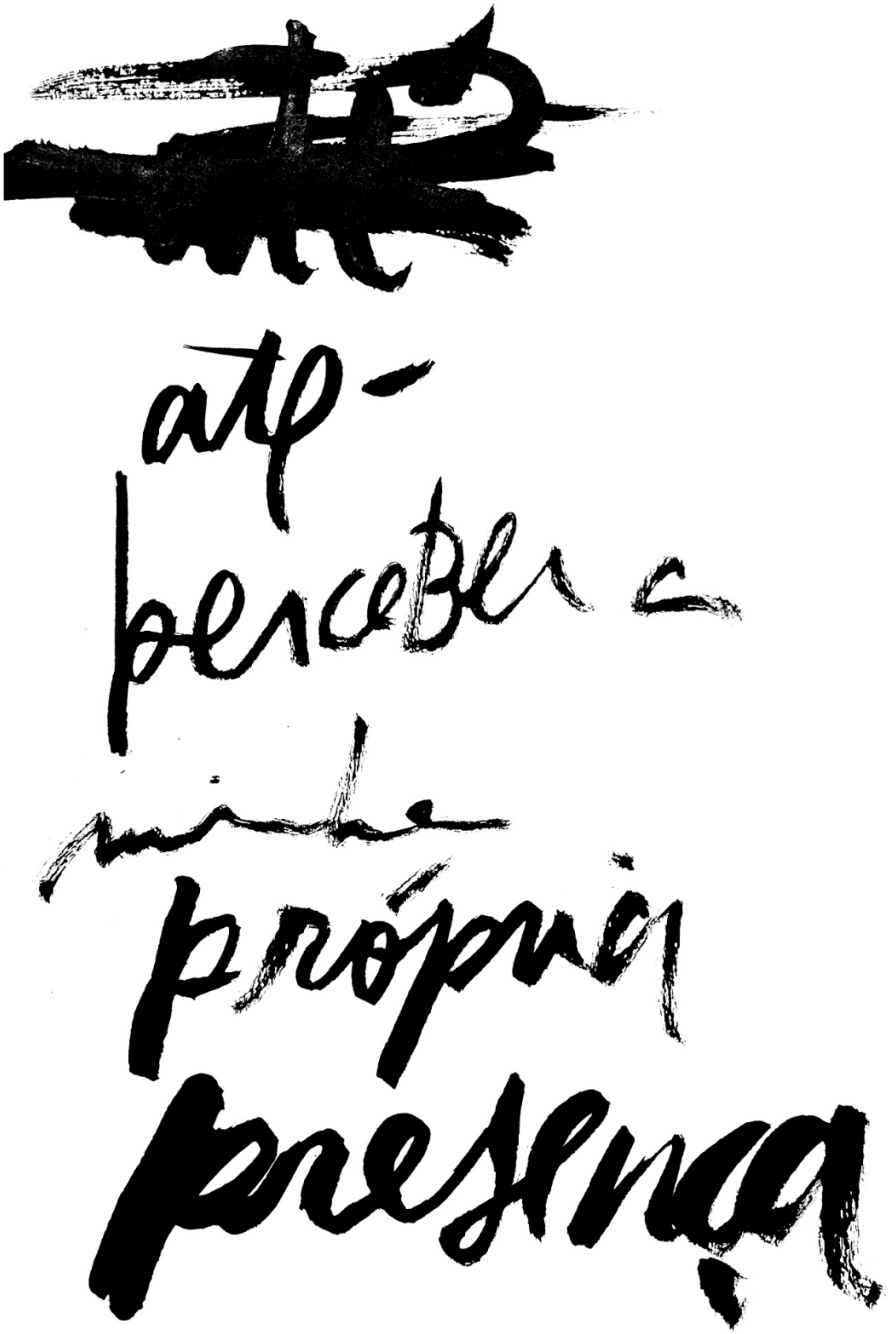
UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES

Até perceber a minha própria presença

Interseções poéticas entre a escrita e a rasura na prática pictórica

Bruna Franciele Vettori
Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas - Pintura
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP)
Orientadora: Professora Doutora Filipa Cruz
2022


ate-
perceber a
minha
própria
presença

RESUMO

"Até perceber a minha própria presença: Interseções poéticas entre a escrita e a rasura na prática pictórica" investiga, a partir de uma abordagem teórico-prática, a relação entre a escrita e a rasura dentro do campo das artes visuais. Associado a estes conceitos, outros como sentimental, subjetivo, gesto e vazio dialogam com o corpo do trabalho, assim como matéria, com o tempo e com o espaço. Alicerça-se tanto a prática multidisciplinar autoral quanto a investigação teórica a partir do conceito de escritura de Roland Barthes, reporta-se diferentes relações entre as linguagens visuais e verbais, discutindo o gesto caligráfico como dotado de um caráter pictórico. Investiga-se os gestos de escrever e rasurar com seu potencial para a representação subjetiva de uma poética híbrida, um espaço "entre". Neste projeto, entende-se a escrita além das fronteiras da linguagem, incorporando suas características visuais e sua potencialidade plástica que ultrapassa o rigor formal da escrita. Destacam-se as possibilidades poéticas oferecidas por tais interseções, traçando diálogos subjetivos com o meio a partir de uma escrita autoral. A rasura se faz presente como elemento de transgressão da escrita, que evidencia os rastros do gesto, ancorado entre as manchas de tinta. O estudo alicerça-se no pensamento de Roland Barthes, Emanuelle Coccia, François Cheng, entre outros, na produção artística de Louise Bourgeois, Mira Schendel, Cy Twombly, e na escrita de Clarice Lispector e Maria Zambrano.

Palavras- chave:

Escrita poética, gesto, rasura, sentimental

ABSTRACT

"Até perceber a minha própria presença: Interseções poéticas entre a escrita e a rasura na prática pictórica" investigates, from a theoretical-practical approach, the relationship between writing and erasure within the field of visual arts. Associated with these concepts, others such as sentimental, subjective, gesture and emptiness dialogue with the body of the work, as well as matter, with time and space. Both the multidisciplinary authorial practice and the theoretical investigation are based on Roland Barthes' concept of writing, different relationships between visual and verbal languages are reported, discussing the calligraphic gesture as endowed with a pictorial character. The gestures of writing and erasing are investigated with their potential for the subjective representation of a hybrid poetics, a space "between". In this project, writing is understood beyond the borders of language, incorporating its visual characteristics and its plastic potential that goes beyond the formal rigor of writing. The poetic possibilities offered by such intersections are highlighted, tracing subjective dialogues with the environment from an authorial writing. The erasure is present as an element of transgression of writing, which highlights the traces of the gesture, anchored between the ink stains. The study is based on the thinking of Roland Barthes, Emanuelle Coccia, François Cheng, among others, on the artistic production of Louise Bourgeois, Mira Schendel, Cy Twombly, and on the writing of Clarice Lispector and Maria Zambrano.

Keywords:

Poetic writing, gesture, erasure, sentimental

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, a Professora Filipa Cruz, pela confiança, paciência e dedicação ao longo de todo o projeto. Ao Professor Francisco Laranjo pelo acompanhamento de ateliê e seus contributos acerca da pintura e do gesto. A todos os Professores/as de curso e técnicos oficinais que, direta ou indiretamente, contribuíram para este processo. Aos colegas de Mestrado em Pintura e Escultura da FBAUP, por tantas trocas e aprendizados, e por me apoiarem durante o processo do curso, apontando novas direções a partir do entrelaçamento das nossas práticas e linhas de estudo.

Aos professores da l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA); Prof. Claude Closky, Prof. Guillaume Paris e Prof. Fabrice Vannier, por me acolherem em seus ateliês e por contribuírem diretamente para o meu pensar e fazer artístico durante o último ano. Aos colegas de ateliê em Paris por ampliarem meus horizontes artísticos, pela imersão e troca cultural e por toda a cooperação.

Aos amigos e familiares, que mesmo à distância, seja na Itália, em Portugal ou no Brasil, sempre estiveram ao meu lado, ultrapassando barreiras geográficas e me trazendo grandes reflexões em nossas conversas, além das palavras de suporte que muito contribuíram para eu seguir o meu caminho na arte. Aos amigos em Paris pela presença e acolhimento, me incentivando e estando presentes em tantos momentos durante o último ano. Em especial aos meus pais e ao meu irmão Ricardo, pelo apoio incondicional e amor depositado, e ao Wadjihe, por estar ao meu lado durante a travessia, *avec des mots d'affection et d'encouragement*, me lembrando que o caminho vale a pena.

Aos artistas e escritores que me inspiraram nesta jornada, se transformando em grandes referências para a minha prática artística, e a todos os que participaram nos projetos práticos e que fortaleceram esta investigação com um pedacinho de si.

SUMÁRIO

Resumo	3
Abstract	4
Introdução	7
A escrita	14
O sentimental	43
A rasura	71
O vazio	92
Considerações Finais	123
Referências Bibliográficas	129
Anexo	133

INTRODUÇÃO

"Até perceber a minha própria presença: Interseções poéticas entre a escrita e a rasura na prática pictórica" caracteriza-se como um projeto de investigação acerca da escrita, em decorrência do gesto de escrever em diários ser uma prática constante em meus processos de atelier. Este projeto surge na criação de textos e poemas autorais, e a partir de uma abordagem teórico-prática, investigam-se as relações de proximidade entre a escrita e a rasura na prática pictórica, e as possibilidades poéticas oferecidas por tais interseções. A pesquisa concentra-se no sistema de construção do pensamento visual acerca do gesto da escrita, além de formas de relacionar os conceitos com o tempo e com o espaço em que se situam. Assim, traça-se um resgate histórico da escrita da pintura, buscando situar a relação entre imagem e texto presente em produções artísticas desde a antiguidade. A partir deste levantamento, introduzem-se novos conceitos como "sentimental", "gesto", rasura", "subjetivo", "vazio", "erro", acompanhados das práticas de estúdio, no intuito de compreender as possibilidades plásticas da palavra, assim como perceber a rasura como um elemento de fronteira capaz de aproximar a escrita e a pintura a partir do gesto, buscando representar visualmente a construção de uma poética própria; cartografando os caminhos do sentir, e abrindo espaço para o subjetivo. "De que modo se operam as intersecções entre a rasura e a escrita na prática pictórica?" "Como relacionar o gesto da escrita e da rasura na criação de uma poética própria?" "Como a escrita de caráter sentimental pode ser considerada uma representação pictórica?" foram as questões de investigação deste trabalho.

A complexidade diante da temática desta pesquisa leva-nos além do campo artístico e ao cruzamento com outras disciplinas, como a estética, linguagem ou a filosofia, a partir dos estudos propostos por Roland Barthes, Vilém Flusser, Gilles Deleuze, Félix Guattari, assim como a filosofia de Jean-Luc Nancy, Maurice Merleau-Ponty e Emanuele Coccia, dentre outros. É importante ressaltar que a dissertação desenvolvida é um trabalho orientado no campo das artes plásticas, e por isso, ela toca apenas a superfície destas disciplinas sem a pretensão de se aprofundar em caminhos que se distanciam das reflexões no campo das artes plásticas.

O documento organiza-se em quatro capítulos principais abordando a escrita, o sentimental, a rasura e o vazio. busca-se perceber: o modo como a escrita é agente embrionário dentro do processo de experimentação plástica, como o gesto da caligrafia manual opera na relação

entre obra e sujeito e como a matéria pode representar aspectos subjetivos a partir do uso da palavra. No início de cada capítulo encontram-se fragmentos caligráficos de textos pessoais, que remetem para uma reflexão quanto à experimentação plástica da palavra, e que refletem sobre o conteúdo de cada um dos capítulos.

No primeiro capítulo trata-se da escrita, no intuito de mapear suas manifestações nas artes plásticas a partir de um resgate histórico, ao pensar a palavra e no modo como ela poderia comportar simultaneamente, registro e visualidade. Percebe-se que a escrita possui a capacidade de comunicar não apenas pelo seu conteúdo semântico mas também pelo seu aspecto visual, relacionando com os trabalhos de artistas que exploram a plasticidade da escrita em seus trabalhos, como Wang Dongling, Vânia Mignone, Louise Bourgeois, Ivan Grilo, Bárbara Kruger, Jenny Holzer, entre outros. Também busca-se aprofundar acerca da percepção e do sentido por trás do ato de escrever, a partir do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, aproximando a escrita do campo da subjetividade, e servindo como elo para se conectar com nosso aspecto mais íntimo do ser.

No segundo capítulo, a criação artística e as relações com o caráter sentimental adquiriram destaque a partir da palavra manuscrita, e especialmente diante dos meus diários de criação em atelier, resgata-se o conceito de vestígio proposto por Jean-Luc Nancy, como se os cadernos se apresentassem como uma coleção de memórias, recortes de histórias vividas, unidas no mesmo corpo do diário. A partir do pensamento acerca do sensível, proposto pelo filósofo Emanuelle Coccia, foram referenciados os trabalhos de leonilson, Gabriel Orozco, Gastone Novelli, Etel Adnan, entre outros, relacionando-os com o decorrer do meu processo de atelier, onde os registros dos diários deixam de ser apenas anotações e se transformam em corpos sensíveis, carregados de significações, que expandem o espaço do caderno e exploram outros suportes e dimensões, pois a escrita enquanto caligráfica é capaz de abreviar identidades, carregar sentidos.

No terceiro capítulo, explora-se a rasura como uma continuação do gesto da escrita, um rastro ou vestígio do gesto do corpo, a partir do conceito acerca das linhas e repetições proposto por Gilles Deleuze em relação aos trabalhos artísticos de Cy Twombly, Maria lai, Mira Schendel, Pierre Soulages e Fabienne Verdier, assim como pelas reflexões acerca da rasura em minha prática. A rasura que evidencia o gesto, constrói este espaço híbrido, um lugar entre, o hiato entre os pensamentos do que digo e o que sinto, o respiro entre o impulso e o instante. Só

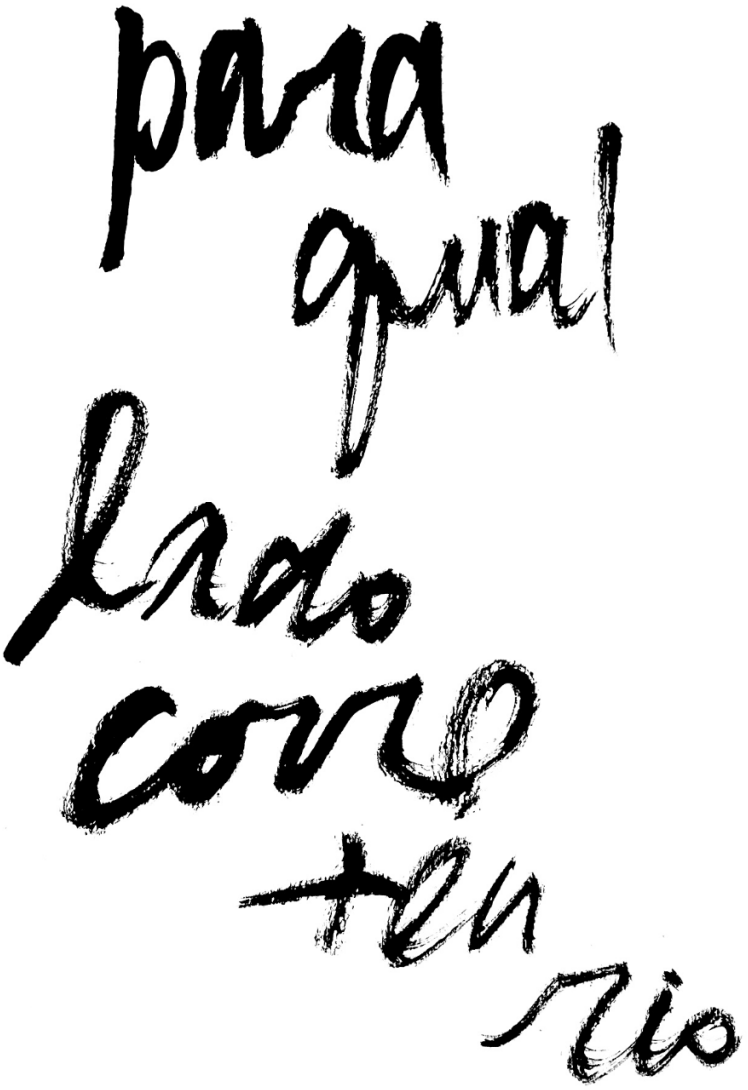
somos capazes de subverter aquilo que conhecemos, e a rasura representa a transgressão da escrita, o gesto sobre o gesto. É como se, nestes traços negros que recobrem as palavras escritas nós pudéssemos hospedar todas as subjetividades e sentimentos que não são facilmente compreendidos de um modo racional ou linear. Nesse sentido, referencia-se o trabalho de Janine Antoni, onde a artista evoca o corpo na construção da obra, assim como na elaboração dos meus trabalhos em maiores dimensões, onde busquei ganhar escala e amplitude nos movimentos ao ocupar o espaço a partir do gesto.

No capítulo quatro, refletiu-se sobre os processos acerca do vazio, o que há além das palavras, que não se traduz na linguagem. Investiga-se o tema a partir do conceito de "esvaziamento" proposto por Didi Huberman, pela imersão ou "experiência primeira" de José Gil, assim como o vazio potencial apresentado por François Cheng, e manifestado nas obras de artistas como Mira Schendel, nas instalações de Ann Hamilton, assim como no silêncio comunicante nos registros de Daniel Blaufuks.

Ao longo de todos os capítulos também apresentam-se considerações sobre a experimentação plástica, intersectando-a com conceitos e referências teóricas e artísticas. Por todo este capítulo as referências, sejam elas, pertencentes ao campo das artes ou ao pensamento filosófico, enlaçam-se em torno da reflexão proposta. Nesta dissertação consta, na seção "Anexos", um Portfólio com a compilação dos trabalhos e escritos desenvolvidos ao longo do período do Mestrado, apresentando os caminhos percorridos em ateliê e que são relevantes diante da temática proposta por esta investigação. Foram múltiplos os projetos desenvolvidos, atravessando materiais e técnicas diversas, como o papel, o vidro, a cerâmica, o carvão, o papel de seda, entre outros. De carácter visual, o anexo trata sobretudo dos processos da prática artística autoral, assim como materiais eleitos, imagens processuais e exposições colaborativas, num caminho multidisciplinar que se inicia na pintura e expande os conceitos no descobrimento de novos suportes e expressões plásticas. É relevante mencionar que este projeto contempla uma exposição, assim como a apresentação de um livro de artista com uma seleção de poesias autorais, a ser apresentado em conjunto.

Como uma dissertação que aborda temas acerca da escrita poética e sentimental, a investigação é, sobretudo, uma busca de aprofundamento dos conteúdos abordados, uma auto investigação através da prática artística e, um convite para que o espectador possa, já a partir do próprio título, inserir-se nas reflexões propostas pela palavra, como num chamado ao

processo de autopercepção, questionando a sua relação de presença e percepção com o seu próprio self e ampliando os horizontes sobre a potencialidade da escrita dentro do campo das artes visuais.


para
qual
lado
corpo
teu rio

Bruna Vettori. "Para qual lado corre teu rio", tinta sobre papel, 2022

E cada coisa que me ocorra eu a vivo aqui anotando-a.
Pois quero sentir nas minhas mãos perquiridoras o nervo vivo e fremente do hoje.

- Clarice Lispector, em "Água Viva"

A ESCRITA

No Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, define-se "escrita" como um "(a)to ou efeito de escrever; redação, escritura.", ou como uma "(h)abilidade, arte de escrever manualmente; maneira pessoal de cada um escrever, letra, caligrafia." (ESCRITA, 2022). Escrever é o ato de registrar, tomar notas, produzir textos, e não apenas. Escrever também é prolongar uma memória, eternizar o instante, permanecer no agora, registrar o sentir. Escrever serve para inventar um sentido, tatear o presente ou revisitar o passado, para tornar os diálogos internos ainda mais visíveis a olho nu. Escrever é o acontecimento de comunicar com as próprias idéias, de espalhar as palavras para além do corpo, para expandir até alcançar o outro, ou para ocupar os hiatos ao nosso redor. Escrever é um modo de projetar futuros, para digerir vagarosamente as palavras, para tatear, para compreender, para nomear. Escrever é exercício de compreensão, para testar a elasticidade da própria semântica, para ver a multiplicidade de sentidos que habitam as camadas da escrita, para compreender o mundo a partir de novos referenciais. Escrever também existe para permanecer, para dar continuidade ao instante, para resistir ao fio das memórias, ou como afirma Jeanne Marie Gagnebin, para que a escrita sirva como um modo "de lutar contra o tempo e contra a morte" (GAGNEBIN, 2006, p.146).



Figura 1. Ivan Grilo, "Esta sala está vazia", 2016, fundição em bronze, 15 x 39 x 1 cm, Carbono Galeria, Brasil.

Através do uso da palavra, podemos registrar a nossa existência em relação ao tempo, como uma marca que evidencia não apenas a presença, mas também pensamentos, sentimentos ou

mesmo sensações. Ivan Grilo é um artista brasileiro contemporâneo que utiliza da palavra escrita para compor seus trabalhos. Na obra "Esta sala está vazia" (Figura 1), o artista apresenta uma placa de bronze em alto relevo, com a frase gravada: "Esta sala está vazia". Analisando o conteúdo escrito dentro da obra, nos perguntamos sobre o seu real sentido: Como a sala poderia estar vazia se o próprio observador está presente diante da obra? Ou mesmo considerando a materialidade do próprio trabalho, a sala nunca estaria vazia visto que a placa está lá. Assim, o artista parece explorar o potencial da palavra neste jogo de sentido, criando uma relação entre o texto e o corpo do trabalho. O que seria então o "vazio" sugerido neste trabalho? Nem sempre a escrita tem uma função objetiva, ou mesmo de comunicar, ainda que a obra em questão faça referência visual a uma placa informativa, considerando seu material, sua dimensão e a própria fonte escolhida. Nesse sentido, Ivan Grilo faz o uso da escrita para expressar aspectos mais subjetivos, levando o espectador a refletir ou mesmo se perguntar sobre a história por detrás das palavras, aquilo que há além da frase. "Subjetivo" é o que diz respeito às ideias da própria pessoa, ou seja, "que é característico da realidade como ela é percebida por um indivíduo, em oposição ao que ela de fato é, independente da mente que a percebe."(SUBJETIVO, 2022). Na obra "Esta sala está vazia", percebe-se a palavra com uma função que vai além do seu próprio significado, coexistindo num jogo acerca da presença e da ausência, da informação e da subjetividade, deixando lacunas para o espectador interpretar o trabalho de um modo particular.

Geoffrey Sampson (1996) define a escrita como “um instrumento idealizado para execução de uma tarefa, com a função de expressar e registrar ideias e pensamentos” (1996, p. 18). Já, para Steven Roger Fischer (2009), "a raiz do surgimento da escrita está na necessidade de armazenar informação, para estabelecer comunicação em outros tempos e em diferentes lugares" (2009, p. 13).

Indo além do seu uso cotidiano e funcional, em "O grau zero da Escrita” (BARTHES, 2004), Roland Barthes contrapõe, afirmando que "a escrita não é absolutamente um instrumento de comunicação" (2004, p. 17), pois o autor investiga uma abordagem mais ampla acerca da palavra, buscando compreendê-la além do próprio significado, e explorando assim a liberdade existente no ato de escrever. Ao estudarmos a escrita, também podemos nos atentar ao seu aspecto visual, construindo uma leitura subjetiva acerca da palavra. Nesse sentido, a escrita possui informações que vão além da sua legibilidade, é também um símbolo a ser visto e percebido de um modo particular para cada ser. O autor afirma que a escrita surge a

partir de um ímpeto estético, permeado de simbolismo, e que “não é dado que a escrita sirva para comunicar: é por abuso de nosso etnocentrismo que atribuímos à escrita funções puramente práticas de contabilidade, de comunicação, de registro, e que censuramos o simbolismo que move o signo escrito”. (BARTHES, 1973b, p. 272). A escrita possui um apelo visual e estético a partir da observação de seus traços e da composição formada pelo conjunto de palavras, assim como a nossa própria caligrafia carrega significados, sendo um traço de identidade particular para cada indivíduo; a partir de manuscritos, por vezes somos capazes de identificar seus autores, ou mesmo atribuir características ao conjunto de palavras, de acordo com o estado de espírito de quem as escreveu. Por exemplo, se escrevemos apressados, podemos ter uma grafia mais fluida, se estamos nervosos, marcamos com força a caneta sobre o papel. A visualidade da escrita também é importante na tradição da caligrafia oriental, onde o próprio calígrafo imprime seus sentimentos no processo de pintura da escrita, chegando a ser considerada como uma arte performativa na China. François Cheng (2004) afirma que, na tradição caligráfica chinesa, "a caligrafia teve uma influência profunda na prática da pintura, uma vez que lhe forneceu as regras fundamentais de execução e composição" (CHENG, 2004, p.140.), pois na arte da caligrafia o próprio autor decide o ritmo da pincelada, buscando a harmonia e o contraste a partir da variação de linhas grossas e finas (2004 p.140), em sincronia com a sua própria respiração. E assim, o exercício de caligrafar chinês é considerado um ato de entrega de "corpo, mente e sensibilidade" (CHENG, 2004, p.140) do calígrafo.

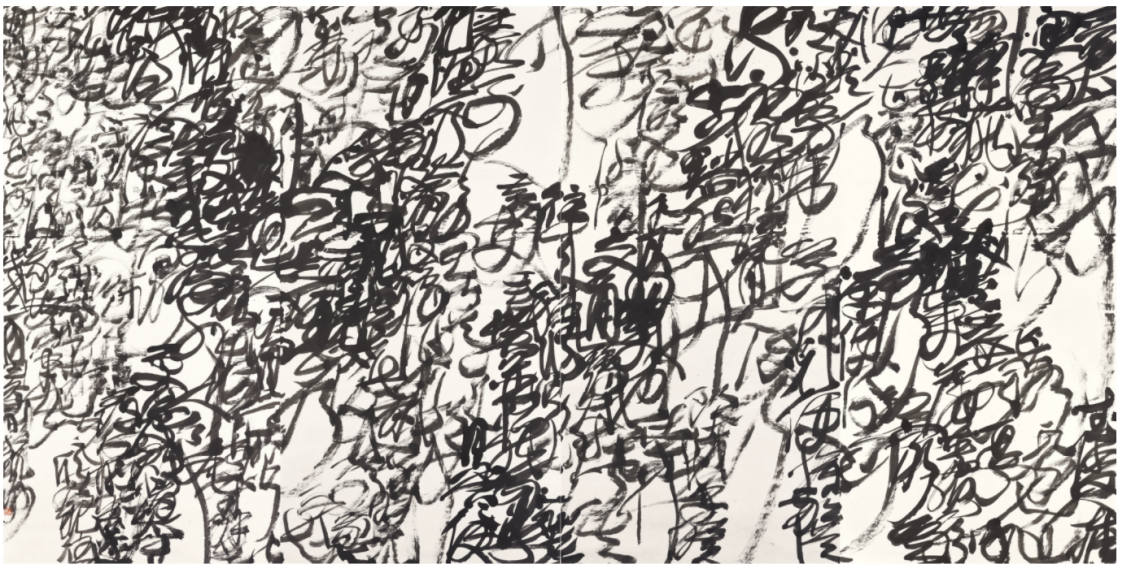


Figura 2. Wang Dongling, "Tao Yuanming, The Peach Blossom Spring”, 2018, 250 × 498 cm, tinta sobre papel, Hanart TZ Gallery, China.

Wand Dongling (Figura 2) é um artista contemporâneo que utiliza da escrita caligráfica chinesa para compor seus trabalhos e pinturas. A partir da tinta da china e do uso do pincel, o artista parece desconstruir a escrita ao reproduzir os caracteres da caligrafia tradicional chinesa sobre a tela, como é o caso de "Tao Yuanming, The Peach Blossom Spring", onde Dongling apresenta um grande emaranhado de linhas que formam ilhas, algumas mais densas, outras mais vagas, sobre o espaço vazio da tela. A pintura é o acúmulo de uma sequência de gestos caligráficos do artista que se sobrepõem, dificultando a sua legibilidade e construindo, de um modo expressivo, o quadro "Tao Yuanming, The Peach Blossom Spring". O artista transcreve texto de antigos poemas chineses nos seus trabalhos, e explora o aspecto visual dos símbolos e caracteres representados, evidenciando, em suas performances, o processo da construção da escrita caligráfica, e não apenas a legibilidade dos textos ou o seu resultado final.

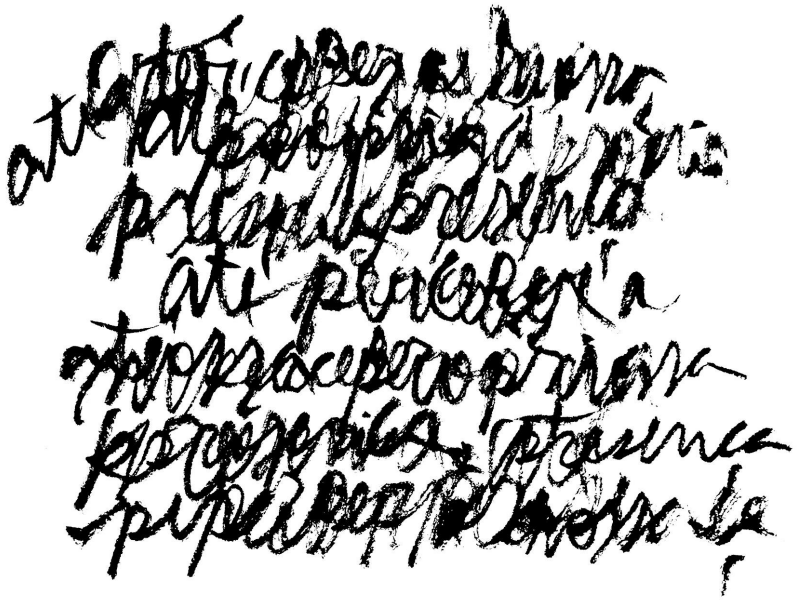


Figura 3. Bruna Vettori, "Até perceber a nossa própria presença", 2020, tinta sobre papel. 22 x 30cm, Portugal.

Em "Até perceber a nossa própria presença" (Figura 3) realizo um estudo acerca do ato da escrita. A partir de um pincel carregado de tinta-da-china, transcrevo repetidamente a sentença: até perceber a nossa própria presença; ocupando o espaço vazio do papel e sobrepondo as frases até que já não seja mais possível ler o que está escrito. Através da repetição e da sobreposição, a legibilidade se perde, fugindo do que é esperado acerca da própria palavra. Fazendo uma relação com a obra de Dongling, a desconstrução também se faz presente neste trabalho, pois as palavras se tornam uma grande nuvem de gestos e símbolos, destituídas da sua função original, ou seja, literária. No descumprimento da

legibilidade esperada da escrita, coloca-se em causa o significado do próprio título da obra, pois é evidente que não “se percebe a presença” diante do ruído gerado pela sobreposição de escritas. Neste trabalho, ainda que a caligrafia se sobreponha, e o acúmulo impossibilite a sua legibilidade, os espaços vazios entre as linhas imaginárias do texto são preservados, mantendo assim a linearidade visual e a ordem da "leitura" do trabalho, da esquerda para a direita, e de cima para baixo. Mesmo que o espectador não possa ler o seu conteúdo, ele percebe que os traços são compostos por registros escritos, pois identifica características textuais na obra.

Abordando a escrita neste contexto de acumulação, e evidenciando a importância do gesto, resgata-se o conceito de "escritura" a partir de Roland Barthes, onde o autor investiga a escrita de um modo amplo, além do estudo que diz respeito ao seu significado. O autor afirma o fascínio na linguagem "pelas formas de seu vazio — que é o contrário absoluto de seu oco" (BARTHES, 1987, p. 15), onde cada palavra pode apresentar diferentes características, abrindo um campo de possibilidades. Ele introduz o conceito de que a investigação da escrita é "apofática: não porque ela negue o signo, mas porque nega que seja possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos, em suma: científicos." (BARTHES, 1987, p. 15). Assim, percebe-se que para o autor, a palavra é um elemento dotado de liberdade, assumindo significados por si só e não necessariamente como significante de um outro conceito, e que "toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva" (BARTHES, 1987, p. 5). E sendo assim, através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber (BARTHES, 1987, p. 6), e abre-se para um universo flexível, onde

> As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (...) a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). (...) É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo. (BARTHES, 1987, p. 21)

A partir do conceito de escritura proposto pelo autor, consideramos que a palavra escrita é um campo aberto para a experimentação visual, pela sua característica de ampliar, ir além, ultrapassando as fronteiras do estudo da linguagem, e se tornando um terreno fértil para outras expressões artísticas, como vemos no trabalho do poeta francês Stéphane Mallarmé (Figura 4), onde ele escreve sobre uma pedra um pequeno poema caligrafado, registrando seus versos diretamente na matéria e abrindo um campo de possibilidades e imaginação para quem o lê. Quais os sentidos que atravessam essa escrita? Porque o registro foi realizado sobre uma pedra? Será que a matéria, e o processo importam tanto quanto a palavra? O que é

que comunicamos quando, de fato, escrevemos? A pedra, como um souvenir de viagem, guarda as memórias relativas a um lugar, ao mesmo tempo que serve como suporte para o poema, hospedando o contraste delicado das linhas finas, caligrafadas sobre o seu corpo rústico. A pedra, que já está condenada ao desgaste natural do seu ciclo, conta com a camada de tinta sobre o seu corpo, onde a escrita, em processo de desgaste ou desaparecimento, parece integrar sua superfície, penetrando em seu interior, como se representasse um sussurro da própria matéria, uma integração entre pintura e suporte.



Figura 4. Stéphane Mallarmé, 1892 ou 1894, verso sobre pedra, 6,2x9,3x2,4 cm, Sotheby's.



Figura 5. Bruna Vettori, "Fronteira", 2019, Fotografia digital.

Em "Fronteira" (Figura 5) escrevo a palavra "Frontei-ra" com carvão sobre um fragmento de tijolo partido, desgastado pelo tempo. A sequência de fotos registra a escrita sobre a matéria e a intenção de apagamento da palavra, a partir da ação da mão esquerda que esfuma as letras até que estas desapareçam do corpo do trabalho, deixando apenas uma marca no objeto. A efemeridade do carvão, vinculada ao simbolismo da própria matéria, ou seja, o tijolo, agregam sentido ao significado da escrita. Um tijolo é um objeto usado para construir muros e paredes, e assim, construir fronteiras entre lugares. Na norma, o muro separa dois mundos, e neste trabalho, representa um território, uma superfície. Assim, o suporte ganha um novo significado ao hospedar, de modo efêmero, a palavra escrita, com a última sílaba separada do corpo da palavra, como quem descabe de onde foi inserida, sendo maior do que o espaço que foi colocada. A partir da ação do apagamento, a imagem provoca um contraste entre a efemeridade e fragilidade da escrita com a rigidez e o desgaste da matéria. O ato simultâneo de escrever e apagar nos apresenta uma variedade de interpretações sobre o ato performativo, e neste projeto há uma busca de identificação através do simbolismo existente nos próprios elementos. O espectador é convidado a interpretar a imagem, questionado, de um modo subjetivo, acerca das suas próprias fronteiras. O fragmento de tijolo é um prolongamento do tempo, como uma ruína de algo que já foi uma construção, que é parte ou fragmento de um corpo maior. Por meio da palavra, mas não apenas dela, o trabalho sugere uma multiplicidade de significados, evocando a memória da matéria e traçando um diálogo com o suporte e com o gesto do apagamento. Em "O rumor da Língua" (2004), Roland Barthes elabora a ideia de que "um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, (...) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas" (BARTHES, 2004, p. 62).

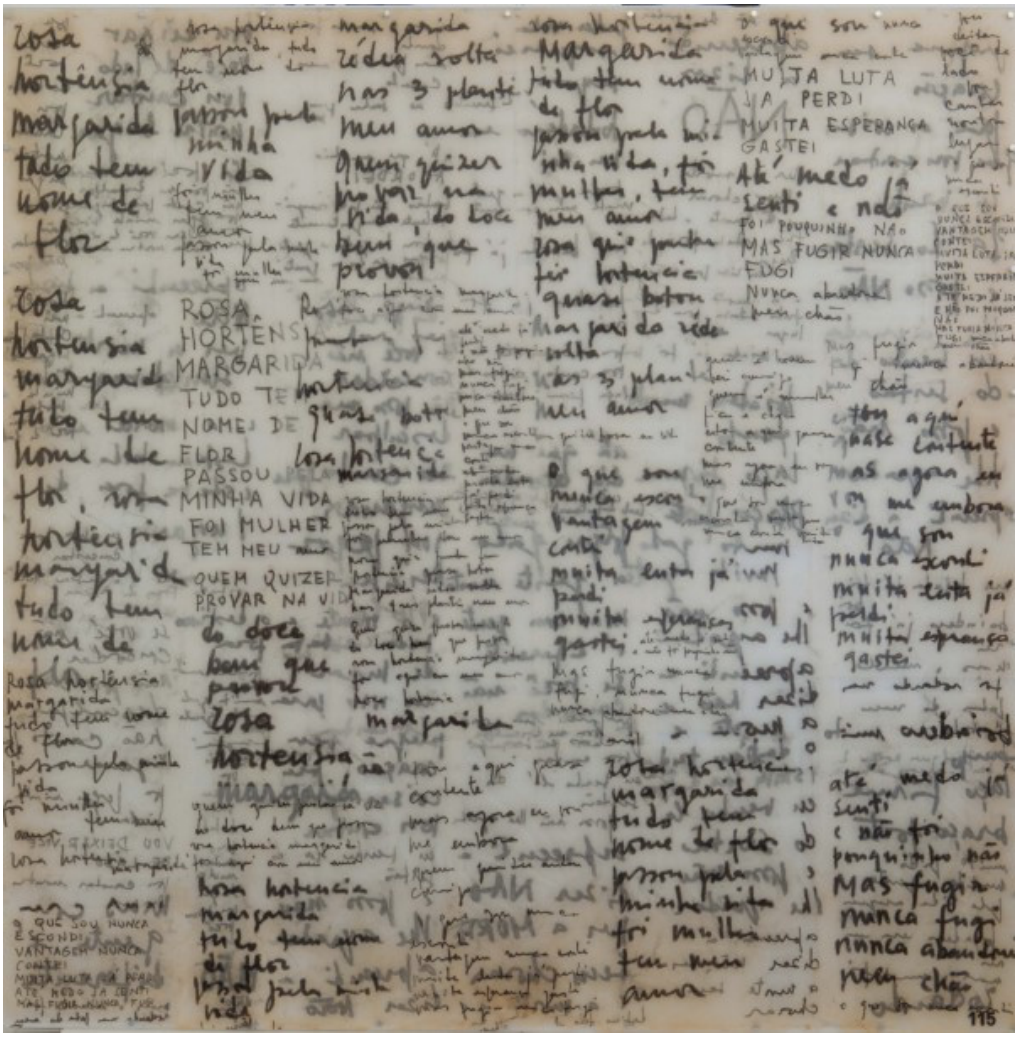


Figura 6. Mira Schendel, "Objeto Gráfico", 1968, 100 x 100 cm, ArtBasel.

Acerca do espaço múltiplo criado pela escrita, em "Objeto Gráfico" (Figura 6), a artista Mira Schendel explora o uso da palavra numa composição de texto sobre papel de arroz, registrando as palavras em diversas caligrafias e espessuras distintas, espalhadas em camadas de papel, e dificultando a legibilidade devido a sobreposição dos suportes, que ao mesmo tempo transparecem e ocultam os escritos. Schendel não indica a ordem da leitura do trabalho, nem coloca hierarquia diante das camadas de escritas. Assim, o espectador pode decifrar o trabalho no seu próprio modo, como num jogo entre a leitura e a revelação, o dito e o não-dito, palavra e suporte compõem o trabalho, representando a escrita como um elemento visual permeado de mistérios. O que há por detrás das palavras? No papel de arroz, as escritas transparecem, atravessam as camadas, como se algumas palavras representassem o eco de outras. Quais os sentidos que habitam estes registros, e que transpassam os significados da própria escrita, tocando na subjetividade de quem os lê?



Figura 7. Arthur Bispo do Rosário, "Eu preciso destas Palavras. Escrita", 126x208x10 cm, Costura, revestimento, bordado, escrita, (sem data), Museu Bispo do Rosário.

Em "Eu preciso destas Palavras. Escrita." (Figura 7), Arthur Bispo do Rosário explora o potencial da palavra na construção de uma linguagem própria, como um inventário de sentimentos e memórias bordados sobre o tecido, numa tentativa de produzir uma enciclopédia do mundo. O artista estabelece uma relação íntima e diarística neste trabalho, ao bordar pacientemente as palavras, formando uma trama de texto que recobre uma boa parte do espaço vazio do tecido, contornando a imagem figurativa posicionada ao centro do trabalho. As palavras são escritas dentro de caixas, separadas umas das outras, como se representassem uma lista de nomes ou tarefas, relacionadas ao cotidiano do artista durante os anos de internação na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, devido ao seu diagnóstico

de esquizofrenia. O artista realizava suas peças como tarefas impostas por vozes que diz ouvir, e assim, suas obras caracterizam-se como grandes diários e registros de pensamentos e frases, formando uma cartografia pessoal. Em relação ao caráter intimista da escrita, Maria Zambrano menciona:

> Escreve-se para reconquistar a derrota sofrida sempre que conversamos longamente. E a vitória só pode ser dada onde a derrota foi sofrida, isto é, nas mesmas palavras... Ao escrever, as palavras ficam retidas, tornam-se suas, sujeitas ao ritmo, seladas pelo domínio humano de quem as maneja assim. (ZAMBRANO, 1934, p.318)

No texto “Porque se escribe" (ZAMBRANO, 1934), a escritora descreve os motivos pelo qual se escreve. Ela afirma "escrever por causa dessa necessidade íntima de se livrar das palavras" (ZAMBRANO, 1934, p.318), e ainda, como num diálogo íntimo com o próprio conjunto de escritos, seu pensamento vai de acordo com o autor Maurice Merleau-Ponty, onde ele destaca que "a linguagem não pressupõe a sua tabela de correspondência, ela mesma desvela seus segredos” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71). Para Merleau-Ponty, o significado de cada palavra transpassa uma única significação, ela representa um universo particular que habita a cada ser. Assim, muito mais que uma simples função de comunicação, a escrita também pode representar aspectos íntimos, permeados de sentimentos e sensações, tanto de quem escreve quanto de quem lê e interpreta o seu significado; como um código a ser decifrado a partir de símbolos e palavras, ou mesmo pela ausência delas.

> Muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser, e é por isso que consegue tão bem tornar alguém presente para nós: a palavra de um amigo no telefone nos dá ele próprio como se estivesse inteiro nessa maneira de interpelar e de despedir-se, de começar e terminar as frases, de caminhar pelas coisas não ditas. O sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem. Por isso também a transpõe como o gesto ultrapassa os seus pontos de passagem. No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos “signos” rumo ao sentido deles. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71)

A partir de Merleau-Ponty e seu pensamento acerca da capacidade da palavra em agregar um sentido de presença, em "Diálogos" (Figura 8) busca-se representar o deslocamento no espaço pelo uso da palavra escrita, traçando uma relação com as memórias relativas ao lugar que elas foram coletadas. O trabalho é uma intervenção artística realizada na França e caracteriza-se na transcrição de frases e trechos sentimentais, coletados em muros e espaços públicos em Paris, entrelaçados em poesias e textos autorais que compõem a mesma obra, sem uma hierarquia ou separação entre o texto autoral e as palavras incorporadas. Através da transcrição e do uso da palavra, "Diálogos" propõe desdobramentos de relações entre o exterior e o interior, a memória dos diários pessoais e os registros anônimos gravados nos

muros da cidade, que dialoga com os transeuntes. As escritas que compõem as peças formam um emaranhado de textos, entre rasuras e manchas de tinta, transcritos em diferentes dimensões e espessuras de linha, misturando idiomas e identidades. "Diálogos" é uma intervenção que indica vestígios da palavra manifestada, como um memorial da passagem do tempo, apresentado em camadas subjetivas e sentimentais que permeiam cada escrito. O díptico é composto por um trabalho que hospeda um conjunto de textos e rasuras e por um segundo quadro que possui a frase autoral escrita em carvão: "Nenhum instante em nós é um gesto em vão". O trabalho é uma relação de contrastes entre o cheio e o vazio, entre o fora e o dentro, entre os limites e fronteiras do exterior e do interior de cada ser. É também um convite ao decifrar da escrita, um memorial diarístico de trechos coletados em lugares que visitei em Paris, e a manifestação do sentimental que habita nas memórias construídas em relação a um lugar. O díptico foi exibido em espaços públicos, apoiados no chão, como um corpo que de modo vertical, traça uma relação com o espectador, assim como se move pela cidade, compondo com a própria paisagem ao redor, como se apresentasse pensamentos pertinentes aos espaços de passagem, como a Ponte Neuf (Paris, FR) e na fachada da própria Escola.



Figura 8. Bruna Vettori, "Diálogos", 2021, Tinta sobre papel, madeira, 120x80cm, 12x80cm, ENSBA, Paris.



Figura 9. Bruna Vettori, "Diálogos", 2021, Tinta sobre papel, madeira, 120x80cm, 12x80cm, Ponte Neuf (imagem à esquerda) e ENSBA (imagem à direita), Paris.

No livro "Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora" (2006), Rudolf Arhneim narra o surgimento da manifestação artística numa criança que está ainda aprendendo a dominar os movimentos e a entender o controle motor do corpo. Como menciona o autor, “o olho e a mão são o pai e a mãe da atividade artística” (ARHNEIM, 2006, p.162), e sendo assim, o traço, o movimento, o gesto, tudo é uma experimentação sensorial, um sistema a ser descoberto pelo indivíduo. A partir da percepção e da própria combinação de elementos visuais, numa interação entre as linguagens verbais e visuais, os traços se desdobram em linhas e símbolos, e ganham sentido denotativo, caracterizando-se como grafia, a qual chamamos de escrita. A escrita caracteriza-se pela representação gráfica da fala feita a partir de caracteres e sinais (ANGELI, 2015, p.1). É também na infância que aprendemos a identificar objetos, nomear imagens, transformar traços em caracteres ou letras e a partir disso, formamos palavras, frases, textos e atribuímos um aspecto denotativo e também fonético para a grafia, facilitando nossa comunicação com o mundo. Assim como a comunicação que, na infância, se desenvolve a partir da experimentação sensorial, no processo de criação artística o percurso possui algumas semelhanças. Analisando este tópico

a partir do ponto de vista da Fenomenologia, ou “filosofia do sentido” (Hilgert, 2017), Merleau-Ponty afirma que:

> O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção. A quase-eternidade da arte se confunde com a quase-eternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural, na medida em que esta nos insere na história. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 73)

Nesta sequência, sugere-se que é a partir da própria percepção que damos origem ao gesto da criação, ou mesmo ao gesto pictórico. O ato de criar muitas vezes resulta de uma perspectiva processual; uma curiosidade, um interesse, uma descoberta ou mesmo uma percepção do artista por determinado assunto, comportando-se quase como um pesquisador, ele investiga o seu cotidiano e desvenda os pormenores de matérias e assuntos, realizando uma série de correlações e inferências no processo, traçando novas interpretações ou mesmo recriando um universo particular dentro da sua própria obra. Dentro do meu trabalho artístico, a percepção cotidiana se manifesta nos escritos, onde vou registrando as experiências numa coleção de palavras, fragmentos de textos e imagens, preenchendo as páginas de diários com as memórias e registros. Observo os fenômenos ao meu redor como parte do processo de criação, escrevendo pensamentos e sentimentos cotidianos como matéria bruta a ser desenvolvida de modo processual e contínuo, num exercício de consciência e presença em relação ao tempo. Assim, é a partir da presença que traço as relações e sentidos com o espaço ao meu redor.

Em "Gota, pingo e traço", (Figura 9) escrevo uma lista de palavras que surgem a partir da observação de um pingo de água que escorre sobre o vidro da janela do atelier. O processo de observação e registro da chuva acabou por se tornar a própria obra, onde não apenas as palavras contam, mas também a própria composição que lentamente se inclina para o canto inferior direito da página, como se as escritas realizassem uma trajetória similar ao do pingo da chuva. A intensidade da tinta varia sobre o corpo da lista de palavras, como se as sílabas nascessem de respirações ritmadas, e oscilassem a cada inspiração e expiração. No canto direito da composição há um rastro de pincel que escapa da linearidade da escrita e deixa o rastro de tinta marcado, em direção à borda do papel, como que num exercício de liberdade e fluidez. Traçando um paralelo entre o processo de criação artística e o percurso de aprendizado da escrita na infância, percebe-se que ambas as atividades utilizam-se da percepção, experimentação e movimento para conceber suas realizações, seus aprendizados.

Na comunicação visual, os gestos originam traços e formam ponto, linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão e movimento (Dondis, 1997, p. 16), então, a partir das correlações mencionadas, não seriam os mesmos gestos que constituem as letras, palavras ou símbolos quando se trata da escrita?

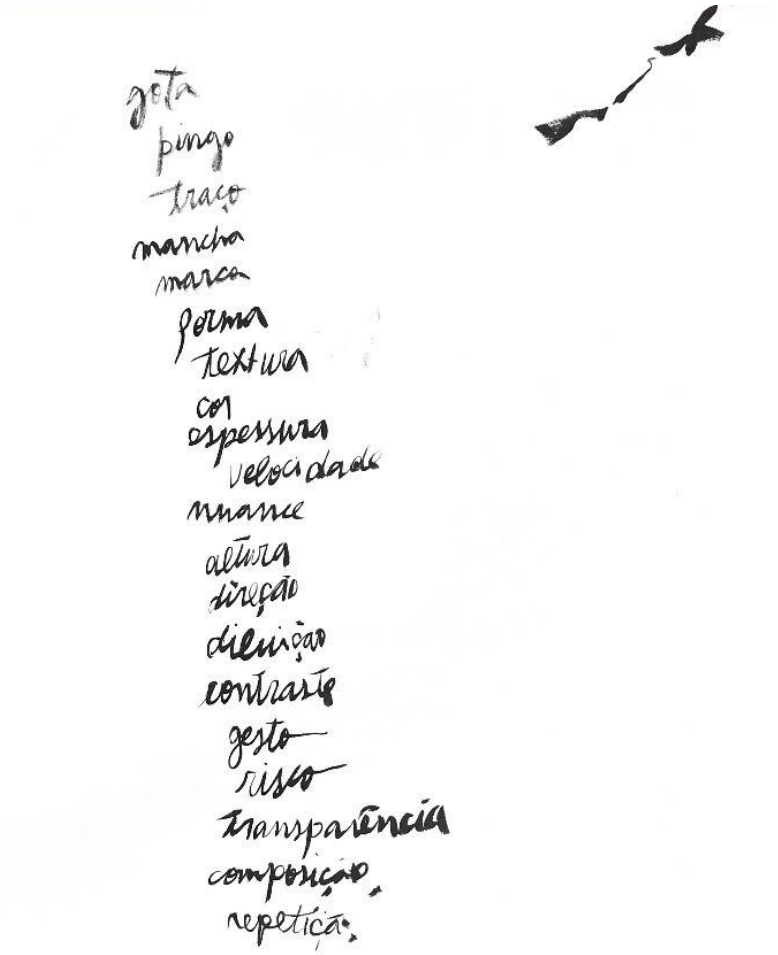


Figura 10. Bruna Vettori, "Gota, pingo e traço", 2020, Tinta sobre papel 21x29cm.

Se considerarmos textos e documentos de processos artísticos ao longo da História, percebe-se que muitos artistas buscaram uma rede de inferências e a construção de suas linguagens artísticas a partir do registro de escritas autorais do processo, ou mesmo no universo da literatura, a fim de contribuir em conceitos e comunicar o seu próprio universo criativo, como é o caso de Leonardo da Vinci, Pablo Picasso Paul Klee, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, assim como Barbara Kruger, Jenny Holzer, Ana Hatherly, Leonilson, Louise Bourgeois, Etel Adnan, entre outros que serão explorados ao longo dos capítulos. Com a observação da palavra também pelo seu aspecto visual conseguimos escapar das amarras da linguagem, pois nas artes visuais a escrita pode se expressar também de outras

formas, atribuindo imagens mentais e despertando correlações e significados que não podem ser traduzidos ou lidos de outros meios. Este panorama interdisciplinar entre as artes visuais e artes de expressão pode ser percebido nos processos de concepção das obras, a partir de cadernos ou diários dos processos, como os cadernos de notas de Leonardo da Vinci (Figura 10) ou mesmo nos resultados finais, na própria elaboração dos trabalhos, como é o caso dos trabalhos de Vânia Mignone (Figura 11) incorporando a escrita em seu trabalho pictórico, e oferecendo uma diversidade de percursos e resultados além do próprio sentido denotativo, através da exploração do seu aspecto visual.

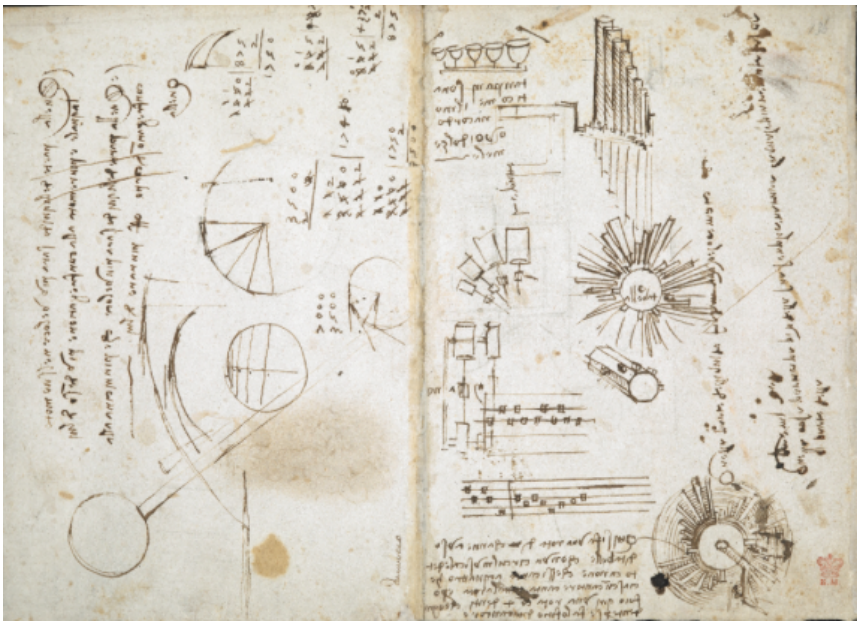


Figura 11. Leonardo da Vinci, Caderno "Codex Arundel", 1508, British Library.

Mignone elabora seus trabalhos a partir de composições figurativas e palavras que se integram na composição, apresentando a natureza icônica e dual da escrita. Em seu trabalho, percebe-se o uso da palavra de um modo reflexivo e íntimo, visando a construção de uma narrativa que trata de sentimentos, sensações, e aspectos subjetivos da artista. Como num diálogo, ela lança as palavras nas obras deixando espaço para que o espectador também trace suas interpretações a partir das relações construídas com o conjunto todo.



Figura 12. Vânia Mignone, "Sem título", 2020, 180 × 180 cm, Artsy.

Assim, o texto presente caracteriza-se como um elemento visual a ser interpretado e não apenas lido. Em "Sem título" 2020 (Figura 11), Vânia Mignone delega a centralidade do trabalho ao "O Horizonte", posicionado como se fosse um título escrito em maiúsculas no alto da obra, construindo uma relação de leitura na imagem que nos faz referência aos anúncios publicitários. A figura deslocada da composição aparece como um retrato de alguém que olha para o infinito, de modo distante e reflexivo, e que suporta o restante da frase, "é mulher", como se continuasse o discurso a partir da sentença " O horizonte". Existe um mistério que envolve o trabalho, e as escritas, neste caso, parecem servir como um jogo de interpretação múltipla entre palavra e imagem. Seria a intenção da artista que lêssemos as palavras em sequência, como "O Horizonte é mulher" ou os textos não necessariamente formam uma frae? Diante da obra, percebe-se um tempo suspenso, como alguém que vaga o olhar no horizonte enquanto aguarda uma resposta. Qual a relação da direção do olhar da figura na imagem, com o olhar do espectador da obra? A partir da relação texto/imagem, a artista nos coloca uma série de imagens mentais diante do trabalho, relacionando imagem, fundo, texto, cores, composição e os demais elementos. No que diz respeito às fronteiras entre as linguagens e à construção de uma poética própria, Filipa Cruz destaca:

> Nas artes plásticas, o texto pode ser considerado enquanto imagem, enquanto poesia no espaço capaz de criar um tipo de imagens materiais, equivalentes às imagens das palavras, enquanto objeto, enquanto qualquer coisa da ordem do sensível. O texto, neste sentido, não é apenas um conceito que reenvia para uma situação ou para um objeto do mundo, nem apenas uma imagem mental proporcionada pela cadência das palavras e/ou do texto. Nas artes plásticas, o texto promove – pelo seu conteúdo – imagens mentais. Porém, no sentido a que nos referimos aqui em particular, o texto torna-se presença sensível, imagem constituinte do mundo e, por isso, não se assume como a-temporal, nem como a-espacial. Quer isto dizer que o texto (poesia ou prosa) se situa na fronteira do texto (da palavra) e da imagem sensível." (CRUZ, 2015, p. 120)

Indo de acordo com Cruz, Gonçalo M. Tavares reforça que "a palavra é pensamento transformado; diríamos mesmo: pensamento amputado – é pensamento a que se extraiu potencialidades." (TAVARES, 2013, p. 260) A partir de suas criações, Mignone aborda, num tom poético e introspectivo, questões cotidianas inerentes à própria existência humana, e nos insere nas obras através de representações de figuras, palavras e objetos sem hierarquias em suas criações. Assim, a artista representa a subjetividade e caminhos para o sentido através do caráter enigmático construído na composição.

Encontramos relações entre a escrita e a pintura desde as artes rupestres na pré-história, assim como nos diferentes alfabetos ideogramáticos que foram surgindo ao longo dos séculos. A partir da expressão *Ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura) do poeta romano Horácio (65aC-8aC), reverberaram questões para destacar convergências e contestar diferenças entre as duas artes. Conforme destaca Maria do Carmo Veneroso, "do século XV ao século XX vigorou um conceito que afirmava a separação de signos linguísticos e elementos plásticos. Assim, as relações entre a pintura e a escrita foram distanciadas, e regida por uma hierarquia, uma espécie de subordinação." (VENEROSO, 2006, p. 47)

No início do século XIX ocorre uma grande inserção da palavra no campo da pintura, assim como uma forte inserção de aspectos visuais também no contexto da escrita, onde artistas passaram a explorar a palavra dentro do seu processo de criação, assim como escritores passaram a considerar o uso da imagem e sua relação com os escritos. A partir deste momento, há um esforço em reatar os vínculos entre as duas artes, tendo como precursor na literatura ocidental o poeta Stéphane Mallarmé, com “Jamais un coup de dés n’abolira le hasard” (Figura 12) representando "uma tomada de consciência da visualidade dos signos lingüísticos e do espaço da página como elemento constitutivo do poema." (VENEROSO, 2006, p. 148). Como destaca Márcia Arbex, "o poeta opera uma reintegração das partes visual e espacial da escrita, restituindo a esta sua plenitude ativa". (ARBEX, 2006, p. 26), ou

seja, as palavras ultrapassam as fronteiras da linguagem e passam a serem consideradas também pelo seu aspecto visual.

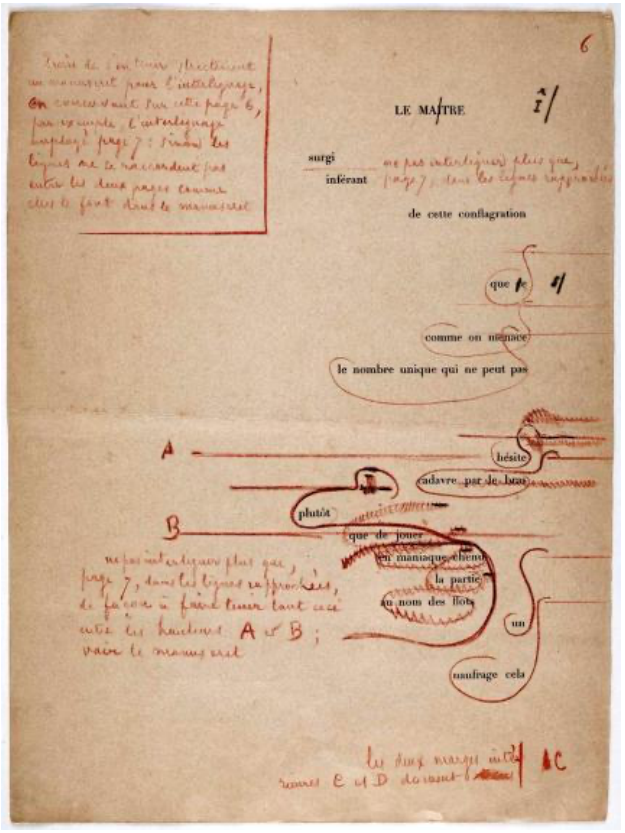


Figura 13. Stéphane Mallarmé, 1897, "Jamais un coup de dés n'abolira le hasard", BnF, Paris.

Mallarmé inaugura a concepção da idéia que o texto vai além de seu sentido semântico, pois aborda questões também visuais e espaciais das palavras sobre a folha, quebrando a linearidade da escrita e abrindo caminho para muitos artistas explorarem o potencial poético e visual além das fronteiras da literatura, como é o caso de Guillaume Apollinaire, um vanguardista da poesia visual, com seus caligramas. A partir de Apollinaire, a fronteira entre a palavra e a imagem transcende os campos do saber, e diversos movimentos artísticos e literários utilizam-se desta simbiose entre as artes. Segundo Veneroso, na pintura "a aparição da palavra dentro do espaço do quadro, de uma maneira mais sistemática e integrada ao discurso plástico, pode ser notada a partir da produção dos pintores cubistas, na década de 1910" (VENEROSO, 2006, p. 148).

Conforme destaca Joana Rego, "a arte é uma forma de linguagem-escrita, muitos artistas do século XX, particularmente pintores, chamaram a atenção para esse facto, incorporando nas suas criações a própria escrita–pictográfica, ideogramática, caligráfica e tipográfica — reinventando-lhe novas funções." (REGO, 2016, p. 46). Na história da pintura, Pablo Picasso

(Figura 13) inaugura o uso da escrita a partir de suas colagens de fragmentos de textos, onde evidenciava a materialidade da palavra em seu potencial pictórico. Então, "a partir das colagens cubistas de Picasso e dos caligramas de Apollinaire, surge uma nova visualidade da letra e da página, que tem início com o cubismo e irá se estender por todo o século XX, no trabalho de diferentes artistas e poetas." (VENEROSO, 2006, p.149)

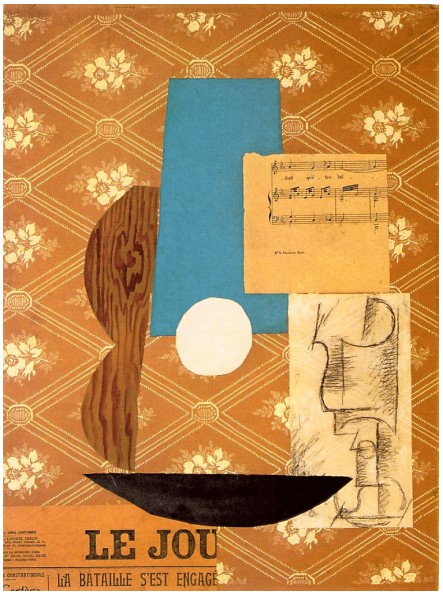


Figura 14. Pablo Picasso, "Guitar, Sheet Music and Glass", 1912, colagem e carvão, McNay Museum.

Explorando ainda o potencial gráfico da escrita, as palavras fazem-se presentes em diversas produções pictóricas do século XX e XXI. No Brasil, destaca-se o movimento literário da década de 1950, conhecido como Poesia Concreta, iniciada por Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari (CAMPOS & PIGNATARI, 1975), onde Augusto de Campos escreve em seu manifesto que a Poesia Concreta "recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida, sem personalidade e sem história" (CAMPOS & PIGNATARI, 1975, p.71) assim como a Poesia Visual que abriu campo para múltiplas abordagens artísticas. Conforme destaca Rego, os concretistas souberam trabalhar o seu interesse pela fusão poética- pictórica,

> Considerando elementos do texto inscrito na página como objectos capazes de constituir uma constelação de significados, o que lhes permitiu definir o poema concreto como um campo relacional de funções; tensão de palavras —coisas no espaço-tempo, produzindo um campo magnético de possibilidades. Criava-se assim uma nova polissemia de texto como objecto visual, produzindo também uma nova reinvenção da leitura. (REGO, 2016, p.46)

No que diz respeito à presença da palavra no universo das artes visuais portuguesas, destaca-se a artista Ana Hatherly (Figura 14) com suas poesias visuais, onde se percebe uma

curiosidade pela gestualidade do traço, transformando palavras em movimentos através da quebra do padrão do texto; a escrita passa a ter também um caráter pictórico, visto que a estrutura linear do poema é livre, e por vezes, a própria escrita é ilegível. No trabalho "O encontro", apesar da escrita presente ser indecifrável, a artista nos apresenta o movimento da composição , como se os sinais gráficos traçados a tinta-da-china formassem um único corpo capaz de se comunicar, mesmo que mudos, com o mundo ao seu redor.

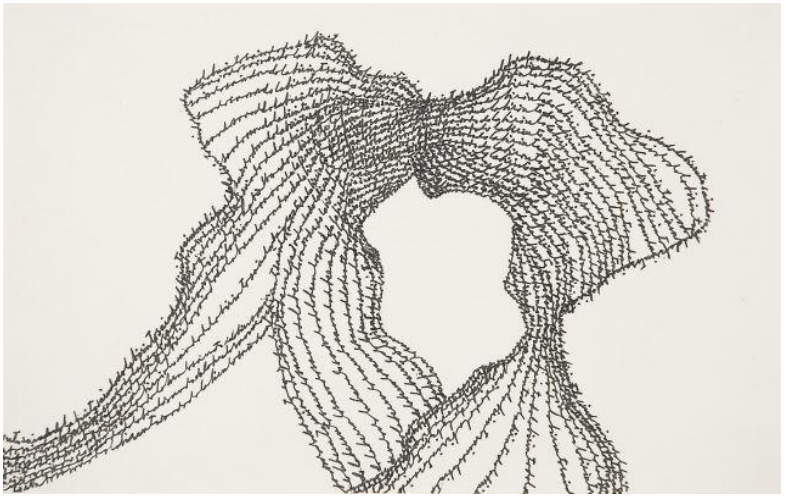


Figura 15. Ana Hatherly, "O encontro", 1997, Papel, tinta-da-china sobre papel, 12,7 x 20,3 cm, Centro Cultural Calouste Gulbenkian .

“É preciso não esquecermos que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens” afirma a artista Ana Hatherly em “A Reinvenção da leitura" (1975, p. 138). Conforme destaca Ricardo António Pereira Reis, a obra pictórica da artista vai explorar a escrita como caligrafia e como gesto, “lembrando a raiz etimológica da palavra poiesis: criação, acção.” (REIS, 2011, p. 9) É através do ilegível que a artista alcança os aspectos mais subjetivos presentes em seu trabalho. Neste sentido, as palavras saem do contexto da literatura para assumirem-se como elementos visuais, quando devem ser compreendidas ou percebidas, e não somente lidas, aproveitando-se assim de suas características figurativas e de representação. A escrita, neste caso, passa a ser elemento integrante da composição, não tendo mais uma obrigação semântica, e enquadrando-se como um elemento pictórico. A respeito da leitura das obras da artista a partir do ponto de vista da pintura, destaca José Bettencourt da Câmara (1996):

> Distinguir-se-ia a pintura da literatura e da filosofia pelo facto de não poderem estas, parafraseando o próprio Merleau-Ponty, fugir às exigências da palavra, escusar-se a necessidade do juízo, ao passo que a pintura, por sua própria natureza, disporia da possibilidade de exprimir o mundo sem julgar, sem proceder à sua apreciação. (CÂMARA, 1996, p.50)

Assim, ao conceber a escrita no âmbito da pintura, Hatherly parecer propor uma leitura livre das imagens reveladas pela composição de palavras, destituindo a linearidade do texto e apresentando um roteiro visual do gesto, como se as palavras fossem pássaros que voam juntos e constroem desenhos a partir dos movimentos no céu. Através das suas obras, Hatherly sugere "itinerários, significações diversas, procedimento para transmitir graficamente uma poética que, sendo também verbal, se metamorfoseia e se evidencia na visualidade. Nas caligrafias, as palavras/versos são inscritos na página como trilhos a percorrer ao sabor da "imaginação e da memória» de cada um" (Aguiar, 2018, p. 123) .

Alguns artistas apropriam-se da palavra destacando seu aspecto visual, como Paul Klee (Figura 15) que as utilizou criando composições entre letras e cores em suas telas, explorando a arquitetura de cada letra maiúscula, preenchendo seus intervalos e frestas com cores, dando um ritmo e uma composição ao trabalho, fazendo-nos lembrar da imagem de um vitral, que intercala as cores com as estruturas entre os vidros. Também há artistas que fazem uso da palavra na obra num sentido mais transgressor, assumindo uma identidade caligráfica muito particular como parte da sua identidade, como é o caso de Jean-Michel Basquiat em "In italian" (Figura 16), reproduzindo uma estética rasurada como as escritas do grafitti, e relacionando-as às figuras e cores da imagem, assim como Keith Haring (Figura 17), que integra escritas em suas criações, e faz o uso da linha contínua para compor suas escritas e imagens, como se ambos pertencessem ao mesmo ímpeto de criação, com uma estética fortemente influenciada pela publicidade e tipografias que já estavam circulando na época.

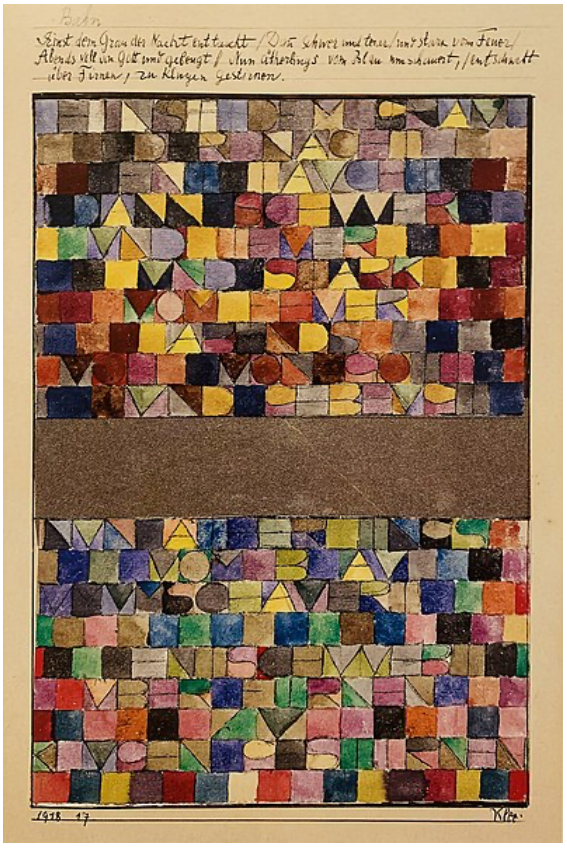


Figura 16. Paul Klee, "Once Emerged from the Gray of Night (Einst dem Grau der Nacht)", 1918.



Figura 17. Jean-Michel Basquiat, "In Italian", 1983, pinturas, acrílico, óleo e marcador em tela montada em suportes de madeira, 224,8 x 203,2 cm, Tony Shafrazi Gallery.

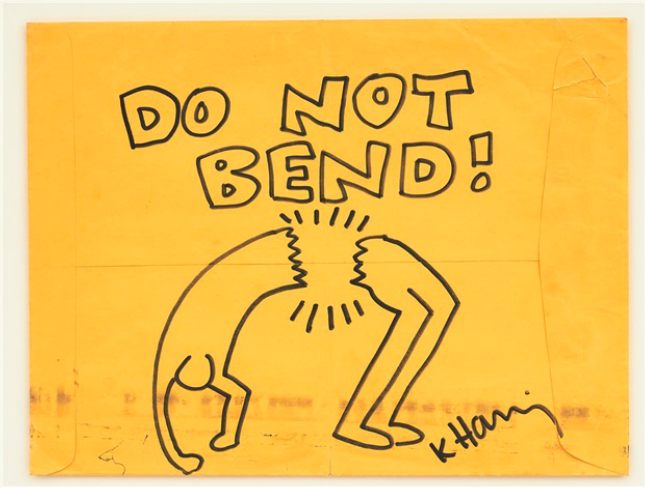


Figura 18. Keith Haring, "Untitled", 1989, marcadores sobre envelope, 24 x 33 cm, Omer Tiroche Gallery.

"O uso da palavra e da linguagem como meio e suporte artístico, está em estreita relação com as condições ideológicas (e ambientais) da cultura do século XX e agora do século XXI, atravessada pela propaganda política e pela propaganda publicitária e comercial." (REGO, 2016, p.44). Nesse mesmo sentido, destaca-se a artista Barbara Kruger (Figura 18) que desde a década de 70 explora fotografias recortadas em preto e branco em larga escala sobrepostas com palavras sublinhadas em vermelho ou preto, abordando temas que envolvem o feminismo e a relação com o consumismo. Na Biennale de Venezia de 2022 a artista constrói uma grande instalação que ocupa todo o espaço da sala, ou seja, paredes, colunas, piso, teto, propondo a imersão do espectador ao ser convidado a percorrer os caminhos da palavra. Misturando línguas, a artista sugere um trabalho que atravessa culturas, um convite a experimentação a partir do corpo e do movimento.



Figura 19. Barbara Kruger, “Untitled (Beginning/Middle/End)”, 2022, Biennale de Venezia.

Ao contrário de Bárbara Kruger, que propôs a instalação no interior do espaço, a artista Jenny Holzer (Figura 19) faz uso da palavra e da tipografia para projetar seus textos no espaço externo, sobre grandes espaços públicos, assumindo um discurso ideológico e político a partir da ocupação noturna e efêmera no local. Nesse sentido, a escrita de Jenny Holzer assume uma função política e não apenas visual, ocupando lugares e comunicando a partir do significado de suas palavras, a fim de levantar discussões e levar reflexões para o coletivo. Os textos projetados da artista fazem o uso do caráter efêmero da palavra no espaço público, como é o caso da projeção ocorrida na fachada do Museu Guggenheim (Figura 19), contornando sua arquitetura e se integrando ao espaço, como se fossem pensamentos ou sussurros que saíssem do próprio corpo da cidade. A partir da ação num museu, local que normalmente hospeda arte e reflexões em seu interior, a artista oferece a possibilidade de construir um diálogo também com o exterior, com o cotidiano. A palavra no espaço público é usualmente reconhecida pelo seu uso na publicidade e Holzer nos apresenta uma nova possibilidade de interação com o texto a partir de suas projeções em espaço público. Quais as palavras que nos importam, e que nos fariam desacelerar o ritmo e parar para ler?

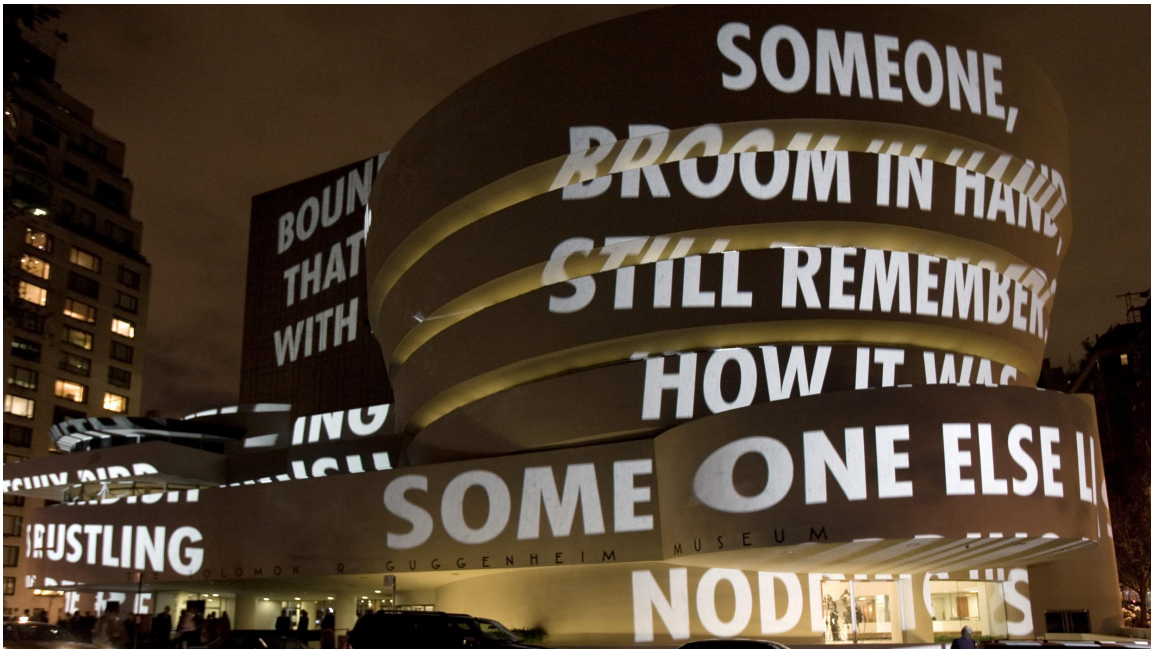


Figura 20. Jenny Holzer, "For the Guggenheim", 2008, projeção, Guggenheim Museum, NY.

Assim como Holzer, Marilá Dardot é uma artista visual brasileira que utiliza a linguagem escrita e do universo literário como matéria-prima para seus trabalhos. A artista explora a relação entre literatura e artes visuais, questionando as margens de cada uma das áreas, construindo um terreno híbrido onde a escrita literária ganha espaço e voz dentro da arte. Para

a Bienal de Coimbra (Portugal) em 2019, Marilá produziu “A terceira margem do rio e as outras margens” (Figura 20), realizado especificamente para a enorme fachada do Convento de Santa Clara-a-Nova, um trabalho poético escrito em linha reta onde a artista conjugava a fala da personagem de Guimarães Rosa com o poema Ricochete de Natália Correia; em que esta interroga “Que margem tem o rio para além, das suas margens?” (CORREIA, 1999, p. 152)

Nesse sentido, a artista explora, a partir da sua obra, não apenas a semântica do trabalho, mas um modo de incorporar a palavra no espaço em questão. Explorando o grau de visualidade presente na linguagem verbal, a artista evidencia a narrativa no encontro de dois autores que traçam uma correlação sobre o tema da própria Bienal, “A terceira margem”. Conforme destaca Tejo (2008), a obra de Marilá Dardot apoia-se na escrita como gatilho humanístico e afetivo que nos posiciona diante de nós, dos outros e do mundo. Quase como um grito, as palavras em caixa alta destacam-se em contraste com o largo espaço da fachada do convento, pedindo para serem lidas, debruçando-se sobre o rio e sinalizando a inquietude da artista em questões mais profundas da existência humana. Na própria trajetória da artista, a temática literária é recorrente, por vezes trabalhando o aspecto denotativo, ou mesmo gráfico dos textos, em outros momentos, abordando a materialidade do objeto “livro”, recriando coletâneas de textos impressos sobre materiais translúcidos, ou mesmo inter-relacionando a escrita em suportes inusitados, como parede, jardins, esculturas, instalações, etc.

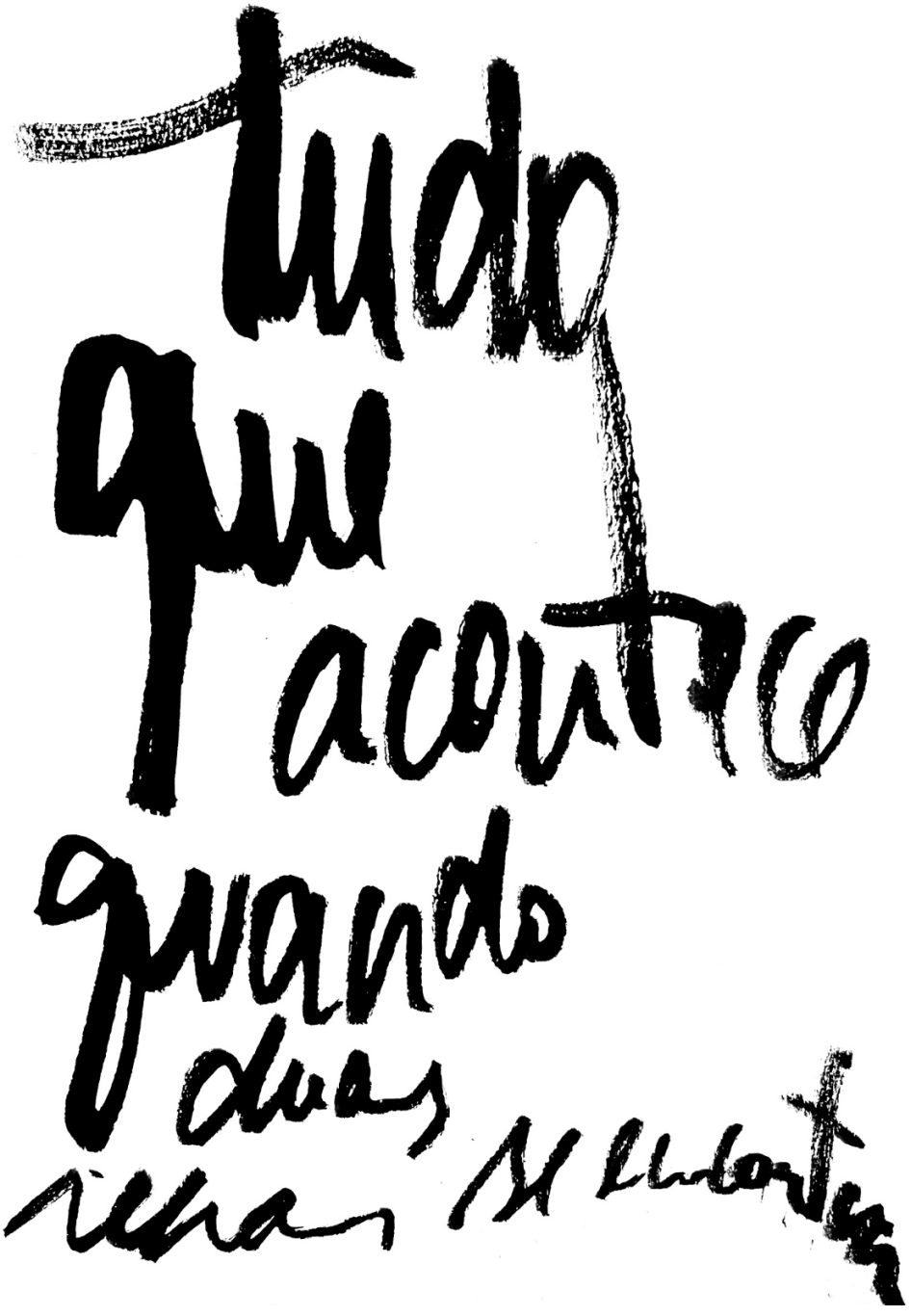


Figura 21. Marilá Dardot, "A terceira margem do rio e as outras margens", 2019, instalação, Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, Portugal.

A palavra passa a habitar obras de diversos artistas contemporâneos nas mais diversas técnicas e possibilidades, e neste sentido, levanta-se o ponto de discussão sobre este lugar de

fronteira, pois a “imagem pintada, desenhada ou gravada pode ser considerada uma forma de escrita, e a escrita é também um veículo gráfico que comunica através de formas” (VENEROSO, 2010, p. 36).

A partir dos autores e artistas mencionados, percebe-se que a escrita possui a capacidade de comunicar não apenas pelo seu conteúdo semântico mas também pelo seu aspecto visual. Numa breve retrospectiva, encontra-se a palavra presente em diversos movimentos e momentos da História da arte, demonstrando assim sua importância como imagem dentro do campo das artes plásticas. Quando destitui-se a função comunicativa da escrita, ela nos apresenta possibilidades subjetivas, construindo significados amplos e integrando o espectador no texto, com suas histórias e memórias. Assim, a escrita vai além do seu próprio corpo, é um agente ativo no processo do fazer artístico, provocando reflexões diante do próprio gesto do escrever. Na sequência, apresentaremos o caráter sentimental da palavra, muito presente em minha prática de diários de atelier, além de um olhar sobre o processo da escrita, valorizando a gestualidade manuscrita, e formas de relacionar a palavra com o tempo e com o espaço em que ela se situa.



Bruna Vettori. "Tudo que acontece quando duas ilhas se encontram", tinta sobre papel, 2022.

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és.

- Clarice Lispector, em 'Água Viva

O SENTIMENTAL

O "Sentimental" é um adjetivo utilizado quando nos referimos a algo que é "(r)elativo a sentimento" (SENTIMENTAL, 2022). É também compreendido como "(q)ue ou aquele que é muito sensível, que se comove com facilidade." (SENTIMENTAL, 2022). Derivado de "sentimento", a palavra sentimental relaciona-se ao "(a)to ou efeito de sentir(-se)" (SENTIMENTO, 2022), ou seja, quando nos referimos a algo com caráter sentimental estamos a apontar para o seu aspecto mais subjetivo, que se comunica com o lado mais íntimo e sensível do ser. Em "Água Viva" (1988), Clarice Lispector descreve o caráter subjetivo e poético da linguagem não-verbal, quando se refere à sua insuficiência em representar aquilo que transcende as próprias palavras. A escritora traça comparações entre o ato de escrever e o pintar, remetendo à ideia do gesto como um elo entre as formas de expressão:

> Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria do passado – perguntarás por que os traços negros e finos? É por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pintei nessa tela é possível de ser parafraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical (LISPECTOR, 1998, p. 11).

No trecho, Lispector explora a sensação por trás do próprio ato da escrita e da pintura, traçando correlações e narrando ao leitor a sua sensibilidade em perceber cada gesto articulado ao pensamento. Roman Jakobson, em "Linguística e Poética" (1995), nos questiona: "Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?" (p. 119). O autor ainda destaca que

> (...) numerosos traços poéticos pertencem, não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a Teoria dos Signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal, como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com algum outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles. (JAKOBSON, 1995, p. 119).

Assim como Jakobson, Lispector coloca-nos a refletir acerca do potencial artístico da escrita, como se a palavra escrita e a pintura surgissem de um gesto único a partir da experiência do próprio corpo, de onde provém uma poética mais íntima, capaz de representar os aspectos subjetivos do ser. Ao contrário de uma escrita objetiva, partimos da particularidade da linguagem poética, ou seja, da escrita que é percebida de um modo único por cada indivíduo, que traçam relações com o seu próprio imaginário, assumindo um caráter sentimental, de

apelo subjetivo e emocional. Como um enigma a ser decifrado, um conjunto de palavras pode adquirir sentido considerando o significado daquilo que está escrito e também pelo que está nas entrelinhas; o que fica por dizer. Para Gaston Bachelard (2000) o texto é como um lugar de descoberta, um espaço vago para habitarmos, como "casinhas com porão e sótão" (2000, p. 155) , assim, a partir desta alusão, cada palavra é capaz de abrigar demais sentidos.

> As palavras – imagino isso frequentemente - são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o "comércio exterior", no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta. (BACHELARD, 2000, p. 155)



Figura 22. Bruna Vettori, "Para onde vamos quando sentimos", 2020, Colagem e pintura sobre livro antigo, 22x30x1cm.

Em "Para onde vamos quando sentimos" (Figura 21), represento uma colagem a partir de fragmentos de papéis, pinturas, textos e palavras. A obra é caracterizada pela imagem de um mapa, com dois continentes e uma pequena ilha que foram fixados sobre o verso da capa de um livro aberto, adquirido numa Loja de Antiguidades em Portugal. O título da obra em conjunto com a imagem propõe a ideia de deslocamento na memória, uma cartografia sentimental ou geografia dos afetos. "Para onde vamos quando sentimos" sugere ao leitor uma pergunta sem resposta, um mar aberto de possibilidades a partir da palavra. No trabalho,

é possível ler palavras, como "poesia" ou "oceano", e um trecho, recortado de um livro, onde diz: "Mas és capaz de me dizer onde estou, onde estás, onde estamos?". O trabalho é uma colagem utilizando fragmentos de páginas tipográficas e páginas cartográficas. A sobreposição e a coexistência de ambos fragmentos, organizados na morfologia de um mapa, sugerem um mapeamento do sensível. O título contrapõe a possibilidade de pertença ou de ordem, visto propor uma pergunta de desorientação ou sugestão de um caminho possível, ou destino a ser traçado. Na forma como as palavras são removidas do seu contexto, aplicam-se numa escrita poética cartográfica, libertam-se para uma nova aplicação de lugar. Neste projeto, texto e imagem trabalham em conjunto na representação do sentido subjetivo e sentimental da obra, deixando aberto o espaço para o leitor/espectador traçar suas associações a partir da sua memória e referências pessoais. O suporte escolhido é também uma homenagem à própria língua portuguesa que muitas vezes me serviu de abrigo nestes anos morando distante de casa. O fato de estar em Portugal, após dois anos residindo na Itália, trouxe uma sensação de casa, e esta foi uma representação que, assim como na metáfora descrita por Bachelard, o habitar na escrita também passa a ser considerado como um exercício de experiência completa, e não apenas do pensar, mas vinculado a uma experiência do corpo, que registra, constrói, lê, escreve, e sente. O caráter poético deste trabalho não depende exclusivamente do conteúdo semântico da escrita, e vai de encontro à Jean-Luc Nancy, quando afirma que "a poesia, antes de ser a designação de uma arte particular, é o nome genérico de toda a arte. Isto implica uma essência dinâmica e plural da própria poesia. É como se não fosse possível falar senão de poesias, já que esta se estende a uma pluralidade de aplicações" (NANCY, 2005, p. 14).

O fazer criativo assume um papel importante no resultado da obra, considerando que os sentimentos e as memórias acessadas durante o processo de interação com a matéria ultrapassam a idéia inicial, revelando novos pontos de vista devido ao gesto do fazer. Na colagem, a sobreposição de camadas, a coleta de fragmentos, a própria experimentação na composição auxilia na construção do sentido, como se estivéssemos em um diálogo íntimo com o trabalho. Nancy define que "a poesia não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de poesia é um sentido sempre por fazer" (NANCY, 2005, p. 10). O meu processo de criação vem do impulso de escrever, espontaneamente comprometido com o meu sentir, um tatear demorado sobre o fazer artístico que se entrelaça com o cotidiano. A partir de frases e palavras registradas nos diários de atelier, os trabalhos evoluem para novos suportes

buscando uma relação com as características da matéria. Cada palavra surge no ímpeto da escrita, ganhando espaço em pequenos diários que vou carregando comigo pelos lugares que passo, como se fossem ateliers portáteis que tomam notas de modos de existir e registrar o mundo. Parto de narrativas pessoais, como se estes cadernos fossem pequenos berços para as novas ideias que irão surgir pelo caminho. Como peças avulsas, as palavras vão ocupando os espaços das páginas, construindo uma constelação de fragmentos que não possuem começo e nem fim. É um trabalho eternamente em processo, experimental, íntimo. Há uma vontade evidente em diluir as fronteiras entre a escrita e pintura e conduzir minhas criações numa zona híbrida, indiscernível, onde não há demarcações entre a palavra e a imagem, os traços se misturam aos escritos, seguindo linhas imaginárias sobre a folha não pautada. É a partir destes cadernos repletos de anotações que começo a investigação e experimentação da qualidade visual da palavra, explorando meus textos em novos formatos. Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seu texto "O que é a filosofia?" (2007) nos ajudam a compreender a obra como um trabalho em processo, vinculada às nossas sensações, ao tempo em que é realizada, e não apenas ao seu resultado final:

> Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. (...) Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 216)

Partindo deste pensamento de Deleuze e Guattari acerca das sensações, percebo a escrita como eixo central da minha prática artística, sendo a temática do pertencimento, transformação e tempo como base para o desenvolvimento de um percurso subjetivo e sentimental através de notas em diários (Figura 22 e 23). Ainda que eu transite em diferentes linguagens artísticas, a elaboração de diários se destacou em minha prática devido à sua característica matriz; Como um eixo, percebo que os trabalhos derivam deste núcleo que é o caderno, devido à sua característica processual e portátil, assim como um espaço seguro de experimentação a partir das ocupação das páginas com palavras e rasuras.

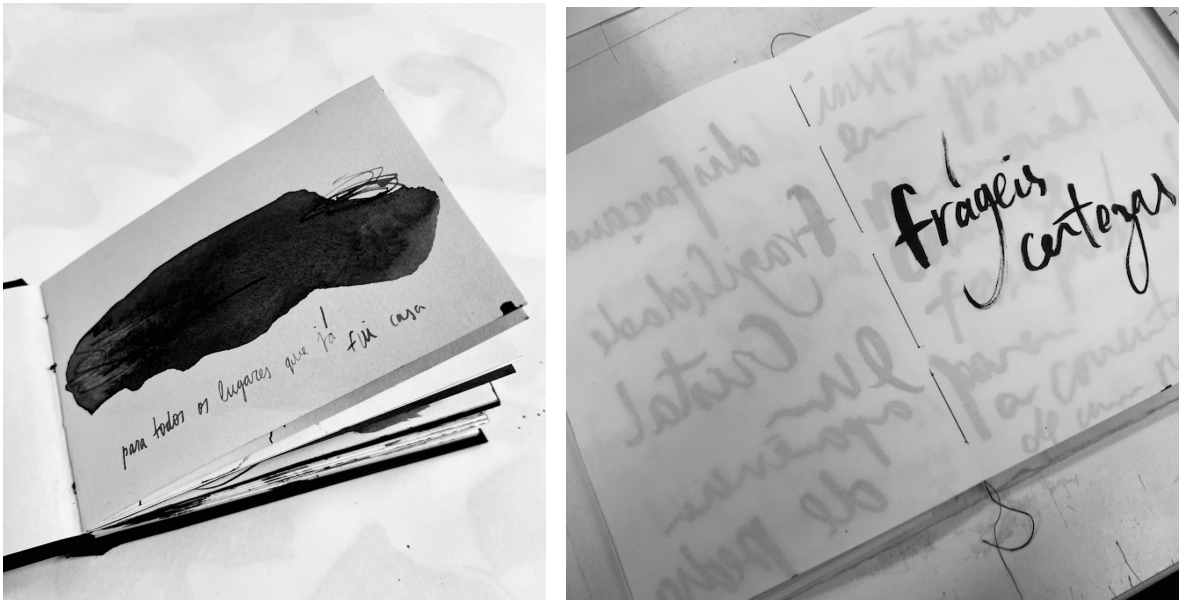


Figura 23 - Bruna Vettori - "Para todos os lugares que já fui casa" e "Frágeis Certezas", 2021, registros de diários de atelier , Porto, Portugal.

Roland Barthes em "S/Z" (1970), propõe o conceito de "escriptível" como um texto que possui um caráter afetivo, ou seja, para o autor, o escriptível é o conjunto de palavras escritas que possuem significado e importância para nós, e que estaríamos dispostos a reescrever quantas vezes julgássemos necessário, pois cada palavra do seu conjunto está permeada de sentido. Ele pergunta: “que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, levar adiante como uma força nesse mundo que é o meu? O que a avaliação encontra é este valor: o que pode ser hoje escrito (reescrito) – o escriptível.” (BARTHES, 1970, p. 10).

Nas construções dos diários de atelier, (Figura 22 e 23) exploro possibilidades pictóricas a partir da relação da tinta preta sobre o papel, buscando compreender no contraste entre o branco e o negro, o vazio e o cheio, a transparência e o preenchido, ou mesmo os traços que atravessam a folha e atravessam para a página seguinte. O processo de escrita envolve a construção de novos escritos e também a repetição das mesmas frases, apresentando uma revelação lenta dos próximos passos que a criação me conduz, e é entre palavras e manchas que construo as correlações presentes nos trabalhos. Nos meus diários, há relatos mais descritivos acerca das práticas e experiências de atelier, e outros subjetivos, onde registro pequenos fragmentos e palavras avulsas, como um colecionador que dia após dia, alimenta seu álbum de preciosidades, sem pressa nem pretensão de que isso traga qualquer retorno além do próprio gesto de colecionar, arquivar, acumular, organizar. O processo de registrar se apresenta em continuidade dentro dos diários, como um pesquisador que coleta pistas ao

longo de sua busca, registrando incessavelmente os pequenos direcionamentos que o conduzirão à uma resposta conclusiva. A escrita dos diários se alimenta de uma curiosidade latente, um mosaicos de pensamentos que atende ao desejo de cavar atalhos, descobrir rotas, reescrever os mapas. Um exercício contínuo de experimentação e novas considerações surgem em retrospecto após a elaboração dos escritos, como em "qual a espessura da palavra que me atravessa" (Figura 24). Na imagem, a marcha pesada de tinta no centro se relaciona visualmente com a palavra "espessura", como se a tinta propusesse uma pausa ou um respiro diante do vazio subsequente, para então abrigar a força da "palavra que me atravessa". A palavra "atravessa" é cortada por estar na borda da folha, e faz uma relação ao limite, como se sugerisse que a própria escrita busca a liberdade para além da composição da página.

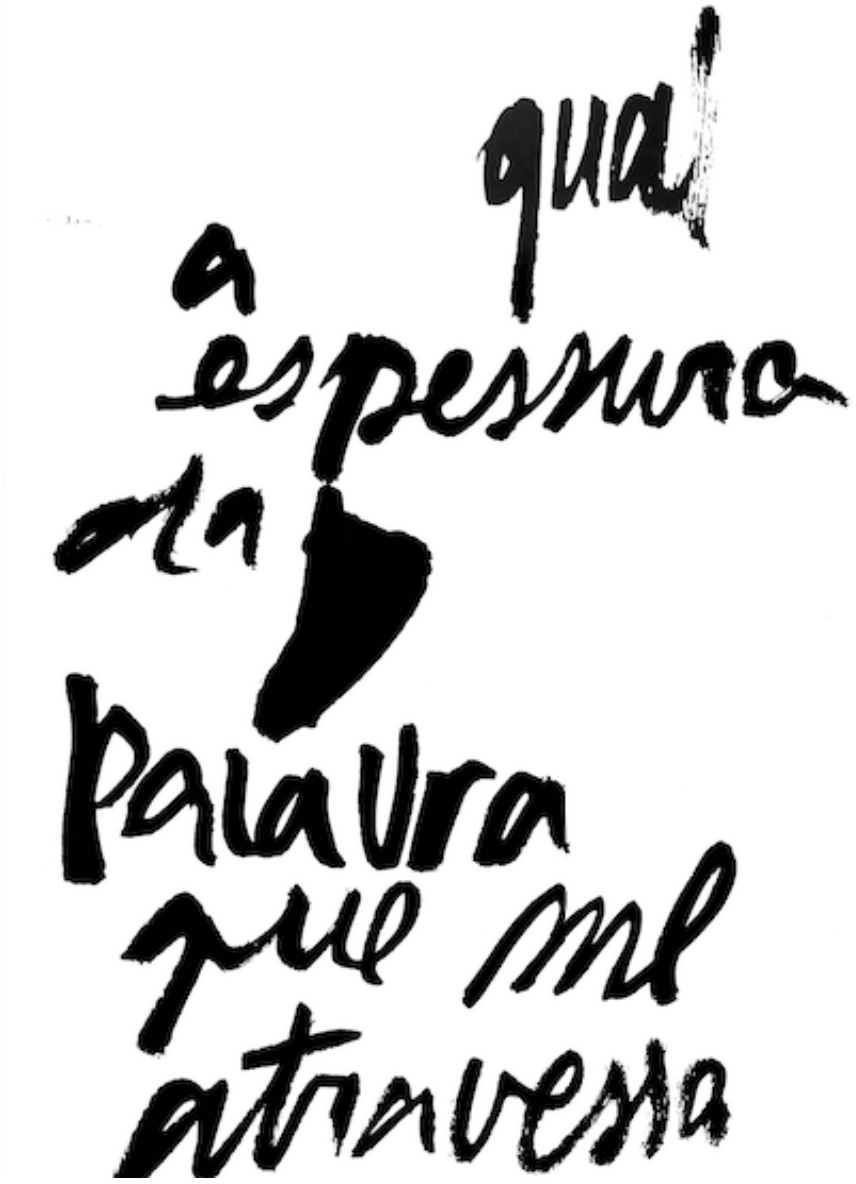


Figura 24. Bruna Vettori, "Qual a espessura da palavra que me atravessa", 2022, tinta sobre papel, 15 x 21 cm.

Na minha prática, considero a escrita como uma ruína sensível e frágil de um pensamento cristalizado, uma força que resiste diante das tempestades e marés do tempo. Nos cadernos, exercitei o retorno ao mesmo objeto, a linearidade contínua das páginas que torna o processo evidente, o tempo como testemunha do exercício do fazer. Exercitei a escrita livre de formatos e padrões, a partir de gestos despreocupados e ágeis, a escrita imediata que acontece em anotações espontâneas preenchendo diversos Diários ao longo dos meses. As palavras carregadas de memórias, mesmo aquelas ilegíveis, e também percebidas nos intervalos e silêncios, "a linguagem que se exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto pelas palavras" (MERLEAU-PONTY, 2004). Os diários são amparos físicos e táteis aos tantos modos de sentir e perceber os dias, um espaço que acolhe a urgência do registro, um volume de páginas que se preenchem e se transformam num só corpo a partir da unidade do próprio caderno. As escritas dispersas, mas alocadas em páginas sequenciais, compõe o conjunto, apresentando um começo, meio e fim, como se narrassem uma história dentro de um livro. Os escritos pertencem ao diário, e na repetição do gesto de escrever, vão materializando o tempo que age sobre o objeto, seja pela evidência visual do registro, seja pelo significado das próprias palavras. O próprio diário adquire as marcas do tempo, com suas páginas marcadas, manchadas e amassadas, apresentando um rastro do toque, como quem lembra: aqui eu existo. A escrita dos diários se apresenta como uma cartografia dentro do espaço da página, como se as palavras fossem ilhas diante da imensidão do vazio da folha, que conduzem o leitor pelas suas linhas imaginárias, criando fronteiras, continentes, mapas que podemos percorrer com os olhos. Em "Até perceber a minha própria presença" (Figura 25), a rasura propõe um novo ritmo para a frase, deslocando a palavra "perceber" para a direita, e construindo a sensação de movimento a partir do desalinhamento das palavras sobre o espaço do papel. As iniciais das palavras apresentam a tinta mais forte, como nascentes de rios que jorram a água com força para que se espalhem pelo curso das letras, até formarem a frase por completo.



Figura 25. Bruna Vettori, "Até perceber a minha própria presença", 2022, tinta sobre papel, 15 x 21 cm..

Conforme afirma Deleuze, ao considerar “a escrita como um fluxo, não como um código” (DELEUZE, 2000, p.15) compreendo que o processo do escrever também me apresenta a dimensão experimental do processo, transcendendo a semântica da escrita ou mesmo o resultado visual do texto; não há começo nem fim, é um eterno ciclo, sem pretensão alguma de que as palavras sejam assertivas, duradouras, precisas. É no processo de anotar que acontecem os erros, reescritas de anotações que se emaranham entre as rasuras, num exercício de fluidez como os respiros que damos entre uma fala e outra. No “Atlas do corpo” (TAVARES, 2013), ao discutir a escritura como uma experiência corpórea, Gonçalo M. Tavares conclui que existem “frases aeróbias” e “frases anaeróbias” (2013, p. 176), que mobilizam diferentes tipos de metabolismo. Se Tavares sugere que as frases possam ser aeróbias e anaeróbias, então também a palavra que é expressada fisicamente (no corpo do risco e com os vestígios do objeto riscante) possui a capacidade de respiro. Nesse sentido, as escritas-diário são estes corpos que respiram entre as páginas do caderno, assumem

autonomia dos pensamentos e se apresentam ao mundo de um modo singular e imediato. As páginas em branco se comportam como o oxigênio, espaço de respiro entre a densidade da tinta preta presente nas escritas e traços. Como diários de bordo, ou cartografias, os diários são tentativas de busca de um território firme, um plano ou trajetória para seguir adiante. A metáfora acerca da cartografia vai de encontro ao conceito de definido por Suely Rolnik em a "Cartografia Sentimental" (ROLNIK, 2006): “Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”. (ROLNIK, 2006, p.15)

O mapeamento sentimental dentro dos diários me trouxe reconhecimento da importância da palavra escrita dentro da minha prática artística, sendo que também abriu um campo de possibilidades múltiplas para a interpretação e representação dos textos e palavras, como rizomas que se conectam com diversas partes e não possuem começo nem fim. As palavras escritas servem como fragmentos que vão sendo aproximados, relacionados, modificados como elementos vivos, passando de um diário ao outro, se experimentando em diversas caligrafias ou mesmo habitando novos suportes. Deleuze e Guattari afirmam que, como o mapa, a escrita também é rizomática: “Escrever, fazer rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 20). Indo de acordo ao pensamento dos autores, percebo a conexão da escrita com rizoma também na minha prática de atelier, onde os próprios textos e palavras surgem a partir do processo, e se multiplicam em continuidade ao longo dos cadernos, como se a palavra escrita fosse semente germinante para o despertar das próximas escritas, ou seja, uma criação que surge do ato constante da criação, com linhas contínuas que se ramificam pelo caminho. Ainda, sobre cartografias, definem que

> O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza. (...) Um mapa tem múltiplas entradas. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 22).

As páginas costuradas e encadernadas fazem diretamente uma relação com o tempo, como um mosaico que aos poucos vai se formando ao longo do corpo do caderno. A escrita-diário deixa evidente as variações do traço, as diferenças entre as escrituras que dependem de tantos fatores. O tempo que abriga o caderno não é o tempo do relógio. Existe o tempo da escrita, o tempo de revisitar a palavra, e o tempo de transcrever os registros em novos suportes,

experimentando a flexibilidade da palavra diante de novos formatos e escalas, e dando corpo também "do lado de fora" dos diários. Através da prática do Diário busquei acompanhar as múltiplas direções que os questionamentos práticos e teóricos me apontavam, compreendendo o tempo de criação e de maturação dos mesmos. Novas considerações surgiram em retrospecto, após um distanciamento dos trabalho, pude perceber aspectos latentes nas produções, dentre eles: o interesse pelo contraste, a inclusão da rasura como elemento visual, assim como a valorização da gestualidade do traço a partir da transcrição e repetição, e a importância dos vazios que constituem os trabalhos.

"Percorrendo, vagarosos, nossas próprias travessias" (Figura 26) é um trabalho que fala do próprio processo de investigação dentro da escrita diarística. O texto que compõe a pequena imagem é curto, e surge dentre os traços, como uma paisagem que se encaixa numa pequena fresta da janela entreaberta. Os traços são amplos, desencontrados, as linhas não formam figuras geométricas perfeitas mas quase que esboçam uma silhueta de paisagem. A escrita é fragmentada, interrompida pela linha que atravessa e circula a palavra "próprias", isolando-a, como uma ilha, do restante da frase. O trabalho é uma representação gráfica de um trajeto de um caminhante, que oscila entre os caminhos, tateando as direções. Alguns dos traços possuem maior espessura, como caminhos mais precisos, certos de suas direções. Já outras linhas trêmulas, apontam direcionamentos, enquanto a escrita constrói sua própria linearidade sobre o papel sem pauta, como se soubesse o trajeto e seguisse, apesar de algumas interrupções. A frase aponta uma direção certa,, ainda que interrompida.

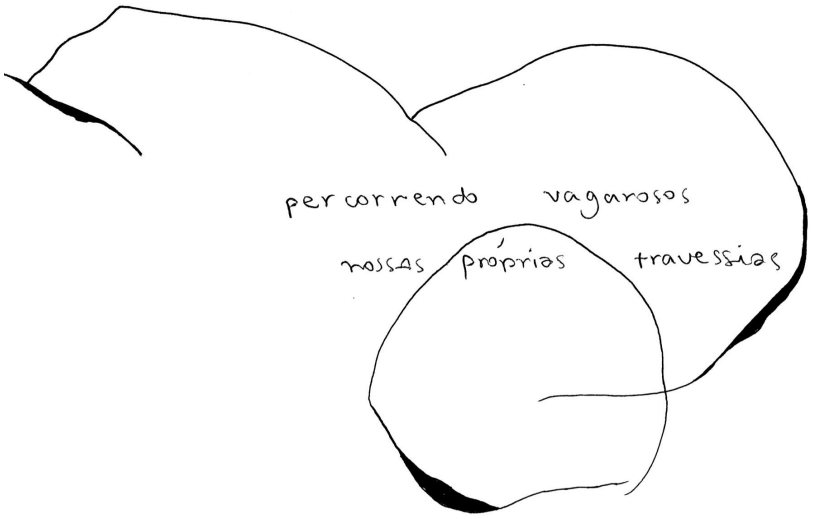


Figura 26. Bruna Vettori, "Percorrendo, vagarosos, nossas próprias travessias", 2021, Tinta sobre papel 15x20cm.

Acerca da escrita fragmentada presente nos cadernos, traço uma relação com a definição de Jean-Luc Nancy sobre o vestígio, como se os cadernos se apresentassem como uma coleção de memórias, recortes de histórias vividas, unidas no mesmo diário. Jean-Luc Nancy, em seu texto "O Vestígio da Arte", define que o vestígio é uma evidência, uma parte do todo. Assim, é importante não procurar um sentido imediato por detrás de cada fragmento escrito, e perceber a ação do tempo que age sobre as palavras, apresentando correlações dentro de um corpo maior, construindo novos sentidos com o passar do tempo, ao estabelecer ponte com os próprios escritos e com as memórias despertadas também no leitor. Como um rastro de algo que é parte do todo, um texto que segue em eterno processo, Nancy afirma:

> O vestígio dá testemunho de um passo, de uma marcha de uma dança ou de um salto, de uma sucessão, de um impulso, de uma recaída, de um ir-ou-vir. Não é uma ruína que é resto sulcado de uma presença, é apenas um toque diretamente no solo. O vestígio é o resto de um passo? Não é sua imagem, pois o próprio passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito ele é passado (Nancy, In. Huchet, 2012, p. 304).

Em "Relicário" (Figura 27), escrevo com tinta nanquim uma sequência de pequenas frases e palavras que aos poucos, vão preenchendo o volume de páginas em branco do diário. Ao longo dos meses, ocupo todas as páginas do caderno, formando uma composição de escritas, traços, manchas e rasuras. Há um fragmento de escrita a cada folha, que assume sua própria composição, e por vezes a tinta atravessa o próprio papel e se apresenta também no seu avesso, deixando uma marca visível na página subsequente. As escritas constroem-se a partir de linhas imaginárias sobre a página não pautada do caderno, ocupam o espaço conduzindo o olhar do leitor numa linha de leitura, ou seja, da esquerda para a direita, de cima para baixo.

Ainda assim, exploram de modo livre o espaço vazio das páginas, construindo um diálogo entre a página esquerda e direita, as escritas atravessam o abismo da costura, se apresentam como um único corpo a cada conjunto de páginas, como pares que se colocam em fila para serem observados com o folhear do diário. Ao passarmos a página, colocamos estes dois extremos em conjunto, e aproximamos este pequeno fragmento de memória que se fecha sobre ele mesmo, como uma concha que se fecha sobre sua base, protegendo o conteúdo que lá abriga. Deste modo, os textos rompem com uma estrutura pré-estabelecida da composição do texto na página. Por vezes as próprias palavras são rasuradas, e cobertas pela tinta preta, como numa proposta de espaço de respiro ou de repensar dentro da estrutura da frase. Em outros momentos, as palavras são reescritas ao lado da rasura, como quem continua apesar de um tropeço, reforçando a sua vontade em estar de pé. O processo de registro do caderno acontece de modo imediato, sem rascunhos; é a evidência do processo que também se transforma em obra, a vida que se apresenta como ela verdadeiramente é.

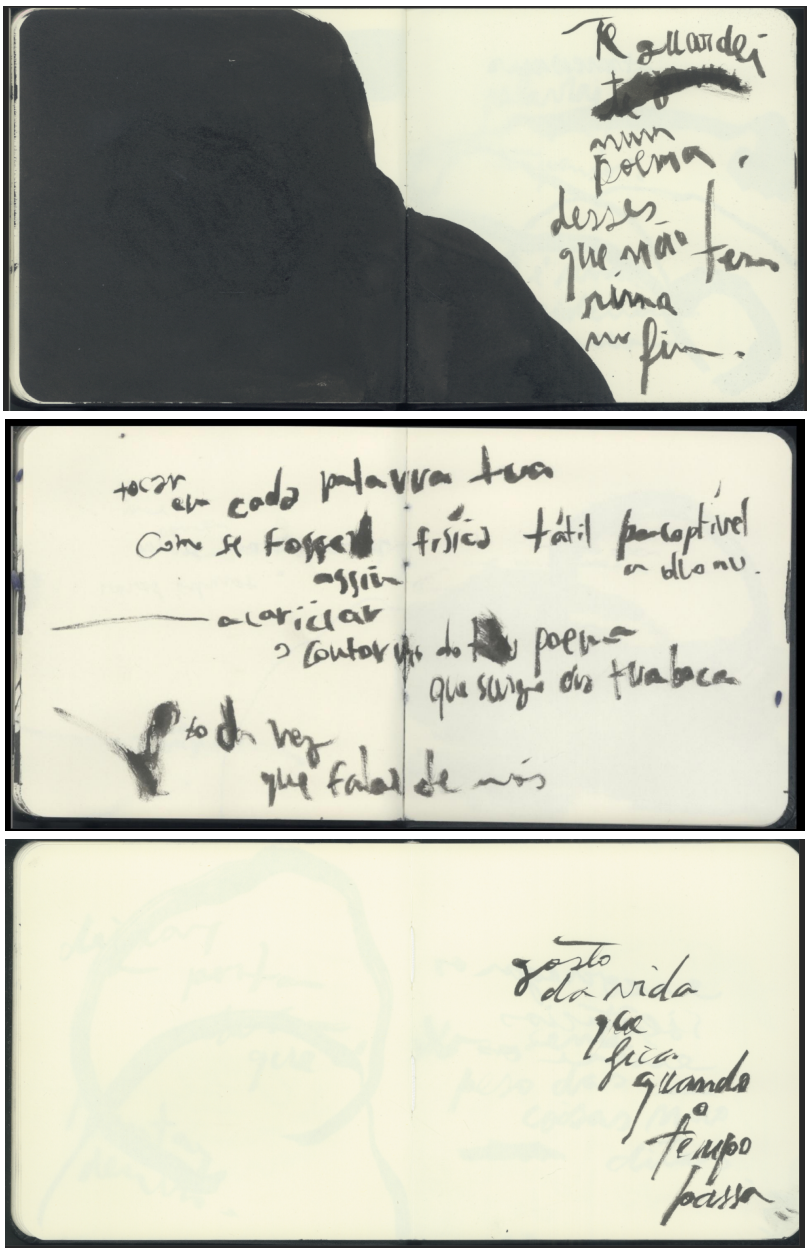


Figura 27. Bruna Vettori. "Relicário", 2021, diário, tinta sobre papel, 24 x 12 x 3 cm, 82 páginas.

Os cadernos são apontamentos embrionários, ninhos que hospedam as idéias, fragmentos sensíveis que resistem ao passar do tempo e se transformam em imagem a partir das palavras, deixando rastros que marcam para sempre a página do caderno. O filósofo Emanuelle Coccia, em seu Livro "A vida sensível" (2010), afirma:

> Entre nós e os objetos há um lugar intermediário, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível, (...). É nesse espaço intermediário que as coisas se tornam sensíveis e é desse mesmo espaço que os viventes colhem o sensível com o qual, noite e dia, nutrem suas próprias almas. Também para observar a si mesmo, ouvir a si mesmo, faz-se necessário, para todo animal, constituir a própria imagem fora de si, em um espaço exterior: é no espelho que conseguimos devir sensíveis. (COCCIA 2010, p. 19)

Assim, refletindo sobre este espaço "entre", o lugar sensível entre nós e os objetos mencionado por Coccia, e percebendo a presença do sentimental nas escrituras dos diários, percebo que o caráter poético acontece não apenas pelo significado das palavras escritas mas também pelos gestos e sentidos que habitam as entrelinhas, aquilo que não está explícito, os espaços vazios das páginas. O diário por si só já é permeado de subjetividades, como se os cadernos fossem berços para os afetos e as memórias depositadas, e ao abrir se entrasse em contato com um mistério maior, e pudesse enxergar o reflexo interior de quem escreve.

> O sensível, o visível, não coincide perfeitamente com a coisa enquanto existente pela mesma razão que o mundo não é evidente por si mesmo. Entre realidade e fenômeno, há uma diferença que não pode ser suprimida. É somente observando como as imagens se geram que se chegará à definição de sua natureza. Compreender a gênese de alguma coisa não significa interrogar-se imediatamente sobre sua essência ou sobre sua forma. Trata-se muito mais de perguntar onde, através do que, a partir do que, as imagens podem gerar-se nesse mundo. (COCCIA 2010, p. 19)

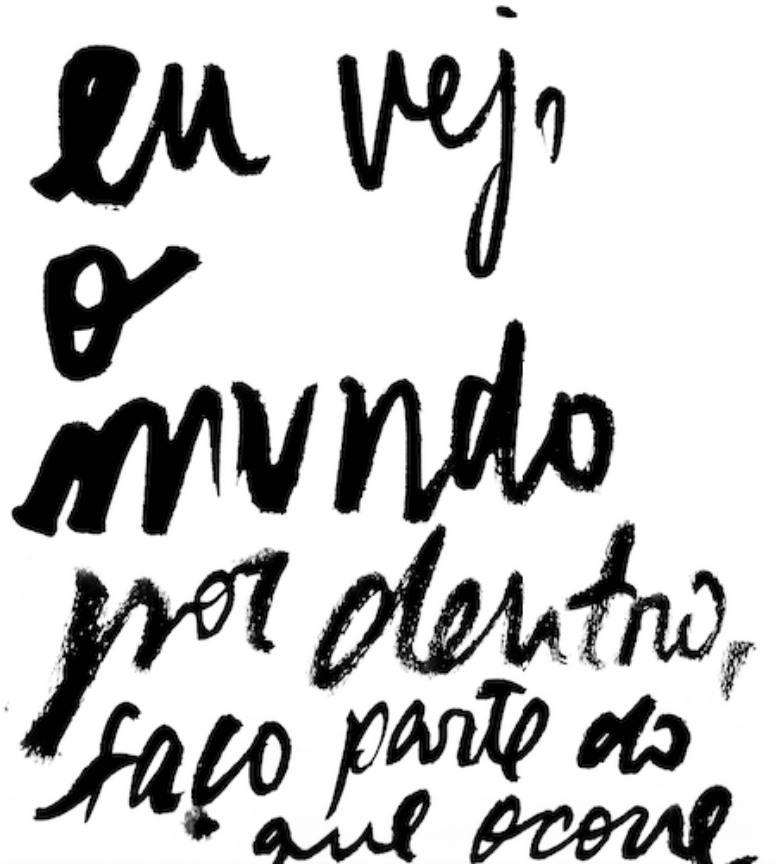


Figura 28. Bruna Vettori, "Eu vejo o mundo por dentro, faço parte do que ocorre". 2022, Tinta sobre papel, 21x29cm.

Em "Eu vejo o mundo por dentro, faço parte do que ocorre" (Figura 28), as palavras se acumulam na margem da página, quase descabendo do espaço delimitado. O "mundo", grifado com mais intensidade, contrasta com o espaço vazio que o circunda, como se tomasse um grande respiro para assumir sua forma, e com a sutileza da palavra "dentro", que apresenta-se fragmentada como se fosse apenas um sussurro sobre a folha de papel. O ritmo da escrita é um elemento importante na observação deste trabalho, como se cada palavra estivesse carregada de sentido, transparecendo na sua grafia e assumindo a sua própria representação sobre o papel. Articulado ao pensamento de Coccia acerca do sensível, as narrativas íntimas vão assumindo a sua própria representação no trabalho. Faço um paralelo com a produção artística de Leonilson, artista brasileiro que utiliza o caráter sentimental para compor seus trabalhos, apresentando-os como uma extensão das suas vivências pessoais. Partindo de anotações e diários, ele explora diversos suportes, encontrando modos de traduzir ou representar seus sentimentos a partir da palavra e de diferentes materiais. Na obra "Empty Man" (Figura 29), as palavras escritas compõe com figuras, e parecem ter saído de um diário, são balbúcias ou formas embrionárias de textos, pequenos fragmentos rascunhados e bordados no tecido, como quem enfeita os cantos de uma página em branco. A mistura de elementos com palavras nos faz questionar acerca das histórias e motivações do artista para produzir a obra. No centro, um bordado em vermelho representa uma lebre e uma tartatura, como na fábula onde os dois animais apostam uma corrida. Ao redor da imagem, a figura de uma mesa com as pernas amarradas, arranjadas, figuras incompletas, textos desalinhados. O trabalho realizado a partir do bordado lembra um esboço feito de caneta, mas diferente do desenho onde o gesto é imediato, no bordado cada elemento ou palavra surge a partir do seu próprio tempo de elaboração.

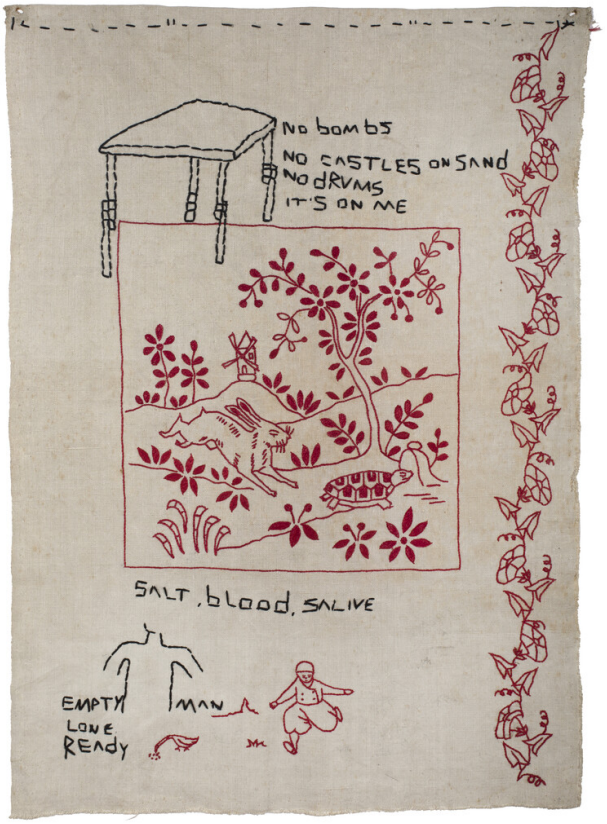


Figura 29. José Leonilson Bezerra Dias, "Empty Man", 1991, bordado sobre linho, Projeto Leonilson.

Ainda tratando do simbolismo dos traços a partir do trabalho de Leonilson, na produção artística de Louise Bourgeois é recorrente o uso da escrita diarística como elemento gráfico que compõe suas obras, como é o caso de "Ode à l'Oubli" (Figura 30), um livro feito de tecido, com frases e figuras representadas em seu interior. Através das páginas de tecido, o espectador percorre as palavras na continuidade do caderno, como se narrassem a mesma história, numa construção página após página. Também em "I Give Everything Away" (Figura 31), a artista explora este caráter subjetivo do trabalho, ao apresentar um registro manuscrito em meio a composição da obra, que mistura imagem e palavra em um grande painel. O trabalho é parte de uma série de 6 pinturas onde Bourgeois trabalha a mistura de figuras e frases, tocando em assuntos como pertencimento, vida, morte, com sentenças como: "Eu me distancio de mim mesma", "Eu deixo a minha casa" e etc. Percebe- se o tom confessional ou mesmo íntimo em seus trabalhos, ainda que não esteja explícito o sentido por detrás de cada sentença, a obra nos coloca a refletir sobre o peso de cada palavra transcrita no painel, como grandes diários abertos.



Figura 30. Louise Bourgeois, "Ode à l'oubli", 2002. Litografia sobre tecido, 29.8 x 33 cm, MOMA.

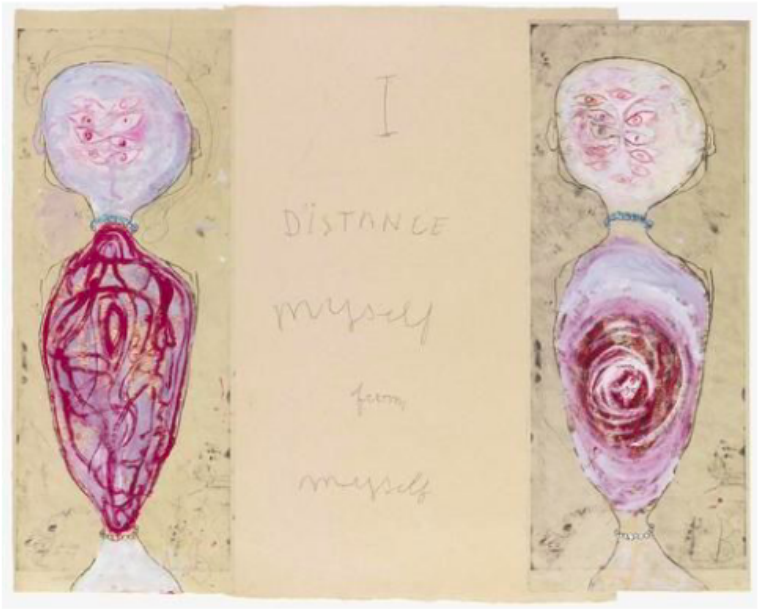


Figura 31. Louise Bourgeois, "Untitled" 2 de 6, da Série: "I Give Everything Away", 2010, técnica mista, 141 x 55 cm, MOMA.

Na produção de Gastone Novelli, o artista constrói seus trabalhos a partir de blocos de textos escritos à mão, integrando-os em meio a uma composição de imagens e figuras, como se utilizasse da própria obra para produzir seu caderno de anotações, construindo um mosaico de ideias. Em "Juri Novelli Gagarin"(Figura 32) o artista oscila dimensões da palavra escrita, como se algumas destas palavras fossem sussurros, outras se comportassem como gritos, ganhando maior destaque na composição, como é o caso da palavra "Silenzio", escrita no centro da obra. Os sentidos atribuídos são leituras próprias acerca da composição das imagens, mas diante das nossas experiências, podemos ter diferentes percepções dos elementos da obra.

Filipa Cruz destaca que "tal como as imagens, também as palavras e a escrita acumulam camadas de sentido e de significação. As palavras e a escrita apresentam espessura: a escrita enquanto personalizada e impregnada de micro-gestos sujeitos a variações e sensíveis a situações emocionais, sociais, ideológicas, etc." (CRUZ, 2015, p. 153). Assim, a escrita enquanto caligráfica é capaz de abreviar uma identidade do próprio artista, tornando um simples traço em um signo repleto de significados que vão além da própria semântica.

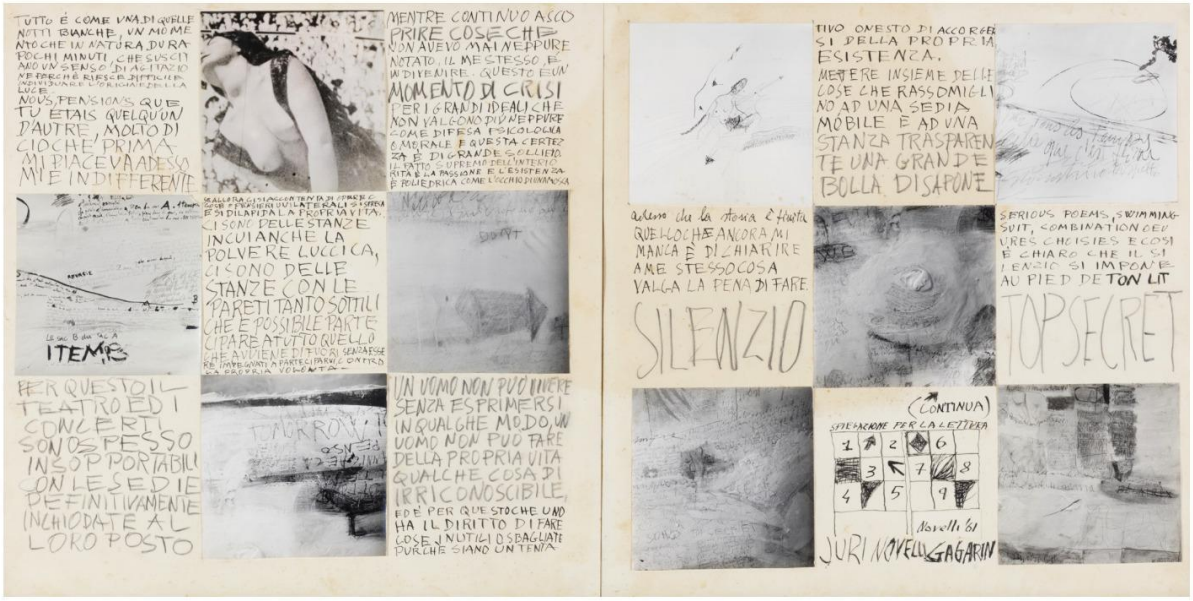


Figura 32. Gastone NOVELLI, "Juri Novelli Gagarin", 1961, tinta da china, lápis e colagem sobre cartão, 49 x 98 cm, Mutualart.



Figura 33. Bruna Vettori, diários, 2021/ 2022.

No decorrer do processo de atelier, os meus registros dos diários (Figura 33) deixam de ser apenas anotações e se transformam em corpos sensíveis, carregados de significações. A rasura que evidencia o gesto, constrói este espaço híbrido, um lugar entre, o hiato entre os pensamentos do que digo e o que sinto, o respiro entre o impulso e o instante, a linguagem indizível da intuição. Só somos capazes de subverter aquilo que conhecemos, e a rasura representa a transgressão da escrita, o gesto sobre o gesto. É como se, nestes traços negros que recobrem as palavras escritas nós pudéssemos hospedar todas as subjetividades e sentimentos que não são facilmente compreendidos de um modo racional ou linear. A escrita surge no ato de pintar, e não a partir de um pensar. Vilém Flusser (2010) destaca que a escrita é um ato de "exprimir algo" ou "significa também pressionar algo de dentro para fora" (2010, p.102). Assim, para o autor, escrever é captar "algo em palavras de uma das línguas que estão armazenadas na minha memória. Posso não conseguir, e procurarei, então, captá-lo de outra maneira, por exemplo, pelos gestos da dança ou da pintura. Em tais casos, o algo que pressiona se revelará ser tendência para ritmo ou forma" (FLUSSER, 2010, p.102) Acerca do gesto, François Cheng afirma que "a caligrafia teve uma influência profunda na prática da pintura, uma vez que lhe forneceu as regras fundamentais de execução e composição". Ele explica que na cultura chinesa "a execução de uma pintura, na medida do possível, foi feita

de forma espontânea e sem retoques; o artista toma cuidado ao pintar o ritmo de seus gestos, para não "quebrar o ritmo" (CHENG, 2004, p.140). Nesse sentido, tanto Flusser quanto Cheng valorizam o gesto da escrita como parte importante da escrita manual, indo além do puro significado das palavras, e dando atenção ao processo de elaboração das mesmas. A partir do ritmo e do movimento, a escrita adquire características únicas de quem as escreve e do momento da criação.

Assim, o aspecto sentimental presente nos trabalhos manuscritos não se caracteriza apenas pelo seu conteúdo poético, mas também pela presença da caligrafia, o registro manuscrito acerca do sentir, e conforme Roland Barthes, "a escrita manuscrita continua a ser miticamente depositária dos valores humanos, afetivos; acrescenta desejo à comunicação, porque ela é o próprio corpo." (BARTHES, 2009, p. 73)



Figura 34. Bruna Vettori, diários, 2021, fotografia digital.

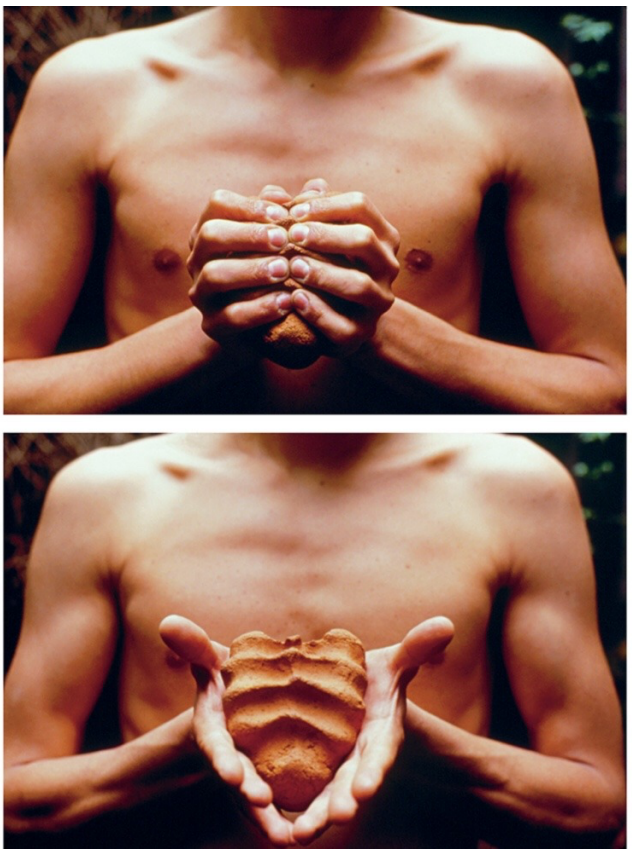


Figura 35. Gabriel Orozco. "My Hands Are My Heart (Mis manos son mi corazón)", 1991, Fotografia, 23,2 x 31,8 cm, Galeria Marian Goodman.

Enquanto nas páginas dos diários a questão do gesto vai assumindo um protagonismo, progressivamente, passei a registrar em fotografias (Figura 34) a relação das mãos que produzem a escrita, evidenciando o objeto também pela sua relação com o toque, e com a presença do corpo. As mãos que percorrem as páginas, que abrem os cadernos, que tateiam as palavras. Traço uma relação com "My Hands Are My Heart (Mis manos son mi corazon)" de Gabriel Orozco, (Figura 35), onde o artista registra duas fotos a partir do gesto de segurar um bloco de argila entre as mãos, que se posicionam na alturado peito. Na segunda foto, as mãos abertas revelam a argila como um molde dos dedos, assumindo um formato de coração. Através de gestos mínimos, o artista não modela ou interfere na forma, apenas apresenta aquilo que a sua interação com a matéria revela.

Nos meus diários, passei a considerar a dimensão do objeto, explorando também outros modos de apresentá-los, como é o caso de "Permanências" (Figura 36), onde inseri lascas de pedra ardósia e argamassa sobre o corpo do diário, transformando-o num objeto tridimensional. Este diário se transformou numa escultura para ser observada, tocada e não

apenas lido. A escrita caligráfica da capa contrasta com as lascas afiadas de pedra, despertam a curiosidade do espectador em acessar o seu conteúdo, e evidenciam a arquitetura da sua forma.



Figura 36. Bruna Vettori, "Permanências", 2022, caderno, argamassa, papel, lascas de ardósia..

Etel Adnan é uma artista que também explorou esse caráter espacial dos cadernos, através da construção de seus "Leporellos" (Figura 37) que são cadernos estilo sanfona, uma técnica japonesa que permite anexar as folhas dobradas podendo fazer cadernos longos e com trabalhos dos dois lados do papel. Assim, os cadernos podem ser exibidos abertos, como um grande labirinto que percorremos com os olhos. Em se tratando do contexto brasileiro, destaco a artista Lygia Clark a partir da sua obra "Livro-obra" de 1983 (Figura 38), onde ela cria um objeto modular, sanfonado, contendo suas formas geométricas no interior.



Figura 37. Etel Adnan, "Paysage", 1989, Leporello; tinta sobre papel 16 x 9 x 195 cm, Lelong & Co. Paris.

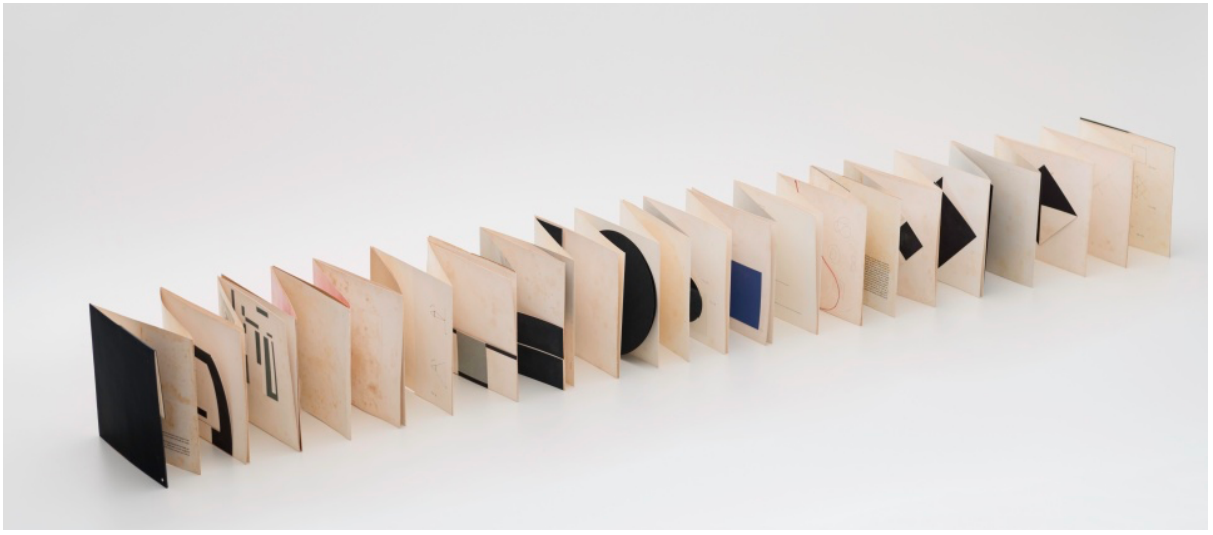


Figura 38. Lygia Clark, "Livro-obra", 1983, papel, 20 x 20 cm, Associação Cultural Lygia Clark.

A partir deste interesse de vincular a escrita a outras matérias, transpassando seu sentido poético além da palavra, realizei "Ruínas Poéticas" (Figura 39) a partir da coleta e organização de fragmentos de materiais que foram dispostos de um modo ordenado sobre uma mesa. A composição é criada a partir de: lascas de tijolos, pedaços de muro cobertos com tinta, madeiras e galhos secos, pedras, raízes, e pedaços de carvão. Todos os materiais foram recolhidos num terreno abandonado onde, outrora, vivi durante a minha infância, próximo da casa dos meus pais, no Brasil. As peças estão agrupadas por material, que formam composições como grandes mosaicos - ou ilhas - quando dispostos lado a lado. O

conceito por trás deste projeto consiste na apropriação de elementos do cotidiano que estavam em desuso; há uma ressignificação do descarte; através de uma análise retórica da imagem, percebe-se aqui o uso desviante dos materiais que são normalmente utilizados na construção civil. A instalação artística destes fragmentos é a própria alotopia, pois as matérias, expostas ordenadamente, evidenciam a ação do tempo através das marcas do existir. Os materiais não foram manipulados ou mesmo alterados de forma; cada fragmento exposto incorpora a instalação apresentando-se exatamente no modo em que foi encontrado. O desgaste dos materiais é uma evidência silenciosa do tempo, traduzindo assim as memórias e histórias que possam habitar por detrás destas Ruínas. É através do meu olhar sensível e da própria reordenação dos materiais que a instalação ganha seu sentido mais poético.



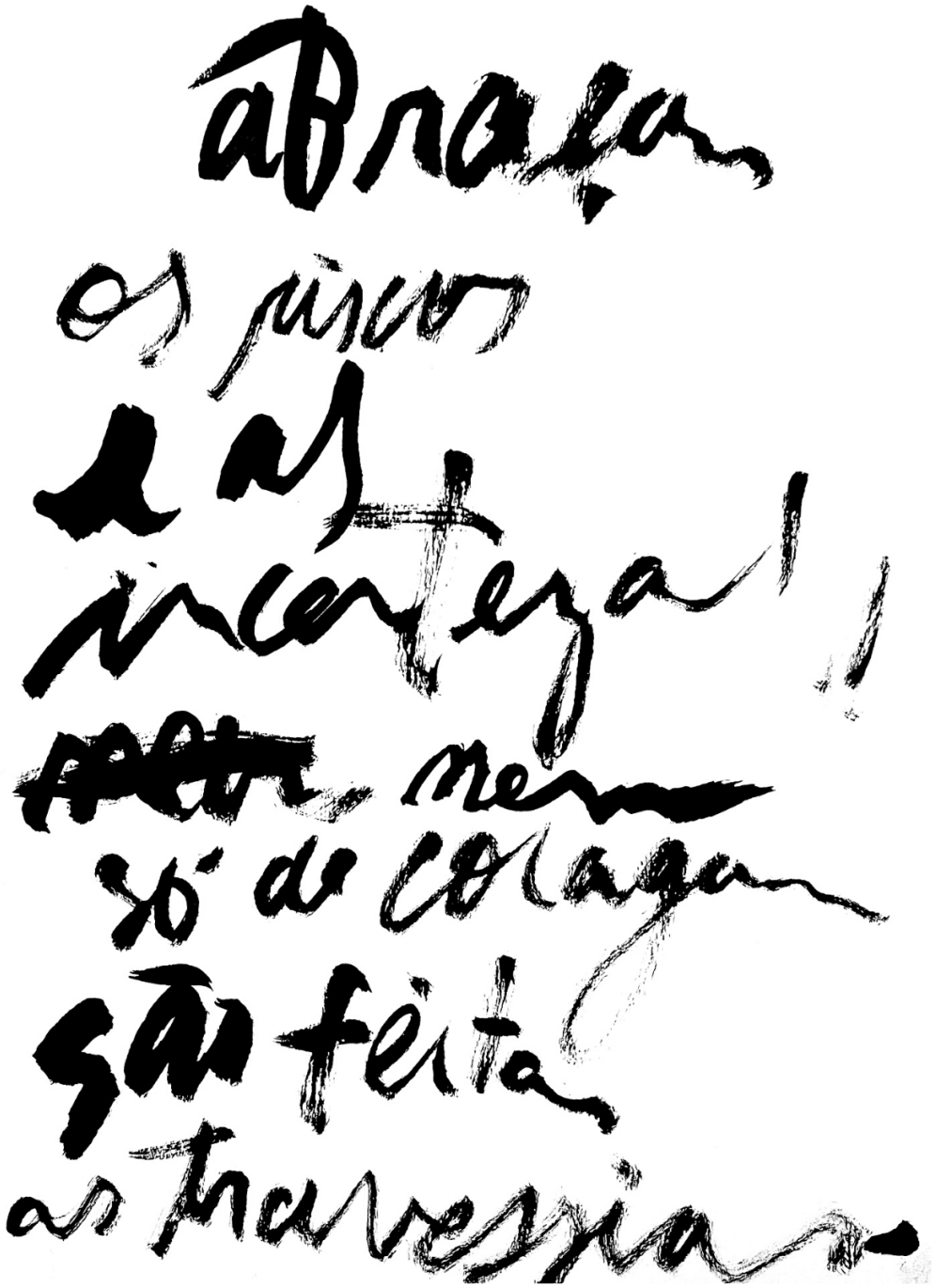
Figura 39. Bruna Vettori, "Ruínas Poéticas", técnica mista, 2020.

A composição sobre a mesa remete a um altar, uma espécie de mosaico de partículas que, juntas, formam um todo. Além da preocupação estética da exposição dos elementos sobre a mesa, também produzi algumas escritas a partir de pedaços de carvão que encontrei no local. Escrever é deixar um rastro, executar um gesto a partir do corpo, traçar uma relação sensível

com o meio. É também um modo de me inserir e inscrever as minhas percepções, me tornando parte do conjunto. Neste projeto, o ato do desenho escapa da obviedade do espaço do papel, e transita entre os diversos suportes. A efemeridade da escrita, produzida em carvão, é algo que me interessou enquanto conceito; as poesias transcritas sobre os fragmentos de tijolos. madeiras e pedras representam também um diálogo íntimo com as minhas próprias ruínas, um jogo de transferência que se torna explícito quando me insiro entre os elementos através da escrita. Por quanto tempo estas palavras permanecem ali, evidentes? Escrever poesia a partir do próprio material, é traçar um olhar para o lado mais íntimo. Os materiais foram todos recolhidos em um local que faz parte da minha infância, e o trabalho ganha a força por retratar não apenas uma ruína, mas, de algum modo, também fragmentos de mim.

A partir de um olhar fenomenológico, valoriza-se a experiência vivida como um norte para enquadrar conceitualmente este projeto. Conforme destaca Merleau-Ponty, em "O olho e o Espírito" (2004): "Muito mais que um meio, a linguagem é algo como um ser" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44). Em "Ruínas Poéticas", é o todo que caracteriza a obra, pois não é possível analisar, de um modo individual, os materiais recolhidos. É na composição que estes ganham a força da unidade, visto que existe uma ordem na composição dos elementos, como se fizessem parte de um grande mosaico. A junção de lascas não é capaz de reconstruir uma peça de tijolo, assim como a aproximação dos pedaços de muro partidos não refaz uma parede. Neste conjunto, a composição de elementos nos proporciona a ideia de um lugar habitado, da reconstrução. Assim, "Ruínas Poéticas" se apresenta como uma coleção de memórias de viagem, onde, ajustar as peças até que ganhem um sentido estético é um gesto repetido da infância em montar brinquedos. Os materiais expostos sobre a mesa não foram colados, apenas dispostos lado a lado, respeitando os espaços entre os mesmos, como os vazios que compõe as frases, garantindo a legibilidade das palavras escritas. Cada parte que compõe a composição é um elemento que permanece efêmero, transitório, capaz de se deslocar e se recolocar em outro ângulo, se necessário. De modo correlato, destaca-se o simbolismo presente na obra "Objetos Transitórios" da artista Marina Abramović, onde ela desloca pedras semi-preciosas ao museu para serem observadas e contempladas. Os objetos não são esculpidos ou arduamente trabalhados, e sim, exaltados pelo significado daquilo que já representam enquanto elemento místico e energético. Na insuficiência da linguagem em responder às questões, em "Ruínas Poéticas" eu utilizei da mesma representação para transpor sentido a obra, agregando sentido a partir da matéria.

Assim, diante dos autores e artistas mencionados neste capítulo, percebe-se a presença do caráter sentimental nos trabalhos que se relacionam com os aspectos mais íntimos do ser, construindo um diálogo sensível com o espectador. A partir da palavra manuscrita, e especialmente diante dos diários de criação, percebi o sentimental como parte constituinte do meu trabalho, onde vida e obra estão intimamente relacionados ao longo de todo o processo de criação. Na reincidência do gesto de escrever, passei a incorporar as rasuras como parte integrante dos trabalhos, servindo como um elemento de pausa e contraste, que se manifesta diante da insuficiência da própria linguagem ao representar nossas subjetividades. A própria gestualidade da escrita abre espaço para a percepção da rasura como um vestígio da presença.


abraço
os pés
as
inteira!!
mãos
só de coração
são feita
as travessias

Bruna Vettori. "Abraçar os riscos e as incertezas, nem só de coragem são feitas as travessias",
tinta sobre papel, 2022

Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio.

- Robert Smithson.

A RASURA

Rasurar é o ato de eliminar "letra ou palavra de um texto escrito, riscando-as ou raspando-as." (RASURA, 2022). E quando eliminamos o escrito, o que existe para além das palavras? A partir da produção dos diários, passei a perceber a presença da rasura como parte constituinte do processo, uma possibilidade para representar o que descabe da linguagem. Para Ana Lúcia Beck, a rasura é "a marca visual criada pela sobreposição e exacerbação de linhas em diferentes intensidades e direções que são tão comuns em esboços" (BECK, 2016, p.132), assim como "também designa as indicações comuns ao processo de revisão da escrita, marcando correções, alterações e substituições" (BECK, 2016, p.132). Já, para Cecília Salles, a rasura é parte de um processo maior, onde "o rastro que o artista deixa das tomadas de decisão nos é dada nos rascunhos em sua feminilidade e consequente fecundidade: engendrando novas formas." (SALLES, 1998, p.142)

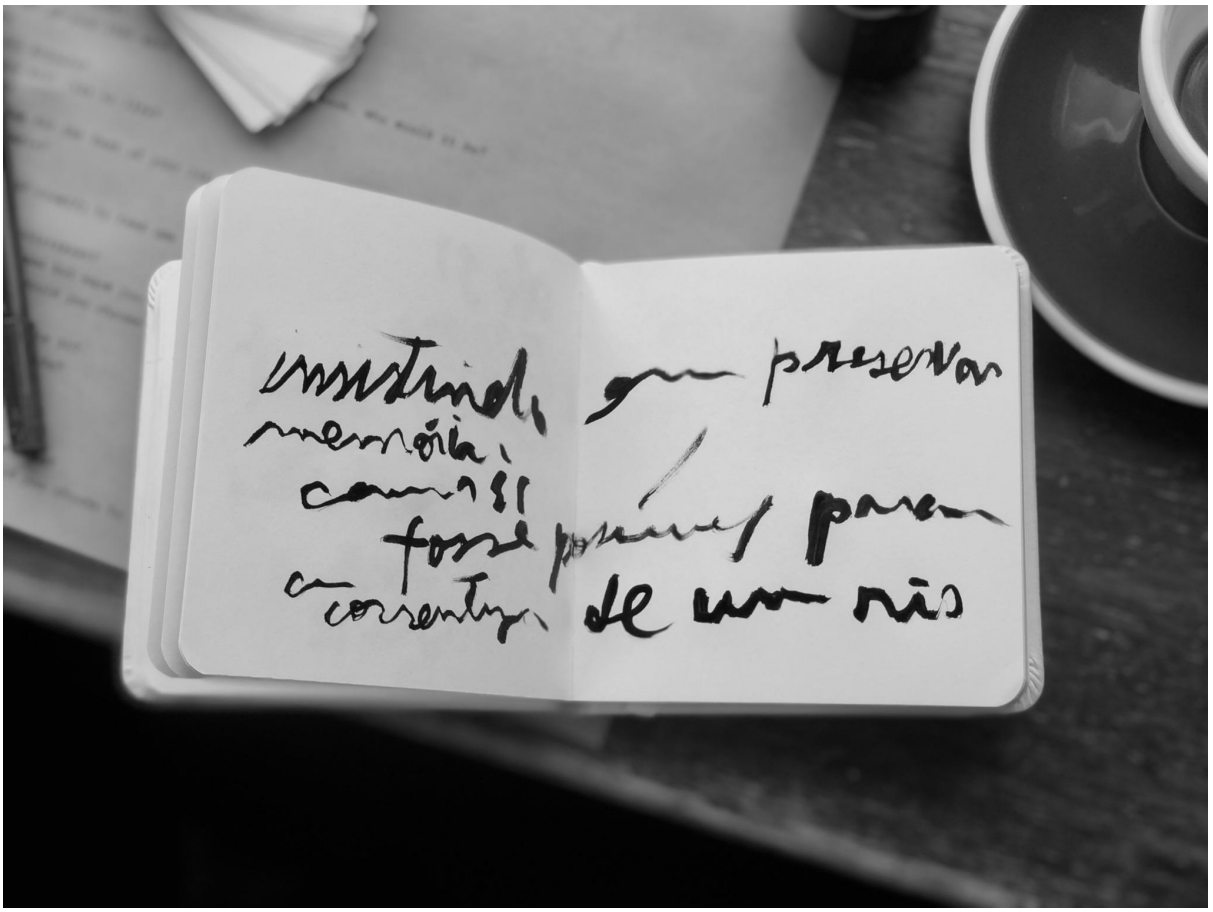


Figura 40. Bruna Vettori. "Insistindo em preservar memórias, como se fosse possível parar a correnteza de um rio". diário "Permanências", 2021, 24x12x3cm, tinta sobre papel.

Nos diários, a tinta negra acumulada em manchas e linhas por vezes surgia como uma correção dos erros do texto, outras vezes eram simplesmente gestos espontâneos do pincel sobre a folha, contrastando com os espaços vazios da página. Em "Insistindo em preservar memórias, como se fosse possível parar a correnteza de um rio" (Figura 40) escrevo a frase atravessando o limite da costura entre as duas páginas, e deixando com que o pincel flua levemente ao formar as letras, aproximando a forma das palavras a linhas contínuas, um rastro do gesto do escrever. Pautada pelo registro caligráfico como uma experimentação do gesto pictórico, os meus processos desenvolvidos em atelier estavam circunscritos aos uso do papel como suporte, e da tinta da china como material principal para as escrituras e pinturas. A partir das direções que o trabalho artístico tomou para si, a rasura passou a me apresentar uma dimensão espacial onde o gesto conduz a um movimento de maior amplitude e fluidez, como pinturas que pedem espaço para surgirem sobre a tela, ultrapassando o limite imposto pelas páginas dos pequenos diários. Assim, a escala do trabalho se modificou para que eu pudesse exercitar os movimentos de criação não apenas a partir da mão, mas também pela escala do corpo.

> Uma escritura não precisa ser "legível" para ser plenamente uma escritura. Pode-se até mesmo dizer que é a partir do momento no qual o significante (...) se desliga de todo significado e abandona vigorosamente o álibi referencial que o texto (no sentido atual do termo) aparece. (BARTHES, 1973b, p. 284)

Conforme observado no pensamento de Barthes, no meu processo de criação em maiores suportes, passei a experimentar a liberdade em desconstruir a forma das palavras, experimentando as escritas com amplitude e fluidez. Assim como destaca Barthes, a escritura não depende apenas da legibilidade, ela também é um signo gráfico e comunica por outros meios. Assim, as transições em minha produção artística passaram a acontecer a partir de um movimento de ampliação e repetição. Passei a exercitar as escrituras sobre maiores suportes, buscando compreender modos de conquistar a fluidez e o domínio da técnica no novo suporte. Passei a experimentar a escrita em novos suportes e escalas, como largas folhas de papel que eu fixava na parede do atelier, e experimentava o controle do traço a partir da extensão do cabo do pincel (Figura 43). Aos poucos fui percebendo que o processo de trabalho em parede não me favorecia, tampouco a extensão do pincel, onde eu me distanciava demasiado do objeto em si. Retomei a prática de escrita e pintura de um modo horizontal, com as folhas apoiadas no chão e o pincel ou carvão diretamente na mão, para melhor exercitar e controlar o ritmo do traço, além da relação corpo-a-corpo com o objeto. Os

trabalhos de atelier foram variando em proporção, gesto, ritmo, mantendo como uma constante a busca do contraste branco e preto presente já nos diários. A recorrência da tinta preta sobre o branco me remete ao lugar de sombra, silhueta, sobre o mistério que há entre a luz e a escuridão, e dos nuances a partir da diluição da tinta em água. Trabalhos em carvão, exercitados também a partir da relação corpo-papel, onde a mão que escreve é a mesma que esfuma a escrita, apresentando nuances e sombreados que tanto revelam quanto ocultam e criam uma bruma diante da potencialidade do material.

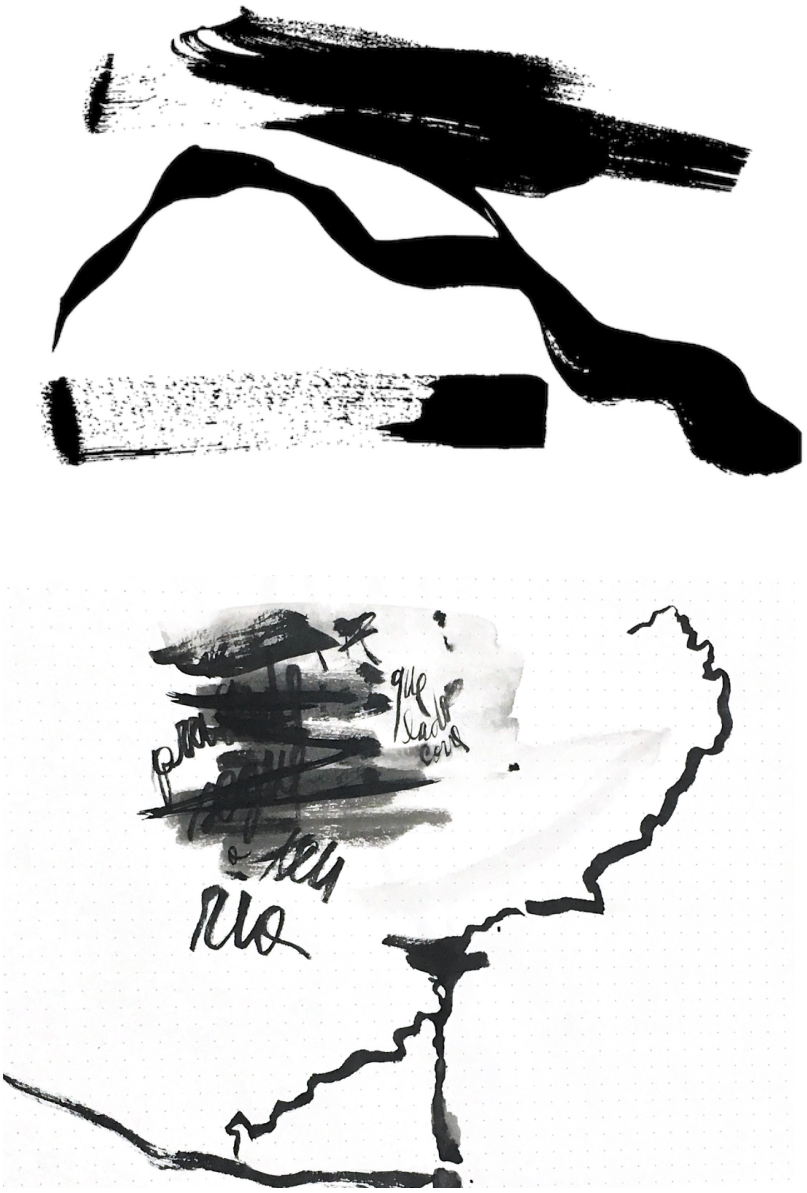


Figura 41 e 42. Bruna Vettori, registros de Atelier, 2021, dimensões variadas, tinta sobre papel.



Figura 43. Bruna Vettori, registros de Atelier 2019/ 2020, dimensões variadas, tinta sobre papel.

Diante da produção de atelier (Figura 43), notei que ao abrir mão da legibilidade da escrita, eu ganhava um novo sistema de signos e registros a serem trabalhados, abrindo espaço para novos diálogos entre a rasura, a mancha, as linhas, nuances, e a própria escrita. Sobre este novo universo gráfico, e a exploração da escrita como uma continuação da própria linha, Deleuze afirma:

> Há tipos de linhas muito diferentes, na arte, mas também numa sociedade, numa pessoa. Há linhas que representam alguma coisa, e outras que são abstratas. Há linhas de segmentos, outras sem segmento. Há linhas que, abstratas ou não, formam contorno, e outras que não formam contorno. [...] as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso, cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado, que ela cria. (DELEUZE, 1992, p. 47)



Figura 44. Maria Lai, "Lenzuolo", 1989, 141,7 x 230 cm, fios e tecido sobre tecido, Fondazione Maria Lai.

A partir de Deleuze, percebe-se a presença das linhas que surgem nos exercícios de escrita em minhas práticas de atelier, e de modo similar, podemos analisar a presença deste elemento no modo em que Maria Lai explora a idéia de texto em "Lenzuolo" (Figura 44); a artista produz sua obra a partir da construção de linhas bordadas sobre o tecido, onde as suas pontas soltas emaranhadas se entrelaçam e ultrapassam os limites da "folha" proposta pela artista. Colocados lado a lado, as folhas assumem o aspecto de um livro aberto, com suas páginas a serem descobertas, palavras em desconstrução. Não há legibilidade em seus textos, apenas a idéia que há a intenção da escrita no corpo da obra, onde os fios das escritas cruzam os limites das páginas e se conectam com as páginas inferiores. Assim como Maria Lai, ao desviar a escrita do caminho óbvio da literatura, percebi o ato de escrever como um gesto, um

emaranhado de linhas e curvas, como numa pintura abstrata, onde os traços também nos apresentam informações, no gesto da pincelada, uma curiosidade em compreender as nuances que existem dentro da monocromia. Pierre Soulages é um artista francês que produz trabalhos abstratos utilizando da tinta preta, e buscando explorar as variações de gesto, composição, e as possibilidades de cada obra. Em "Brou de Noix" (Figura 45), o artista produz grandes pinceladas sobre um fundo claro, deixando que a tinta preta marque bem os inícios e fins do gesto, e apresentando também os espaços vazios como parte da composição. É um trabalho que transpassa a força e a firmeza da pincelada, percebe-se a presença do corpo por detrás do trabalho realizado, e uma vontade de continuidade do traço como um rastro do movimento do corpo do artista sobre o suporte.



Figura 45. Pierre Soulages, "Brou de noix", 1946, 48,2 x 63,4 cm, tinta sobre papel. Rodez, Musée Soulages.

Fazendo um paralelo à produção de Soulages, destaco a série "Instability" da artista francesa Fabienne Verdier (Figura 46), onde ela deixa evidente o traço do pincel, provocado pela oscilação de movimento sobre a tela. É um trabalho de vestígio, onde a artista deixa marcas da tinta como pistas do corpo sobre a tela, apresentando o esforço físico amplo na construção do gesto e a obra como um retrato do acontecimento ou mesmo do desvio do pincel, provocando uma espécie de erro fora da trajetória. Acerca dos erros, Clarice Lispector

descreve, em "A descoberta do mundo" (1984), a importância de compreender o erro e o processo de perceber e incorporar aquilo que estava além da nossa vontade planejada:

> O processo de viver é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era "nada" – era o próprio e assustador contato com a tessitura do viver – e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo é difícil? Mas seria como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita. [...] A impaciência enorme (ficar de pé junto da planta para vê-la crescer e não se vê nada) não é em relação à coisa propriamente dita, mas à paciência monstruosa que se tem (a planta cresce de noite). (LISPECTOR, 1984, p. 446)



Figura 46. Fabienne Verdier, "Instability II", 2016, técnica mista sobre tela, 226 × 150 cm, Waddington Custot Gallery.

Assim como destacado por Lispector, em "Impermanência" (Figura 47), experimento a escrita a partir da repetição do gesto, incorporando o erro como parte da composição. O pincel responde aos impulsos de movimento do corpo, registrando a palavra em continuidade até que a tinta se esgote. A palavra é levada ao limite, alguns dos escritos já destituídos de legibilidade, apresentam-sem mais como riscos sobre o papel. Segundo Flusser (2010),

“escrever origina-se do latim ‘scribere’, que significa riscar” (2010, p.25). Assim, o ato de escrita de "Impermanência" também é uma representação destes traços e riscos, que, no movimento, formam uma nuvem de palavras, por vezes legível, outras vezes não. Escrever, por si, pressupõe a existência de um envolvimento do corpo, e Nancy nos aponta que não é simplesmente o ato de “escrever acerca do corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas ainda o corpo” (NANCY, 2000, p. 10). Assim, no movimento da escrita, percebo que o que ocorre não é apenas um gesto isolado da mão ou do braço, mas a amplitude de todo o corpo que se debruça sobre o papel, deixando seu rastro marcado em tinta.

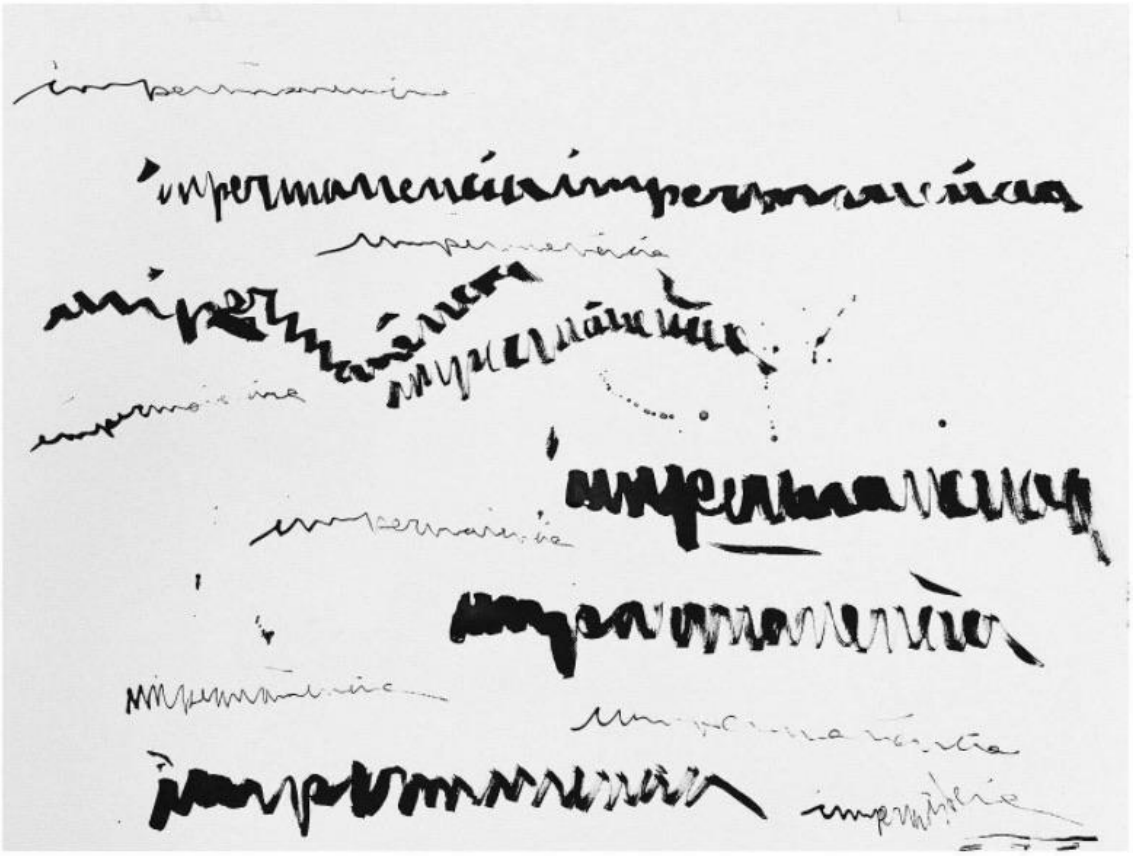


Figura 47. Bruna Vettori, "Impermanência", 2019, tinta sobre papel, 50x80cm.

Em "Depois" (Figura 48), eu traço gestos em linha reta, retratando riscos que não almejam ser lidos, apenas visto como um elemento por si e em relação aos seus pares dentro da própria obra. "Depois" é um trabalho de repetição, evidenciando as nuances presentes através do gesto do pincel carregado mais ou menos de tinta. Como um corpo que respira e por vezes altera o seu próprio ritmo de inspiração e expiração, os traços e marcas em "Depois" possuem variações e intensidades, como palavras que não tiveram a força para se formar e permaneceram linhas soltas umas sobre as outras, como um caderno pautado, prestes a ser

preenchido. Ou as linhas seriam como palavras diluídas, o súbito instante após a fala, quando tudo se dissolve e o que permanecem são ecos da palavra pronunciada em nossas memórias, como traços amorfos que, com o passar do tempo, se dissipam no ar.

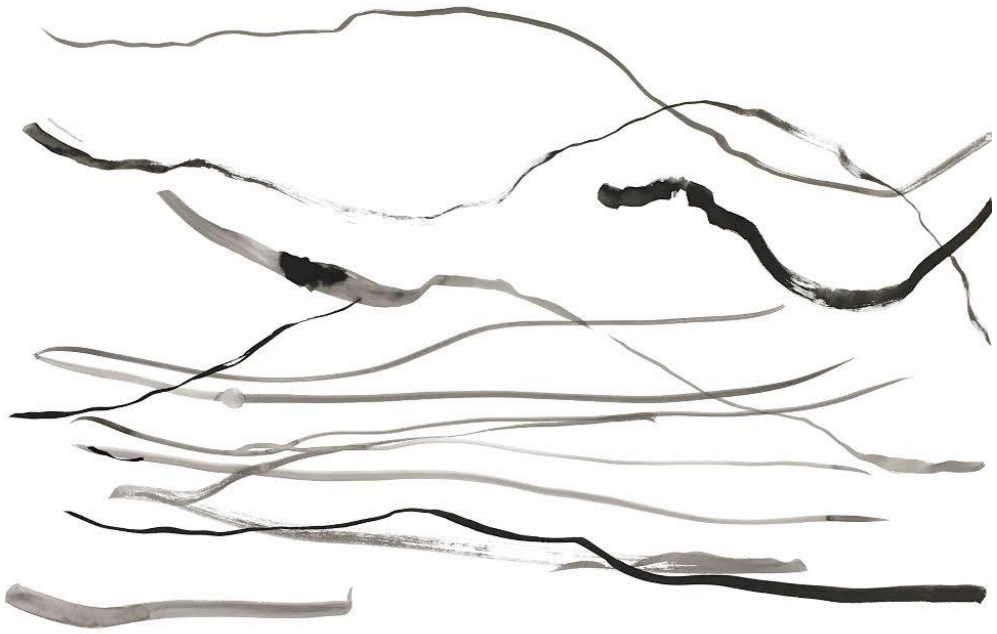


Figura 48. Bruna Vettori, "Depois", 2019, tinta sobre papel, 50x80cm.

A partir de Barthes, em seu texto "Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum" (BARTHES, 1990), relaciono minha produção de atelier com algumas considerações do autor a respeito dos grafismos e escritos presentes nas pinturas de Cy Twombly, apontando assim possíveis relações entre de texto e imagem a partir do gesto e da materialidade presente nas obras. As pinturas de Twombly, para Barthes, representam “uma antologia de vestígios” (1990, p. 156), ou seja, são composições de manchas, pinceladas e traços, assim como escritos “gauches", onde a pintura e a escritura se comportam como um corpo único, evidenciando a ação do artista sobre a tela, ou seja, o traço é marcado e é possível perceber o rastro da matéria nas manchas de cor na obra. O autor ainda descreve que o gesto da pintura é como um "complemento de um ato", ou seja, "o ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera." (BARTHES, 1990, p. 145).

Para Barthes, não há hierarquia entre os elementos que compõem a pintura, a obra é percebida de um modo único, um ímpeto do corpo, que deixa como vestígio a obra final. Cy Twombly expressa a liberdade do gesto e uma linguagem na qual reproduz traços com a fluidez de uma criança, pois a composição das suas obras segue um movimento quase instintivo e as palavras, ou por vezes apenas letras, integram-se às pinceladas, sobrepondo-se em meio às manchas, sem necessariamente possuírem um sentido direto, ou seja, incorpora a escrita sem que a palavra tenha uma obrigação verbal. Suas telas têm por característica a larga escala e possuem uma poética de desautomatização da escrita, do traço, do gesto.

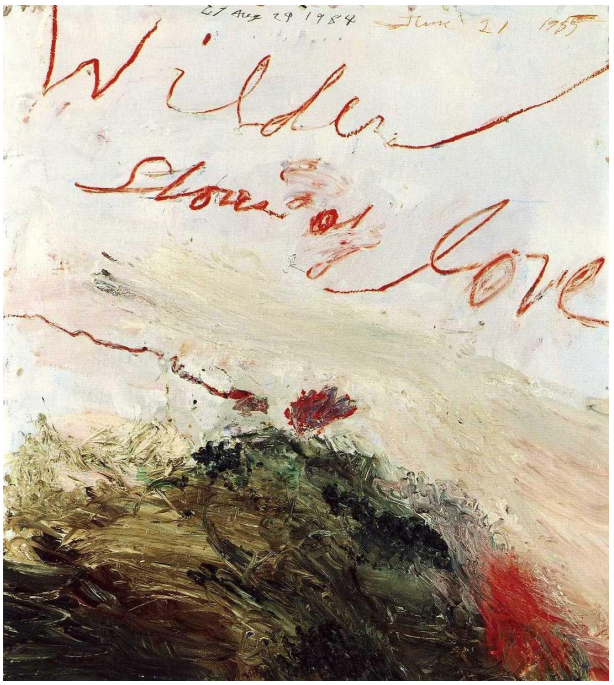


Figura 49 - Cy Twombly, “Wilder Shores of Love”, 1985, técnica mista sobre madeira, 140 x 120 cm, Cy Twombly Foundation.

Em “Wilder Shores of love” (Figura 49) o artista explora - por meio de materiais diversos, como tinta a óleo, pastel à óleo e lápis de cor - a experimentação, o inesperado, o impulso criativo. Nota-se uma não preocupação com proporções ou alinhamentos, tampouco há uma linearidade na escrita, as palavras encontram-se quase que suspensas sobre um fundo não homogêneo, e as cores que se revelam logo abaixo das palavras nos remetem a um processo de sobreposição de camadas, resultando em uma mancha de cor com a aparência de uma rasura, acúmulos de tinta, como se fossem vestígios silenciosos de uma linguagem particular do artista com o mundo. Não são apenas as palavras escritas que transmitem um significado, mas a própria composição e correlação entre os elementos da pintura, como um todo, comunicam a intenção do artista. É do gesto, da junção entre a pintura e a caligrafia, do traço

descontinuado e sinuoso, ou mesmo das manchas e nuances de cores, que percebemos as sensações em relação à obra.

Através da experimentação, Cy Twombly desconstrói o “erro” como algo a ser corrigido, e nos faz perceber a rasura como liberdade e parte integrante da obra, a partir da sobreposição de gestos e camadas que vão compondo a pintura, como um eterno trabalho em elaboração. Ao contrário da pintura oriental, onde “afastando-se a possibilidade de apagar ou corrigir o traço, o primeiro gesto do pintor chinês, é também seu derradeiro gesto."(Fabbrini, 2015, p.156), em “Wilder Shores of Love”, Twombly apresenta uma composição permeada de gestos, onde o pintor “nada tem a perder”(BARTHES, 1990, p.152), ou seja, está sempre em contínua experimentação.

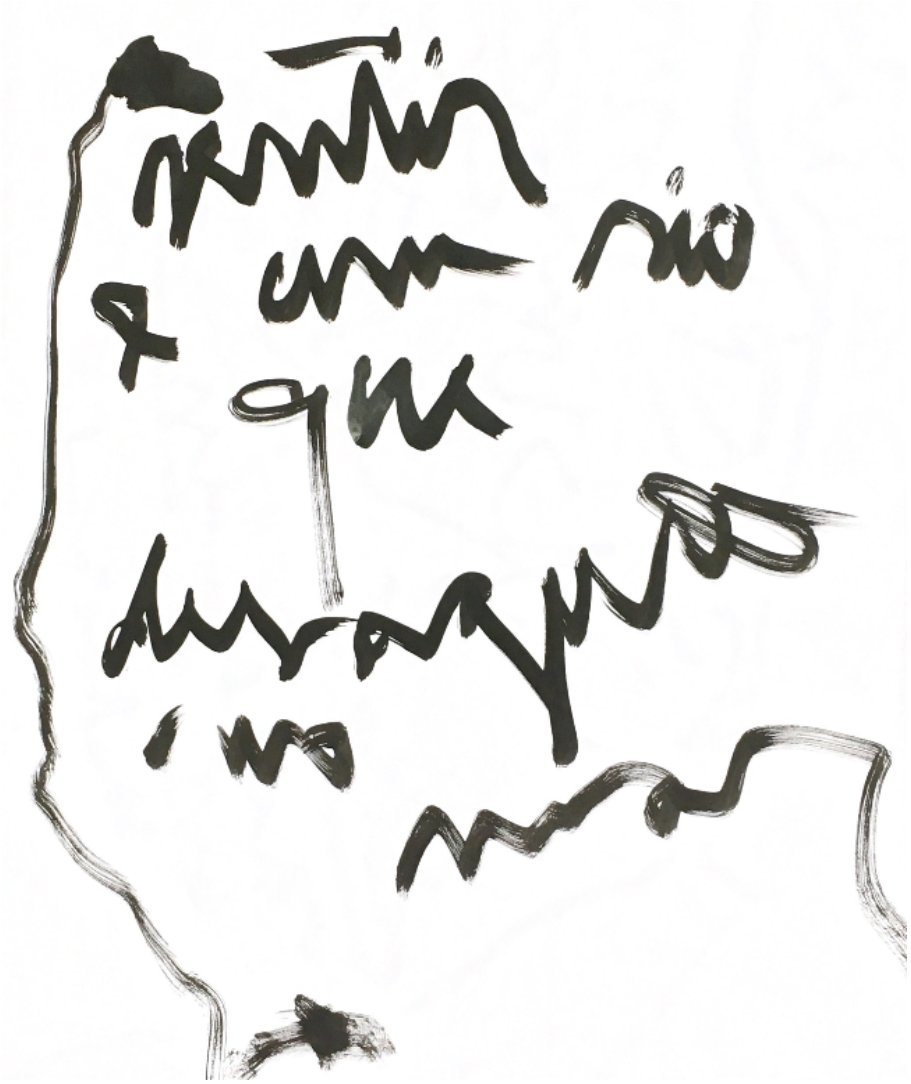


Figura 50. Bruna Vettori, "Sentir é um rio que deságua no mar", 2020, tinta sobre papel, 40x65cm.

Em "Sentir é um rio que deságua no mar" (Figura 50) apresento uma escrita caligrafada na tinta da china sobre um papel branco. Os traços fluidos caracterizam a obra e deixam como evidência o gesto do corpo sobre o papel, ou seja, a ação e o movimento ao formar cada traço ou letra. O manuscrito é uma representação visual do instante da criação, não houve rascunho na elaboração do trabalho. A escrita imediata surge a partir de um único gesto, como um grande respiro, a tinta vai se esgotando conforme a sentença vai chegando ao final. Neste trabalho, os movimentos do processo são essenciais para o resultado, visto que busca-se a fluidez na escrita e também o domínio do pincel carregado de tinta, evitando que haja outras manchas não intencionais no trabalho. Com a tinta que vai se esgotando ao longo da escrita, a frase apresenta variações de intensidade de tinta sobre o corpo das palavras. "Sentir" é reforçado em espessura, contrastando com a palavra "mar", onde sugere-se a escrita quase em desaparecimento, ou diluição, como se as bordas inferiores do papel estivessem imersas em água, prestes a sumir. A forte mancha de tinta no topo da página constrói uma trajetória aos olhos que lêem e acompanha a estrutura da imagem, e ao escorregar o pincel ao longo do corpo da página, o pingo também se dilui na borda inferior do papel, perdendo intensidade e extravasando para além da fronteira pré-delimitada. O trabalho sugere movimento, como uma música que guia o corpo na dança, movendo-o em diferentes ritmos e intensidades, assim também é a escrita, indo de acordo ao pensamento de Wanderley C. Oliveira, onde

> "(o) gesto de escrever, como o de pintar, também prolonga e amplifica o estilo cuja fonte está na percepção ou no gesto corporal. A escrita incorpora nas palavras uma maneira única de se referir a elas mesmas e de se movimentar entre elas que traduz a maneira única de cada corpo vivo se referir e movimentar-se no mundo." (OLIVEIRA, 2017, p. 194)

Sobre o movimento presente no ato da criação, referencio a artista Janine Antoni que, ao realizar a performance "Loving Care" (Figura 51), usa seu corpo como instrumento para pintar todo o chão da galeria, a partir dos seus cabelos mergulhados na tinta preta. Na ação, a sala está cheia de pessoas e a artista esfrega o chão com o cabelo, "limpando" as pessoas da sala. A partir da performance, ela reivindica o espaço da Galeria ao cobrir o chão com a tinta, ocupando todo o lugar, e também relaciona a pintura ao gesto cotidiano de limpar, varrer, esvaziar. Como uma grande rasura, a sala branca é gradualmente coberta pela tinta, abrindo, um espaço para a reflexão a partir do gesto da artista e do impacto visual da tinta preta sobre o chão. Essa relação do corpo com a linguagem também é discutida por Barthes em "Fragmentos de um discurso amoroso" (1981), onde o autor define que "a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou

dedos na ponta das palavras"(1981, p.64). Para Beck, associa-se o corpo ao gesto da rasura pois esta possui

> uma multiplicidade de significados englobando aspectos presentes tanto no processo como no corpo do desenho. Nestes termos, define uma característica visual, ou seja, torna-se elemento formal, rastro do gesto constitutivo que a institui. Enquanto gesto poético, a rasura resulta de uma ausência de controle durante o processo de desenho, implicando por isso um grau de suspensão do si (self). A rasura marca o intervalo na conversa. (BECK, 2016, p. 134)



Figura 51. Janine Antoni, "Loving Care", 1993, Registro fotográfico de performance, Anthony d'Offay Gallery..

Beck aborda a rasura também como um intervalo, um hiato na conversa. Na busca pela fluidez do traço na larga escala, decidi expandir para novos suportes e experimentar a relação do meu trabalho para além do papel, usando como suporte também as paredes dos espaços, levando assim a questão espacial como um ponto importante dentro dos projetos a serem desenvolvidos. A partir dos cadernos, existe um tempo de maturação dos meus trabalhos para que assumam novos suportes ou mesmo outras escalas que ultrapassem a dimensão das mãos. "Permitir que as espessuras do tempo se tornem visíveis" (Figura 52) é um exercício de transcrição poética que acontece diretamente no espaço da galeria, propondo a ocupação do lugar a partir da palavra.



Figura 52. Bruna Vettori, "Permitir que as espessuras do tempo se tornem visíveis", 2021, Instalação, Galeria da Cozinha, FBAUP.

Na ação, realizo o processo de pintura de textos do meu diário nas paredes, durante 3h, ou até o preenchimento completo do local. Com pincéis e tintas, dou início à transcrição das poesias em diferentes formatos, explorando assim uma nova dimensão dos trabalhos ao deslocar os escritos para uma escala imersiva, que vai além da dimensão das mãos. Neste projeto, o que importa é o registro em continuidade e repetição, um exercício de transcrição até o preenchimento completo do espaço. Durante o tempo estabelecido, elaboro uma nova narrativa visual dos escritos, permitindo que a pintura e a rasura aconteçam a partir da experiência do instante; proponho o exercício de liberdade do gesto sobre o branco dos muros. Na parede, os escritos rompem com a obrigatoriedade da leitura, diluindo as fronteiras entre o eu e o restante, entre o dito e o percebido, questionando assim os limites da própria linguagem. A ação abriga o inesperado e propõe a construção de um território possível, onde a palavra, nem sempre legível, mas sempre presente, oferece lugar para a subjetividade e a representação do ser.

Estendendo o conceito de subjetividade às rasuras, compreende-se que a intervenção negra sobre o escrito possa representar uma pausa, um gesto sobre o gesto, ou mesmo a ausência de palavras capazes de contemplar as complexidades poéticas do sentir. Cruz nos apresenta também o ponto de que a linguagem verbal nem sempre é suficiente para conseguir contemplar todos os significados. "As palavras podem ser matreiras por mais claras que possam ser e jamais conseguem tudo evocar, por isso, falam mais do que não dizem, do que dizem efetivamente." (CRUZ, 2015, p. 179).

A investigação acerca da rasura esboça um caminho de investigação da escrita além das palavras, sobre as subjetividades que habitam nas frestas, entre palavras e pinceladas. É sobre a renúncia do esforço em ser legível e compreensível. Este processo da pintura-escritura como uma consequência do gesto, do movimento do corpo, neste lugar de "entrega"ou "renúncia" da legibilidade do próprio escrito, uma evidência do movimento do registrar, fazer, escrever. Conforme destaca Flusser, “não existe pensamento que não esteja articulado a um gesto. O pensamento antes da sua articulação é mera virtualidade, nada ainda. Ele se realiza através do gesto. Não se pode pensar antes de gesticular.” (FLUSSER, 2014). Assim, ao buscar o gesto espontâneo sobre o papel, também represento pensamentos e subjetividades nos traços, que pertencem ao momento da criação.



Figura 53. Bruna Vettori, "Permitir que as espessuras do tempo se tornem visíveis", 2021, tinta sobre papel, Galeria da Cozinha, FBAUP.

Em "A trama" (Figura 53), a artista Mira Schendel explora elementos visuais, signos, linhas, formas, em conjunto a palavras e frases que posicionam-se livremente na composição do trabalho, não seguindo uma linha usual de leitura e oferecendo ao espectador a possibilidade de perceber a da obra a partir de diversos pontos do trabalho. Schendel possuía o hábito de

registrar pensamentos e anotações em diversos cadernos, que armazenavam as idéias e aguardavam para a sua realização posterior, e em "A trama", a artista reproduz uma estética de rascunho, com elementos rasurados e traços que parecem ter sido elaborados de modo espontâneo. Schendel descreve a sua relação com as palavras, em fragmento manuscrito e não-datado, reproduzido no livro "No vazio do mundo"(1996) por Sônia Salzstein, onde a artista afirma que "a sequência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo." (Salzstein, 1996, p. 256)

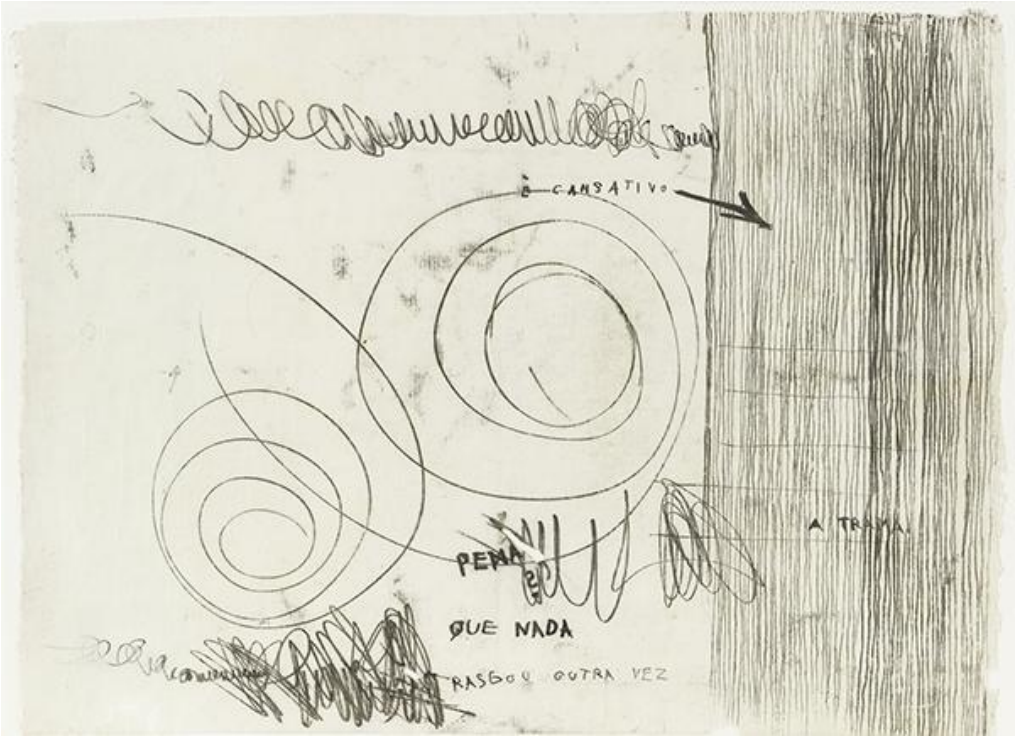


Figura 54. Mira Schendel, "A trama", 1960, decalque de óleo sobre papel-arroz, 45,1 x 62,2 cm, The Museum of Modern Art.

Desse modo, traçando uma relação com o pensamento da artista acerca do processo de criação, percebe-se que o tempo é um fator chave dentro da produção e compreensão de seus trabalhos, e de modo correspondente, identifico a importância do amadurecimento dos meus textos e pinturas nos diários de atelier, para que eles assumam novas representações em matérias e novos suportes. Numa breve retrospectiva, neste capítulo tratamos da rasura como um elemento constituinte das obras, e não apenas como erro, correção ou mudança de direção no ato da escrita. A partir dos autores e artistas citados, destaca-se a importância do gesto na elaboração dos meus trabalhos em maiores dimensões, buscando ganhar escala e amplitude

nos movimentos ao ocupar o espaço a partir da palavra. Assim, a rasura passa a representar uma evidência do corpo que age sobre a matéria, um rastro do movimento, vestígio do sentir, um modo de representar o que descabe da escrita. Na sequência, apresentaremos o vazio como um conceito importante dentro da investigação, buscando encontrar modos de perceber e apresentar o vazio diante dos demais elementos constituintes, como o gesto, a escrita e a rasura.



Bruna Vettori. "Aqui embaixo mora um vulcão", tinta sobre papel, 2022.

Que há na brancura de papel alguns sinais de tinta indecifráveis. E que esse é apenas um dos capítulos do livro em que tudo se lê e nada está escrito.

- Albano Martins

O VAZIO

Durante os primeiros anos da pesquisa me concentrei na escrita, e gradativamente, os gestos do processo me conduziram a uma visão mais ampla acerca da linguagem, que independe da legibilidade, da língua ou mesmo da semântica, é uma representação acerca de pesos e contrastes, gestos e rastros do corpo, movimento, a força do manuscrito como uma evidência de um corpo que sente, vive, e existe vinculado ao tempo e ao espaço que habita. Mas como falar da liberdade da escrita sem pensar no seu aspecto espacial? A investigação da escala e da matéria se tornou essencial na busca de expandir as palavras além da limitação das margens das folhas de papel, especialmente pela mudança de país e a necessidade de encontrar um modo de dar continuidade à pesquisa na França. Neste registro de atelier (Figura 54), fotografo a obra na parede, uma frágil pintura sobre papel de arroz, em relação à própria arquitetura do espaço, buscando capturar a luz angular que entra pela janela e constrói uma trama de sombras sobre a obra em si. Pela janela do atelier autorizo a entrada da luz e percebo a relação do trabalho também com o todo, não apenas diante do espaço delimitado da folha de papel.

A partir do pensamento de Georges Didi-Huberman, compreendo que o vazio passa a ser um elemento comunicante nesta etapa do trabalho. O autor define "o esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.37)

Já, segundo François Cheng, "na ótica chinesa, o vazio não é, como se poderia supor, algo vago ou inexistente, mas um elemento eminentemente dinâmico e ativo. Ligado à ideia de respirações vitais e ao princípio da alternância yin-yang, constitui o lugar por excelência onde se realizam as transformações, onde o pleno pode chegar à verdadeira plenitude." (CHENG, 2004, p.68). Os vazios passam a ser percebidos nos contrastes entre a página branca e a tinta escura, nas composições das pinturas e também fora delas. O vazio da obra, e o diálogo com o vazio de quem a observa. Há um mistério silencioso que passa a ganhar espaço diante destes registros solitários das obras no atelier (Figura 54). As texturas da parede, as marcas do papel, as rasuras da escrita, as linhas de luz e sombra, o enquadramento do registro, tudo é

capaz de comunicar. Essa relação amplia os horizontes e ultrapassa a delimitação da folha de papel, e passa a me conduzir a novas práticas de atelier, onde a própria matéria e o espaço em si me apresentam direcionamentos. A partir do desejo de perceber o tempo agindo sobre o objeto, em deixar evidente as marcas de expressão, para representar o corpo contorcido, vivo, em diálogo diante do movimento inevitável dos ciclos da natureza. Há uma curiosidade pela maleabilidade na matéria, ao mesmo tempo que, quando experimento um suporte rígido, também busco essas nuances na superfície a partir das texturas e camadas da própria produção do trabalho, no processo todo existe uma lembrança da ação do tempo sobre esse corpo.



Figura 55. Bruna Vettori, registro de Atelier, 2021, fotografia digital.

> Escrever é entrar na afirmação da solidão em que o fascínio ameaça [...], é dispor a linguagem sob o fascínio e, por meio dela, permanecer em contato com o meio absoluto, ali onde a coisa se torna novamente imagem [...], a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais mundo, quando ainda não há mundo, [solidão essencial em que] a dissimulação aparece. (BLANCHOT, 1998, p. 31)

Maurice Blanchot descreve este momento de criação como "solidão essencial", onde está a revelação do escritor diante da sua obra, no ato da escrita. Relaciono este conceito de imersão silenciosa do processo com as fotografias da série "Attempting exhaustion", de Daniel Blaufuks (Figura 55), onde o artista registra a luz que entra pela sua janela e cria composições geométricas com objetos cotidianos pousados sobre a mesa da cozinha. Uma representação sensível e delicada acerca da presença e da ausência, do silêncio, do vazio, do tempo que encontra-se suspenso no registro.



Figura 56. Daniel Blaufuks, 2015. Série "Attempting exhaustion", Fotografia, Galeria Vera Cortês. Lisboa.

> O tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas. O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. (...) A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. (SALLES, 1998, p.32)

Acerca do tempo, Cecília Salles (1998) destaca o potencial de transformação que surge na maturação das obras a partir destes hiatos, vazios, esperas. O trabalho por si vai se revelando. As fissuras ou hiatos são percebidos nos vazios diante do branco que contrasta nas pinturas,

nos espaços entre um bloco de texto e outro, ou mesmo entre as palavras e linhas de um mesmo corpo textual, os registros poéticos de atelier, atravessados por luzes e sombras, os escritos ilegíveis que compõe os trabalhos. O vazio é um respiro, um convite à contemplação e ao preenchimento, um lugar de possibilidades para o leitor ou espectador adentrar nos trabalhos, tornando-os uma paisagem a ser habitada pelas suas experiências e subjetividades. A intenção criadora acontece no momento em que o espectador é ativo na construção deste imaginário íntimo, uma leitura a partir de suas próprias correlações e fragmentos de memória, ou como diria Lispector, a descoberta da "não-palavra", daquilo que descabe da linguagem, que é impronunciável;

> Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (LISPECTOR, 1998, p. 20).

A partir da incorporação dos espaços vazios nos trabalhos, destituir a escrita da sua obrigação de legibilidade e valorizar a construção do gesto da escrita como um elemento visual, em "Diluir as fronteiras" (Figura 56), propõe-se uma reflexão acerca da desconstrução da palavra poética. Ao elaborar uma obra a partir de fragmentos de papéis com textos transcritos do meu diário, questiona-se a potência do vazio sobre o vestígio da poesia.

Esta intervenção aconteceu na cidade do Porto, vinculada ao Projeto Fresta, projeto artístico sobre o corpo da cidade, criado em conjunto com a artista Mariana Fogaça durante o ano de 2020/2021, onde utilizamos o espaço da cidade como suporte para as nossas práticas e trabalhos individuais. É na incompletude da escrita que abrigo a subjetividade do próprio gesto da pintura, percebendo as palavras como emaranhados de linhas e traços negros que deslocam a escrita para além da sua própria semântica. É pela ausência que nos damos conta da presença. Assim como as palavras, nossos silêncios também comunicam, e de modo análogo, é na própria desconstrução da legibilidade que abro espaço para novos sentidos. "Diluir as fronteiras" (Figura 56) é uma composição que resulta da continuidade de repetições: do próprio gesto de escrever e reescrever, do deslocar, transcrever, rasurar, desconstruir, rasgar e remendar, assim como a tentativa iminente de reconstruir.

A fragilidade das largas faixas de papel, suspensas por finas estruturas de metal, assim como os hiatos entre as mesmas, abre espaço para reflexões acerca da subjetividade poética da própria obra. Quanto dura a palavra suspensa?, É a partir da sua incompletude que a obra

transcende distâncias, corpos e as fronteiras da linguagem. As poesias sussurram através das manchas, traços e vestígios, são reticências sobre a vida que existe para além do que se vê.



Figura 57. Bruna Vettori, "Diluir as Fronteiras", 2021, tinta sobre papel, metal, 160x100cm, Porto.

A memória da palavra reivindica a presença através da obra exposta em um muro público da cidade. Vulnerável ao espaço, a obra ganha movimento e novas leituras também pela espacialidade que assume ao sair do atelier e se relacionar com a matéria exterior. A palavra fragmentada oferece uma multiplicidade de impressões que a própria instalação no ambiente externo proporcionou. Em "Diluir as Fronteiras" pude atribuir ao meu trabalho uma representação diversa a partir do uso do papel e da escrita como um objeto, onde a instalação demonstra que o papel possui limiares mais amplos do que a sua dimensão superficial, proporcionando relações ainda não exploradas devidamente com outros elementos na composição visual, como é a questão do movimento, o envolvimento com o espaço, a arquitetura da obra. Nos trabalhos subsequentes, tratei a ocupação de espaço a partir de novos processos e materiais que reivindicam textura, movimento, espacialidade, corpo e presença.

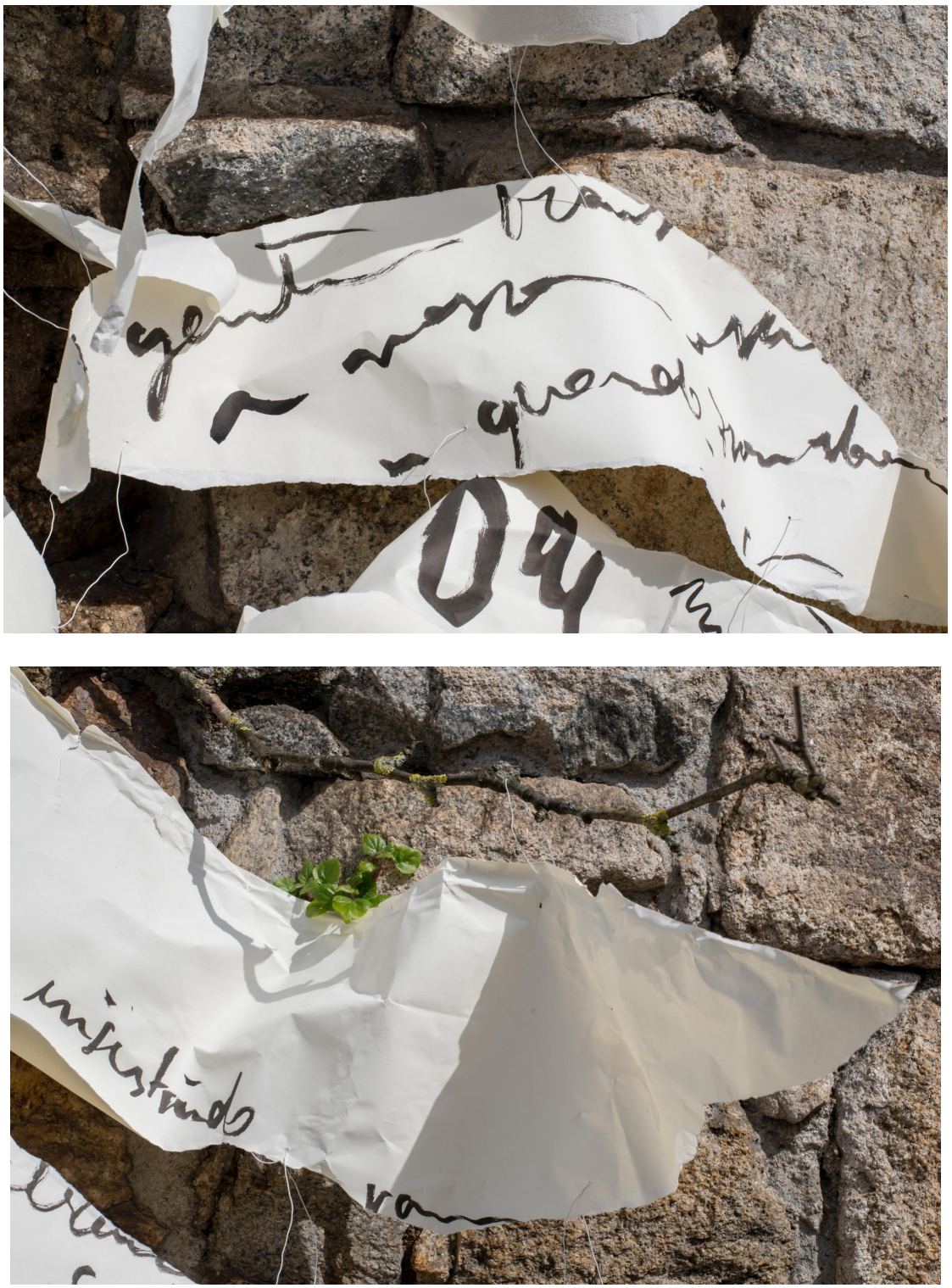


Figura 58. Bruna Vettori, "Diluir as Fronteiras", 2021, tinta sobre papel, metal. 160x100 cm, Porto.

Acerca da relação entre espaço e escrita, o artista Peter Coffin (Figura 57) elabora a sua obra "Untitled (Line after B. Nauman's The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths)", construindo uma escultura em neon, onde as linhas constitutivas da obra formam uma escrita ilegível, posicionada num emaranhado sobre o chão, num canto da sala. O trabalho se destaca pelo material escolhido, sendo a luz responsável pelo caráter efêmero da

obra: ela é apenas vista quando está acesa. Coffin traz a escrita para a dimensão do objeto, é possível tocar, contornar, observar sob diversos ângulos as suas formas e curvas, traçando uma leitura direta entre o corpo observador e o objeto observado, onde obra parece representar um registro acerca da maleabilidade da linguagem, sobre aquilo que descabe da palavra.



Figura 59. Peter Coffin, "Untitled (Line after B. Nauman's The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths)", 2004, neon, plexiglass, e metal, 121.9 x 121.9 x 121.9 cm, MOMA.

Buscando o vazio por detrás da palavra, apresento "Estar em todo lugar que a memória me permitir" (Figura 58), trabalho a escrita em esculturas ocas, palavras vazias, elaboradas por fios de arame e suspendo-o entre as ervas daninhas que crescem nas sombras dos muros nas ruas do Porto. As escritas se deslocam das páginas do meu diário de artista e experienciam a materialidade a partir da forma, ganhando espaço na cidade. São frágeis esculturas elaboradas manualmente em fios de arame; entrelaçadas na paisagem urbana, compõem o espaço com teias, cascas, plantas e musgos que habitam árvores, muros e esquinas.

Na singularidade de cada escultura, percebo o desdobramento da forma também nas suas sombras; é como se as palavras ganhassem vida e agora, despertas, se estendessem para além do próprio corpo, entrelaçando-se ao ecossistema que já havia ali. Em sussurros poéticos, as escritas nascem do gesto das mãos, interagem com o vento, acompanhando o movimento sutil das plantas, galhos e folhas. Há palavras por detrás das palavras, há poesia em tudo que há.

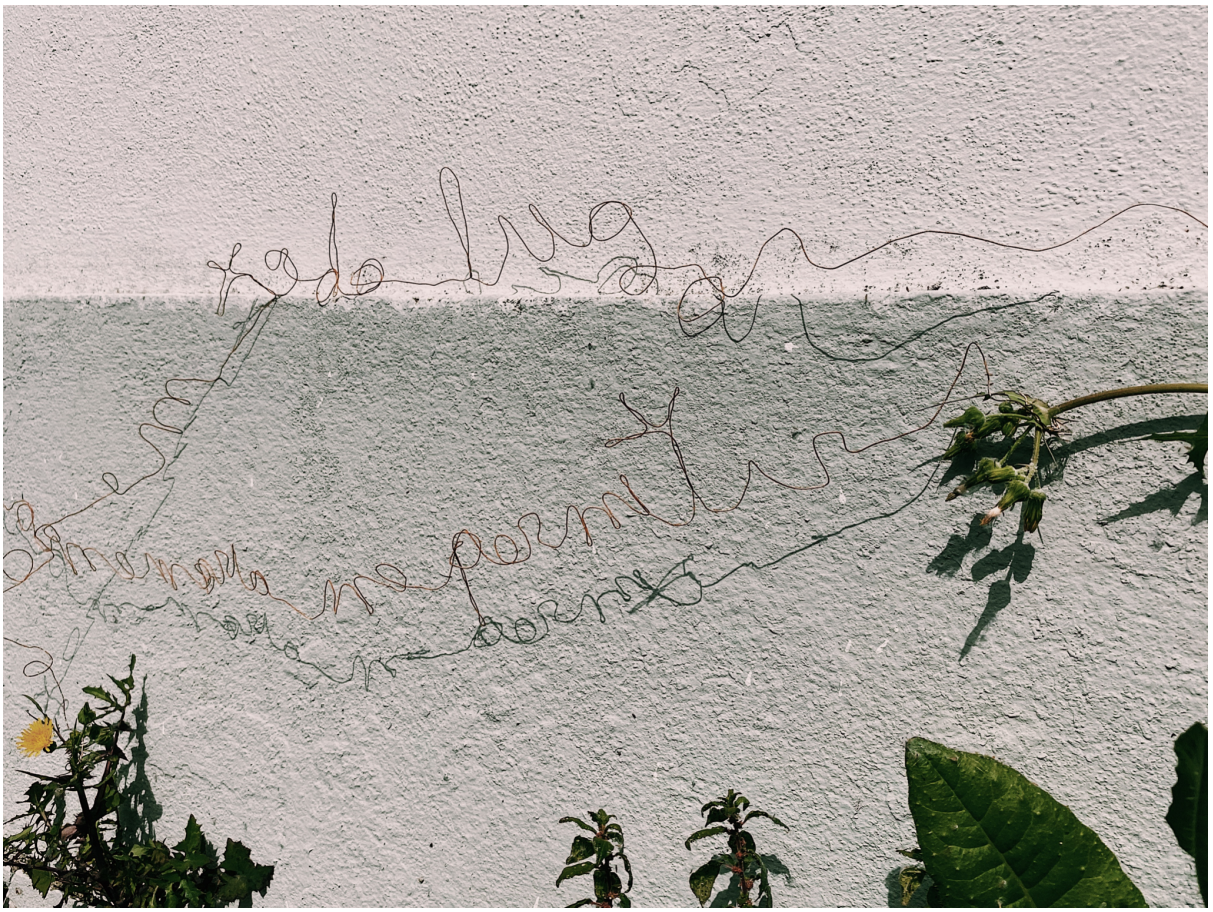


Figura 60. Bruna Vettori. "Estar em todo lugar que a memória me permitir", 2021, arame, Porto.

A fim de marcar visualmente o vazio presente nas obras, e promover uma representação da linguagem diante o uso da palavra, passei a experimentar novos materiais e composições. Manipulando pequenos fragmentos de mármore, e encaixando-os entre as páginas de um pequeno diário, produzi a obra "Se sentimentos fossem lugares" (Figura 59), a partir do conceito de "casa" como um espaço seguro, buscando explorar a construção simbólica de um lugar seguro para o sentir, este lugar íntimo e acolhedor que é a figura do Diário. O diário de artista é um objeto presente nas minhas práticas, onde registro memórias e os processos de criação a partir de vivências cotidianas, e as pedras encaixadas entre as páginas transformam o caderno num objeto escultórico, onde as folhas entreabertas agem em composição com os vazios provocados pelos pequenos cubos de mármore. O caderno, ainda que presente, não pode ser folheado ou lido, apenas espreitado pelas suas frestas. Ele é destituído da sua função

primordial, pois não é mais possível ler seus escritos, apenas observar sua forma e espiar através dos seus espaços vazios.



Figura 61. Bruna Vettori, "Se sentimentos fossem lugares", 2021, caderno, pedras de mármore, 20 x 15 x 10 cm, Atelier Claude Closky, Beaux-Arts Paris ENSBA.

“A poesia é entrar no ser” (PAZ, 1990, p.50), afirma Octávio Paz em seu livro "Signos em rotação". Nesse sentido, a fragilidade das pedras que estão delicadamente encaixadas entre as páginas autoriza o espectador a entrar na obra, convidando-o a participar ou mesmo imaginar as palavras escritas. "Se sentimentos fossem lugares" (Figura 59) é um trabalho que narra o inominável, o subjetivo que habita em cada um de nós quando acessamos nossas memórias íntimas acerca do pertencimento, é um convite ao mistério da linguagem, e ao que descabe dela também. Em "Sem título" (Figura 60), Ann Hamilton explora o mistério da escrita quando decide colocar pequenos seixos sobre todas as letras de um livro aberto, cobrindo as palavras e deixando visível apenas a idéia de que há algo que está escrito mas que já não pode ser lido ou acessado.

Diante da impotência da linguagem para traduzir a realidade, a artista nos oferece obras que exploram a memória e acessam uma linguagem figurada também a partir dos materiais que ela utiliza, neste caso, as pequenas pedras. Assim, pela interrupção da leitura, traçamos possíveis significados como silêncio, pausa, quietude, contemplação, silenciamento, ou mesmo um infinito de sentidos que dependem do universo de associações e metáforas que o próprio espectador cria com o trabalho.



Figura 62. Ann Hamilton, Sem Título, 1992, Livro com seixos e caixa de vidro, 9.2 x 98.1 x 23.5 cm, MOMA

“Temos de mudar os sentidos, passar da visão ao tato” (NANCY, 1990, p.179), sugeriu Jean-Luc Nancy. Em "bearings" (Figura 61), Ann Hamilton convida o espectador para uma experiência imersiva em suas instalações de tecido, como um espaço que, a partir do corpo e da experiência tátil, é ativado em nosso subjetivo, fornecendo uma nova lente para perceber e sentir o mundo. Indo muito além da visão, ela invoca os nossos sentidos completos na descoberta da poesia que não é feita de palavras, e sim de percepções vinculadas ao preenchimento de vazios, e à experiência do corpo no espaço. Contrastando com a rigidez das pedras, neste trabalho a artista explora a maleabilidade do tecido, o envolver-se, pertencer a partir do próprio corpo que entra e acessa a obra, desenvolvendo no espectador a sensação de "experiência primeira", como define José Gil:

> A experiência primeira é a da imagem intensiva. Antes de a percepção se estabilizar, se fixar à distância e se impor, o mundo da primeira infância organiza-se em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis. Antes da constância perceptiva, há as variações da imagem. Porque a sensação desabrocha em imagens, tal como a percepção: o bloco emotivo que as atravessa e as envolve mantém-nas ainda soldadas, indiferenciadas, sincronizadas (GIL, 2005, p. 23).



Figura 63. Ann Hamilton, "bearings", 1996, cortinas de organza de seda, trilhos de metal, motores, hastes e anéis de aço, dimensões variáveis, Musée d'art contemporain de Montréal.

Com este desejo de investigar a escala e a imersão a partir das sensações, apresento "Où va-t-on quand on sent" (Figura 62) em Paris, durante uma exposição coletiva na l'Ecole Nationale de Beaux-Arts de Paris. O título, em francês, é a tradução da frase "Para onde vamos quando sentimos", e a obra caracteriza-se pelo tecido de 10 metros exposto de modo vertical, contendo a compilação de frases e trechos de textos que escrevi nos últimos anos. "Où va-t-on quand on sent" é um trabalho que busca explorar a potencialidade da linguagem além da sua própria semântica, evidenciando o vestígio do gesto da escrita em relação com o próprio suporte do tecido, transparente, vulnerável, sensível, e também imponente. O suporte escolhido justifica-se pelo seu caráter sensível e delicado, onde a transparência e o movimento do tecido apresentam novas formas de perceber a palavra manuscrita, em ver através da linguagem, enxergar além, sentir a palavra em contato com a própria pele. Ao longo do corpo da obra, evidencia-se a fluidez e a leveza dos vestígios negros sobre o branco, assim como a força proposta pela própria escala do trabalho. A transcrição das frases em diversas línguas é uma característica forte desta obra. Para Deleuze (2006), a repetição representa a própria singularidade, sendo um fator originário da diferença, pois em se tratando de um manuscrito, nunca escrevemos a mesma palavra duas vezes, ainda que insistamos em reproduzir os mesmos gestos caligráficos. A cada vez que reescrevo uma

poesia, diante de contextos, sensações e percepções distintas em relação ao instante da criação, crio um trabalho único.

> Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. (Deleuze, 2006, p. 21).



Figura 64. Bruna Vettori, "Où va-t-on quand on sent" (2022), tinta sobre tecido, 1000 x 300 cm, Paris.



Figura 65. Bruna Vettori, "Où va-t-on quand on sent" (2022), tinta sobre tecido, 1000 x 300 cm, Paris.



Figura 66. Bruna Vettori, "Où va-t-on quand on sent" (2022), tinta sobre tecido, 1000 x 300 cm, Paris.

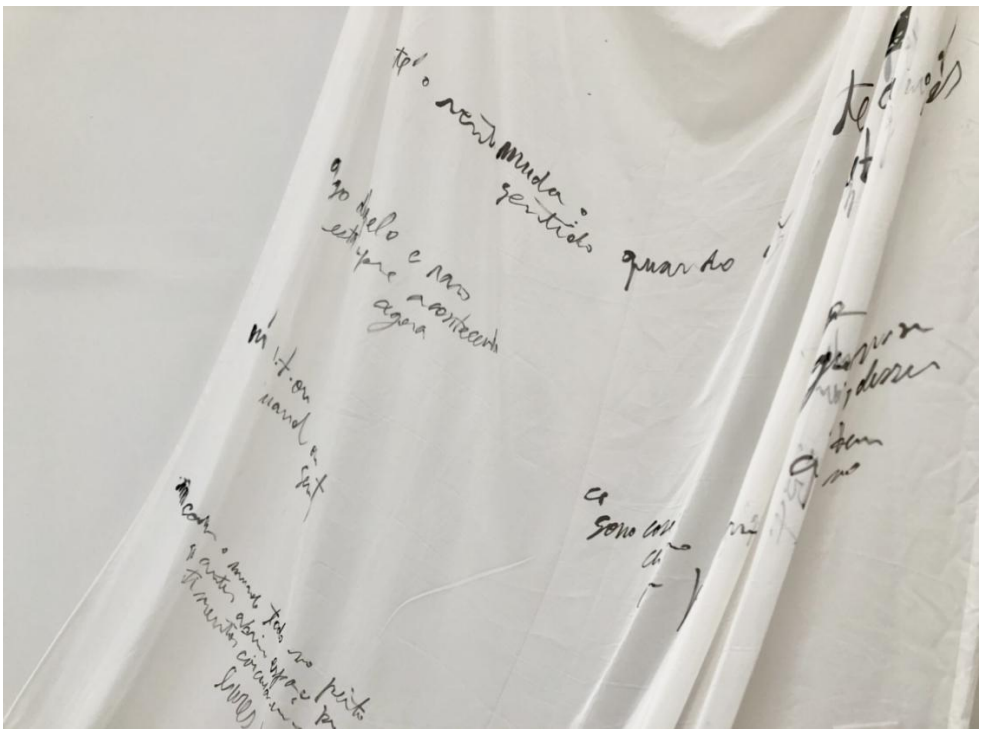


Figura 67. Bruna Vettori, "Où va-t-on quand on sent" (2022), tinta sobre tecido, 1000 x 300 cm, Paris.

Assim, a partir do fragmento acerca da repetição apresentado por Deleuze, também percebo a reincidência acontecendo em novos modos de apresentar o trabalho, que por ser um suporte de tecido, possui maleabilidade e diversos formas de ser suspenso, interagindo com o espaço ao redor. Deste modo, um mesmo trabalho pode se apresentar de uma forma singular, sendo um corpo vulnerável para o espaço que está inserido. Numa nova proposição de apresentação, "Où va-t-on quand on sent" foi exposto durante a Exposição Coletiva BOXENSTOPP em Dusseldorf - Alemanha (Figura 64), e nesta oportunidade, optei por realizar a instalação do trabalho no ambiente externo, deixando-o vulnerável às intempéries e interagindo com a própria arquitetura do espaço. A partir de uma observação dos registros fotográficos do tecido em movimento, quando ativados pelo vento, percebi as formas correspondentes a pinturas realizadas em atelier, onde busquei explorar a fluidez de movimentos do pincel sobre o papel. Nestes trabalhos de pintura, busquei alinhar respiração e o movimento do gesto do pincel, na intenção de ampliar a pincelada para apresentar um traço fluido. Acerca do traço, François Cheng (2004) afirma que:

> (n)a pintura, é importante saber reter, mas também saber deixar ir. Saber reter consiste em circundar o contorno e o volume das coisas com pinceladas. Porém, se o pintor usar linhas contínuas ou rígidas, a pintura ficará sem vida. No traçado das formas, embora o objetivo seja chegar a um resultado pleno, toda a arte da execução reside nos intervalos e nas sugestões fragmentárias. Daí o precisa saber como deixar ir. (CHENG, 2004, p.153)

Assim, a partir da citação de Cheng e coincidindo o movimento do corpo do tecido e do gesto do pincel, percebi que em ambos os casos, os suportes e a própria matéria agregam sentido à obra, trazendo movimento e significado para o trabalho. Conforme Barthes (2006), a busca pelo sentido dentro de um texto é um "entrelaçamento perpétuo", e a partir da analogia do texto como um tecido, ele define que

> "Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. (BARTHES, 2006, p.74-75).

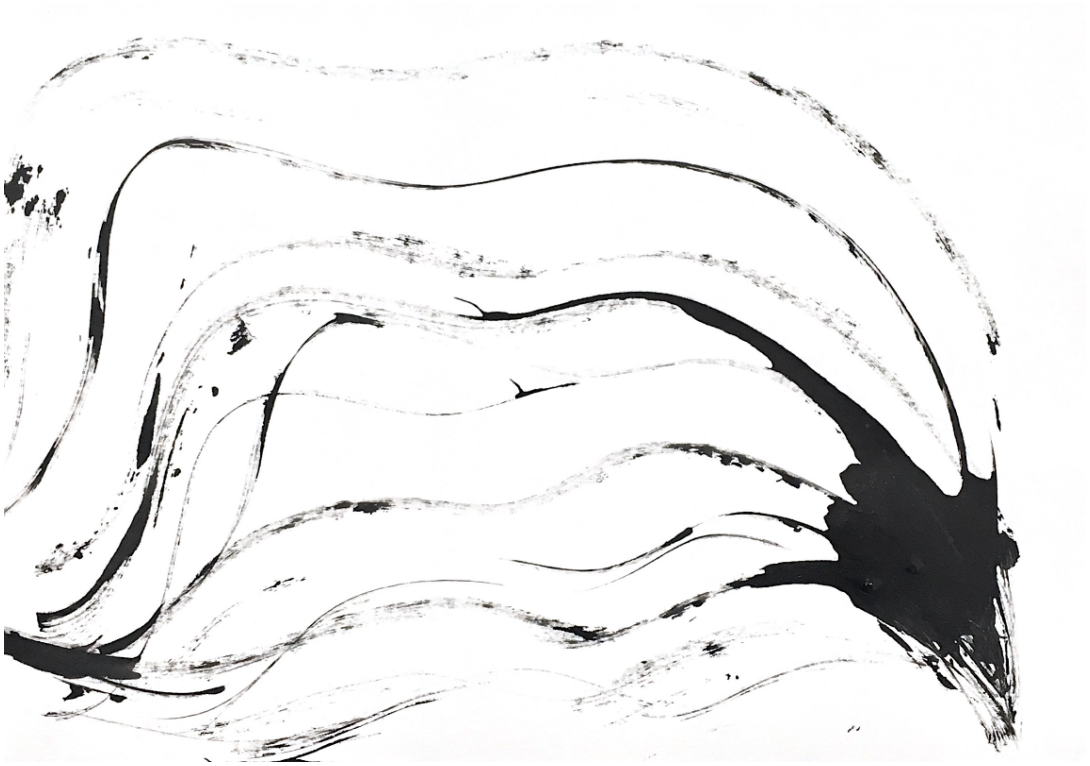


Figura 68. Bruna Vettori, "Frágeis Certezas", 2020, tinta sobre papel, Exposição Novo Acordo, Porto.



Figura 69. Bruna Vettori, "Où va-t-on quand on sent", 2022, 1000 x 300 cm, Exposição Coletiva BOXENSTOPP, Dusseldorf - Alemanha. e pintura da Série "Intempéries", 2019, Tinta sobre papel.

Barthes (2006) destaca o entrelaçamento perpétuo que acontece a partir do corpo do texto, construindo uma grande teia, como se as palavras se conectassem por diversos pontos. A partir dos trabalhos mencionados, percebo que a grande teia que conecta os meus processos artísticos acontece através do uso da palavra e também além dela, quando representada pelos vazios que habitam os trabalhos. O vazio destacado nesta pesquisa é capaz de assumir características múltiplas dentro da prática artística, sendo representado de um modo visual, textual ou mesmo espacial, evocando os espaços e agregando sentidos. A partir da curiosidade de explorar novas poéticas, passei a buscar materiais que trouxessem, de um modo representativo, a relação entre presença e ausência de um corpo, deixando explícito a memória do gesto, a evidência ou vestígio do processo, e a ação do tempo. Como dar forma ao vazio, ao que não é visível? Passei a me interessar pela investigação do vidro soprado, onde tive a oportunidade de realizar uma imersão na técnica e elaborar trabalhos que exploram a transparência, a vulnerabilidade e a fragilidade da matéria, em contraste com a sua resistência e rigidez. (Figura 65)

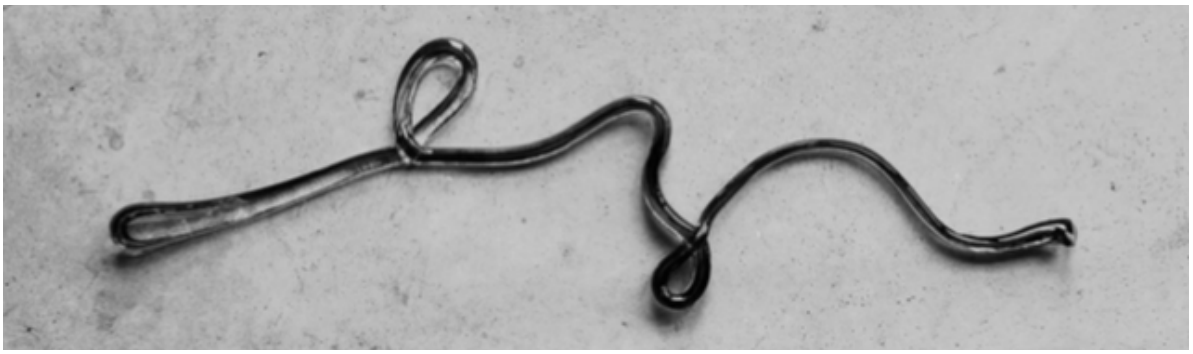


Figura 70. Bruna Vettori, "Tão firme quanto a lágrima", 2021, Vidro, madeira. Medidas diversas.



Figura 71. Bruna Vettori, "Tão firme quanto a lágrima", 2021, Vidro, madeira. Medidas diversas.

No período de imersão em Marinha Grande (Portugal), trabalhei na série "Tão firme quanto a lágrima", onde a palavra esteve presente no título, assim como na intenção do gesto. Experimentei a escrita como escultura a partir do movimento ágil do vidro ainda em processo de solidificação, assim como a elaboração de lágrimas de vidro, feitas no mesmo processo das escritas. A solidificação do vidro acontece de modo muito imediato logo após a retirada do mesmo de dentro do forno, quando o material ainda está em estado líquido. Os esboços e rascunhos dos diários evidenciam o desejo em transpassar a palavra para a matéria, ainda que o processo não tenha sido possível, pois o próprio ar interferia imediatamente na elaboração da palavra. O que apresento aqui são tentativas vazias de um discurso, a intenção que habita por detrás do gesto da palavra, o balbuciar sobre um material translúcido e frio que não foi capaz de suportar a escrita em seu corpo, ao negar a construção da palavra palpável.

De modo correlato, busquei explorar a escrita também a partir da cerâmica (Figura 66), manipulando a matéria e testando a sua resistência diante do tempo de secagem proposto. De um modo bastante distinto do vidro, a argila é manipulável, mas também possui suas limitações de produção, e entre o projeto e a própria execução do mesmo, percebi, nas falhas, a presença da memória do toque, a relação construída no fazer artístico, a intenção guiando a

ação sobre a matéria, e a insuficiência da cerâmica ao suportar as escritas com a mesma fluidez encontrada no papel ou nos diários.



Figura 72. Bruna Vettori, Processos em cerâmica, medidas diversas, 2021.



Figura 73. Bruna Vettori, Processos em cerâmica, medidas diversas, 2021.



Figura 74. Bruna Vettori, Processos em cerâmica, medidas diversas, 2021.



Figura 75. Bruna Vettori, Processos em cerâmica, fotografia digital, 2021.

Voltando a me concentrar na matéria do papel, investiguei a representação das escritas em carvão, buscando explorar o gesto do fazer, o rastro do toque carregado de pigmento, e a descoberta dos nuances da matéria. A investigação do papel também passou pelo

experimento de diversas texturas e espessuras, buscando um modo de traduzir os textos e rasuras com fluidez, amplitude dos gestos.



Figura 76. Bruna Vettori, Processo de pintura de carvão sobre papel, fotografia digital, 2021.

O carvão aplicado diretamente sobre o papel japonês me abriu um novo campo de possibilidades plásticas, pois o contraste da fragilidade do papel com a rusticidade do carvão me conduziu a uma nova investigação usando a madeira como suporte, e trabalhando em camadas a partir de massa corrida, fragmentos de escrita, carvão e lascas de pedra.

Como palavras partidas, ruínas de um discurso, comecei a trabalhar a representação de poesias em placas de madeira verticais, a partir da exploração de materiais diversos dentro do ateliê de mosaico, como a argamassa e o papel fragmentado, formando placas que podem ser moduladas umas sobre as outras, criando espaços e representações diversas a cada apresentação. Como frases que se deslocam no nosso universo subjetivo e na nossa memória, a instalação é a representação da ação do tempo agindo sobre a poesia dos dias. (Figura 68)

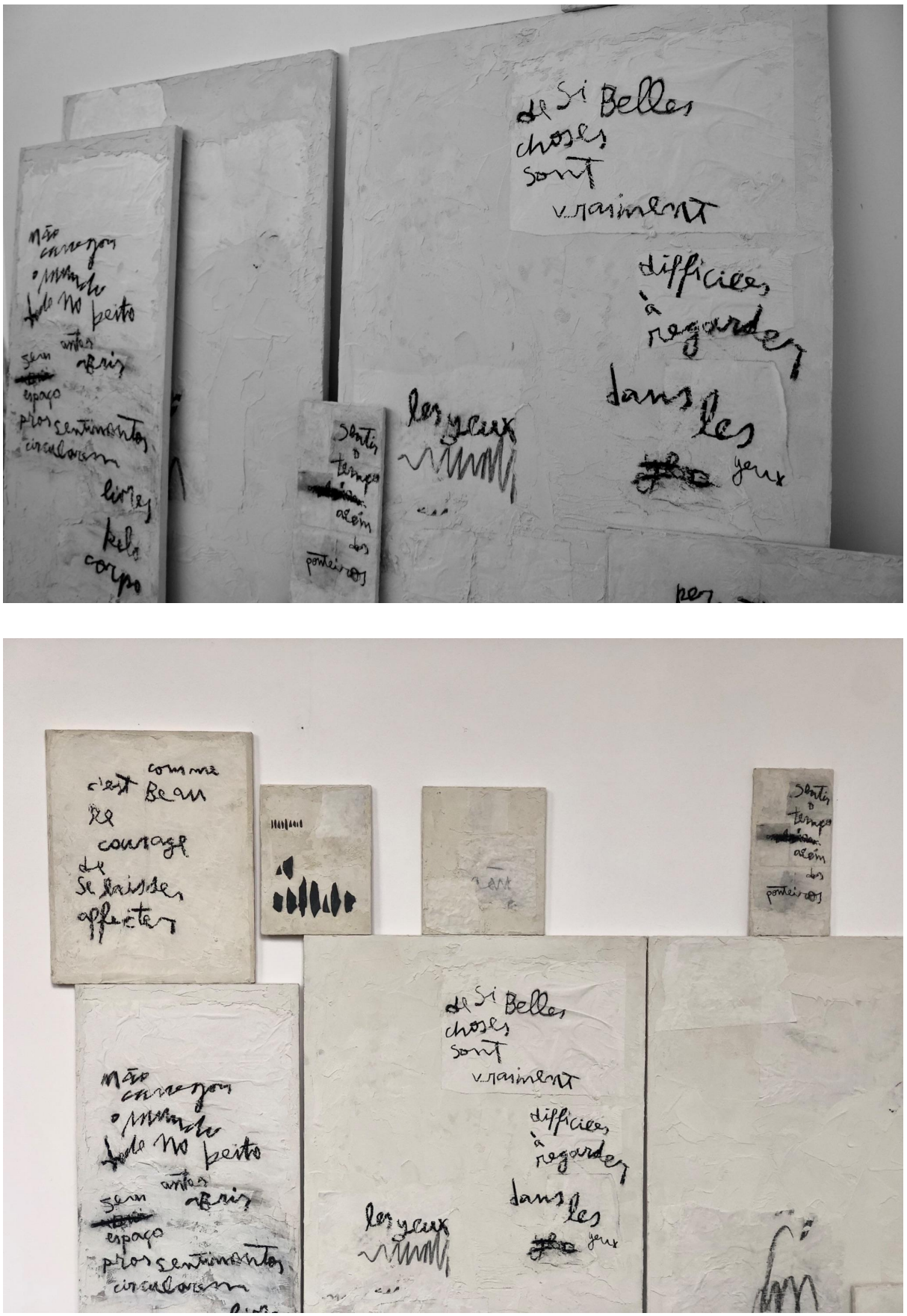


Figura 77. Bruna Vettori, "Fragmentos", 2021, técnica mista sobre madeira, medidas diversas.

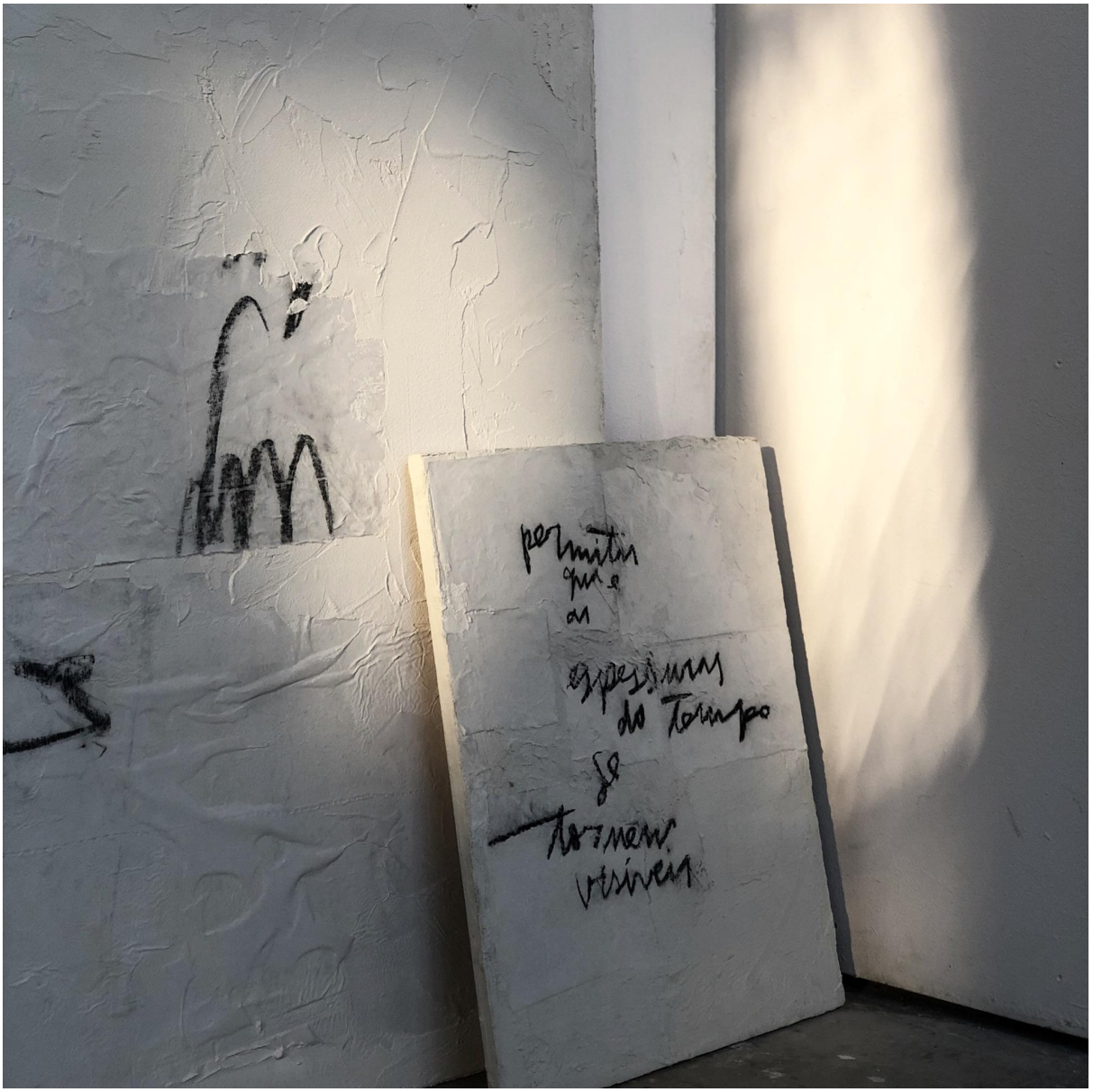


Figura 78. Bruna Vettori, "Fragmentos", 2021, técnica mista sobre madeira, medidas diversas.

O interesse no material do carvão também serviu como ímpeto para a instalação "Insister pour préserver des souvenirs, comme si il était possible d'arrêter le cours d'une rivière.." (Figura 69), realizada numa exposição coletiva em Paris. Ao buscar a evidência da matéria, posicionei o carvão como objeto escultórico sobre o chão, onde os pequenos fragmentos de carvão construíam a idéia de uma escrita, impossível de ser lida, mas percebida como texto diante de sua composição linear e dos espaços entre as "palavras". Como um código que vai além da linguagem, a instalação apresentou a idéia por detrás do texto, o sussurro do pensamento, o rastro da palavra.

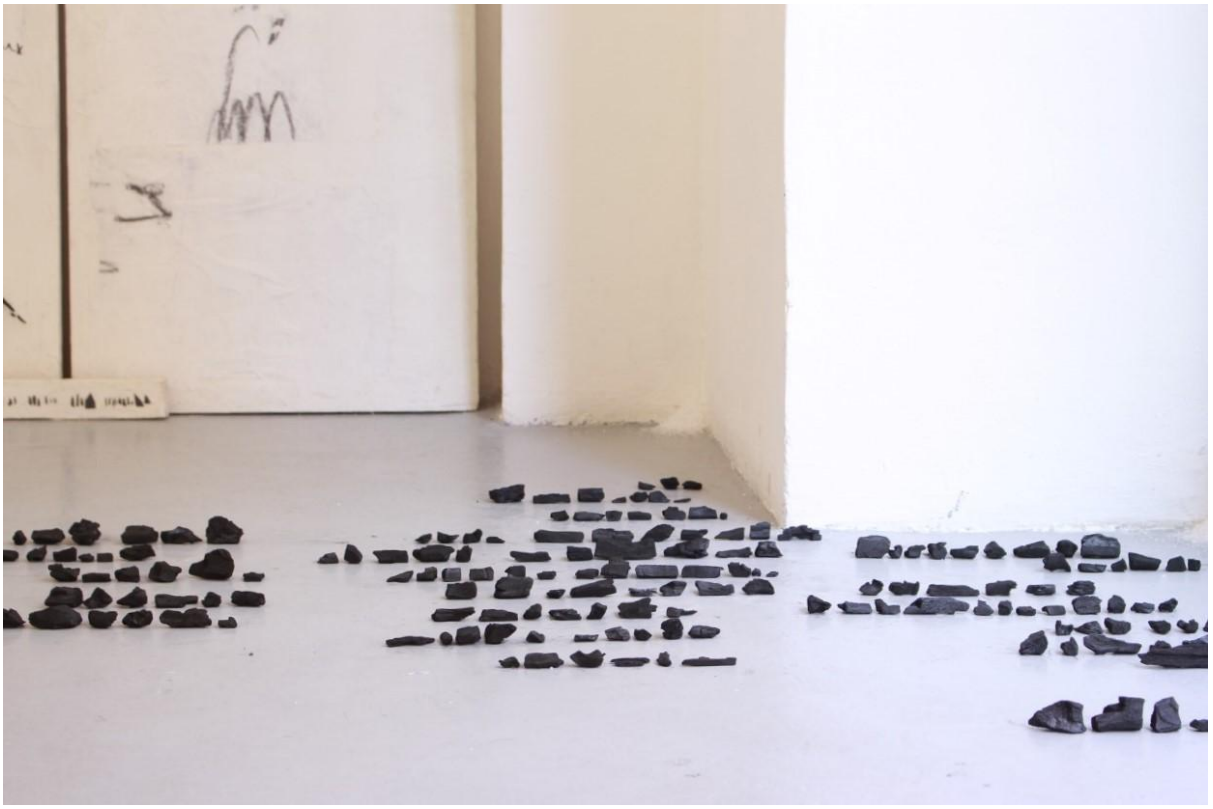
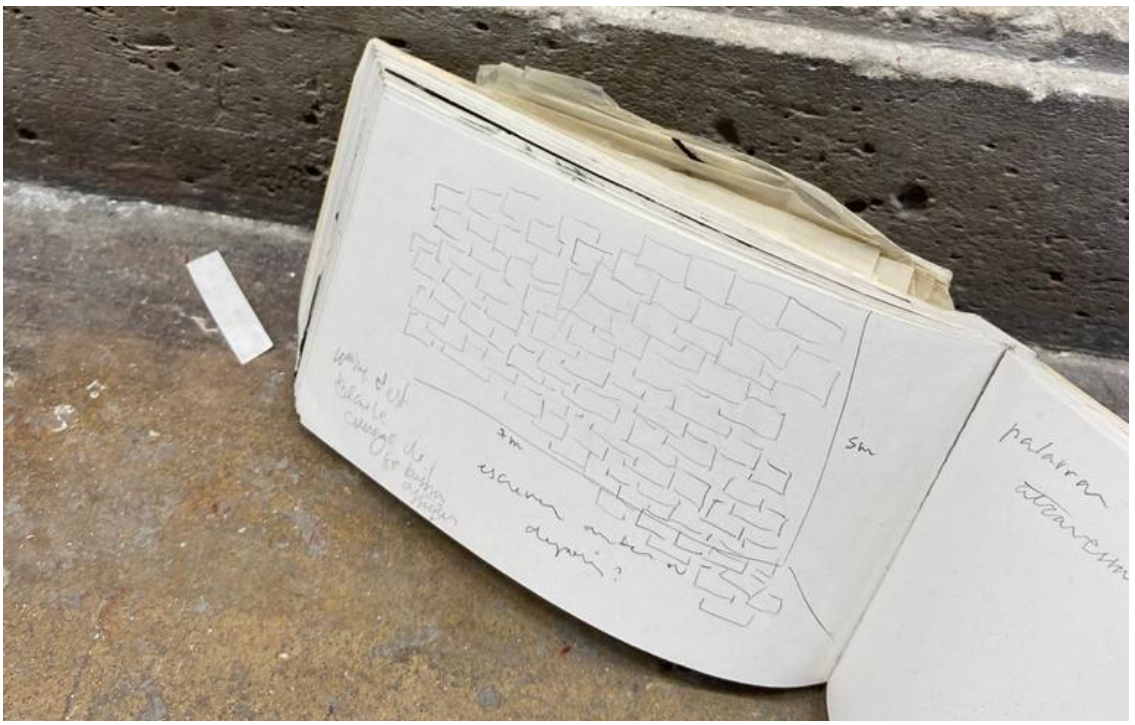


Figura 79. Bruna Vettori, "Insister pour préserver des souvenirs, comme si il était possible d'arrêter le cours d'une rivière…", 2022, carvão, Paris.

A partir dos trabalhos em papel japonês, decidi explorar a memória do gesto diretamente sobre o papel, e busquei no papel de seda a vulnerabilidade e leveza como suporte escultórico, como é o caso do "Comme c'est beau le courage de se laisser affecter" (Figura 70). Ao estabelecer todos estes diálogos constantes com as matérias, percebo que dentro da prática de atelier, ainda que meu trabalho surja da palavra, a descoberta de materiais passou a evocar a escultura, a vontade do relevo, da presença do corpo, uma curiosidade de entrar ou mesmo acessar esse labirinto enigmático e sensorial que é a linguagem. Como explorar os aspectos sensoriais se estes descabem da própria linguagem, ultrapassam a semântica das palavras, são corpos feitos a partir da experiência humana? Através da potência dos materiais, vi a possibilidade de atribuir aos projetos uma força e um simbolismo que já os pertenciam. Os trabalhos que destaco acerca do vazio são resultados de processos quando nem tudo cabe na palavra. Neste jogo de presença e ausência, destaca Beck:

> A presença da palavra não delimita a leitura da obra. Sua presença resgata um outro universo de sentido dos sujeitos: o das imagens evocadas pelas palavras. E, no impacto causado por estas no campo da imagem, cria um espaço. As palavras, finalmente, encontram seu lugar. Espaço para respirar. No lento deslocamento pela paisagem da poesia ou do trabalho plástico, encontra-se o tempo da meditação. (BECK, 2004, p.169)



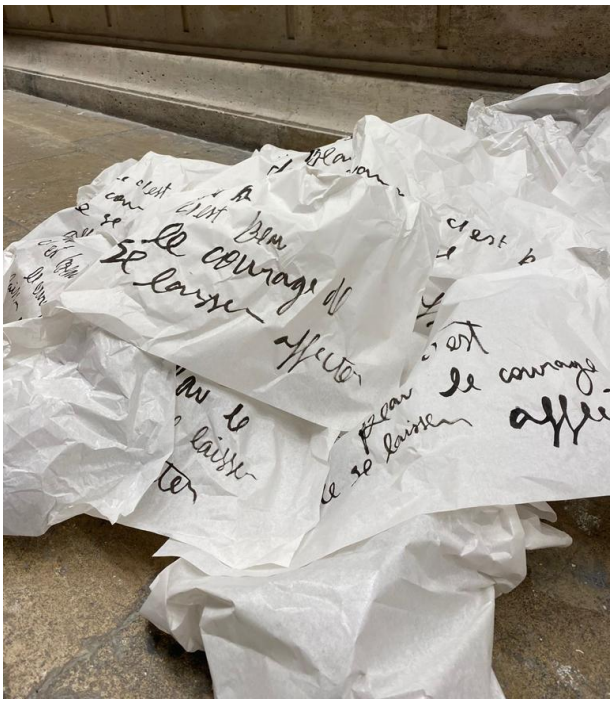




Figura 80. Bruna Vettori, "Comme c’est beau le courage de se laisser affecter", 2022, papel de seda e tinta da china, ENSBA, Paris.



Figura 81. Bruna Vettori, "Comme c’est beau le courage de se laisser affecter", 2022, papel de seda e tinta da china, ENSBA, Paris.

Em "Comme c’est beau le courage de se laisser affecter" (Figura 70) (Como é bonita a coragem em se deixar afetar) realizei uma instalação composta com mais de 170 folhas de papel de seda, que, ao longo de 6 horas, ganharam escala e volume quando instaladas nos mais de 4 metros de altura no muro da Galeria. O projeto coloca em foco os vestígios de gesto sobre o papel de seda. Um exercício de repetição do corpo ao buscar dar forma ao espaço bidimensional da folha de papel, que outrora servia de suporte para anotações e pinturas, e na instalação ganha corpo e textura, presença, preenchimento e também vazio.

A palavra se faz presente nas escritas acumuladas numa pilha sobre o chão, permitindo a interação do público que pode tocá-las e levá-las consigo, colocando a palavra ao alcance das mãos, numa evidência de fragilidade da palavra em contraste com a imponência silenciosa do muro. A dualidade da mesma matéria, um diálogo entre o vazio e o cheio, o tudo e o nada, o ínfimo e o infinito. A instalação propõe um espaço em potencial para aquilo que é inominável em essência, como respiros que habitam as frestas da linguagem, dando forma aos nossos vazios. O trabalho é uma tentativa de representar a memória frágil sobre um corpo sensível, ruínas dos nossos sentidos, a representação do mundo pela ponta dos dedos. Conforme escreve Manoel de Barros (1992, p.212), “Eu escrevo com o corpo. Poesia não é para compreender, mas para incorporar", e deste modo, percebe-se a presença do corpo por detrás da poesia que habita a obra. Assim, o vazio representado nas folhas de papel de seda também carregam o simbolismo das escritas que repousam sobre o chão, como se dialogassem com o peso da palavra, sobre a leveza do próprio silêncio.



Figura 82. Bruna Vettori, "Comme c’est beau le courage de se laisser affecter", 2022, papel de seda e tinta da china, ENSBA, Paris.

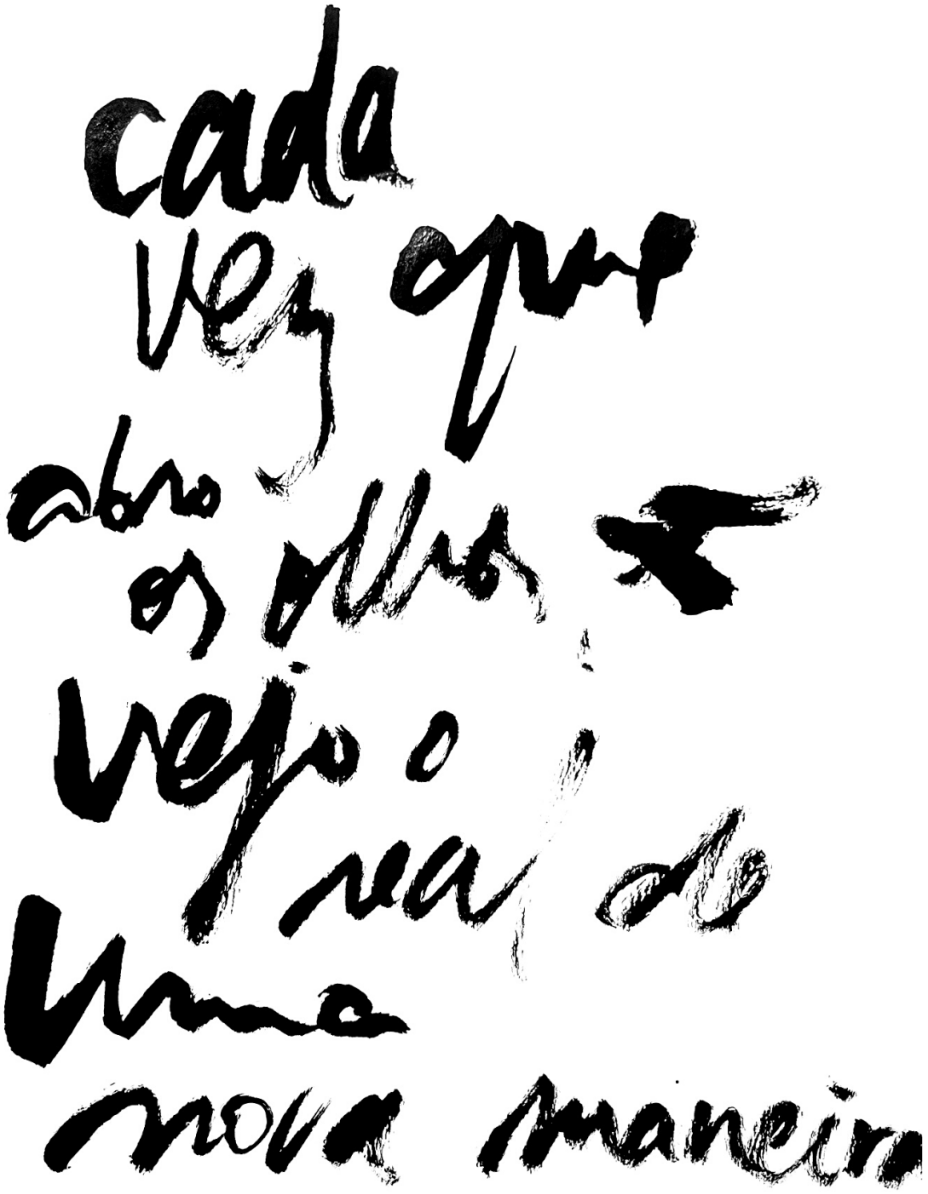
François Cheng afirma que “na perspectiva chinesa, o vazio não é, como se poderia supor, algo vago ou inexistente, mas sim um elemento eminentemente dinâmico e ativo. (…) é o lugar por excelência onde ocorrem as transformações, onde o cheio pode atingir a verdadeira plenitude.” (2004, p.68). O meu trabalho realizado a partir da fragilidade do papel de seda ilustra a relação entre vazio e plenitude apresentada pelo autor, pois em "Comme c’est beau le courage de se laisser affecter" os elementos sobre o muro e sobre o chão ganham sentido no conjunto da obra, ou seja, na representação da harmonia a partir do volume gerado na repetição do toque das mãos e do gesto da escrita. Traçando um paralelo acerca da investigação da folha de papel como escultura, Mira Schendel explorou o aspecto arquitetônico e físico do papel na obra "Trenzinho" (Figura 71) onde ela constrói uma escultura suspensa realizada a partir de papel arroz e fio de algodão, que suspendem sobre um canto da sala, alinhados em sequência, com suas camadas a serem reveladas. Percebe-se o trabalho da artista como uma tentativa de representar o vazio que descabe do discurso, uma vontade de incorporar o não-dito dentro do fazer artístico. O papel passa a ser não apenas o suporte, para também se apresentar como obra, podendo representar subjetividades que por vezes, descabem da linguagem.



Figura 83. Mira Schendel, "Trenzinho", 1965, papel arroz e fio de algodão, dimensões variáveis, Museu de Arte Moderna de Nova York.

A partir de Mira Schendel, e dos demais autores e artistas referenciados no capítulo, percebo a presença do vazio como um elemento constituinte durante todo o meu processo de criação no atelier, seja nos silêncios e esperas durante a maturação dos projetos, nos espaços entre as palavras escritas, nas folhas em branco dos diários e manchas e rasuras que criam os

intervalos e pausas. Também percebe-se o vazio de um modo mais direto a partir do uso de materiais que evidenciam a ausência, ou destacam traços e vestígios do toque, como a cerâmica, o papel de seda, ou mesmo o tecido. O vazio representa um campo aberto de possibilidades, por ser uma manifestação visual dos aspectos subjetivos que ultrapassam as fronteiras das palavras. Ao elaborar trabalhos considerando a sua relação com o espaço, ampliei o branco do papel para os muros, trazendo o espectador para dentro da criação, propondo a exploração de novos territórios e diálogos a partir das percepções particulares a cada ser.


cada
vez que
abro os olhos
vejo o
mundo de
uma
nova maneira

Bruna Vettori. "Cada vez que abro os olhos, vejo o real de uma nova maneira", tinta sobre papel, 2022

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Até perceber a minha própria presença: Interseções poéticas entre a escrita e a rasura na prática pictórica" compreende uma análise acerca da escrita e da rasura, com o intuito de de refletir sobre a palavra dentro do campo das artes visuais, destacando o caráter sentimental e poético dos registros escritos, assim como a exploração do sistema de construção do pensamento visual no processo de pesquisa acerca do gesto, além de formas de relacionar os conceitos com o tempo e com o espaço em que se situam. Dentro deste contexto, o conceito principal que povoou toda a investigação prendeu-se com a capacidade da escrita em representar aspectos que vão além da sua função de comunicação ou semântica, sendo capaz de representar memórias, sentimentos e sensações acerca de quem escreve, e para quem lê. Neste sentido, o projeto tratou de continuar a produção de atelier ao mesmo tempo que se investigou conceitos como "sentimental", "subjetivo", "gesto", "rasura", "erro", "vazio", entre outros, a fim de procurar responder às questões colocadas e, também, a refletir acerca da prática artística autoral.

A primeira parte da pesquisa incidiu em mapear a escrita a partir de um resgate histórico, ao pensar a palavra e no modo como ela poderia comportar simultaneamente, registro e visualidade. A partir dos autores e artistas mencionados, percebe-se que a escrita possui a capacidade de comunicar não apenas pelo seu conteúdo semântico mas também pelo seu aspecto visual. O filósofo francês Roland Barthes foi uma das principais referências na concepção do conceito de *escritura*, onde ele analisa a palavra em seu apelo visual e estético partindo da observação de seus traços e da composição formada pelo conjunto de escritos, assim como da própria caligrafia que pode estar carregada de significados, sendo um traço de identidade particular para cada indivíduo. "A escritura faz do saber uma festa", (BARTHES, 1987, p. 21) afirma Barthes, e assim, a escrita ultrapassa a fronteira da linguagem, e exercita-se em liberdade considerando o seu aspecto visual. A partir da investigação da palavra, destituída da função comunicativa, os escritos abrem espaço para as subjetividades, novos sentidos. Esta característica acerca do sentido também se desenvolveu a partir do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, como acerca da percepção, onde o autor afirma que "muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71), relacionando-se também nas palavras de Maria Zambrano, que destaca o resgate que ocorre no ato de escrever, onde as palavras ficam sujeitas ao ritmo, possuem um aspecto

subjetivo, particular, (ZAMBRANO, 1934, p.318) entrando no campo da subjetividade, e servindo como elo para se conectar com nosso aspecto mais íntimo do ser.

Numa breve retrospectiva, encontra-se a palavra presente em diversos movimentos e momentos da História da arte, demonstrando assim sua importância como imagem dentro do campo das artes plásticas. A partir da apresentação dos trabalhos "Diálogos", "Fronteira, "Gota, pingo e traço"" procuro apresentar a escrita com o potencial visual, também relacionando meus processos de ateliê aos trabalhos de artistas que exploraram a plasticidade da escrita em seus trabalhos, como Wang Dongling, Vânia Mignone, Louise Bourgeois, Ivan Grilo, Bárbara Kruger, Jenny Holzer, entre outros. Ao ampliar os horizontes da escrita, ela ultrapassa as fronteiras da linguagem, vai além do seu próprio corpo, como um agente ativo no processo do fazer artístico, provocando reflexões diante do próprio gesto do escrever.

No segundo capítulo, a criação artística e as relações com o caráter sentimental adquiriram destaque, e diante dos autores e artistas mencionados neste capítulo, percebe-se a presença do subjetivo nos trabalhos que se relacionam com os aspectos mais íntimos do ser, construindo um diálogo sensível com o espectador. A partir da palavra manuscrita, e especialmente diante dos meus diários de criação em atelier, percebi o caráter poético e sentimental como parte constituinte do trabalho. Na repetição do gesto de escrever, passei a incorporar também as rasuras como parte integrante do todo, servindo como um elemento de pausa, respiro e contraste, que se manifesta diante da insuficiência da própria linguagem ao representar nossas subjetividades, que pode ser observado nos trabalhos "Para onde vamos quando sentimos", "Até perceber a minha própria presença", "Percorrendo, vagarosos, nossas próprias travessias", "Eu vejo o mundo por dentro, faço parte do que ocorre", "Permanências" e em "Ruínas poéticas". Acerca da escrita fragmentada presente nos cadernos e trabalhos, traço uma relação com a definição de Jean-Luc Nancy acerca do vestígio, como se os escritos se apresentassem como uma coleção de memórias, recortes de histórias vividas, unidas no mesmo corpo, capazes de abrigar as sensações presentes no fazer artístico, no processo onde "toda a matéria se torna expressiva." (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 216).

A partir do conceito de cartografias sentimentais proposto por Suely Rolnik, percebo a escrita dos diários como um mosaicos de pensamentos que atende ao desejo de cavar atalhos, descobrir rotas, reescrever os mapas, abrir caminhos. O mapeamento sentimental dentro dos diários me trouxe reconhecimento da importância da palavra escrita dentro da minha prática

artística, sendo que também abriu um campo de possibilidades múltiplas para a interpretação e representação dos textos e palavras, como rizomas que se conectam com diversas partes e não possuem começo nem fim, surgindo a partir de si mesmos, numa constante produção. Nesse sentido, as escritas-diário são estes corpos que respiram entre as páginas do caderno, assumem autonomia dos pensamentos e se apresentam ao mundo de um modo singular e imediato. A partir do pensamento acerca do sensível, proposto pelo filósofo Emanuelle Coccia, foram referenciados os trabalhos de leonilson, Gabriel Orozco, Gastone Novelli, Etel Adnan, relacionando-os com o decorrer do processo de atelier, onde os registros dos diários deixam de ser apenas anotações e se expandem para novos suportes e dimensões, transformando-se em corpos sensíveis, carregados de significações.

No terceiro capítulo, explora-se a rasura como uma continuação do gesto da escrita, um rastro ou vestígio do gesto do corpo, e desse modo, identifico a importância do tempo no amadurecimento dos meus textos e pinturas nos diários de atelier, para que eles assumam novas representações em matérias e novos suportes de maior dimensão, ampliando assim os gestos e as criações. Considero a rasura como um elemento constituinte das obras, e não apenas como um erro, correção ou interrupção no ato da escrita. Deleuze afirma que as linhas são os elementos que compõe as coisas e acontecimentos, e por isso, cada coisa tem sua geografia, sua cartografia (DELEUZE, 1992, p. 47), e relaciono esta leitura acerca das linhas e repetições aos trabalhos artisticos de Maria lai, Mira Schendel, Pierre Soulages e Fabienne Verdier, entrelaçando às observações levantadas em ateliê ao perceber a rasura em minha prática como um aglomerado de linhas que, ao abrir mao da legibilidade, oferecem novas expressões e representações aos trabalhos, como em "Impermanência", "Sentir é um rio", "Permitir que as espessuras do tempo se tornem visíveis", dentre outros. A observação acerca da rasura também me aproxima da investigação do gesto e da relação com o corpo, referenciando o trabalho de Janine Antoni, e percebendo a expansão dos gestos apontados pela prática de ateliê como na elaboração dos meus trabalhos em maiores dimensões, onde busquei ganhar escala e amplitude nos movimentos ao ocupar o espaço a partir da escrita. Assim, a rasura passa a representar uma evidência do corpo que age sobre a matéria, um rastro do movimento, vestígio do sentir.

No capítulo quatro, refletiu-se sobre os processos acerca do vazio, o que há além das palavras, que não se traduz na linguagem. O vazio representa um campo aberto de possibilidades, por ser uma manifestação visual dos aspectos subjetivos que ultrapassam as

fronteiras das palavras. Pude constatar a presença do vazio como um elemento constituinte durante todo o meu processo de criação no atelier, investigando o tema a partir do conceito de "esvaziamento" proposto por Didi-Huberman, pela imersão ou "experiência primeira" de José Gil, assim como o vazio potencial presente na cultura oriental, apresentado por François Cheng, e manifestado nas obras de artistas como Ann Hamilton, Mira Schendel, assim como o silêncio comunicante nos registros de Daniel Blaufuks. Ao elaborar trabalhos considerando a relação com o espaço, ampliei o branco do papel para os muros, trazendo o espectador para dentro da criação, propondo a exploração de novos territórios e diálogos nesta imersão. Os materiais utilizados foram também uma preocupação a considerar, buscando explorar as características intrínsecas a cada um, que pudessem comunicar seus sentidos também a partir da matéria, ou que melhor se adequassem aos trabalhos desenvolvidos. Deste modo, o vazio se manifesta na minha prática através do uso de materiais que evidenciam vazio e ausência, nos silêncios e esperas durante a maturação dos projetos, nos espaços entre as palavras escritas, nas folhas em branco dos diários e nas manchas e rasuras que criam os intervalos e pausas na leitura, ou destacam traços e vestígios da ação do corpo, numa relação entre presença e ausência, como o carvão, a cerâmica, o papel de seda, ou mesmo o tecido. Os processos explorados foram percebidos em "Comme c'est beau le courage de se laisser affecter", assim como em "Diluir as fronteiras", em "Se sentimentos fossem lugares" e no vazio manifestado no trabalho "Estar em todo lugar que a memória me permitir", assim como nas experiências de atelier acerca novos materiais, como o vidro, a cerâmica, o carvão, o papel de seda, entre outros.

Este é um projeto de investigação que envolve escrita, gesto, matéria e rasura, que não busca um caminho único ou uma resposta imediata, mas uma amplitude de direções que surgem a partir do fazer artístico, como mencionado por Deleuze em seu conceito de rizoma, onde as ideias surgem em continuidade, relacionado a uma experimentação plástica plural. Isto deve-se à estrutura ampla que a investigação constituiu, e que continua a estar, num processo contínuo de produção a partir das próprias produções anteriores. O projeto também é uma busca de identificação pessoal dentro do processo artístico, assumindo a escrita sentimental como um ímpeto de criar. Assim, a partir deste entrelaçamento entre o fora e o dentro, o cheio e o vazio, o eu e o restante, a pesquisa propõe o ultrapassar das fronteiras rígidas pré-estabelecidas entre conceitos, para explorar o território da escrita dentro do campo visual de um modo livre e maleável. Após a conclusão desta investigação, considera-se o aprofundamento no estudo dos filósofos aqui abordados, inicialmente Roland Barthes, Gilles

Deleuze e Félix Guattari, e Emanuele Coccia, visto que suas pesquisas e reflexões se relacionam tanto com o campo teórico, quanto com o trabalho a ser desenvolvido em ateliê, assim como, considera-se a descoberta de novas leituras que considerem o aspecto sentimental dentro do processo de escrita.

Do ponto de vista da prática artística, pretende-se continuar a explorar a palavra, assim como a investigação de novos sentidos dentro da pesquisa, considerando a voz e seu caráter efêmero e sensível que constrói uma relação direta com o espectador. Anseia-se, igualmente, trabalhar com novas escalas a partir de instalações de papel e tecido em conjunto com a escrita, relacionados aos espaços e culturas locais. Há, ainda, o desejo de trabalhar com a projeção para explorar a espacialidade da obra, buscando novos modos de perceber o trabalho no espaço coletivo, pois longo do desenvolvimento do projeto, a prática artística e a pesquisa teórica convergiram a todo o momento para o espaço aberto, saindo da esfera individual do diário.

Os escritos revelam-se como terrenos férteis à subjetividade, no "deixar-se afetar", através da experiência coletiva do sentir. Como um exercício de autopercepção, este projeto surge a partir do desejo de eternizar o instante, através da escrita diarística que, ao longo dos anos, evoluiu em formas plásticas, numa tentativa de perpetuar as memórias e os sentimentos que marcaram uma experiência ou lugar. A presente investigação e os conteúdos que aqui foram abordados, são reflexo, sobretudo, de minha prática em arte, que por sua vez se originou de assuntos pessoais, íntimos, ainda que assumam o tom poético e não estejam, de modo tão explícito, dentro do âmbito confessional. É de suma importância mencionar a questão do pertencimento e deslocamento como alguns aspectos autobiográficos, visto que trago uma carga de lembranças e vivências significativas que são amplamente exploradas na produção, como o fato de vivenciar diferentes culturas e buscar na língua portuguesa o aconchego de quem retorna de uma longa viagem e volta a se sentir em casa. Assim, nos trajetos entre países, os diários passaram a ser ateliês portáteis, e a maleabilidade da escrita também acontece de modo relacionado no meu descobrimento de outras culturas, ao realizar o paralelismo de expressões, palavras, e um constante cruzamento que servem como ímpeto inicial aos cadernos e na prática do ato de anotar.

O conjunto de trabalhos apresenta-se como a ponta de iceberg diante de um corpo maior, na unicidade de uma narrativa singular, pertencente ao mesmo corpo, que se fragmenta em

diversos diários, textos, palavras avulsas, suportes e matérias diversas, numa tentativa de sequenciar e organizar elementos textuais e visuais que podem ser vistos como série, ou sequência de trabalhos em processo. A monocromia apresenta-se como um aspecto importante da prática de ateliê, que traz correspondências visuais aos trabalhos, transitando em diversas matérias e garantindo a singularidade dentro do conjunto de traços, manchas, riscos e escritos. O resultado teórico e prático ao longo do Mestrado me apresentou um processo contínuo de descoberta e aprofundamento de aspectos sensíveis e subjetivos, assim como aponta direcionamentos futuros por ser um trabalho que está em constante expansão e que se constitui desta grande trama de elementos que dão origens a outros, num eterno fertilizar diante da linha do tempo, com a maturação apresentada pela temporalidade e os desafios assumidos ao deslocar os trabalhos e relacioná-los a novos espaços, línguas, espaços e culturas. As experiências apresentadas são campos vastos de possibilidades, como processos embrionários que não se fecham sobre suas conclusões, e permanecem em processo de inacabamento e aprimoramento, apresentando-se como organismos vivos e maleáveis para contínuas reflexões e (re)descobertas a partir da reincidência do gesto do criar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Fernando A visualidade na escrita de Ana Hatherly, PO.EX Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa, 2018, disponível em: https://po-ex.net/pdfs/SistemaSolar_FernandoAguiar_Ana%20Hatherly.pdf Acessado em 31/12/2019

ANGELI, Maria Heloisa, 1990 - A escrita como elemento poético nas artes visuais / Maria Heloisa Angeli. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução . In: _____ (Org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço . S. Paulo: Ed. Martins Fontes. 2000.

BARROS, Manoel. Gramática expositiva do chão — poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (segunda edição), 1992.

BARTHES, Roland. S/Z. PARIS: Editions du Seuil, 1970.

_____. Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum - In: O Óbvio e o Obtuso . Editora Nova Fronteira, 1990.

_____. Variations sur l'écriture (1973b). In: OEuvres complètes, t. IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976. Paris: Seuil, 2002.

_____. Fragmentos de um discurso amoroso, Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

_____. Aula. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. Variations sur l'écriture (1973b). In: OEuvres complètes, t. IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976. Paris: Seuil, 2002.

_____. O Grau Zero da Escrita. Martins Fontes. São Paulo, 2004.

_____. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. O prazer do texto . Variações sobre a escrita. Lisboa: Edições 70. 2009.

BLANCHOT, Maurice. "La solitude essentielle", 1953.

BECK, Ana Lúcia. Entre Eu e o Outro - Realidade e Desejo no Processo de Criação de José Leonilson e Louise Bourgeois / Ana Lúcia Beck. -- 2016. Tese (Doutorado) -- Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

BECK, Ana Lúcia. Palavras fora de lugar: Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes / PPGAV, 2004.

CAMPOS, A.; & CAMPOS, H. & PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMARA, José Bettencourt da. Do espírito do pintor ao olhar do filósofo: Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne. Lisboa: Edições Salamandra. 1996.

CRUZ, Filipa Sofia Correia de Carvalho e.. Tudo o que te queria dizer: A indefinição, ilegibilidade, invisibilidade e insuficiência da linguagem na prática artística. – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – Porto. 2015.

CORREIA, Natália. Poesia Completa O Sol nas Noites e o Luar nos Dias, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1999.

COCCIA, Emanuele A vida sensível / Emanuele Coccia; [tradutor Diego Cervelin]. – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

CHENG, François. Vazio e plenitude: a linguagem da pintura chinesa, SIRUELA TRIAL LIBRARY. 2004.

DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. Conversações. Sao Paulo, Ed. 34. 1992.

_____. Conversações. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? 2007.

_____. Fragmentos de um discurso amoroso, Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 1. Rio de janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha, tradução de Paulo Neves, São Paulo: 34, 1998.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo Martins Fontes, 1997.

ESCRITA. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Michaelis, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=escrita>. Acesso em: 09/09/2022.

FISCHER, Steven Roger. História da escrita. Tradução Mirna Pinsky. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

FLUSSER, Vilém. A Escrita: Há futuro para a escrita? Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Anablume. 2010.

_____. Gestos. São Paulo, Annablume: 2014.

FABBRINI, R. N. Pintura e escritura. Rapsódia, (9), 151-160. 2015. Recuperado de http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/113722

GAGNEBIN, Jeanne Marie. LEMBRAR, ESCREVER, ESQUECER, Editora 34 Ltda., SP 2006.

GIL, José. A IMAGEM NUA E AS PEQUENAS PERCEPÇÕES, 2005.

HATHERLY, Ana. A reinvenção da leitura, Local de publicação: Lisboa | Editora: Futura. 1975.

HILGERT, Luiza Helena. Por uma Fenomenologia da Linguagem. intuitio, Porto Alegre. Vol.10 – No.2. p. 66-85. 2017.

JAKOBSON, Roman. "Lingüística e Poética", in. Lingüística e Comunicação . São Paulo: Cultrix, 1995.

LISPECTOR, Clarice. Submissão ao processo. A descoberta do mundo, 1984.

_____. Água Viva . Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NANCY, Jean-Luc. La pensée finie. Paris: Galilée, 1990.

_____. Pensamiento de los confines, Buenos Aires, n. 17, dic. 2005.

_____. Corpus. Lisboa: Vega. 2000.

NANCY, Jean-Luc. Os Vestígios da Arte. In. HUCHET, Stéphane (org.) Fragmentos de uma Teoria da Arte. São Paulo: EDUSP, 2012.

OLIVEIRA, Wanderley C., Das vozes do silêncio ao silêncio da linguagem: as relações entre pintura e literatura em M. Merleau-Ponty, Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia - UFOP, 2017
Acessado em 01/01/2020 https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/606

PAZ, Octavio. Signos em rotação. 2.ed. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: Signos. São Paulo: Martins Fontes. 1991.

_____. O olho e o espírito. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RASURA. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Michaelis, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=rasura>. Acesso em: 09/09/2022.

REGO, Joana. O QUE A PALAVRA VÊ E A PINTURA DIZ – JOGOS DE LINGUAGEM NO PROCESSO CRIATIVO DA PINTURA. Porto: FBAUP. Tese de doutoramento. 2016.

REIS, Ricardo António Pereira - A Poesia Visual em Portugal (1915-1977): territórios de expressão - FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO - Porto, 2011.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

SAMPSON, Geoffrey. Sistemas de escrita. Tipologia, história e psicologia. Coleção múltiplas escritas. Tradução: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado: Processo de criação artística - São Paulo: FAPESP : Annablume. 1998.

SALZSTEIN, Sônia . No vazio do mundo: Mira Schendel, Editora Marca D'Agua, [São Paulo, Brazil], 1996.

SENTIMENTAL. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Michaelis, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=sentimental>. Acesso em: 09/09/2022.

SUBJETIVO. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Michaelis, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=subjetivo>. Acesso em: 09/09/2022.

TAVARES, Gonçalo M. Atlas do corpo e da imaginação . Teoria, fragmentos e imagens. Lisboa: Ed. Caminho. 2013.

TEJO, Cristiana. Escrita, Afetividade e Colaboração. 2008. disponível em https://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/69/maril%C3%A1-dardot/textos. Acessado em: 04/01/2020

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O DIÁLOGO IMAGEM-PALAVRA NA ARTE DO SÉCULO XX: As colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. UFMG. 2006.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX . ARBEX, Márcia (Org.). Interartes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZAMBRANO, María: Revista de Occidente, tomo XLIV, p. 318, Madrid, 1934.


Brouillon

A escrita é o ponto de partida das minhas criações artísticas, onde investigo suas potencialidades plásticas para além da própria semântica, buscando possíveis interseções entre a palavra poética e a rasura, deixando que as palavras existam no limiar entre visualidade e linguagem.

A repetição dos gestos de escrever, desconstruir e rasurar são procedimentos recorrentes no conjunto dos meus trabalhos, abrindo espaço para novos significados que se relacionam ao instante irrepetível da criação, onde a espontaneidade e a fluidez são exercitadas em continuidade. O processo oscila entre a construção e desconstrução, sem qualquer hierarquia dos elementos e propondo uma visão heterogênea das relações entre texto, imagem e suporte.

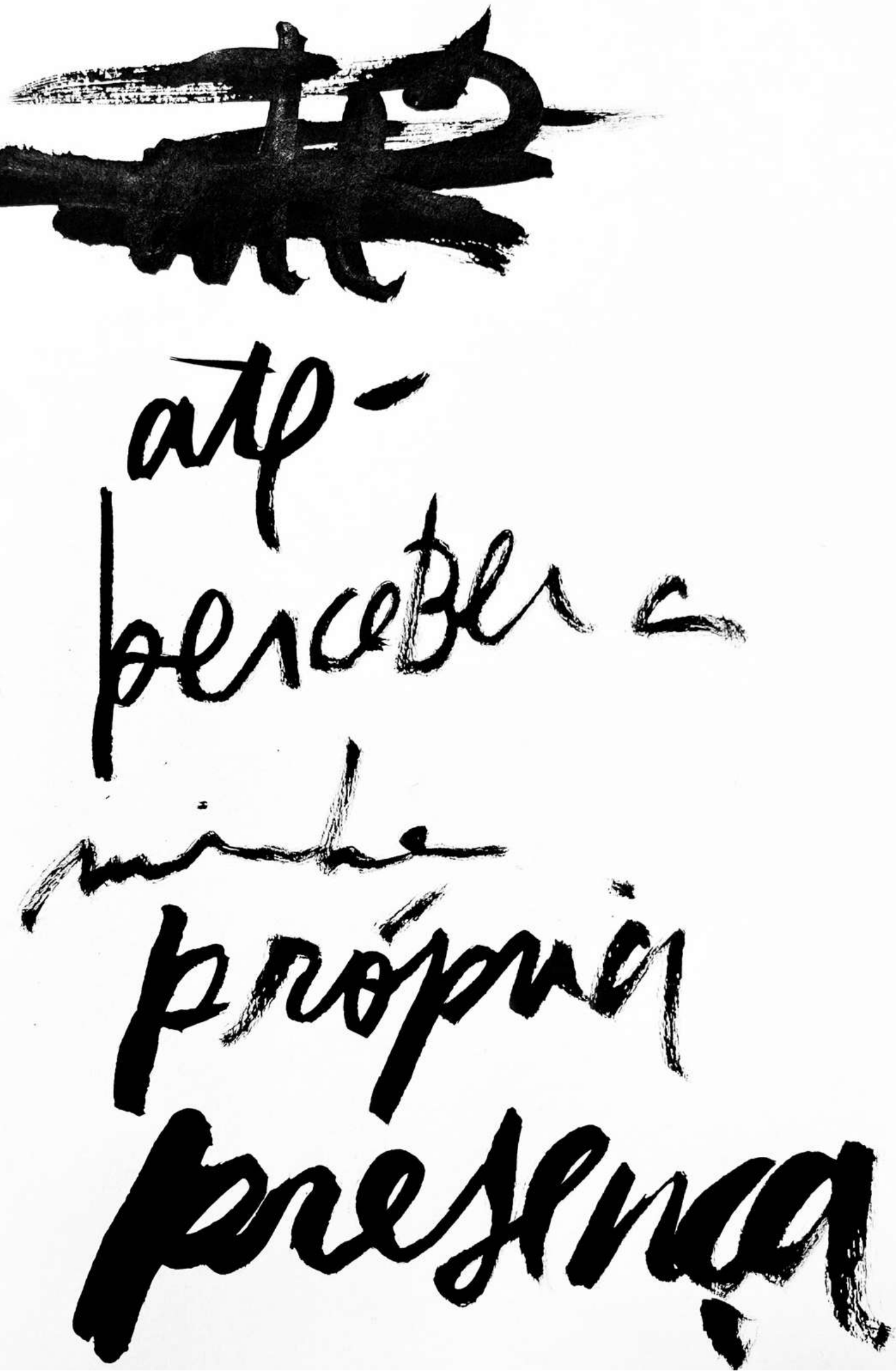
Destituída da obrigatoriedade de legibilidade, as escritas-signos abrem espaço para a reinterpretação. Neste hiato, o que importa é o vestígio do gesto, onde as linhas e manchas coexistem como signos gráficos; uma tentativa iminente de decifrar o instante; abrindo possibilidades de significados e sentidos capazes de representar também os aspectos mais subjetivos do ser.

Como traduzir o inominável, aquilo que transpassa a palavra, que descabe da linguagem, que só existe na esfera do sentir?

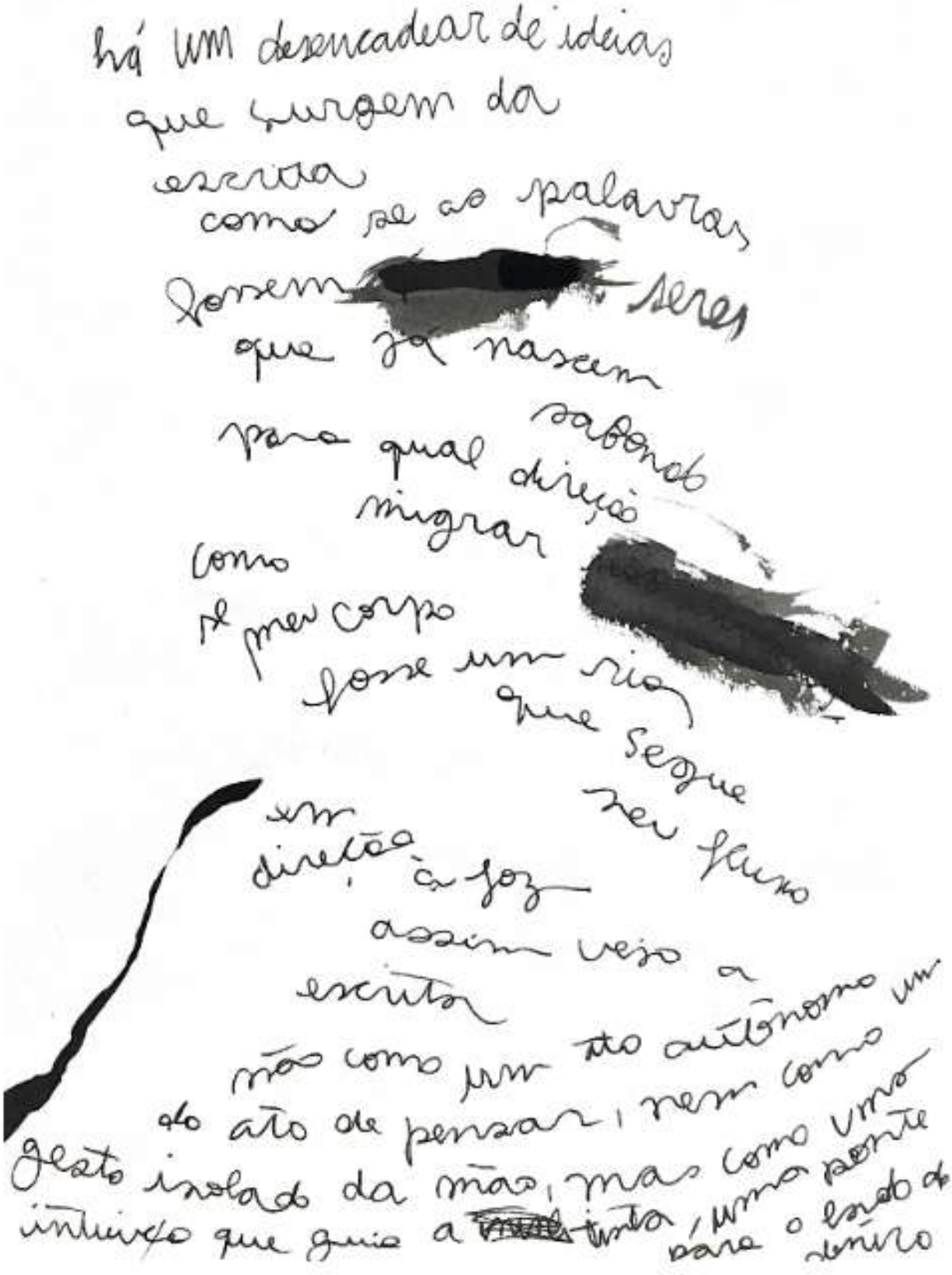
Busco abrigar a coexistência da polaridade existente no mundo também em formas e contrastes, questionando limites de ordenação e acaso, a fronteira entre exterior e interior, o público e o privado, fora e dentro, tudo e nada, o dito e o percebido, o tudo e o nada, a palavra e a presença poética dos vazios.

Esses assuntos podem-se desdobrar em diferentes suportes, materiais e linguagens, tendo como principal meio a pintura, objetos escultóricos, diários, instalações, criando contextos e representações que exploram a passagem do tempo e as possibilidades poéticas além da própria linguagem; na exploração de um caráter sensorial da pintura questionando a dimensão indecifrável da palavra e do silêncio; o desejo de ver através, onde a linguagem não é capaz de alcançar;

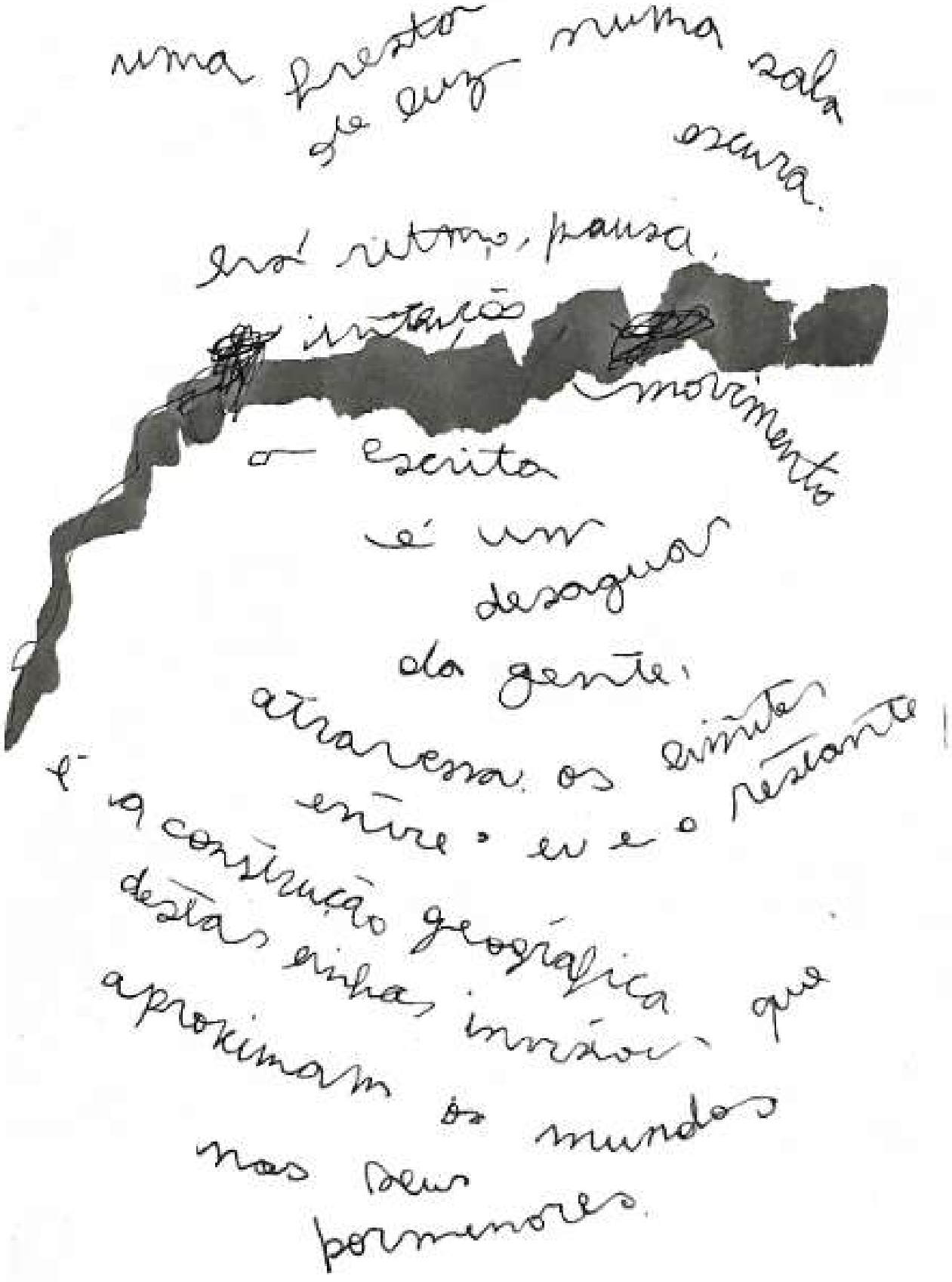
são reticências sobre a vida que existe para além do que se vê.


até
perceber
minha
própria
presença


Bruna Vettori
Où va-t-on quand on sent
35 37
memórias
corro
se for
possível
para a
de um
ici Pas



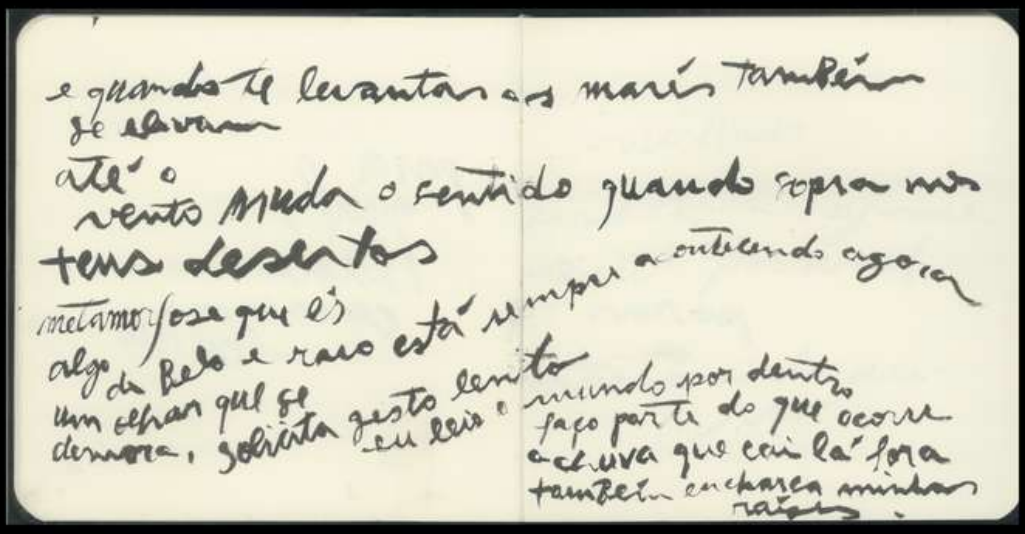
Bruna Vettori
"A escrita", tinta sobre papel, 2019.

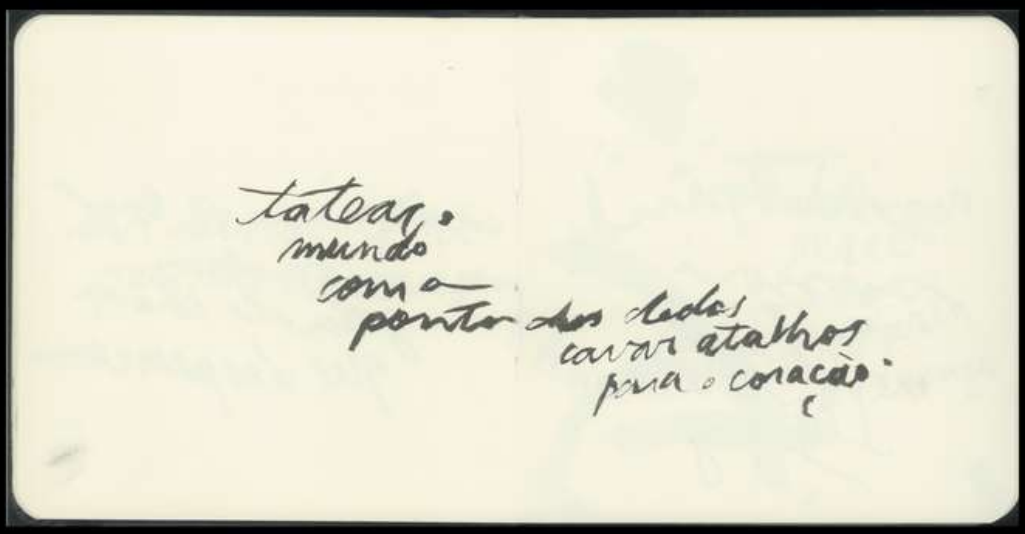


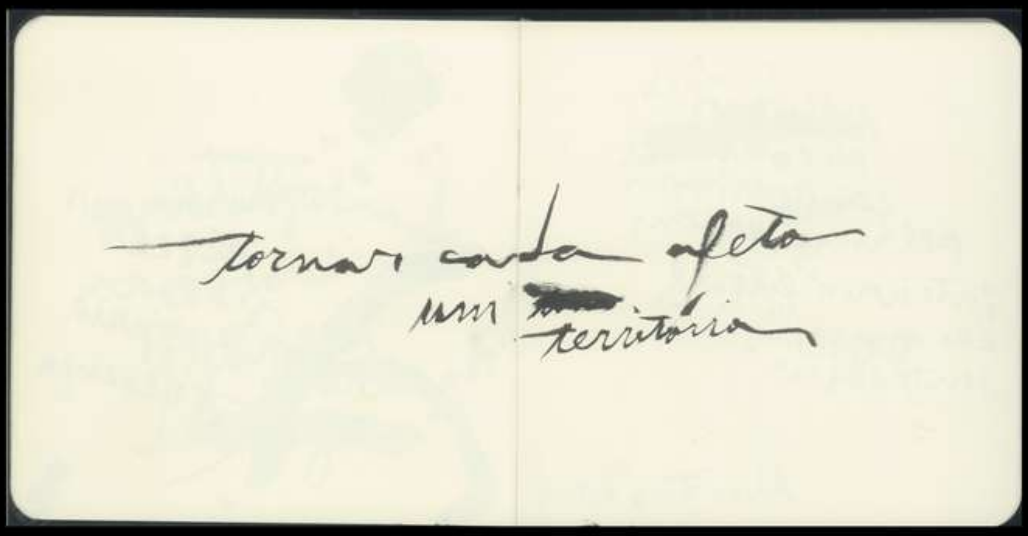
Bruna Vettori
"A escrita", tinta sobre papel, 2019.



Bruna Vettori
Diário, tinta sobre papel, 2022.







Bruna Vettori
Diário "Relicário", tinta sobre papel, 2020.

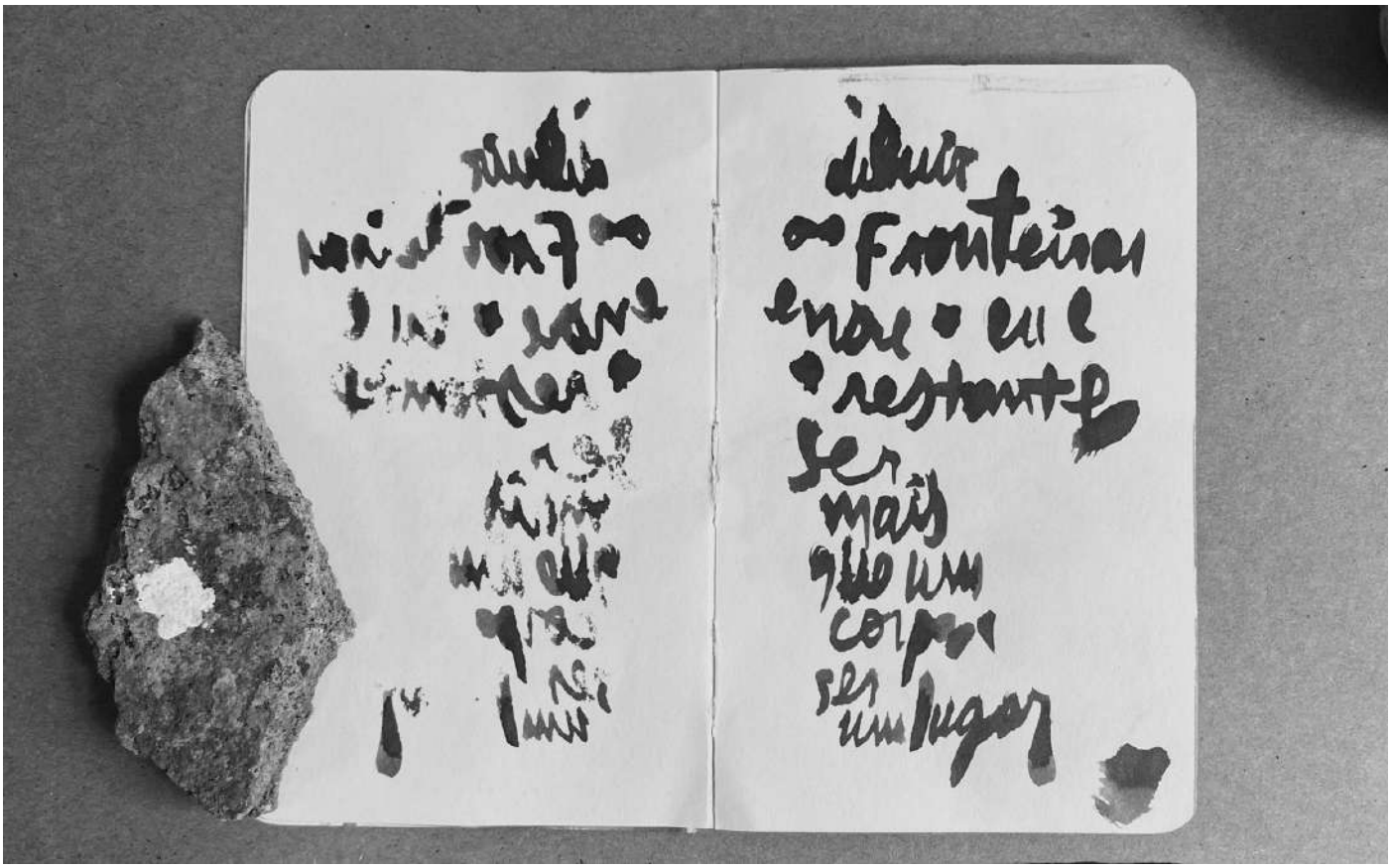


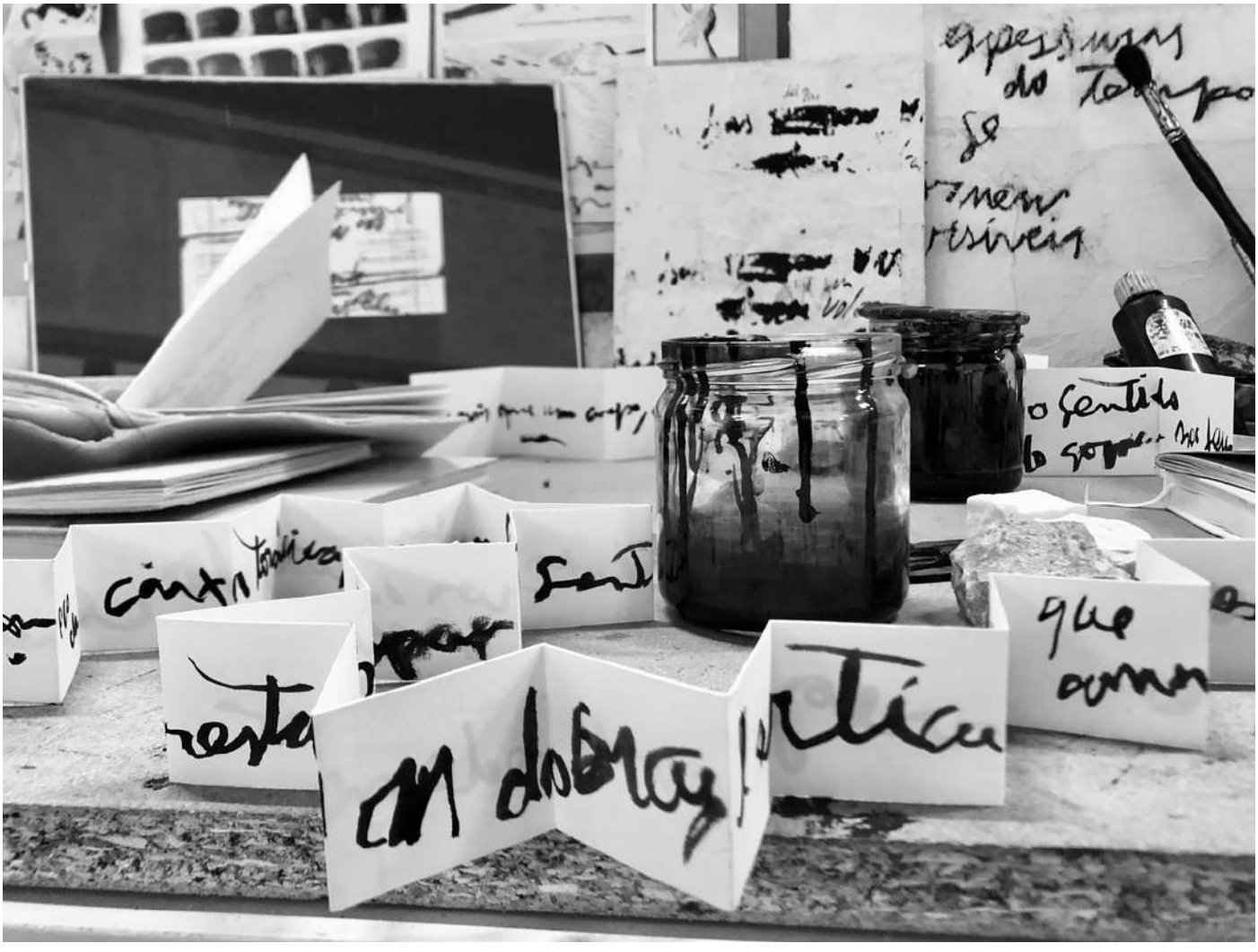
Bruna Vettori
Diário, tinta sobre papel, 2020.





Bruna Vettori
Diário, tinta sobre papel, 2022.





Bruna Vettori
Atelier, Paris, 2022.



14.08

dia 1 · marinha grande a letra e : como prosseguir

como escrever em vidro quente as palavras que nem
ouso balbuciar.
sob mil graus o vidro [redacted] é coletado
no forno. em movimentos rapidos, enrolo um
punhado na cana. (uma longa vara de metal)
sob uma superfície, trago o aglomerado [redacted]
esboço um discurso, uma palavra, uma letra incandescente
até que, impedida pela própria matéria
detenho-me no
gesto.
o vidro palavra antes eu fizesse
em contato com o ar se
[redacted] enrijece

qual a transparência daquilo que sinto

pra onde vamos quando sentimos?

tentei investigar a palavra na transparência
do vidro sem considerar
que sua [redacted] composição
se altera em pleno contato
com o ar.

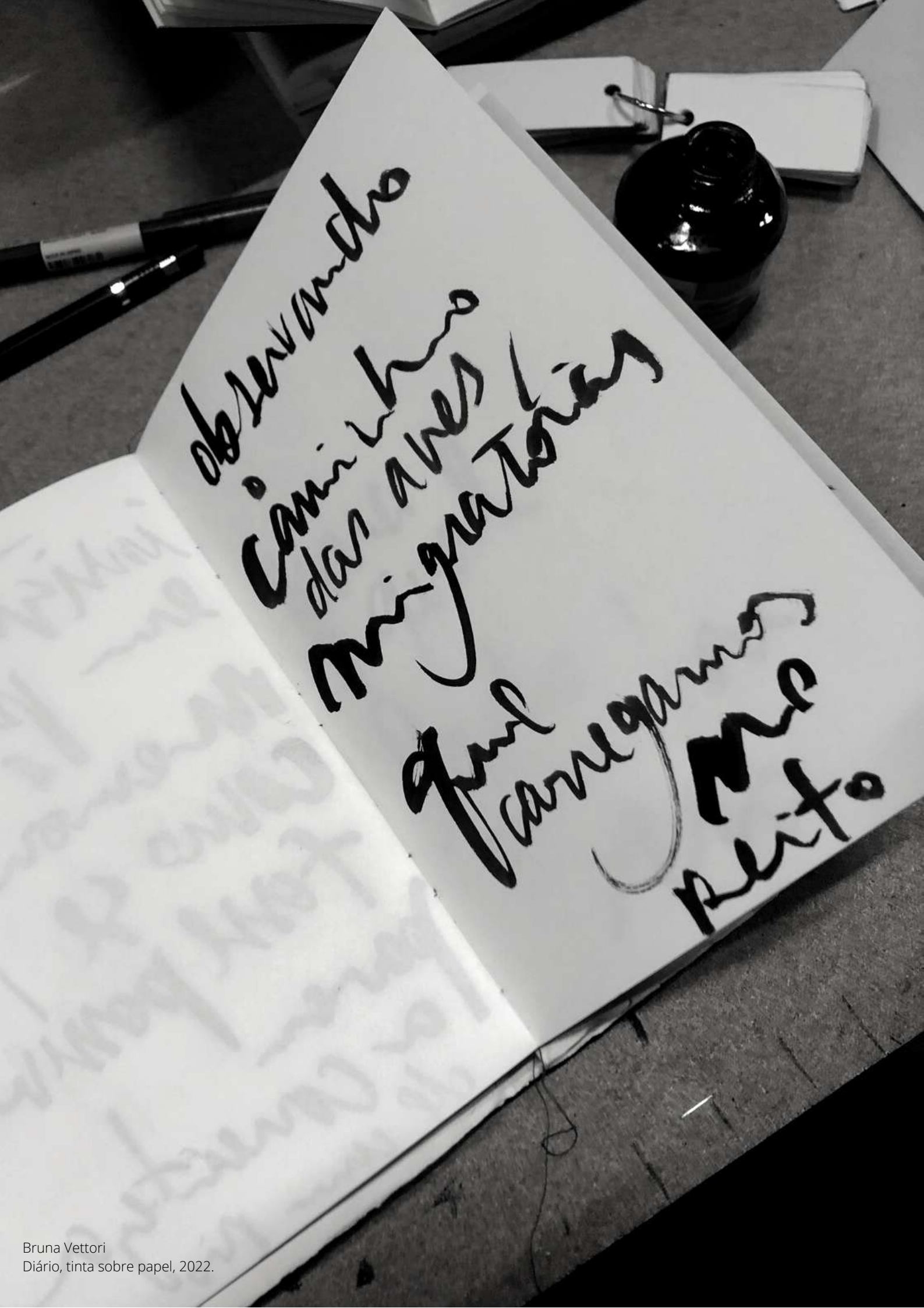
os segredos não são fáceis de serem
ditos em voz alta.

compreender de questão feitas
as verdades
as verdades não são feitas de
vidro.

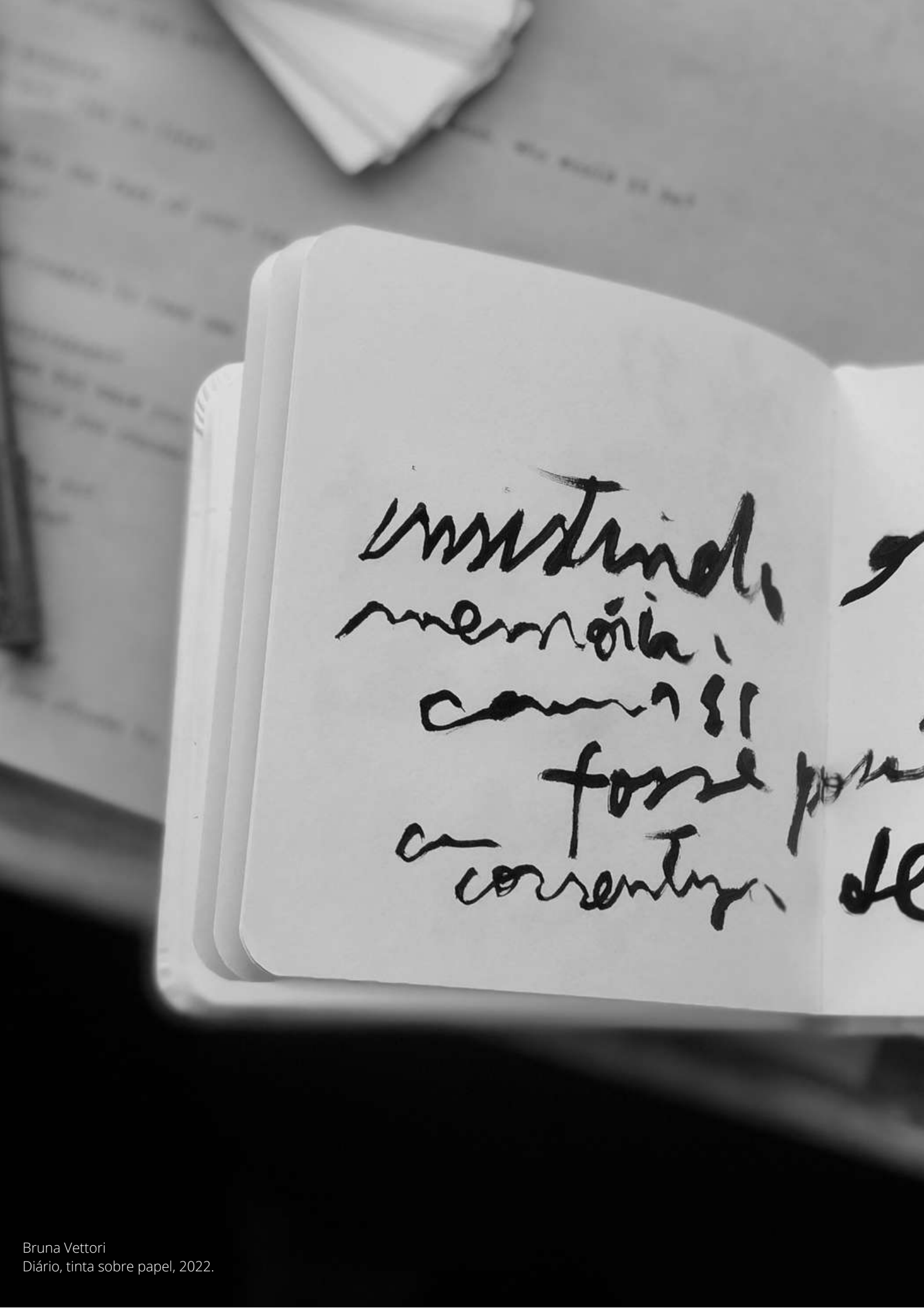
parece que
só consegui fazer a letra e
fiquei de como prosseguir. a vida segue dos



Bruna Vettori
Diário "Para todos os lugares que já fui casa", tinta sobre papel, 2021.



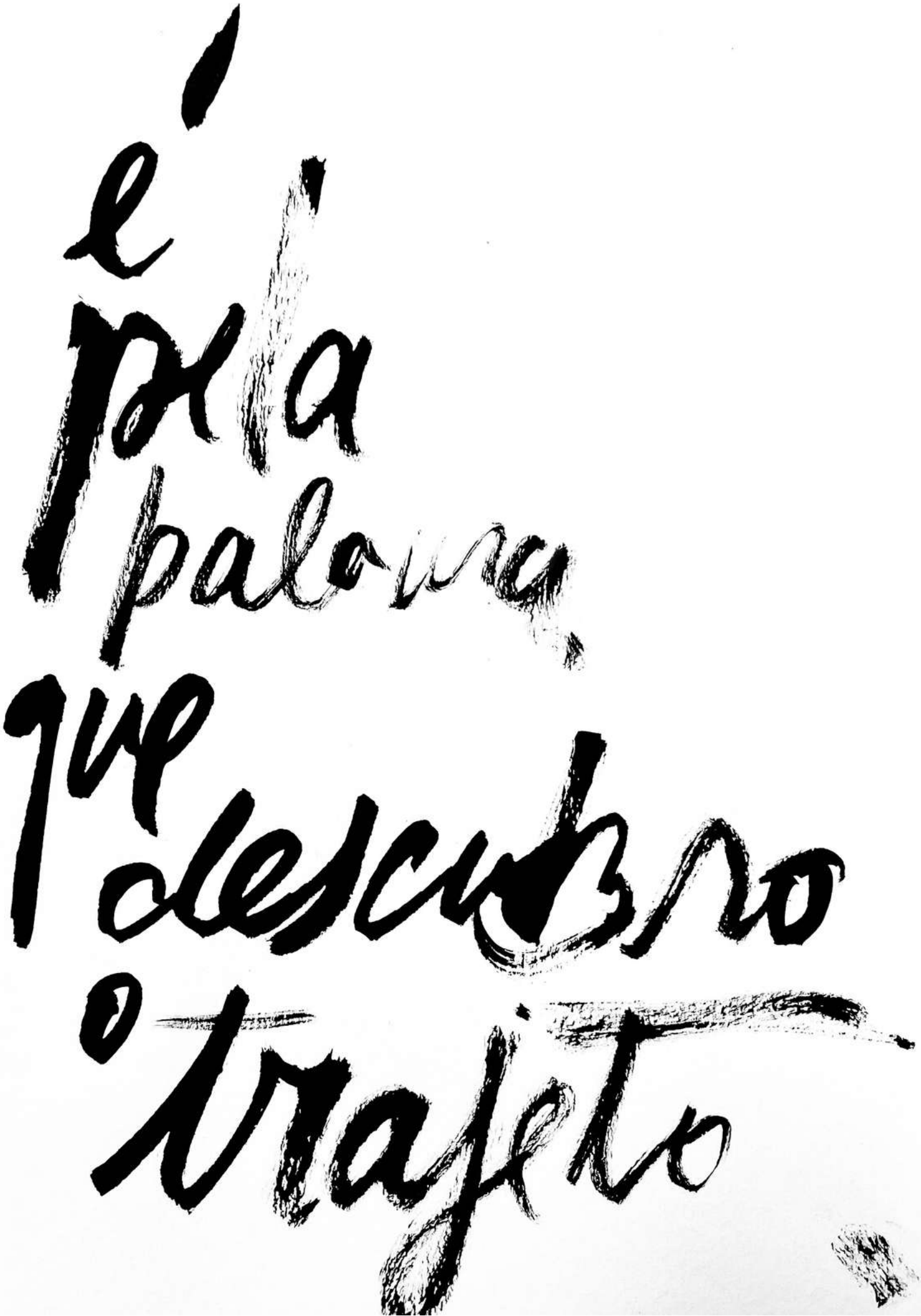
Bruna Vettori
Diário, tinta sobre papel, 2022.



Bruna Vettori
Diário, tinta sobre papel, 2022.



Bruna Vettori
Atelier, Paris, 2022.


é
pela
palavra
me descubro
o traço

TOCAR EM CADA

PALAVRA TUA

COMO SE FOSSE

ASSIM, FÍSICA: TÁTIL, PERCEPTÍVEL

LENTAMENTE

NOMEAR

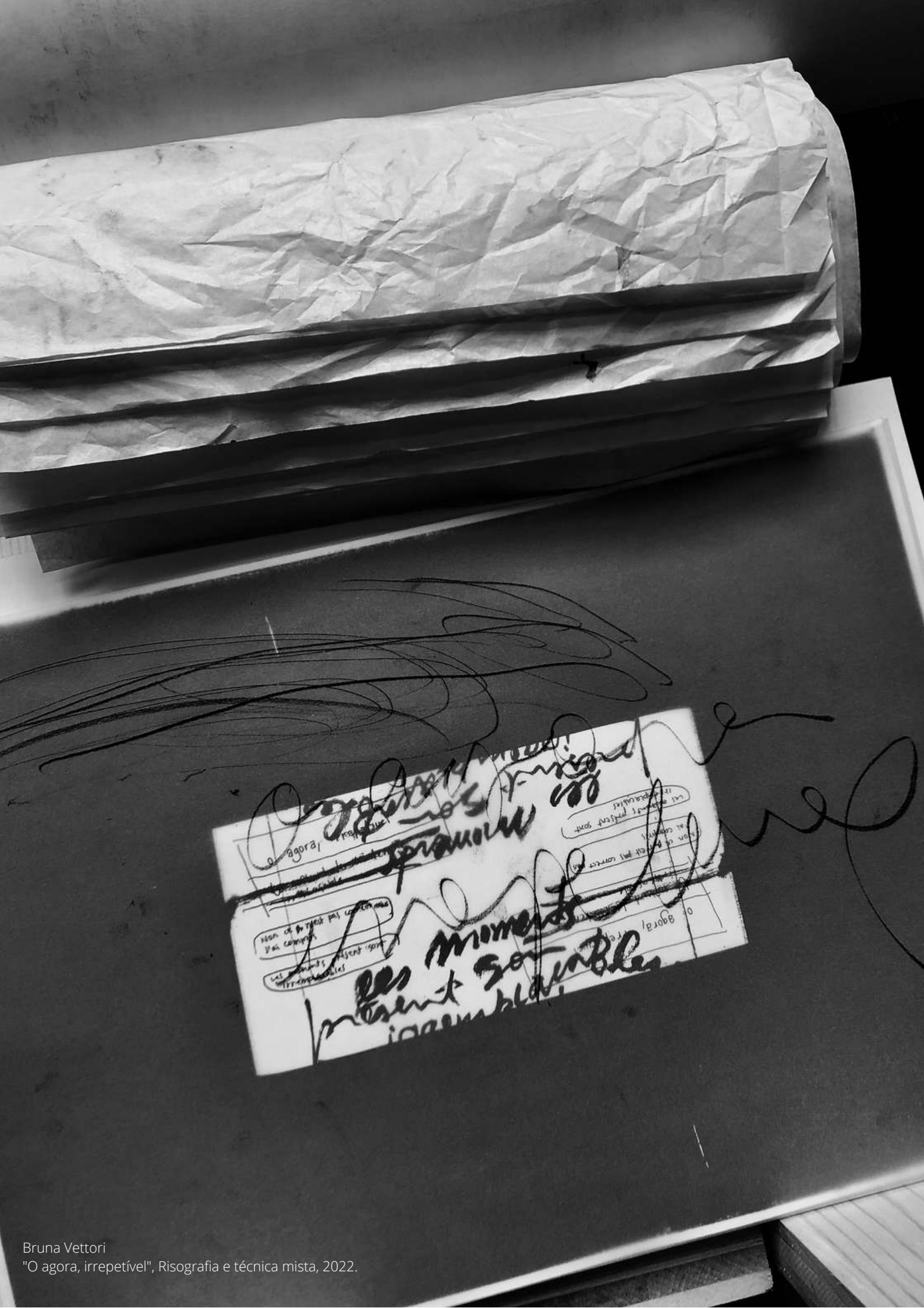
O CONTORNO

DO POEMA

QUE SURGE BOCA

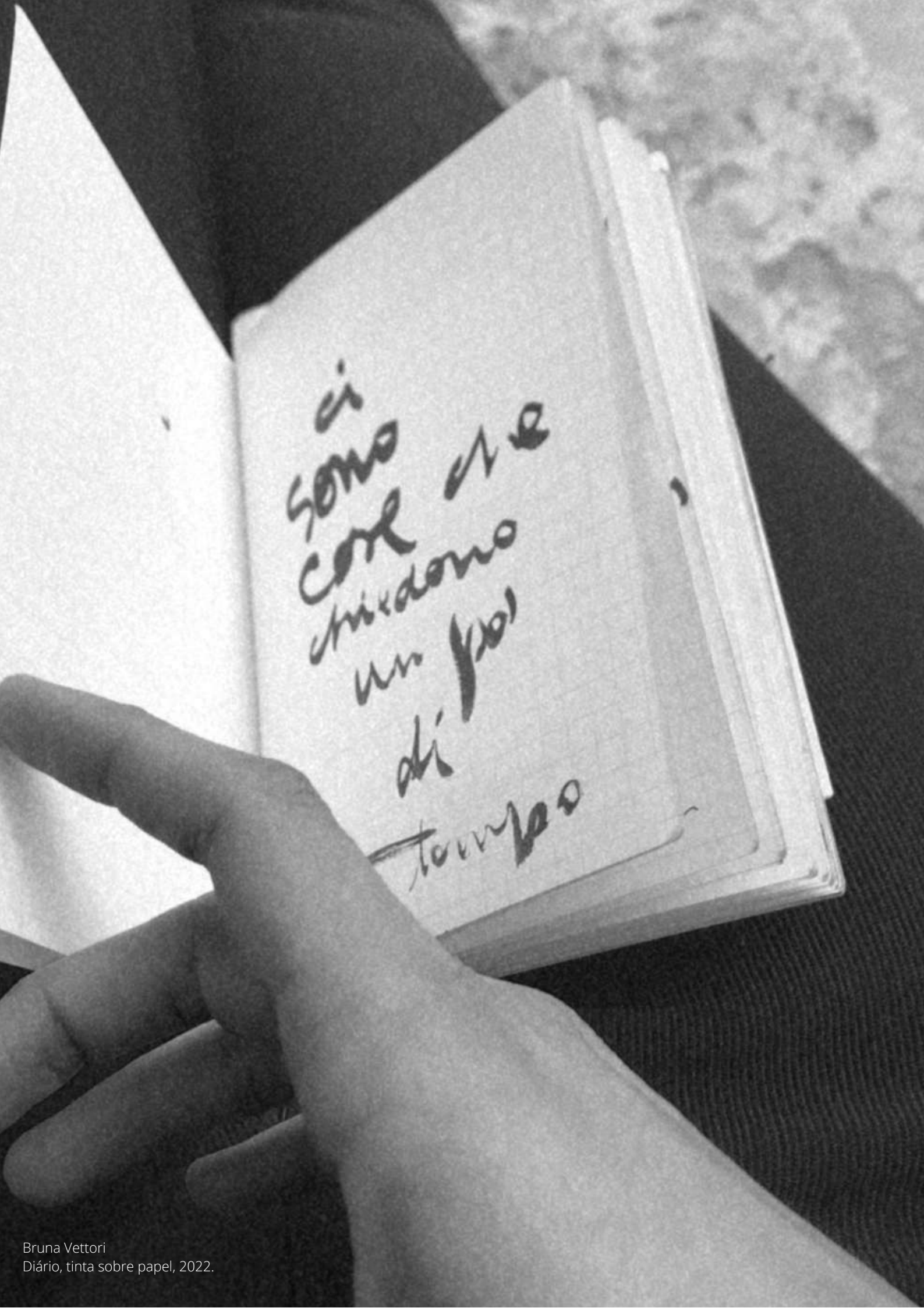
DA TUA

{ TODA VEZ QUE FALAS, DE NÓS }

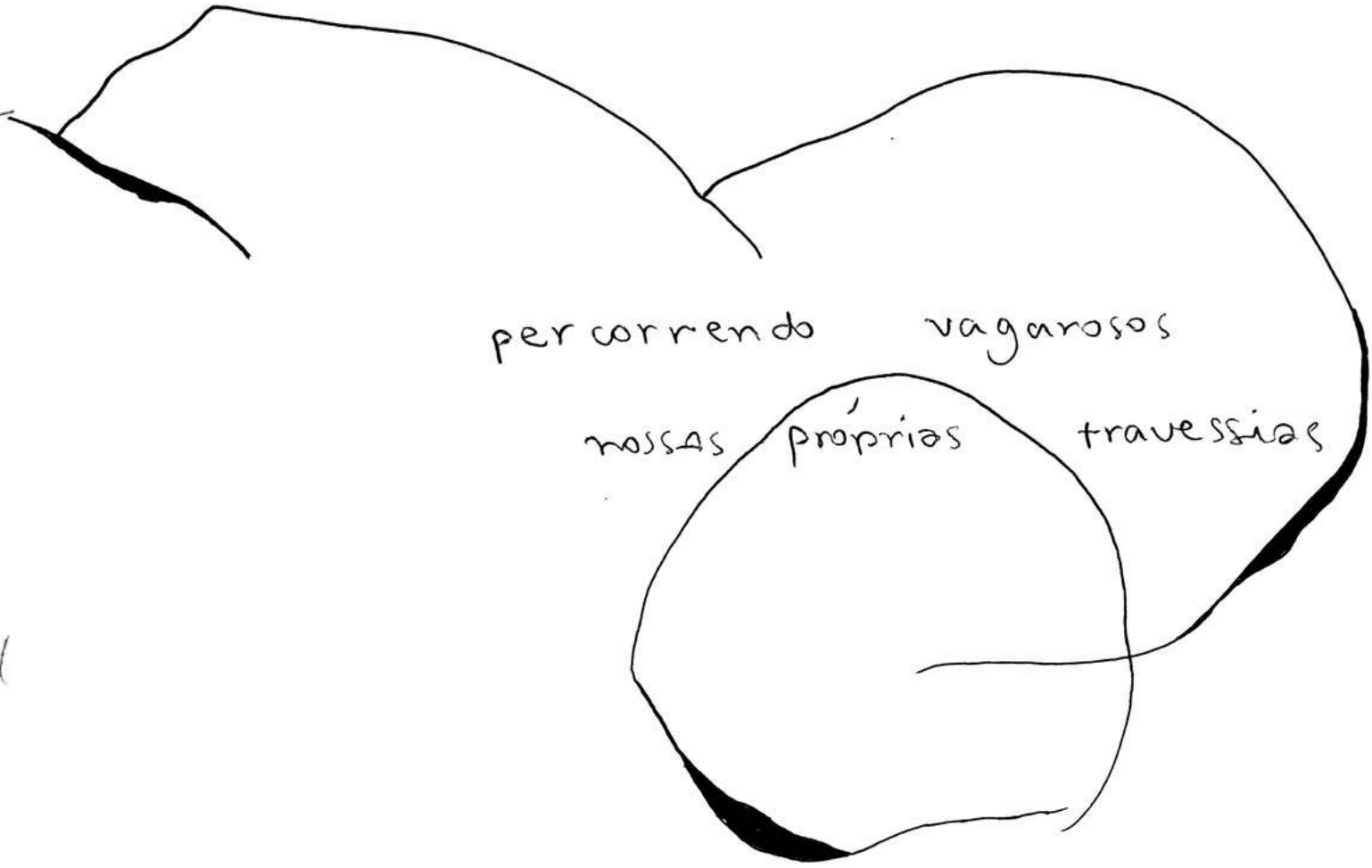


Bruna Vettori
"O agora, irrepetível", Risografia e técnica mista, 2022.

Bruna Vettori
"Sussurro", Papel e prego, 2021.



Bruna Vettori
Diário, tinta sobre papel, 2022.

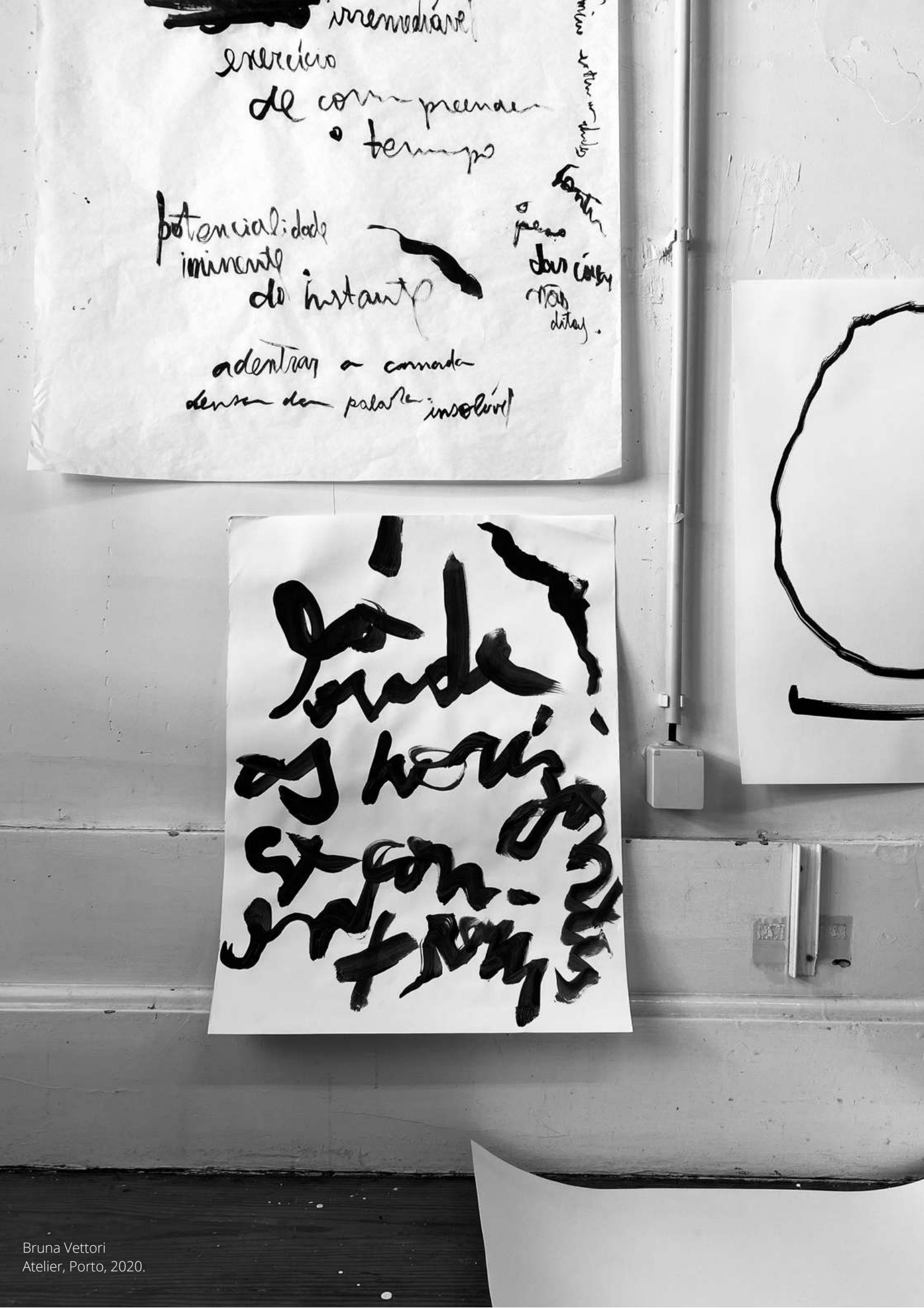


Bruna Vettori
"Percorrendo, vagarosos, nossas próprias travessias", tinta sobre papel, 2020.



Bruna Vettori
Atelier, Porto, 2019.

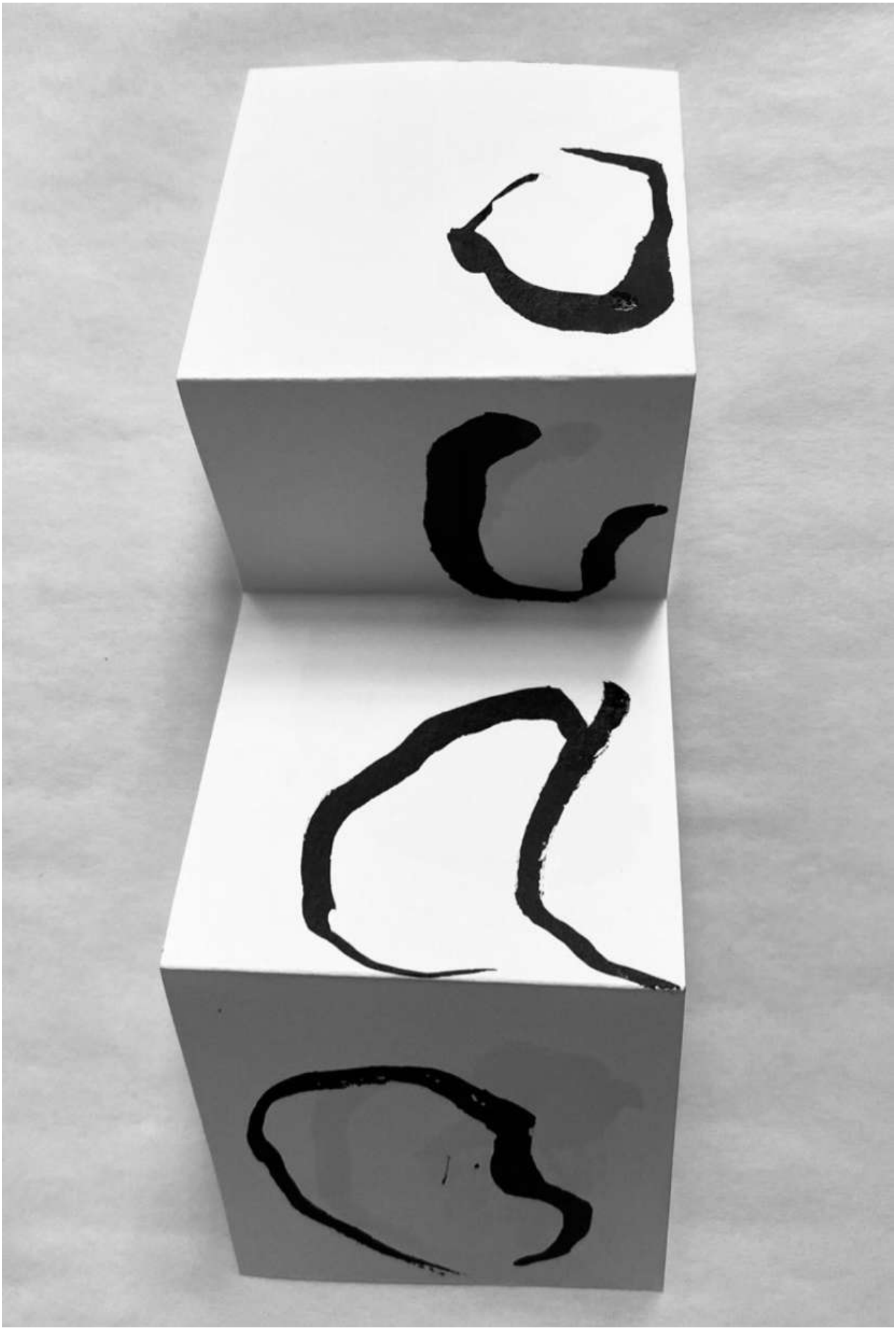




Bruna Vettori
Atelier, Porto, 2020.



Bruna Vettori
"Dobras", Tinta sobre papel, 2021.



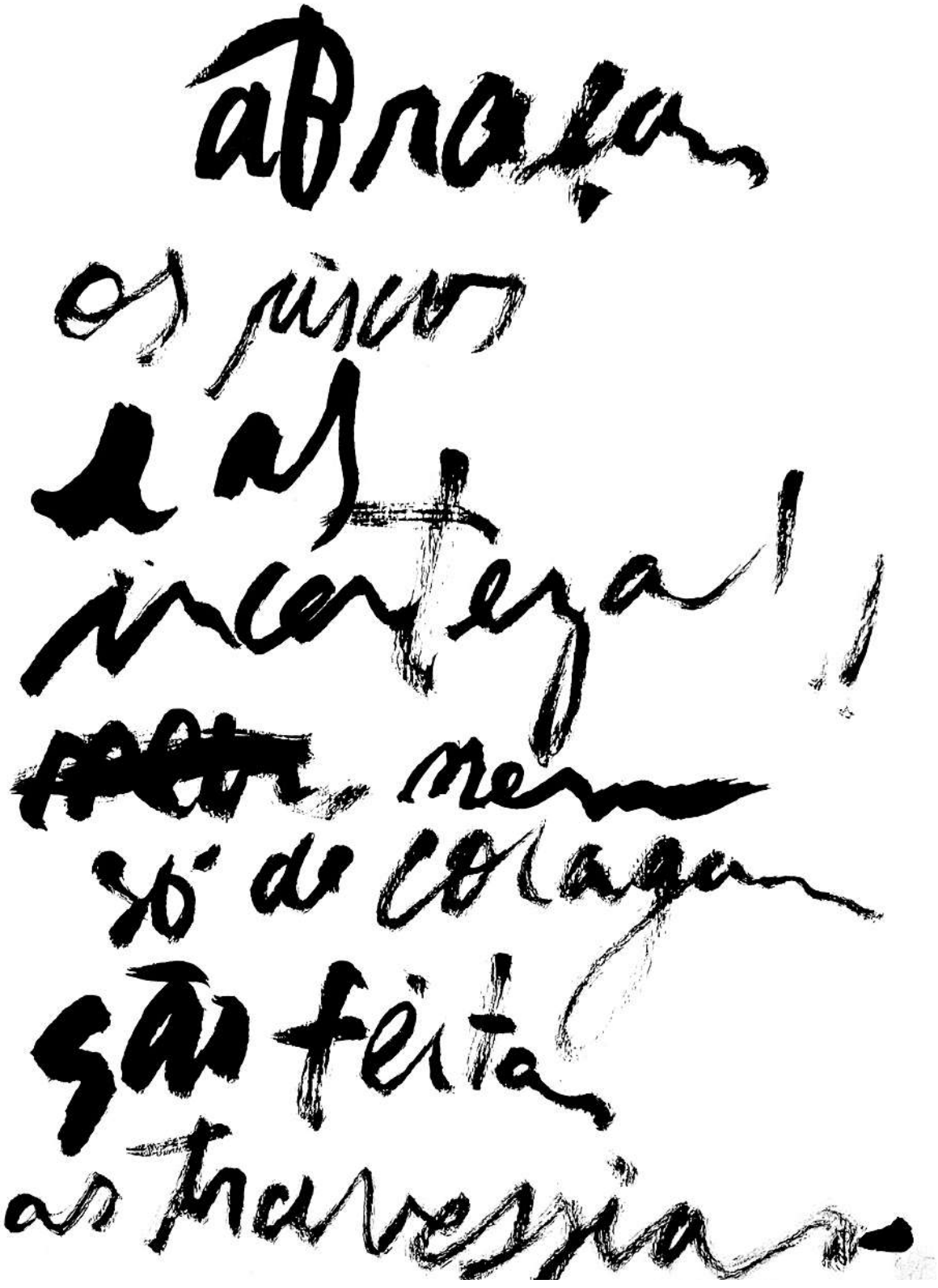
Bruna Vettori
"Dobras", Tinta sobre papel, 2021.



Bruna Vettori
"Dobras", Tinta sobre papel, 2021.



Bruna Vettori
Atelier, Porto, 2020.


abraça
os pinos
as inteiras!
mesmo
só de colagem
são feitas
as travessias



Bruna Vettori
"Gestos", Tinta sobre papel, 2020.



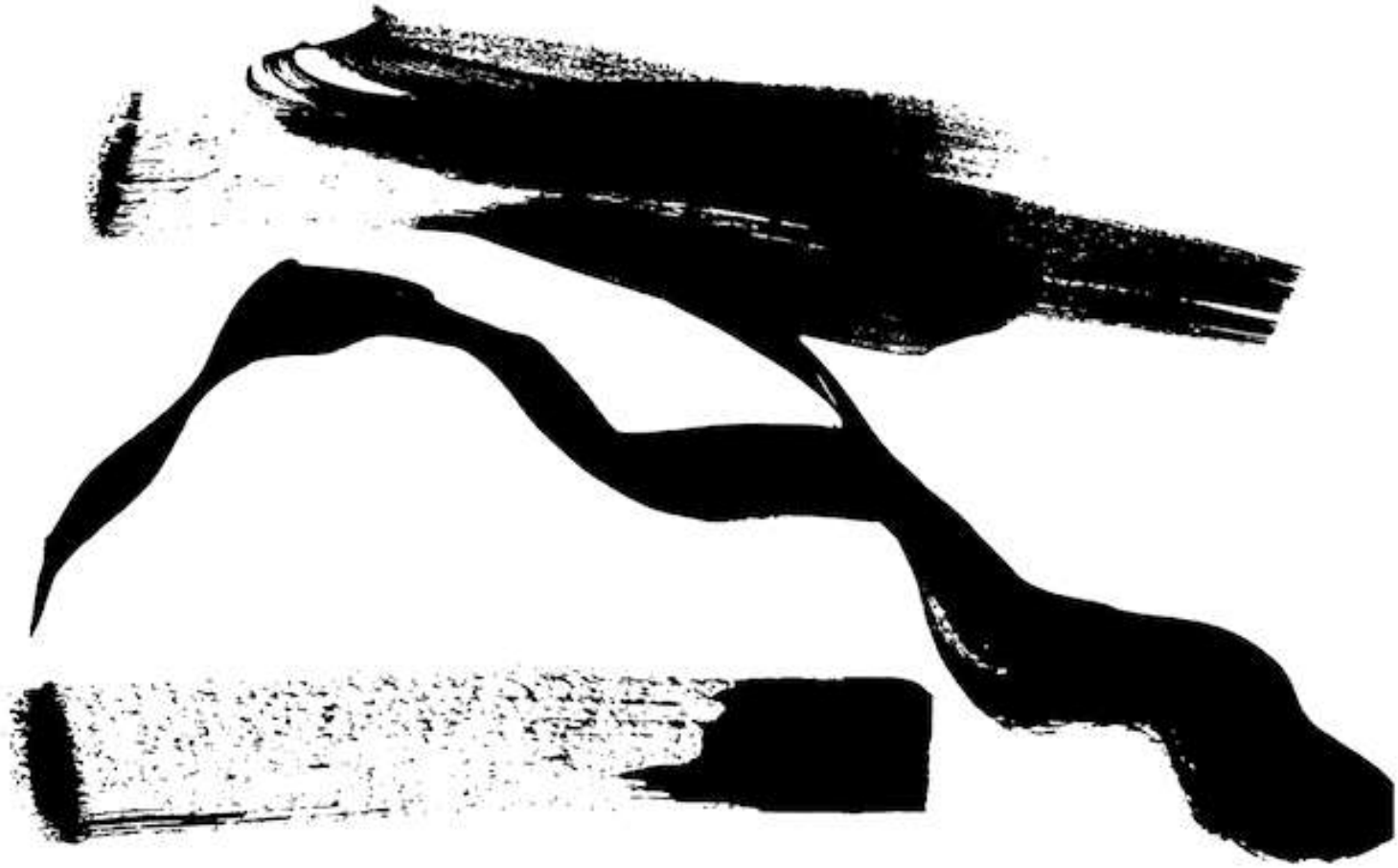
Bruna Vettori
"Horizontes", Tinta sobre papel, 2020.



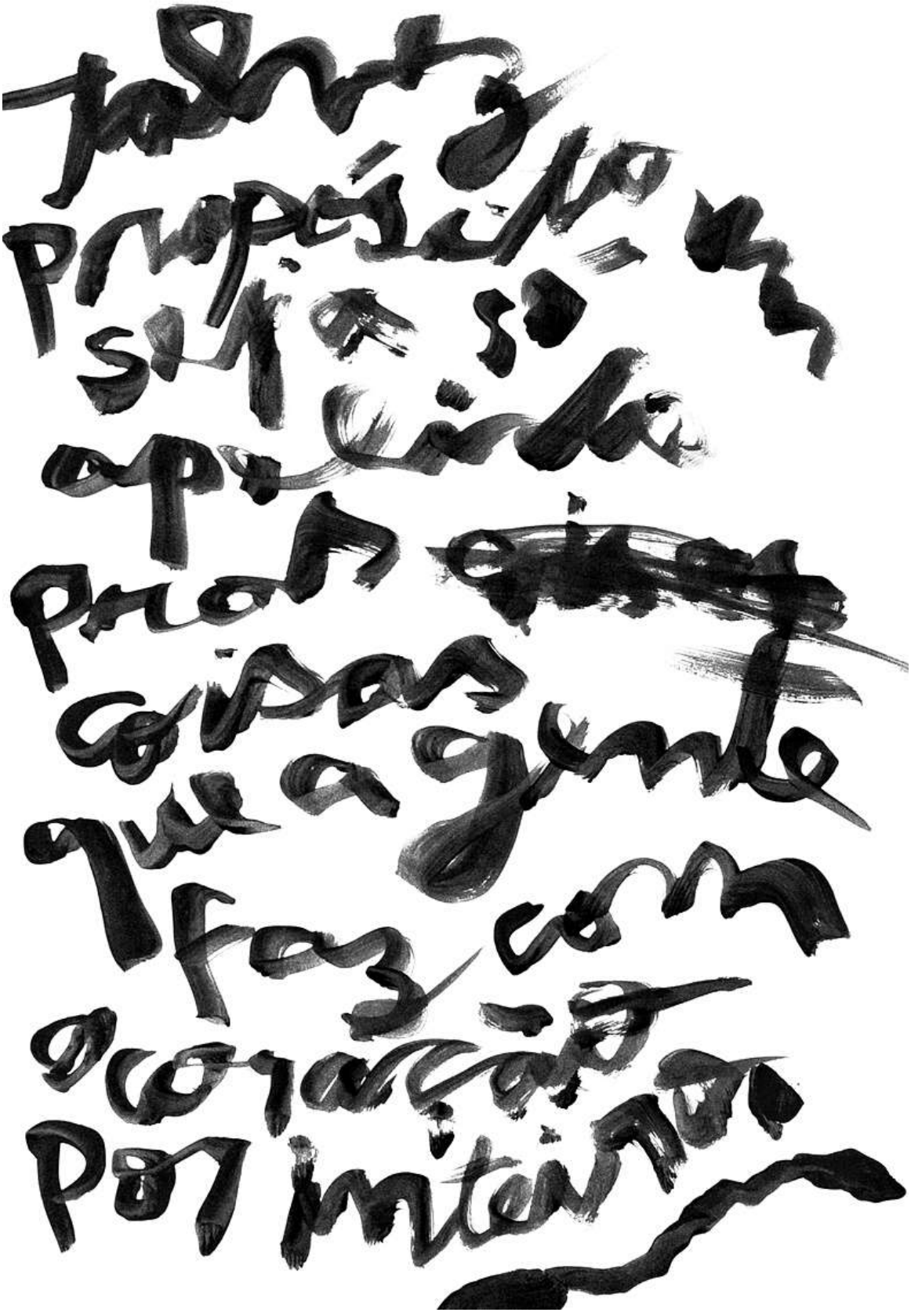




Bruna Vettori
"Para qual lado corre teu rio", tinta sobre papel, 2019.







Bruna Vettori
"Um apelido", tinta sobre papel, 2020



Bruna Vettori
Atelier, Paris, 2021.



Bruna Vettori
"Tocar na tangente", Livro de artista, ardósia e papel, 2022.





Bruna Vettori
"Sentir", pedra, 2020.



Bruna Vettori
Processo, Vidro Soprado 2021.



Bruna Vettori
Sem título, vidro e papel, 2021.

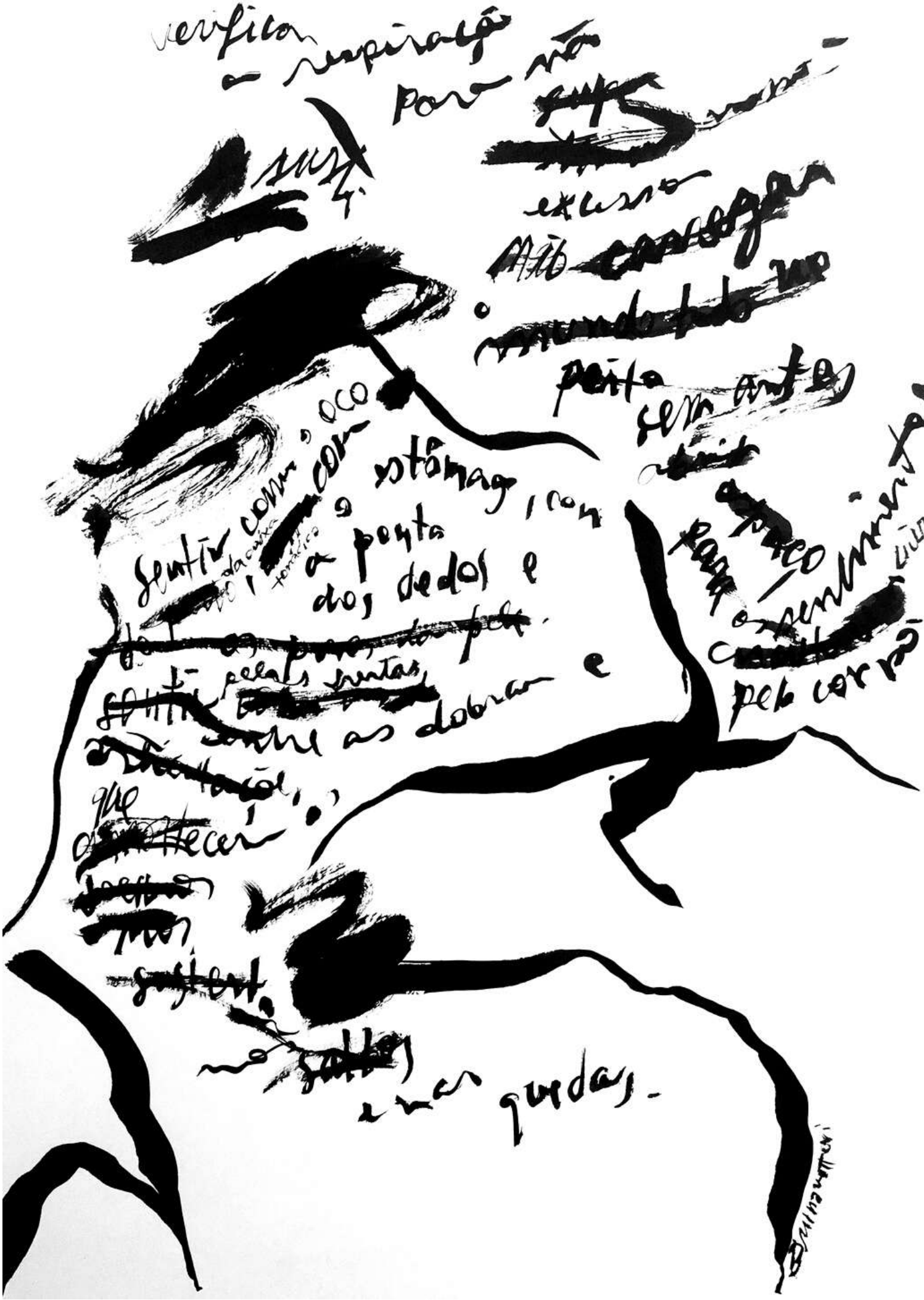


Bruna Vettori
Processo, Vidro Soprado 2021



Bruna Vettori
Sem título, Fotografia digital, 2021.







Bruna Vettori
"Sentir", fotografia digital, 2022.



Bruna Vettori
"Sentir é um rio", tinta sobre papel, 2019..



Bruna Vettori
Atelier, Porto, 2021.





Bruna Vettori
"Espessuras", tinta sobre papel, 2020.





Bruna Vettori
"Frágeis Certezas", tinta sobre papel, 2019.

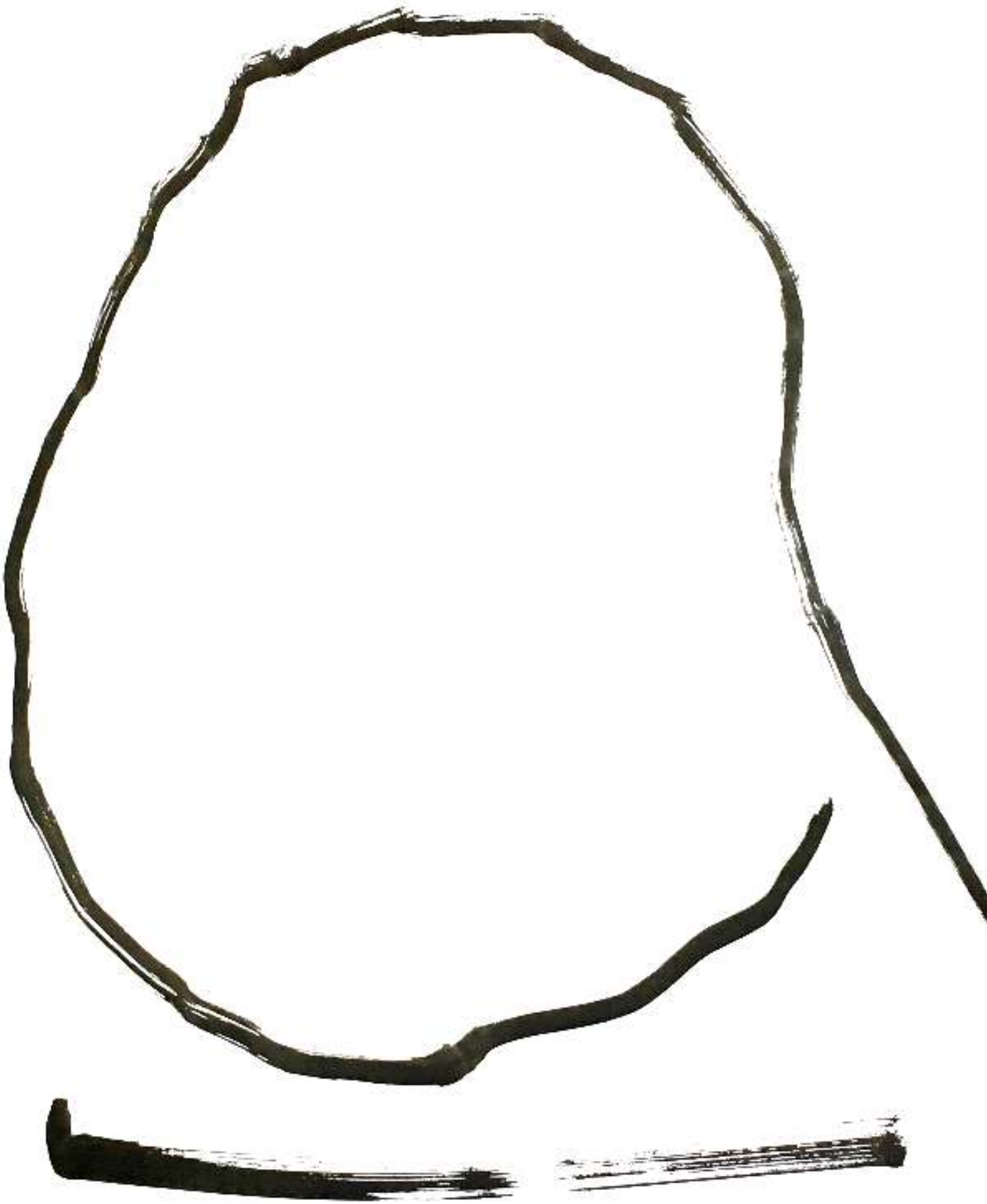


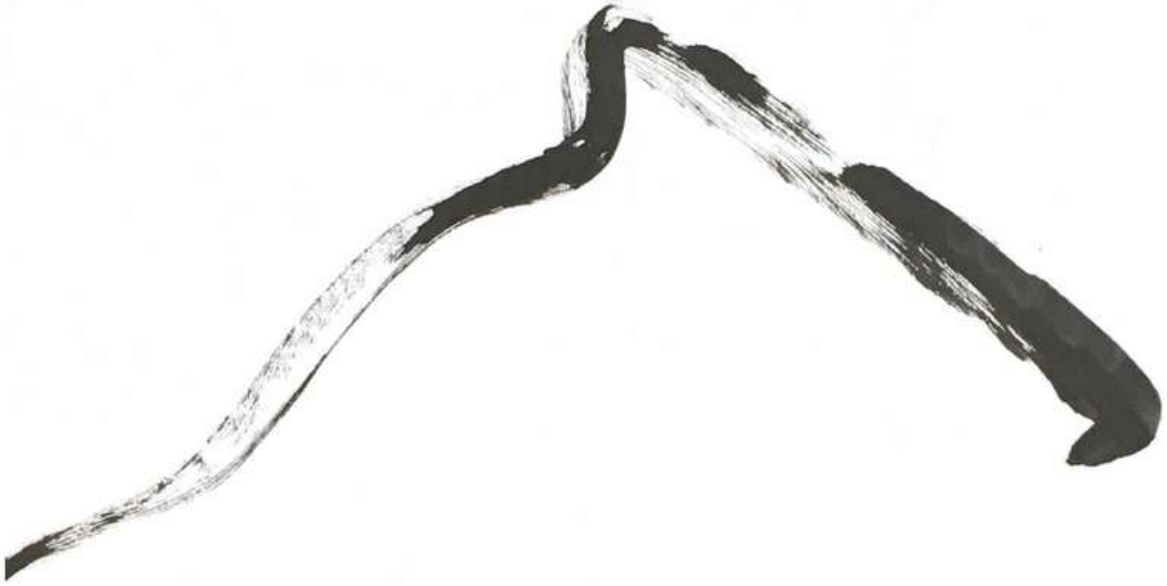


Bruna Vettori
"Indecifrável", tinta sobre papel, 2019.



Bruna Vettori
Processo de pintura em carvão, Paris, 2021.





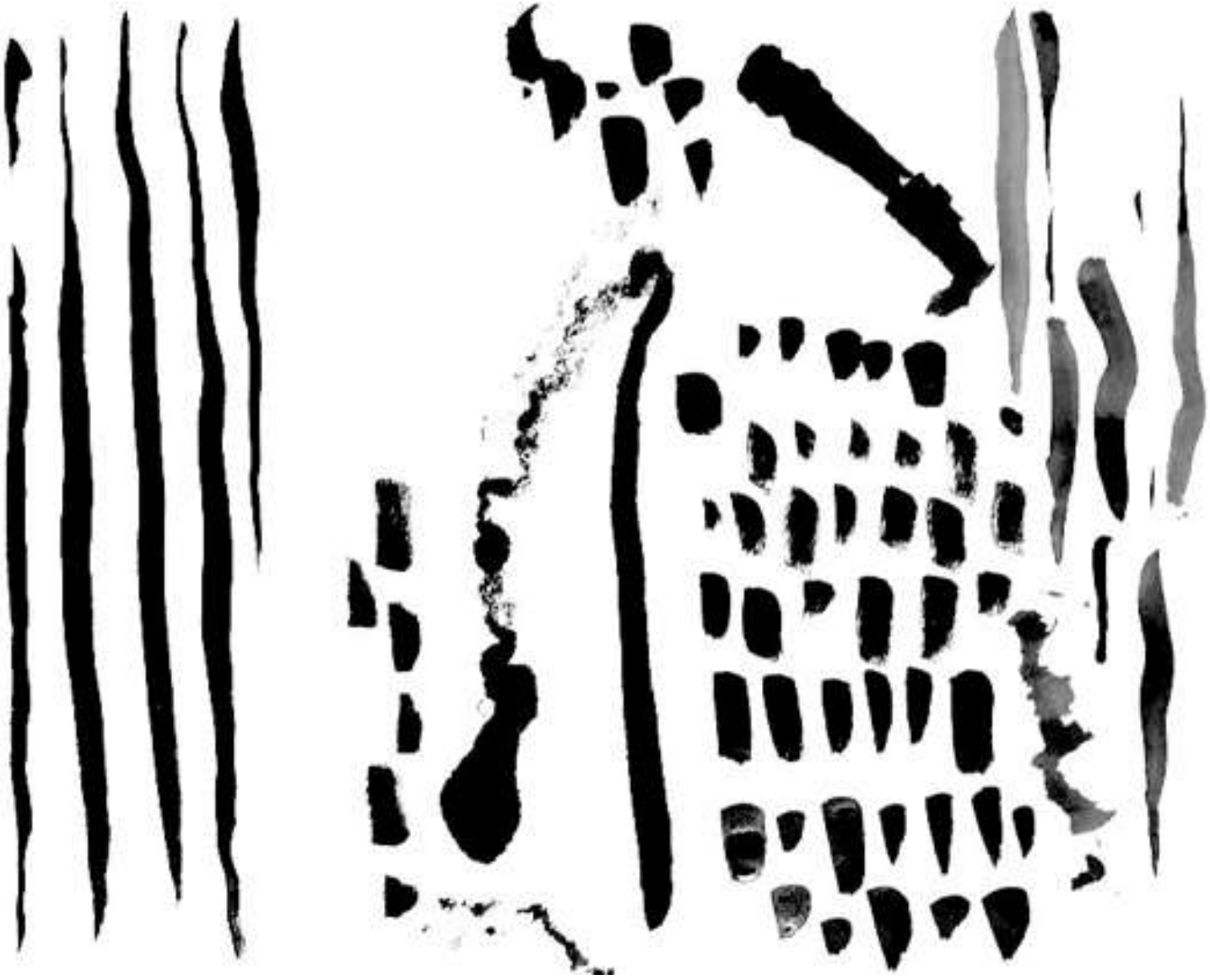
quando



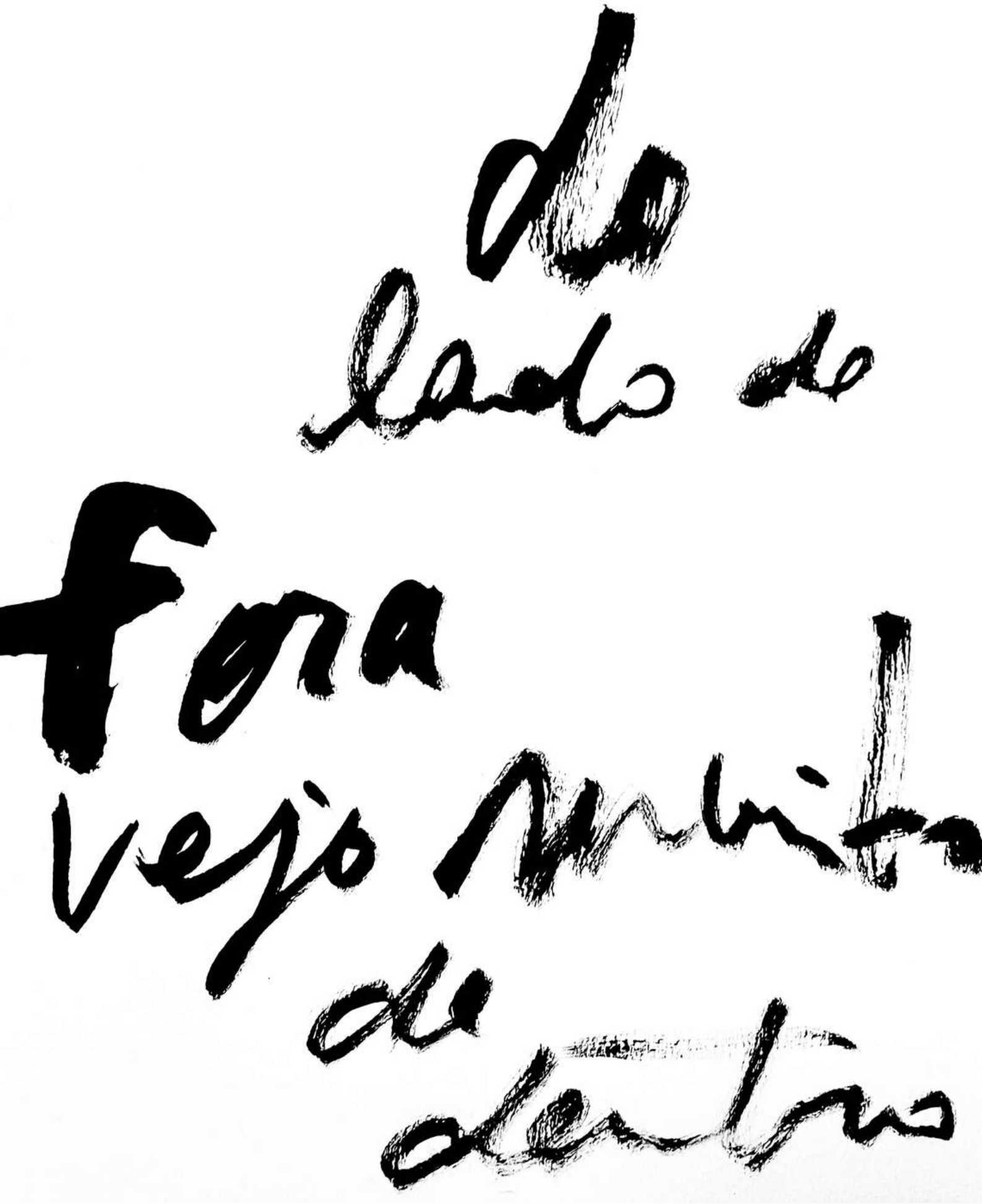
Bruna Vettori
Atelier, Porto, 2021.

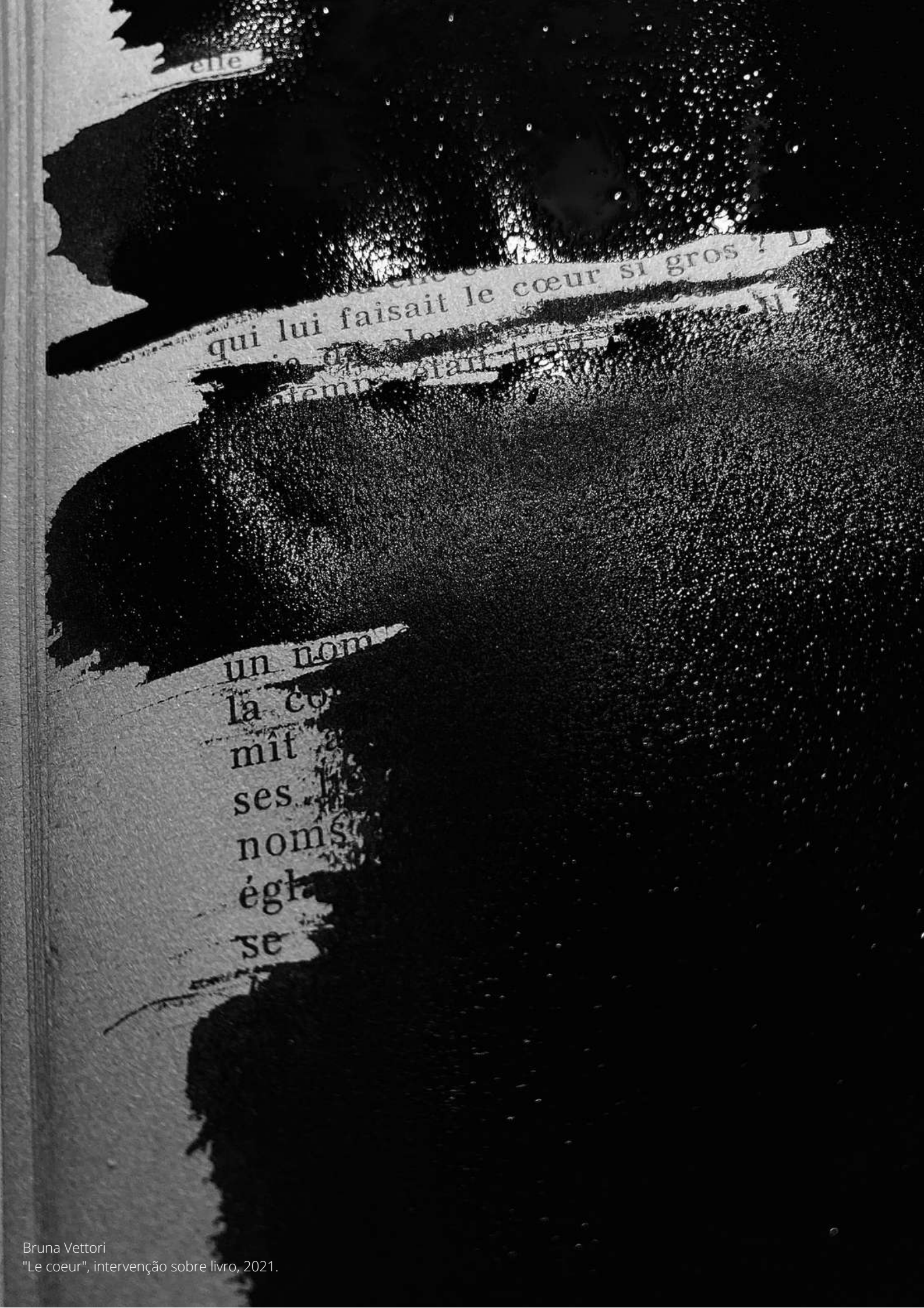









do
lado de
fora
vejo muito
de longe



Bruna Vettori
"Le coeur", intervenção sobre livro, 2021.





Bruna Vettori
"Permitir que as espessuras do tempo se tornem visíveis", intervenção sobre papel fixado no espaço, 2021.





Bruna Vettori
"Permitir que as espessuras do tempo se tornem visíveis", intervenção sobre papel fixado no espaço, 2021.

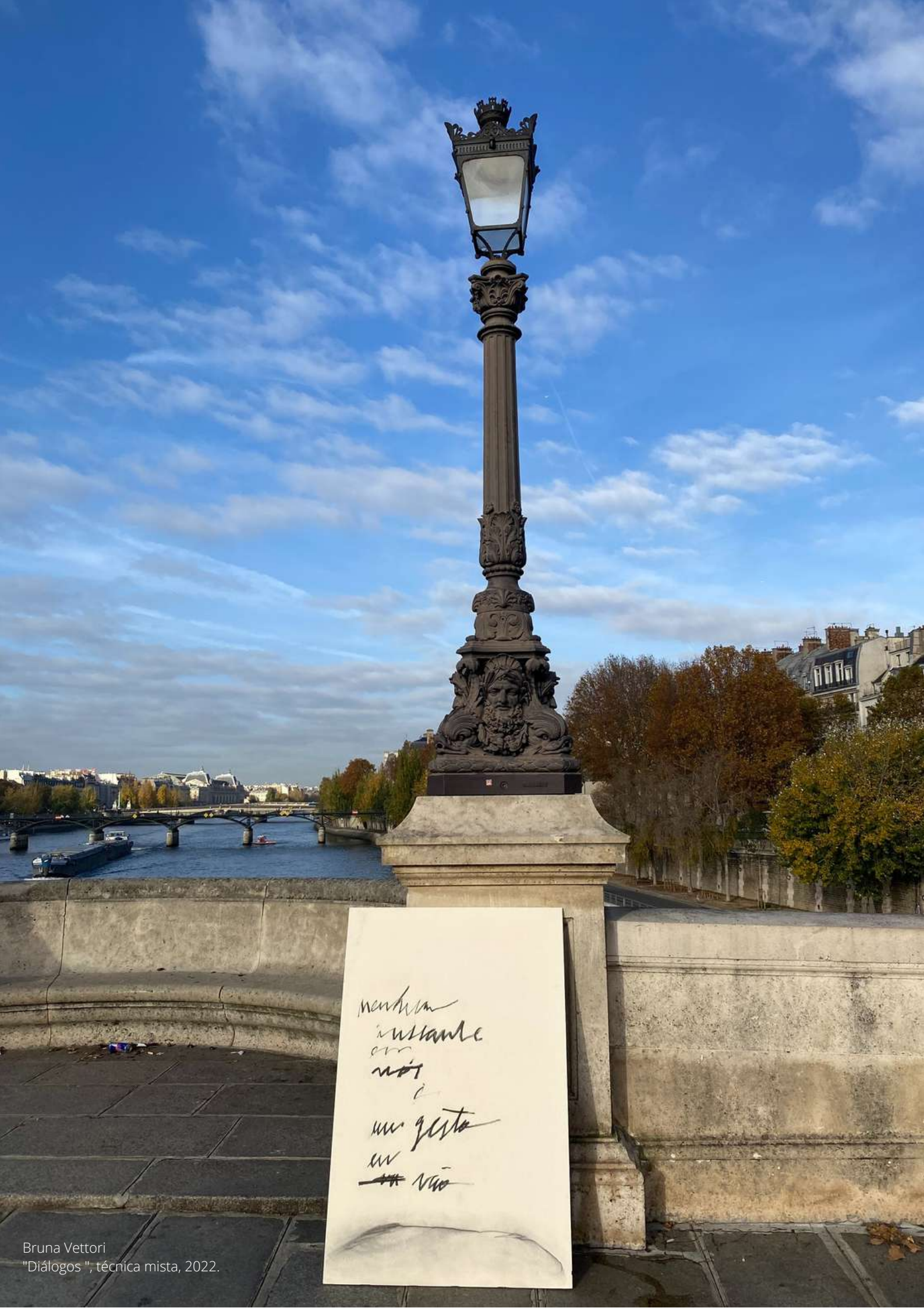


Bruna Vettori
"Comme c'est beau le courage de se laisser affecter ", papel de seda, 2022.



Bruna Vettori
"Comme c'est beau le courage de se laisser affecter ", papel de seda, 2022.

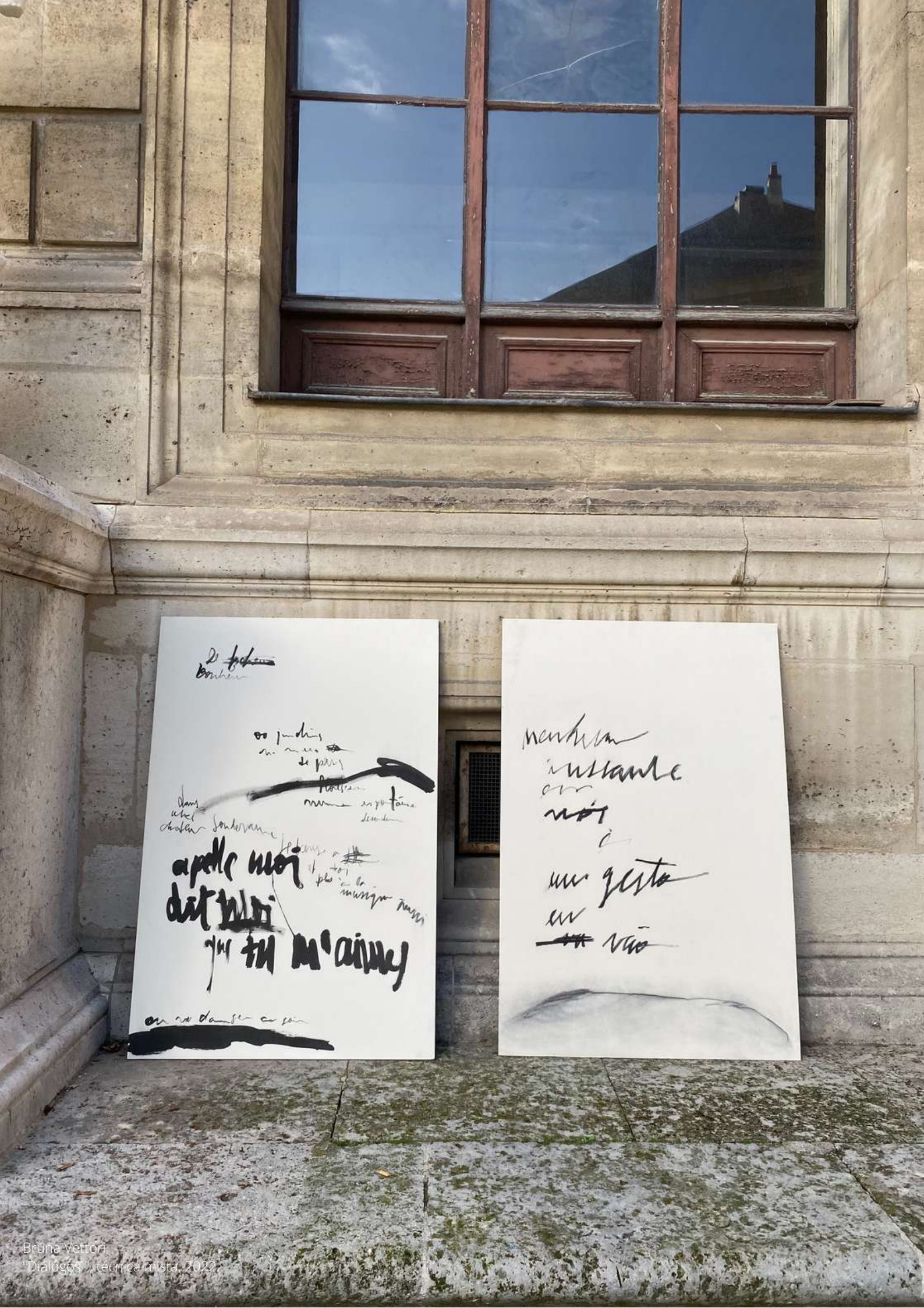
Bruna Vettori
"Comme c'est beau le courage de se laisser affecter ", tinta sobre papel de seda, 2022.



Bruna Vettori
"Diálogos ", técnica mista, 2022.



Bruna Vettori
"Diálogos ", técnica mista, 2022



Bruna Vettori
"Dialógos", técnica mista, 2022



Bruna Vettori
Processo de "Diálogos ", técnica mista, 2022.

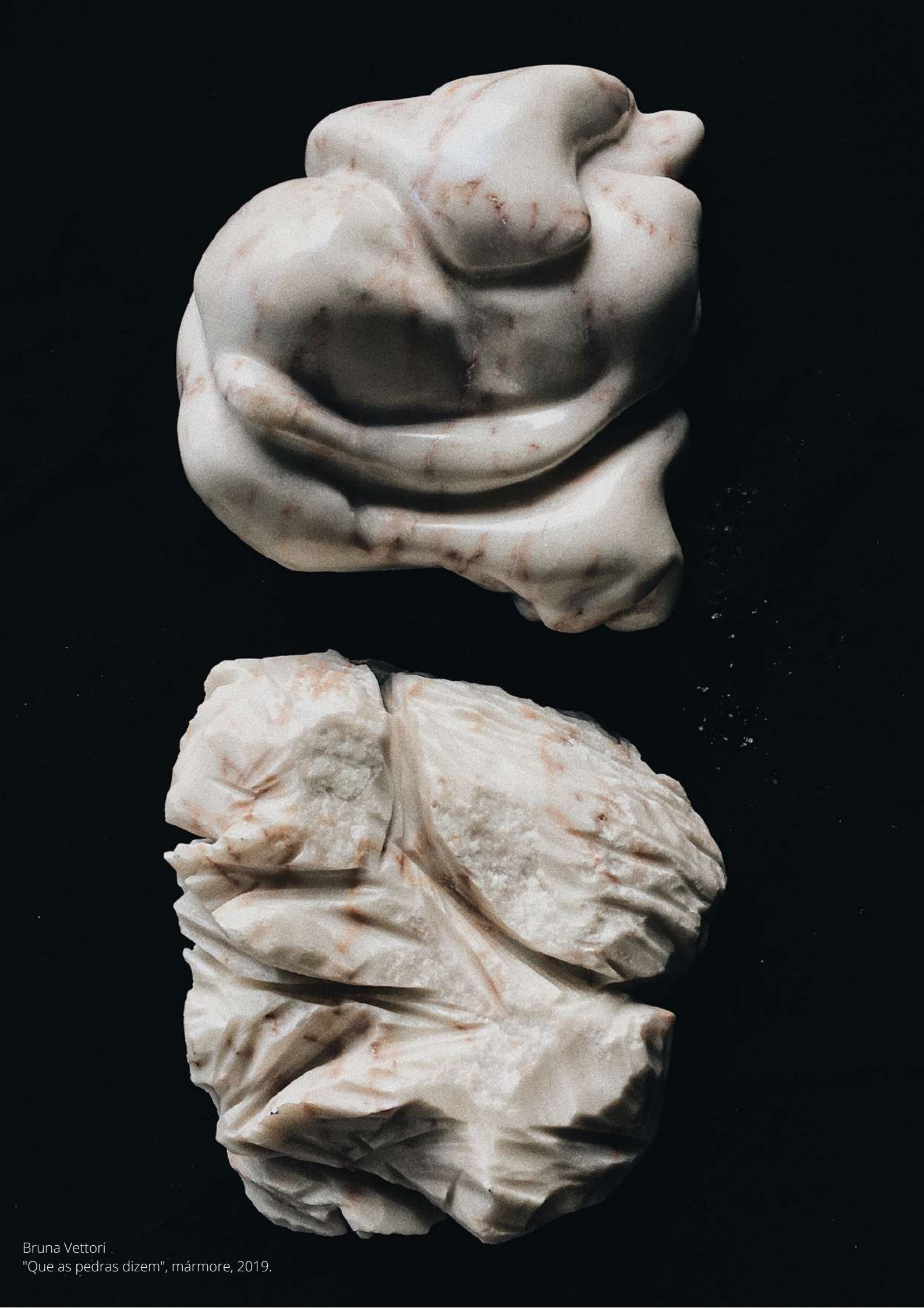


Bruna Vettori
"Que as pedras dizem", mármore, 2019.

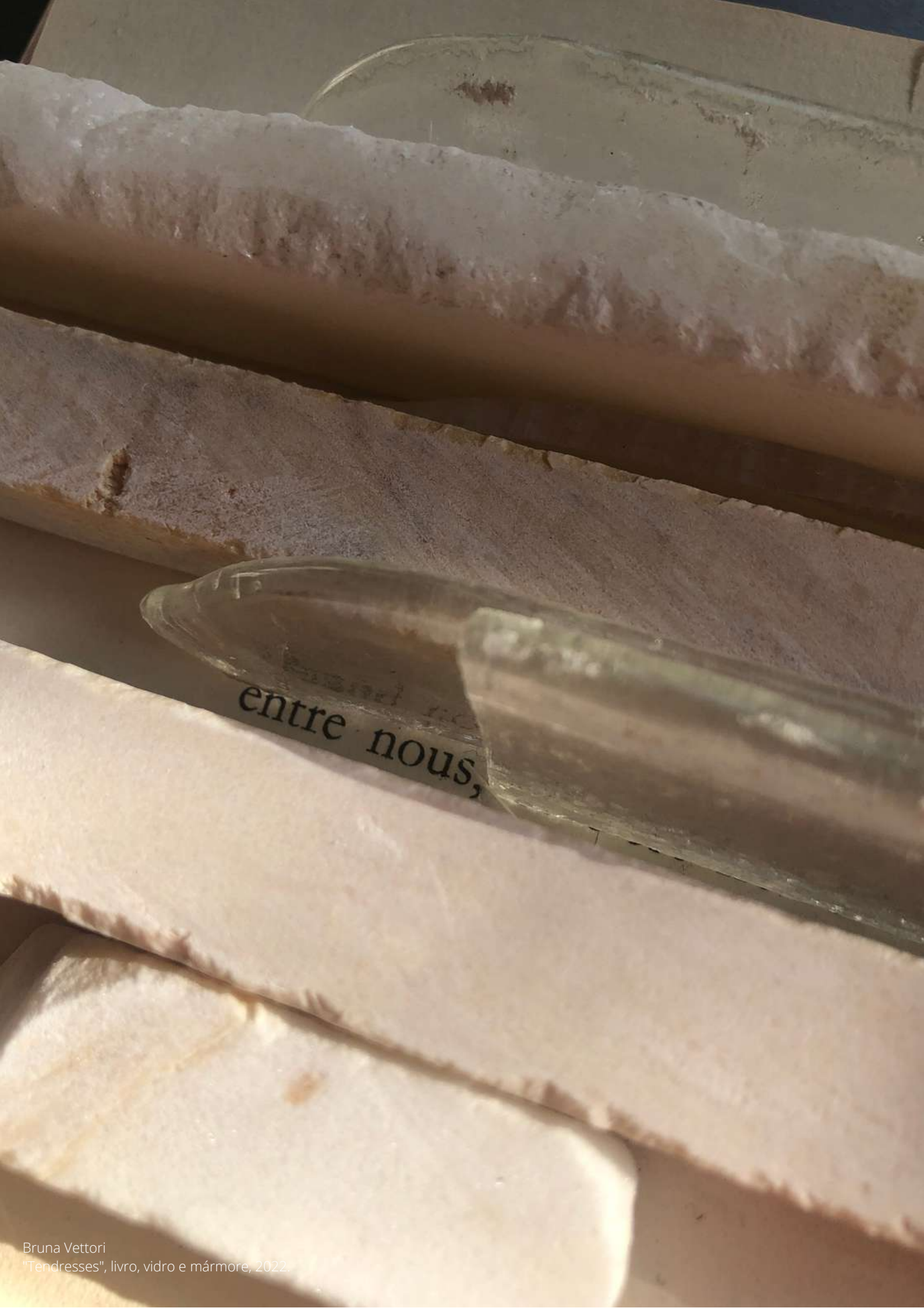




Bruna Vettori
"Que as pedras dizem", mármore, 2019.



Bruna Vettori
"Que as pedras dizem", mármore, 2019.



Bruna Vettori
"Tendresses", livro, vidro e mármore, 2022.

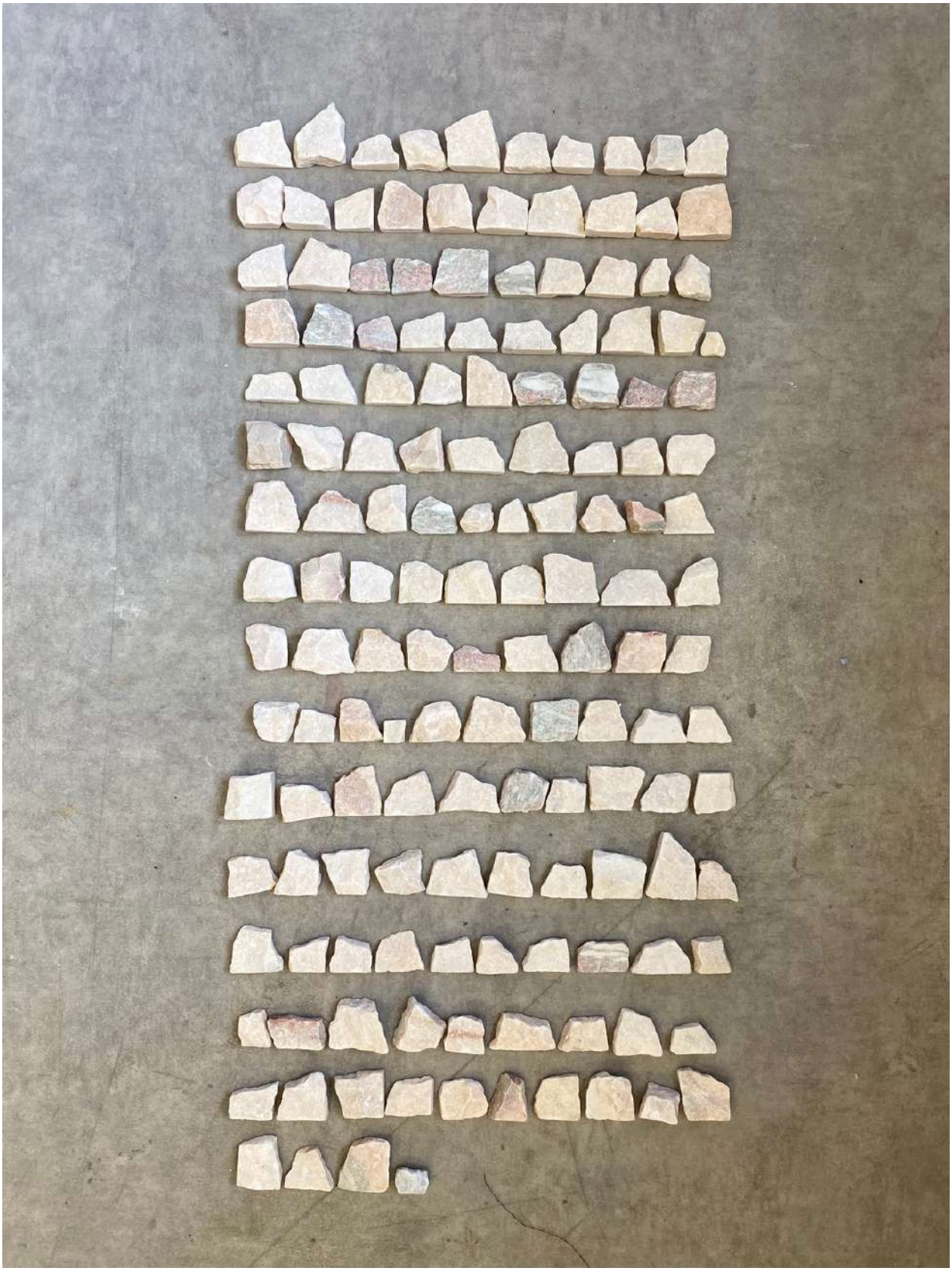




Bruna Vettori
"Tendresses", livro, vidro e mármore, 2022.



Bruna Vettori
"151 dias", mármore, 2021.



Bruna Vettori
"151 dias", mármore, 2021.





Bruna Vettori
"Se sentimentos fossem lugares", mármore e diário de artista, 2021.





Bruna Vettori
"Permanências", diário, ardósia e argamassa, 2022.



Bruna Vettori
"Ici", mármore e cobre, 2022.



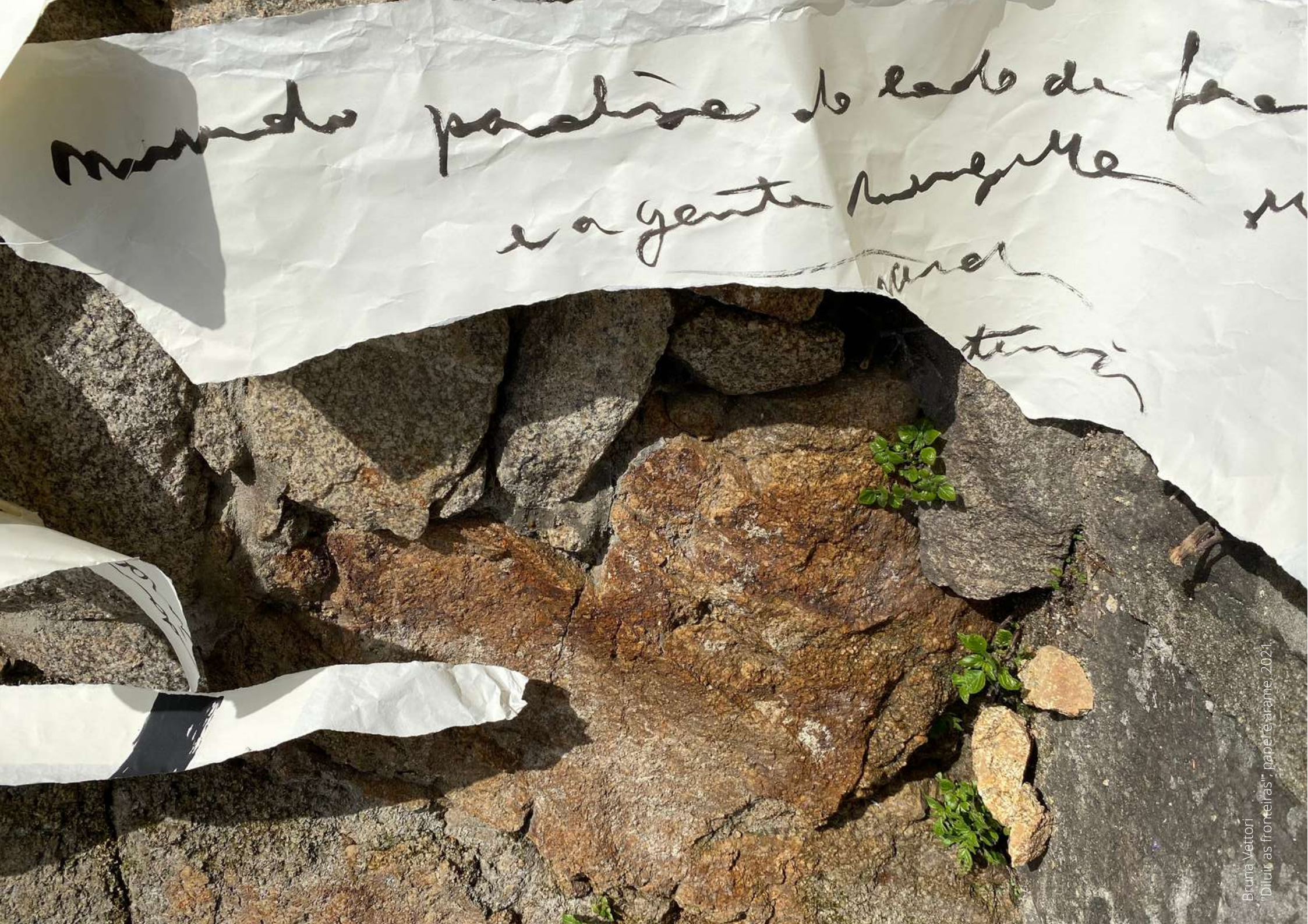
Bruna Vettori
"Ici", mármore e cobre, 2022.



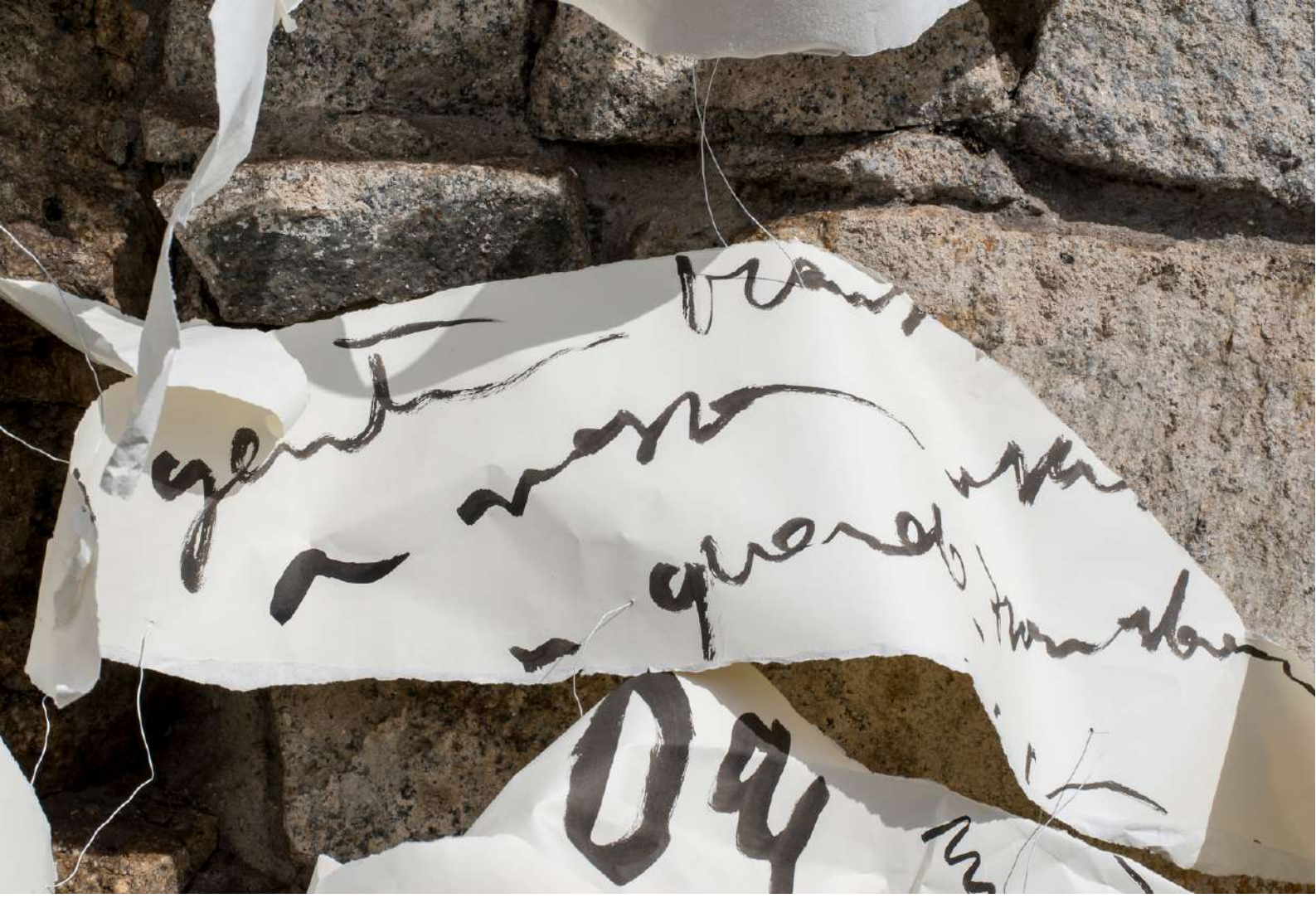
Bruna Vettori
"Diluir as fronteiras", papel e arame, 2021.



Bruna Vettori
"Diluir as fronteiras", papel e arame, 2021.



Bruna Vettori
"Diluir as fronteiras", papel e arame, 2021.

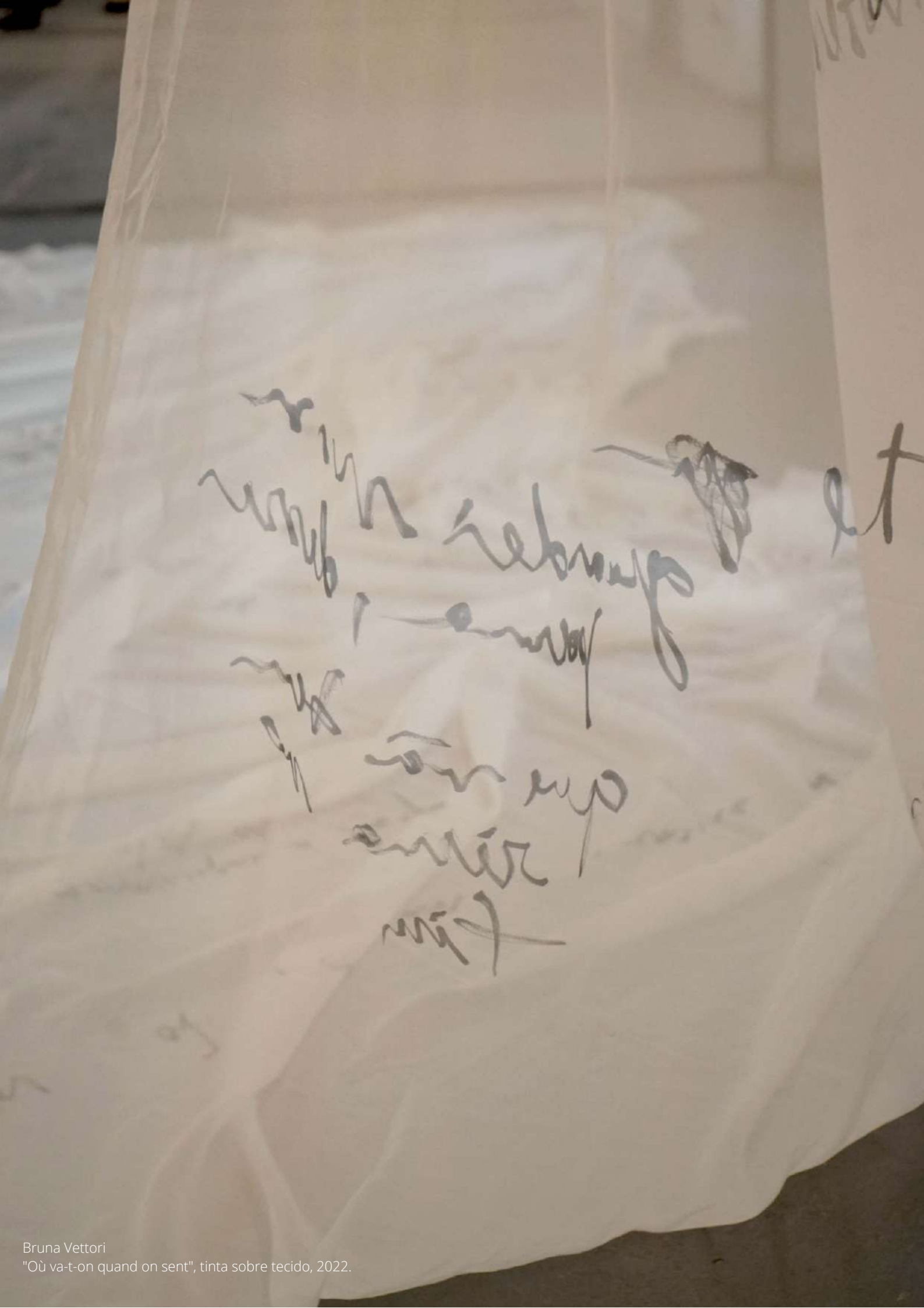




Bruna Vettori
"Diluir as fronteiras", papel e arame, 2021.



Bruna Vettori
"Perca tempo", fotografia digital, 2021.



Bruna Vettori
"Où va-t-on quand on sent", tinta sobre tecido, 2022.





Bruna Vettori
"Où va-t-on quand on sent", tinta sobre tecido, 2022.



Bruna Vettori
"Où va-t-on quand on sent", tinta sobre tecido, 2022.



Bruna Vettori
"Où va-t-on quand on sent", tinta sobre tecido, 2022.



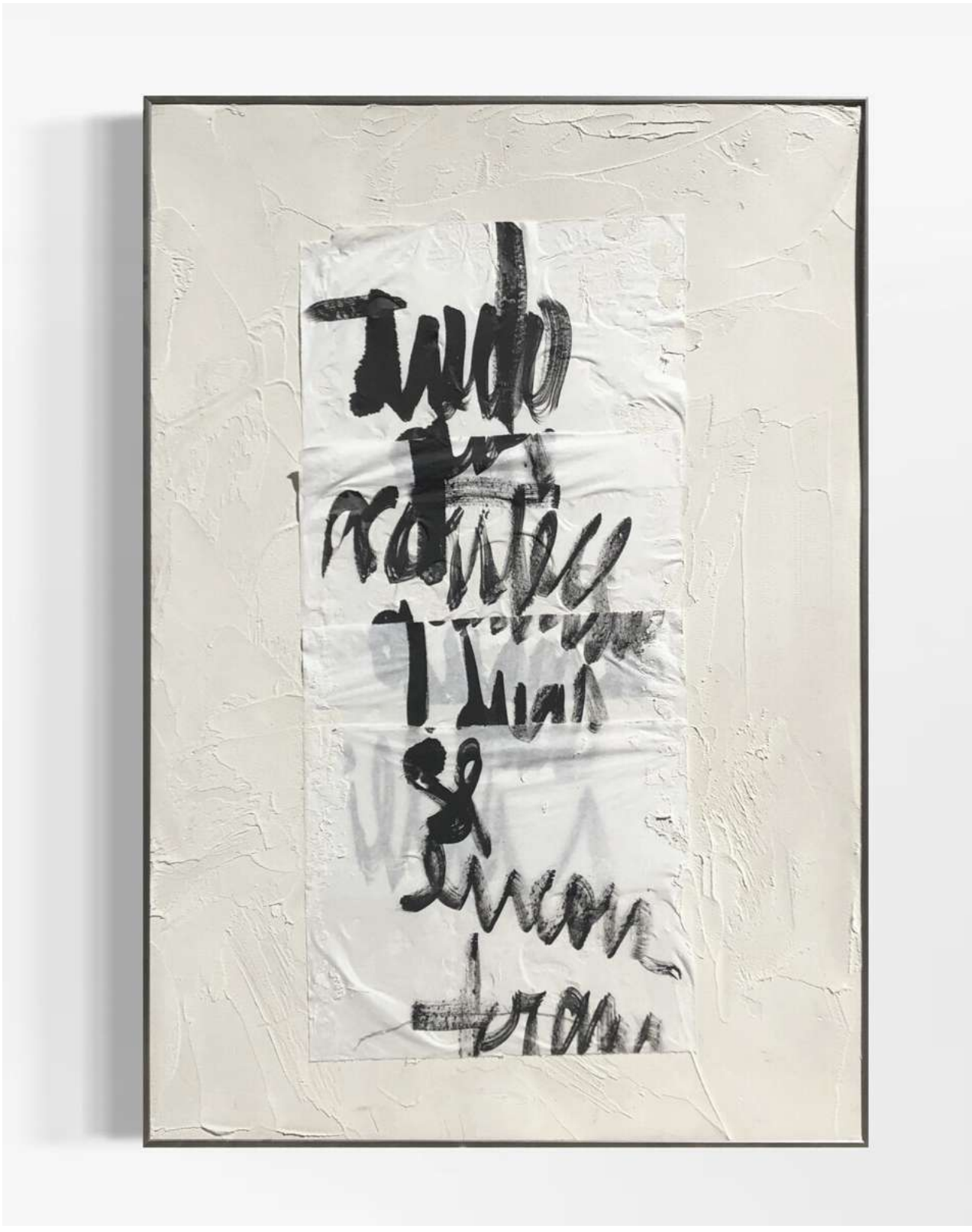
Bruna Vettori
"Où va-t-on quand on sent", tinta sobre tecido, 2022.







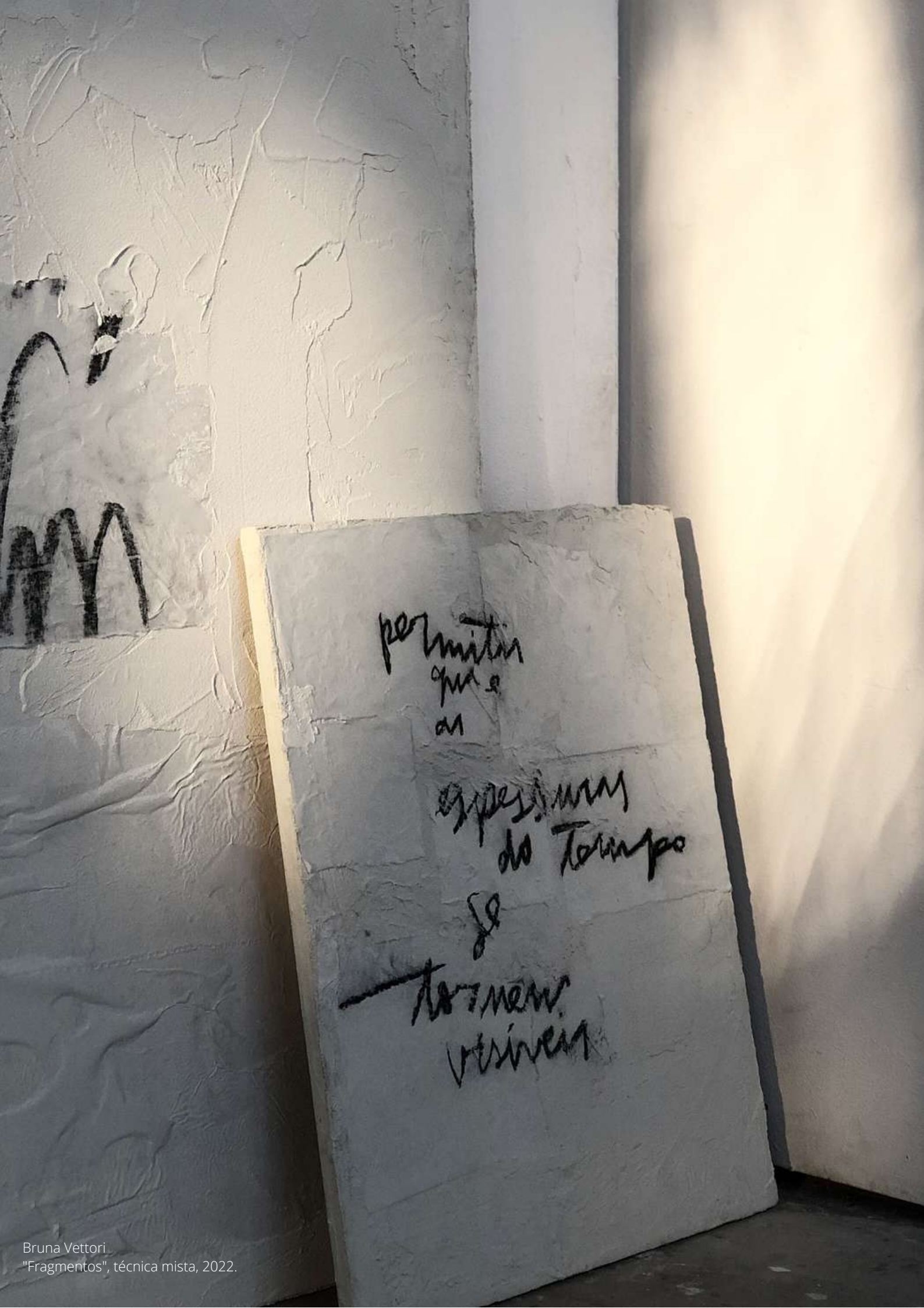
Bruna Vettori
"Tudo que acontece quando duas ilhas se encontram", técnica mista, 2022.



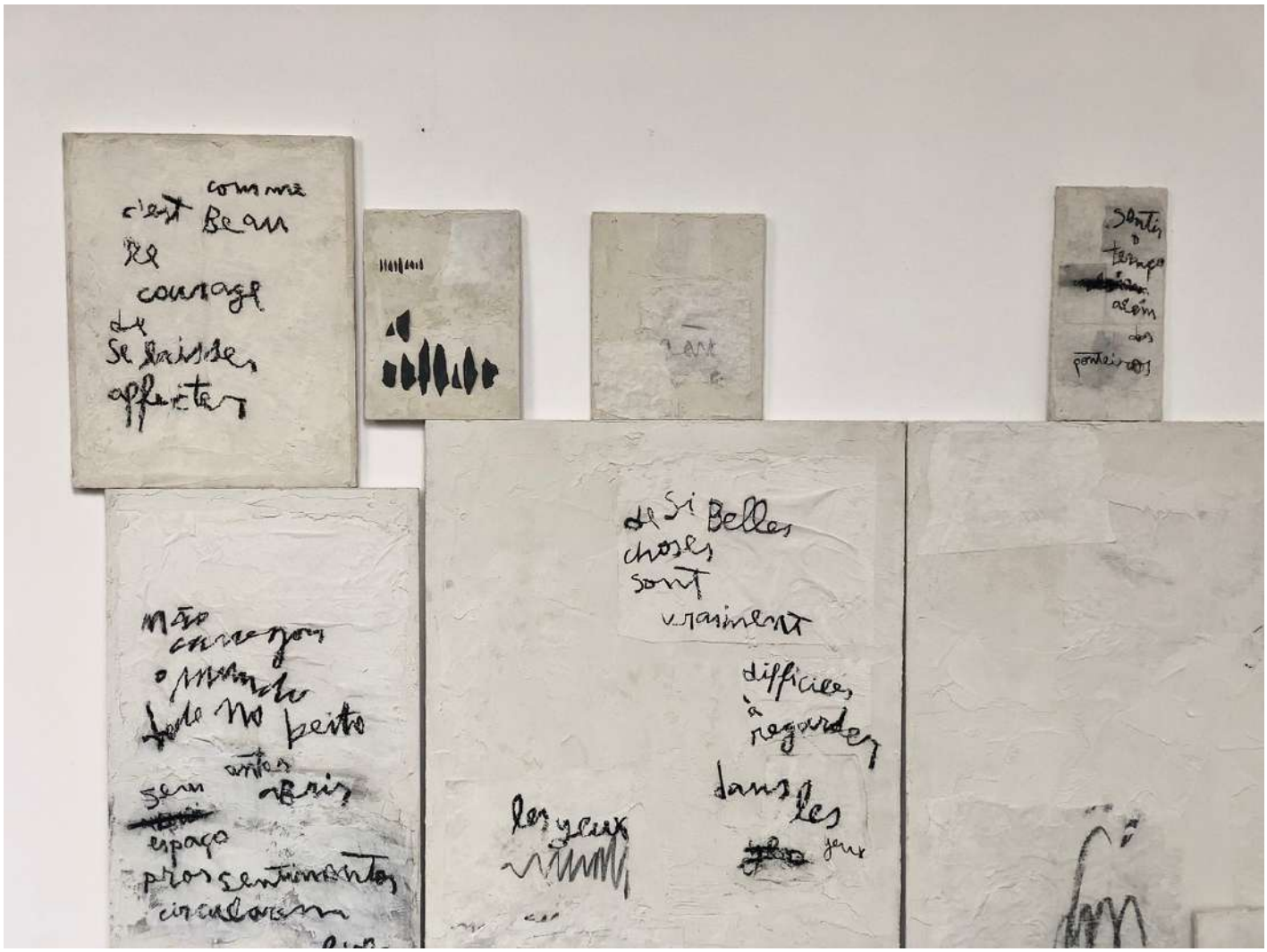
Bruna Vettori
"Tudo que acontece quando duas ilhas se encontram", técnica mista, 2022.



Bruna Vettori
Atelier, Paris, 2022.



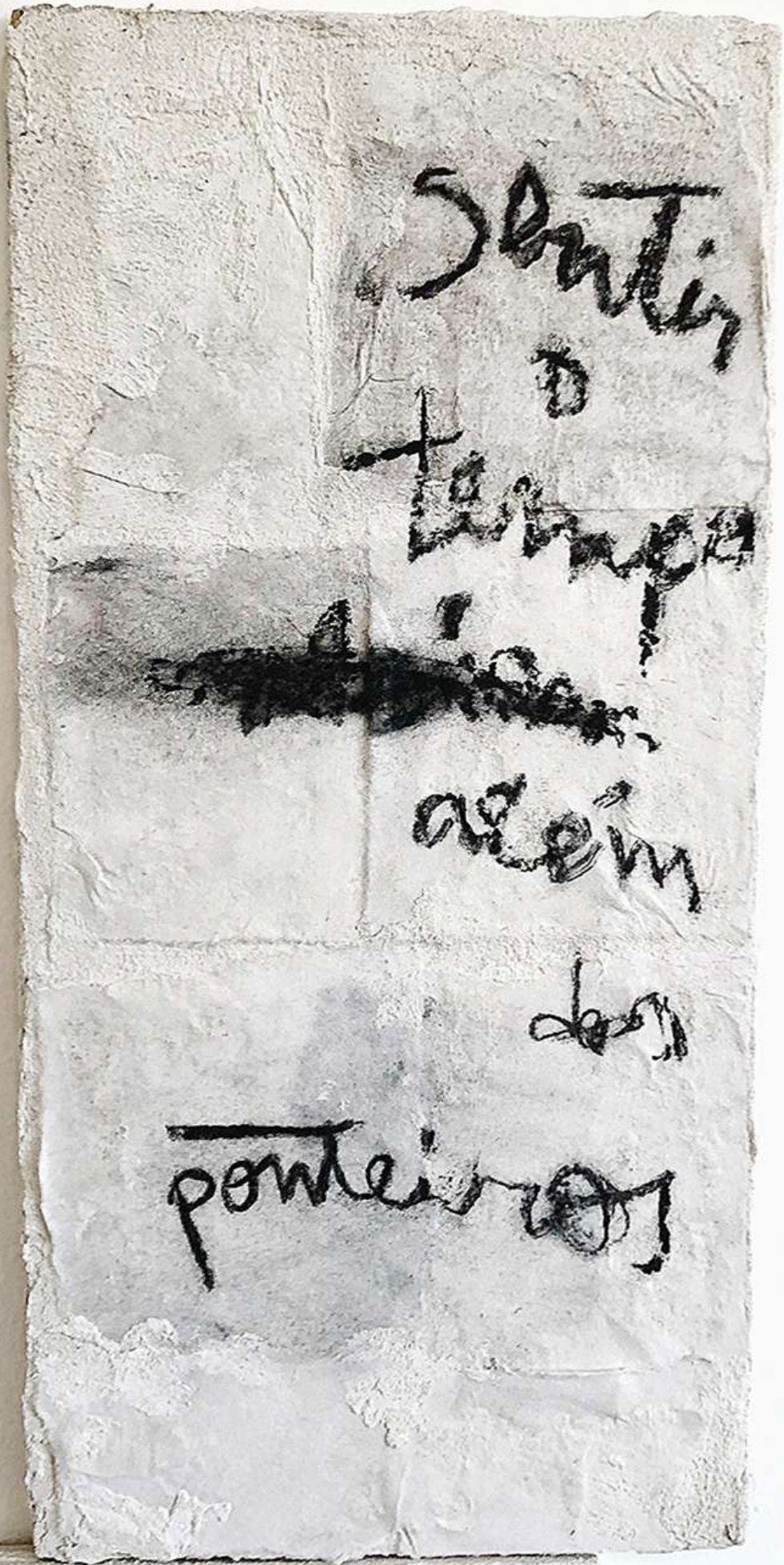
Bruna Vettori
"Fragmentos", técnica mista, 2022.



Bruna Vettori
"Fragmentos", técnica mista, 2022.



Bruna Vettori
"Fragmentos", técnica mista, 2022.

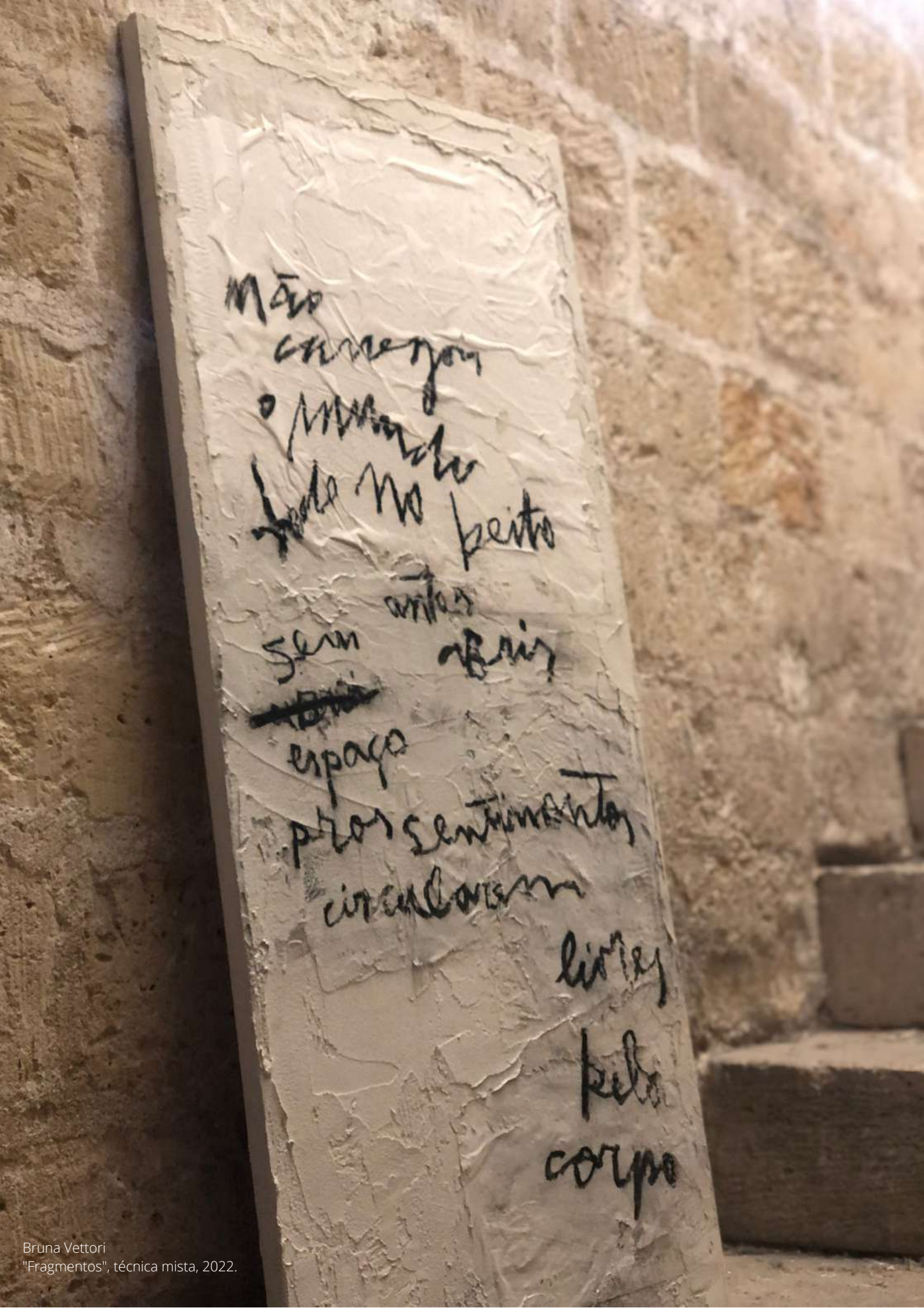


Bruna Vettori
"Fragmentos", técnica mista, 2022.



Bruna Vettori
"Fragmentos", técnica mista, 2022.





Bruna Vettori
"Fragmentos", técnica mista, 2022.

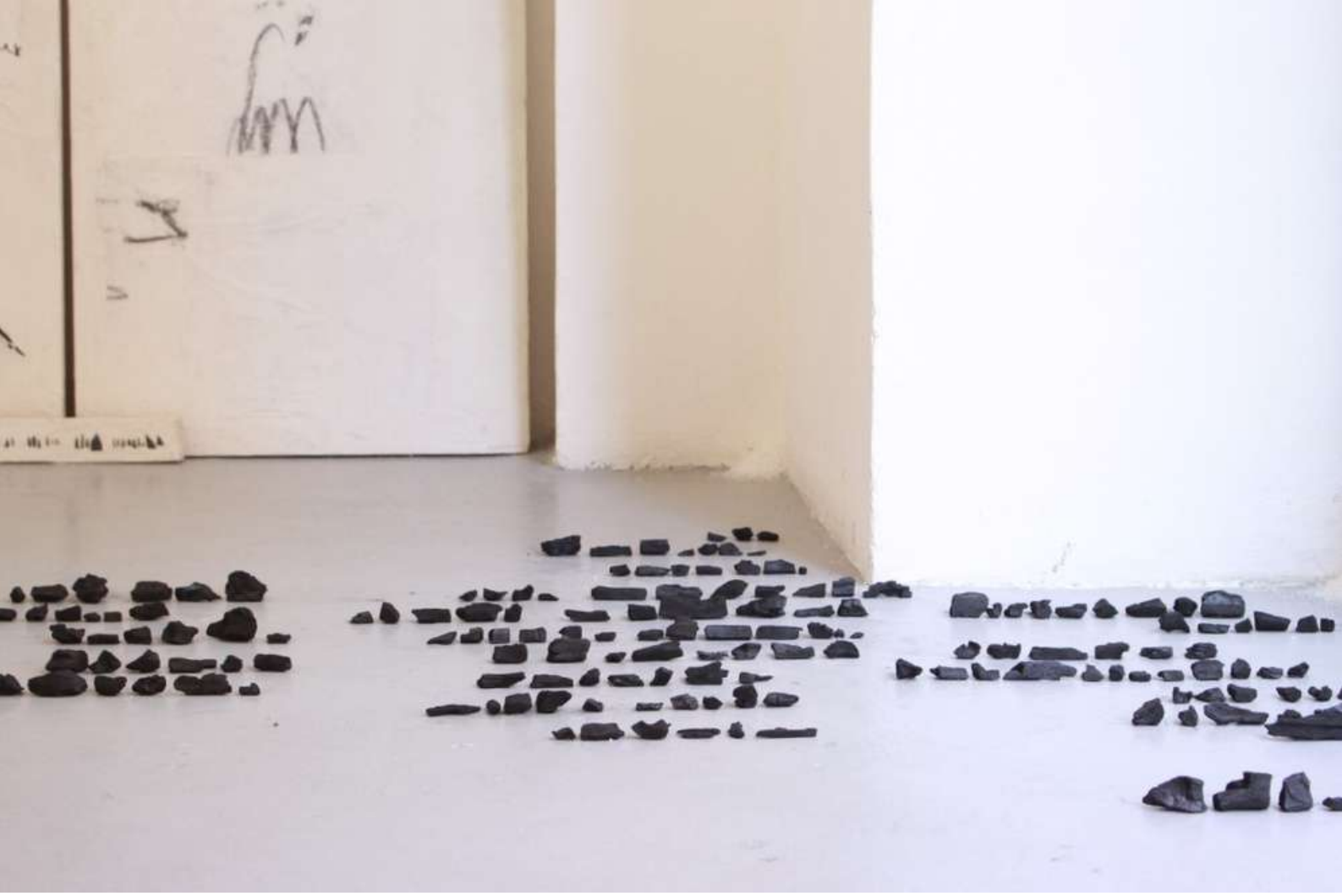




Bruna Vettori
"Insister pour préserver des souvenirs, comme si il était possible d'arrêter le cours d'une rivière...", carvão, 2022.



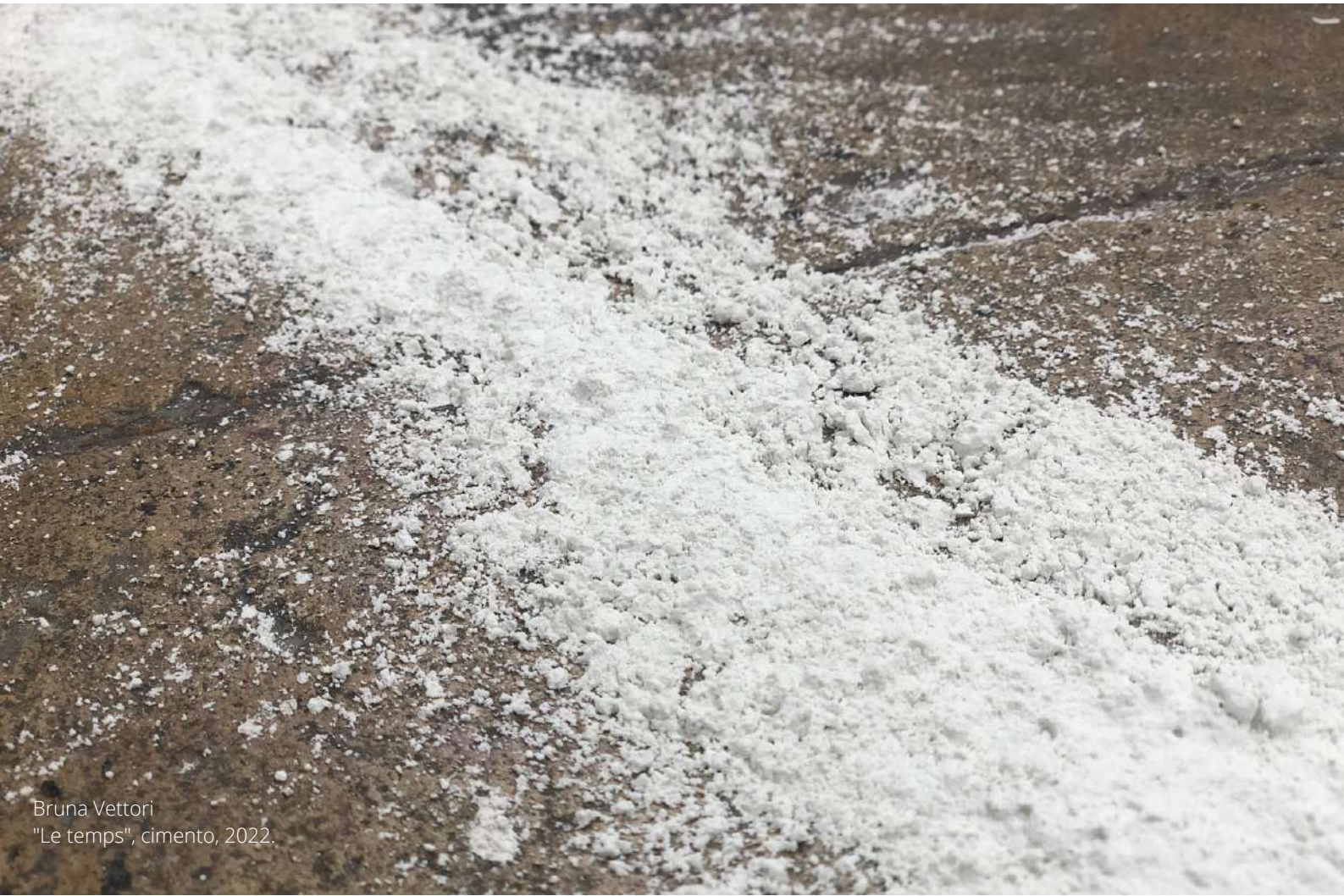
Bruna Vettori
"Insister pour préserver des souvenirs, comme si il était possible d'arrêter le cours d'une rivière...", carvão, 2022.



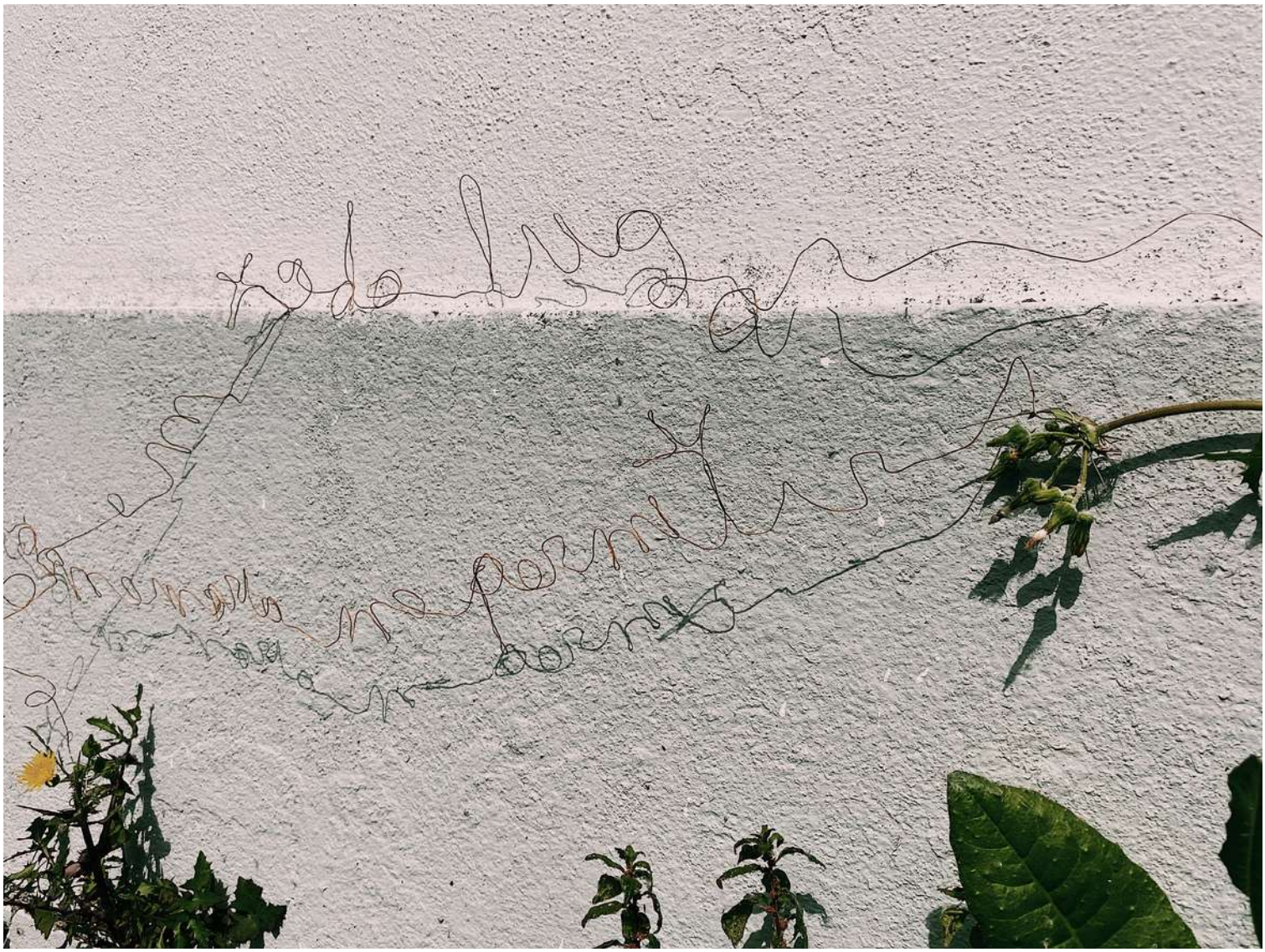


Bruna Vettori
"Insister pour préserver des souvenirs, comme si il était possible d'arrêter le cours d'une rivière...", carvão, 2022.





Bruna Vettori
"Le temps", cimento, 2022.





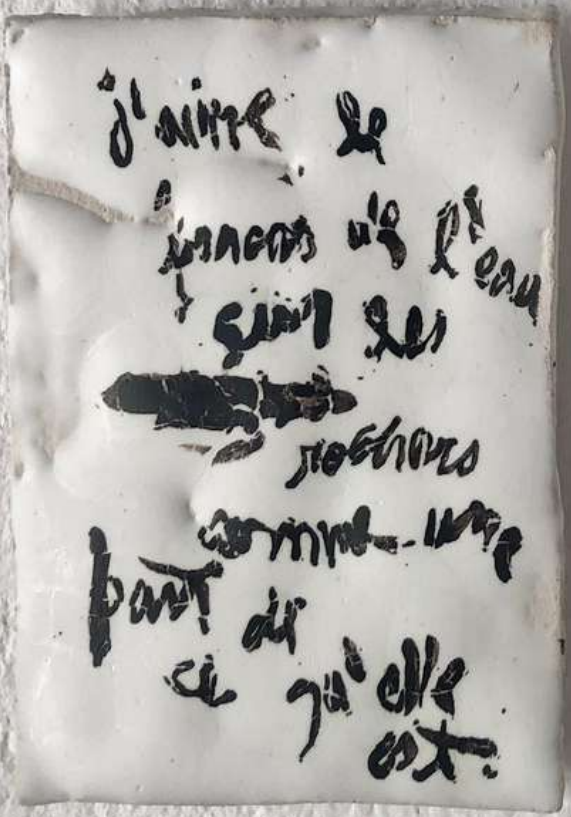
Bruna Vettori
"Estar em todo lugar que memória me me permitir", arame, 2021.



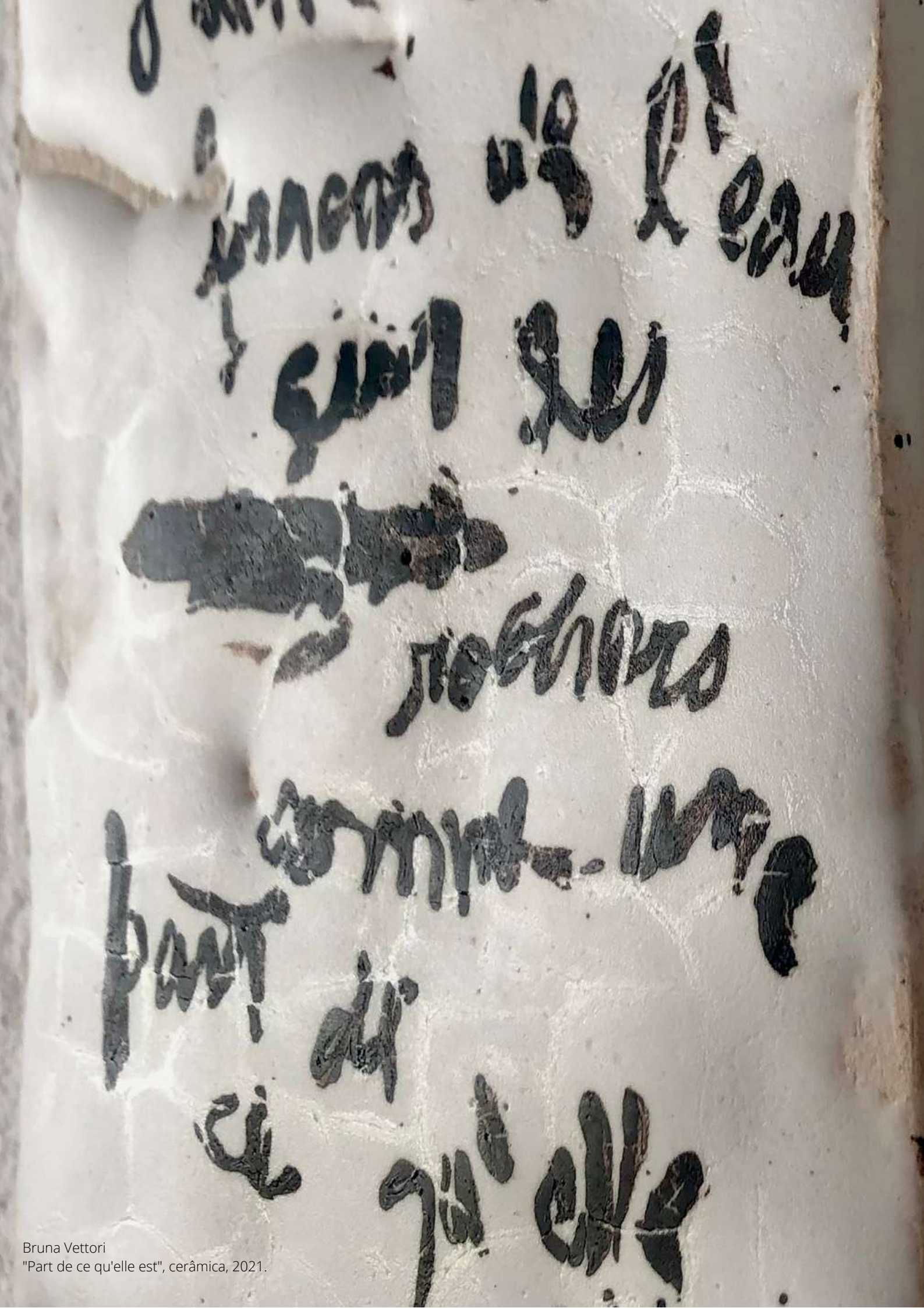
Bruna Vettori
"Toi", técnica mista, 2022.



Bruna Vettori
Atelier de cerâmica, Paris, 2021.



Bruna Vettori
"Part de ce qu'elle est", cerâmica, 2021.



Bruna Vettori
"Part de ce qu'elle est", cerâmica, 2021.





Bruna Vettori
Atelier de cerâmica, Paris, 2021.



Bruna Vettori
"O sol entre as nuvens", cerâmica, 2021.

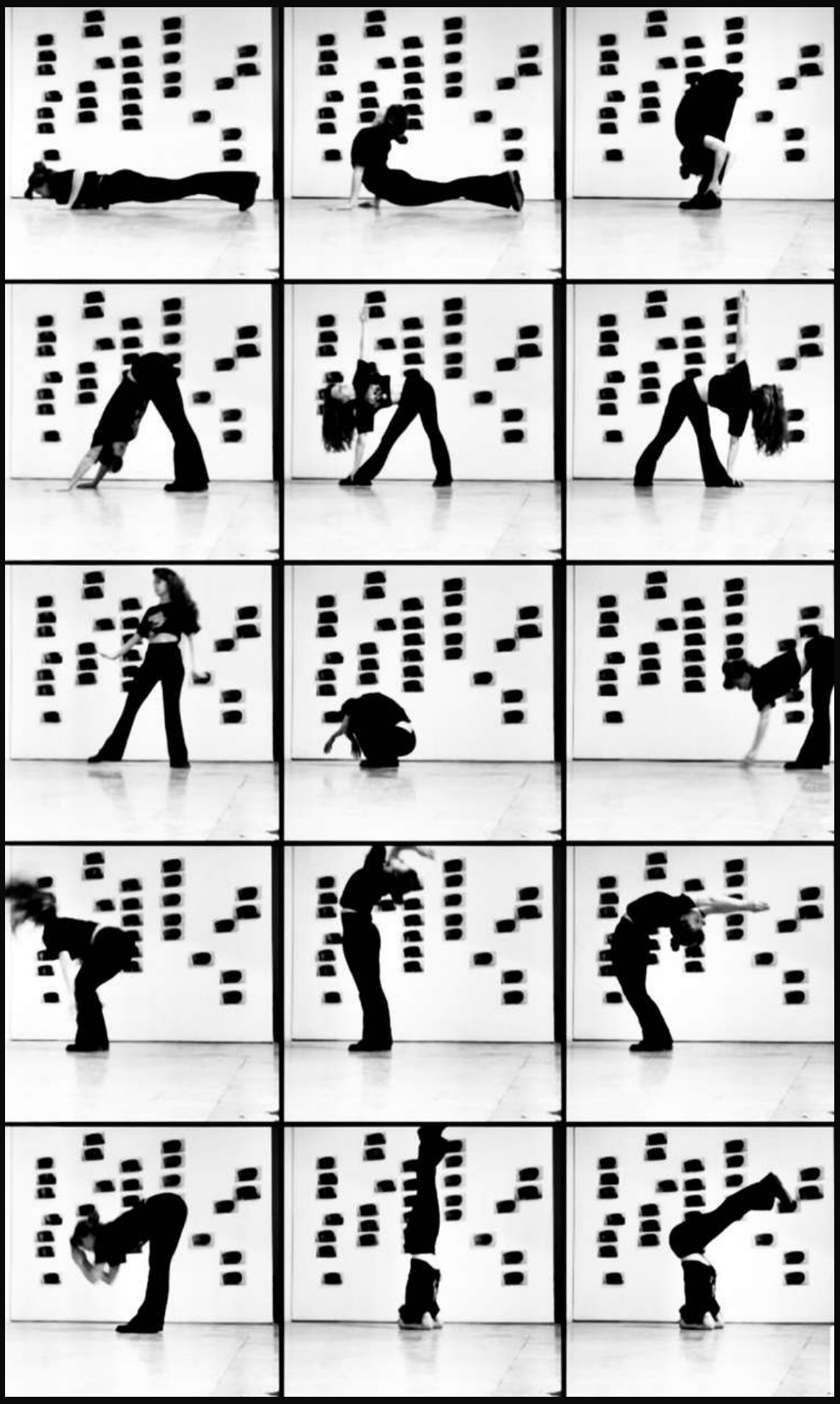




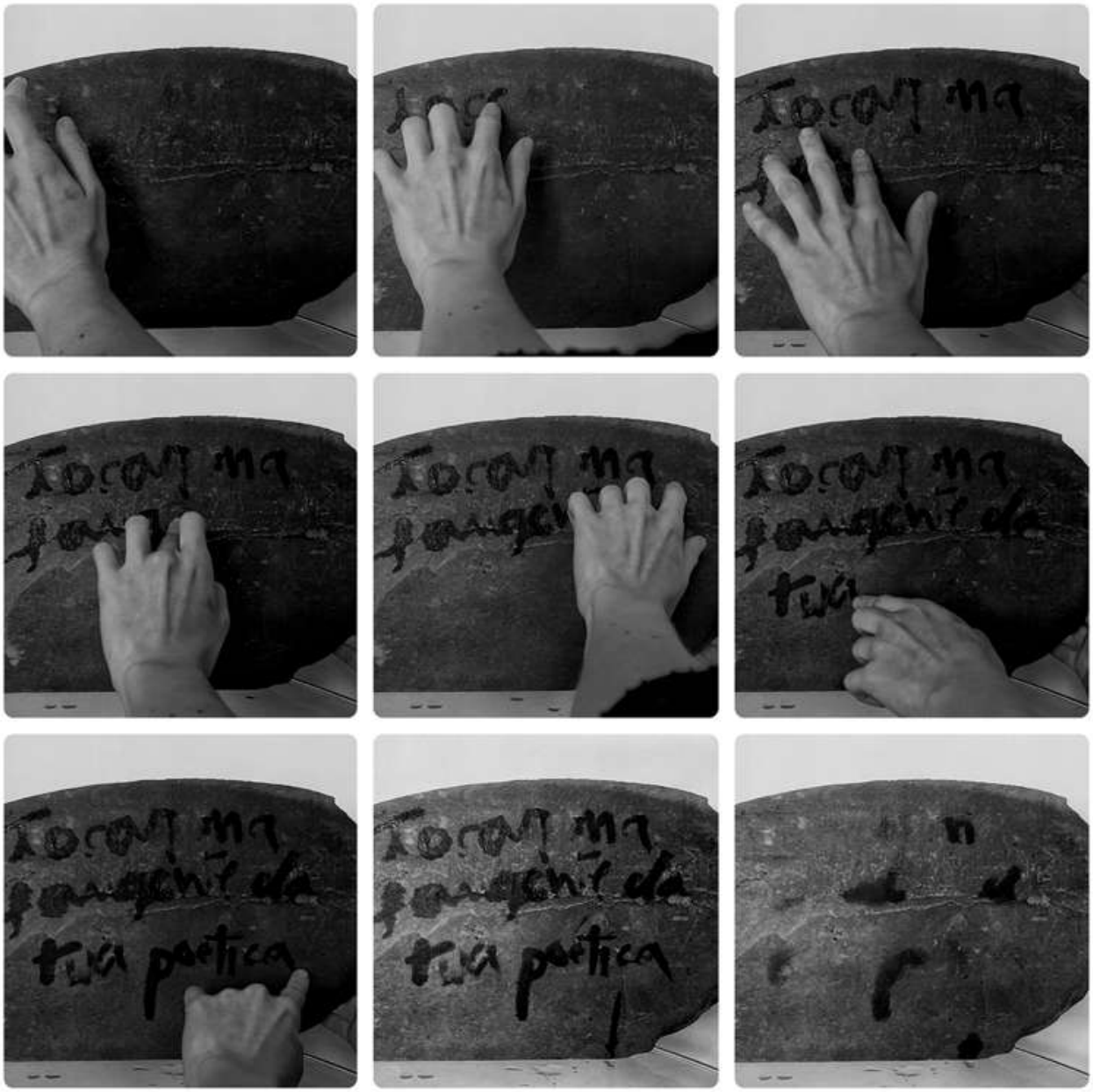
Bruna Vettori
"O sol entre as nuvens", cerâmica, 2021.



Bruna Vettori
"Linhas", técnica mista, 2022.



Bruna Vettori
"Alfabeto-corpo", fotografia digital, 2021.

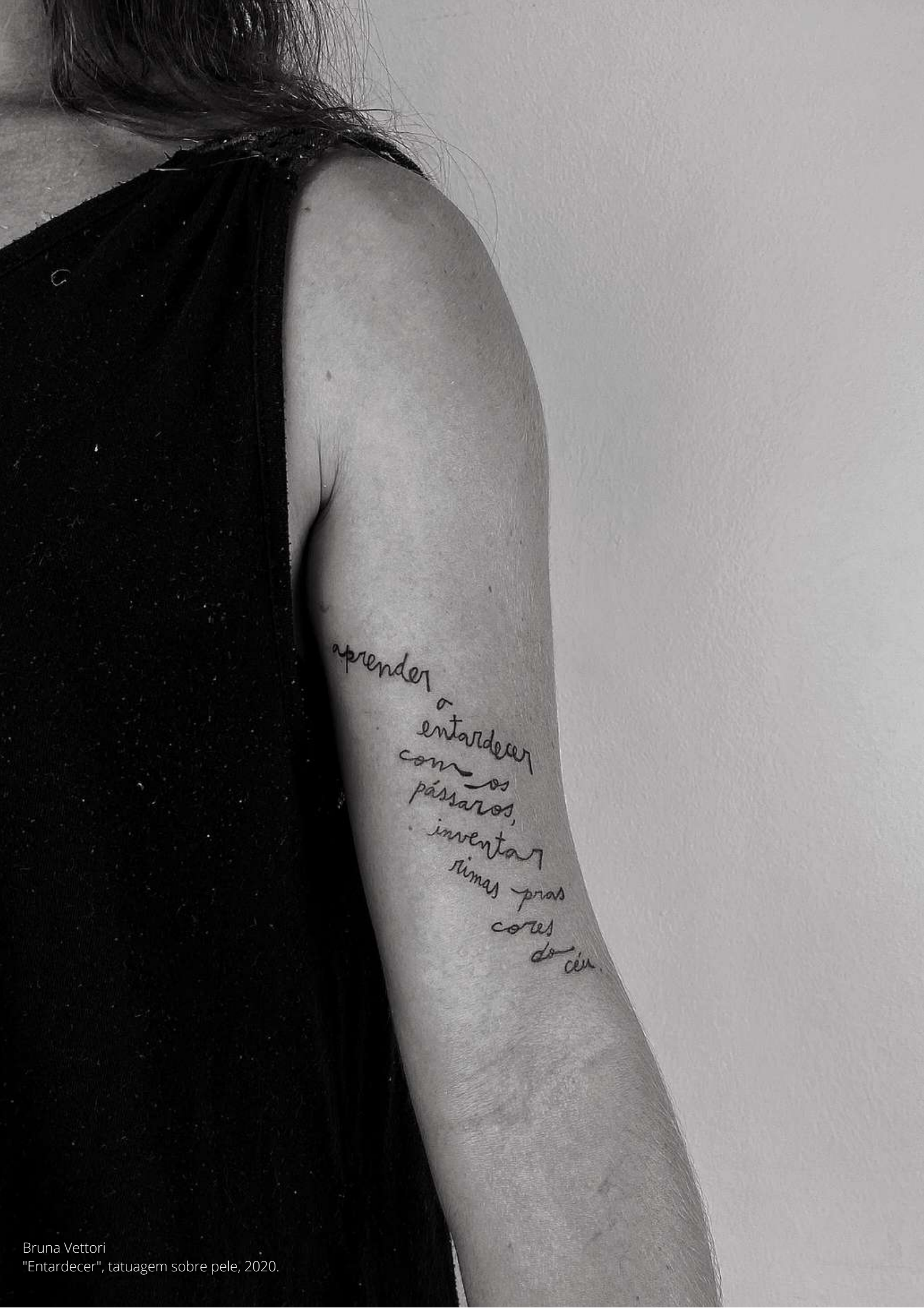


Bruna Vettori
"Tocar na tangente da tua poética", fotografia digital, 2021.

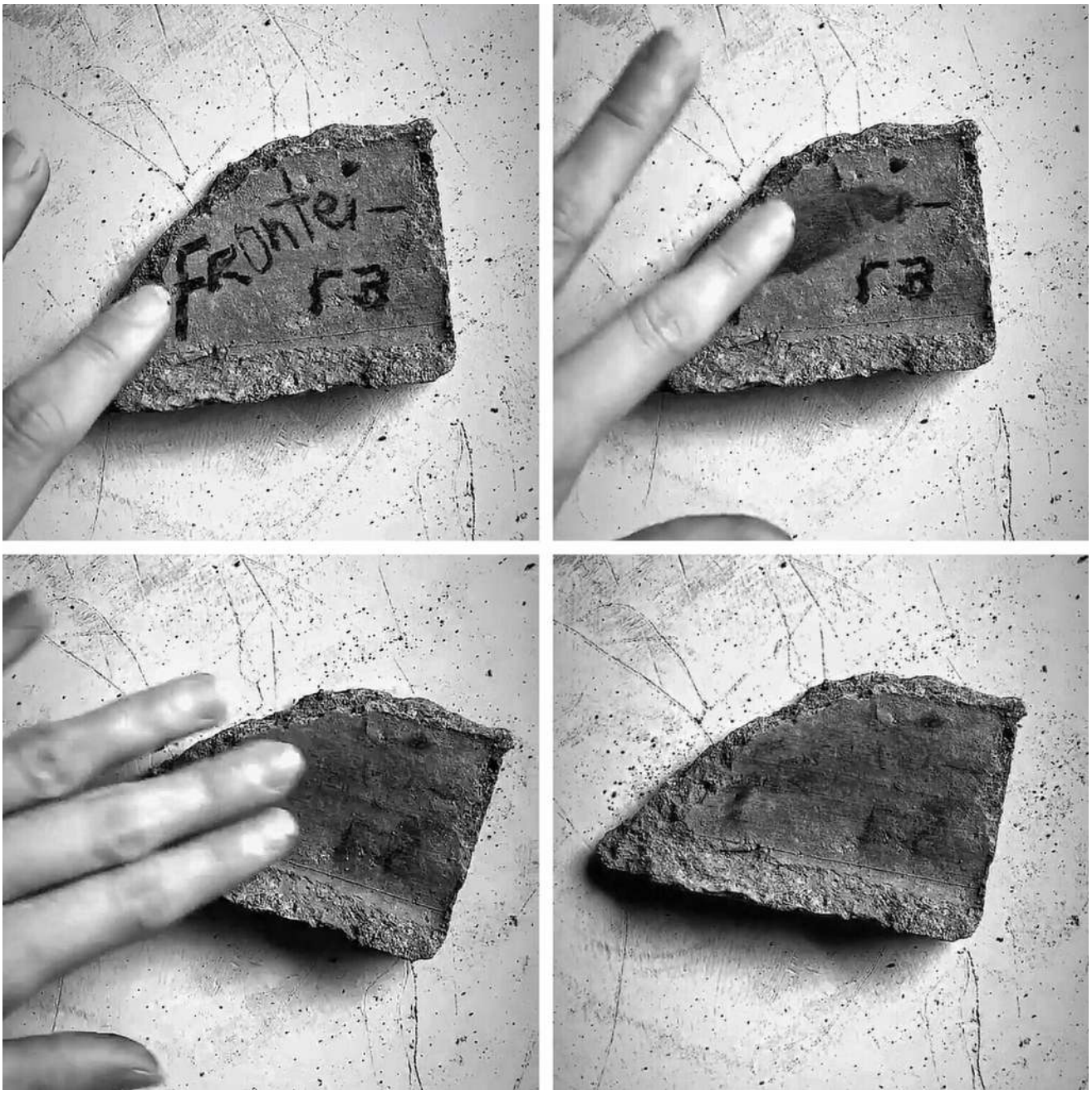


Bruna Vettori
"Ruínas poéticas", técnica mista, 2021.





Bruna Vettori
"Entardecer", tatuagem sobre pele, 2020.



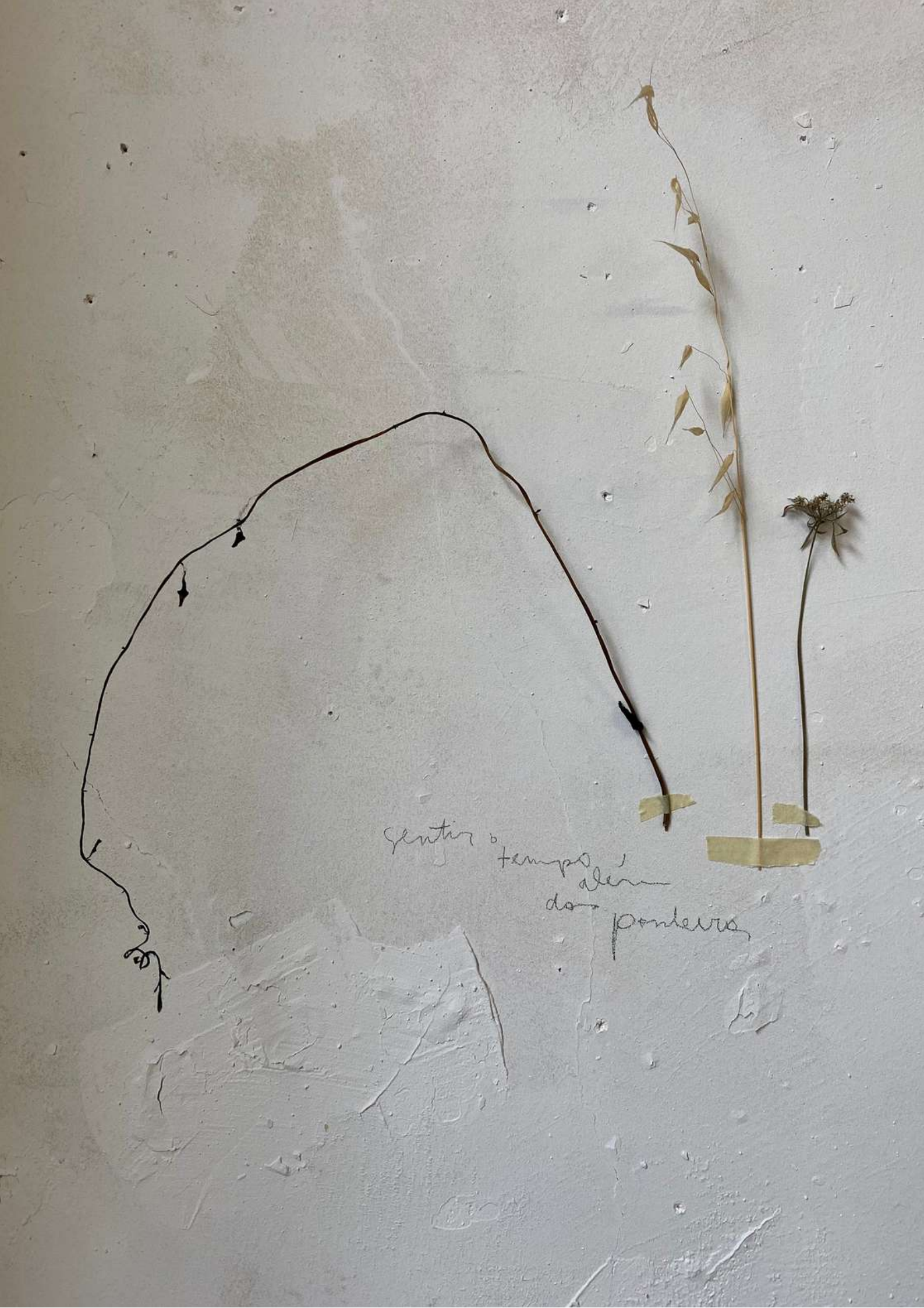
Bruna Vettori
"Frontei-ra", fotografia digital, 2021.

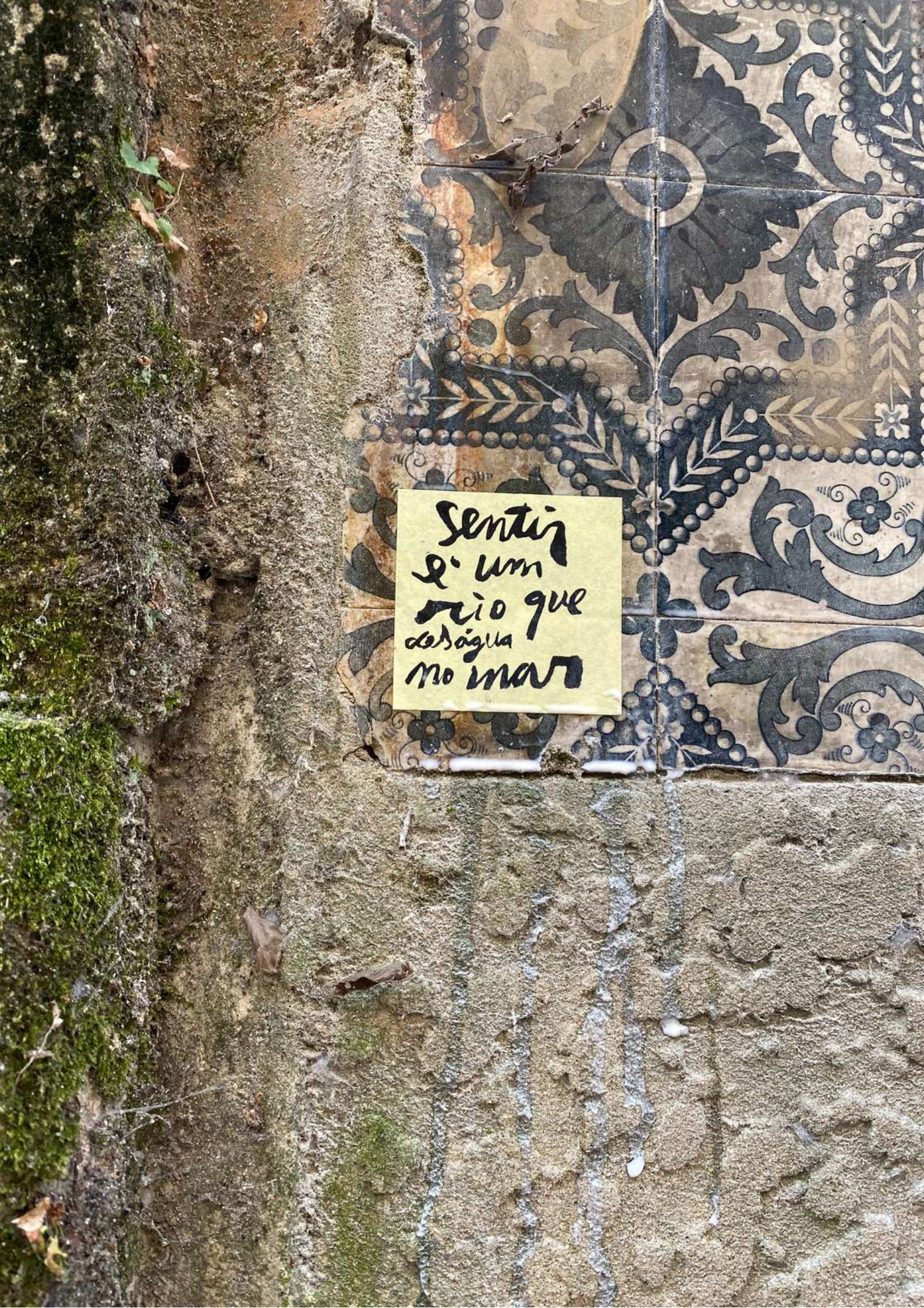


Bruna Vettori
"Ser um lugar", cimento sobre tapete, 2022.



Bruna Vettori
"Ruínas poéticas", técnica mista, 2021.


gentileza o tempo além dos ponteiros


Sentir
é um
rio que
deságua
no mar


até o [redacted]
vento
muda o sentido
quando sopra nos
teus desertos
ser
mais que
um corpo
ser um
lugar





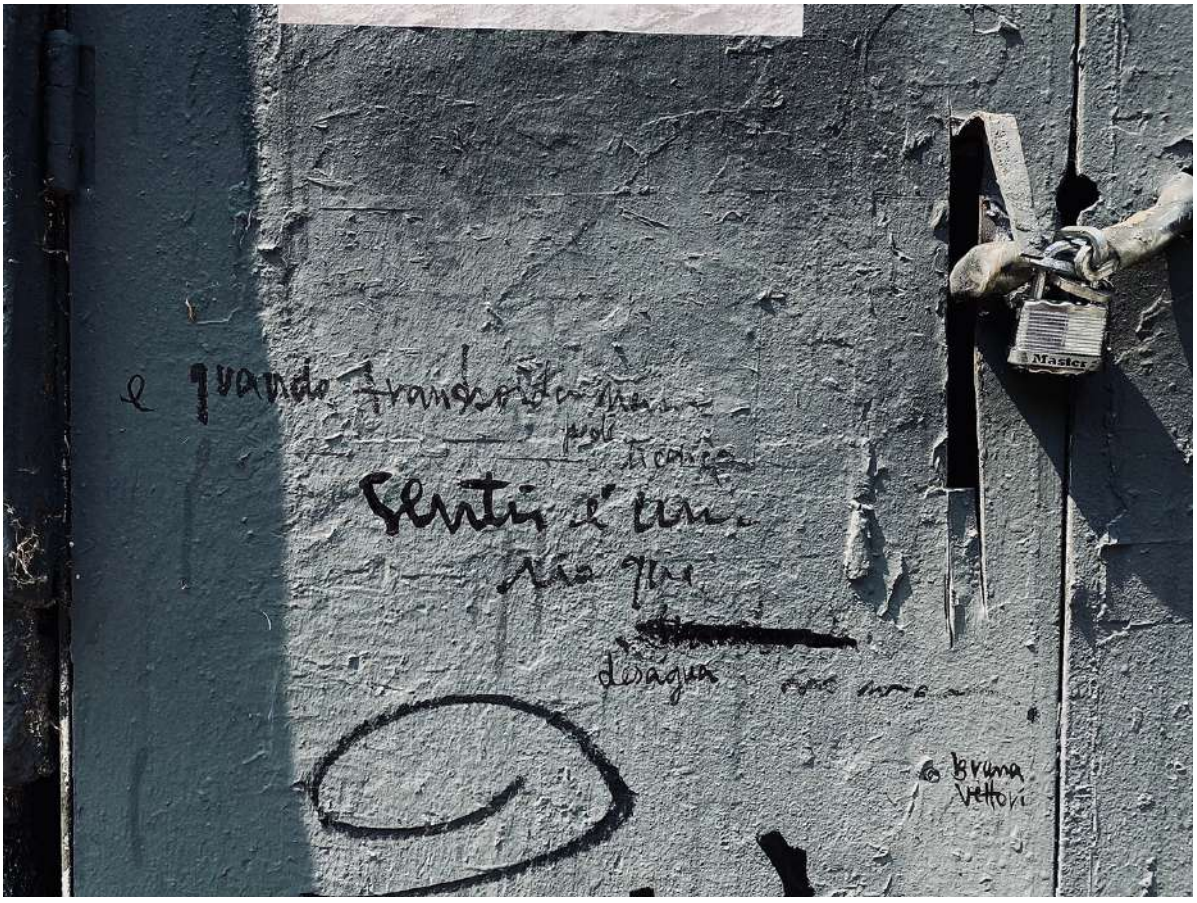
Bruna Vettori
"Ser incansável na arte do afeto", papel sobre muro, 2021.

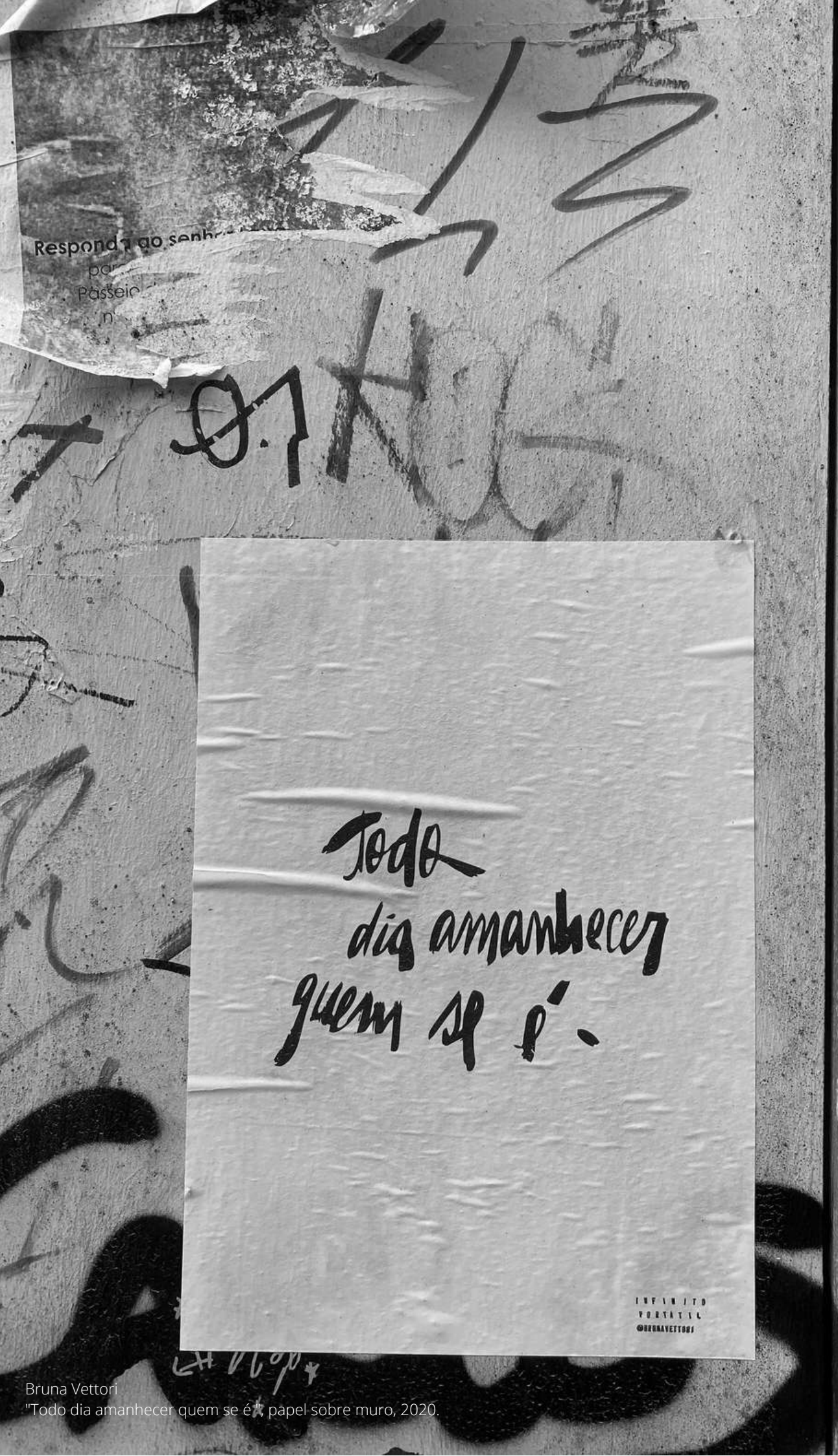


Bruna Vettori
"Ser incansável na arte do afeto", papel sobre muro, 2021.


ser
incansável
na arte
do
afeto.
88


O sentimento bonito e cruel da gente
o amor ocupa o espaço
aquele silêncio de quando
aquele momento
o tempo
quando
que alma sobrevive na minha
o mundo
Bruna Vettori


Master
Bruna Vettori



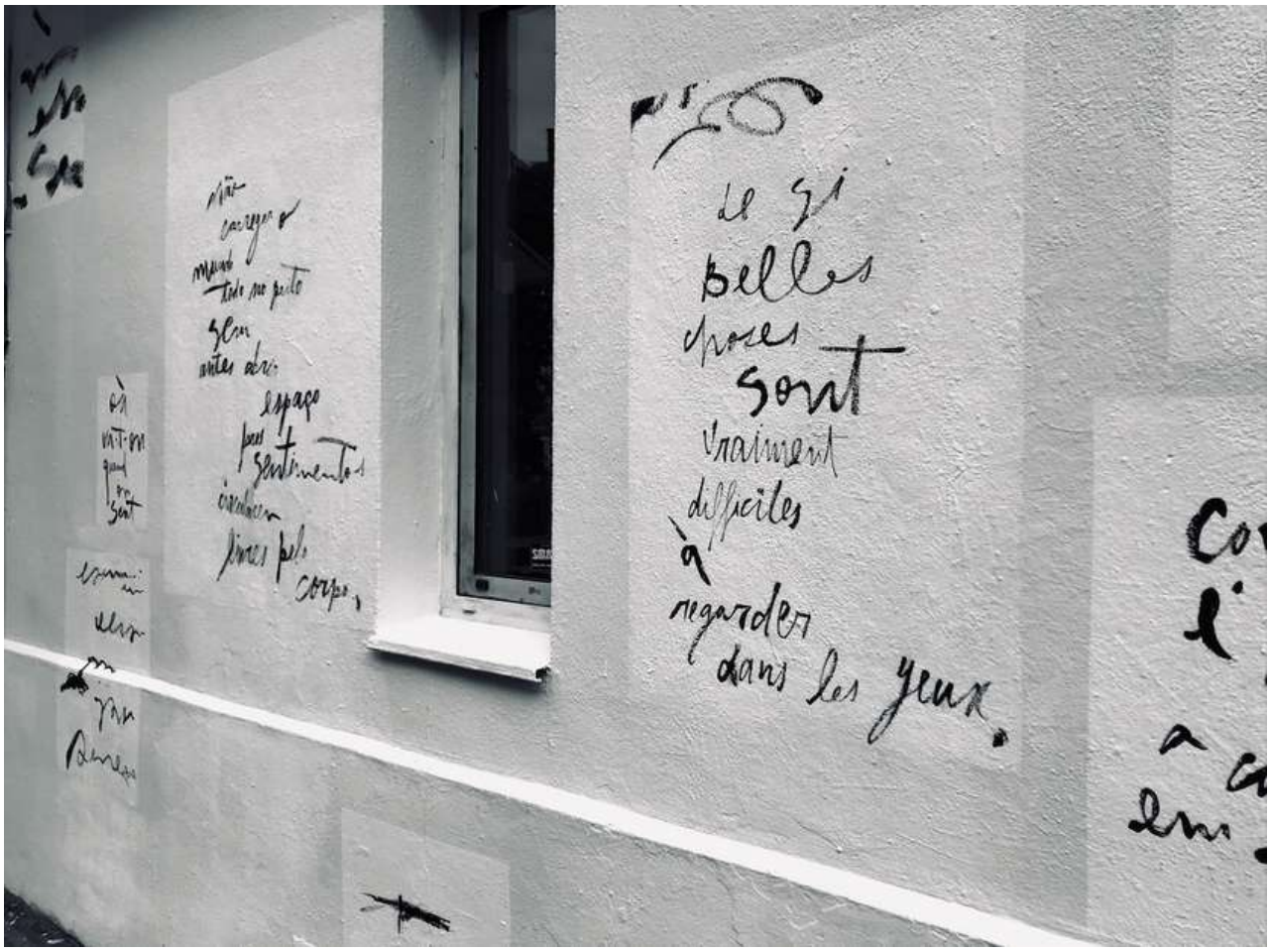
Bruna Vettori
"Todo dia amanhecer quem se é.", papel sobre muro, 2020.



Bruna Vettori
"Registro", tinta sobre muro, 2022.



Bruna Vettori
"Registro", tinta sobre muro, 2022.





Bruna Vettori
"Registro", tinta sobre muro, 2022.



Bruna Vettori
"Ce qui reste quand le temps passe", técnica mista sobre muro, plantas, 2022.





Bruna Vettori
"Ce qui reste quand le temps passe", técnica mista sobre muro, plantas, 2022.

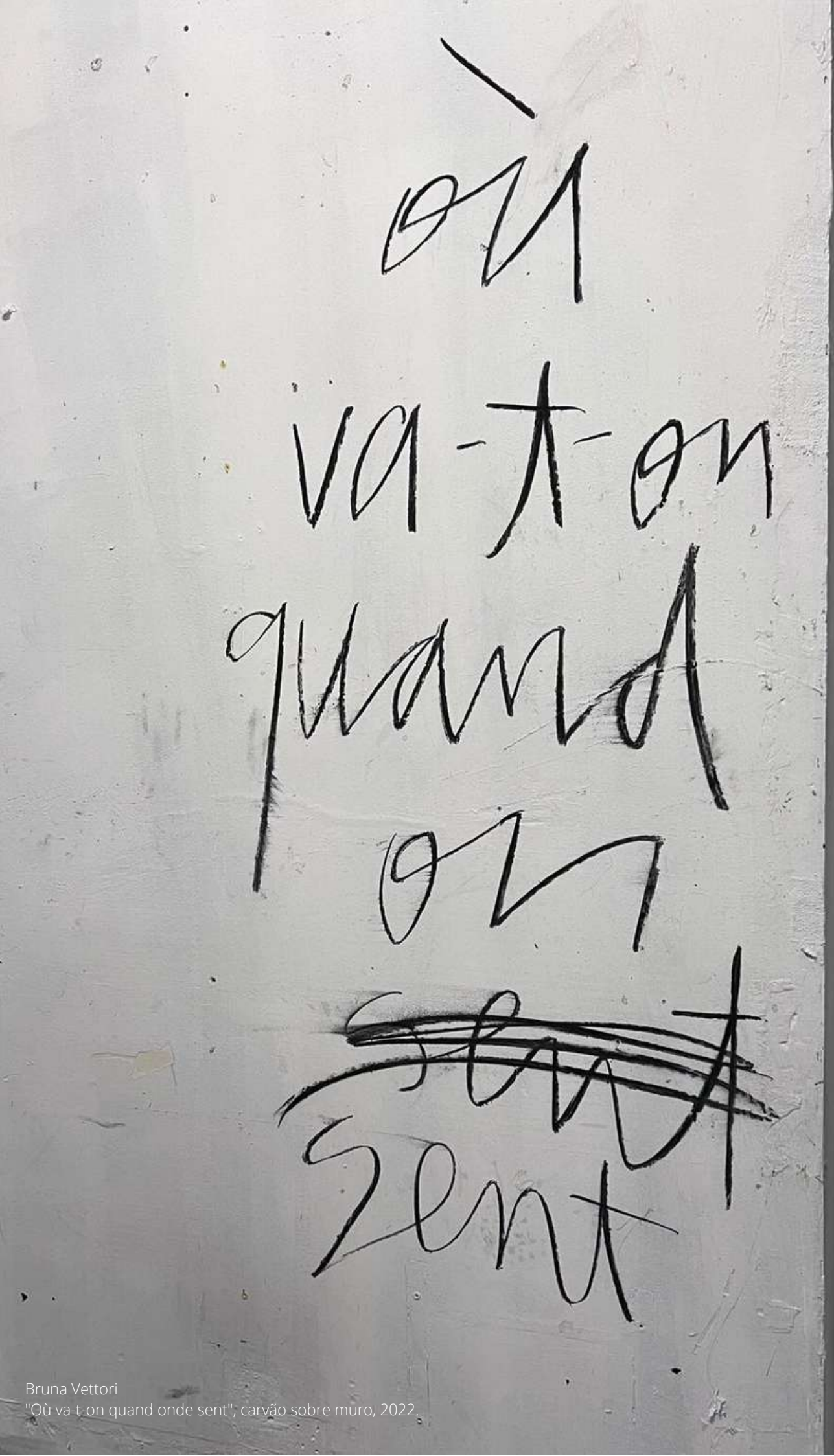




Bruna Vettori
"Ce qui reste quand le temps passe", técnica mista sobre muro, plantas, 2022.



Bruna Vettori
"Où va-t-on quand onde sent", carvão sobre muro, 2022.



Bruna Vettori
"Où va-t-on quand onde sent", carvão sobre muro, 2022.



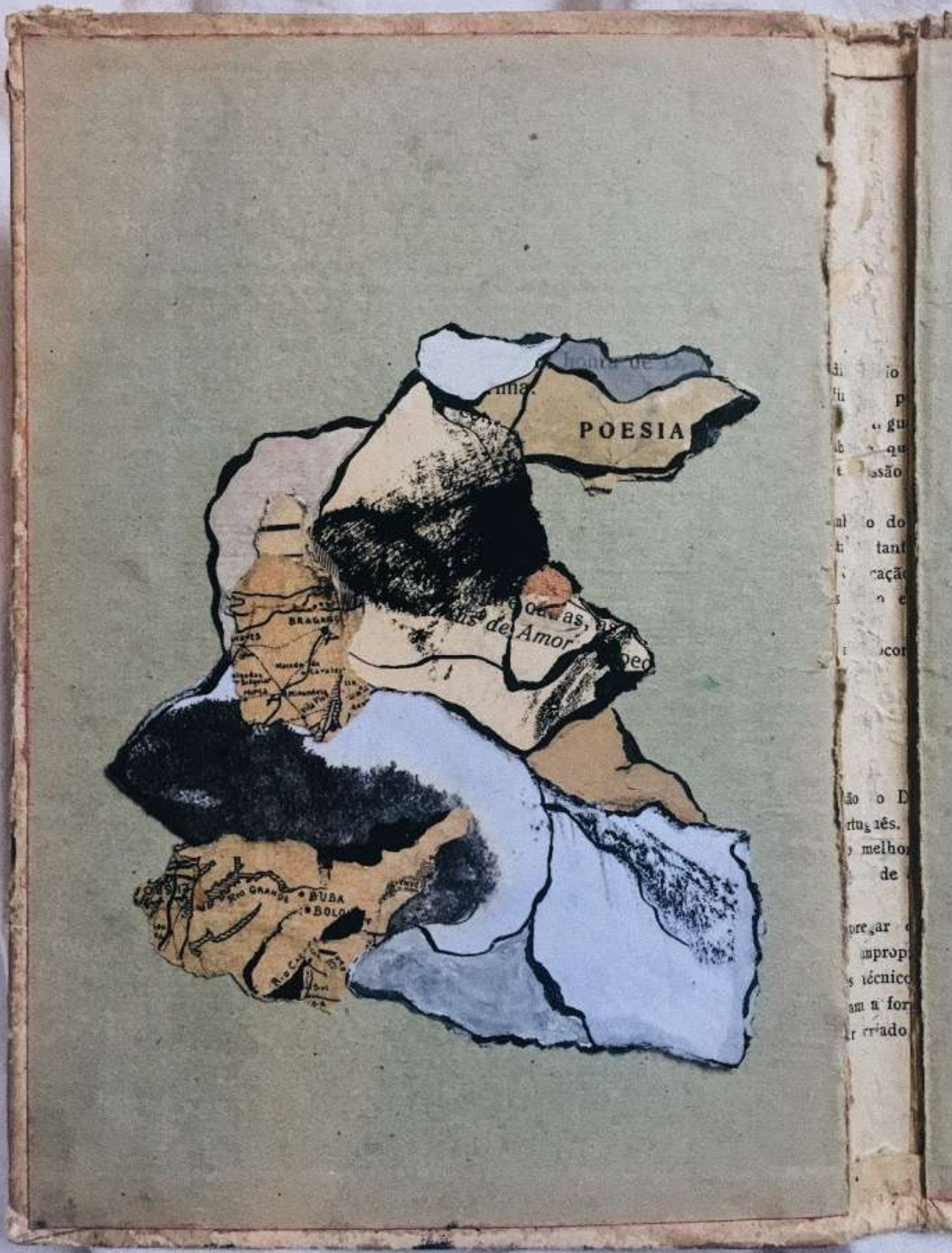


Bruna Vettori
"Preservar memórias", técnica mista sobre papel fixado no muro, plantas, 2022.

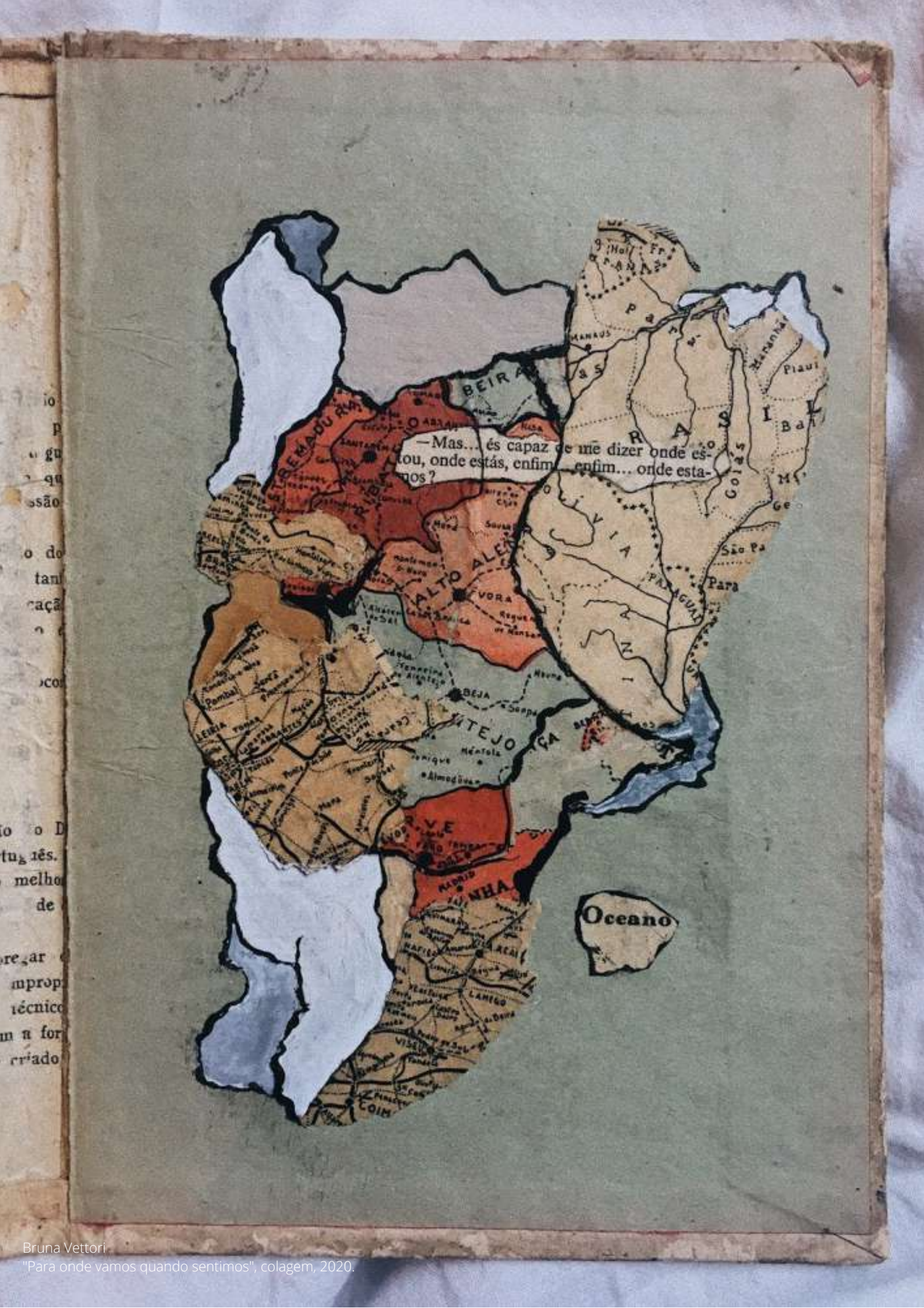




Bruna Vettori
"Preservar memórias", técnica mista sobre papel fixado no muro, plantas, 2022.



Bruna Vettori
"Para onde vamos quando sentimos", colagem, 2020.

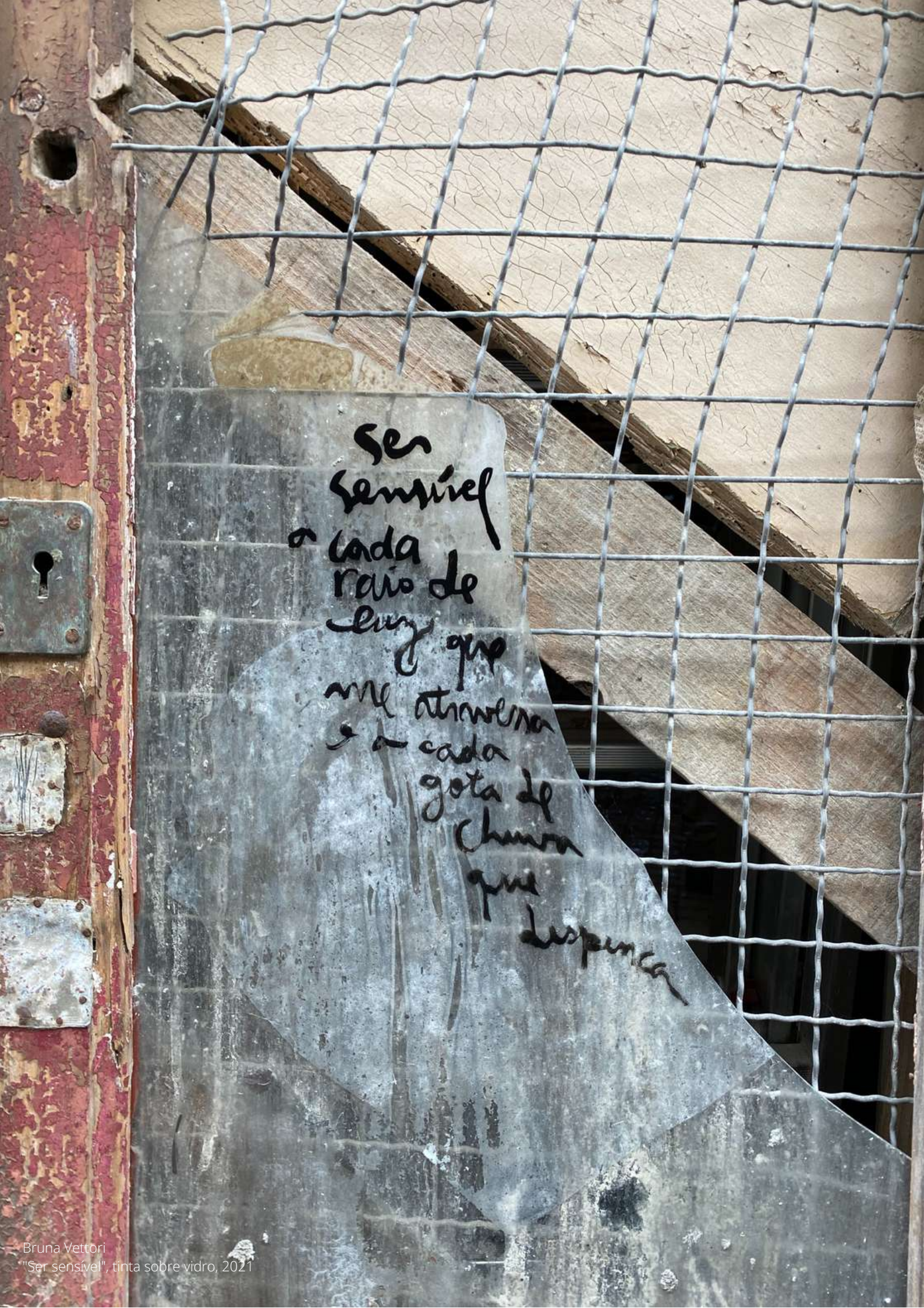


Bruna Vettori
"Para onde vamos quando sentimos", colagem, 2020.

Cartografias do interior

Verificar a respiração para não superestimar os nossos excessos
Não carregar o mundo todo no peito sem antes abrir espaço
para os sentimentos circularem livres pelo corpo
Sentir com o oco da caixa torácica
Com o estômago
com a ponta dos dedos
e com os poros da pele

Sentir pelas frestas
Entre as dobras e articulações
Que amortecem os joelhos
E nos sustentam
Nos saltos e nas quedas



Bruna Vettori
"Ser sensível", tinta sobre vidro, 2021



Bruna Vettori
"Sentir o tempo", tinta sobre muro, 2021



Bruna Vettori
"Tão firme quanto a lágrima", vidro, metal, 2021.



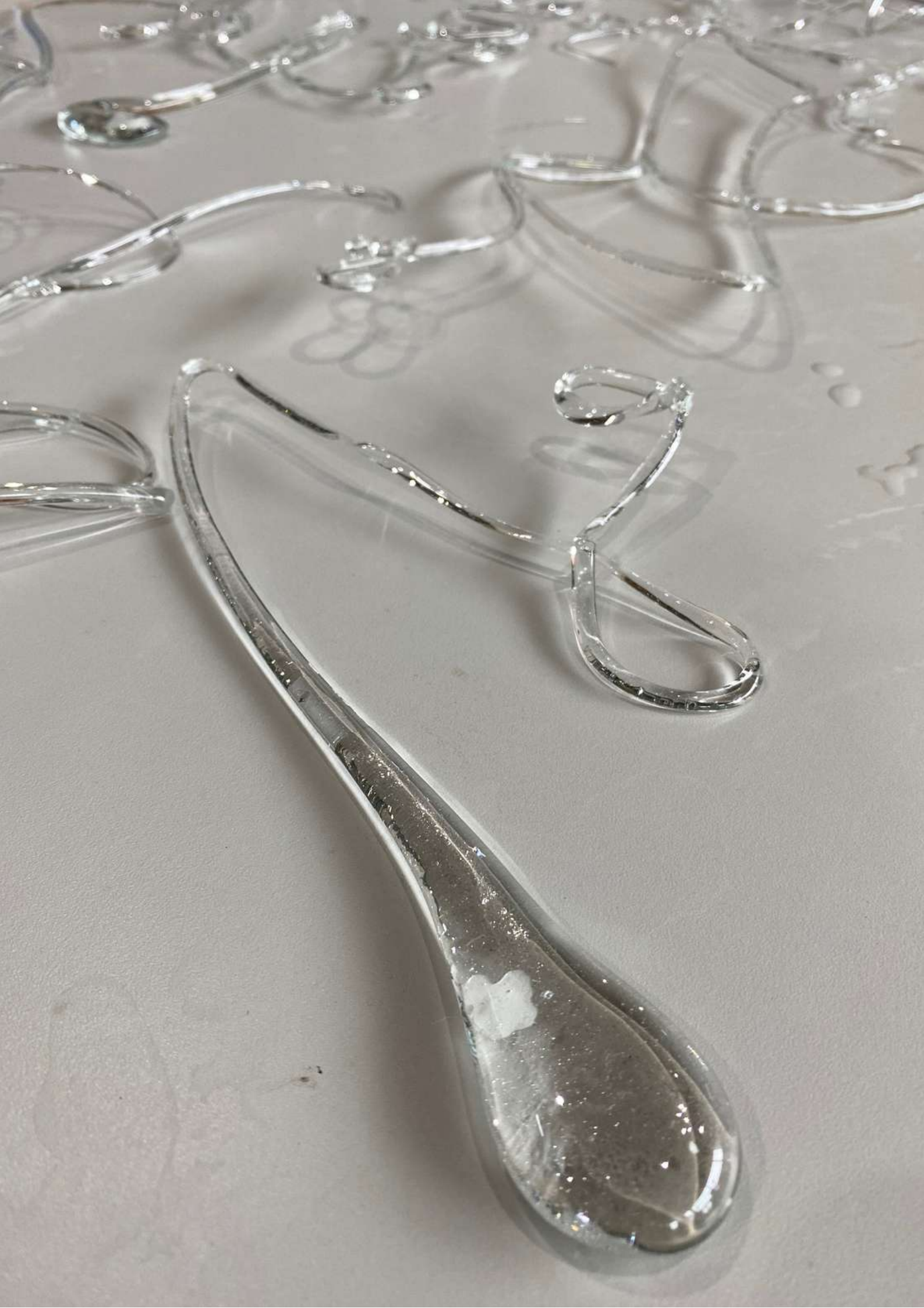
Bruna Vettori
"Tão firme quanto a lágrima", vidro, metal, 2021.



Bruna Vettori
"Tão firme quanto a lágrima", vidro, 2021.



Bruna Vettori
"Tão firme quanto a lágrima", Fotografia digital, 2021.





Bruna Vettori
"Tão firme quanto a lágrima", registro do processo, 2021.



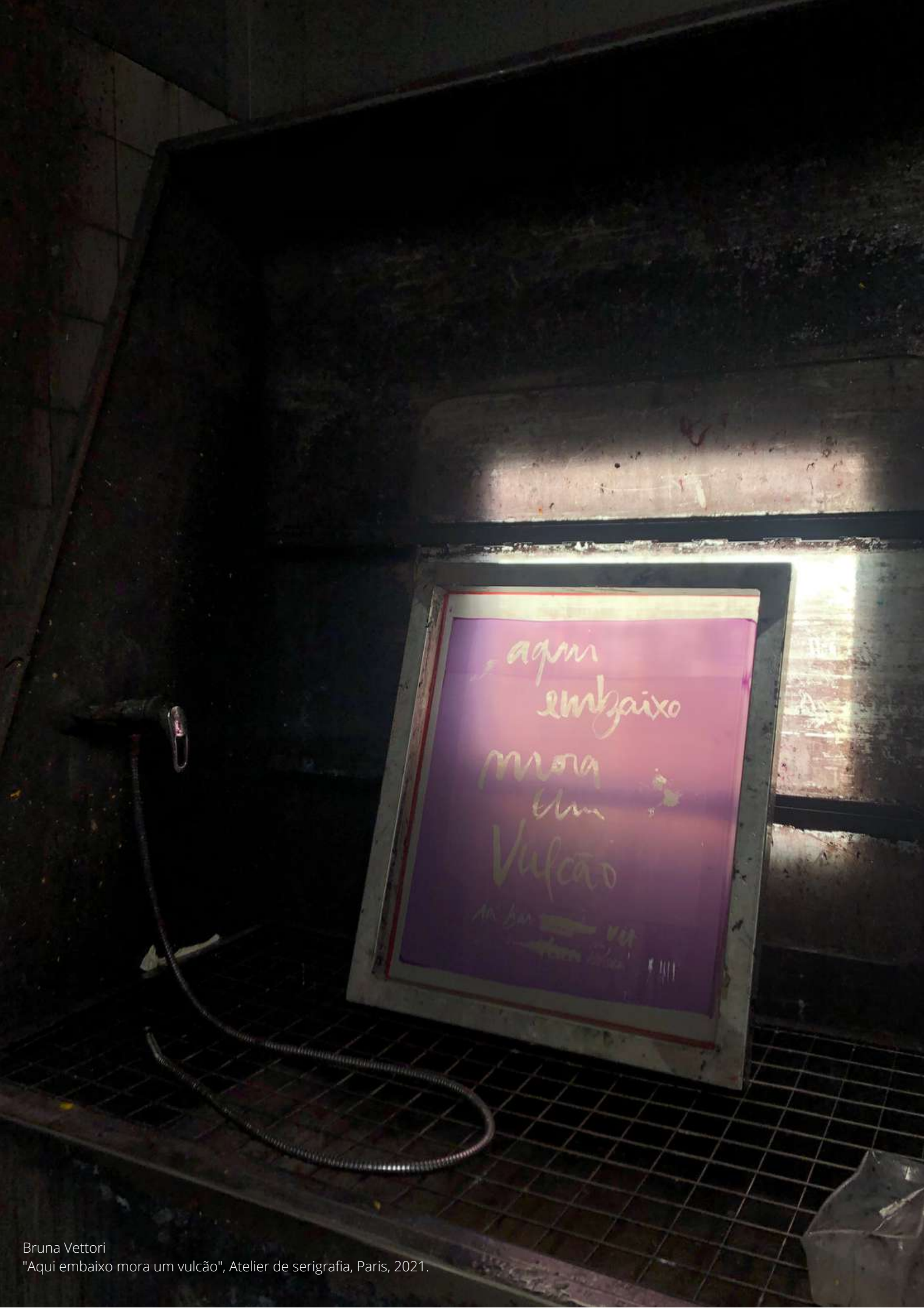
Bruna Venzori
"Tão firme quanto a lágrima", vidro, madeira, 2021.



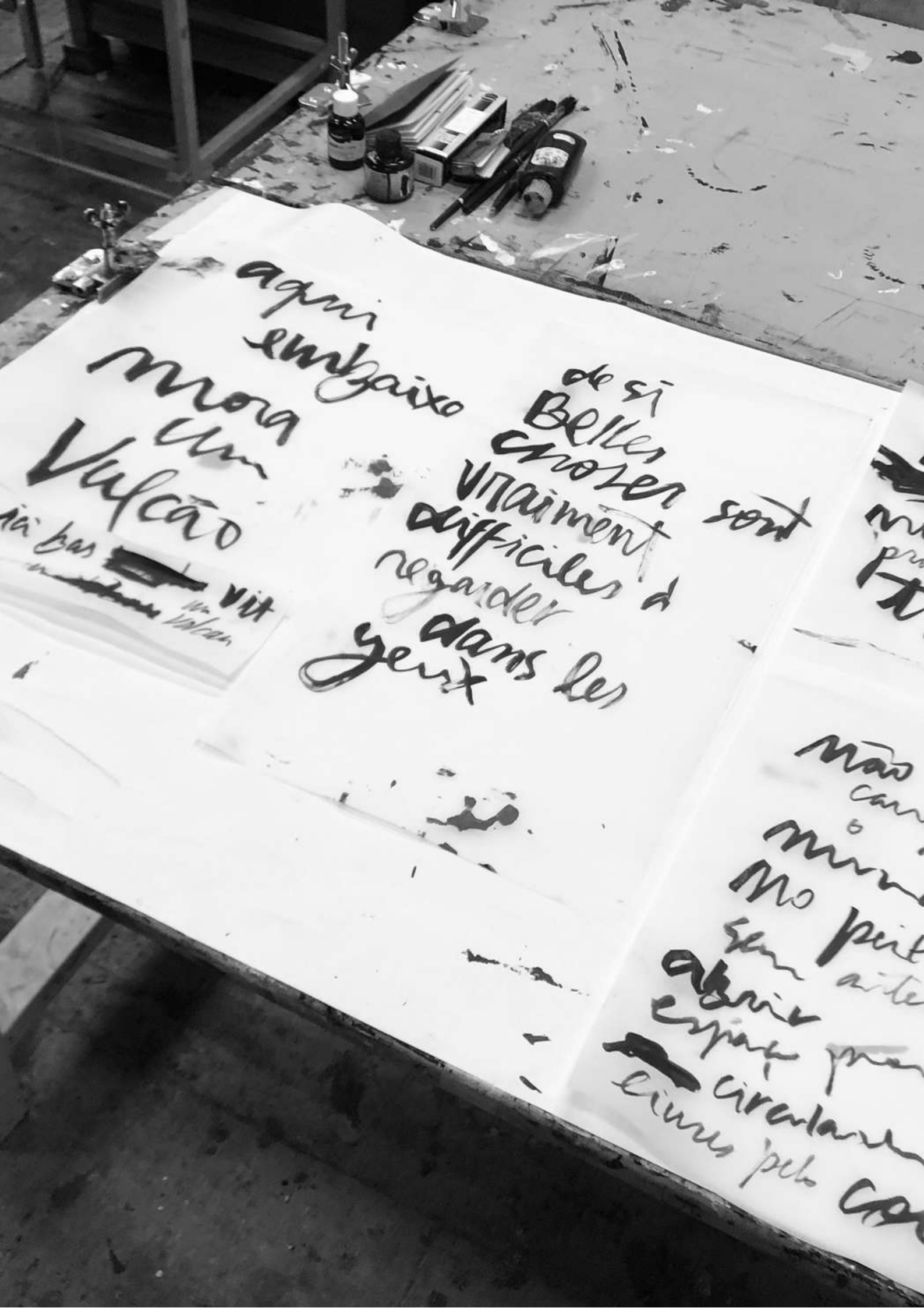
Bruna Vettori
"Tão firme quanto a lágrima", fotografia digital, 2021.

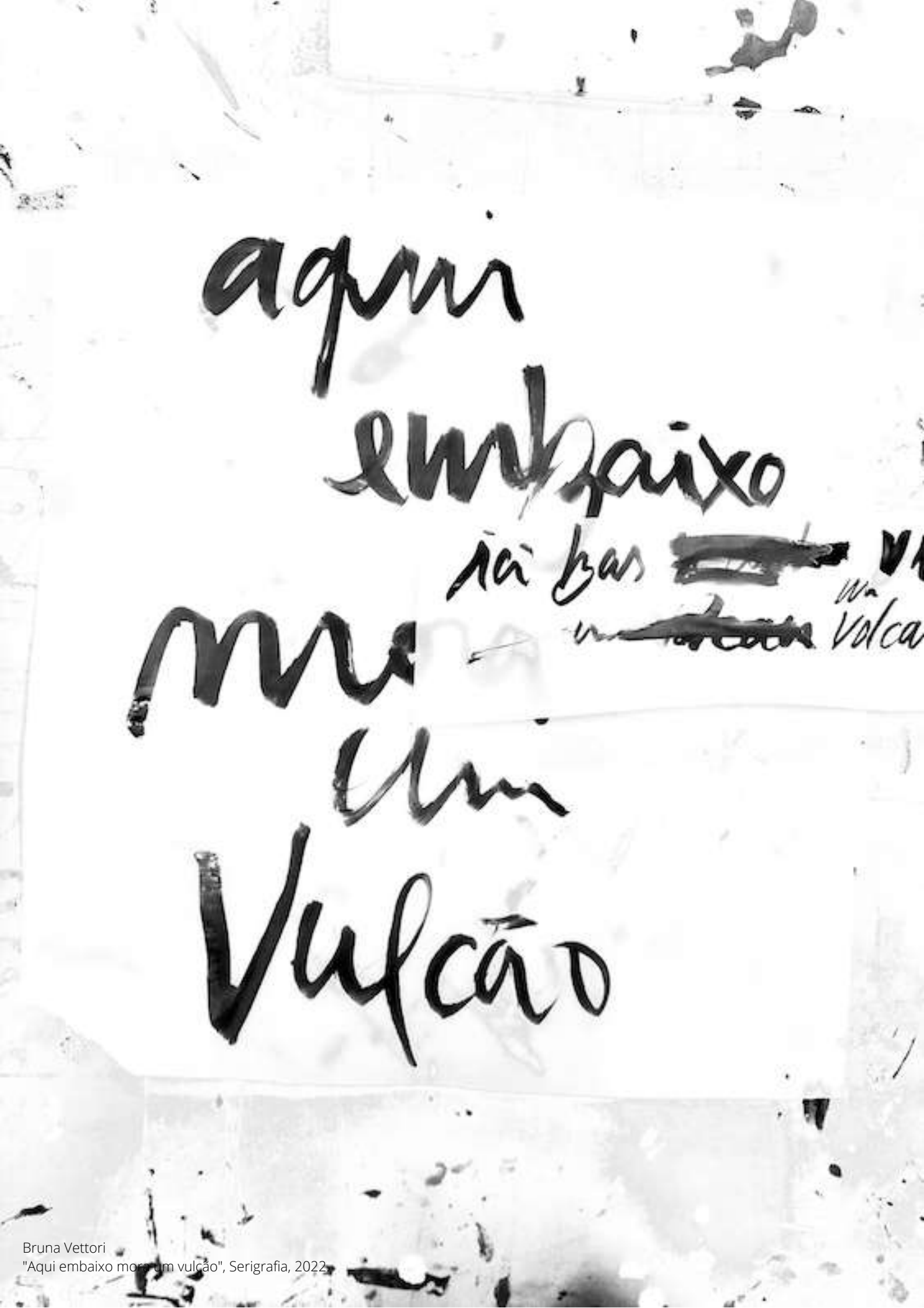


Bruna Vettori
"Frágeis Certezas", Serigrafia, 2022.



Bruna Vettori
"Aqui embaixo mora um vulcão", Atelier de serigrafia, Paris, 2021.

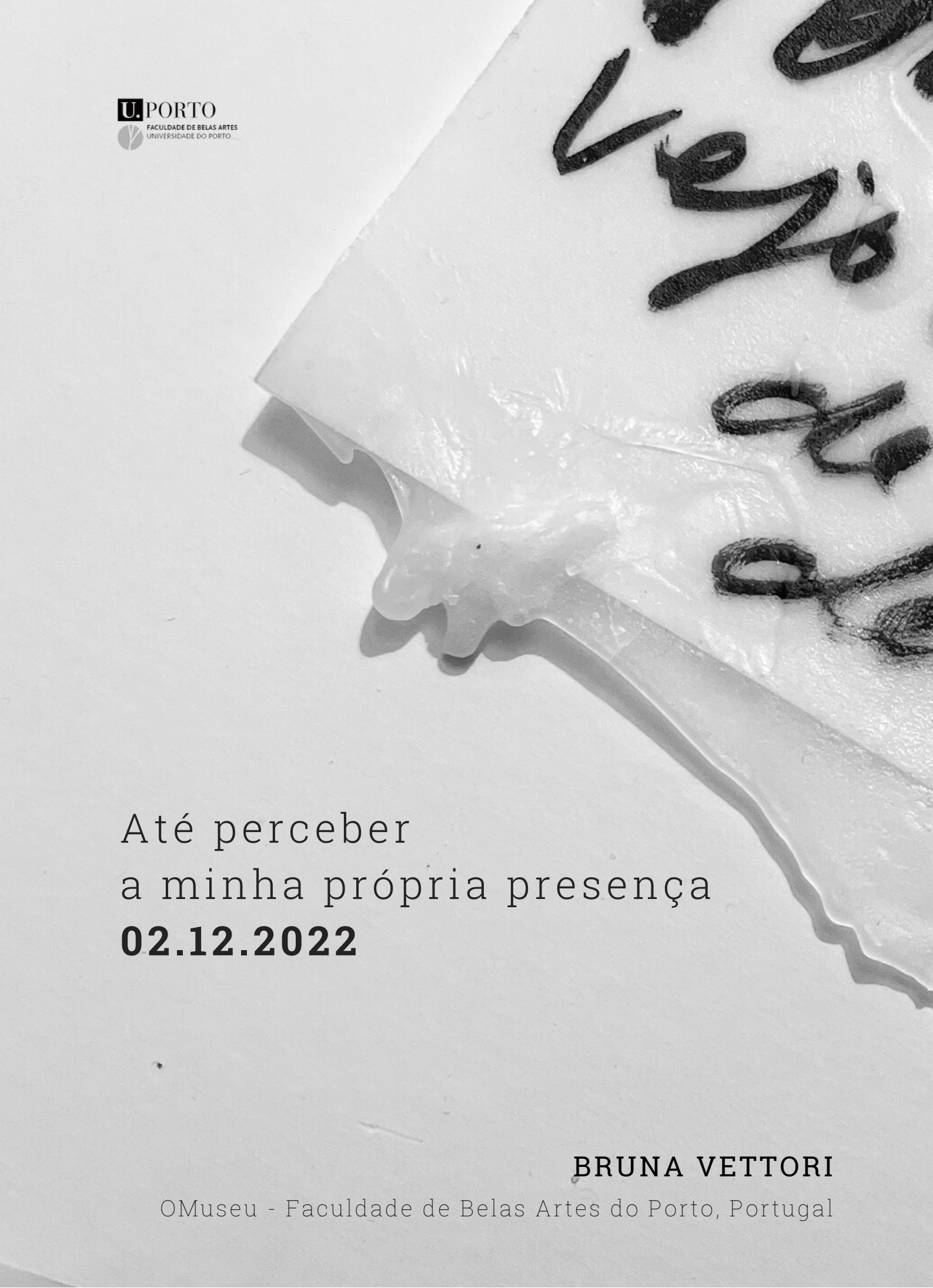

aqui
embaixo
mora
um
Vulcão
de si
Belles
choses
vraiment
difficiles à
regarder
dans les
yeux
sont



Bruna Vettori
"Aqui embaixo mora um vulcão", Serigrafia, 2022







U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Até perceber a minha própria presença

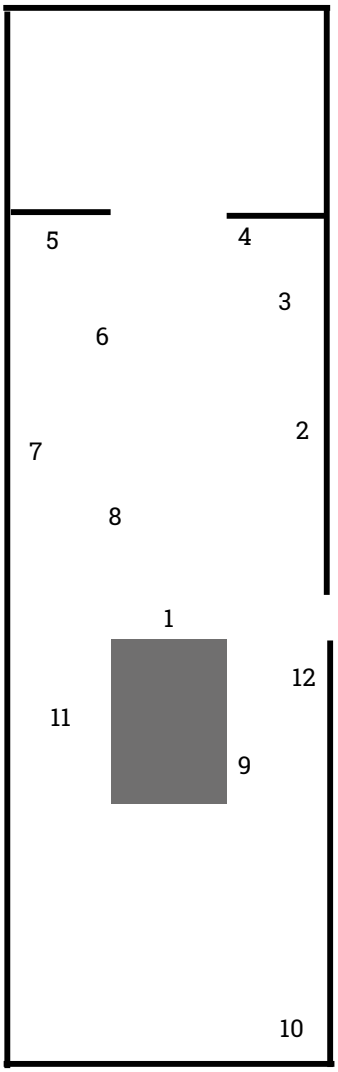
02.12.2022

BRUNA VETTORI

OMuseu - Faculdade de Belas Artes do Porto, Portugal

Até perceber
a minha própria presença

Bruna Vettori



1. Tão firme quanto a lágrima
Dimensões diversas, 2021.
vidro, metal

2. Como se fosse possível parar a correnteza de um rio
Dimensões diversas, 2021.
vidro

3. Se sentimentos fossem lugares
35x20x36cm, 2021. madeira, vidro

4. O agora, irrepetível
14x24x4cm, 2021.
vidro, madeira, metal

5.Ci sono cose che chiedono un po' di tempo
Dimensões diversas, 2021.
vidro

6.Où va-t-on quand on sent, 2022
300x1000cm, 2022.
tinta de tatuagem sobre tecido

7. Relicários
Dimensões diversas, 2019-2022.
papel, pedra, cerâmica

8. Permanências
Dimensões diversas, 2019-2022.
Técnica mista

9. Para todos os lugares que já fui casa
Dimensões diversas, 2021.
vidro

10. Tudo que acontece quando duas ilhas se encontram
50x65cm cada, 2020.
tinta sobre papel

11. Até perceber a minha própria presença
Dimensões diversas, 2022.
tinta sobre papel, parafina

12. Livro

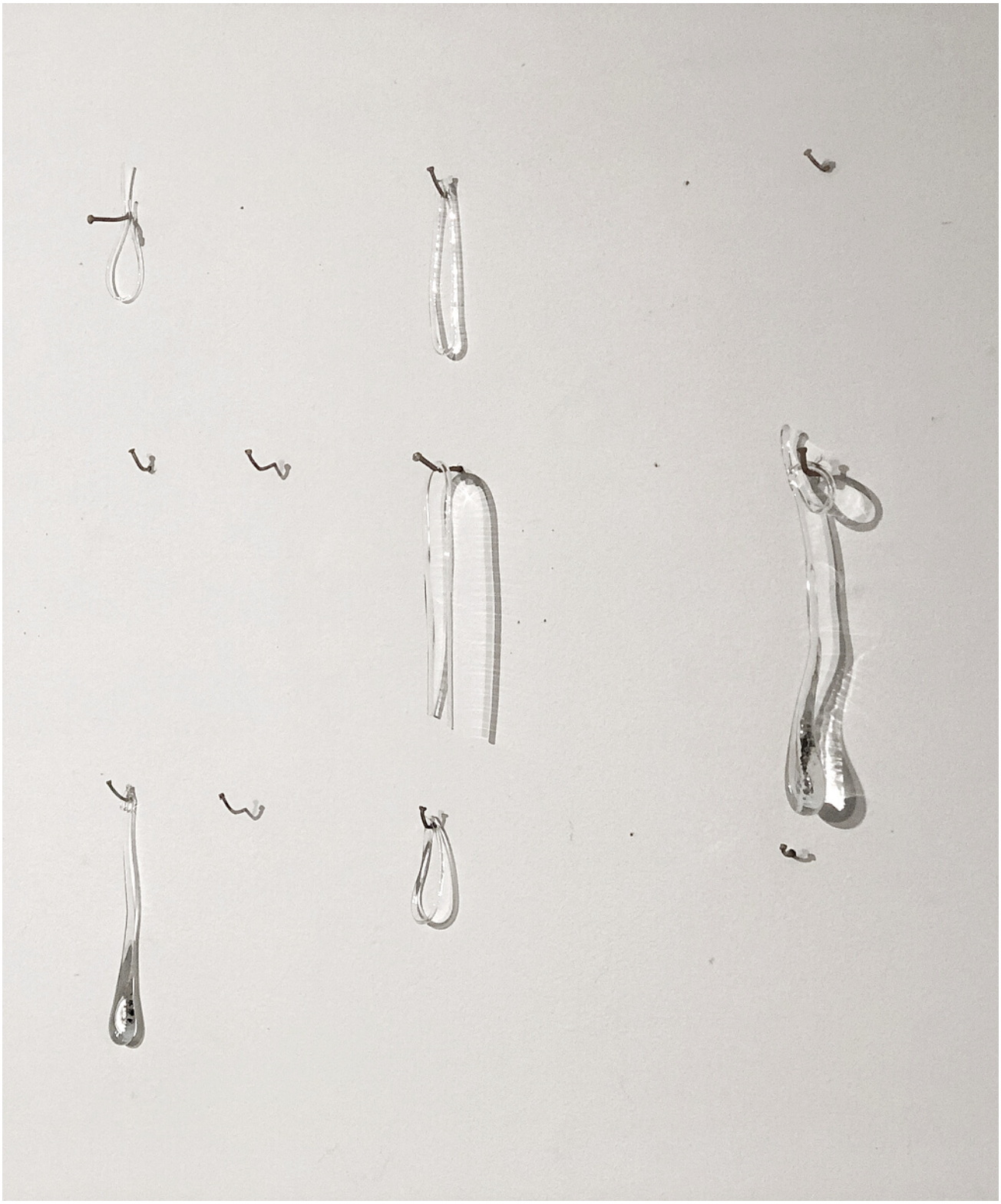
02.12.2022
Exposição do Mestrado em Artes Plásticas - Pintura
OMuseu Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP)
Avenida Rodrigues de Freitas, 265
4049-021 Porto, Portugal

Orientadora
Professora Doutora Filipa Cruz

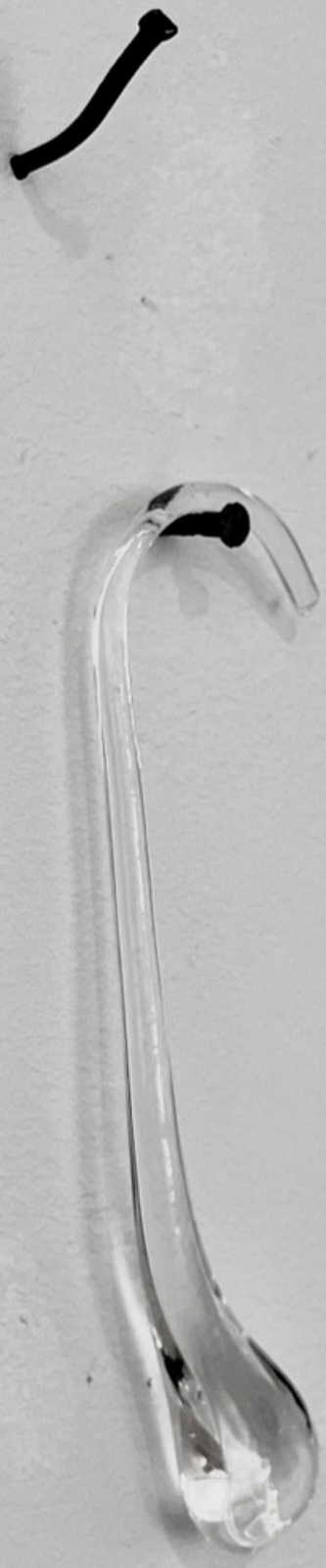
U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO



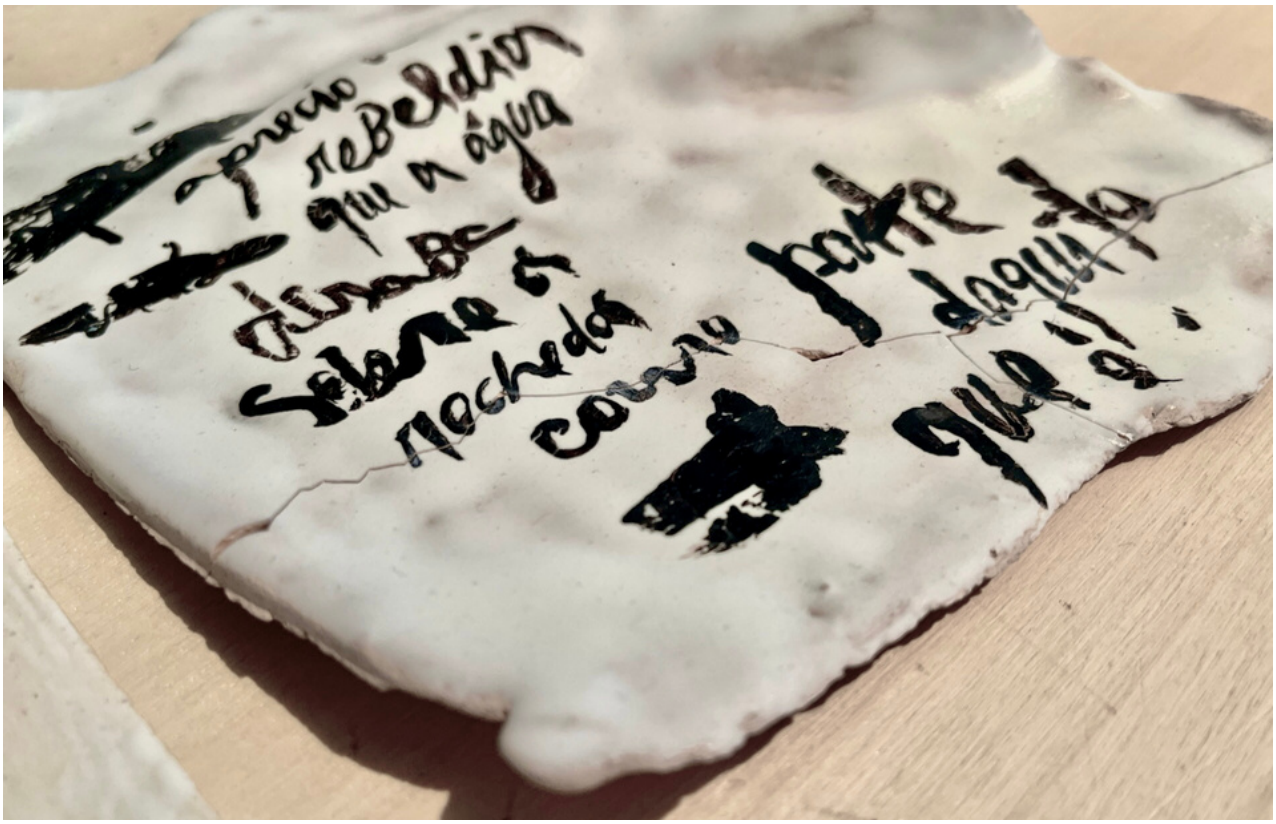

qual
a espessura
da
palavra
que me
atravessa
em vejo
o mundo
por dentro
faço parte
corpo
casa
alma
tutto
ha un
cuore



1. Tão firme quanto a lágrima
Dimensões diversas, 2021. vidro, metal

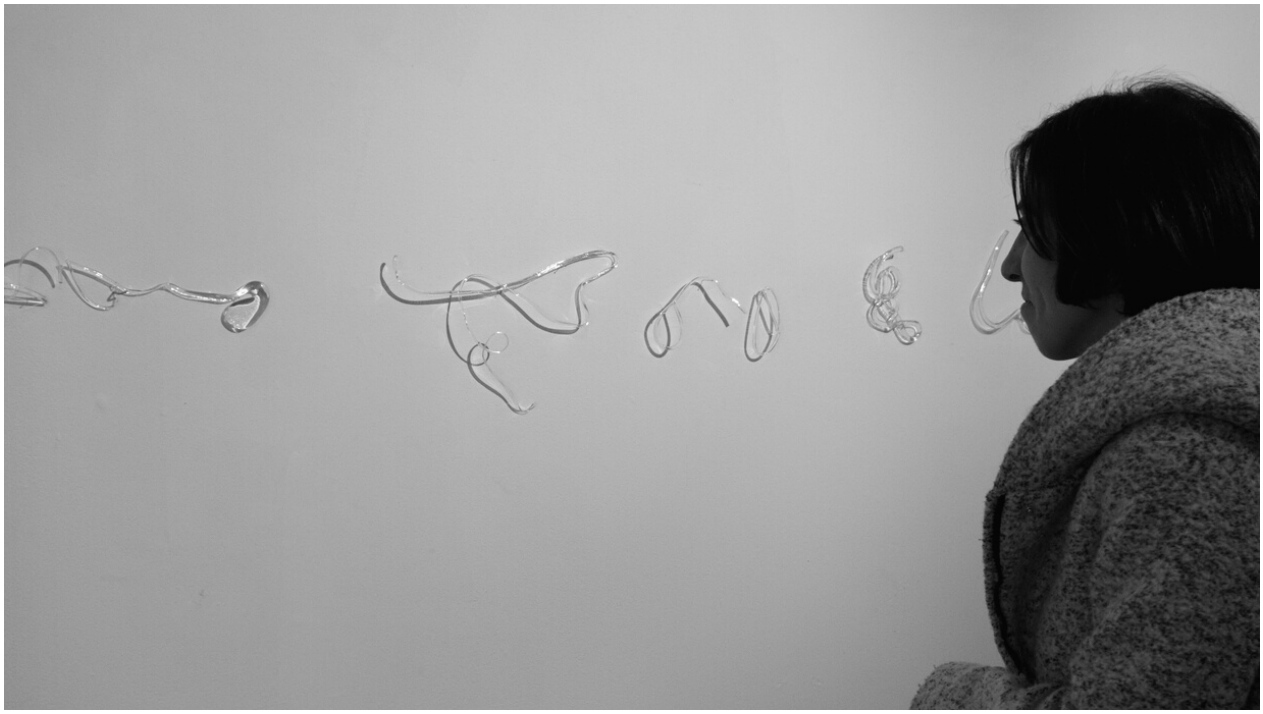


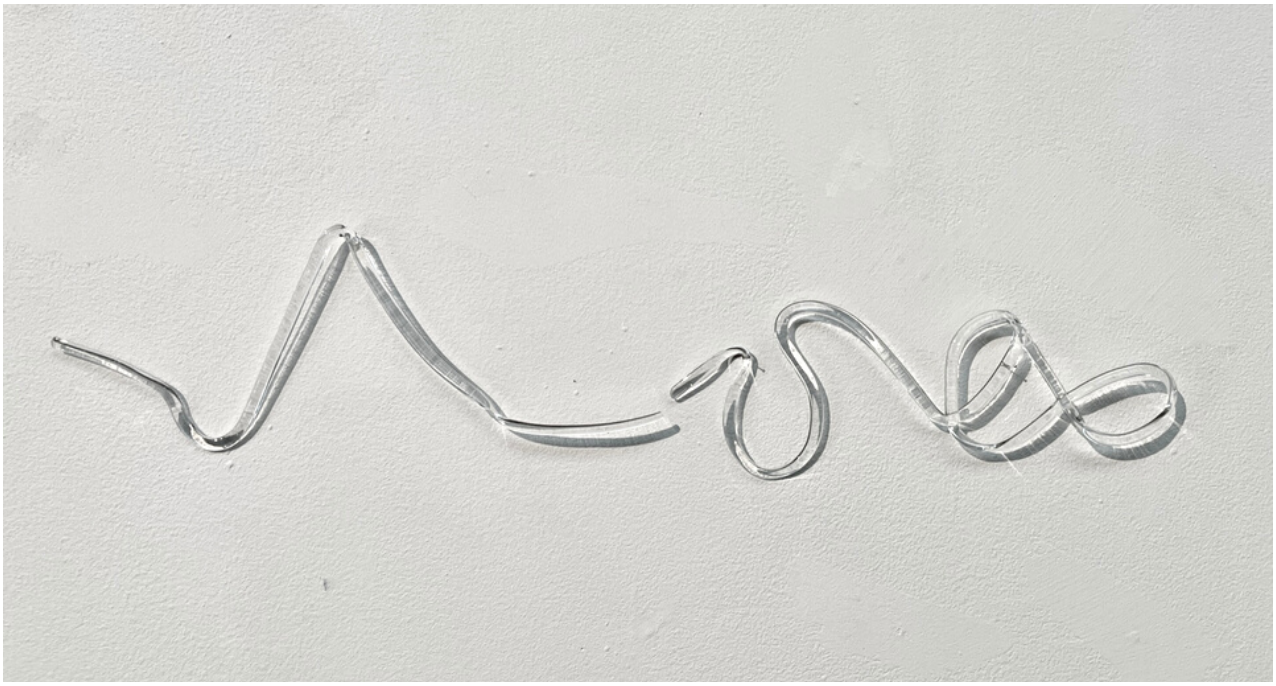




8. Permanências
Dimensões diversas, 2019-2022. Técnica mista


permanências



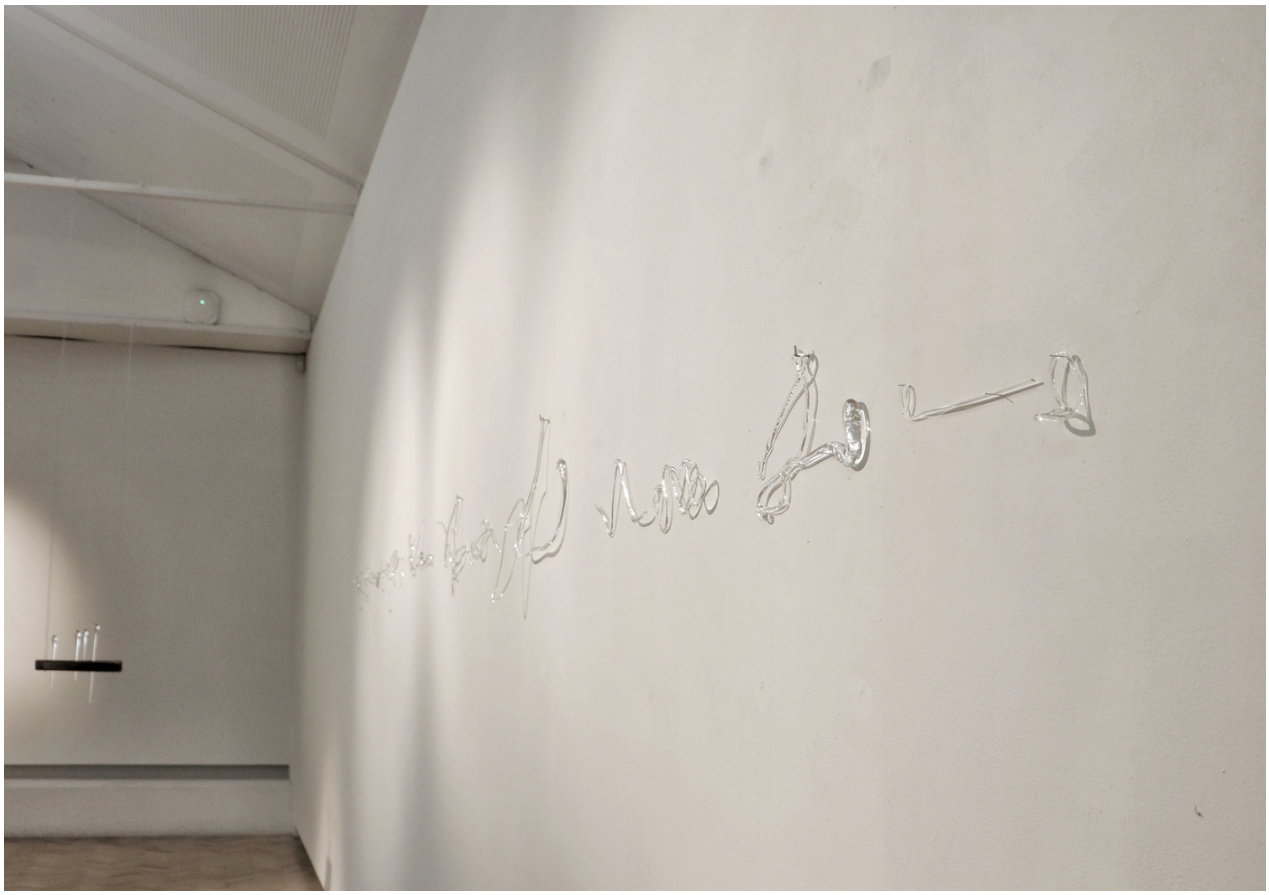


2. Como se fosse possível parar a correnteza de um rio

Dimensões diversas, 2021. vidro











3. Se sentimentos fossem lugares

35x20x36cm, 2021. madeira, vidro





10. Tudo que acontece quando duas ilhas se encontram

50x65cm cada, 2020. tinta sobre papel





5.Ci sono cose che chiedono un po' di tempo

Dimensões diversas, 2021. vidro



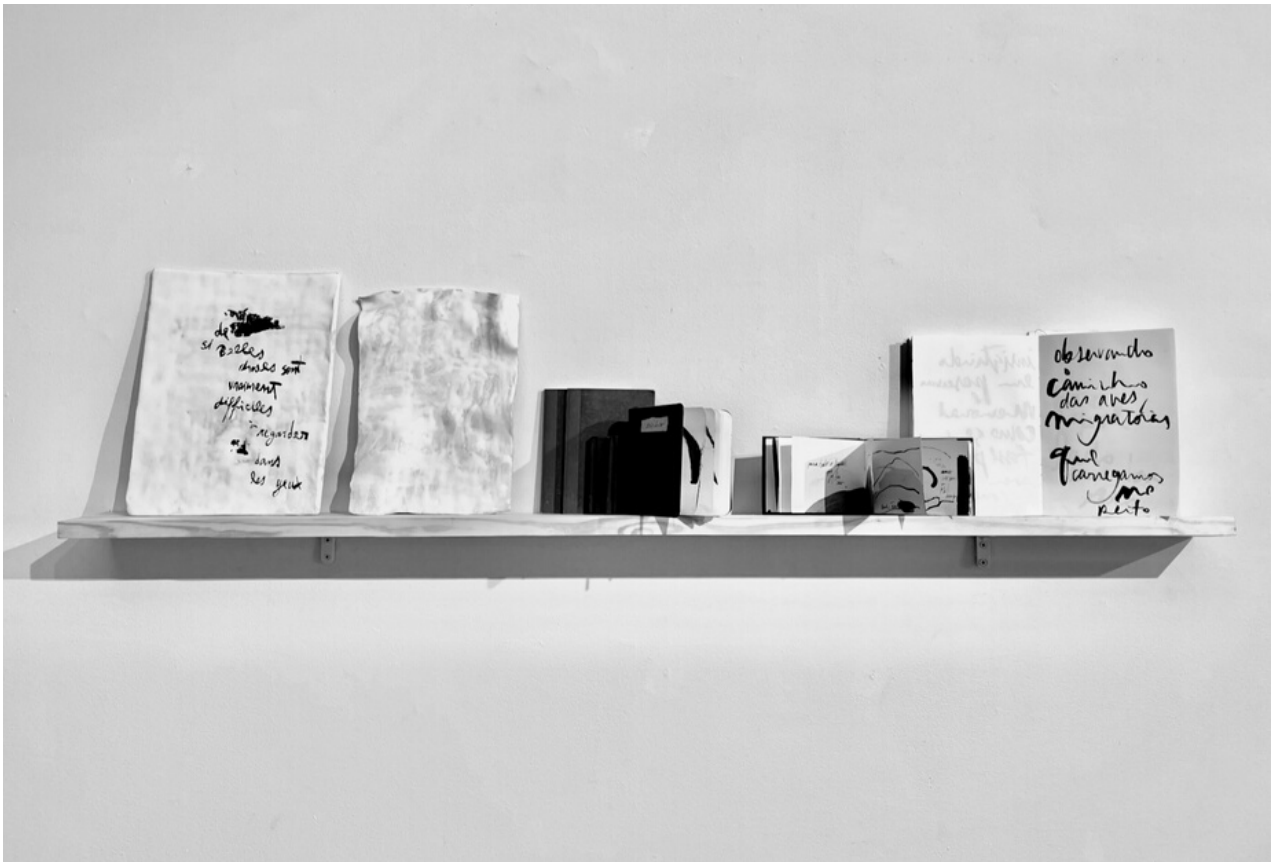




6.Où va-t-on quand on sent, 2022

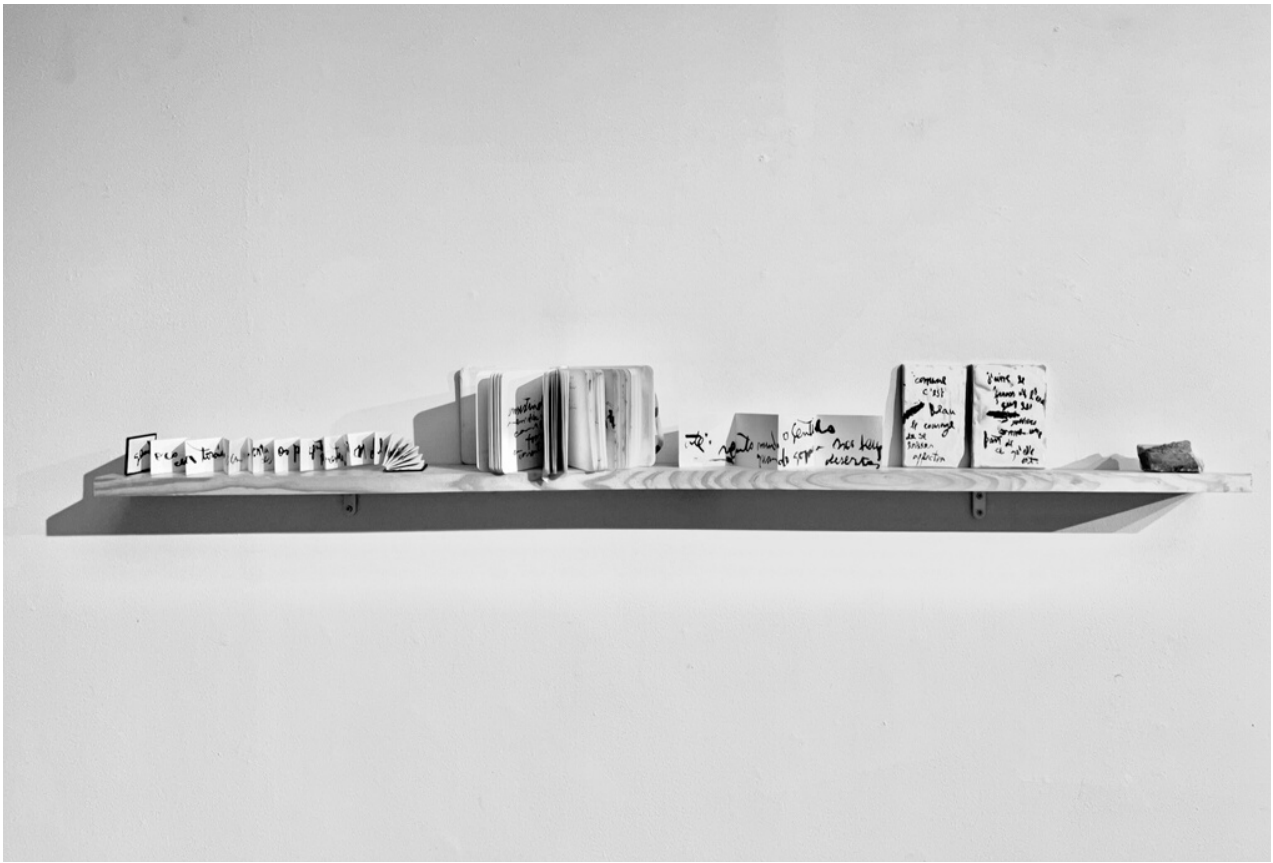
300x1000cm, 2022., tinta de tatuagem sobre tecido







7. Relicários
Dimensões diversas, 2019-2022. papel, pedra, cerâmica





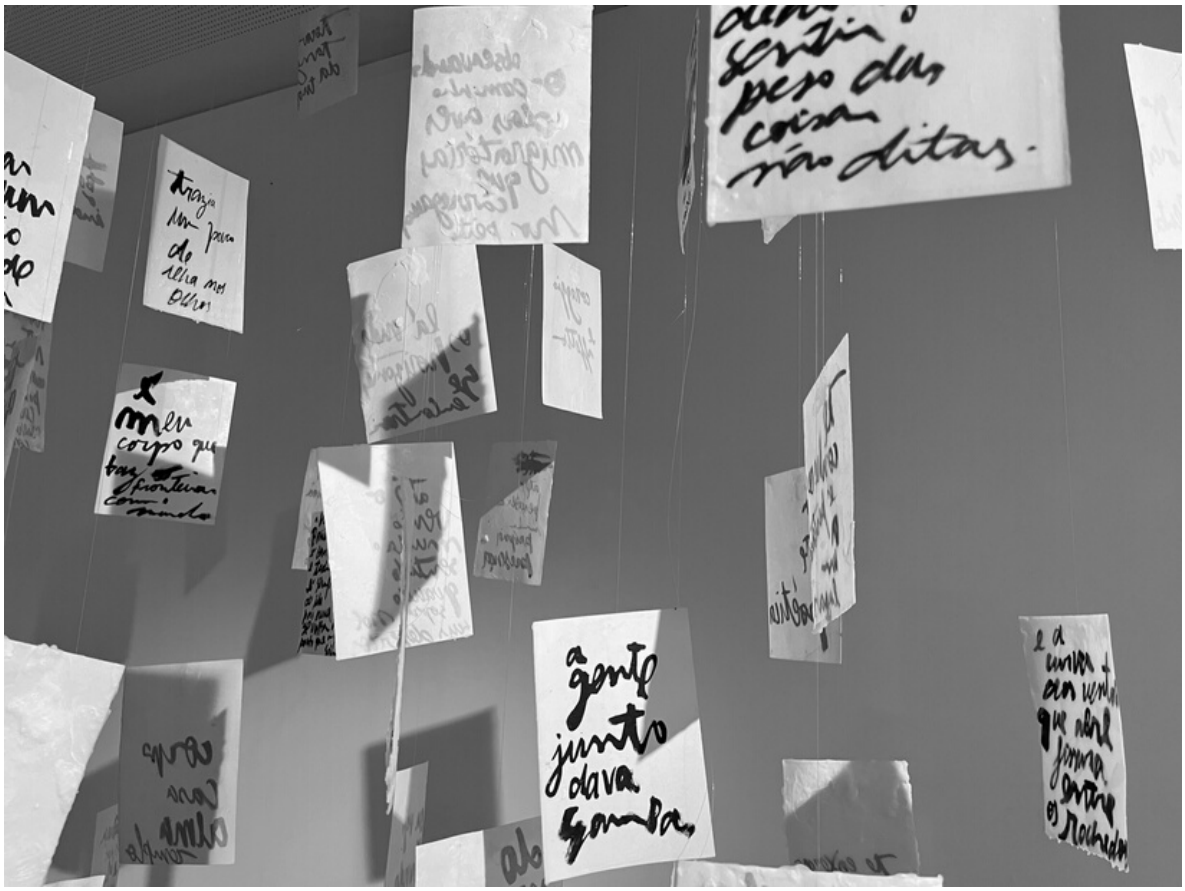
7. Relicários
Dimensões diversas, 2019-2022. papel, pedra, cerâmica





9. Para todos os lugares que já fui casa

Dimensões diversas, 2021. vidro





11. Até perceber a minha própria presença

Dimensões diversas, 2022. tinta sobre papel, parafina

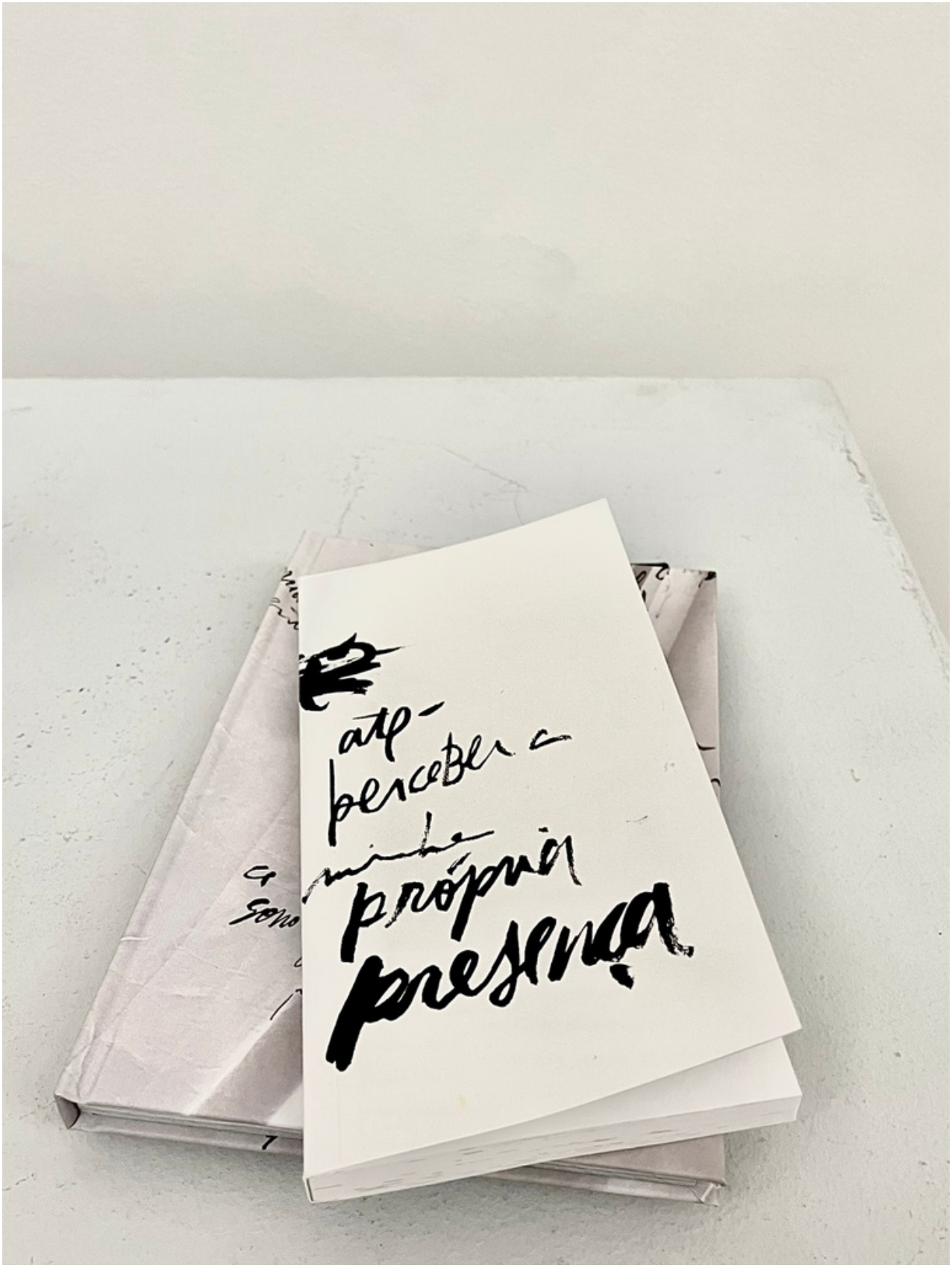

escorregar
seus
silêncios
entre os
dedos! O
Sentir o
peso das
coisas
não ditas.



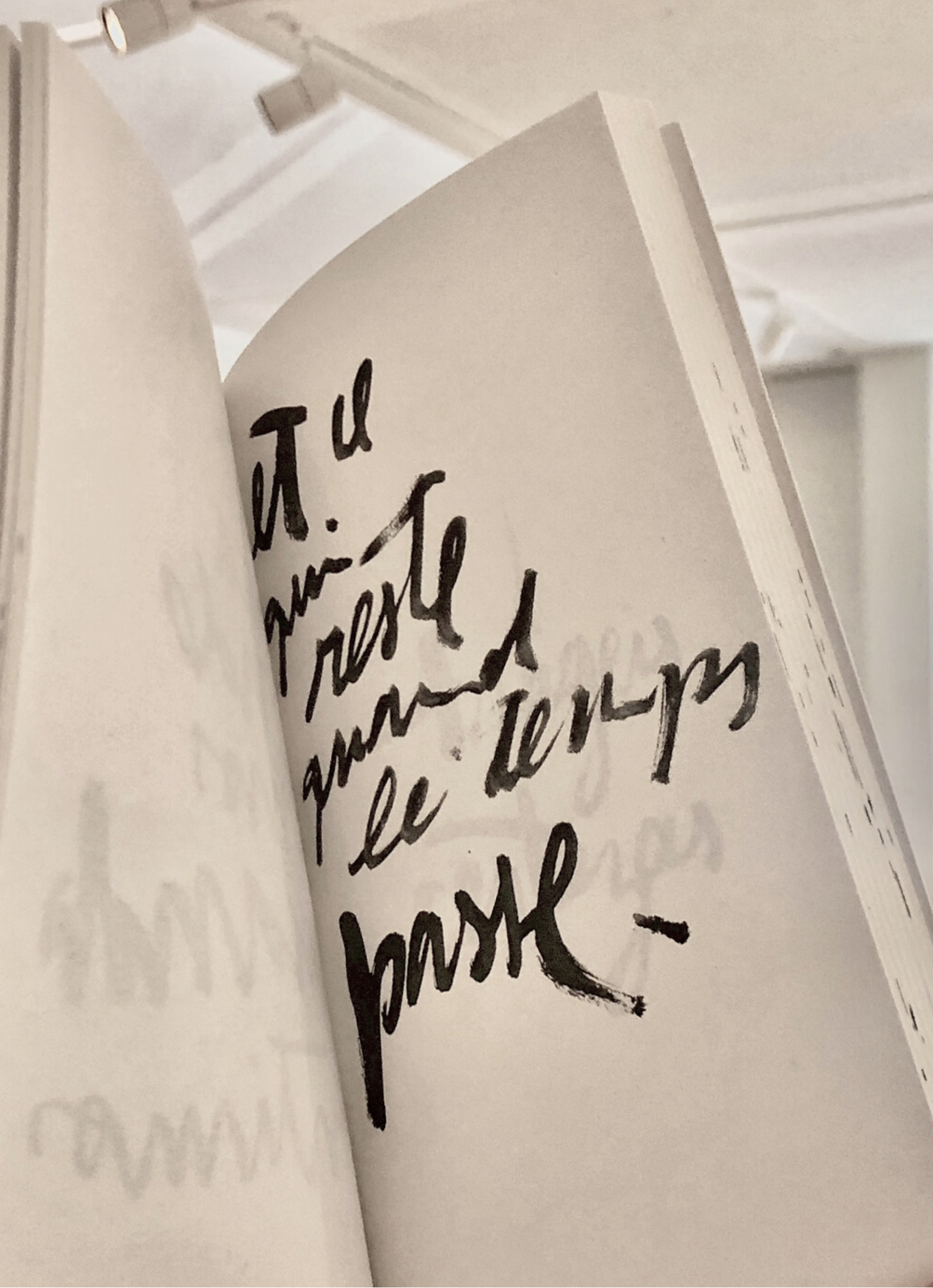
4. O agora, irrepetível

14x24x4cm, 2021. vidro, madeira, metal



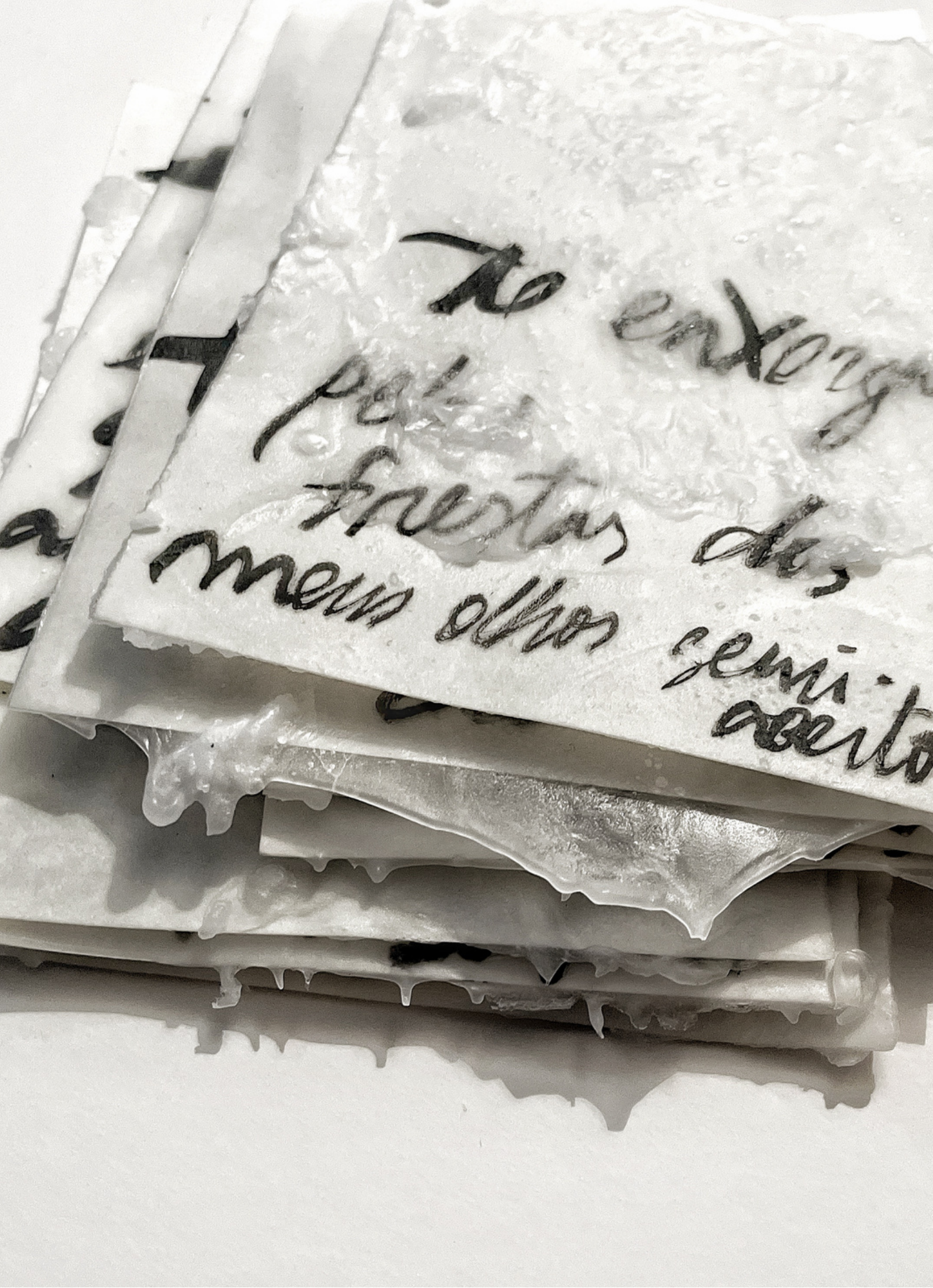


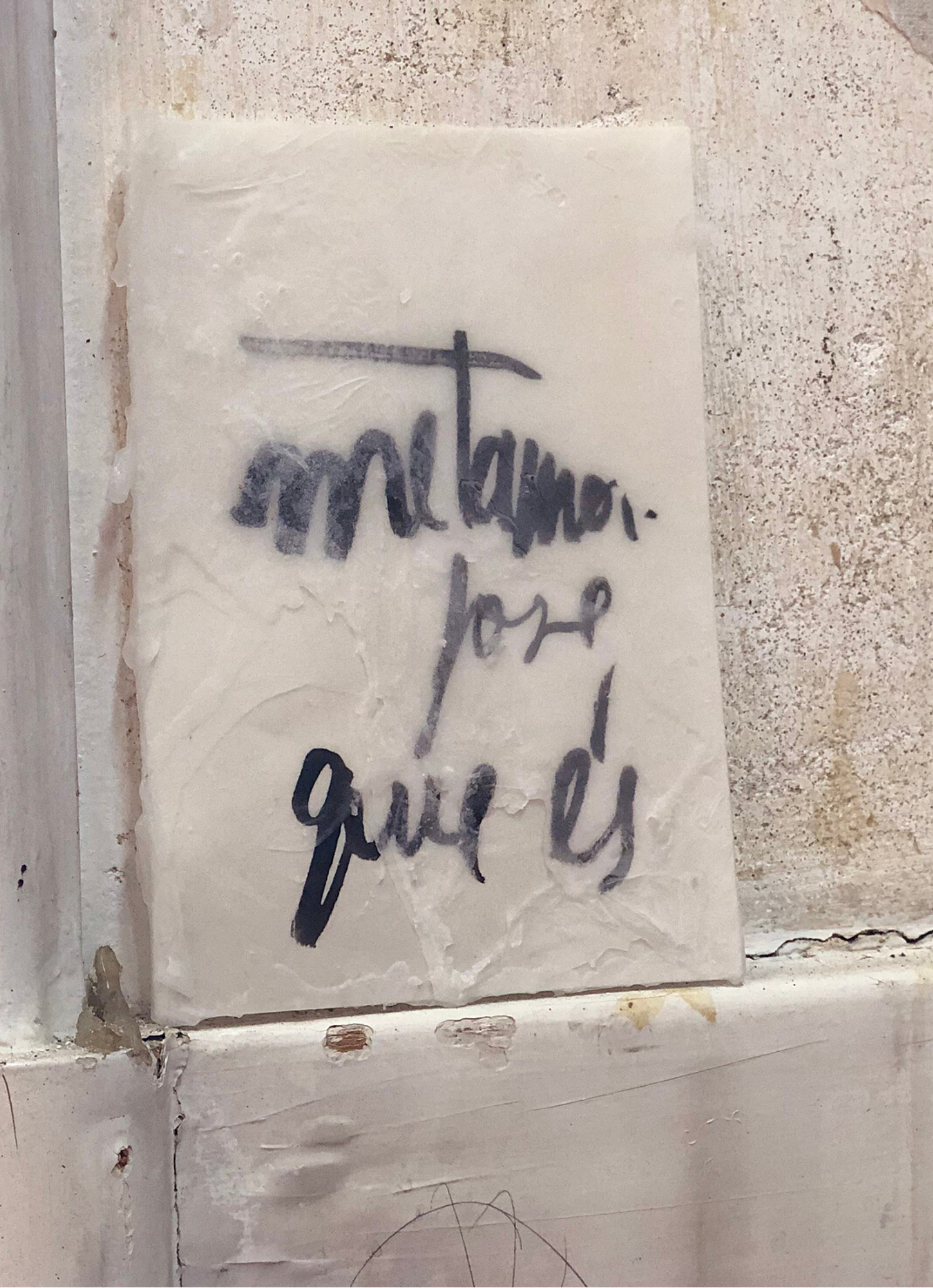
12. Livro


et il
qui reste
quand
le temps
passe -







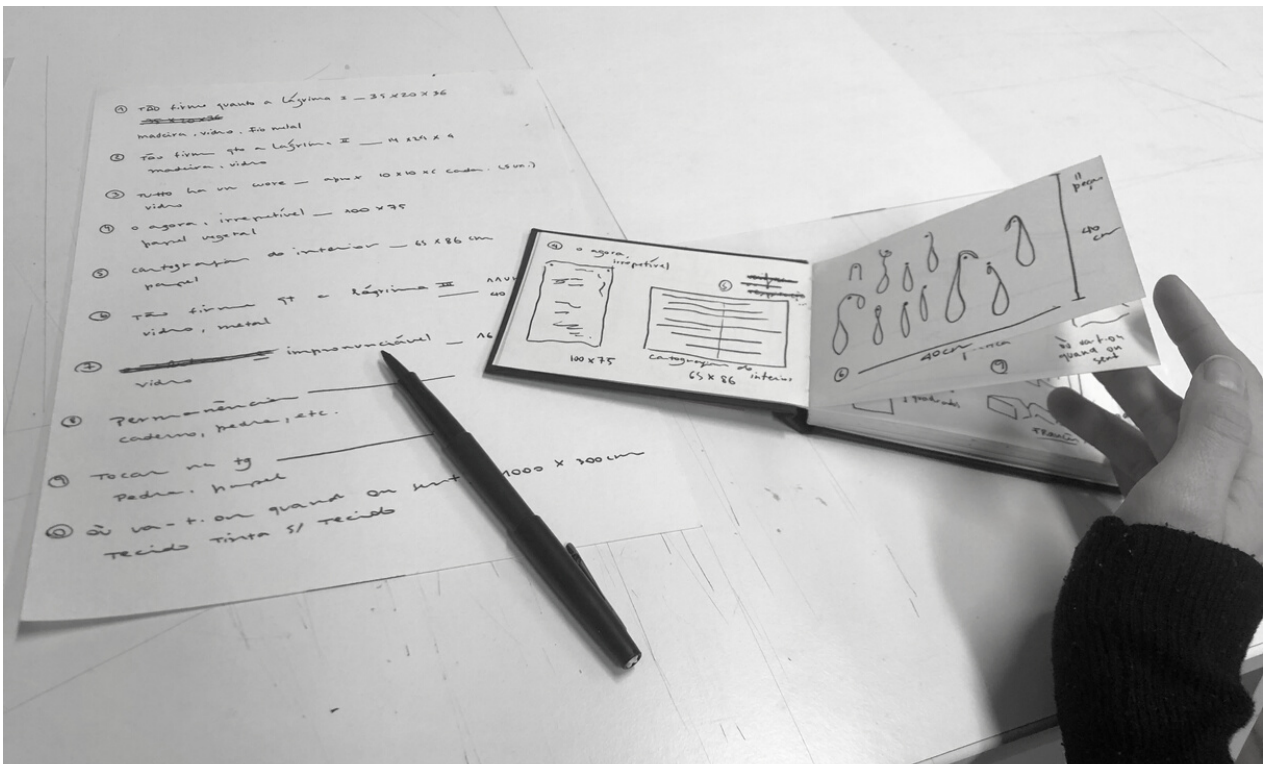


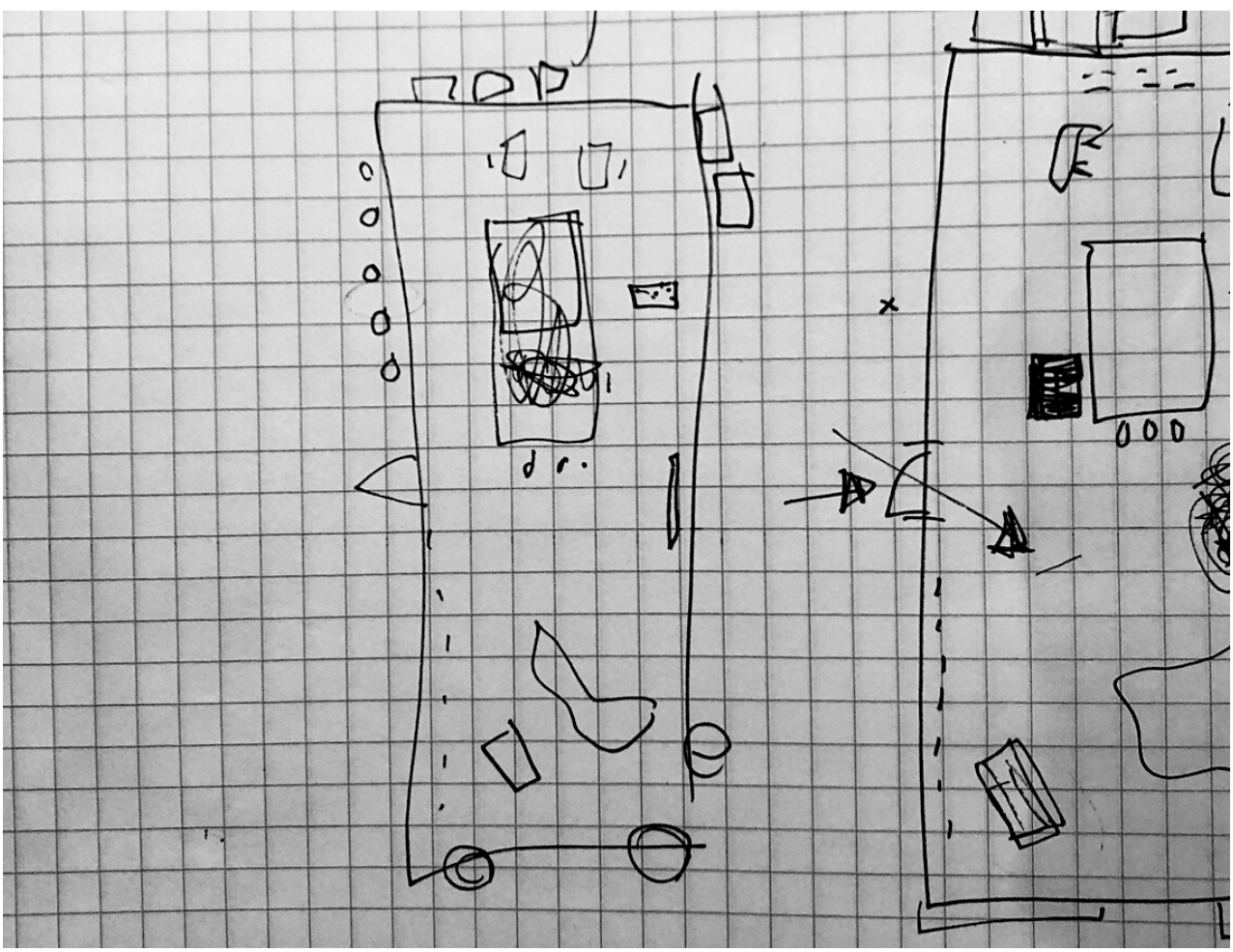

até perceber
minha própria
presença
o sol entra em
nuvens superficiosas
monta
antiga



Montagem da Exposição

Omuseu FBAUP
com a colaboração de Rui Mota, Isabel Dores, Teresa TAF, Letícia Maia, Pilar Mackena
Sob orientação e acompanhamento da Prof. Doutora Filipa Cruz
30.11.2022

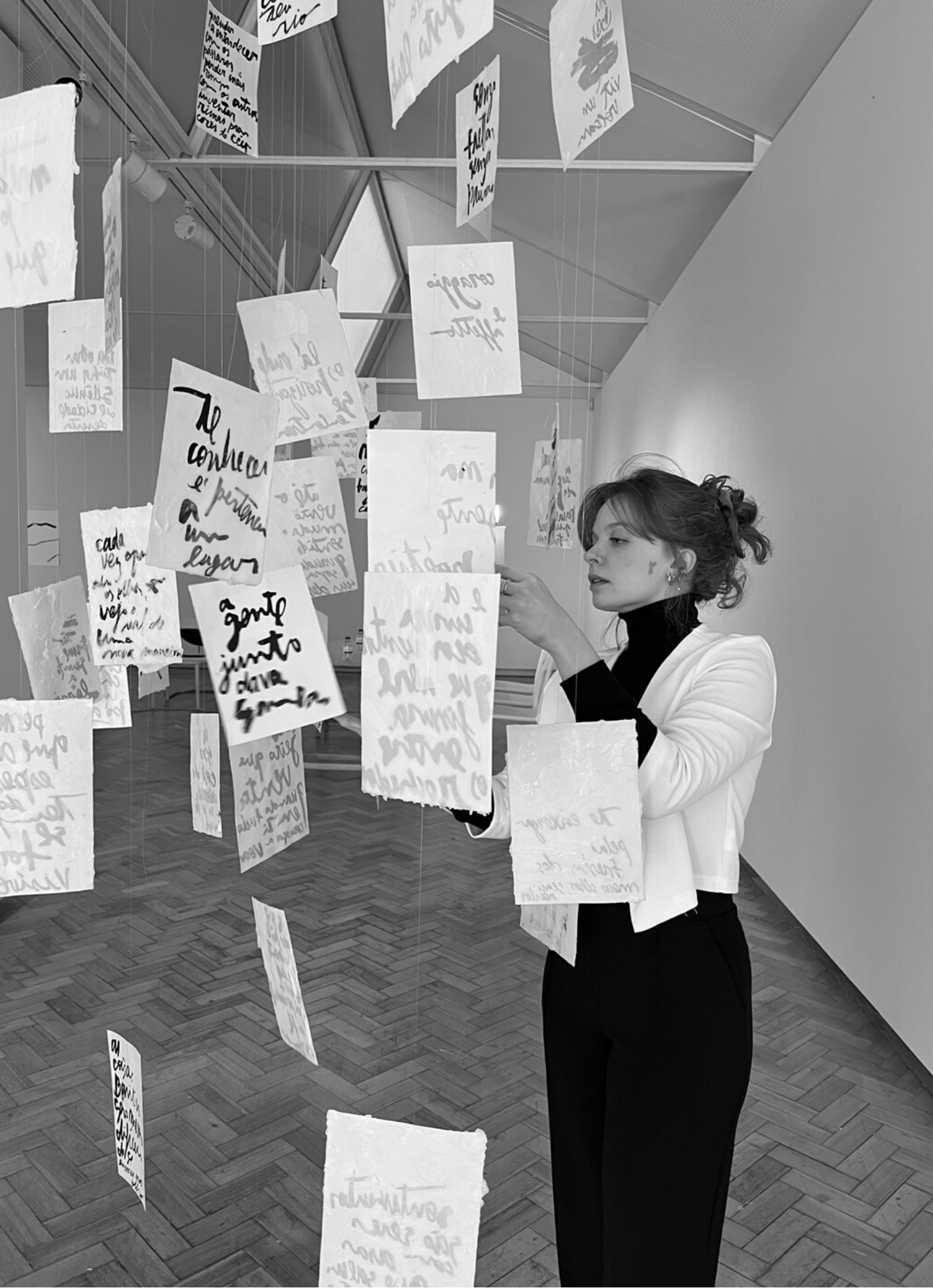

madeira, vidro, fio metal
madeira, vidro
vidro
papel vegetal
papel
vidro, metal
vidro
caderno, pedra, etc.
Pedra, tempo
Tecido Tinta s/ Tecido
100 x 75
65 x 86
40 cm










a gente
junto

Apresentação da Exposição e Defesa Pública

Omuseu FBAUP
02.12.2022





