

A ESCRITA DE ARTISTA: O TEXTO DECISIVO, COMO ESCREVO E COMO OS OUTROS ESCREVEM

AN ARTIST'S TEXT BOOK: THE DECISIVE TEXT, HOW I WRITE AND HOW OTHERS WRITE

Jan Svenungsson

Tradução de Fercho Marquéz-Elul

Resumo

Este conjunto de textos de Jan Svenungsson, aqui traduzido para a língua portuguesa, aborda o tema dos escritos e textos de artista para refletir sobre a escrita como prática artística contemporânea. Foi originalmente criado como um exercício em língua inglesa e não em sueco, a língua materna do autor. Em um primeiro momento, em diálogo com os escritos de Man Ray, o autor aborda a produção e prática de escrita a partir dessa influência. Em seguida, partindo de sua experiência como escritor-artista, ele destaca procedimentos e instruções em seu processo, compreendendo o texto de modo material. Finalmente, a partir da produção de artistas modernos e contemporâneos, a saber Paul Klee, Henri Matisse, Louise Bourgeois, Robert Smithson, Frances Stark e Mike Kelley, Svenungsson analisa especificidades poéticas nos textos desses autores a partir de uma classificação especulativa e dinâmica.

Abstract

These Jan Svenungsson's texts, translated to the Portuguese language, addresses the theme of artists' writings and texts to contemplate on writing as a contemporary artistic practice. It was originally composed as an exercise in English, rather than in Swedish, which is the author's native language. Firstly, in dialogue with Man Ray's writings, the author discusses the production and practice of writing based on this influence. Subsequently, based on his own experience as a writer-artist, he emphasizes procedures in his process, perceiving the text in a material way. Lastly, in the context of modern and contemporary artists such as Paul Klee, Henri Matisse, Louise Bourgeois, Robert Smithson, Frances Stark, and Mike Kelley, Svenungsson analyzes the poetic particularities of their texts through a speculative and dynamic classification.

Palavras-chave:

Escrita de artista; texto; processo de escrita; arte contemporânea.

Keywords:

Artist's writing; text; writing process; contemporary art.

NOTA DO TRADUTOR

Este conjunto de textos traduzidos compõe, originalmente, a primeira parte do livro *An Artist's Text Book*, de Jan Svenungsson, publicado pela Academia Finlandesa de Belas Artes em 2007. Optamos pela tradução dos textos *Intro*, *The decisive text*, *How I write* e *How others write*, com autorização do autor. Devido à adaptação do texto de origem às normas da ABNT, a bibliografia citada será indicada no corpo do texto, com sua respectiva referência bibliográfica ao final, seguindo as normas brasileiras, e não em nota de rodapé como no original.

Nesta tradução, para os textos citados dos artistas, aqueles que não possuem tradução ao português, teve sua tradução realizada, sempre que possível, a partir da língua em que originalmente foi publicada. Deste modo, foi vertido a partir do inglês os textos de Man Ray, de Frances Stark e de Mike Kelley; do francês, os excertos de Salvador Dalí. Já o diagrama e texto respectivo de Paul Klee, originalmente em alemão, teve sua tradução comissionada e realizada por Gina Brusamarello.

Para escritos que já foram traduzidos ao português, demos ênfase aos já efetuados pela fortuna tradutória dos escritos de artista no Brasil, servindo de indicação para interesse dos leitores, como a de Louise Bourgeois, realizada por Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves; a de Henri Matisse, feita por Denise Bottmann; a de Robert Smithson, por Antonio Ewbank; bem como o excerto citado de *Zarathustra* de Nietzsche, versado por Paulo César de Souza. Algumas dessas traduções foram consultadas no acervo da Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, na primavera após as inundações de 2024.

Notas adicionais do tradutor, com citações à tradução francesa intitulada *Écrire en tant qu'artiste*, realizada por Anne Bertrand e Jan Svenungsson, em 2012, foram disponibilizadas ao longo do texto. Essa estratégia visa a complementar e atualizar o original, já que a versão francesa, aqui consultada apenas para propósitos criativos, reafirma a ideia, segundo Svenungsson (2004, p. 174), da execução tradutória como exercício de criação, sendo um modo viável “de ‘reinventar a roda’ - e as possibilidades artísticas que vão juntas”, visto que “traduzir é realmente um ato criativo!”.

Svenungsson contextualiza seu trabalho prático de escrita e de texto, analisando a situação internacional da arte quando esta solicita aos artistas o uso da língua estrangeira, não apenas em seu fazer artístico, mas também nos diversos contextos profissionais. Prossegue, através de uma escrita fluída e clara, explicando como em seu próprio processo, suas influências e seus procedimentos de

escrita se estabelecem, não se furtando da análise cuidadosa sobre a escrita de artista a partir de um conjunto de textos selecionados - muitos deles inéditos em língua portuguesa. Essa ação promove na composição dos meandros dos objetos textuais a ampliação do ofício dos artistas contemporâneos, transitando com habilidade - e o autor é exemplar nisto - entre o fazer da escrita, a docência em arte e a reflexão não totalizante teórico-crítica.

Analisar peças textuais de artistas que escreveram em outra língua que não a sua circunscreve diferenças na abordagem da escrita entre os artistas das vanguardas históricas europeias e os artistas contemporâneos. Para os primeiros, a escrita operava nas separações dos ofícios artísticos e, para os segundos, é fruto justamente do trânsito das atuações nos diversos contextos artísticos, com uma miríade de estatutos de uso, fundantes em novos formatos ou mesmo desafiadores de gêneros já repertoriados.

Assim o autor sueco provê considerações e conselhos, porém, sem ser prescritivo, sobre como escrever e tratalhar o texto, partindo da compreensão dessa linguagem verbal como material e plástica, quando busca suscitar a implementação de novos procedimentos de produção textual ao abordar o seu próprio. Um desses procedimentos: escrever o texto original não em sueco, sua língua materna, mas diretamente em inglês, captura nosso interesse para o desafio desse fazer poético, cuja escrita se dá desde início em língua estrangeira e o campo de possibilidades em que se abre para o exercício contemporâneo de tradução.

O esforço nesta tarefa, por vezes, deixa como legado espaços mudos e lacunares ao interstício estatutário entre ambas as línguas, figurando certa impossibilidade em circunvagando o objeto de significado. Ali a *palavra-mundo* [wo[l]rd] que incorpora e alimenta o falante em uma língua, não é suficiente ou mesmo excede o significado na outra palavra que lhe visa corresponder. Com isso, tornam-se visíveis na tradução os seus âmbitos de riscos nesse exercício peculiar de escrita em língua estrangeira que, por repercutir o procedimento de Jan Svenungsson, a língua materna não mais produz certo *trabalho original*, mas, pelo contrário, ocasionalmente apenas pode sofrer o recebimento de um *trabalho de versão*.

Jan Svenungsson, ao escrever em inglês e não sueco, altera o estatuto de sua própria língua. O que antes era uma língua ativa e produtiva de linguagem é transformada nesse exercício inespecífico de escrita, mesmo ainda declinável, em uma língua receptora. A língua materna - o sueco - passa a viver no texto em inglês senão como uma *versão*, uma *replicação*.

INTRODUÇÃO

A partir do meu ponto de vista como artista plástico reflito sobre a prática da escrita.

Atualmente os artistas precisam escrever em variadas ocasiões, quer eles gostem ou não. Muitos odeiam, muitos adorariam conseguir escrever mais facilmente. Queixam-se das escolas de artes, onde o ensino da escrita como um tema é dispensado ou recebe pouca atenção – queixas essas vindas dos artistas que compartilham das mesmas preocupações dos estudantes.

Realmente sinto prazer em escrever. Em paralelo ao restante do meu trabalho, faço uso da escrita para descobrir sobre coisas que eu não conhecia ou para saber mais sobre aquilo que acho que sei. Não escrevo para acabar com um debate ou para explicar com certeza como um trabalho visual deva ser compreendido. Nenhuma forma de arte pode ser perfeitamente traduzida por outra. É aqui que temos sorte.

No começo de 2005, organizei um *workshop* para o programa de doutorado da Academia de Belas Artes de Helsinki e apresentei duas conferências sobre o tema dos escritos de artista. Fui muito ambicioso na minha preparação, dedicando-me a um período de leitura e de escrita intensa que acabou por me conduzir à primeira versão deste texto.

Minhas conferências eram escritas para serem ouvidas e não lidas. Adaptá-las ao formato de livro me obrigou a fazer algumas modificações. Quando retorno a um texto após um certo tempo, há sempre palavras e frases e pensamentos surgindo da página, pedindo para serem trabalhadas. Tentei fazer tudo isso com cuidado. Tentei também evitar a tentação de fazer uma ampla reorganização ou de reescrevê-lo. Minha intenção não era criar uma obra nova, mas permanecer fiel ao espírito original do texto, preparando-o exatamente para ser lido em silêncio e à vontade. Para o *workshop* preparei também uma antologia de texto para leitura. Ela está presente sob a forma adaptada de uma bibliografia no fim do livro publicado. Incluí também um livro de Tacita Dean que deveria estar no texto original e que não estava. Proponho, caro leitor e cara leitora, familiarizar-se com a escrita dessa artista e decidir-se por si mesmo. Vale a pena com certeza.

O objetivo aqui é, ao mesmo tempo, analisar a escrita de alguns artistas e dar conselhos práticos,

inspirar novos modos de escrever, tendo como base a minha história e as experiências que tive, não sem as contradições inerentes. Espero que consiga captar o interesse de qualquer um que escreva ou que queira escrever, seja artista ou não. Se, por vezes, eu parecer ingênuo ou autocentrado, espero que isso seja visto com bons olhos!

*

Sou um sueco que mora na Alemanha. Quando dava aulas na Finlândia, solicitaram-me que as desse em inglês. Considerando o tema do presente texto, pode parecer estranho que ele tenha sido redigido em uma língua que não a minha materna – e que agora eu seja parte interessada. Hoje levando em consideração a internacionalização do mundo da arte, artistas, ao redor do mundo, têm usado o inglês para se comunicarem verbalmente. Escrever em uma outra língua que não a sua é, com certeza, diferente e mais difícil, mas também quando se tenta fazê-lo de modo sério, possibilidades podem abrir-se inesperadamente. Na terceira parte, proponho analisar textos redigidos por quatro artistas que fazem um uso extraordinário da escrita. Dois deles escreveram em uma língua que não era a sua. Finalmente, não posso negar que esse desafio maluco me fascinou muito.

Gostaria de agradecer a Andrew Shields na Basiléia pelo trabalho sensível em garantir que a língua inglesa usada corretamente ainda fosse a mesma língua inglesa que uso. Também sou grato ao Professor Jan Kaila, em Helsinki, por, em primeiro lugar, me convidar para esse trabalho e por comprar a ideia de sua publicação.¹

O TEXTO DECISIVO

Os artistas não podem se furtar atualmente da necessidade de dar explicações, tanto como não podem se furtar da escrita. Já na escola de arte, muito se espera que você consiga descrever em palavras seu trabalho, ainda mais depois disso. Você terá sempre que estar pronto para se expressar sobre seu trabalho, seja ele existindo realmente, seja sendo senão uma sombra em sua imaginação, para que faça parte de exposições, para que consiga dinheiro para produzir uma obra – ou simplesmente para viver. Com muita frequência, essas palavras deverão se materializar no papel ou na tela.

Sem escapatória da escrita, você tem de se perguntar: como escrever e com qual objetivo? Quem está no controle? Como conquisto o controle desse processo? Qual a diferença entre um texto bom e um ruim?

Sempre me entendi como artista visual. Contudo, desde 1981, escrevi e publiquei uma boa quantidade de textos. Sempre gostei dessa forma de expressão alternativa. Muitos dos meus textos estão escritos em sueco, alguns em inglês ou em francês, muitos foram traduzidos.

Tipicamente esses textos são ensaios curtos ou artigos sobre arte, sobre música e sobre arquitetura. Eles foram publicados em catálogos de exposição minha ou de outros, em jornais e em revistas; muitos foram encomendados. Raramente recuso quando me convidavam a escrever sobre um dado tema. Sou muito curioso para ver o que sairá de mim se eu aceitar a oferta para escrever sobre um certo assunto, mesmo que eu não esteja familiarizado. Estive sempre convencido que as ideias se desenvolverão durante o ato de escrever e quero estar ali para as acolher. Preciso somente encontrar algum ponto de partida. Às vezes, é como se isso acontecesse por si mesmo, pouco importando o trabalho preliminar ao qual se deve renunciar para que surja algo surpreendente. Sou profundamente fascinado pela escrita como tal.

Há uns anos, fui convidado a dar uma conferência sobre meu projeto *Hebdomeros* em Paris, por ocasião de um colóquio sobre escritos de artista. Mais tarde, recebi uma grossa publicação com os artigos reunidos desse colóquio.² Inúmeros historiadores da arte apresentam o resultado de suas pesquisas sobre os diversos temas. Eu era o único artista presente: quer dizer, o único a falar por si mesmo. Na minha opinião, existem diferenças importantes entre o papel de um artista e aquele do historiador. Ambos papéis são interessantes, porém, eles podem estar unidos?

A investigação que fiz para esse texto teve um caráter muito mais aleatório do que jamais aquelas conduzidas pelos historiadores da arte do colóquio poderiam ter. Posso permitir-me ser inconclusivo. Tal é a prerrogativa de um artista – a pesquisa aleatória sempre foi uma de minhas técnicas favoritas. Meus objetivos são ativos e não reativos.

É graças a um texto que decidi me tornar artista. Aos

quinze anos, li *Self Portrait [Autorretrato]*, história da vida do dadaísta estadunidense Man Ray (1976), publicada originalmente em 1963. Fiquei extasiado com essa história maravilhosa, pelas possibilidades com que esse texto retratava o que poderia ser – talvez – a vida. Naquela idade, não havia limite real para o que sua vida poderia se tornar. Ao ficar mais velho, as perspectivas mudam.

O que importa aqui é que a história desse artista foi escrita por ele mesmo: o modo como Man Ray tomou rédeas da imagem aparente de sua vida e de seu trabalho! De como esse texto foi capaz de desencadear toda uma série de eventos.

Li ao acaso uma passagem particular citada em uma revista. Era sobre como Man Ray foi convidado a fazer um filme para um festival dadaísta com apenas alguns dias de prazo e como ele minuciosamente o produziu em sua câmara escura ao expor suas unhas diretamente sobre a película – e o tumulto que se seguiu. Imediatamente eu soube que tinha que conseguir aquele livro.

A ambição de um artista é a de conseguir influenciar as pessoas. Deixá-las curiosas, inspirá-las, indicá-lhes caminhos a seguir, ajudá-las a ver as coisas de uma certa maneira; criticar e analisar a vida, a sociedade. Man Ray me entusiasmou porque ele tentou fazer isso tudo através das palavras das quais servia ele para comunicar sua versão – sua visão –, sua pintura em palavras do que foi sua vida. Quando ele trabalhou em seu livro, ele deve ter feito a si mesmo uma infinidade de perguntas sobre as vias diversas que poderia tomar a fim de cumprir suas visões. Foi preciso cerca de quinze anos para completá-la. Contudo, ele devia intuir qual era o ponto central de seu texto que permaneceu com ele durante todo esse tempo. Cada escritor deve ter uma espécie de senso de orientação, uma certa ideia básica, uma visão – mesmo que ele ou ela não saiba inicialmente onde encontrar o caminho que o levará até onde deseja. No caso de Man Ray, sua ideia-guia poderia resumir-se a essas palavras endereçadas a seu editor, alguns meses antes do lançamento de seu livro. “É a inspiração e não a informação, o propósito desse livro” (Ray *apud* Baldwin, 1988, p. 314).

Mais tarde, senti uma emoção muito especial quando fui convidado a escrever um ensaio para o catálogo da exposição *Man Ray* no Moderna Museet de Estocolmo, em 2004.³ O curador me disse que

era minha história pessoal com Man Ray que mais o interessava. Então tive a oportunidade de retornar ao seu *Autorretrato* para uma análise mais aprofundada, diferente daquela que fiz ao abordar esse livro pela primeira vez.

No texto que escrevi, entremeiam-se minha história sobre o modo com que a leitura dessa obra me levou a reencontrar, em Paris, pessoas que havia conhecido Man Ray, e o que veio depois, discutindo os motivos que esse artista teve para enfatizar isso em um texto. Como e por quais razões isso ocupa uma posição central em sua obra? Qual é o objetivo? Penso que ele lutou contra um problema de identidade proveniente do fato de que sua atividade como artista não correspondia a uma técnica apenas: era, ao mesmo tempo, pintor, cineasta, escultor e fotógrafo. Teve necessidade de inventar uma estrutura geral em que todas as suas atividades pudessem ser reunidas e encontrassem ali seu fundamento. Desde o início, sentira a necessidade de erigir uma espécie de andaime verbal ao redor de obras tão variadas, uma espécie de narrativa guarda-chuva, para reservar seu direito a interpretá-las. Antes de escrever sua autobiografia, ele já havia publicado uma certa quantidade de textos e de livros sobre seu trabalho – o que não era muito comum entre os artistas da época. Porém, Man Ray estava muito mais preocupado com sua imagem do que a maioria de seus contemporâneos. Em seus escritos, ele se ocupa em construir uma lógica geral para trabalho artístico, que não necessariamente tenha que estar baseada em fatos, quando, por exemplo, afirmara que ele “[...] fotografava as coisas que não queria pintar” (Svenungsson, 2004, p. 70).

De fato, é fácil perceber que quase todos os quadros e desenhos figurativos de Man Ray, a partir de 1921, foram realizados baseando-se em fotografias. Mas isso importa? Sua frase soa bem, faz sentido ao seu modo. Para Man Ray, o texto constituía mais uma ferramenta para alcançar seus objetivos específicos do que alguma forma de verdade superior.

A história que nos conta é seletiva, sua linha do tempo incoerente, mas ela atinge seu propósito ao comunicar a imagem que ele deseja dar de sua vida e de seu trabalho. O método é sutil e aparentemente discreto. Uma grande parte de seu livro é dedicada a retratos por meio das palavras de amigos e colegas, quase todos agora famosos, o que

torna tudo ainda mais atraente. Em conjunto, esses retratos formam uma espécie de rede através da qual emerge a silhueta de Man Ray colorida através de suas próprias associações.

Como fotógrafo, Man Ray, tinha um talento imenso com o estilo – ele conseguia tornar homens e mulheres mais atraentes, mais iguais a “si mesmos”. Ao escrever seu livro, lançou mão dessa técnica em sua própria vida, sob a forma de uma narrativa verbal. A história de sua vida, cuidadosamente orquestrada, se torna mesa giratória a partir da qual todas as ideias, sejam quais forem, podem ser alcançadas, explicadas. Essa história cria uma aura que lança luz sobre sua obra.

Com essa versão narrativa de si mesmo, Man Ray consegue fazer uma afirmação sobre “Man Ray” que ninguém pode ignorar a partir de então. Na minha opinião, seu objetivo último era deixar sua marca.

Na verdade, outros artistas escreveram autobiografias no curso do fim de sua vida. Porém, não muitos desses livros ocuparam um lugar central na obra, em pé de igualdade com o trabalho plástico – o mais frequente são as lembranças mais ou menos borradas do que existiu. Muitas pessoas que escrevem sobre sua vida, tentam parecer melhor do que foram. Pouquíssimas conseguem escrever sobre si mesmo de modo produtivo.

*

Ao considerarmos esse e outros exemplos de artistas visuais que sentiram a necessidade de escrever, podemos perguntar-nos se é importante que sejam artistas visuais.

- Em que um pintor que escolhera escrever um livro se distingue de um músico – ou de um encanador?
- O que é que artistas visuais poderiam ser capazes de acrescentar ao seu modo de expressão já existente?
- O que acontece com a relação entre texto e imagem, quando a mesma pessoa trabalha com ambos?
- Há características comuns aos textos feitos por artistas visuais?
- Há alguma qualidade especial na escrita a qual artistas visuais conseguiriam alcançar com mais

probabilidade?

- Há algo que artistas visuais poderiam alcançar *somente* através do texto e que viria a complementar seu trabalho visual?

Os artistas nem sempre tiveram que escrever. Escrever para um artista da geração de Man Ray seria resultado de uma escolha ativa. Com exceção das correspondências, a maioria de seus contemporâneos durante o Modernismo não precisava escrever nem durante sua passagem pelas escolas de arte (caso tivessem frequentado alguma), nem depois - pois a sociedade e a dos artistas, em particular, baseavam-se na separação dos ofícios. Havia os poetas, os jornalistas, os escultores, os pintores etc. - cada categoria definida por seu engajamento *vis-à-vis* um certo modo de produção. O modo como alguém se entendia não precisava de constante redefinição, pois as ferramentas usadas no ofício de alguém desempenhava uma parte importante nessa definição.⁴

Tal certeza começou a mudar de vez com a entrada da arte de Marcel Duchamp nos anos 1960. Entre as repercussões que se seguiram, figuram a Pop Art, o Minimalismo e a Arte Conceitual, passando pela estética relacional, até o poder que exercem hoje os curadores de exposição. Desde então, a compreensão de que o artista contemporâneo tem de seu próprio papel mudou de modo irremediável, fundando-se hoje muito mais sobre definições e sobre um certo uso da linguagem do que sobre uma competência técnica particular. Com um certo atraso, essa mudança de paradigma se estendeu ao ensino da arte. Antes, os professores das escolas de arte corrigiam os esboços de seus alunos com caneta ou pincel. Agora eles estão mais suscetíveis de se lançar em uma discussão sobre o modo com o qual o estudante formula verbalmente seu trabalho. Desde os anos 1960, as academias de arte começaram a renunciar a sua independência para fazer parte da universidade. O fato de que hoje artistas escrevem teses de doutorado sobre seu trabalho como artistas visuais é senão o sinal mais extremo de um movimento geral.

Minhas pesquisas anteriores à escrita desse texto me levaram a ler muito e como a língua usada foi a inglesa, limitei minhas leituras a essa língua, incluindo algumas traduções.⁵ É evidente que o modo com que você escreve seja influenciado pela língua que você usa - basta comparar um

jornal francês de qualidade com um inglês ou um jornal alemão com um sueco - mas esse não é meu propósito. Há alguns fatores importantes para um texto que permanece independente da língua.

COMO ESCREVO

Em um jantar recente com uma amiga historiadora da arte, perguntei quais eram as pré-condições necessárias para escrever uma tese em História da Arte. Sua resposta foi simples. Três pontos:

1. Ideia original
2. Matéria primária
3. Conhecimento do terreno.

Alguns dias depois, em uma livraria no meu bairro, encontrei o *The Penguin Writer's Manual* [*Manual para escritores da editora Penguin*], que comprei por curiosidade. Ali mesmo li, entre outras coisas, as seguintes observações:

Escrever é uma forma de comunicação e toda comunicação envolve um emissor, um receptor e um espaço intermediário que deve ser aproximado. [...] você pode controlar não somente o modo com que sua mensagem se apresenta, mas também como você se apresenta como pessoa. [...] O fato crucial é que você está no controle, capaz de definir sua própria imagem, calmamente, em seu próprio tempo, do mesmo modo como você define sua mensagem. [...] A noção geral do que constitui um bom estilo de escrita provavelmente não mudou muito no passar dos séculos - em inglês, ao menos não a partir do século XVII. As mesmas qualidades que caracterizam um bom estilo no século XXI são as mesmas de antes: clareza, simplicidade, economia, variedade, vigor e adequação. [...] Uma prosa de qualidade tem um ritmo, como poesia. Ao contrário da poesia, não possui um ritmo repetido nem regular. Deve ter uma espécie de ritmo mais sutil e menos obstrutivo; feito de uma sequência satisfatória de palavras e sílabas mais longas e mais curtas, enfáticas e menos enfáticas (Manser; Curtis, 2002, p. 181-182, 198, 228).

Então, eu me deparei com um texto curto (que não reproduzirei aqui), escrito por um artista para um catálogo de seu trabalho. Li e reli o texto, depois o li uma vez mais. A primeira frase foi fácil. Na segunda, começava a se tornar complicado; na terceira, me perdi. Não compreendia nem uma só palavra, ainda

menos o porquê de o autor empregar aquelas palavras. O que estava acontecendo?

Poderia sentar-me, é claro, e fazer um esforço deliberado para entender o sentido exato dessas linhas, como um bom aluno faria. Poderia analisar bem cuidadosamente a complexa gramática de cada frase e pesquisar as palavras desconhecidas em um dicionário, tentando muito pacientemente constituir em minha cabeça o que devia ser o objetivo pretendido. Poderia talvez reescrevê-lo de modo mais conciso – ou talvez precisaria da mesma quantidade de palavras. Não sei e pouco importa. Isso me deixaria irritado. Pois, não entendo por que alguém escolhe voluntariamente escrever de modo excessivamente obscuro e complicado? Especialmente um artista que está apresentando sua própria exposição em um museu. O que ele tem a ganhar com isso? Eu digo “escolher”, visto que sei que esse artista é um bom escritor – mas, nesse texto, vejo aparecer um cinismo, uma agressividade contra o leitor, sinto o desejo (consciente ou não) de o manter à distância, em vez de almejar ser realmente entendido. Tal atitude pode ser defendida?

É possível que o desejo de não ser compreendido possa ser inspiração para um bom texto? Não acredito nisso. Lançando mão de uma palavra perigosa, acredito que um bom escritor tentará, de um modo ou de outro, *seduzir* seus leitores e não os agredir. Pois, se os leitores não lerem o que o escritor escreveu, seu texto simplesmente não existirá.

A escrita é uma forma temporal de comunicação. Os leitores devem começar a partir de algum lugar (normalmente do início do texto) e deve ter estímulo suficiente para dar vontade de continuar até o final. Um texto realmente chato ou desagradável não será nunca lido inteiro, isso se o lerem – e por consequência, não existirá de modo algum. O único modo realmente valioso para um texto existir é ocupar o lugar no espaço que se estende entre as letras na página e a imaginação do leitor, durante o ato de leitura – e só depois, poder ser um bom texto. Uma existência limitada ao estado de tinta sobre papel (ou de *bytes* em um arquivo) que ninguém se importará de decifrar é um triste destino para as palavras. Se for um texto de um artista, isso é ainda mais triste. Portanto, esses artistas poderiam ter feito melhor uso de seu tempo.

*

Escrever é um ofício. Podemos aprender a melhorar a escrita. Contudo, é bem possível existir obstáculos importantes para serem superados. Nos anos de 1990, fui responsável pelo Mestrado em Belas Artes na Escola de Fotografia e Filme de Göteborg, um dos primeiros desse tipo na Suécia. Entre outras coisas, fiquei a cargo de lecionar aos estudantes o curso de escrita, para prepará-los para a redação de suas monografias. Ficava surpreso com frequência em ver o quanto era difícil para alguns se porem a trabalhar e começarem a escrever... nem que fosse alguma coisa... sem mencionar aqui a tese. O fato de ter que escrever pode dar muito medo. A cada ano, havia casos surpreendentes. Estudantes que sabiam ou conseguiam escrever, porque eu tinha lido seus outros textos, desenvolviam um certo respeito por esta tarefa, fato que os deixava paralisados. Um erro cometido por vários que fracassaram foi o de não conseguirem deixar a coisa fluir, experimentar, serem desprendidos com sua escrita. Eles mostravam, pelo contrário, uma atividade muito “econômica”, acreditando talvez que o texto devesse ser escrito na ordem correta e que não se podia avançar para o segundo capítulo antes de ter finalizado o primeiro.⁶ Mas, na minha experiência, o melhor modo para começar um texto é esquecer-se de qualquer ordem ou economia.

– Permita-se escrever muita coisa que você, nas edições posteriores, poderá cortar fora. No começo, ter uma ideia vaga do que tem que ser o tema do texto é o suficiente. Você ainda não sabe o que você vai dizer, já que é só dizendo – e escrevendo – que você saberá.⁷

Se a tarefa a cumprir for, por exemplo, escrever um ensaio sobre um dado tema, e você só tem apenas uma vaguíssima ideia sobre o que deveria constar ali, darei uma sugestão (a versão longa) de como fazer isso. Outros poderão propor-lhe outros métodos, isso fica a critério deles. Eis o meu:

– Comece por ler todos os textos de referência disponíveis sobre o tema, anotando o que você achar interessante. Durante esse tempo de leitura, sua mente automaticamente vai começar a se concentrar em diferentes problemas e sem que você tenha de refletir seriamente, versões preliminares de ideias (boas ou más) vão aparecer em sua mente. Anote tudo. Quando o período de leitura chegar ao fim, é o momento de você se sentar diante do seu computador (no meu caso, prefiro estar sentado

confortavelmente na minha cama com meu telefone celular e obras de referência ou outros documentos espalhados ao meu redor). Agora você precisa tentar, com o máximo de concentração possível, dizer e expressar tudo, desde que haja uma conexão, nem que seja ao menos tênue, com seu tema. Prefiro escrever diretamente em meu computador, para que seja tudo salvo no mesmo lugar desde o início. Esvazie sua mente! Pense como um surrealista e sua escrita automática! Continue até que não lhe reste a mínima ideia a ser expressa, nem mesmo a mais vaga que seja sobre o tema relacionado. Quando esse estágio estiver cumprido, você terá produzido uma boa quantidade de texto, muitas vezes do tamanho daquilo que você tem que escrever. Pode levar horas, dias ou semanas ou...

Seu texto estará cheio de repetições. Haverá um monte de coisas para serem jogadas fora. Pensamentos meia-boca, ideias estúpidas, opiniões embaraçosas. Sem problemas! Ninguém além de você lerá essa versão. Você precisa salvar em seu *hardware* e fazer uma cópia intitulada "Texto, versão dois". Faça uma pausa (uma hora, um dia, uma semana). Caminhe pelas ruas ou corra pela natureza. Atividade física pode ser útil para o escritor - do mesmo modo que o revelador, para a fotografia analógica. Retome em seguida seu texto com um novo olhar. Volte ao que você escreveu, aceitando cada passagem pelo que ela é, pois ainda não é o momento para descartá-la. Corrija antes os erros de ortografia e arrume o que estiver implícito demais. Acrescente todas as ideias complementares que surjam durante suas revisões.

Agora vem o momento decisivo. Abra espaço em uma mesa, na parede ou no chão. Imprima tudo o que você escreveu até aqui. Organize as páginas na sua frente. Passe do papel de produtor desenfreado de texto ao do redator rigoroso.

Ataque seu material, lápis em punho. Elimine todas as repetições. Risque as passagens idiotas ou pouco pertinentes. Se necessário, utilize tesoura e fita adesiva para reorganizar o texto. Transfira esse arranjo para seu computador. Faça novamente uma pausa.

Salve uma nova versão do arquivo. Revise mais uma vez e com cuidado o texto em sua totalidade, assegurando que você entende o sentido de cada frase ao verificar a transparência de cada uma. Se não compreender com perfeição o que escreveu,

ninguém compreenderá. Durante esse processo, muitos detalhezinhos vão chamar sua atenção; todos eles podem suscitar perguntas, disparar novas ideias. Desenvolva de uma forma apropriada a totalidade de temas presentes no texto.

Imprima novamente. Leia, lápis em punho. Tente localizar seus maneirismos e corrija-los. Fique atento às repetições e aos equilíbrios. Considere o sentido de tudo novamente. Corte todas as idiotices, mais uma vez. Inclua as alterações no computador.

Repita esse processo até que você sinta que não haja mais nada a fazer, mais nada a ser cortado. Você deve estar convencido de que todos os pensamentos expressados estão claros e bem-ordenados.

Você precisará de muito tempo pra fazer tudo isso. As pausas são importantes. A atividade inconsciente do cérebro pode ser notavelmente produtiva. As mudanças de perspectiva são cruciais. Ler o texto impresso e não mais o que está na tela é uma experiência completamente diferente.

Em um dado momento, você terá parado de se preocupar com o texto, seu conteúdo e profundidade, porque você já sabe que está tudo ali. Nas últimas etapas da redação, o que importa sobretudo é o valor das palavras e das sentenças. A camada mais superficial, o ritmo, a tensão. A profundidade não pode existir sem a superfície!

No fim, é como se você não pudesse fazer mais nada. O texto existe por si só. Nasceu.

Aprecie e se surpreenda com o resultado.

*

O que é a precisão em um texto? O que é a sua falta? A precisão certamente não é uma função de utilizar palavras complicadas. Contudo, pode ser! Em alguns textos científicos e filosóficos, podem-se encontrar palavras terrivelmente complexas que têm sua função ali - mas essa complexidade não deveria nunca constituir um objetivo em si.

De mesma maneira, o uso de palavras simples também não garante mais precisão - tudo depende do modo com que elas estão organizadas. É sobre o que você faz com as palavras que conta e não as palavras em si. Cada uma tem um ou diversos sentidos; isto está dado. O que torna a escrita tão fascinante é o modo com que o sentido pode

multiplicar-se ao infinito segundo a maneira com que as palavras são agenciadas. Uma palavra ao lado de outra pode soltar faíscas e pegar fogo. As possibilidades são infinitas. A mera quantidade de combinações possíveis faz de cada ato de escrita um ato criativo. Mesmo no mais simples dos textos, em um certo momento, você vai parar para ponderar pelo uso desse ou daquele sinônimo. Nesse instante, você está transformando a vaga ideia com a qual tinha começado em algo mais preciso: a simples transferência da cabeça para sua mão se transformou em ato criador. A partir desse momento, as possibilidades se multiplicam de modo exponencial. É exatamente isso que faz com que escrever seja difícil - e também é o que faz disso uma aventura tão maravilhosa.

Nas páginas anteriores, descrevi como adoro escrever - quando tenho tempo suficiente para isso. Quem quer e tenta escrever repetidas vezes, com o objetivo de publicação, acabará por desenvolver sua própria técnica e encontrará sua voz.

COMO OS OUTROS ESCRIVEM

Agora tentarei definir algumas categorias gerais para escritos de artista. Trata-se de um exercício: poderemos usá-las como quisermos. Elas não representam certamente uma verdade, nem têm o objetivo de serem exaustivas. Um texto pode fazer parte de mais de uma categoria. Poderia ainda propor outras categorias diferentes, porém não é meu objetivo aqui fazer classificações precisas. Talvez essas mesmas categorias seriam relevantes para um estudo de escritos de pedreiros ou advogados. Ou talvez não!

A primeira categoria se chama:

HISTÓRIA EXPRESSIVA CENTRADA NA PRIMEIRA PESSOA

O que achei tão atraente na autobiografia de Man Ray foi sua maneira de fazer o leitor entrar na história ao permitir com que pudesse se identificar com o autor. Ao mesmo tempo em que você se lança na aventura junto com a voz do “eu” do texto, você é introduzido a um conjunto de ideias que adquirem atração por associação. Lendo esse livro, sinto-me convidado a compartilhar algo: uma vida,

um conjunto de valores, sucessos e infortúnios. Essa última palavra é importante, pois a menos que eles compartilhem um certo número de decepções, escritores egocêntricos serão menos capazes de capturar a confiança e interesse genuínos do leitor. Decepções podem apresentar-se de inúmeros modos, não necessariamente condizendo totalmente com a realidade.

Uma outra artista-escritora nesta categoria, mesmo que não seja tão claro, é Louise Bourgeois. Li *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father* [Destruição do pai, reconstrução do pai], antologia de escritos e entrevistas de 1923 a 1997. O livro começa com excertos do diário da artista quando tinha doze anos. Através dos vários textos a seguir - cartas, ensaios, entrevistas -, um aspecto permanece constante: a importância que ela confere a sua infância como referência para seu trabalho. Nesse ponto, Louise Bourgeois é exatamente o oposto de Man Ray, que discorre seus quinze primeiros anos em algumas páginas, sem nem mesmo revelar o nome de seus pais! Na minha opinião, isso é senão uma diferença de foco e não de método. Desde o início, Louise Bourgeois se dá conta que pode retornar infinitamente a sua infância em busca de inspiração e de material - e à medida que trabalha, continua desconstruindo e reconstruindo até atingir seu objetivo. Trata-se, para ela, de uma ferramenta, um espelho, um ponto de partida para uma construção.

O texto que escolhi de Louise Bourgeois para a lista de leitura é típico a esse respeito. Ele mistura lembranças de infância, reflexões psicológicas e introspectivas com descrições de esculturas e a análise do processo, de que modo sua escultura trabalha e de que modo funciona sua escrita.

29. Eu preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio. São minha privacidade e tenho um ciúme intenso delas. Cézanne disse: “Tenho ciúme de minhas pequenas sensações”. Lembrar-se e devanear é negativo. É preciso diferenciar entre as lembranças. Você vai na direção delas ou elas vêm em sua direção? Se vai a elas, está perdendo tempo. A saudade não é produtiva. Se elas vêm a você, são as sementes da escultura.

31. Havia um *grenier*, um sótão com vigas aparentes. Era muito grande e bonito. Meu pai tinha paixão por móveis refinados. Todas as

sièges de bois ficavam penduradas ali. Era muito puro. Nada de tapeçarias, apenas a madeira. Olhávamos para cima e víamos aquelas cadeiras penduradas em ordem precisa. Nada no chão. Era impressionante. É essa a origem das obras dependuradas.

34. Uma filha é uma decepção. Se você traz ao mundo uma filha, tem de ser perdoada, como minha mãe foi perdoada porque eu era a imagem cuspidora e escarrada de meu pai. Esse foi meu primeiro quinhão de sorte. Talvez por isso ele me tratasse como o filho que sempre quis. Eu era suficientemente inteligente para satisfazer meu pai. Esse foi meu segundo quinhão de sorte.

Todas as filhas odeiam suas mães. Em termos freudianos, a filha acusa a mãe pela perda do pênis. Culpam a mãe de castração. Sou profundamente grata por não ter passado por esse sofrimento. Eu seria totalmente incapaz de lidar com as críticas de uma filha. Os filhos são sempre parciais para com suas mães, a menos que a mãe seja injusta. Isto é, peça demais deles, fazendo-os desmoronar. Muitos pais se profissionalizam em ter filhos. Vivem por meio do filho e o destrói. É melhor ter pais que usam os filhos como trabalhadores sem remuneração (Bourgeois, 2000, p. 225).

Louise Bourgeois dá a impressão de não conseguir controlar a influência que suas lembranças têm em seu trabalho. Contudo, ao ler ao longo dessa coleção de escritos (em que muitos textos têm formato de declarações ou entrevistas, mas quando uma segunda pessoa está envolvida, o texto resultante provavelmente foi claramente trabalhado pela artista, na medida em que parecem formatados com muita precisão) - não se furtando à sensação de que essa artista-escritora está em controle total de tudo o que faz.

No último parágrafo do texto citado, Louise Bourgeois faz referência ao momento em que o Estruturalismo substituiu o Existencialismo no debate intelectual francês. Ela diz que os estruturalistas estão interessados nas palavras, na língua e na gramática, ao passo que os existencialistas, interessados na experiência. Em seguida, ela se posiciona nitidamente do lado dos existencialistas e da experiência.

Mas é em um texto que ela faz isso, lançando mão de palavras.

REVELAÇÃO METÓDICA DE VERDADES (FILOSÓFICAS)

Escolho ilustrar essa categoria com um famoso texto de Henri Matisse, *Notes d'un peintre* [Notas de um pintor], de 1908. Matisse não parece ter se interessado pela escrita em si. Em sua antologia de textos onde este se encontra, quase todos os demais são entrevistas, e não acredito que eles tenham sido editados por Matisse como acredito ser o caso de Louise Bourgeois. Matisse não deve ter sentido necessidade de escrever com frequência, mas é claro, ao ler essa obra, que ele estava sempre preparado para apresentar seu ponto de vista, para declarar o que entendia ser certo ou errado na arte, sobre o que é importante ou o que se deveria ser evitado.

O texto selecionado que ele mesmo escreveu, foi escrito em um estágio precoce de sua carreira, quando já havia conseguido certa notoriedade e fama, e era considerado por muitos como uma espécie de "pintor primitivo", para quem as noções de controle de si e de sentido da história lhe eram alheios. Publicado em uma revista de arte francesa, seu texto parece ter sido escrito para contrariar a opinião pública. Em um ano, foi traduzido e publicado na Rússia e na Alemanha. Claramente tinha o objetivo de fornecer uma plataforma teórica para compreender melhor e introduzir o novo modo de pintar elaborado por Matisse. O pintor escreve na primeira pessoa, sob uma perspectiva bem distante da história centrada no conjunto de eventos e relações sociais presentes no livro de Man Ray ou da fixação de Louise Bourgeois por sua infância. Matisse não teria nunca abordado, em nenhum texto ou entrevista, sobre sua família nem sobre seus amigos. Põe em destaque a apresentação de seu trabalho e de suas reflexões sobre arte. Sua situação pessoal fica no domínio privado. Ambiciona obviamente convencer o leitor da validade de suas ideias e não que seus assuntos pessoais atraíssem a atenção.

Nesse texto, Matisse fala de "sensações", de métodos e de procedimentos e objetivos. Porém aborda em termos gerais. Evita palavras complicadas ou demonstrações práticas de ideias, nunca com linguagem técnica. Quando adota uma atitude pedagógica, centra suas preocupações em princípios gerais, em vez de buscar transmitir informações práticas.

Cito aqui duas passagens típicas:

A escolha de minhas cores não se apoia em nenhuma teoria científica: está baseada na observação, no sentimento, na experiência de minha sensibilidade. [...] Os meios mais simples são os que melhor permitem ao pintor exprimir-se. Se ele tem receio da banalidade, não vai evitá-la expressando-se com exterioridades estranhas, entregando-se às esquisitices do desenho ou às excentricidades da cor. Seus meios devem derivar quase necessariamente de seu temperamento (Matisse, 2007, p. 46, 48-49).

Em seu modo de escrever bastante modesto e na sua própria maneira de se limitar à explicação de seus próprios métodos de trabalho, insistindo bem no caráter intuitivo de suas escolhas, Matisse não parece necessariamente querer direcionar os demais em como deveriam trabalhar. Ele não é um escritor de manifestos.

Se utilizasse uma expressão popular, diria que Matisse propõe uma espécie de “guia prático de desenvolvimento pessoal”. Ele se dirige a um público intrigado por sua obra, cuja parte importante é composta de artistas e lhes tenta explicar com palavras o que cria em suas telas. Ao ler, suas pinturas são visualizadas. O processo é simples demais.

Para mim, esse tipo de escrita vem naturalmente para diversos artistas, aos quais oferece um meio direto e aparentemente fácil de comunicar uma parte das “descobertas” de alguém... podendo assim propô-las, sem insistir nelas como única solução.

REVELAÇÃO SISTEMÁTICA DE VERDADES TÉCNICO-PEDAGÓGICAS

Aproximamo-nos aqui da categoria onde dispus Matisse, mas essa nova se distingue da anterior por diferenças importantes. Escolhi um pequeno livro de Paul Klee como exemplo, antes de abordar mais a fundo uma obra de David Hockney.⁸

O início da Modernidade está repleto de escritores de manifestos e professores. Nem sempre os verdadeiros inovadores dentre os artistas eram quem escreveram os manifestos, ou quem se tornaram os professores mais energéticos. Talvez

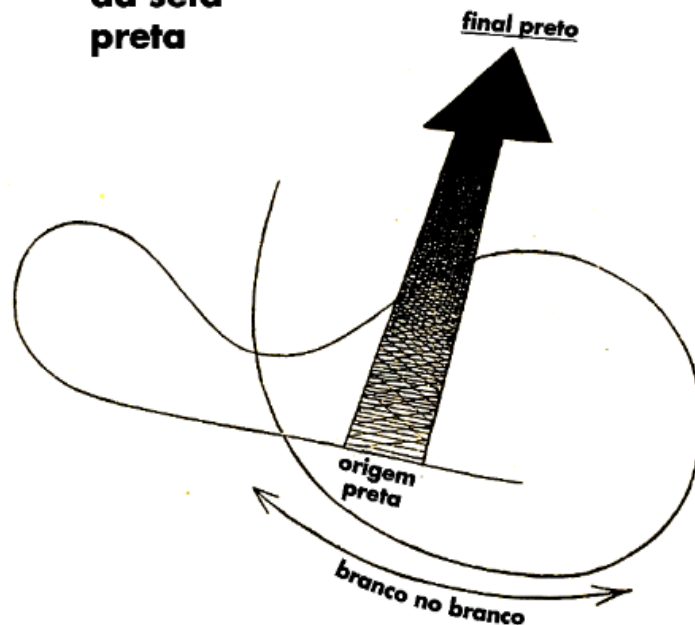
os inovadores não sentiam a necessidade da autogratificação que se consegue escrevendo um manual do Cubismo, como fizeram Albert Gleizes e Jean Metzinger, ou ensinar, ao longo dos anos, os princípios em sua própria escola, como fez André Lhote, mesmo muito tempo depois que Picasso passasse a fazer outras coisas.

Contudo, há exemplos de artistas do primeiro escalão que priorizaram a pedagogia. O que sucedeu na Alemanha, em torno da Bauhaus⁹ é um bom exemplo disso. Ali foi desenvolvido um novo conjunto de valores estéticos destinados à totalidade da sociedade, buscando inspiração, por um lado, do artesanato pré-industrial e de formas essenciais encontradas na natureza e, de outro, reservava um acolhimento entusiasmado às novas possibilidades oferecidas por métodos modernos de produção e construção. O clima que reinava nessa escola era tal que parecia uma religião. Talvez um dos professores mais importantes da Bauhaus era Paul Klee, que publica em 1925 seus *Pädagogisches Skizzenbuch* [*Esboços pedagógicos*],¹⁰ destinados aos estudantes e outros possíveis interessados.

Quando Matisse, em suas *Notas de um pintor*, se limita a indicações gerais sobre a direção que alguém poderia tomar (o que chamo de auxílio à autoajuda), Klee não hesita em ser concreto em suas descrições do funcionamento das coisas em uma imagem. Ele desconstrói a linguagem visual com a ajuda tanto de texto quanto de diagramas.

Os *Esboços pedagógicos* começam por uma análise dos elementos mais fundamentais de uma imagem: seja os diferentes tipos de linha (ativa, passiva, linhas intermediárias - com a presença de croquis completando) e seu respectivo funcionamento em relação a outras formas... Klee descreve em seguida e desconstrói os outros aspectos de uma imagem, fazendo de um modo similarmente redutivo. Parece supor que a produção de uma imagem possui uma base científica e que o artista possui em suas mãos certas verdades e que pode transmiti-las. Um leitor aplicado deveria assim estar em condições de alcançar os mesmos resultados que o escritor. Como no caso de todos os manuais comparáveis destinados aos artistas, é necessário constatar que essa promessa não é facilmente alcançada. Quando lemos os *Esboços pedagógicos* hoje,¹¹ utilizamos o conhecimento do caráter único da própria obra pictórica de Klee. É difícil separar a impressão que

Formação da seta preta



Ela consiste no aumento potencializado da energia de um determinado branco, a ser realizável ou presente, em direção ao preto que entra em ação ou futuro. Por que não o contrário? Resposta: A ênfase reside na particularidade menor em relação à generalidade maior. Essa última atua de forma responsável e familiar, a primeira, de forma incomum e ativa. E a seta desloca-se em direção à ação.

Com uma disposição bem ordenada em ambos os caracteres, a direção do movimento se manifesta tão obrigatória que o símbolo inquietante pode ser desprezado.

O branco dado, saturado e amplamente visto é percebido pelo olho como algo familiar, com pouca aprovação; mas a peculiaridade oposta da ação que ocorre, aumenta a vivacidade do olhar até o cume ou até o fim dessa ação.

Esse crescimento extraordinário de energia (no sentido da produção) ou de fornecimento de energia (no sentido da recepção) é imperativo em relação à direção do movimento.

Figura 1 - Paul Klee. *Gestaltung des schwarzen Pfeils* [Formação da seta preta]. Tradução do alemão: Gina Rosa Brusamarello. Diagramação e adaptação: Fercho Marquéz-Elul, 2024. In: Klee, Paul. *Pädagogisches Skizzenbuch*, coll. Bauhausbücher, nº 2, A. Langen, Munich, 1925.
Fonte: Acervo do autor.

produz sobre nós seu texto pedagógico da nossa consciência que ninguém realmente foi capaz de seguir seus passos. Nenhum ex-estudante da Bauhaus atingiu uma posição individual comparável àquela de seus professores mais famosos, a começar por Klee!

Esse tipo de escrita positivista (com sua afirmação de verdades categóricas), pode parecer estranha à primeira vista entre os artistas hoje – mas será mesmo? É só substituir o oferecimento de conselhos concretos para guiar uma produção visual (imagem sobre papel), cujo tema é o mesmo dos *Esboços*, pela aplicação entusiasmada das teorias mais abstratas – e toda a situação parece mudar de figura. Vamos somente esperar que quaisquer que sejam os novos exemplos que você encontrar dessa atitude, manifestarão alguma discrepância entre as ambições analíticas declaradas e a própria produção do artista que tão bem caracteriza os *Esboços pedagógicos* de Klee.

Na verdade, se você ler o que Klee escreve de perto, a atitude de análise começa a mudar de cor e a se aproximar realmente de uma espécie de poesia. Acredito que haja uma lacuna no centro desse pequeno livro entre os bons conselhos a serem encontrados na superfície e um conteúdo oculto mais profundo.

EXPERIMENTAÇÃO LITERÁRIA COM UM CONTEÚDO APARENTE E OUTRO ESCONDIDO

Aqui temos duas palavras-chave: “literário” e “escondido”. A artista-escritora atuante nessa categoria, consciente da dimensão formal de sua escrita, experimenta linguagem e estrutura em contraste às categorias mencionadas mais acima. Quando me refiro a um conteúdo “aparente” ou “escondido”, quero dizer sobre o modo com que um texto pode ser escrito para revelar seu sentido em diferentes camadas, quer sejam acessíveis ou não, em função da capacidade que tenha o leitor de seguir os vestígios deixados e de utilizar sua imaginação. Meu exemplo é um texto nomeado *A Craft Too Small* [Um barco pequeno demais], de Frances Stark, uma artista relativamente jovem de Los Angeles, que já escreveu muito e cujos textos já foram publicados em uma antologia. Esse texto é dedicado a Bas Jan Ader e foi redigido para um livro sobre sua obra, publicado em 2000. Ader era um

artista holandês da performance vivendo em Los Angeles que desapareceu em 1975, quando tentava atravessar, com um pequeno veleiro, o oceano Atlântico de volta à Holanda. Era para ter sido um ato artístico, uma performance nomeada *In Search of the Miraculous* [Em busca do miraculoso].

Em seu texto, Frances Stark não faz nenhuma referência direta a Bas Jan Ader como sendo seu tema. Só o menciona na dedicatória. Dada a destinação desse texto e de seu título, assim como a discussão por Stark, em um certo momento, de um tratado cosmológico chamado *Em busca do miraculoso* (o que pode ou não pode ter servido a Ader como um título), é deixado claro sutilmente que o texto como um todo é uma reflexão sobre a última e trágica performance de Bas Jan:

Lembro-me muito claramente, aos catorze anos, de uma amiga, que estava ficando adulta, me contar que era suicida. Eu não conseguia simplesmente entender a noção de parar de existir. Perguntei-lhe se ao invés de talvez se matar, ela pudesse simplesmente mudar drasticamente de identidade e começar uma vida diferente... apenas dizer a si mesma, eu não sou mais eu, “matarei” o meu eu e simplesmente começar de um jeito diferente. Pareceu muito plausível e lógico. Baseado em minha aproximação otimista e/ou pragmática em relação ao seu desejo suicida, nunca teria pensado em minha própria tendência à melancolia, quando, em realidade, ela já estava ali.

Então o que faço quando estou deprimida? De um certo modo, agora mesmo estou e se eu contasse que estou triste demais para lhe dizer? OK, estou exagerando, mas pergunte para todo mundo que me conhece e eles lhe dirão que tenho tendência a ficar depressiva, a me afundar, e por vezes até chorar quando um trabalho não vai bem. É quando começo a pensar sobre seguir meu próprio conselho e a considerar abandonar minha própria identidade. Isso implicaria esquecer meu passado e todas minhas anedotas cômodas que tenho na manga. O mais importante – ao abandonar minha identidade – teria que parar de ser artista, parar de fazer arte.

Teria de abandonar meu trabalho... e meu trabalho é minha vida.

Cem anos atrás, meu artista favorito, Robert Musil, escreveu nessa carta para um amigo: “‘Arte’ para mim é apenas um meio para alcançar um nível superior de “si”.

Um dia atrás, um amigo me escreveu por carta: “Acho que estou viciado... em minha identidade de artista... (que) provavelmente se choca com o meu

ideal de criação artística e creio que você entende isso.” Respondi de volta: “Quando penso em erradicar a identidade – não me refiro em matar alguém por acidente ou de propósito – o ego do artista sempre se interpõe, fazendo com que tudo se pareça a um incêndio ensaiado de pinturas, somente para desembocar em uma exibição de suas cinzas.” E assim nos falou Zaratustra: “Amo aquele que faz, de sua virtude, seu pendor e sua fatalidade: assim quer ele, por causa de sua virtude, ainda viver e não mais viver” (Stark, 2003, p. 26).

O tom utilizado por Stark é enérgico e eloquente. Escreve na primeira pessoa e não tem nenhum escrúpulo em evidenciar a persona artística da escritora. Seu propósito se nutre de um grande número de referências, ao mesmo tempo, pessoais e literárias – centrando-se em temas como melancolia, desespero e abandono. Atraído por essa atmosfera da escrita, o leitor vai começando a ligar essas referências e esses fragmentos de informação. O resultado é tocante e emocionante. O tema foi abordado de uma maneira inesperada e por isso, um vasto campo de associações se abre diante do leitor.

Escolhi ilustrar essa categoria com um outro texto, o famoso *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* [*Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jérsei*], escrito em 1967 por Robert Smithson. Sempre havia evitado ler Robert Smithson até começar a me preparar para essa conferência.¹² De uma certa maneira, não queria lê-lo justamente por causa do consenso estabelecido segundo o qual Smithson, sua arte e suas palavras são tão determinantes e inspiraram tantos artistas. Agora que me forcei a, enfim, ler um volume de seus escritos, não me sinto mais contrariado e compreendo totalmente porque deixa todo mundo tão animado: Smithson realmente era um escritor genial. Seus escritos são obras em si. Não é preciso saber nada a respeito de contexto, de arte ou de Smithson para se deixar levar pelos mundos gerados por seus escritos. Seu uso da língua é tão rico, com uma entonação e um ritmo tão belos, que a leitura do texto se justifica por si mesma.

Cada texto possui uma estrutura narrativa específica. Uma história é contada, com frequência baseada em alguma espécie de viagem. Se você conhece bem Smithson e/ou tem interesse em suas preocupações – ou apenas simples interesse

pelo que a arte possa ser – então o texto se abrirá como uma flor, relevando pouco a pouco seu sentido e suas belezas. O que caracteriza a maior parte dos escritos de Smithson é o forte destaque dedicado ao lugar [*place*] e ao tempo, estabelecida através de um grande número de referências de descrições precisas. Isso combinado com seu amor pelo debate filosófico e pela abstração, que se encontram ligados, assim, à realidade – enquanto enfatiza a importância da especificidade do lugar. Não há nessa escrita nada de uniforme: a cada instante, os acontecimentos podem tomar uma volta inesperada, tendendo em direção ao alto ou ao baixo. Veja o exemplo:

Conforme caminhava para o norte ao longo do que restava da Estrada do Rio, vi um monumento no meio do rio – era uma bomba de vareta com um longo cano acoplado. O cano era sustentado em parte por um conjunto de pontões, enquanto o resto dele se estendia por cerca de três quarteirões ao longo da beira do rio até desaparecer na terra. Podia-se ouvir os detritos tamborilando na água que passava pelo grande canto.

Perto dali, na beira do rio, havia uma cratera artificial que continha um reservatório de água clara e límpida, e ao lado da cratera protuberavam seis grandes canos que jorravam a água do reservatório no rio. Isso constituía uma fonte monumental que sugeria seis chaminés horizontais que pareciam inundar o rio com fumaça líquida. O grande cano estava infernal. Era como se o cano estivesse secretamente sodomizando algum orifício tecnológico oculto e fazendo com que um órgão sexual monstruoso (a fonte) tivesse um orgasmo. Um psicanalista poderia dizer que a paisagem exibia “tendências homossexuais”, mas não vou tirar uma conclusão antropomórfica tão crassa. Eu apenas direi: “Estava lá” (Smithson, 2023, p. 19-20).¹³

Jack Flam, editor estadunidense dos escritos de Smithson, conta como o artista escreve de um modo tal que “o permite dar um tipo especial de destaque a percepções aparentemente aleatórias, que não seriam facilmente encontradas dentro de um texto expositivo, mas que conseguem criar faíscas de luz quando estão bem-dispostas no espaço ou olhadas com atenção” (Flam, 1996, p. xv). E mostra também como “de fato, Smithson tratou os textos escritos como se fossem – de igual modo que suas obras plásticas – feitos de materiais sólidos; como se palavras não fossem apenas signos abstratos para

coisas e conceitos, mas também uma forma de matéria” (Flam, 1996, p. xv). E finalmente:

Um dos aspectos mais impressionantes do trabalho de Smithson em sua totalidade é o modo com que ele usa uma instância antirromântica e antissublime para criar, paradoxalmente, o que parece ser uma evocação romântica do sublime. No entanto, mais especificamente, em muitos de seus últimos trabalhos, tanto o sublime quando seu oposto parece, não somente coexistir, mas até mesmo energizar um ao outro (Flam, 1996, p. xxiii).

Penso que através de diversos níveis de leitura possíveis de seus textos, Smithson consegue transmitir algo da magnífica promessa da arte: tornar a experiência de vida mais rica, ver com mais clareza, sentir sensações com mais intensidade. Em uma palavra: “compreender”. Ele não consegue isso pela vida de explicações - mas na recriação, utilizando as palavras como suas ferramentas.

*

O modo com que Smithson escreve, com referências eruditas a diferentes domínios a esses da arte, dá um apanhado de uma tendência que começava a se desenvolver em sua época:¹⁴ a teorização da arte contemporânea. Ela resulta em parte pelo sucesso do Minimalismo e da Arte Conceitual. Em meados dos anos de 1970, se você fosse estudante em uma das principais escolas de arte estadunidenses, provavelmente seu professor seria tanto um artista conceitual quanto um pintor. Essa mudança conduziu para a entrada massiva de uma lógica abstrata no ensino artístico e com ela, teorias culturais, o desconstrutivismo e o pós-modernismo. Esses domínios de interesse se encontram perfeitamente adaptados ao artista de temperamento intelectual - e ao artista-escritor. Isso me leva a categoria seguinte.

ESCRITA ACADÊMICA BEM REFERENCIADA COM AMBIÇÕES FUTURAS

No contexto atual em que os artistas lidam com a escrita de teses de doutorado, essa categoria parece dotada de uma relevância especial. Meu exemplo vem de Mike Kelley: um ensaio magistral lançado em 1993, intitulado *Playing with Dead*

Things: On the Uncanny [Brincar com coisas mortas: o estranho familiar].

A formação artística seguida por Robert Smithson estava limitada a um ou dois anos passados na Art Students League de Nova Iorque, formando-se antes de ter vinte anos. Mike Kelley, ao contrário, era um produto puro do sistema universitário de educação artística: ele cursou um mestrado em Belas Artes da California Institut of Arts - e durante muitos anos, ensinou no Pasadena College of Design. Noto que essas qualificações formais parecem contradizer o que se conhece desse artista frequentemente associado ao *underground* e principalmente ao *punk rock*, aos quadrinhos, entre outras coisas. Seus textos rapidamente deixam claro que Kelley era muito culto e fluente em uma gama ampla de discursos teóricos. É importante notar que, em todos seus escritos, ele se certifica em deixar a porta apenas entreaberta, dando ao leitor a possibilidade de pular fora se o ambiente universitário se tornar sufocante demais. O texto que escolhi é um interessante exemplo que se relaciona com uma exposição de esculturas de “*site-specific*” na cidade de Arnhem nos Países Baixos. Kelley, com o objetivo contínuo de deixar as coisas de ponta-cabeça, surge com a ideia de escolher como “lugar” [“*site*”] o museu local de Belas Artes. E apresenta em seguida sua ideia radical (a palavra adquire um outro significado nesse contexto onde o caráter “radical” é esperado)... consistindo em organizar uma exposição bem “conservadora” nesse museu local. Com o tema da figura humana, ela atravessa um número de artefatos provenientes do mundo de dentro e de fora da arte. Propor essa exposição constituía uma resposta séria para o debate pós-moderno naquele momento - mas também: “[...] esse projeto era de algum modo uma piada em cima da especialidade do site com gesto de ‘resistência’” (Kelley, 2003, p. 70-71).

Para que a exposição não fosse entendida simplesmente como uma simples paródia, Kelley decide escrever um texto de catálogo ambicioso - e o que escreve se revela surpreendentemente sábio e original, ricamente inspirador.

A parte e o falta (Os órgãos sem corpos)

Na arte atual, a noção moderna de fragmento como um microcosmo deu lugar a uma disposição em deixar com que os fragmentos sejam fragmentos,

a permitir que a parcialidade exista. Como no caso do formalismo desconfortavelmente disfuncional de Nauman, a totalidade é algo que pode apenas ser brincada e a imagem do todo ser apenas um comentário patético sobre o utopismo perdido do modernismo. Isso é comparável a um tipo de atuação de normas socialmente esperadas, à apresentação de um falso “eu verdadeiro”, muito tempo depois da noção de uma mente psicológica unificada ter dado lugar ao modelo esquizofrênico como uma normativa. Agora a “farsa”, o “falso” e todos os outros termos que até então eram pejorativos foram apropriados pelas noções contemporâneas para a função da arte. O Surrealismo oferece alguns dos primeiros exemplos. Salvador Dalí escreveu em 1930 que “convém dizer, de uma vez por todas, aos críticos de arte, artistas, etc, que eles podem esperar das novas imagens surrealistas senão a decepção, a má impressão e a repulsa. Complemente à margem das investigações plásticas e outros ‘disparates’, as novas imagens do Surrealismo vão tomando cada vez mais as formas e as cores da desmoralização e da confusão.”⁽³⁸⁾ As inspirações de Dalí (“masturbação, exibicionismo, crime, amor”)⁽³⁹⁾ e o fator motivador básico do Surrealismo – o desejo – apontam todos para a falta como ponto focalizado da arte. Arte é criação em resposta à falta. Bem diferente da substituição do arquétipo, que, de algum modo, deve estar ali e o objeto artístico ser um tipo de fetiche, uma substituição por alguma coisa *real* que está faltando (Kelley, 2003, p. 84).¹⁵

Brincar com coisas mortas: o estranho familiar tem a estrutura tradicional de um texto acadêmico. Compartilha uma quantidade de notas, bem como numerosas referências eruditas a materiais de fonte externa ao texto em si. Contudo, ao lê-lo com atenção, dá-se conta que ele se diferencia sutilmente do que pode ser considerar um texto erudito “de verdade”. Kelley está mais presente nessas páginas que nenhum acadêmico poderia ter-se permitido, pelo modo com que ele se dirige ao leitor em primeira pessoa, sem pedir desculpas por isso e pela escolha de seus exemplos, pelo qual ele mal se preocupa em respeitar os sistemas de classificação estabelecidos. Seu motivo final de incluir ou excluir um objeto em uma das categorias definidas se baseia em sua sensibilidade, não em argumentos teóricos. Sua identidade de artista também se manifesta de uma maneira produtiva à medida que o leitor o segue na examinação aprofundada da escolha de objetos para sua exposição com um olhar fingido sobre o exemplo da própria prática de Kelley como artista – sem que tenha nenhuma vez feito menção a isso. Isso

lhe concede autoridade para se permitir cair em contradições óbvias: “Em todos os casos estou considerando fotografias como documentação de escultura figurativa, incluindo algumas quando não é esse exatamente o caso, como as fotografias de manequins de demonstração médica utilizadas por Cindy Sherman, formando figuras” (Kelley, 2003, p. 76).

Não tenho o intuito de analisar detalhadamente qual é o argumento de Kelley, nem como ele funciona. Uma das diferenças entre o que temos aqui e o que teríamos se um historiador da arte tivesse escrito esse texto é que Kelley (enquanto é bem preciso e acadêmico) permanece sem limites. Ele pode saltar de um ponto a outro quando tem vontade, porque dispõe, como artista, de uma liberdade ao qual nenhum historiador de arte poderia reivindicar da mesma forma. Contudo, se você comparar seu texto àquele de Smithson, todos os saltos de Kelley acontecem dentro da estrutura tradicional da linguagem. Kelley não se engaja em nenhum desses fogos de artifícios de combinações poéticas que caracterizam o texto de Smithson. Kelley consegue ser ao mesmo tempo surpreendentemente informativo sobre uma área ampla de pesquisa e autoconscientemente consegue projetar-se como um artista. Sua escrita é ao mesmo tempo acadêmica e subjetiva, divertida e questionadora. É um texto para o qual vale retornar uma vez mais com prazer redobrado.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, Neil. **Man Ray**: American Artist. Nova York: Potter, 1988.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. Organização de Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist. Tradução de Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

DALÍ, Salvador. L'âne pourri. **La Femme visible**. Paris: Éditions Surrealistes, 1930.

FLAM, Jack. Introduction: Reading Robert Smithson. In: SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. Editado por Jack Flam. Berkeley.

California: University of California Press, 1996.

KELLEY, Mike. *Playing with Dead Things: On the Uncanny* (1993). **Foul Perfection** - Essays and Criticism. Editado por John C. Welchman. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

KLEE, Paul. **Pädagogisches Skizzenbuch**. Bauhausbücher, n. 2, Munich: A. Langen, 1925.

MANSER, Martin; CURTIS, Stephen. **The Penguin Writer's Manual**. London: Penguin Books, 2002.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAY, Man. **Självporträtt**. Tradução para o sueco de Magnus Hedlund and Claes Hylinger. Bo Cavefors Bokförlag: Lund, 1976.

SMITHSON, Robert. Os monumentos de Paissac. **Robert Smithson**: Artforum 1966-73. Tradução e organização de Antonio Ewback. São Paulo: Ébria, 2023.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Tradução de Pedro Susekind. **Arte & Ensaios**: Arquivo, v.19, n.19, p. 162-167, PPGAV-UFRJ, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50821>>. Acesso em: 7 nov. 2024.

STARK, Frances. *A Craft too Small* (2000). **Collected Writings**: 1993-2003. Londres: Book Works, 2003.

SVENUNGSSON, Jan. **An Artist's Text Book**. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2007.

SVENUNGSSON, Jan. **Écrire en tant qu'artiste**. Tradução para o francês de Anne Bertrand, Jan Svenungsson. Strasbourg: Haute École des Arts du Rhin, 2012.

SVENUNGSSON, Jan. La langue de l'artiste cosmopolite. In: LEVAILLANT, Françoise (ed.). *Les*

écrits d'artiste depuis 1940. **Actes du colloque international Paris et Caen**, 6-9 mars 2002. Caen: IMEC, 2004.

Notas

¹ Svenungsson (2012, p. 9), na versão francesa, um pouco antes dos agradecimentos, complementa: "Muitos de meus projetos foram produzidos da mesma maneira". E aqui completa: "Enfim, sou grato à Anne Bertrand, responsável pelas edições da Escola Superior de Artes Decorativas de Strasbourg - Alta Escola de Artes do Rhin e cotradutora desse livro, pela iniciativa que teve de produzir essa publicação na França e de me incluir no processo de passagem do texto do inglês para o francês. As questões e as possibilidades ligadas ao ato de traduzir inspiraram muitos dos meus projetos nos últimos anos. Estou, portanto, no direito de esperar por essa nova tradução que suscitará ainda muitas outras." [N. do T.]

² Naquela mesma versão Svenungsson (2012, p. 12) acrescenta que a publicação em questão, da qual participou, foi organizada por Françoise Levailant em *Les écrits d'artiste depuis 1940*, Actes du colloque international, Paris et Caen, 6-9 mars 2002, Éditions IMEC, Paris, 2004. [N. do T.]

³ Svenungsson, Jan. *The Making of Man Ray. Man Ray Moderna Museet 2004*. Estocolmo: Moderna Museet, 2004, p. 27-37 [catálogo de exposição].

⁴ "Um pintor não tinha de escrever", complementa Svenungsson (2012, p. 17) nesta mesma passagem. [N. do T.]

⁵ Neste ponto do texto em francês, em nota de rodapé, Svenungsson (2012, p. 17) diz: "Na presente edição, damos o texto original em francês - principalmente para os escritos de Matisse e De Chirico -, enquanto que ele se encontra traduzido na versão inglesa dessa obra". [N. do T.]

⁶ Svenungsson (2012, p. 22) comenta em nota de rodapé que "Dez anos mais tarde, olhei novamente para a trajetória de alguns estudantes antigos. Constatei, com prazer e alívio, que o fato de um dia não ter conseguido finalizar um texto, não impediria ninguém de ser bem-sucedido como artista. Felizmente a escrita não é tudo!" [N. do T.]

⁷ Ao que Svenungsson (2012, p. 23) acrescenta naquela mesma versão francesa: "Isso vale, em minha opinião, para qualquer escritor, não importa seu nível, até mesmo para os mais disciplinados como Flaubert, famoso por se limitar a escrever algumas frases por dia. Para você se aproximar da formulação de ideias que você quer expressar, você deve se permitir cair em repetições na primeira etapa da escrita de seu texto." [N. do T.]

⁸ O autor aprofunda sua análise sobre a escrita de David Hockey no capítulo *Secret Knowledge* presente em *An Artist's Text Book*, mesmo livro cuja primeira parte serviu de base para esta tradução. [N. do T.]

⁹ Em Weimar, de 1919 a 1925, depois em Dessau, de 1925 a 1932 e enfim em Berlim, de 1932 a 1933.

¹⁰ Klee, Paul. *Pädagogisches Skizzenbuch*, coll. Bauhausbücher, nº 2, A. Langen, Munich, 1925.

¹¹ Svenungsson (2012, p. 35-36) comenta em rodapé: “Quando preparava a tradução francesa de meu livro e paralelamente, avançava em sua tradução para o alemão, percebi que o texto de Klee, se o lermos sem as imagens que o acompanham, certamente, fica incompreensível em sua versão original. O que nos leva a nos perguntarmos até que ponto o tradutor deve ou pode intervir para deixar um texto acessível, sob o risco de modificar seu conteúdo.” [N. do T.]

¹² Ao que admite Svenungsson (2012, p. 39): “Mas no momento em que me preparava para a conferência, de cujo texto se origina esse livro, mudei de atitude.” [N. do T.]

¹³ Para esta citação utilizamos a última versão ao português de Antônio Ewback, presente na antologia de escritos smithsonianos traduzida para a Editora Ébria em 2023, que foi originalmente publicada na revista *Artforum*, entre 1966 e 1973 (Estados Unidos). Há também a tradução do mesmo texto realizada por Pedro Sússekkind, em um primeiro momento disponibilizada no jornal de metafísica, literatura e artes *O nó górdio* (ano 1, n. 1, dezembro de 2001, p. 45-47) e uma segunda versão, com revisão técnica de Cecília Cotrim, intitulada *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, disponível na edição de dezembro de 2009, da revista *Arte & Ensaios* (n. 19), do PPGAV da UFRJ. [N. do T.]

¹⁴ Robert Smithson morreu em um acidente de avião, em 1973, aos 35 anos.

¹⁵ Reproduzimos, a seguir, as notas [com adaptações] que correspondem [originalmente] a esse fragmento citado: (38) Cf., por exemplo, R. D. Laing, *A Política da experiência e a ave-do-paraíso* (Tradução de Aurea B. Weissenberg. Petrópolis, Vozes, 1974). A obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. (Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Ed. 34, 2011), sem dúvida é o texto mais importante da crítica recente relacionada ao modelo esquizofrênico. Traduzido por Robert Hurley, Mark Seem e Helen R. Lane, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Viking, New York, 1977/University of Minnesota, Minneapolis, 1983). (39) Salvador Dalí, *The Stinking Ass*, traduzido para o francês por J. Bronowski, (*This Quarter*, 5, n. 1, set. 1932), e reimpresso em Lucy Lippard (ed.), *Surrealists on Art* (Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1970, p. 97). [N. do T.]: A citação de Salvador Dali foi traduzida para o português diretamente do texto *L'âne pourri*, publicado em *La Femme visible* (Paris, Éditions surrealistes, 1930, p. 15).

SOBRE O AUTOR

Jan Svenungsson é artista, escritor e pensador sueco. Professor na Universidade de Artes Aplicadas de Viena, atua no campo das artes gráficas e da impressão. Seu trabalho, a partir do surrealismo, transita por diversas mídias ao enfocar elementos como chaminés industriais, mapas e manchas de sangue. Desde o final dos anos de 1980, o artista tem publicado ensaios e textos relacionados à arte, arquitetura e música, lançando o livro *An Artist's Text Book*, em 2007, no qual aborda os modos e motivos pelos quais os artistas visuais também usam a escrita em seus processos poéticos. E-mail: jan@jansvenungsson.com

SOBRE O TRADUTOR

Fercho Marquéz-Elul é artista visual, pesquisador, professor, tradutor, escritor e editor. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), e bolsista CNPq, com instância doutoral Sanduíche PRINT/CAPES na Universitat de Barcelona. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRGS e licenciado em Artes Visuais pela UEL. Foi editor executivo da *Revista-Valise* (PPGAV-UFRGS) de 2021 a 2025 e da editora Huracay, organizando o projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*. Investiga questões sobre instauração de processos artísticos tridimensionais, espaço, deslocamentos e escrita através de objetos, texto e palavra. E-mail: feruchomaruquesu@gmail.com

Recebido em: 30/11/2024

Aprovado em: 6/2/2025