





Florianópolis—SC / Porto Alegre—RS / Londrina—PR

2022

Sumário

Prólogo

Marta Martins & Gerusa Morgana Bloss (09)

O ponto que voa: um ensaio sobre procedimentos

Fercho Marquéz-Elul (15)

A ficção se leva no bucho: e é de lá que se tira

Fercho Marquéz-Elul (19)

Venha

7 de setembro

Dariane Martiol (42)

Vacuna/vacina

Francela Carrera (44)

Para todos os garotos que não me amei

Maurício Bittencourt (48)

Octaedro

Criaturas imaginárias

Angelica Neumaier (54)

Vazio eloquente

Edson Vieira (58)

O mergulho

Isadora Cunha (62)

Restaurante oriental

Marta Martins (66)

G.R.E.S.V. Formas de Narrar

Tiago Herculano da Silva (70)

Ninguém tem porque saber de nossa vida [...]

A moça do banco de praia

Joviana Jensen (76)

Escritas de atenção ao ordinário

Rafaela Martins (80)

As tais fotografias

Gerusa Morgana Bloss (84)

O quarto

L. Hansen (88)

Mil e uma noites

Cola

Andrey Parmigiani (94)

Havana connections

Katiana Rocha Machado (98)

Os contos das coisas

Priscila Hayashi (102)

Era muito normal e atenta estava com a cabeça onde deveria estar

Gabriel Villas (106)

O vinho [caiu] como uma luva

Tornando-te lembrança

Mauricio Igor (112)

O revés de um parto

Juliana Silva (116)

Outros tempos

Mariana Medeiros (120)

Nem tudo é matéria] [bruta nem tudo

Odete Calderan (124)

Procedimento

Um café e um conto

Janaina Ramos Marcos (130)

***Membra disjecta:* um extrato em quatro histórias**

Fercho Marquéz-Elul (134)

Linha 0200

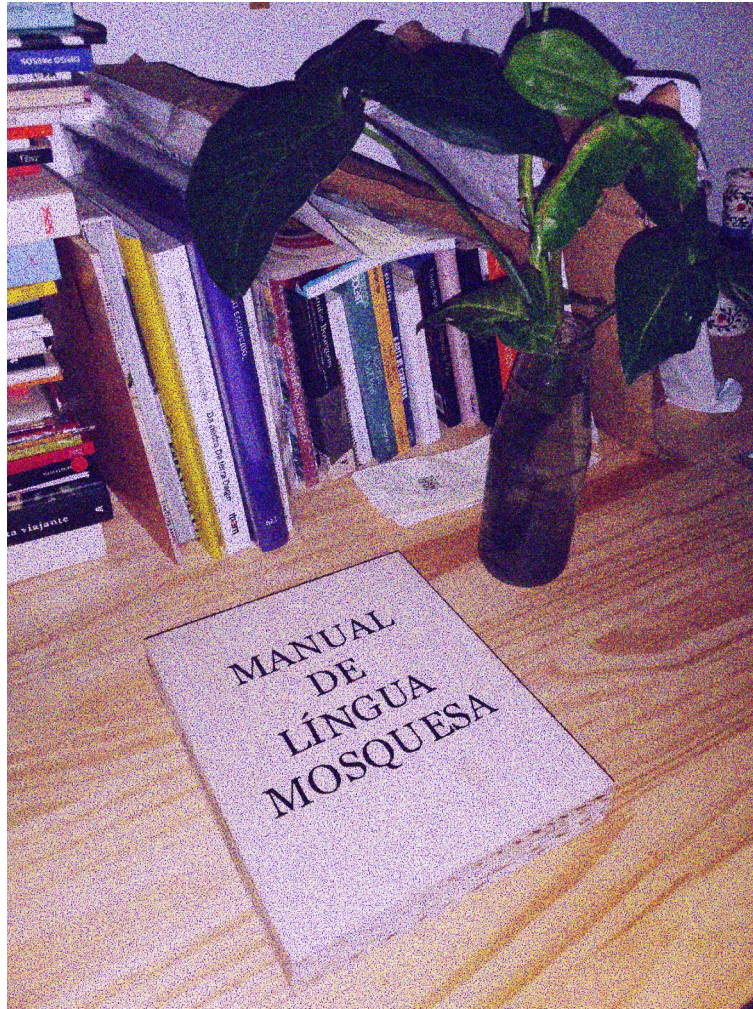
Mariana Corale (138)

Verão de 1950

Suzimara Regina Batista Rizzo (142)

A ficção se leva no bucho: e é de lá que se tira³

Fercho Marquéz-Elul



³ Para a compreensão da ficção e narrativa provenientes de objetos côncavos, como bolsas, mochilas, de ações como coletar, guardar, em detrimento de um entendimento tradicional de origem a partir de objetos duros, pontiagudos, da guerra e da força, vinculadas ao masculino, ver Ursula K. Le Guin: *A teoria da bolsa de ficção*, 2021.

Em *VENHA*, apesar das proposições serem lançadas a todas, cada pessoa se engajou de uma maneira muito particular. Mesmo com a coexistência das presenças durante os encontros, os compartimentos causados pelo meio virtual impediram o compartilhamento dos procedimentos instaurados por cada um, bem como, a impossibilidade de partilha entre as participantes dentro do escopo da disciplina de suas explorações produziu o *novo* solitário, muito circunscrito ao processo pessoal de cada um, íntimo demais. Simplesmente juntar um fragmento dessas experimentações em uma publicação, mantendo essa exposição solitária não parece aceitável. Pôr em perspectiva a prevalência de alguns através de alinhamentos por semelhanças de diferentes produções aporta talvez uma tentativa de propor um diálogo aberto que não aconteceu entre as pessoas participantes para a apreciação das pessoas leitoras.

Através de chaves de agrupamentos, tais ‘quebras’ em certos nichos é mais do que nunca – e quem a ler precisa estar preparada para isso – uma montagem. Um artista ocupar um certo nicho de maneira alguma inviabiliza sua acomodação em outro ou mais nichos. Através do contato com as obras selecionadas, através da leitura das pistas que cada artista deixou, e muito também através das experiências pelas quais eu me deixei levar, propus seis nichos, em que virtualmente essas produções serão postas em relação crítica. Cada nicho é intitulado com uma palavra ou frase apropriada por Mariana Corale em seu trabalho *Linha 0200*, de 2021, produzido em bordado, aqui presente nessa publicação.

Venha dá duplamente o nome à publicação [VENHA], mas também a uma das 6 chaves de procedimentos [Venha]. Tal nome mantém em seu sentido nuances de uma duplicidade ao se abrir ao convite — *venha...*, que por vezes se torna um imperativo — *venha!*, mas que também repercute um sentido de promessa, de desejo, de dúvida que nos presenteia em um possível futuro — *que eu, tu, você, ela venha*. Essa ação – segundo os usos do modo verbal subjuntivo – só *pode* ter lugar de suceder sempre a depender de uma outra ação anterior. *Venha* não aconteceria sem as reações poéticas de cada um em relação ao programa disciplinar. *Venha* não acontecerá sem que os trabalhos estejam em situação de experiência com os leitores, já que VENHA também lança um convite para comunicação entre os trabalhos. É nessa frágil promessa de relação que cada trabalho se fortifica, propondo-se mais que nunca a que cada leitora se ponha no lugar (da ficção) do outro, que calce (as escritas de) seus sapatos e percorra seu caminho com um pouquinho de narrativas, palavras e imagens no bucho.

Venha

Aqui em *Venha*, conjuga trabalhos que possuem um investimento *enfático* na mensagem, em seu conteúdo, sem desprezar o meio através do qual se dá esse fluxo. Esse proceder poderia servir para as demais chaves procedimentais, contudo, apenas aqui a imagem verbal deslinda uma conversa direta com a leitora, pois há tanto o que falar e a fala a ser dita se dará como elemento central. Nesta chave fica visível o compartilhamento de um investimento em uma produção poética cujo conteúdo e forma se indistinguem, em que a maneira de dar à vista a obra é o seu próprio dizer.

Dariane Martiol em *7 de setembro*, vai adentrar especificamente nas tramas políticas do Brasil contemporâneo, no qual fanatismo patriótico tomou como tentáculos todas as esferas do social, do ideológico, estruturando a ruína contínua do Brasil como democracia. Para responder a esses revanchismos excludentes e fascistas, Martiol lança mão do jogo imagético para buscar brechas: através das quais possa penetrar encontrando algum respiro, bem como, estrategicamente ser capaz de circunscrever, através do jogo irônico, em uma experiência reflexiva, todas essas pessoas *de bem* armadas e aderidas a essas ideologias de poder para que sejam confrontadas com contestações e questionamentos do que seus projetos de desejos representam a exclusão para os demais. Em frases e imagens, Martiol engendra uma reorganização imagética ao jogar com os dois significados de *pau*: o do discurso de bem, significando galho, pedaço de árvore e o do discurso desviante da norma, significando aqui, por sua vez, pênis, rola, pinto. Do cassetete da ordem militar imposta e assassina ao dildo do desejo liberador recalçado, sua obra propõe bifurcações que age como um trabalho no mais profundo da mente humana, onde as categorias estão sempre trocando de lugar, tornando-se uma contra-arma de confusão e desestabilização de categorias como ordem, progresso, patriotismo, cidadão de bem.

Francela Carrera em sua obra *Vacuna/ Vacina* dispõe no palco da sobrevivência contemporânea dos últimos anos – as unidades de saúde, as filas de vacinação – um letreiro de neon. Carrera neste gesto mínimo, estira as separações do que é material e imaterial, ao tornar físico e presente uma

mensagem através da luz, fenômeno imaterial. Mensagem e conteúdo são também concentrados como um ponto de atenção, cuja mensagem é relembrotória, posicionada e desejante. Tal palco da sobrevivência contemporânea é também um espaço político a ser intervindo, ao iluminar a lembrança da luta por direitos humanos, também lança a luz para a própria violação sistêmica posta em curso.

Maurício Bittencourt em *Para todos os garotos que não me amei*, raqueia as normas heteronormativas das relações humanas exploradas em filmes adolescentes ao inserir em postais como elemento central sua vivência LGBTQIAP+, ainda pouquíssimo representada no entretenimento. Em seus postais, agora não é o homem heterossexual que falará, mas o gay, a bicha, o boiola, o baitola. E será esse sujeito que tomará a palavra e direcionar uma resposta-restituição aos sujeitos opressores. Em seus cartões, Bittencourt se apropria de imagens estereotipadas da vida padrão branca e heterossexual higienizada que lotam os bancos de imagens da internet e inscreve tal frase que intitula seu trabalho. Em uma outra possível chave, seu trabalho enriquece o debate interno sobre as pressões estético-afetivas sofridas como comunidade minoritária tão pressionadas para uma alta-performatividade do amor plenamente correspondido.

Octaedro

Octaedro nos abre como chave procedimental para a produção, criação, fundação de elementos, existências, lugares ou mundos que anteriormente não existiam. Como um objeto geométrico composto de diversas faces, *Octaedro* refere-se a essas criações cuja existência é estabelecida pelo engajamento criativo em construir do zero ou a partir de poucos elementos uma ambiência, um lugar no qual habitar.

Angelica Neumaier produz em *Criaturas imaginárias*, um conjunto de seres, nas suas palavras *criaturas*, de um mundo intermediário, no entrecruzamento da referência artística já existente com a inovação processual, da anunciação do novo que surge com a homenagem ao velho que morreu. Suas criaturas propõe uma nova taxonomia pessoal, onde tais seres concorrem sua existência entre o mundo vegetal e o mundo animal, escapando à captura, à domesticação. São seres que ocupam o lugar, mas concomitantemente, são seres quase invisíveis, que deixam apenas suas bordas delinearem-se. São massivos mas leves ou vazios como fantasmas. São traçados na folha do papel, mas são pregados pelo bordado nos subterrâneos do suporte. Talvez seja a maneira de Neumaier de fixar uma impressão da passagem desses seres. Menos que acorrentados ao nosso desejo, são mais próximos às pipas que só *funcionam* quando estão em pleno voo, distantes da gente, apenas ligadas por uma fina linha, a da ficção. Ao criar tais seres, Neumaier lança também frases de protesto. A destruição é contagiante, se alastra como queimada, como descaso. Quais respostas você dará para suas perguntas?

Em *Vazio eloquente*, **Edson Vieira** irá habitar sua escrita nos entremeios do que parece nada conter em um vazio. Ao desavessá-lo, trará através da ficção reconstitutiva ocupações que passam a preenchê-lo. Vieira não os preenche por horror ao vazio, muito pelo contrário: preencher vazios, para seu trabalho, é habilitar nessas lacunas o não dito, o não dado a conhecer. O artista se embrenha na biografia da fotógrafa estadunidense Vivian Maier – marcada por lacunas, vazios – e ‘*interfere*’ nas documentações do arquivo fotográfico da artista, guardado por muitos anos ao abrigo dos olhos das pessoas. O que tais *pessoas* possuem de anônimas nas belas imagens em preto e branco de Maier, num *realismo* massacrante da vida metropolitana, passam a participar desse arquivo implementado, mais do que apenas *personagens* com seus nomes, suas histórias profissionais. Tornam-se *personalidades*, quando, ao serem protagonistas, passam ao se tornarem uma outra coisa. Tornam-se, mais que nunca *criaturas* surreais: o inquietante se desprende dessas páginas amareladas, desses relatos personificadores e se concentram nessas figuras flagradas, cujos rostos – uma área corporal humana capaz de nos reenviar à nossa imagem reconhecida de humano – passam a ser embrulhados nos mesmos tecidos de suas roupas. Vieira põe em foco tais existências anonimizadas, dá-lhes uma escrita para suas experiências, mas também retira, ao mesmo tempo essa identificação de *humano*, profundamente. O artista sabe que a experiência humana nas

grandes metrópoles agencia essas ações paradoxais tão empreendidas em seu trabalho: no fluxo pela vida perto do capital [palavra proveniente de cabeça, em latim], a *necessidade* faz todos virem uma massa só, anônima, mas ao mesmo tempo, para participar dessa agremiação, é preciso ser *identificada, fichada, apresentar crachás e credenciais, cartas de recomendações, capturar as digitais*. Para ser alguém na massa, é preciso que toda sua documentação acumulada pelos sistemas de supervisão e vigilâncias seja vasta. Você só é, se você estiver *arquivado*.

Em *O mergulho*, a partir de uma frase dita por Carl Gustav Jung a James Joyce sobre a filha deste: “Mas onde você nada, ela se afoga”, **Isadora Cunha** não irá somente adentrar esse espaço-armadilha, que é o dos processos de produção da obra de arte, mas profundamente fará sua personagem habitá-lo concretamente. Ao produzir uma fisiognomonia do mesmo, que ao invés de se afogar – como o destino traçado pela perversão masculina queria – irá adentrá-lo, *habitando-o* e produzindo ali uma vivência, um *demorar-se*. Ao se *habitu*ar à especificidade do meio poético – pensado sempre como um não-lugar, um espaço de passagem apenas, impossível de habitar ou mortal para a psique – Cunha habilita-o através de um acolhimento do próprio eu interior transformando-o por sua vez, em um eu poético, lírico – só esse tipo de *eu*, o lírico, que tem essa potência em tornar esse espaço insalubre em uma morada possível. Esse espaço é estruturado pela materialidade da cor, por sua fluída liquidez, único estado da matéria capaz de tornar-se sonho.

Já **Marta Martins**, em *Restaurante oriental*, lançará mão de narrativas cujos detalhes perspicazes se salientam na estrutura de um ecossistema ordinário e – apesar de *oriental* – homogêneo. As personagens são essas moscas varejeiras, incansáveis, de cujo som berrante, *mosmam*⁴

⁴ Para deixar ainda mais prosaico, fui procurar o verbo que represente o som, a voz das moscas varejeiras, com o risco de não encontrar de antemão, como o cão tem seu latido, o boi seu mugido. Em assim sendo, cabe, portanto, oferecer um verbo novo em folha, saído do forno para inscrever a voz das moscas nas narrativas, crendo ser de grande valia, importância científica e discursiva. Seria mais esperado emprestar os verbos zumbir ou zunzunar das abelhas para dar às moscas, mas creio que as moscas varejeiras merecem um protagonismo melhor, não é mesmo? Apesar de já haver o uso do particípio passado mosqueado proveniente do verbo mosquear, significando "provido de minúscula pinta ou mancha de cor escura; sarapintado, salpicado, pintalgado; cujo rosto possui mosca 'pinta'" e moscar, significando "não perceber algo, ser enganado", não me pareceu suficiente reciclar esses vocábulos, já que o paladar das moscas é bastante exigente tisc-tisc (apesar de gostarem de uma coisinha passada do ponto, aqui e ali). Essa incubência filológica se torna ainda mais imperiosa, pois as moscas sempre estiveram presentes, oferecendo-nos um pé-de-mosca (¶) a cada novo início de parágrafo, sempre pondo as mãos na massa e arregaçando as mangas para nos permitir poder dizer algo. É, portanto, que busco na própria palavra mosca, sua própria voz: mosmar, verbo superflexível, habilitado a ser usado segundo todas as pessoas, gêneros e graus, em todos os tempos e de todos os modos.

Vale dizer que, se você quiser falar em mosquês - a língua franca das moscas - a palavra que designa a própria ação de falar das moscas, daí você será uma pessoa experta almofadinha sabichã de mosquês. No sistema verbal das moscas, todos os verbos são feitos de dois termos: começam com mosmar como prefixo, seguido do segundo termo carregando o sentido verbal à cuja ação se refere, em que ambos termos se conjugam ao mesmo tempo. Por exemplo: em mosquês falar é mosmar-casmar. Quando uma mosca fala em mosquês "eu falo", ela diz: "¶ mosm-casm". No mosquês, o travessão indicando diálogo, não inicia a frase, já que é o pé-de-mosca que abre todas as falas das moscas. O travessão vai sempre entalado entre o verbo dual mosquês. Portanto, quando no diálogo de uma mosca para outra há: "- eu gosto de sushi", em mosquês se grafa: "¶ sushi mosm-bast". Para mais informações sobre a gramática do mosquês, vide: Curso de língua mosquesa por correspondência, de Fercho Marquéz-Elul. Tisc-tisc.

P.S. Para os humanos, falar em mosquês é mosmar, mas na verdade, mosmar é só prefixo. Os humanos são mais preguiçosos que as moscas. Quando a sabichã fala para um ignorante de mosquês que na língua das moscas, falar é mosmar, ela só estará falando em burrês (a complexa língua burreta é assunto para uma outra nota de rodapé-de-mosca). Dizer que na língua mosquesa falar é mosmar, no fundo é simplesmente dizer algo incompleto, sem sentido em mosquês. Quando a sabichã fala: "mosm", achando que diz "eu falo", na verdade estava falando "prefixo verbal" ou seja, absolutamente nada.

vivazes o cotidiano relacionado ao comer. Ao mesmo tempo, suas personagens coloridas tornam possível, durante a narrativa, o *lugar de ser* de tal espaço. Nesse espaço não se come, apesar do bufê recheado de pratos saborosos à mostra, nem se sabe quais iguarias estão servidas. Pouco sabemos da cor carcomida pelo tempo do estofado das cadeirinhas ou do pano de mesa, se há decoração com leques abertos com uma paisagem da Ásia. O que Marta Martins serve são as personagens, ou melhor, a cobertura exterior de seus corpos, de suas ações. Ao mesmo tempo são *como* pasteis de vento: ricamente elaboradas por fora, mas esvaziadas por dentro. Seu preço é indicado pelos elípticos *prenomes de tratamento*. Criativamente, os personagens são como moscas volantes perante nossos olhos: nos chamam a atenção, nos inquieta. O restaurante e seus pratos são naturezas-mortas: as iguarias não são para degustar, são para se ver à distância. Ora parecem películas de comida que se

insinuam, mas que parecem esvaziadas e transparentes por dentro, ora parecem comidas *passas*, cristalizadas e desprovidas de água, vítrias e secas na cal virgem. No mais cotidiano irrereal possível da ordem.

Tiago Herculano da Silva produz *Grêmio Recreativo Escola de Samba Virtual Formas de Narrar* cujo enredo é o de uma arranha concorrendo com um homem por uma bota. Do argumento desse confronto, nasce o desfile que sai apresentando todos os elementos da escola de samba, com suas cores, suas existências fantásticas, sua plateia. O desfile estabelece a própria narrativa com a apresentação dos personagens, com seu posterior confronto, mostrando suas consequências monstruosas. A unidirecionalidade do desfile comenta a própria estrutura narrativa clássica, onde as consequências vêm após os acontecimentos. Tiago nos faz retornar à mente os modos clássicos de narrativa, desde o teatro até o cinema mudo.

Ninguém tem porque saber de nossa vida [...]

Nesta chave, é estabelecida uma espécie de cartografia das vivências mais íntimas em relação ao mundo proximamente redor. Deslindam situações específicas que tomam uma dimensão completa ao, de maneira confessa, proverem vozes escritas que toma pela mão as pessoas leitoras e as convida, mesmo que não queiram, mesmo que não esperem por isso, para que adentrem essas vivências. É premente nesses inscritos um conjunto fragmentário e narrativo que vai – ao falar sobre o *outro* que também pode ser o *eu*, ao falar sobre o *eu* confessional que também é o eu na escritura – a medida que em que se salta a narrativa à vista, mesclando o eu que é lírico como o eu que é leitor. Conseguem de maneira muito sutil, mas de feito concentrado, essa façanha de fazer quem lê parecer ser quem narra ou por quem é narrado.

Joviana Jensen em *A moça do banco de praia*, através de uma escrita corrida, porém muito entremeada de uma ficção confessional nos transporta para um *lugar* no qual se dará as diversas ações, que por parecerem corriqueiras, nos atinge desarmados. Os sucessivos desenrolarem nesta praia vão como ondas, sobrepondo-se na rapidez com que sua escrita permite o deslocamento da leitura. Quando vemos, estamos enredados entre suas palavras cujas frases se transformam em juncos e elementos flexíveis no qual nos carrega. Há essa *correnteza de escrita* na qual nossa atenção receptiva nos conduz e que nos aprofunda narrativa adentro. Por momentos suas imagens esmaecidas, porém radiculares, rebate nosso olhar aumento uma experiência de doce afogar. Sua escrita nos afoga na narrativa, sua escrita nos carrega como correnteza. Vivemos um momento único, à beira mar, ou já dentro do mar, entre o pôr do sol e o esmaecimento de um estado de atenção em prol de uma melancolia onírica.

Na obra *Escritas de atenção ao ordinário*, **Rafaela Martins** promove uma abertura para as vivências próprias, outras nem tanto, outras que qualquer pessoa poderia ter. Fá-lo assim, de uma forma que nada é indigno de ser dito, não há vergonha nem descompromisso com qualquer situação que seja. Tudo é importante, não pela situação em si, mas pelo olhar que a escritora lança sobre aquilo. Martins não tem medo de escrever o que tem que ser dito: nenhuma palavra está fora de lugar. Elas são o lugar, elas estabelecem a forma ficcional desse âmbito. A artista mais que nada está porosamente receptiva aos momentos. Sua atenção em capturar e *inscrever* no contexto narrativo as vivências misturam vivência pessoal e vivência exterior, a acidez das crônicas juvenis e com a docilidade da memorialística dos mais velhos.

Já em *As tais fotografias*, **Gerusa Bloss** lança mão do uso das imagens como elementos comprobatórios do que narra. Esconde em uma história corriqueira, do dia a dia enchafurdado em esquecimentos por ser elementar demais para ser talvez lembrado, a articulação de um profundo gesto de ficcionalização que se faz *enfaticamente real*, brincando com as aparências do que é fato e ficção, categorias que dentro do reino do íntimo ou confessional se dissolvem ou se entrecruzam ricamente. Suas imagens e escrita possuem uma frontalidade que impede qualquer tipo de aprofundamento que enseja uma leitura de que poderia ser uma laboriosa montagem. Faz na produção poética o que uma perspicaz arqueóloga do cotidiano é instada a fazer: dissolver sua presença no cotidiano, passar despercebida por esse quadro anódino, tornar-se cotidiana refletindo-se o olhar do outro para o mesmo outro, essa grande ficção diária. Pois que para

compreender profundamente o que chamados de *cotidiano*, – essa *cota de dia* em que se repete nosso contrato de pensá-lo como sempre igual – é necessário parecer cordial demais, cartorária demais, superficial demais. Entrar profundamente na intimidade ou no cotidiano é tornar-se apagada um pouco, é transformar-se um pouco naquilo que se observa atenta, para que tal cotidiano íntimo não se altere, fuja ou se camufle quando pego em flagrante. Para que o encontre irremediavelmente desarmado.

Na escritura de **L. Hansen** em *O quarto*, as reflexões à queima roupa vão corporificando o passar dos dias, nos quais uma voz em primeira pessoa circunscreve em suas vivências os fragmentos de uma interioridade não apenas física, mas também subjetiva. O quarto se torna o próprio procedimento de escrita: enquadra em um conjunto fragmentos claudicantes de notas calendárias das vivências de si e dos outros. As lembranças são inseridas e deslizadas, iniciadas e interrompidas. Uma narrativa é implementada dentro de uma outra através de uma fala *itálica*. Hansen vai entre os objetos da interioridade escrita produzindo exterioridades: imagens dadas à leitura, delicadezas deliciosas, pensamentos formulados no solitário de um espaço feito de objetos apenas que não julgam jamais. Os objetos confidenciam esses pensamentos erráticos, são feitos propriamente disso: atravessadores por línguas diferentes, por pensamentos e vivências diferentes, por gêneros textuais distintos, pela cacaria da vida em pleno desenrolar.

Mil e uma noites

Em *Mil e uma noites*, as imagens e as palavras, menos que se obliteram por si mesmas, fundem-se indissociavelmente em uma coisa ricamente completa. Há um procedimento de sobreposição e principalmente de interposição de elementos no qual imagem verbal passa a carrear funções pictóricas e imagem não verbal se lança uma *escritura* por presença, ocupação, porque tais categorias são rearticuladas como em um palimpsesto, ora com suas camadas que transparecem – por diluição – umas às outras, quando uma em

estando abaixo da outra, lhe dá suporte, como também é um aporte contribuidor, ora possuem suas camadas bem demarcadas como os processos tradicionais de colagem, onde uma camada faz frente e sua inferior, fundo. Outra relação importante é a natureza eclética das imagens fundidas postas em relação, provenientes das mais diferentes origens, desde as de autoria demarcada até a desconhecida, desde o âmbito preservado da memória até as situações do acaso, desde a imagem sagrada até a imagem profana.

Andrey Parmigiani, em *Cola*, lança sobre a imagem apropriada de Vivian Maier a rede da ficção e da invenção. Rede aracnídea ou de pesca, captura a imagem ao mesmo tempo em que a deixa em destaque. O que ela transparece é uma imagem cujas personagens estão fragmentadas, anônimas. Sobre essa situação peculiar – que ricamente Parmigiani conseguiu cobrir a imagem, concomitantemente, consegue também *descobrir* a imagem em sua potência pictórica – fragmentos da memória se estendem à deriva sobre essa imagem que se esmaece. As situações, eventos ou acontecimentos precisam esmaecer um pouco na memória para que uma rica fragmentação possa permanecer ricamente destilada, depurada através do fato, mas também da ficção, principalmente.

Em *Havana Connections* **Katiana Rocha Machado** fabula conexões narrativas imagéticas a partir do trabalho da fotógrafa estadunidense Vivian Maier que se interconecta com as imagens do fotógrafo brasileiro Alceu Bett. A ambiência nova-iorquina em preto e branco em Maier é atravessada pelo multicolorido de Havana, a capital cubana. Nem um simples gesto em que ao aumentar a transparência da imagem e, portanto, da própria cidade metropolitana, Machado permite que a cidade de Havana penetre com suas arestas ricamente protuberantes – dando a ver a fatura de desinvestimento causado pelo histórico bloqueio estadunidense do país capitalista sobre o país insular comunista – o *skyline* e a cultura da mais rica cidade do mundo. O passado encapsulado pelas lentes da estadunidense convive com o cotidiano presente dos cubanos encapsulados pelos sistemas econômicos, ambos falidos. Como uma *flâneuse* claudicante, como em um sonho, no qual fundem-se cidades, situações, Maier passa a perambular pelas vielas de Havana, trazida dos anos 1960 para a década de 1990, é um fantasma e tudo que toca com o olhar vai diluindo sua forma em uma transparência líquida, mundos distintos em uma grande informidade que todas as grandes cidades

- as de poder econômico e as de poder cultural - têm comum.

Priscila Hayashi aproxima elementos que possuem uma mesma origem em *Os contos das coisas*: provém de sua memória afetiva, compondo seus arquivos de vivências. Mesmo provendo dessa mesma origem, tais elementos possuem materialidades dissemelhantes e pendulares: textos e imagens, manchas do tempo e linhas escritas, geometrias decupadas e organicidades registradas, arquitetura e natureza, imagens herdadas e imagens apropriadas, racionalizações e subjetivações, seleção e acumulação, corte e colagem. Ora os elementos recortados mascaram partes do fundo, ora o fundo se serve de frente para ocultar partes mais profundas da imagem. O idioma japonês dos *jornais* contrasta com os escritos diários [*journals*], pensamento de um mundo infantil expecta uma compreensão do mundo adulto. A memória tateada, decupada, montada ali tenta dar conta do que sempre sobra do que não existe mais. Símbolo não apenas da lembrança, mas também do tempo quando os maiores estavam vivos, a casa se encontra não desmontada, mas desdobrada de sua forma original, para fora, aberta pelo vendaval da reminiscência, a casa introspectada pelo que sobrou. Hayashi pensa índices da memória como arquivo como casa. Preenche a planta da própria arquitetura de sua casa como memória, em um desejo por montá-la, por reerguê-la, por reconstituir o que sobrou.

Nas colagens *Era muito normal e atenta/ estava com a cabeça onde deveria estar* de **Gabriel Villas**, elementos mundanos são sobrepostos sobre a superfície da página. O suporte não pretende fundir tais elementos díspares em uma coisa só. O gesto de aproximá-los e de colá-los à folha é forte, pois força as existências específicas de cada elemento - texto, fotografia, animais etc. a não apenas conviverem entre si, ou melhor, serem simplesmente aproximadas, mas principalmente ejetar uma fatura lacunar e fragmentária de cada um. Tais partes são aplastadas na visualidade bidimensional, como se Villas ao escanear tais assemblagens, estivesse comprimindo esses elementos espessos em uma finura sintética. Interrupções, recortes, ocultações, camuflagens, encriptações, restos, marcas, resíduos, transformação de presenças humanas em objetos temáticos. Em seu trabalho há toda uma ejeção da experiência para o extracampo da imagem. Há algo que está fora que influencia o que está sendo visualizado, conformando efeitos, sem saber as causas. É preciso pôr a cabeça em outro lugar para entender a própria sensação perante tais imagens enigmáticas. O texto mantém sua insularidade perante os demais elementos, mesmo conjugando similaridades temáticas. Ele não retifica qualquer imagem ou colagem, ele está ali, estranhamente familiar, querendo dizer que qualquer compreensão

do trabalho se estabelece não tão-somente em um *para-além-de-algo*, nem tão-somente *para-aquém-de-algo*, mas na própria indistinção perturbadora entre dentro e fora, entre leve aproximação de partes distintas e sua brusca junção, entre extracampo e intracampo imagéticos, entre exposição e ocultação, entre colar e p(r)ensar.

O vinho [caiu] como uma luva

Nessa seção, *O vinho [caiu] como uma luva* há a prevalência do que poder-se-ia chamar de *rito*: o trabalho do fazer se estabelece já de início em uma maneira particular de *fazer*. Claramente procedimentais, tais produções se engajam a partir da própria ação que está atenta a suas regras e normas internas que tornam cada processo coerente. Mais do que nunca, o modo de se comportar diante do fazer subjaz em cada trabalho esse estado de atenção, que, por sua vez, constitui seu teor artístico que nos reporta a um processo. Esse conjunto de artistas registra a rica e polissêmica produção em que o que está feito, produzido, faturado, exhibe o próprio transcorrer dos procedimentos empreendidos, das ações perseguidas e às quais também se reage. Ver tais trabalhos é ver no objeto ‘finalizado’ o processo constantemente sendo feito e paradoxalmente ainda por fazer, sem fim. É estar diante de um motor que espelha o processo vivo, o luto que discorre inevitavelmente, os afetos que se impregnam em nós, o que há de físico, porém também intangível nos materiais do mundo.

Em *Tornando-te lembrança*, **Mauricio Igor** apresenta em frames o que está perpetrado em vídeo: uma mão lança dentro de um recipiente com água uma pastilha que se efervesce pouco a pouco, dissolvendo a palavra ‘tu’. Gesticula uma reflexão atenta sobre o dentro e o fora, sobre o que consiste o *eu* em relação ao *tu*. Propriamente, o artista consegue no campo de visão de si, *no fora propriamente falando*, experimentar [fazer um experimento] o tu, pondo

-o à prova em um receptáculo aquoso que metabolizá-lo-á, para que só então inescapavelmente o eu possa finalmente digeri-lo, constituindo nossa *eudade* [nossa categoria de eu] sempre a partir da *alteridade*. Os *humanos-eu* são famintos de *outro*, de *humanos-tu*, daquilo que é daquele quem não é abismalmente *eu*. O *eu* se constitui nesse desejo de digestão saciável do tu, em que incapaz de tragá-lo completamente, intermedia processos externo a ao *mim*, de quebras em partes menores, em desnaturalizar a forma que constitui a alteridade para que se torne algo tragável, algo da ordem do *informe*, da partícula suspensa na solução, do físico e existente e do fantasmático e mutável. Sempre que a constituição do eu não anda bem das pernas, o *eu* solicita a busca pelo *tu* para que possa digeri-lo, aliviando a dor de cabeça pela ressaca ou a indigestão da vida, tudo isso feito em pequenos gestos, delicados e deliciados.

Juliana Silva, em *O revés de um parto*, parte do luto para exercitar na escrita fragmentária e na visualidade que ela suscita a fabulação esmiuçada em uma narração entremeada por vivências e invenção. Esse é a característica mais potente do luto: continuar a viver revivendo o passado, o, reviver o passado é viver também. Isso tudo como parte do aparelhamento inventivo da memória. Silva traz para as pessoas leitoras ou vedoras, amostras de cabelo de sua mãe, agrupados em sacos plásticos transparentes. É a coisa mais física e persistente possível pertencente a sua mãe: dentro dos saquinhos, formam uma massa escura de nuvens negras ou de novelos de fios entremeados em vida daquela que não existe mais. No entremeio de sua concentrada escrita, asteriscos [pequenos astros] vão pontuando como paradas e retomadas, como pedras tipográficas, como cravos que dificultam a vida e que machucam transparecidos na profundidade da *inscrita*. Nas imagens das amostras capilares, fortemente -ex-votivas, aqueles duros asteriscos se amolecem nessas massas atmosféricas, mas também astronômicas: pequenos astros amolecidos, entre nuvem e meteorito, entre esfumaçamentos e estrelas cadentes responsáveis pelo mais impossível ato de realização de um pedido de amor.

Mariana Medeiros em *Outros tempos* se posiciona no centro da imagem fotográfica em que cabisbaixa mira objetos que segura. O local onde se encontra está aniquilado pelo profundo preto. Medeiros está no centro dos espaços cuja vacuidade inquietante processa sua presença à medida que manipula objetos. Esses objetos nessa experiência engajam uma rememoração das casas nas quais vivera. Rosto, cabelos e tronco encontram-se bem afixados na fotografia de longa exposição, contudo, suas mãos e

braços, em contato com os objetos, fissuram a imagem parada ao desdobrar não uma *pose* que exhibe algo ou mesmo uma *posição*, mas uma *disposição* da relação íntima entre artista e seus objetos. Em tais registros, para a artista os objetos invocam propriamente memórias e Medeiros articula muito bem essa complexa experiência mnemo-estética com os elementos que constituem a fotografia. É como se os objetos perdessem sua materialidade, suas fisicalidades que os definem como tais e tomassem para si esse aspecto radiográfico, fantasmático, de algo que existe, mas que só se capta sua energia evanescente. A mão – essa parte do corpo privilegiada que fisicamente entra em contato com as coisas do mundo interno e externo – é o verdadeiro *dispositivo* que engendra após o contato a impressão, a marca, o registro da experiência de contato na memória. As mãos são terminações físicas e mecânicas à apreensão das coisas, mas são também terminações nervosas articuladas, que arriscam até a área mais exterior ou protuberante do ser humano a semente da sensação. Risco que vale a pena correr: Mãos, braços e objetos perdem materialidade, finalmente, e tornam-se a própria representação das estruturas da sensação. Essa presença de ausência, esse desvelar do que está por trás ou por dentro das coisas e das nossas relações aumenta o fascínio dessas imagens sóbrias, melancólicas, mas também compenetrada e extremamente fascinantes, como os primeiros brinquedos, como os primeiros trupes de magia.

Na série *Nem tudo é matéria*] [*bruta nem tudo*, **Odete Calderan** labora, a partir de espaços que lhe instiga uma relação, uma exploração crítica de suas camadas subterrâneas. Escolhe, demarca-o, passando a escavá-lo. Coleta materialidades e surpresas, anota as sensações, os pensamentos que advêm do processo. A partir de algo físico, natural e impessoal, Calderan reabilita através da ficção que toda invenção humana estabelece tais lugares para que façam surgir o profundo sentido fora da razão. Procedimentos constituídos de ações ordenadoras como listas, coleção, agrupamentos sobrevivem a nós no poder fascinante que o mais simples gesto concentra os maiores significados. Capturar um pedaço do mundo, amaciá-lo, moldá-lo, prensar entre as mãos, dando formas aos desejos é pôr-nos na ambiência da produção criativa concentrada nas experiências infantis. Gestos que futuram o desejo esculpido, gestos que passam o desejo reprimido em busca de intervenção. Gestos que *instruem* a materialidade, gestos que *constroem* formas ao *destruir* a instância da matéria intocável. Criadora de peças anacrônicas que apenas artistas são capazes de conscientemente produzir, suas massas estão entre o material bruto como algo preparado em si mesmo e uma modelagem

sempre por fazer, entre uma arqueologia prematura e uma escatologia atualizada. O que estava escondido sob a terra – argila, barro húmidos – se mostra à vista, o que estava na palma da mão – uma pedra bonita – é divertidamente soterrada.

Procedimento

Na última chave *Procedimento*, discorre-se sobre obras quanto a seus meios justificarem seus fins, em que o modo de fazer é concomitantemente o seu modo de ser. Nesta chave, há uma relação premente entre um volumoso *corpus de* escrita e a solicitação de imagens, seja as produzidas pelas artistas, seja as apropriadas de bancos de dados, da extensa produção da fotógrafa estadunidense Vivian Maier ou até mesmo de acervos digitais. A escrita desemboca em um prolongamento a partir dos procedimentos que cada artista prospectou: se a partir de uma imagem, produz-se narrativas, se a partir de uma vivência, compõe-se uma imagem. É muito importante a potência narrativa das produções gráficas que coabitam o mesmo espaço da imagem não verbal. Essa potência também promove um deslocamento, um deslizamento da experiência de leitura, transpassando as imagens não verbais rumo a um trabalho de imaginação interna em que o texto é degustado na mente. Mais do que narrar sobre as vivências pessoais, tais produções estabelecem novas criações sobre a vida do outro. É na vida do outro ficcional o rearranjo do desejo criativo do eu pessoal.

Janaina Ramos Marcos em *Um café e um conto* estabelece uma relação estratégica entre seus escritos e as imagens que seleciona para compor uma conversa. Alinha um conjunto diferenciado de gêneros textuais como o conto, como também um pequeno poema – joia preciosa e reflexiva sobre o luto –, ao mesmo tempo que exhibe uma seleção de imagens apropriadas de acervos

digitais. Seu trabalho pendula entre o real e o irreal, em que a hiper-realidade de certas narrativas são estremecidas pela presença do próprio teor ficcional presente em toda narração, insinuando uma irrealidade, muitas das vezes. A artista acena em seu trabalho para um leve acesso para fatos pessoais verdadeiros, outras vezes parece parodiar histórias ou contos populares reais ou não, trazendo-os à baila na própria verdade que há em toda narrativa. Vê-se em seu trabalho um esforço exercitado do contar, inscrevendo nessas relações pendurares um jogo decidido entre artista *criar* histórias e visitante *crer* no que lê e vê.

Em *Membra disjecta: um extrato em quatro histórias*, **Fercho Marquéz-Elul** aproximará narrativas a fragmentos de imagens apropriadas da artista Vivian Maier. Ao deslocar do contexto poético da artista, Marquéz-Elul trabalha a imagem com o objetivo de *desnaturalizá-la* de sua origem, investindo em seu resíduo novas relações ficcionais. Parte do que já existe de imagens do mundo para desdobrar em imagens outras através da narração. De uma pequena parte de um todo, de um pequeno fragmento, escoo uma torrente de contos breves que subvertem a partir desse pedaço de imagem – ou dessa parte focalizada, dada à vista, posta em destaque – o próprio todo da imagem que ficou de fora do processo. Em outra ocasião, articula a partir da própria fotografia de fragmentos físicos de objetos pertencentes à eventos históricos da cidade, um engendramento ficcional escoante: se imagem *verdadeira* ou *factual*, o artista gera outras imagens imprecisamente *verdadeiras* e com alto grau do que é desfactual, desfeito ou defeituosos.

A apropriação é o procedimento costurado de **Mariana Corale** em *Linha 0200*. Partindo da obra *Octaedro* de Julio Cortázar, Corale seleciona palavras e frases que passam a ter uma nova vida protagonizada em seus bordados. Tais fragmentos são costurados em uma lenta degustação de uma atenção, ruminada em sua dicção semântica. Rompidos da obra completa, são apresentados diretamente para a leitora a partir a presença inequívoca que passa a habitar o tecido. Exceto um bastidor que coa uma frase espelhando as escolhas artísticas da artista, de sua relação com o poder concentrado das imagens, a maior dos trabalhos aqui apresentado também conjuga como suporte dessas palavras-de-ordem do reino da criação pedaços de panos os mais recortados possíveis. Esses fragmentos de tecidos se interpõem ao nosso olhar ao serem estendidos à frente do mundo cujo suporte é o maior que existe. Sozinhos, frases e palavras estão abertos à baila, à relação crua a partir dos parâmetros mínimos e despojados que uma palavra que se tornar mais que física, propriamente procedimento. Esses elementos verbais

costuram o desejo, a vontade, mas também a agressividade do recorte e deslocamento das palavras de sua origem. Ao mesmo tempo, o quanto esse gesto tem de liberador: ler o escritor ao mesmo tempo que o subverte um pouquinho, que não aceita sua autoridade completamente, que ao invés de ficar calada, fica arremedando-o em suas próprias palavras, mas com um toque de ironia ou de melancolia. Corale pinta e borda, come pelas beiradas, dando-nos essas palavras, mas também suas cores, suas tipografias bordejantes, o bastidor que estica e assim o mantém, todos os furos escondidos atrás no forro, o desenho desorganizado, porém lógico do ofício.

Finalmente, em *Verão de 1950*, **Suzimara Regina Batista Rizzo** utiliza diversas fotografias de Vivan Maier para dar uma consistência para narrativa que se desenvolve na avalanche da grande cidade, levando consigo uma escrita que se baseia na experiência de personagens individuais, com forte psicologismo e drama interior que pode se relacionar inequivocamente com quaisquer pessoas em uma coletividade. Adentramos ao recinto dos pensamentos da personagem, nas vielas da indecisão e do descontentamento. É como se experienciássemos o quadro, não hiper-realista de algumas obras da *pop art* estadunidense, iniciada seu germe nos anos 1950 e que eclodiria logo depois, mas hiper-subjetivo ao desprender à leitura os resíduos do pensamento, dos produtos psicológicos que a grande cidade também era capaz de fazer seus habitantes produzirem, consumirem e descartarem nos calabouços do inconsciente.

Organização:

Edson Vieira, Fercho Marquéz-Elul, Gerusa Morgana Bloss,
Juliana Silva, Mariana Corale, Mariana Medeiros,
Marta Martins, Priscila Hayashi

Coordenação Editorial:

Edson Vieira, Fercho Marquéz-Elul,
Juliana Silva, Mariana Medeiros

Produção gráfica:

Mariana Medeiros

Fotografia de Capa e capítulos:

Mariana Corale

Revisão e tratamento dos textos:

Gerusa Morgana Bloss e Mariana Corale

Revisão e tratamento das imagens:

Mariana Medeiros

Nós, organizadores do VENHA, agradecemos especialmente a
Ailton Pereira Junior, artista, professor e idealizador
do selo de publicações Ouriço Edições, por ajudar-nos em
mais um parto, mesmo tão atarefado com as *Novas*
Felicidades VINDAS

ISBN: 978-65-00-42480-5

Como citar: CORALE, Mariana, MARTINS, Marta, MARQUÉZ-ELUL,
Fercho et al. (org.). VENHA. Florianópolis,
Londrina e Porto Alegre: edição dos autores, 2022.



ARTICULAÇÕES POÉTICAS
Grupo de pesquisa em Artes Visuais CNPq - UDESC



programa
pós-graduação
artes visuais
ceart/udesc

VENHA

Esta publicação é fruto das criações pandêmicas produzidas a partir da disciplina *Formas de narrar: Entre imagem e escritura*, realizada de modo síncrono e ministrada pela Professora Dra. Marta Lúcia Pereira Martins, integrante do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (PPGAV/UDESC) no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis - SC, entre a primavera de 2021 e o verão de 2022.

