão, da madeira barata, dos tapumes como paredes provisórias daquela fundação, que circunda tudo, que protege o terreno e ancora a edificação. A sala era um sonho, a telha era um sonho, o sofá não era tanto um sonho, pois foi presente de casamento...

Naquele mato os tijolos seriam colocados. Com massa seriam fixados no chão, unidos um ao outro. Formariam uma forma segundo a escala do papel envelhecido e aos poucos ia se tornando evidente, como Oasis que surge no meio do deserto. Na semana seguinte era preciso refazer tudo, pois o terreno era constantemente roubado. E nesse trabalho de colocar e recolocar, a casa ainda se mantinha no papel. O roubo, havia o roubo. E era penoso, triste.. E o tijolo que era mais caro semana a semana, assim como o resto do material de construção. Os sonhos que caem por terra. Era preciso colocar massa no sonho, no molde, e nunca esmorecer.

(...)

Heidegger afirma que permanecer num lugar já é por si só habitar esse lugar e que nós não habitamos um lugar simplesmente porque o construímos, mas sim construímos um lugar à medida que habitamos. Em *Fundação*, o espectador é convidado a habitar esse lugar inexistente, permanecendo na sala de exposição, habitando essa instalação visual e sonora, para ouvir essa história.

Figuras.9 e 10 - Fundação



Habitar provisoriamente lugares inabitados

Habitar a terra infértil, criar impérios a partir das ruínas

Habitar o navio e outras heterotopias

Habitar os sonhos durante a noite

Habitar o quintal da sua casa hoje, o que era há vinte anos atrás

Habitar é construir

Habitar uma folha em branco, as múltiplas possibilidades de imagem.

*Ruína sobre ruína sob ruína* se apresenta como um desdobramento de *Fundação*. Uma das imagens da catalogação dos terrenos na cidade de Cabo Frio - RJ, para a realização deste

trabalho foi impressa no tamanho de 400 x 300 cm e colada numa estrutura de madeira semelhante a um *outdoor*. Na imagem é possível observar uma construção que não se sabe abandonada ou em fundação.

Interessa aqui, novamente, a utilização desses terrenos e as topografias de cada um deles. Inícios de obras, memórias a serem construídas, memórias interrompidas. Ao contrário da inutilidade, o baldio é total possibilidade. Em *Queda* há, em algum sentido, uma tematização da cidade, algo que remete tanto ao início da obra, o preparar o terreno para algo que vem a seguir, mas também à escavação, encontrando camadas de memória. Interessa-me o terreno, por si, como um monumento, imagens de tudo que veio antes, mas que não existem mais. Em *Ruína sobre ruína sob ruína* há esses lugares abandonados por algum motivo ainda desconhecido, uma história invisível que pode ser fabulada.

Figura. 11 – Ruína sobre ruína sob ruína



O trabalho é uma sobreposição de ruínas: a imagem impressa de um terreno sobre um *outdoor* (como aqueles abandonados em beira de estrada e que exibem *merchandising* ultrapassado), encostado na parede da galeria da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que é um edifício construído no meio da floresta nativa cortada pela cidade e pelo trânsito



incessante. Uma floresta que é ruína de si e um edifício que já é ruína pela inexorabilidade do tempo.

Esse trabalho dialogava com o inevitável, que é o fracasso. O *outdoor* fora pensado para ficar no meio do jardim da Escola de Artes Visuais, uma paisagem estranha no meio do verde, conversando diretamente com esse lugar, que foi e continua sendo mutável. O trabalho, porém foi proibido pelo IPHAN, com a alegação que iria descaracterizar a arquitetura da Escola e do jardim. Devido a negativa, a obra foi deslocada para dentro da escola, o que não inviabilizou essa conversa. Barreiras institucionais e burocráticas de órgãos do governo (muitas vezes desnecessárias, se pensarmos pelo ponto de vista que o patrimônio não será danificado) que acabam inviabilizando os ruídos que o trabalho deseja com determinadas ações. E isso acaba sendo problemático, pois é natural da obra o ruído.

Figura. 12 – Ruína sobre ruína sob ruína



Tudo já nasce como ruína, seja o corpo, sejam os edifícios. O corpo feito de pele vai sofrendo a ação do tempo. Os edifícios de pedra também vão sofrendo a ação do tempo: as paredes descascam, o teto infiltra, criam-se buracos e musgo nas paredes. Caminhando no espaço do Parque Lage você percebe isso. É preciso entender o tempo, entender essa ruína inevitável. O corpo observa o espaço que te observa. Inabitado o lugar é se retirar o lugar. Preservar não é tornar o espaço inabitado, mas sim habitar a ruína, assim como a ruína te habita.

Há um *mise en abyme* aqui, uma imagem dentro de outra imagem, dentro de outra... E que continua se pensarmos na projeção dessa imagem dentro da cidade. A imagem de uma ruína, dentro de outra ruína, dentro de outra... E assim sucessivamente.

A terra é o primeiro indício de tudo, a base de tudo. Seja pelo viés da obviedade, da estrutura que pousa toda a gravidade, dos edifícios e dos corpos, seja pelo que fica, pelo que resta após o mundo ruir, por exemplo. Limpar um terreno baldio é chamar a atenção para esse tempo, que pode ser manipulado. A terra pode ser cavada, pois vai surgir uma nova terra, de repente água, e debaixo da água mais terra. Mais camada de terra. Civilizações antigas surgem abaixo da terra, civilizações que ruíram, templos, corpos.

O corpo e as cidades são ruínas inevitáveis.

Os trabalhos de terra conversam sobre esses lugares, que são orquestrados pela natureza, seja através da imagem do corpo em relação à terra, a uma ideia de nascimento e morte, seja pelos espaços construídos pelo tempo (o mato que cresce no terreno, o vento que leva a areia e que soterra os lugares, o mar que engole a terra e inunda cidade, e etc) ou através da arquitetura, que é pensada pelo homem, e que ele mesmo a desabilita pela necessidade de tornar outros espaços habitados.

Ainda sobre ruínas e sobre terras, a duna é um bom exemplo de ruína e construção, desaparecimento e nascimento, imediatos. É pelo vento (tempo) que novos lugares são formados. Habitando uma duna você pode ser soterrado pela duna. É da terra a origem da vida. É da água a origem da vida.

Terra-Mar.

### 3 TRABALHOS DE MAR

Na beira do mar, com uma resma de papel na mão, o gesto é simples: deixar o vento levar pra dentro da água aquela quantidade de papel. Num primeiro momento cria-se uma película, a água demora pra penetrar na folha devido a gramatura. O papel molha e antes de rasgar eu retiro da água, ou aquelas folhas que consigo salvar do vento, do afundamento. A água seca, o papel enruga. E a cada manuseio, o resquício de mar: o sal que fica ali e tempera a boca cada vez que molho o dedo com saliva para desgrudar uma folha da outra.

Essa ação, que é documentada, surge a partir da definição desse capítulo (trabalhos de mar) e dá subtítulo para essa dissertação (livro de mar). Queria registrar essa ação na impressão, corolário da ação que só poderia ser revista a partir da fotografia. As páginas amassadas e borradas evidenciam isso.

Três trabalhos norteiam a escrita deste capítulo: *Theatron #1*, *Volume Morto* e *Mar de Cabeceira*.

*Theatron #1* consiste em retirar água da praia ( essa montagem contou com água da praia de Copacabana, bairro em que se encontra a Galeria de Arte Ibeu, local onde esse trabalho foi exibido), transportar para dentro do espaço expositivo e, a partir do processo de evaporação, transformar em sal. Isso é possível através de 8 refletores que ficam pendurados numa estrutura de ferro, apontados para uma piscina de madeira, no tamanho de 500 x 200 x 5 cm, local onde foi depositada a água.

Figura 13 – Theatron #1



O trabalho sofre influência do tempo, seja o tempo que essa obra está exposta, seja um tempo que foi pensado artificialmente, pois os refletores ficam apontados para a água, numa altura de 1 metro do chão. Cada refletor possui 1000 W e a temperatura age sobre a água e sobre a madeira (o calor age tanto na água como na estrutura que ia definhando, contorcendo-se durante o tempo de exposição)

Figura14 – Theatron #1



A obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, surge como um exemplo para tratar dessa escultura que sofre ação do tempo. Construída em 1970, num lago em Utah, é feita de barro, cristais de sal, rochas de basalto e água uma espiral no tamanho de 1500 metros de extensão e acima do nível da água. Às vezes a escultura é visível, às vezes não. Tudo depende do nível do lago, que em épocas de seca diminui seu volume de água. Interessam-me o caráter efêmero da obra e, também, a existência de tal escultura na natureza, que pressupõe uma mudança constante.

Apropriando-me novamente do título homônimo de Andrei Tarkovski, tanto em *Spiral Jetty* quanto em *Theatron #1* há um “esculpir o tempo”, pensando propriamente nessa relação entre a obra e a ação do tempo: nesses dois trabalhos essa relação é indissociável. Duas esculturas que lidam com esse dado, seja ela incrustada na natureza e se altera a partir dela, ou que lidam com as intempéries do tempo, sendo reesculpidas, trazendo como informação no corpo da obra a existência do tempo, irremediavelmente impresso.

Em *Theatron #1* há uma relação inexorável com o teatro. Através da estrutura criada, há uma semelhança com um palco: tabladados de madeira unidos formam essa pequena caixa. O tempo dilatado em *Theatron #1* é produzido, é representado. Os refletores são “reproduções”

do sol, mas a ação (o evaporar da água) é real e chega a ser visível a olho nu: em alguns momentos é possível ver o vapor saindo da água. O trabalho fez parte de uma exposição +individual intitulada *sinfonia tempo* e, além dele, *Deus ex Machina* era a outra peça que completava essa sinfonia. Os trabalhos conversam naquilo que tinha como centro uma ideia de tempo, representação, possibilidade de tematização, a imagem do palco como lugar que significava o mundo, imagem tradicional do teatro. *Sinfonia tempo* era, na verdade, uma tentativa de ressignificar esse mundo, estender esse lugar de representação que é o palco, para a galeria, para o bairro da galeria, para a cidade...

Figura15 – Theatron #1



Em trabalhos de mar há uma reunião de obras que possuem uma relação com a água, utilizando-a como matéria. A relação com o mar é cultural, social e durante muitos anos foi econômica.

Durante décadas, a Região dos Lagos, no interior do estado do Rio de Janeiro, esteve ligada ao seu principal meio econômico: a extração de sal da Lagoa de Araruama. Em virtude da hipersalinidade das águas da lagoa, essa atividade fez com que, outrora, a região fosse a maior produtora de sal do país.

Com o tempo, a indústria do sal começou a decair e hoje é quase inexistente em relação ao passado. Entretanto, a lagoa continua ali, banhando quase todos os municípios da região e resistente inclusive à poluição. Mais do que um símbolo e sinônimo de lazer, ainda exerce forte influência no cotidiano daqueles que vivem próximo à ela: é principalmente

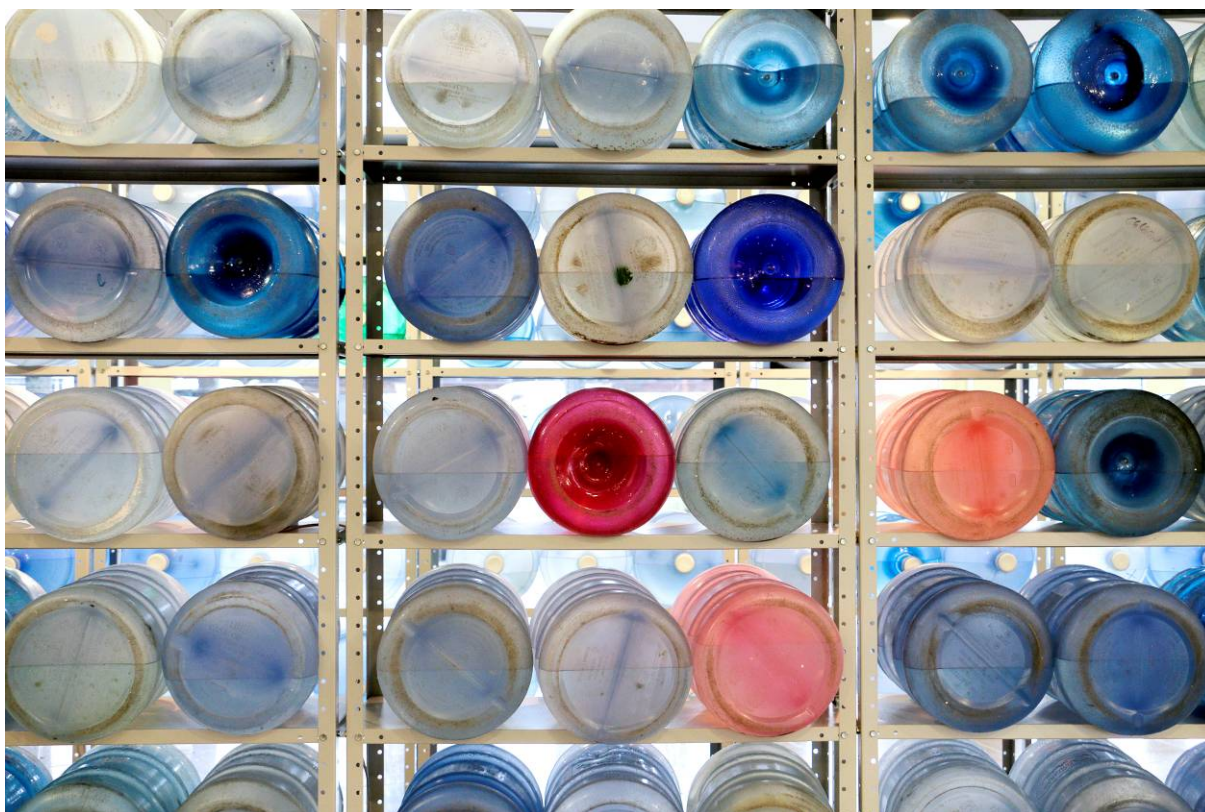
através da movimentação das águas que se percebe a mudança dos ventos. Se as águas correm em uma direção ou outra isso pode indicar, por exemplo, a vinda de uma tempestade.

Para *Volume Morto* foi transportada para dentro da galeria aproximadamente 1,5 tonelada da água da Lagoa de Araruama, armazenada em galões de plástico de 20 litros, que ficam em estantes de ferro formando um corredor de cinco metros.

Figura 16 – Volume Morto, 2015



Figura 17 – Volume Morto, 2015



Em meio aos galões de água, quatro caixas de som reverberam para dentro do corredor uma voz que lia um texto sobre esse lugar.

(...)

As histórias estão ligadas a terra, seja a história do mundo, sejam os impérios que se transformaram, que foram conquistados, mudaram o nome, de imperadores ... sejam as eras geológicas, a transformação do tempo, as placas tectônicas desprendendo os continentes dos outros, separando as terras, criando fendas, novos mares. O Mar Vermelho se abre por causa de uma placa tectônica, o mesmo mar atravessado por Moisés e que agora você atravessa. Aqui abriu-se o mar, e uma onda engole você, ela pode cair por cima de você. Do lugar que retiro essa água eu não consigo ver a outra margem, mas aqui o mar está aberto, você pode atravessar e chegar lá com segurança.

No ártico criaram uma caixa forte para guardar todas as sementes do mundo, tal qual uma arca de Noé. Pode o mundo virar ruína, que todas as espécies irão se salvar e serão replantadas e o mundo poderá voltar a ser o mundo de antigamente.

Poderão as águas dos oceanos secarem, que daqui dessa caixa forte poderíamos criar uma nova lagoa. E esperar que a vida marinha se recupere e esperar que a salinidade dessa água crie um novo organismo.

Num passado não muito distante, essa água era a economia, era o dinheiro. Essa laguna hipersalina imprópria pro consumo. Era preciso fazer essa laguna desaparecer para enriquecer. Mas ela continuava ali, pronta para desaparecer e desaparecer... As águas dessa laguna entravam em grandes comportas



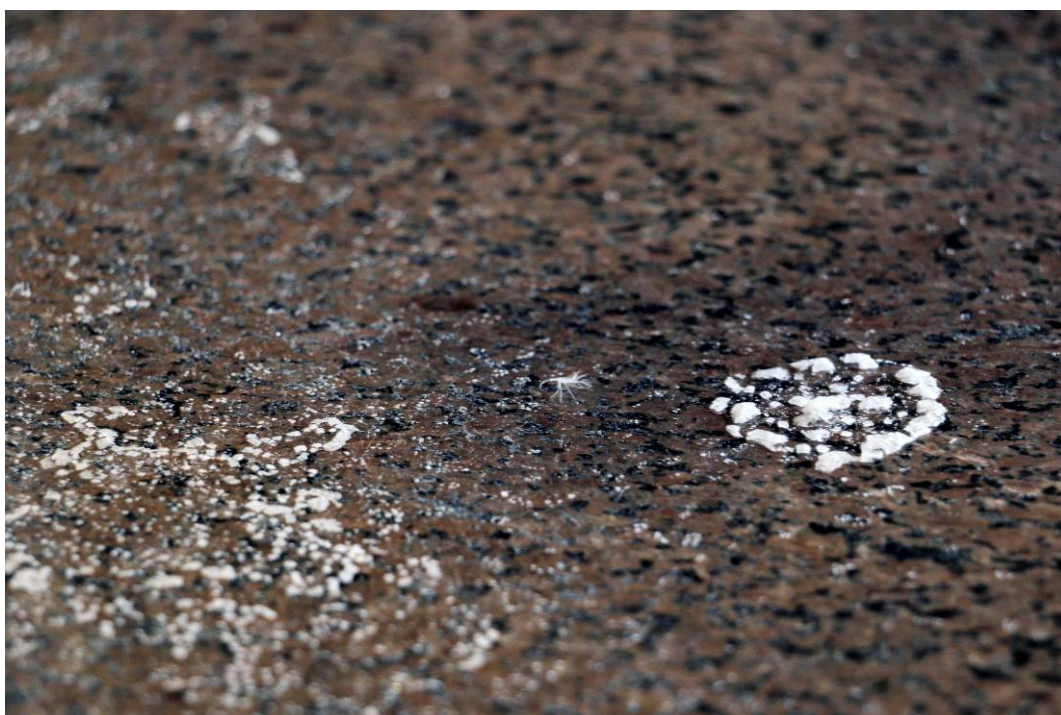
e decantavam em grandes terrenos alagados, secando com o calor do sol. O sal ficava ali, naquelas salinas. O sal era retirado. A água encharcava novamente o terreno, o sol e o vento secam a água. Círculo contínuo. E o porto vizinho levava aquilo tudo dali.

(...)

*Volume Morto* lida com a experiência da perda, do declínio e da ruína.

“A maneira como o artista mostra os galões se assemelha a um arquivo ou necrotério, lugares onde a vida habita somente na memória que anseia ser convocada. Penso em *Volume Morto* como um réquiem, uma evocação ao que já se foi. Interessante notar como essa evocação se dá pela experiência do corpo, pela tentativa de rememorar as maneiras como o corpo foi e é atingido, e não como um fato em si. É a sensação do sol que queima, dos ossos que cansam, da pele que enruga. Ao narrar essa vivência, Jonas Arrabal revolve um passado sem nostalgias e com certo grau de crueza e secura: embora haja um grande componente poético em sua fala, o artista é objetivo ao narrar as promessas que não ocorreram, as projeções de futuro desgastadas pelo excesso de vento, que sopra ao longe, e sal, que oxida e corrói.”<sup>25</sup>

Figura18 – *Volume Morto*, 2015 (detalhe)



---

<sup>25</sup> Trecho de texto escrito por Felipe Abdala para o catálogo da exposição *Volume Morto* realizado no SESI Curitiba, em Janeiro de 2015.

Figura 19 – Volume Morto, 2015



Figuras 20 e 21 – Volume Morto, 2015



O terceiro trabalho a ser abordado nesse capítulo, *Mar de Cabeceira* é um desdobramento desses dois trabalhos apresentados anteriormente, seja pela ideia de transição a partir da secagem da água, seja através do deslocamento. Há nesse trabalho uma escala que é diferente das outras duas instalações, um trabalho que se aproxima mais como um objeto mais íntimo, como o próprio título já induz, algo que se voltaria à imagem do privado, particular.

Em cada viagem para uma cidade do litoral, trago uma quantidade de água salgada, em que armazeno com a indicação do local de origem e, aos poucos, vou erguendo uma coleção particular de água.

Figuras 22 e 23 – Garrafas com água coletada de Barcelona e Salvador



Em *Theatron #1* e *Volume Morto* havia uma ação anterior que não era exibida, mas que fazia parte do trabalho, a ação de recolher a água do mar. Numa primeira experiência de coleta, em *Theatron #1* havia a grande extensão de areia da praia de Copacabana. A distância entre a beira do mar e o carro era imensa, baldes de água, mar revolto, chuva e vento, deslocando um total de 120 quilogramas de água numa ação hercúlea: ir e voltar com 20 litros de água nas costas, até a beira da praia e colocar o galão numa caminhonete. Em *Volume Morto* houve a mesma operação, embora menos exaustivo pois a extensão de areia era bem menor e a caminhonete pode ser estacionada na beira da água.

Figura 24 – Registro da coleta da água na Lagoa de Araruama, RJ



Interessante perceber a relação entre o corpo e uma ação quase sem fim: retirar a água do mar até secar por inteiro. Ou como, em outro exemplo, imaginar limpar um terreno baldio, até ele permanecer inteiramente limpo e cavar, até o momento que deixar de aparecer terra, retirar toda a terra da terra e o limite inesgotável dessas operações.

*Mar de Cabeceira* seria um extrato desse *inesgotável*, uma ação que se desenrola de um colecionismo não muito convencional. Recolher essa água para fazê-la desaparecer. Sobre uma pequena mesa, a água é depositada numa caixa de vidro. Uma lâmpada se aproxima da água o que faz com que, aos poucos, ela vá desaparecendo, formando um desenho de sal. Esse desenho será diferente a cada vez, para cada *mar* coletado, pois a salinidade muda de lugar para lugar.

Figura 25 – Mar de Cabeceira, 2015



Figuras 26 e 27 – Detalhe de Mar de Cabeceira, 2015



Ainda sobre as relações entre mar e poética visual, *Monumento Para #1* consiste numa visita à Cabo Frio na companhia da artista Daniela Mattos, que teve uma relação com a cidade na infância e início da adolescência. O resultado é um ensaio fotográfico com uma Polaroid, revendo a cidade com mais atenção e compartilhando tais impressões através da visita da artista:

(...)

Em uma das viagens que Jonas fez para produzir seu trabalho, fui com ele até a cidade de Cabo Frio, litoral do Rio de Janeiro. Compartilhamos esse fato: ambos temos um passado na tal cidade da costa carioca. Minha memória já imersa em uma opacidade formada pelas mais de duas décadas que me separavam de minha última ida ao balneário frustrou o desejo de rememorar minhas experiências naquele lugar. Mas tudo ali era outro. Nesse desterro de não reconhecer diretamente meu passado ali, resolvi seguir o que Jonas me apresentava como uma possibilidade de aproximação com a cidade, ao construir sua arqueologia íntima dali. Depois de um mergulho no mar entendi que a cidade de Cabo Frio, especialmente naquela viagem, ia se descortinando por meio da atenção que Jonas direcionava para cada detalhe capturado fotograficamente na feitura de seu trabalho, o que tornava mais e mais opaca minha memória anterior daquele lugar. Isso me lembra, por exemplo, o quão desconcertante foi ver o prédio onde por mais de dez anos passei minhas férias na infância: a construção era a mesma mas parecia não se relacionar com a que guardo em minha memória; ao caminhar na praia, ainda que fosse a mesma que frequentei tantos anos, aquela parecia mais ser a “Praia do Forte de Jonas” e não tinha quase nada da que já tinha sido um dia também a minha. Eu é outro, ou em minha tradução, Eu é outrem - como diz a frase de Rimbaud que tenho tatuada em meu ante-braço e que aparece em uma das fotografias polaroid que compõem “Monumento para #1”. Naquele dia fui outrem, fui um espécie de “stalker” de Jonas (tal qual performei para seu trabalho de mesmo nome que cita Tarkovski), fui a espectadora que experimentou de um lugar privilegiado a realização e o surgimento de um trabalho de arte, co-habitando o espaço de atuação daquele artista. Entendi naquela viagem, numa ida breve à cidade costeira do Rio de Janeiro, que podemos nos recobrir de outras memórias, fazê-las proliferar para além das nossas e permitir que os gestos de um artista nos faça ver um lugar no qual passamos mais de uma década, pela primeira vez.<sup>26</sup>

(...)

Interessa, nesse percurso, um olhar que era contaminado pelo outro, um registro em que se desejava criar uma imagem para aquele lugar que exerceu influência em ambos.

---

<sup>26</sup> Texto de Daniela Mattos para o livro *Transição e Queda* ARRABAL, Jonas. MONTELLI, Eduardo, REDIN, Mayra Martins. *Transição e Queda*. São Paulo, Pingado-Prés, 2015. Pag.36.



Figura 28 – Monumento para #1, 2015



Uma viagem em que o registro funciona como um diário, mas somente de imagens, que seria influenciado pelos apontamentos do outro, pelo trajeto que o outro poderia propor, pelas paradas, pelos detalhes que o outro poderia chamar atenção. Formou-se, com isso, um monumento para esse local a partir das nossas próprias memórias acerca dele. Esse processo assemelha-se a *Queda*, a uma ideia de monumento que se distancia das imagens tradicionais de uma escultura tridimensional mas que se instaura a partir de uma carga simbólica do que seria o nosso monumento para aquela cidade, que carrega um olhar particular, uma memória particular, de coisas e lugares da cidade que estão ali e representam para aqueles que fizeram o percurso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trabalhos aqui descritos se relacionam a partir de um desejo em pensar em movimentos de transição, de desaparecimentos contínuos e o surgimento de outras coisas, conseqüentemente. Em muitos desses trabalhos a escrita e a voz são a própria materialidade, perfazem o corpo do trabalho. O embate entre realidade e ficção das narrativas que compõem trabalhos como *Fundação*, *Volume Morto*, *Deus ex Machina* ou *Apneia*, por exemplo, não são problematizações, mas a forma como essas obras se relacionam com a escrita.

A escrita, aqui, funciona como uma ferramenta de esculpir. Da página em branco, o escritor/escultor esculpe a partir do apagamento, da reescrita... A voz no espaço materializa a escrita, corporifica a imagem. As relações com o teatro são múltiplas, desde uma referência da história do teatro e a utilização dos espaços cênicos como o palco e o urdimento, desde a dramaturgia, tendo em mente a escrita de Anton Tchekhov, por exemplo, que é importante para se pensar em memória e utilização do tempo, até as citações e influências a partir de Samuel Beckett e Peter Handke para pensar nessa relação entre voz, escrita e cena.

Posteriormente, dividindo essa escrita em *trabalhos de terra* e *trabalhos de mar* é possível perceber um diálogo entre esses dois elementos, terra/mar, presentes em algumas obras através de imagens que evidenciam o esgotamento, transição, o corpo e a memória.

Alguns trabalhos se originam a partir de uma vivência particular na cidade de Cabo Frio. Água da Lagoa de Araruama, terrenos baldios, registros em polaroid, o aprendizado de um ofício específico ou um diário de notas e vídeos curtos são alguns exemplos.

Figura 29 – Frames de Diários (notas), 2015





(...)

A maior laguna hipersalina do mundo se localiza no quintal da minha casa, ou da casa que costumava habitar. Laguna que sempre chamei de lagoa, assim como todos que vieram antes mim, assim como todos aqueles que vieram antes daqueles que vieram antes de mim. Alguns dias atrás estava lendo um artigo sobre as bactérias presentes nessa laguna. Ao transportar a água dessa lagoa, as bactérias se comportavam de alguma forma diferente, pois elas sabiam, de alguma forma, que não estavam mais no seu habitat natural. Da mesma forma que eu sei que não estou mais nesse quintal, porque sei que ali não é mais o meu lugar. É preciso retornar àquele lugar, mesmo sabendo que ali, mesmo sabendo que fora dali, há a mesma estranheza.<sup>27</sup>

(...)

Há um índice bastante visível, seja através de uma experiência de lugar, da relação com o mar e outros. Porém os trabalhos aqui apresentados versam muito mais sobre uma poética que busca tratar de temas maiores que uma experiência pessoal, maiores que uma discussão sobre identidade e experiência do lugar de origem, mas tratar de lugares que se encontram em transformação. O retorno ao lugar de origem se dá justamente para desconstruir outros lugares, problematizá-los a partir de uma indiferença e pensar nesses lugares diante do inexorável que é o tempo, não somente no espaço, nos edifícios, mas também no corpo (o corpo enquanto edifício, enquanto ruína). Pensar ainda nas esculturas que o tempo é capaz de produzir e nas esculturas que o artista é capaz de criar com as imagens que se dispõe a colocar no mundo .

A utilização da palavra é pertinente, pois escrita e voz caminham unidas na construção dessas imagens e na construção de possíveis ficções que a arte permite.

<sup>27</sup> Notas, 2015. Exibido na exposição *Transição e Queda*, Largo das Artes, Rio de Janeiro.

## REFERÊNCIAS

ARRABAL, Jonas; MONTELLI, Eduardo; REDIN, Mayra Martins. *Transição e queda*. São Paulo: Pingado-Prés, 2015.

BARTHES, Roland. *O rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1998.

\_\_\_\_\_. A escuta. In: *O Obvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo. Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *A última gravação de Krapp*. A partir dos originais em inglês. The Last Tape. Notas de textos copiados de traduções feitas por alunos e professores - Biblioteca da Unirio

\_\_\_\_\_. *Aquela vez*. Tradução de Rubens Rusche. (a partir dos originais em inglês. *That time*, e em francês, *Cette fois*). Notas de textos copiados de traduções feitas por alunos e professores - Biblioteca da Unirio

\_\_\_\_\_. *Eu Não*. Tradução de Rubens Rusche e Luíz Roberto Benati. ( a partir dos originais em inglês: “Not I” e francês: “Pas moi”) Notas de textos copiados de traduções feitas por alunos e professores - Biblioteca da Unirio.

BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Emilie. A natureza dos pronomes. In: \_\_\_\_\_. *Problemas da Linguística Geral I*. 4. ed. Tradução de Maria da Glória Novath e Maria Luísa Neri. Campinas: Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Linguística Geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. Campinas: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

\_\_\_\_\_. Da subjetividade na linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral I*. 4. ed. Tradução de Maria da Glória Novath e Maria Luísa Neri. Campinas: Fontes, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita*. 1. ed. São Paulo: Editora Escuta, 2010.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos e artistas: anos 60/70 seleção e comentários*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006.

HANDKE, Peter. *Auto-Acusação*. Renato Icarahy da versão Inglesa traduzido por Michael Roloff do livro *Kaspar and other plays*. Tradução para estudo) - Biblioteca da Unirio

HANDKE, Peter. *Insulto ao público*. Trad. George Bernard Sperber. Rio de Janeiro: Banco de peças da Biblioteca Pernambuco de Oliveira da Univesidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, [19--]. (Cópia datilografada, texto número 0670).

\_\_\_\_\_. O menor que queria ser tutor. In: \_\_\_\_\_. *Caderno de teatro alemão*. Trad. Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Instituto Goethe do Brasil, 1989.

ISSACHAROFF, Michel. Voz, autoridade e didascália. Trad. Paulo Vieira e Eduardo Rosa. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, 1996.

MATERNO, Angela. Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Org.). *Texto e Imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

MICHELY, Viola; MESCH, Claudia. *Joseph Beuys: The Reader*. Londres: I.B. Tauris, 2007.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1998.

\_\_\_\_\_. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. Beckett e o coro. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 104-121, jan./mar. 2002.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro; Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

WENRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.