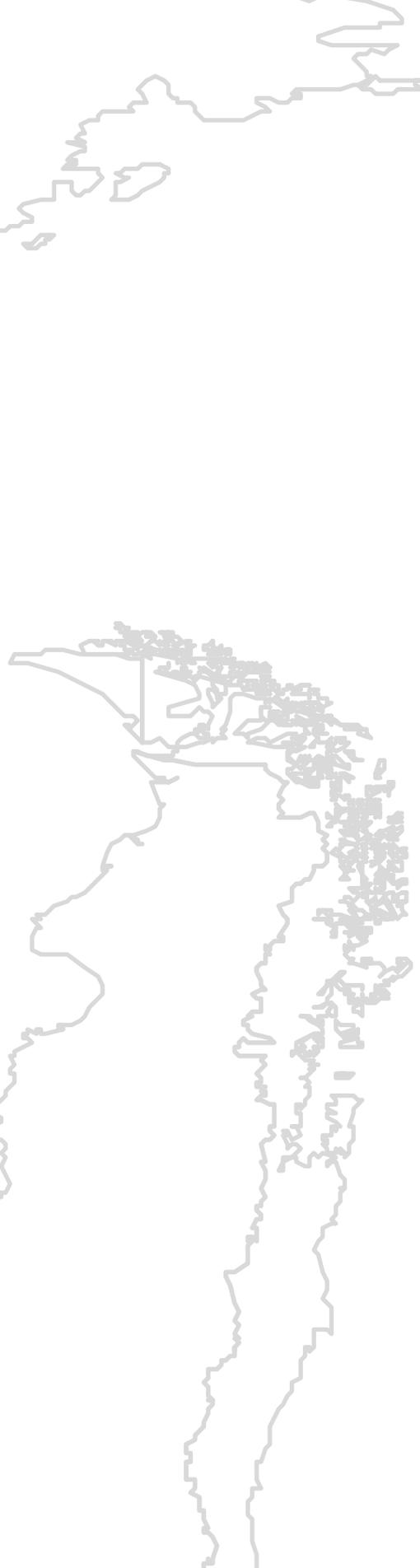


# *Grapefruit:* Projeção poética sobre o mundo

## Giovanna Viana Martins

Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais - Escola Guignard (2001) e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais - EBA (2006). Atualmente é professora assistente do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área das Artes Visuais e Ensino de Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: pintura, projetos visuais, livro de artista, arte contemporânea e museu, arte relacional, arte e literatura, pesquisa em arte e em ensino de arte.





## RESUMO

Este texto pretende se constituir como um espaço de aproximação à poética obra de Yoko Ono em formato livro, publicado pela primeira vez em Tóquio, no ano de 1964, intitulado *Grapefruit*. Inevitavelmente, diante dela, algumas delicadas questões se colocarão: livro ou pintura? Poesia ou arte? No pequeno livro de capa amarela com a enigmática fotografia de Yoko Ono a nos olhar fixamente, a artista deseja, sobretudo, despertar e estimular a continuação do argumento proposto por suas pinturas-instruções numa conversação infinita, onde a geração de novos pensamentos deverá percorrer campos não mais separados ou limitados, mas, hibridamente, deslizar sobre o inominável, para aí se transformarem, se desvanecerem, tornarem-se nada, para que outra vez possam ressurgir verdadeiramente Quimera e F nix.

*Pode haver um sonho que dois sonhem juntos,  
porém não existe cadeira que dois vejam juntos.*  
(Yoko Ono)

*Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira.*  
(Marcel Proust)

### **1. *Ut pictura poesis***

Simónides, o primeiro grego a fazer da poesia um ofício lucrativo, chamou à pintura poesia silenciosa e à poesia pintura falante.

Em *Ars poetica*, de Horácio, o poeta maior da Roma Antiga, essa comparação foi estabelecida somente entre a poesia e a pintura, não se estendeu às outras artes de seu tempo. Talvez, porque a falta de utilidade destas, assim como a ilusão de fazer acreditar em coisas que não existem, é uma característica que, naquele tempo, era partilhada somente pela pintura e pela poesia. Lembremos a história de Zêuxis que conta que pássaros vinham picar as uvas pintadas por ele sobre a tela.

Diz-se que Horácio, ao escrever sua conhecida frase *Ut pictura poesis*, trazia atrás de si a secular tradição de Simónides e que este, em verdade, teria relacionado os dois procedimentos artísticos para justificar sua própria prática poética pela qual ele cobrava (o que era inconcebível para os gregos, para quem a os poemas não tinham autor, uma vez que eram presentes dos deuses). Comparando-se a poesia à pintura, transformava-se o poeta em artesão, logo, sua atividade em Arte (*techné*); assim, o poema deixava de ser um presente dos deuses e podia ser comercializado, sem constrangimentos.

No décimo livro da *República*, Platão fundamenta as bases sobre a qual se assenta essa comparação. Para ele, os pontos de contato existentes entre a pintura e a poesia se dariam em três níveis: o ontológico, isto é, o da essência da própria atividade que é a imitação (*mimesis*); o gnosiológico, que é o nível dos conhecimentos do artifice; e o psicológico, caracterizado pelos efeitos produzidos no espectador (que, para Platão, são todos “efeitos nocivos”). Ao estabelecer esses fundamentos, Platão consolida definitivamente essa tradição de confronto, e evidencia o entrelaçamento entre poesia e pintura.



# Grapefruit

**A Book of Instruction and Drawings  
by Yoko Ono**

**Introduction by John Lennon**

WITH A NEW INTRODUCTION BY THE AUTHOR

Conta-nos Maurice Blanchot, em seu livro *La bête de Lascaux*, que a desconfiança de Sócrates e Platão pela poesia vem do fato desta estranha linguagem não visar o verdadeiro e, assim *como a palavra sagrada* (a falada pelo oráculo), *aquilo que é escrito vem não se sabe de onde, é sem autor e sem origem*. E o oráculo, não mais que a *escritura, não se justifica, não se explica, não se defende*. *Sócrates fica surpreso com esse silêncio que fala: "[...] o que há de terrível na escritura, Phèdre, é sua semelhança com a pintura: os frutos desta não se apresentam como seres vivos, mas não se calam elas majestosamente quando as interrogamos?"*<sup>1</sup>.

Porém, em toda a literatura grega e latina de época, encontram-se textos que louvam as obras de arte que mais impressionam a alma humana: as esculturas, as pinturas e os poemas, aquelas que, devido ao seu caráter de falta de utilidade, faz com que sejam elevadas acima das práticas cotidianas.

No dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa*<sup>2</sup>, a palavra *pintura* nos diz de uma descrição precisa, seja ela escrita, verbal ou por imagens. O mesmo dicionário traduz como *poesia* a composição em versos, sejam eles livres e/ou providos de rima cujo conteúdo apresenta-nos uma visão emocional e/ou conceitual da abordagem de ideias, dos estados de alma, dos sentimentos, das impressões subjetivas, quase sempre expressos por associações imagéticas. E, ainda, para a palavra *poeta*, aquele que faz, artista, ou autor cuja obra é impregnada de poesia.

Essas informações tornam-se necessárias não para delimitar, mas, ao contrário, para nos abrir os horizontes, sobretudo porque este texto pretende trabalhar e se constituir como um espaço de aproximação à poética obra de Yoko Ono em formato livro, publicado pela primeira vez em Tóquio, no

ano de 1964, intitulado *Grapefruit*. Inevitavelmente, diante dela, algumas delicadas questões se colocarão: livro ou pintura? Poesia ou arte?

Vejamos.

Os pensamentos de Simónides, Horácio e Platão e as palavras do dicionário já nos apontam alguns entrelaçamentos, mostram que poesia e pintura são formas de descrever e inscrever-se no mundo e também que, de diferentes maneiras, a cada época estas uniões de alguma forma se realizam no outro.

Em 1963, Vilém Flusser, filósofo e escritor tcheco que viveu no Brasil por cerca de 20 anos, disse que poeta é aquele que *representa a ponta da cunha que a conversação força para dentro do indizível*. Para ele, os poetas são como bandeirantes que se expõem ao perigo da aniquilação por este indizível.

Para Roland Barthes, escritor e semiólogo francês, escritura é:

poesia, no sentido moderno do termo: aquele discurso que acha sua justificação na própria formulação, e não na representação de algo prévio e exterior; aquela forma na qual, de repente, o que se diz passa a ser verdade; aquela visão do mundo que não vem do mundo, como reflexo, mas que se projeta sobre o mundo, transformando sua percepção; aquele discurso que não exprime um sujeito, mas o coloca em processo.

Ainda em Barthes, encontramos também uma abordagem para o termo *Texto* (este com maiúscula), que acredito pertinente aqui ressaltar. Para ele, o Texto é *o tecido de significantes que constitui uma obra*. Para o escritor, o que interessa em uma

obra encontra-se exatamente *entre* a escritura e a pintura que é traçada, sem que possamos nos referir nem a uma, nem a outra<sup>3</sup>.

Michel Foucault acrescenta que “as palavras conservam sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras [...]”<sup>4</sup> e, ainda, Maurice Blanchot, que nos propõe uma aproximação entre o trabalho do artista e o do poeta, ao dizer que “o poeta faz obra de pura linguagem e a linguagem nessa obra é o retorno à sua essência. Ele cria um objeto de linguagem, tal como o pintor não reproduz com as cores o que é, mas busca o ponto onde as suas cores dão o ser”<sup>5</sup>.

Desde o começo dos tempos, o Homem expressou e fixou seus pensamentos recorrendo a signos, logo, estes foram ao mesmo tempo uma escritura, um desenho e uma pintura e mostravam (e continuam a mostrar) imagens de uma realidade. Eram signos (Textos, no sentido barthesiano) para serem lidos, destinados a representar ideias e resignificá-las.

Tanto os egípcios como os gregos utilizaram as mesmas palavras para denominar o trabalho daquele que escrevia, como o daquele que pintava (τεχνίτης, *artifex*).

Essa origem comum às artes e às letras, contadas e percebidas em vários momentos da História, sofrerá aproximações e distanciamentos no seu decorrer e muitas vezes se fundirão para perturbar e combater formas de poder.

## 2. Projeções sobre o mundo

*Fundamentalmente, nada existe.  
Assim, onde se prenderá a poeira?*  
(Hui-neng)

Dentro do pequeno livro *Grapefruit*, da artista Yoko Ono, encontramos palavras dispostas em forma de poemas. De maneira muito simples e em sua maior parte sem propor nenhum ato ou ação grandiosa, elas formam uma narrativa fragmentada e desarticulada – e talvez por isto mesmo muitos achem *Grapefruit* um livro incompreensível –, e nos apresentam instruções:

elas estão ali, como disse um dia Yoko, para nos indicar e sugerir como usar as pequenas coisas e o que podemos fazer com elas enquanto estamos por aqui. Assim, sem grandes movimentações e sem pretender igualmente significados últimos, a artista propõe que em algum lugar e durante algum tempo, suas palavras nos conduzam a uma *viagem com direito a perder-se*:

*Use esta cor para tingir os pensamentos distraídos.  
Tenha pensamentos distraídos durante um longo tempo.*

Deixar-se estar num lugar indefinido e distraidamente colorir aquilo que se possa imaginar. Como este, outros tantos poemas de sua autoria são proposições que só se fazem possíveis no lugar do imaginário. Como ela mesma diz em um pequeno texto dentro do livro dedicado “às pessoas wesleyianas”, essas “pinturas de instrução são para serem construídas na mente”, e na mente podemos unir o impossível e, mais que refletir sobre o mundo, nos projetarmos e, de alguma forma, agir sobre ele.

Jorge Luis Borges, em *Esse ofício do verso*, nos conta sobre sua leitura de *The red badge of courage*, **de John Keats**:

Aqueles versos chegaram até mim através de sua música. Eu pensava que linguagem fosse um modo de dizer as coisas, de externar queixas, de dizer se estava feliz ou triste etc. Mas quando escutei aqueles versos (e os continuo escutando, em certo sentido, desde então), soube que a linguagem podia também ser música e paixão e assim me foi revelada a poesia.<sup>6</sup>

Disse também que existem *versos, é claro, que são belos e sem sentido. Porém ainda assim têm um sentido – não para a razão, mas para a imaginação.*

Sim, e é assim que lemos *Grapefruit*: levados ao imaginário pela música de seu Texto e pela linguagem. Podemos roubar do interior de um balde d’água a insistente imagem da lua nela refletida; enviar a alguém o aroma da lua; sentar num jardim e esticar uma mão até que ela alcance uma nuvem onde um amigo colocará um símbolo; podemos eleger uma pessoa para morar nela, em vez de morar num quarto; e também buscar a luz do fim do dia no alto de uma colina e trazê-la dentro de uma bolsa para iluminar nosso quarto à noite.

Yoko propõe uma desaceleração pacífica do tempo. E não seria esta uma forma de resistência às incompreensões e tumultos do mundo contemporâneo?

As imagens geradas por suas instruções são como frutos de realidades imprevisas advindas de lugares diversos, enigmas propostos através de uma linguagem de desejos cifrados.

De certa forma, a artista parece compartilhar ou levar ao máximo a proposição surrealista que professa que o além está na Terra e advém do ser e suas manifestações se dão no nível do fantástico. Em *Nadja*, André Breton colocava estas questões: *Quem vem lá? É você, Nadja? É verdade que o além, todo o além, esteja nesta vida?*

Em *Grapefruit*, Yoko Ono nomeia suas instruções de *Pinturas*. A maior parte delas intitula-se *Peças* (por exemplo: *Peça Manual*, *Peça para Três Chamínés*) e se subdividem em capítulos chamados de *Música*, *Poesia*, *Evento*, *Objeto* e *Dança*. Tem também cartas, listas e roteiros em seu interior. Mas tudo é pintura, uma vez que, como nos diz o verbete do dicionário, estes agrupamentos de palavras propõem e são exatamente aquilo que é a pintura: descrição do mundo e das coisas do mundo, escrita ou por imagem, e formada somente quando alguém se põe diante dela e de alguma forma a resignifica, completando-a então. Um tipo de pintura “não mais subordinada a valores que ela deveria celebrar ou exprimir, mas a seu exclusivo serviço, consagrada a um absoluto ao qual nem as formas vivas, nem as tarefas do homem e ainda menos as preocupações formais de ordem estética podem dar um nome, de modo que só lhe pode chamar pintura”<sup>7</sup>.

Yoko nos conta que todos esses procedimentos e *métodos de pintura* por ela utilizados em sua

obra, iniciaram-se em tempos difíceis, quando na Segunda Guerra Mundial ela e o irmão não tinham o que comer e inventavam-se menus no ar. É assim que a “poesia mediará o encontro da subjetividade atenta às solicitações da realidade e aos apelos do mundo do sonho”<sup>8</sup>.

O conjunto de obras de Yoko Ono, feito de elementos os mais diversos, não se apresenta como uma linguagem unificada. Sob diferentes formatos propõe narrativas: não mais representa o mundo, mas sobre ele se projeta como uma fantástica quimera, na qual pedaços de um imaginário compartilhado produzem o Real.

Minhas pinturas, que são todas pinturas de instrução (para que outros as realizem), vêm da colagem, da *assemblage* (1915) e do *happening* (1905). Considerando-se a natureza das minhas pinturas, qualquer um dos três termos acima mencionadas, ou ainda um novo, poderiam ser utilizados no lugar da palavra pintura. Porém, gosto da velha palavra pintura porque imediatamente se conecta com “pintura de parede”, e isto é bom e divertido.<sup>9</sup>

Alguns autores consideram *Lighting Piece (Peça para Iluminar)*, datada de 1955, como sendo a primeira das “instruções” de Yoko. Ela diz:

*Acenda um fósforo e observe até que se apague.*

Porém, em *Grapefruit* podemos encontrar outras anteriores a ela, como, por exemplo, *Smell Piece I (Peça de Aroma I)*, de 1953:

*Envie o odor da lua.*

Em 1961, a artista expôs suas primeiras instruções na Galeria AG, de George Maciunas, em Nova York,

e depois, as *Instruções para Pintura* foram mostradas em Tóquio, em 1962, sob a forma de papeis escritos por seu então marido, Toshi Ishiyangi.

Sobre as *Instruções*, Contardo Calligaris escreveu, por ocasião da exposição individual da artista em São Paulo, em 2007:

*Instruções* são “receitas” para criar uma “obra de arte”, que pode ser um objeto ou um comportamento.

Desde os anos 60, as “instruções” são a marca registrada da arte conceitual, pela qual a obra pode ser reduzida ao seu “conceito”, ou seja, às instruções necessárias para que cada um possa criá-la. As instruções de Yoko Ono, escritas em japonês ou, quando são em inglês, numa caligrafia cuneiforme lindíssima, são breves poemas para um domingo de manhã em que você está sozinho, em paz e com vontade de tentar algo que você nunca fez: pintar uma aquarela, seguir um desconhecido na rua, olhar para o céu pelo buraco que você se permitiu fazer na cortina da sala. Yoko Ono defende a pequena liberdade íntima e concreta do fazer. É a liberdade mais difícil, mais verdadeira e mais preciosa.

Uma modalidade artística que a partir dos anos 1960 tornou-se bastante frequente foram os livros de artista que constituem-se, em sua maioria, como a própria obra, isto é, o livro, seu corpo, é o texto a ser lido. Suas características plásticas, que nem sempre se fazem por palavras, enviam o leitor para outro lugar. Mas, em *Grapefruit*, as palavras (e por vezes pequenos desenhos) formam duplamente a imagem: a imagem do texto – o desenho definido pela métrica do poema – e aquela outra proposta pelo texto e que se forma alhures.

Essas imagens – pinturas possíveis –, em forma de livro, ganham mais mobilidade: não são mais uma obra fixa sobre uma parede diante da qual nos colocaremos num determinado espaço de tempo limitado, mas uma estrutura ativa que pode circular. Se adquirido, elas nos acompanharão e poderão ser realizadas a qualquer momento que julgarmos oportuno e que as desejarmos: estarão ali, potencial inscrito em pequenas folhas quadradas ao alcance de nossas mãos. Sua realização será sempre plural e infinita: o mundo se abrirá a partir do singular a cada vez que quisermos tentar uma outra forma de vê-lo, transformando-se e renovando-se, sem limitações.

Esse tipo de trabalho – assim como grande parte dos trabalhos do Fluxus – é originado de forma silenciosa e “age como acelerador, desencadeia mais movimento dos observadores do que o exigido para sua elaboração”, nos diz Nicolas Bourriaud<sup>10</sup>. No caso das “instruções”, elas podem ainda ser tomadas e representadas por alguém, ou simplesmente lidas. No caso das peças dos artistas do Fluxus, a “realização” pelo espectador era sempre benvinda.

Para pensar *Grapefruit* é necessário ainda que nos remetamos para lugares sempre longínquos: além daquele no qual se formam suas “pinturas”, é preciso que nos aproximemos do distante país de origem de sua autora, o Japão. Terra do sol nascente, este é o país do qual procede Yoko Ono,

exemplo de uma civilização onde a articulação dos signos é extremamente delicada, desenvolvida, onde nada é deixado ao não-signo; mas este nível semântico, que se traduz por uma extraordinária delicadeza de tratamento do significante, não quer dizer nada: de algum modo não diz nada, não remete a qualquer significado e, sobretudo para nenhum significado último [...].<sup>11</sup>

Para Barthes, o Japão faz uso dos signos não para designar um sentido, mas para causar certa “decepção”, isto é, ao mesmo tempo propô-lo e suspendê-lo. Nessa leitura, entre o sentido posto e o sentido suspenso, o movimento transitivo da mensagem verbal se detém e se reabsorve num “puro espetáculo”.

A *tanca* e o *haikai* são duas formas clássicas de poética japonesa. Uma toma do mundo, sobretudo aquilo que nele é beleza; a outra, o significado. Compostos de maneira simples e de poucas linhas, as duas formas de poemas apresentam uma pequena diferença de métrica. Diz-se que os poetas da *tanca* deixam de escrever quando envelhecem, uma vez que o que nutre este estilo de poesia é a memória de uma juventude remota que se esgota com o passar do tempo. Ao contrário, os poetas do *haikai* que descrevem o transitório e efêmero da natureza, por experimentarem a transitoriedade em seu próprio ser, descrevem-na melhor à medida que se vão os anos.

Os pequenos versos de Yoko seguem essa tradição oriental, tomam a forma curta de uma *tanca* e a surpresa de um *haikai* para nos conduzir do mundo ao nada, sempre por se fazer.

Outro fator importante é pensar em sua formação zen-budista, cuja essência encontra na meditação a forma de se libertar das questões terrenas. “O zen-budismo enfatiza o insight – independentemente do pensamento lógico – alcançado por meio do koan, um enigma sem solução lógica”<sup>12</sup>.

O escritor francês Nicolas Bourriaud nos lembra, num texto sobre Yoko Ono, que nos anos 1980 ao ser perguntado sobre o movimento Fluxus, Robert Filou respondeu que, “de certa forma, ele nunca existiu. Assim como Buda ou o Tao, sua existência não é o que verdadeiramente importa”<sup>13</sup>.

Yoko, ao fundir culturas, diversos procedimentos, linguagens e formas, nos remete ao essencial. Ao dissolver os limites do reconhecível, nos faz ver “não um outro mundo, mas o outro de todo mundo, o que é sempre distinto do mundo”<sup>14</sup>.

### **3. Quimeras: viajando nas profundezas da linguagem onde as fronteiras se dissolvem ou inexistem.**

*Um artista de hoje não tem mais que dizer “eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um performer” ou “um dançarino”. Ele é simplesmente “um artista”. Assim, todas as instâncias da vida se abirão a ele.*

(Allan Kaprow)

Do grego *khímaira*, a *quimera* em sua origem designava um pequeno animal – cabra, cabrito ou bode – que tinha somente um inverno de idade, um ano. A *Quimera* é também um monstro mitológico com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente que lançava fogo pelas narinas. Espécie de dragão. *Quimera* passou, com o tempo, a ser qualquer representação de animal fantástico, composto de partes de animais diferentes, fossem eles reais ou imaginários.

Uma quimera é, ainda, (ou, portanto) uma ‘criação imaginária’, um desejo ou um sonho irrealizável. “O quimérico. A incoerente forma desaparece e a palavra fica para significar o impossível”<sup>15</sup>.

A toronja ou toranja ou *grapefruit* (*citrus x paradisi*) é um citrino híbrido resultante do cruzamento do pomelo (*citrus maxima*) com a laranja. Uma autêntica quimera.

Ao se deslocar no indeterminado campo das fusões e das coisas sem nome, Yoko instaura uma monstruosidade. Gênero sem designações e definições precisas, *Grapefruit* faz-nos mover incessantemente através da História na busca de um lugar determinado no qual possamos estabelecer reconhecimentos.

Mas esse tipo de obra que se afasta da origem que incessantemente a atrai, nos leva, junto com ela, a transpor num salto as verdades já estabelecidas, e no momento impreciso e obscuro deste salto depositar o lugar da obra.

Suas “instruções” instigam discussões a respeito da natureza da arte e dos limites entre suas diversas manifestações, uma vez que dissolvem o próprio conceito de “obra de arte” enquanto objeto único e sagrado, nos indicando que a arte é mais o processo que, a partir do espectador/participador, se realiza. Processo este que pode ser desencadeado a partir de vários formatos, lugares e tempos diferentes ou sincrônicos. Suas “instruções” são comunicações de desejos que pretendem despertar, de forma suave, outros desejos e que, tal qual o pensamento, se perdem, mas antes modificam.

No texto intitulado *Yoko Ono – Memórias horizontais*, de Gunnar E. Kvaran, feito para apresentação da exposição da artista no Centro Cultural Banco do Brasil, em novembro de 2007, a propósito das “Instruções” o autor diz: “A palavra é o ponto de partida, que faz a ligação com a literatura e em especial com a poesia. Muitos analistas da arte de Yoko Ono têm feito uma associação correta das suas peças ‘Instruções’ com música e partitura”.

Talvez as palavras, em *Grapefruit*, sejam tentativas de ultrapassar os limites da língua. Elas sugerem, informam, orientam, apontam algo e procuram – mas o quê? A resposta de Vilém Flusser é: já que as palavras apontam para algo, substituem algo e procuram algo além da língua, não é possível falar-se deste algo.

Sobretudo a partir de algum momento da História, pois ao buscar o além da língua, passamos a lidar com mais ambiguidades que com certezas, a ter enigmas a decifrar e nenhuma resposta precisa para eles.

Verdadeiras quimeras, podemos tomar então as orientações escritas de Yoko como *escritura*, termo utilizado por Roland Barthes para dizer da *escrita do escritor*, na qual ela é *precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança*. Para ele, a escritura força a língua a significar o que está *além de suas funções*.

Esses novos procedimentos artísticos, utilizados, sobretudo, a partir de alguns movimentos do início do século XX, iniciam a fusão em campos de significação, forçam o muro,

e a tática escolhida não é a demolição fragorosa, mas a do deslocamento sorrateiro e progressivo: “A única resposta possível não é nem o ataque

frontal nem a destruição, mas somente o roubo: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar seus traços segundo fórmulas irreconhecíveis, do mesmo modo que se disfarça (*maquille*) uma mercadoria roubada”.<sup>16</sup>

Transformar em quimera aquilo a que se pode chamar obra; arriscar a linguagem para manter sempre o movimento e a forma irreconhecíveis ao primeiro olhar; destruir as distinções e os limites e, assim, preservar aquilo a que se chama *essência*.

\*\*\*

Em 30 de maio de 1771, o jovem Werther escrevia pelas mãos de Goethe: *Aquilo que eu te dizia há pouco da pintura pode, por certo, aplicar-se à poesia. Trata-se apenas de sentir o que é primoroso e ousar exprimi-lo, e isto é, para ser exato, dizer muito em poucas palavras*.

\*\*\*

Publicado em 1928, *Nadja*, de André Breton, reúne imagens e palavras num livro “sempre futuro” que, segundo Maurice Blanchot, confia *a cada um de nós o cuidado de compreender a ausência de obra que se designa como seu centro*. Para André Breton, *é possível que a vida peça para ser decifrada como um criptograma. Escadas secretas, molduras cujos quadros deslizam rapidamente e desaparecem, para dar lugar a um arcanjo de espada em punho, ou para dar passagem aos que devem sempre avançar, botões que apertamos muito indiretamente e provocam o deslocamento em altura, em comprimento, de toda uma sala, e a mais rápida mudança de cenário: é permitido conceber a grande aventura do espírito como uma viagem desse gênero ao paraíso das ciladas*.

\*\*\*

Em 1929-30, Georges Bataille publicou na revista *Documents* verbetes do seu *Dicionário crítico*. Um dicionário, segundo seu autor, *começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações*. Concentrada, sobretudo, em agir sobre o imaginário, a revista que abrigou a publicação periódica de seu dicionário era um projeto no qual diversas áreas de conhecimento se uniam e se entrelaçavam, sem hierarquias.

\*\*\*

Para a Patafísica, ciência das soluções imaginárias criada por Alfred Jarry (1873-1907), dramaturgo e poeta francês que escreveu “Ubu Rei” e foi um dos precursores do Surrealismo, *não existe nenhuma cena primitiva, nada que esteja em estado bruto e cruel, tudo já é uma fantasmagoria virtual. A Patafísica é a ciência do particular e estuda as leis que regem as exceções. O Collège de Pataphysique, criado em 1948, teve entre seus membros: Juan Miró, Max Ernest, Man Ray, Marcel Duchamp, Raymond Queneau, François Le Lionnais, Jacques Prévert, Eugène Ionesco, entre outros.*

Segundo Jean Baudrillard, a “Patafísica não é crítica, nem transcendente, e sim a tautologia perfeita dessa realidade integral, é a ciência das ciências”<sup>17</sup>.

\*\*\*

O OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) é uma espécie de corrente literária formada nos anos 1960 por escritores e matemáticos e propõe uma espécie de “libertação da literatura” através daquilo que chamam de “constrangimentos literários”. O jogo consiste em criar regras que sirvam como ponto de partida para seus textos que são construídos como uma sucessão de histórias combinadas, como um quebra-cabeças, multiplicando, assim, as relações narrativas e semânticas. Georges Perec escreveu, em 1972, um romance utilizando somente a vogal “e”; Raymond Queneau, um dos fundadores, teve em *Cent mille milliards de poèmes* o seu maior exemplo de obra ‘potencial’; Ítalo Calvino escreveu um romance a partir das combinações entre as cartas de um baralho. Desse movimento também fez parte, em 1962, Marcel Duchamp, como correspondente americano do grupo francês. Duchamp construiu textos com palavras retiradas aleatoriamente de um dicionário, numa tentativa de produzir um texto *sem sentido*.

## Pequena nota final

Não nos poderia faltar aqui a lembrança de Marguerite Duras. Sabemos, por ela, que não se pode escrever o poema, ou que não se pode escrever a pintura. Mas que é aí, justamente no espaço obscuro desta impossibilidade, que se escreve.

Este texto, parte do projeto de pesquisa intitulado *Quimeras: fusões em campos de significação*, nasceu de um desejo de tradução: tentativa de entender, a partir do mundo e da linguagem do mundo, o que uma obra pode realizar.

Em seu primeiro momento, o projeto se propôs a traduzir o pequeno *Grapefruit*, de Yoko Ono. Este trabalho constituiu verdadeiro traslادamento: buscou-se manter a forma do Texto da artista, mesmo sabendo que a disposição das letras a cada idioma traduzido formaria novos desenhos sobre o plano branco do papel e que isto, de alguma forma, já modificaria a percepção do leitor, distanciando-o, assim, do original.

Mas se cada língua é formada por determinadas disposições e combinações de caracteres que lhe concede uma plasticidade própria, são estas possibilidades que farão com que o leitor penetre as zonas desconhecidas entre as palavras, entre ele e o propositos, entre o mundo e a obra de arte. E não é este exatamente o fluxo proposto por *Grapefruit*? Este movimento que, pretendendo o nada, nunca deve findar?

Através do pequenino livro de capa amarela com a enigmática fotografia de Yoko Ono a nos olhar fixamente tal qual uma esfinge, a artista deseja, sobretudo, despertar e estimular a continuação do argumento proposto por suas pinturas-intruções numa conversação infinita, onde a geração de novos pensamentos deverá percorrer campos não mais separados ou limitados, mas, hibridamente, deslizar sobre o inominável, para aí se transformarem, se desvanecerem, tornarem-se nada, para que outra vez possam ressurgir verdadeiramente Quimera e Fênix.

*Favor, queimar este livro  
depois de ler.*

(Yoko Ono)

•

## REFERÊNCIAS:

- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Genève: Editions d' Art Albert Skira, 1970.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. São Paulo: Zouk, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *La bête de Lascaux*. Montpellier: Fata Morgana, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. *Este ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Yoko Ono e a Energia Pacífica*. São Paulo: Catálogo da exposição *Yoko Ono: uma retrospectiva*. Centro Cultural Banco do Brasil (10 de novembro de 2007 a 03 de fevereiro de 2008).
- BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Brasiliense, Rio de Janeiro: 1988.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.
- JENSSEN, Kjell Runar. *Yoko Ono – Artista do Filme Conceitual*. São Paulo: Catálogo da exposição *Yoko Ono: uma retrospectiva*. Centro Cultural Banco do Brasil (10 de novembro de 2007 a 03 de fevereiro de 2008).
- KVARAN, Gunnar B. *Yoko Ono. Memórias Horizontais*. São Paulo: Catálogo da exposição *Yoko Ono: uma retrospectiva*. Centro Cultural Banco do Brasil (10 de novembro de 2007 a 03 de fevereiro de 2008).
- MORA, Carlos de Miguel. *Os limites de uma comparação: ut pictura poesis*. Portugal: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6 (2004) (disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/agora6.htm>).
- MOREAU-VAUTHIER, Charles. *Historia e técnica de la pintura*. Libreria Hachette. s.d.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Perguntas para Yoko – Water Event*, Oslo. São Paulo: Catálogo da exposição *Yoko Ono: uma retrospectiva*. Centro Cultural Banco do Brasil (10 de novembro de 2007 a 03 de fevereiro de 2008).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. *Errância Libertária*. Revista Cult. São Paulo: Editora Bregantini, maio de 2000.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1948.

## NOTAS

- <sup>1</sup> BLANCHOT, Maurice. *La bête de Lascaux*. Montpellier: Fata Morgana, 1982, p. 15
- <sup>2</sup> HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. 5a. 2001, 2002.
- <sup>3</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- <sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Brasiliense, Rio de Janeiro: 1988, p. 59. MEIRELES, 1995.
- <sup>5</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- <sup>6</sup> BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- <sup>7</sup> BLANCHOT, Maurice. *Idem*, p. 220.
- <sup>8</sup> RUFINONI, Simone Rossinetti. *Errância Libertária*. Revista Cult. São Paulo: Editora Bregantini, 2000.
- <sup>9</sup> ONO, Yoko. *Grapefruit*. New York: Simon & Schuster, 2000.
- <sup>10</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Yoko Ono e a energia pacífica*. São Paulo: Catálogo da exposição *Yoko Ono: uma retrospectiva*, 2007.
- <sup>11</sup> BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Genève: Editions d' Art Albert Skira, 1970.
- <sup>12</sup> KVARAN, Gunnab B. *Yoko Ono*. Memórias Horizontais. São Paulo: Catálogo da exposição *Yoko Ono: uma retrospectiva*, 2007.
- <sup>13</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Idem*.
- <sup>14</sup> BLANCHOT, Maurice. *Ibidem*, p. 22.
- <sup>15</sup> BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 2000, p. 118.
- <sup>16</sup> BARTHES, Roland citado in PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escrita*. São Paulo: Ática, 1993, p. 67.
- <sup>17</sup> BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. São Paulo: Zouk, 2003, p. 12.