

Natalie Lima*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Entre a laranja e o limão – Um ensaio sobre a rubrica como procedimento

Resumo: Ao articular a produção escritural de três artistas visuais de diferentes nacionalidades e propostas estéticas como Mona Hatoum, Yoko Ono e Remedios Varo, este ensaio tenta especular em torno de um procedimento textual que lhes é comum, aqui nomeado como “rubrica”. Oscilando entre o performático e a performatividade, essas escritas são perspectivadas pela produção poética da autora.

Palavras-chave: procedimentos artísticos, rubrica, performático, performatividade

Abstract: By articulating the scriptural production of three visual artists of different nationalities and aesthetic proposals such as Mona Hatoum, Yoko Ono and Remedios Varo, this essay attempts to speculate around a textual procedure that is common to them, here named as “direction”. Oscillating between the performatic and performativity, these writings are envisaged by the author’s poetic production.

Keywords: artistic procedures, direction, performatic, performativity

Eu gostaria de escrever uma ingênua teoria dos signos: pensar numa espécie de mediação entre a capacidade fenomênica de perceber as coisas do mundo, no mundo, e de representá-las mentalmente; gostaria de pensar também nos efeitos que advêm daí.

Sempre que me aproximo desta palavra, signo, lembro de Gilles Deleuze e sua monografia sobre Proust. Nela, signo não é apenas um composto linguístico dotado de arbitrariedade, mas um vetor polimorfo que vai de um corpo a outro, decodificando-se durante o processo de emissão para, depois, inscrever-se sob outras formas nos corpos de quem emite e de quem recebe, ou seja, de remetentes e destinatários¹ (Deleuze 2003: 6). Talvez eu esteja dizendo que o signo é uma espécie de mediação que constitui e atua num campo de força – campo estético e político.

Na ingênua teoria que ainda não escrevi, o signo seria capaz de fazer, de realizar coisas. Em termos conceituais, ele seria potencialmente performático. E, em alguns casos, até performativo. Na falta dessa teoria, ficarei próxima daquilo que, acredito, de certo modo a tangencia, ao falar da produção escritural de três artistas visuais – cujos trabalhos pouco têm a ver uns com os outros – e de um experimento poético-ficcional realizado por mim há alguns anos. Em comum, esses casos apontam para o desejo de dotar a escrita de certa agência.

Começo, então, com Mona Hatoum, artista palestina nascida no Líbano em 1952 e radicada em Londres. Durante o ano de 2015, em uma retrospectiva sua no Centro Georges Pompidou, deparei-me com performances registradas em vídeo, instalações e esculturas sobretudo metálicas, bem como com uma plethora de anotações, em destaque na mostra, que revelavam a importância da escrita em seus trabalhos.

A poética visual de Mona combina o ativismo político – resposta aos conflitos no Líbano e na Palestina – com uma necessidade de mostrar os espaços enquanto instâncias de opressão e violência sobre os corpos em nível global, mas não é exatamente o ponto de chegada dessa poética o que me interessa, e sim o de partida: junto de trabalhos como as performances *Still*, de 1985, e *The Negotiation Table*, de 1983, era notório, na retrospectiva, o manejo das palavras – as “anotações”. De imediato pareceu, para mim, que iam além do registro de uma ideia posteriormente realizada, pois funcionavam como as rubricas que encontramos nas dramaturgias: signos linguísticos responsáveis por garantir a existência de outros signos (de um ponto de vista deleuziano), justamente aqueles que encenadores, atrizes e atores não podem realizar de maneira exclusivamente discursiva.

A rubrica, termo aqui escolhido para designar as anotações que Mona Hatoum produz em torno de suas performances, é tomada como procedimento escritural. Ao evocá-la dessa forma, e em se tratando de uma artista visual que também é performer, não se pode deixar de levar em conta a interseção (feita de pontos em comum e muitos atritos) entre performance e teatro, algo que traz em seu lastro uma discussão onde se pergunta, há décadas, quais são os limites entre uma e outra forma de arte.

É Eleonora Fabião quem verá no performer um agente, um “complicador cultural” capaz de criar situações que disseminam dissonâncias de diversas ordens.

Em “Performance e teatro – poéticas e políticas da cena contemporânea” ela dirá que, tratando-se a performance de um gênero multifacetado, seria equivocado realizar “qualquer esforço no sentido de definir o que seja” essa arte (Fabião 2008: 238). Isso porque a performance é um “sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de ‘arte’, ‘artista’, ‘espectador’ ou ‘cena’” (*idem*: 239).

Tal flexibilidade envolveria uma tarefa política, necessariamente relacional, onde estaria implicada a criação de um programa por parte do performer (*idem*: 240). Programar, continua Fabião, não significa necessariamente ensaiar, mas inscrever protocolos que, quando experimentados, podem *criar corpos*. Ecos de Antonin Artaud e seu teatro da crueldade nessa proposição a respeito dos efeitos de uma performance? Certamente. Em *Além dos limites: teoria e prática do teatro*, Josette Féral dirá que a performance, fincada no cruzamento de outras diferentes práticas como a dança, a música, a pintura, a arquitetura e a escultura, “parece corresponder paradoxalmente em todos os pontos a esse novo teatro que Artaud invocava: teatro da crueldade e da violência, teatro do corpo e de sua pulsão, teatro do deslocamento e da ‘disrupção’, teatro não narrativo e não representacional” (Féral 2009: 154).

Estamos, então, num lugar interessante – nos limites do teatro, onde certas práticas performáticas “nos dizem da teatralidade e de sua relação com o ator e a cena” (*ibidem*). Tais práticas necessariamente passam pelo corpo do performer, “elemento fundador e indispensável de todo ato performativo”, mas não só. Também está em jogo a “manipulação do espaço que o performer esvazia para decupá-lo e habitá-lo em suas menores ondulações e recantos”, assim como a relação que a performance “institui entre o artista e os espectadores, os espectadores e a obra de arte, a obra de arte e o artista” (*idem*: 155).

É nesse sentido que a histórica distância que as artes performáticas tentaram estabelecer com relação ao teatro mostra-se em alguma medida relativizável. Como afirma Marvin Carlson em *Performance, uma introdução crítica* (2010), se a performance nasce com a ambição de ser pura presença, sem nada a remetê-la à ideia de uma teatralidade, de uma representação, haveria aí, diz o estudioso, certa ingenuidade: acreditava-se estar fora da linguagem representativa pelo fato de se dispensar o uso da fala (Carlson 2010: 119).

O debate travado em torno do estatuto da rubrica teatral, acredito, bordeja os campos do teatro e da performance enquanto fazeres artísticos. Parte-se da discussão em torno da existência (ou não) de teatralidade na rubrica do teatro – é Carlson, inclusive, quem mostrará que, em parte do teatro modernista, a rubrica deixaria de ser texto secundário para integrar-se à dramaturgia em si, sobretudo em casos como o teatro de Samuel Beckett, como ocorre em *Ato sem palavras*.

Há quem defenda, como Luiz Fernando Ramos, que a rubrica teatral projeta uma “materialidade cênica”, e que sua constituição reflete “uma poética específica” (Ramos 2001: 12). Em “A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da

cena”, Ramos fará uma retrospectiva teórico-crítica a respeito das discussões conceituais em torno das rubricas presentes nas dramaturgias escritas ao longo do século XX. Passando por Roman Ingarden, que vê no recurso da didascália um texto secundário porque submetido ao cênico; por Eli Rozik, que sequer considera a rubrica como matéria a ser examinada, e por Michael Issacharoff, que por sua vez valoriza a rubrica numa perspectiva semiótica da literatura dramática, Ramos mostra que está em questão avaliar se o estatuto da rubrica é ou não mimético, pois, em cena, ela corresponderia a um registro não representável pelo signo linguístico *a priori*, mas sim pelos corpos, seus gestos etc. Além disso, Ramos verá as rubricas ocupando justamente um lugar intemporal que me parece importante explorar:

[...] Enquanto registro estável daquela primeira encenação imaginária, as rubricas oferecerão ao pesquisador um ponto privilegiado de observação. Serão tanto o último vestígio de uma encenação passada (real ou imaginária), quanto a raiz potencial de todas as encenações futuras. (*ibidem*)

Se numa dramaturgia a rubrica necessariamente passa pela dimensão plástica da cena – os corpos e seus gestos, a luz, a cenografia –, na performance ela também alcança os corpos (do performer e do público, inclusive) e necessariamente precisará lidar com o espaço onde se desenrolará a ação que gesta pelo verbo. Em Mona Hatoum, além de apontar para aquilo que a artista já realizou materialmente (ou seja, de apontar para o passado), a rubrica parece querer ser refeita – aponta para o futuro. Esse chamado não diz respeito apenas ao objetivo da artista de nos revelar seu “processo criativo”, mas ao procedimento, ao como-fazer que ela compartilha com o público, ciente da possibilidade de que o trabalho se repita sem ela – e é isso que parece mais interessante. Mona não mostra apenas *como* realizou algo; ela aponta, pela escrita, para o não-nascido que a imaginação é capaz de criar: transforma uma anotação, que a princípio seria apenas documento, numa mensagem para o futuro – em testamento.

Nas instruções para *Do-it Home Version*, de 1996, os verbos empregados aparecem no imperativo: surgem como um desejo ativo, remetendo à certa herança distraída – tanto dos livros de culinária quanto do *ethos* vanguardista, se levarmos em conta a grande quantidade de manifestos que têm sua pedra de toque no desejo de concretizar alguma intervenção no tecido social.

Na época em que estive na exposição de Mona Hatoum, eu era doutoranda pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio e estava inscrita numa disciplina da professora Ana Kiffer em que as leituras e discussões se concentravam na feita de aquilo que, a partir de um paradigma expandido da escrita, chamou-se de “cadernos”. No lugar de um texto monográfico a ser escrito com vistas à avaliação final, cada aluno do curso produziu o próprio caderno a partir de seus interesses estéticos e teóricos. Do ponto de vista de sua materialidade, esse caderno poderia ter um suporte “tradicional” ou heterodoxo. A fim de dar forma ao meu, fui à cata de algo que dialogasse

com minha pesquisa para a tese quando, por acaso, durante a visita a um mercado de pulgas, me deparei com uma série de cartões postais antigos, muitos deles usados.

Comprei uma penca. A maioria trazia estampados registros da Grande Enchente de 1910 ocorrida em Paris, fenômeno que fez o Sena transbordar e a cidade parecer uma Veneza sem gôndolas por 45 dias. Até então, eu ignorava que tal enchente havia ocorrido. Fascinaram-me as canoas, as precárias tábuas de madeira para as passantes que então precisavam equilibrar seus chapéus e andar sem pressa – toda uma paisagem de improviso, frio e umidade jamais imaginada por mim. Daí para chegar aos cartões postais da verdadeira Veneza no final do século XIX e início do XX e também, datando da mesma época, aos ambientes não urbanos do Marrocos e da Argélia, países que só se libertariam do domínio colonial francês nos anos 50 e 60, foi um pulo.

Já podia começar o caderno. Os cartões postais, suas imagens, bem como algumas das mensagens manuscritas no verso e até na frente deles, tais elementos passaram a alimentar uma máquina ficcional movida pela prática da colagem. Nessa prática, fragmentos de fotografias, em sua maioria registros de *still* retirados de uma revista sobre cinema que eu colecionava, suplementavam as imagens nos postais.

À medida que produzia as colagens, dei início a uma escrita não-narrativa e de teor ficcional, algo que mais se assemelhava a uma prosa poética. Ela ia se fazendo num outro tempo, diverso e contíguo ao das colagens. Desde cedo, conseguira entender algo a respeito das minhas palavras, bem como daquelas escritas por pessoas que assinavam seus nomes próprios em postais jamais endereçados a mim: tudo aquilo alimentava a composição das imagens e era por elas alimentado; eu tinha então um pequeno arquivo inventado que não obedecia a linearidade temporal alguma.

Chamei esse trabalho de “Caderno de viagem, roteiros para uma ficção”.² Lá se vão alguns anos, e olhar outra vez para as imagens da enchente, bem como dos canais, praças e igrejas de Veneza e das paisagens marroquinas e argelinas sob a intervenção das palavras e das colagens é aceitar sua des-realização. Leve-se em conta que, nesse trabalho, a escrita se recusa a ser legenda; ela ambiciona mudar o curso da imagem, criar dobras *de* e *para* essa imagem. (Ao longo da produção do caderno, ora era eu quem escrevia, ora dava destaque ao que as pessoas haviam escrito nos postais.) Encontrei mensagens como: “Lindo país, sobretudo para aqueles que gostam de verde e de sombra. Nada de sorvete – nem de baunilha, nem de limão, nem de sabor algum”(Lima 2015 s/p).³ Destinado a René e Roger – irmãos? amigos? amantes? –, o postal, no entanto, não foi enviado, como a falta de selo evidencia (Figura 1).

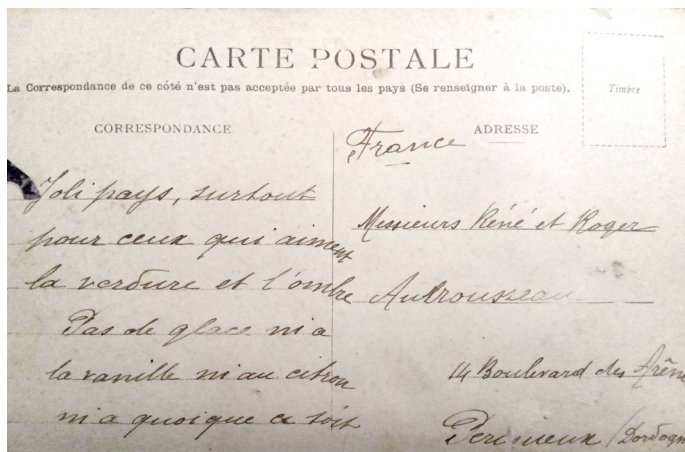


Figura 1

Quanto a mim, escrevi palavras (também elas mensagens?), tais como:

Desejar um pulso
um canal
uma passagem

[...]

Agarrar-me ao pulso

É ele uma das máquinas?

Deixar que me envolva
Ignorá-lo e agarrar-me a ele
Esperar que desapareça
que se liquefaça
que evapore
(Lima 2015: s/p)

Como é possível notar, usei os verbos no infinitivo. Eu queria transformar as minhas rubricas ficcionais num romance – o que não aconteceu –, mas elas acabaram resultando, naquele primeiro momento, numa prosa poética; anos depois, assumiram a forma do poema em versos aqui citado parcialmente e que nomeei como “Roteiros para uma ficção”. Talvez, penso eu agora, não fosse o romance a melhor ambição para tal experimento. O fato é que, na época da feitura do caderno, não me dei conta de que o método de escrita de Mona Hatoum estava presente, mas decantado.

Nesse método, no meu caso, havia uma maneira de escapar da professoral tentação de explicar e também um dever: da imagem na escrita, da escrita na imagem, e da imagem e da escrita dobrando-se sobre si mesmas. Por isso, se os verbos não flexionados impediram a concretização da narrativa a cada presente atualizado, jamais aboliram a possibilidade de sua efetivação: jogaram-na para um futuro invisível, mas que parece estar ainda ao alcance. Um futuro “por fazer”. Também uma espécie de testamento.

Além disso, vale dizer que minha escolha pelo infinitivo era uma maneira consciente de não precisar dizer EU, ELA ou NÓS – um jeito de escapar das implicações contidas nas ações. Que não pertenceriam a um personagem, nem ao narrador porque não havia, a rigor, uma narrativa, mas a uma espécie de fabulação poética sem ancoragem nítida. Como nos livros de receitas, nas listas de tarefas cotidianas ou nos canteiros de obra, tudo estava à mostra: as palavras eram ferramentas que espreitavam as mãos de alguém.

Deixando o infinitivo de lado para observar outras experiências de escrita, ação e espera, Yoko Ono e seu *Grapefruit*, livro de instruções publicado, pela primeira vez, em 1964, são um caso incontornável. Talvez o primeiro trabalho em artes visuais realizado em terreno exclusivamente linguístico, ali a principal flexão verbal é, como em Mona Hatoum, o imperativo – e isso, levando-se em conta que também essa escrita se afasta da narrativa, é um dado importante. De maneira inequívoca, é à figura de quem lê, é à recepção que Yoko Ono se dirige:

PINTURA PARA SER CONSTRUÍDA EM SUA CABEÇA

Crave um prego no centro de um pedaço de vidro.

Imagine que os pedaços quebrados são enviados a endereços diferentes, escolhidos ao acaso. Memorize os endereços e as formas dos pedaços enviados.

Primavera de 1962

(Ono 2009: 107)

PEÇA DE BORRACHA

Imagine que seu corpo se espalha rapidamente por todo o mundo como um tecido tênue.

Imagine cortar uma parte deste tecido.

Corte uma borracha do mesmo tamanho e pendure na parede ao lado de sua cama.

Primavera de 1964

(idem: 111)

Essa premissa do imperativo presente nas instruções impele leitores e leitoras a uma postura imaginativa – resultado do gesto de compartilhamento de ideias empreendido por Yoko Ono. Porém, como demonstra Franklin Alves Dassie em “Yoko Ono: impasses

e instruções” (2023), a impossibilidade corporal e técnica de executar muitas das ideias presentes em *Grapefruit* aponta para uma crise de representação exposta, mas também solucionada, com certo agenciamento: “a distância entre linguagem e real afeta o corpo, que precisa ‘desanuvlar’ a partir da escrita, com a ajuda de outro corpo e a partir de instruções” (Dassie 2023: 123).

A crise da representação que vemos em *Grapefruit*, como afirma Dassie, não é um caso isolado, mas sintoma de uma quebra de paradigma muito maior. Com suas neovanguardas e com a então nascente arte da performance, os anos 1960 são um momento importante nessa discussão. No grupo de neovanguarda Fluxus, que à época Yoko integrava, identifico, por exemplo, o desejo de dar ao público não especializado a chance de uma experiência estética direta, não fetichizada, em retomada antiburguesa do binômio arte e vida. Nesse sentido, a ausência do objeto artístico enquanto bem de consumo que mimetiza o mundo e o uso das palavras e das coisas do dia a dia são aquilo que mais chama a atenção. Na arte conceitual nascente havia a disposição de esvaziar a prática artística de seu potencial representativo, mercadológico e institucional. E se depois museus, galerias e até coleções particulares aprenderam a lidar, ou seja, a absorver essas produções, tal tendência, naturalmente, precisava conviver com o desejo de:

2. Afetar, ou chegar a um certo estado sujeitando a, ou tratando com, um fluxo. “Fluxado a outro mundo,” Sul. 3. Med. Causar uma descarga de, como uma purgação. [...] Purgar o mundo da doença burguesa, “intelectual”, cultura profissional e comercializada, PURGAR o mundo da arte morta, imitação, arte artificial, arte abstrata, arte ilusionista, arte matemática, - PURGAR O MUNDO DO “EUROPANISMO”! (Maciunas 2002: 94)

Nas primeiras frases do *Manifesto Fluxus*, assinado por George Maciunas em 1963, a certeza de que é preciso purgar o mundo da doença burguesa hoje pode soar de certa forma ingênua (embora ainda desejável), mas a ausência de obra, ou melhor, o convite risonho a uma práxis do intempestivo no cotidiano (ecos dadaístas certamente, mas também surrealistas), tudo aquilo que é também encontrado em *Grapefruit* ainda têm algo a nos dizer: o uso dos verbos no imperativo provoca uma ausência de vazio – a cada instrução, posso ou não me sentir interpelada a agir, mas seria impossível me esquivar da experiência sígnica, inicialmente apenas linguística, pela qual sou tragada: uma espécie de curto-circuito temporal se estabelece à medida que o imperativo, no presente, me compele a realizar uma série de operações mentais (a imaginar, portanto) em que com dificuldade represento a mim mesma executando o que é demandado (como imaginar meu corpo se espalhando “rapidamente por todo o mundo como um tecido tênue”?). Fabulo o futuro para, logo depois, torná-lo passado, ou melhor, torná-lo um virtual passível de irromper como acontecimento, como “fato” desalienante na vida cotidiana.

Não se trata da instauração de um tempo paralelo onde podemos imaginar coisas antes de colocá-las em prática, mas da abolição de um modelo de tempo linear: o futuro vem antes do passado porque em todas as seções do livro de Yoko – Música, Teatro, Dança, Objeto, Poesia, Pintura, Cinema e Evento – as instruções endereçadas precisam passar pelo sistema de representação de cada leitor/leitora (sistema que *Grapefruit*, insisto, põe em crise). Uma vez que a língua não garante a estabilidade de nenhum sistema de representação, sou levada a concluir que os signos flutuam o tempo inteiro de Yoko para seus leitores.

A mensagem é um fluxo. Uma descarga.

E se há valor na falta, na abertura que elimina a possibilidade de vazio porque marca o gesto de subtração – basta dizer que são muitas as instruções para que se faça, cave, pinte ou recorte um buraco ao longo do livro⁴ –, então o que sustentaria de fato a comunicação em *Grapefruit* não seria propriamente o abrigo numa língua comum, mas um pacto em que se assume a flutuação do signo (não apenas linguístico, é claro) como aquilo que garante a eficácia de um discurso insubmisso à ideia de universalidade.

Num pequeno texto chamado “Para o Pessoal da Wesleyan (que compareceu ao encontro) – Uma nota para minha palestra do dia 13 de janeiro de 1966”, Yoko diz: “Pode haver um sonho que duas pessoas sonhem juntas, mas não há cadeira que duas pessoas vejam juntas” (2002: 117). Seria essa uma maneira tipicamente ficcional de encarar o estatuto da representação em seu aspecto fenomenológico? No pequeno texto “Palavras de uma inventora”, de 1962, publicado na edição de número 24 do *SAC Journal*, Yoko afirma que “só ao estabelecermos as regras mais fictícias podemos possivelmente transcender nossa consciência” (*idem*: 86). Ela desejava denunciar um mundo em que a ficção é “um tanto quanto abominada” (*ibidem*) e, também, aproximar o gesto conceitual do gesto ficcional: “Meu interesse atual está num tal mundo de leis fictícias: as leis do inventor” (*idem*: 88).

A fim de pensar novas possibilidades literárias na atualidade, em *Instrucciones de uso* (2014) a artista e escritora argentino-espanhola Belén Gache examina o experimento de Yoko Ono juntamente com os de contemporâneos a ela e ao grupo Fluxus, como o OULIPO e o Situacionismo, além de certas produções das vanguardas históricas. Da “Receita para compor um poema Dadá”, de Tristan Tzara, passando pelas psicogeografias situacionistas e pelas conferências de John Cage, Gache nomeará como “partitura” o procedimento das instruções, admitindo, porém, que há uma zona comum – muitas vezes difusa – onde esses termos se aproximam da ideia de rubrica ou didascália. Sobre esta última, ela diz:

No teatro, existem diferentes tipos de didascálias: enunciativas (que indicam a quem se dirige o ator com suas palavras), locativas (que indicam o lugar onde o ator deve se colocar ou de onde deve se mover), cinéticas (que indicam os gestos a ser realizados pelo ator), expressivas (que indicam o tom com que as palavras devem ser pronunciadas) etc. (Gache 2014: 9; tradução minha)

A rubrica empurra o teatro para a performatividade ou ela nos faz ver que performance e teatro compartilham um território de imaginação comum e movediço – a literatura? Não mais entendida exclusivamente como discurso ficcional que reflete uma realidade naturalizada, mas como aquele em que “[...] as palavras deixam de ser entendidas como uma tentativa de reproduzir o mundo e se convertem num jogo onde o processo de construção da realidade é demonstrado” (*idem*: 70; tradução minha).

É por isso que *Grapefruit*, esse livrinho de instruções que opera por um dispositivo de endereçamento, é algo tão importante – a começar pela palavra-título, que ora é um rebento: “segunda adolescência: deu a luz a um *grapefruit*” (Ono 2002: 165); ora o título de uma performance realizada no Carnegie Hall, em 1961: “*UM GRAPEFRUIT NO MUNDO DO PARQUE-ÓPERA*” (*ibidem*); ora um dos muitos itens numa imensa lista de objetos vendáveis:

N Livros

tipos: a) *GRAPEFRUIT*- publicado em Tóquio, 4 de Julho, 1964, edição limitada de 500 cópias, em Inglês e Japonês, sobre composições em Música, Pintura, Evento, Poesia, e Objeto, desde 1951.....\$10-

b) *GRAPEFRUIT*- sobre 200 composições não publicadas no *GRAPEFRUIT*, em Música, Pintura, Evento, Poesia, e Objeto (incluindo *POEMAS TÁTEIS*), a serem publicados em 1966 Preço de pré-publicação.....\$5- Preço de pós-publicação.....\$10-; (*idem*: 198)

Fora das “leis da inventora”, dentro dos limites impostos pela taxonomia (essa outra invenção), seria interessante lembrar que *Grapefruit*, cujo nome científico é *Citrus paradisi*, pode ser definida como um “citrino híbrido”, originado de um cruzamento entre o pomelo e a laranja. Embora eu o tenha provado não mais do que duas vezes, e já faz tempo, lembro que é caro; que tem um sabor ao mesmo tempo amargo, azedo e doce; lembro também que é grande para uma fruta cítrica e, por que não dizer, bem atraente. Se precisar descrevê-lo, se eu puder defini-lo apenas segundo as “minhas leis”, diria que é algo entre uma enorme laranja e um limão vermelho (confio na força da preposição que nem une totalmente, nem separa de todo, para que possamos nos manter numa certa zona de imaginativa indefinição. É dela que gostaria de enxergar o procedimento da rubrica).

O terceiro caso que gostaria de abordar é o de Remedios Varo. Também ela uma exilada, mas cujo trabalho nada tem a ver com o de Yoko Ono e Mona Hatoum. Pintora catalã radicada no México entre 1941 e 1963, ano de sua morte, Varo tinha por hábito escrever sonhos e pequenas ficções em seus cadernos sem jamais os publicar, mas esse material, boa parte reunido numa compilação dos anos 1990 chamada *Remedios Varo – Cartas, Sueños y otros textos*, mantinha relação direta com sua pintura; era uma espécie de duplo inacabado.

Diferentemente de Yoko, na antifascista Remedios Varo não se tratava de uma terapia de choque sobre a sociedade burguesa; também não estava em jogo discutir a violência que age sobre os corpos em nível global, tal qual faz Mona Hatoum. Em seu trabalho não há gestos anticapitalistas *a priori*, mas gestos cósmicos: a pintora entendia que a arte era um meio de cura espiritual porque viventes e não viventes, para usar termos da moda, estariam desde sempre inter-relacionados. Seu repertório imagético, no entanto, dialogava diretamente com a tradição esotérica pré-iluminista, sobretudo a alquimia.

Além de escrever receitas como a conhecida “receita afrodisíaca para sonhos eróticos”, bem como sonhos e ideias que mais parecem microcontos ou inícios de uma narrativa, Remedios Varo criou um projeto para peça teatral junto com sua amiga e também pintora Leonora Carrington, bem como o ensaio *Homo Rodans*, o único de seus textos publicado em vida, parodiando a linguagem científica. Igualmente, gostava de escrever cartas. Algumas ela endereçava a pessoas com existência comprovada e com as quais mantinha relação, como seus amigos. As cartas que me interessam, porém, são aquelas escritas a pessoas desconhecidas ou inventadas.

Remedios Varo geralmente inventava nomes e profissões a fim de discorrer, com senso de humor, sobre temas que lhe ocupavam: a alquimia, a bruxaria, os procedimentos surrealistas, o tema da transmutação, seu próprio processo criativo. Tratava-se, via de regra, de especular sobre “fazeres”. Acredito que essas cartas podem ser compreendidas não como rubricas para uma ação posterior, mas como a virtual execução de uma rubrica que torna o exercício crítico uma prática de natureza múltipla e imaginativa.

Tais cartas dialogam, primeiramente, com o jogo criado pelas personagens Carmella e Marian, presentes no romance *The Hearing Trompet*, de Leonora Carrington. Também pintora e radicada no México, Carrington, amiga de Varo, criou uma narrativa em que as personagens costumavam escrever cartas a desconhecidos e aguardar respostas que nunca vinham.

O outro espaço dialógico aberto pelas cartas de Varo é com o surrealismo, movimento de vanguarda ao qual tanto ela quanto Carrington foram ligadas: o humor e o acaso objetivo comparecem em suas cartas não apenas para que a autora possa rir das próprias crenças metafísicas (sobretudo da prática da alquimia), como também para tomar distância de certos pressupostos que alicerçaram a discursividade surrealista. Por fim, é ainda contra o objetivismo científico que ela investe quando se dispõe a escrever cartas para psiquiatras, em sua maioria inventados.

O que parece emergir dessas perspectivas é algo relativamente simples de formular, mas difícil de responder: uma vez que não se sabe se chegaram a ser enviadas, as cartas de Remedios Varo põem em xeque o caráter comunicativo de toda relação epistolar porque não foram necessariamente concebidas para um destinatário concreto. Elas flertam muito mais com um outro tipo de comunicabilidade – a perspectiva literária que sua natureza ficcional termina por impor. Como lê-las, então, menos como documento e mais como jogo? Ao mesmo tempo, como resistir a concebê-

las a partir de um paradigma autonômico, isto é, como evidente manifestação da instituição literatura?

No trecho da carta a seguir, destinada, mas nunca enviada, a um certo “Senhor Gardner” (talvez ao duplo de Gerald Gardner, ocultista que publicou alguns livros de referência sobre a Wicca, uma tradição de bruxaria vinculada ao paganismo europeu), a mensagem começa assim:

Estimado Sr. Gardner,

Acabo de conhecer seu livro, que despertou em mim grande interesse. Uma amiga, a sra. Carrington, fez a bondade de traduzi-lo para mim, já que sou incapaz de ler ou falar em inglês. Creio que uma correspondência com o senhor ou com alguma das pessoas do seu entorno (caso o senhor esteja ocupado demais com as suas recherches) seja realmente interessante para que possamos trocar nossas experiências e conhecimentos. [...] a Sra. Carrington, eu e algumas outras pessoas temos nos dedicado a buscar fatos e dados que se conservam todavia em regiões distantes e que participam do verdadeiro exercício da bruxaria. Pessoalmente, não creio que sou dotada de poderes especiais, mas sim de uma capacidade para ver rapidamente as relações de causa e efeito, e isso fora dos limites ordinários da lógica corrente. Também, e depois de muitos anos fazendo experiências, consigo organizar de forma conveniente pequenos sistemas solares da casa, compreendi a interdependência dos objetos e a necessidade de colocá-los de determinada forma a fim de evitar catástrofes, ou de mudar subitamente sua disposição com o objetivo de provocar acontecimentos necessários ao bem-estar comum. (Varo 1994: 80-81)

Remedios Varo, a mulher que no auge da carreira, nos anos 1950, irá desvincular-se do surrealismo sem, no entanto, negá-lo; a pessoa que encontra, no México, um ambiente propício para pintar telas como *Vampiros vegetarianos* (1962), *Planta insubmissa* (1961) e *Exploração das fontes do rio Orinoco* (1959), ela é alguém que fará de sua escrita um dispositivo ficcional, um médium trans-específico e autodiferenciado, capaz de alimentar uma imagética muito singular, mas não de prestar contas sobre essa imagética.

Quanto a mim, creio ser na direção do futuro que a escrita de meu caderno me empurra (Figura 2):

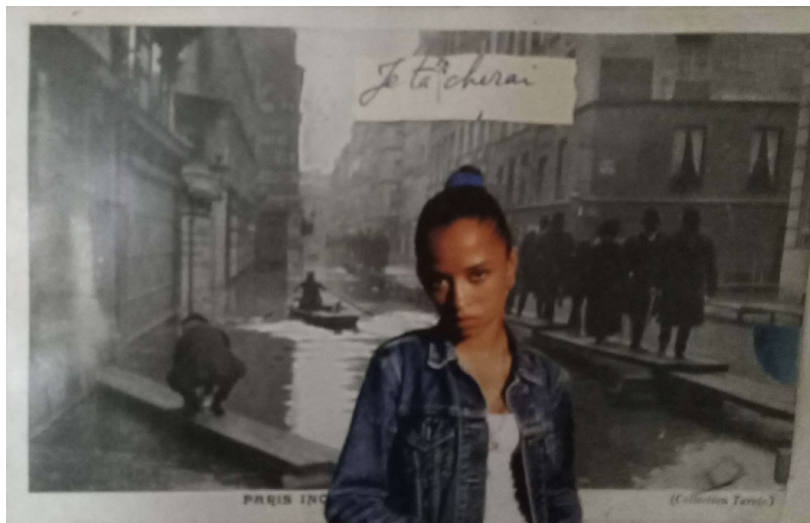


Figura 2

J'ai tâcherai, diz com o olhar a jovem saída da revista especializada em cinema enquanto nos encara tendo ao fundo a antipaisagem da Grande Enchente, o fim provisório – 45 dias – de um certo mundo que ainda hoje oprime corpos como o dela. Obviamente, *j'ai tâcherai* não é uma fala de sua personagem, tampouco é uma expressão saída do verso do postal que sua imagem suplementa.

J'ai tâcherai, eu a extraí de outro postal, que já não tenho comigo. Não lembro qual era, de que cidade foi enviado ou apenas escrito; quem o assinou; o que mais era dito ali. Também não reconheço a caligrafia pois, afinal, não pertencia a alguém de minhas relações; tais palavras jamais foram endereçadas propositalmente a mim.

J'ai tâcherai: toda vez que leio esse fragmento, sou levada a dizer EU; posso dizer eu. Posso inclusive dizer o que farei: Eu (*j'ai*), permaneceré (*tâcherai*) – me esforçarei, não vou desistir, pois, no infinitivo, o verbo *tâcher* significa trabalhar duro para que algo aconteça.

Curiosamente, porém, não foi esse o primeiro sentido que a expressão teve para mim, lá em 2015. Naquela época, eu conhecia apenas o verbo *tacher*, sem acento circunflexo, cujo significado é “manchar”, “deixar um rastro”, “marcar”. Eu mancharei, então, foi a primeira coisa que a jovem, na colagem, me disse – e que eu disse com ela.

Quando descobri que *tacher* e *tâcher* eram verbos homônimos, sua diferença sendo marcada apenas por um irrisório sinal gráfico, fui convidada a permanecer, junto com essa moça cuja cor da pele se parece com a minha, entre me esforçar e manchar. Hoje, para mim, tais acepções parecem muito próximas.

Flexionados no tempo futuro, como uma promessa, os verbos *ta(â)cher* estavam à minha espera; são eles minha rubrica. Talvez eu deva começar a escrever minha ingênua teoria dos signos justamente a partir daí.

NOTAS

* Natalie Lima é doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com período sanduíche na Université Paris Diderot (Paris VII). Realizou pós-doutorado com bolsa Faperj PDR-10 entre 2020 e 2024 pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. É integrante dos grupos de pesquisa Pensamento Teórico-Crítico sobre o Contemporâneo e Teorias e Práticas do Arquivo: Invenções, Reapropriações e Insurgências. Atualmente, é professora substituta na Escola de Letras da UniRio. É autora de *O mais perto possível – efeitos de intensidade na teoria contemporânea* (7Letras, 2025) e do *Megamíni Jacuzzi* (7Letras, 2017).

¹ Ao apresentar sua ideia sobre os signos sensíveis, que pertenceriam à terceira categoria *sígnica* encontrada na *Recherche*, Deleuze afirma:

O terceiro mundo é o das impressões ou das qualidades sensíveis. Uma qualidade sensível nos proporciona uma estranha alegria, ao mesmo tempo que nos transmite uma espécie de imperativo. Uma vez experimentada, a qualidade não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto completamente diferente, que devemos tentar decifrar através de um esforço sempre sujeito a fracasso. Tudo se passa como se a qualidade envolvesse, mantivesse aprisionada, a alma de um objeto diferente daquele que ela agora designa. Nós “desenvolvemos” esta qualidade, esta impressão sensível, como um pedacinho de papel japonês que se abre na água e liberta a forma aprisionada. (Deleuze 2003: 10-11)

² O trabalho foi exposto na mostra *Cadernos do Corpo*, organizada por Ana Kiffer e exibida no Centro Cultural da Justiça Federal em 2016, na cidade do Rio de Janeiro.

³ Fiz uma livre tradução a partir do seguinte texto original: “Joli pays, surtout pour ceux qui aiment la verdure et l’ombre. Pas de glace, ni a la vanille, ni au citron, ni à quoi que ce sois.”

⁴ A seguir, cito apenas alguns exemplos. Em “Peça de cartão II”, lemos: “Recorte um buraco no centro de sua/ Weltinnenraum./ Troque.” (Ono 2009: 142); já em “Peça de nuvem”, ela diz: “Imagine as nuvens caindo gota a gota./ Cave um buraco no jardim/ para colocá-las” (*idem*: 125); na “Pintura para ver o quarto”, encontramos: “Perfure um pequeno, quase invisível, buraco/ no centro de uma tela e veja/ o quarto através dele” (*idem*: 77).

Bibliografia

- Carlson, Marvin (2010), *Performance, uma introdução crítica*. Trad. Thaís Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Dassie, Franklin Alves (2023), *Expedientes verbais, procedimentos*. Rio de Janeiro, 7Letras.
- Deleuze, Gilles (2003), *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Forense.

- Fabião, Eleonora (2008), “Performance e teatro – poéticas e políticas da cena contemporânea”, *Revista Sala Preta*, PPGAC, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, vol. 8, 2008, p. 235-246.
- Féral, Josette, (2015), “Performance e teatralidade: o sujeito desmistificado”. In: *Além dos limites – Teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva.
- Gache, René (2014), *Instrucciones de uso*. Madri: s/e.
- Garramuño, Florencia (2014), *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro, Rocco.
- Hatoum, Mona (2016), *Mona Hatoum*. Nova York, Phaidon [1997].
- Kaplan, Janet (1988), *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*. Nova York, Abbeville Press.
- Krauss, Rosalind (2008), *A escultura no campo ampliado*, Arte & ensaios, vol. 17, <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>> (último acesso em 10/11/2024).
- Lima, Natalie (2015), *Roteiros para uma ficção – caderno*. Rio de Janeiro (inédito).
- Maciunas, George (2002), *Manifesto Fluxus*. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê – Catálogo da exposição* (org. Jon Hendricks). Rio de Janeiro, Centro Cultural do Banco do Brasil.
- Ono, Yoko (2009), *Grapefruit – Um livro de instruções e desenhos*. Trad. Giovanna Martins e Mariana Barbosa. Belo Horizonte. <https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf> (último acesso em 02/06/2025).
- (2000), *Grapefruit. A Book of Instruction and Drawings*. Nova York, Simon & Schuster [1964].
- (2002), “Palavras de uma inventora”. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê – Catálogo da exposição* (org. Jon Hendricks). Rio de Janeiro, Centro Cultural do Banco do Brasil.
- Ramos, Luiz Fernando (2001), “A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena”, *Revista Sala Preta*, PPGAC, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, vol. 1, 9-22.
- Varo, Remedios (1997), *Cartas, sueños y otros textos*. Cidade do México, Era.