

Letícia Bertagna<sup>1</sup>

# ***ENTRENA ESCRITA: UMA QUESTÃO DE DESVIO***

THE *IN-BETWEEN* IN WRITING:  
A MATTER OF DETOUR

*ENTRE* EN LA ESCRITURA: UNA  
CUESTIÓN DE DESVÍO

## Resumo

O texto reflete sobre alguns princípios da escrita de artista no âmbito acadêmico, enfatizando a importância de mobilizar o *meio*, compreendido aqui como uma noção em que deslizamentos *entre* início e fim, teoria e prática, eu e outro, clareza e obscuridade, determinações e indeterminações, contornos e inacabamentos surgem com o intuito de acompanhar os movimentos do pensamento. O desvio e a deriva aparecem como apostas de uma metodologia que não chega a constituir uma lógica ou um sistema rígido e, por isso mesmo, figuram, paradoxalmente, como uma espécie de princípio desordenado visando a escrita capaz de promover uma experiência e dialogar com os movimentos oblíquos do processo artístico.

**Palavras-chave:** escrita de artista. desvio. deriva.

## Abstract

This text reflects on some artist writing principles in the academic scope, emphasizing the importance of mobilizing the *middle*, which is understood here as a notion in which emerges the slips *in between* beginning and end, theory and practice, myself and the other, clarity and obscurity, determinations and indeterminations, demarcations and unfinished, in order to follow the thought movements. The detour and the drift arise as a methodology, which is kind of a disorderly principle that expects a writing that is able to promote an experience and dialog with oblique movements of the artistic process.

**Key-words:** artist writing. detour. drift.

## Resumen

El texto reflexiona sobre algunos principios de la escritura del artista en el campo académico, enfatizando la importancia de movilizar el *medio*, entendido aquí como una noción en la que se desliza *entre* el principio y el fin, la teoría y la práctica, uno mismo y el otro, la claridad y la oscuridad, la determinación y la indeterminación, los contornos y los inacabados, con la intención de seguir los movimientos del pensamiento. El desvío y la deriva aparecen como apuestas a una metodología que no constituye del todo una lógica o un sistema rígido y, por eso mismo, surgen, paradójicamente, como una especie de principio desordenado, que apunta a una escritura capaz de promover una experiencia y dialogar con los movimientos oblicuos del proceso artístico.

**Palabras llave:** escritura del artista. desvío. deriva.

---

<sup>1</sup>Artista e professora no Instituto de Artes e Design (UFJF). Este texto é uma versão modificada do primeiro fragmento da tese de doutorado aqui à deriva (PPGArtes – UERJ, 2021). <http://lattes.cnpq.br/6996867452474939> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3389-8609> Email: [letibertagna@gmail.com](mailto:letibertagna@gmail.com)

O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a  
minha rota.  
Walter Benjamin

Uma bússola opaca. É o que tenho aqui, nas mãos do pensamento. Esse curioso objeto, transmutado em imagem é, além disso, um conceito orientador da escrita que vem. Uma escrita, é preciso dizer, que se articula com a pesquisa artística no âmbito acadêmico e que procura refletir sobre seus procedimentos, busca explorar os modos possíveis de enunciação e de relação entre diferentes registros de exercícios poéticos. Escrita que persegue uma maneira própria de expor os problemas, mantendo-os vivos, de modo a associar a dimensão orgânica e flutuante da produção plástica e o rigor conceitual que um texto acadêmico exige. Uma escrita paradoxal, pode-se dizer também, às voltas com os meandros da obscuridade e da clareza, dedicada a colocar em questão a própria linguagem e obstinada em investigar como a escrita de artista pode se posicionar em relação ao ambiente universitário e às suas formas de produção de conhecimento.

Mas voltemos à bússola. Privada da função essencial de guiar com precisão, a pequena peça exige e encoraja a descoberta de outros modos de trilhar o caminho desconhecido do pensamento e do desejo, repleto de vielas, atalhos, bifurcações e, claro, becos sem saída que forcem o retorno a algum ponto anterior. O equipamento inútil e insólito surge como aposta por uma caminhada que se deixa conduzir por perguntas e espantos, pelo faro e pelo tato, pelas decisões acertadas e outras nem tanto, para não as chamar de completamente equivocadas. Em todo caso, resiste a confiança de que os percursos mais valiosos são aqueles traçados ao caminhar e esses, até onde consegui perceber, nunca desenham uma linha reta.

A bússola completamente preta existe de fato. Trata-se de um fragmento de *Ilimites (Constelar)* (1997), do artista Hélio Ferverza (Fig.1, 2 e 3), cuja obra repele as descrições, seja pela variedade de elementos, seja pela montagem cambiante que a cada exposição engendra uma nova situação<sup>2</sup>. Diante desse obstáculo, acredito ser o suficiente assinalar que o trabalho joga, como o nome indica, com os limites, definições e localizações. Fazendo uso de signos ligados a delimitações, como a própria bússola ou os alfinetes de mapas, por exemplo, a instalação alude também a outros instrumentos e gestos demarcatórios, determinados. Apesar de os elementos remeterem à ideia de exatidão, de regulação e ordenamento, o que o trabalho oferece é, ao contrário, um ambiente enigmático, cujo sentido insiste em escapar.

---

2 No site do artista há duas montagens da instalação *Ilimites*, uma na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em Porto Alegre, e a outra na Galeria da Aliança Francesa, em Montevidéu, ambas realizadas em 1997. No entanto, alguns objetos presentes nesta instalação são expostos em outras mostras junto com outro conjunto de coisas, como é o caso do fragmento (*Constelações*), que participou da exposição do artista na 30ª Bienal de São Paulo, em 2012. Na entrevista que o artista concede na ocasião da Bienal, ele comenta sobre a proposta da curadoria de mostrar trabalhos de diferentes períodos, a qual, segundo ele, vem ao encontro de sua forma de trabalhar com uma simultaneidade de tempos. Disponíveis em: <<http://www.helioferenza.net/>> e <[https://www.youtube.com/watch?v=-fcJ89b1f\\_k&ab\\_channel=BienaldeS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=-fcJ89b1f_k&ab_channel=BienaldeS%C3%A3oPaulo)>.

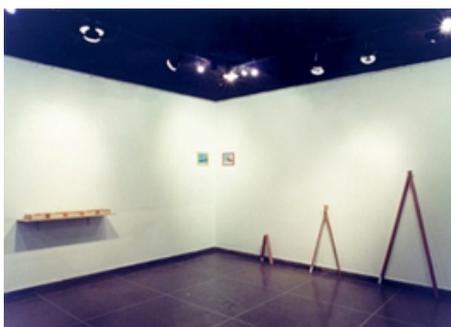


Figura 1 – Hélio Ferverza, Ilmites, vista parcial da instalação realizada para exposição de mesmo nome ocorrida na Galeria da Aliança Francesa, Montevideu, Uruguai, 1997. Fonte: <<http://www.helioferenza.net/>>



Figura 2 – Hélio Ferverza, Ilmites (constelar), objeto medindo 7,5 x 110 x 30 cm, realizado com prateleira em MDF, caixas de madeira, vidro, bússola, adesivo preto, dois lápis, 1997. Fonte: <<http://www.helioferenza.net/>>



Figura 3 – Hélio Ferverza, Ilmites (constelar) - detalhe, bússola com adesivo preto, 1997. Fonte: <<http://www.helioferenza.net/>>

À primeira vista pode parecer estranho mencionar de saída o trabalho de outro artista na ocasião de um texto que se propõe à reflexão de um processo artístico próprio. Gostaria, no entanto, que esta escolha fosse compreendida como pelo menos um dos princípios da escrita, mais especificamente aquele que presume o diálogo e as relações, aquele que conta com os desvios de rota em direção a outros lugares para, quem sabe, encontrar algum eu que possa dizer *aqui*. Sem garantias, mas sempre com empenho. Também com atenção ao caráter precário, inesgotável e movente de tal tarefa<sup>3</sup>.

O diálogo como desvio é entendido aqui como uma espécie de desencaminha-

3 Chamo a atenção para os termos "aqui" e "eu", que pertencem à categoria linguística chamada deixis, cuja principal característica é ser uma partícula circunstancial e vazia, ou seja, seu sentido somente é preenchido no momento da enunciação. Desse modo, "aqui" e "eu", na linguagem, permanecem abertos e são atualizados na medida em que são proferidos/escritos. Esta me parece uma condição de grande relevância para se pensar a escrita e o pensamento como processos de subjetivação, abertos aos desvios e às errâncias. Cf. BENVENISTE, 1995.

mento do próprio processo, um movimento em direção ao outro, que representa o fora, o estrangeiro, ou seja, aquilo que não está em mim, ou mais exatamente, está além de mim e estranhamente me seduz, me inquieta e me toca, mesmo que não entenda bem o quê, nem o porquê. Seria como uma interlocução muitas vezes silenciosa que vagueia e que, enquanto permite se distanciar do próprio saber e de posicionamentos individuais, é capaz de provocar reorientações inesperadas. Um passeio que dá voltas em torno daquilo que insiste e retorna, sem o anseio pela identificação imediata (ou quase) daquilo que não se consegue nomear e que exige tempo para elaborar. O que estou querendo dizer, acredito, se relaciona de algum modo com o que Thierry De Duve comenta a respeito de sua atividade crítica, quando entram em cena tanto a falta de entendimento a respeito de uma obra como a atração por ela. É nesse encontro, diz ele, que algo acontece, algo que o impele a escrever. Há qualquer coisa de indecifrável nessa composição, que poderia estar associada ao deslocamento que tal encontro produz, conforme observa De Duve: "a sensação de não entender uma obra não é o suficiente: o que importa para mim é uma certa quantidade de enigma, de perplexidade, que coloca o pensamento em movimento". (2005, p. 37)

Um pensamento vivo, pulsante, capaz de se mover. Por isso o outro, artista, poeta, filósofo, quem seja, é fundamental. Aí reside, a meu ver, um dos aspectos significativos que a escrita de artista no campo acadêmico não deveria negligenciar ou recuar. Há sempre, sabemos, uma constelação de práticas, procedimentos, escolhas, formas e temas que gravitam em torno de um processo e que não são completamente acessíveis ao artista, são questões obscuras, um tanto incompreensíveis, repletas de questionamentos. Na escrita que opera com o desvio como método, é preciso "aguentar a angústia", como diz Jeanne-Marie Gagnebin (2006, online), ou ainda, essa escrita se dá na sustentação das inquietações. Sobre isso, penso, ainda, que se trata muito mais de passear por essas questões com delicadeza e cuidado, antevendo que no caminho somente se encontrarão pequenos faróis que podem ser capazes, ou não, de iluminar ínfimas áreas. Apesar da fragilidade e parcialidade dos lampejos, resiste a convicção de que elas possuem uma ligação inequívoca, mesmo que desconhecida, com o centro, com a grande questão, com a "questão mais profunda", que, segundo Maurice Blanchot, "é a questão que não se formula" (2001, p. 48). Errar por esses faróis: movimento paradoxal, como se ir ao encontro de outros, fosse o próprio desencontro que se procurasse. Poderia dizer ainda de um *eu* e um *aqui* que se busca, mas nunca são os mesmos, já não estão mais *lá*, no mesmo sítio. A desorientação seria capaz, portanto, de multiplicar o pensamento na medida em que o perder-se possibilita encontros com outros lugares, talvez inéditos, ainda não imaginados.

Mencionar a desorientação como um procedimento de trabalho acadêmico pode soar de forma esquisita, porém acredito que algumas especificidades da pesquisa artística nesse espaço precisam ser levadas em consideração. Com a consolidação e ampliação dos espaços institucionais de ensino formal (graduação e pós-graduação), assistimos por um lado o fortalecimento e a legitimação da pesquisa em artes, que firma os centros universitários como importantes espaços de trocas e interlocuções. Este sistema, que pode ser inscrito no longo "processo de intelectualização do artista" conforme Glória Ferreira (2006, p. 11), pode também, de outro lado,

enrijecer tanto a prática quanto a escrita, caso se dê demasiada credibilidade aos formatos, técnicas e exigências já sedimentadas no ambiente acadêmico. Justamente por isso, questionar a própria prática e, especialmente, a escrita nesse ambiente é fundamental. Para escapar tanto do devaneio solipsista e autocentrado que isola a própria prática do conjunto de processos e problemas da arte, bem como de um discurso demasiadamente racional ou sistemático que podem destoar da experiência poética que opera por vias menos ordenadas e diretas. Para fugir também da violência com que certo uso de conceitos pode produzir, aniquilando e eventualmente esterilizando qualquer possibilidade de formulação e de pensamento, afastando assim o risco que o exercício da elaboração impõe.

Por isso, não creio ser possível fazer esse tipo de pesquisa em arte sem pensar na sua natureza e nos desafios específicos que ela coloca. Abordar textualmente o próprio processo artístico e escrever *a partir* e *com* suas produções é como habitar uma zona nebulosa, repleta de opacidades e imprecisões. Isso porque os trajetos percorridos pelo desejo, pelo pensamento e pelos exercícios poéticos não são pautados somente pela consciência, pelo entendimento e por uma suposta objetividade, mas são, sobretudo, orientados por fluxos desconhecidos, intuições e dúvidas. Aí reside, talvez, a maior provocação que esse tipo de trabalho inspira, ao solicitar tanto a aproximação com o curso enevado da ação artística como seu distanciamento, em um movimento capaz de acolher o que insiste em permanecer enigmático, mas também de desvendar certas regiões, territórios que se abrem ao exame mais minucioso. De qualquer modo, abraçar a nebulosidade como princípio revela, desde o começo, a intenção de trilhar um percurso cujo destino permanece indefinido, em proximidade com o que diz o artista Cildo Meireles a respeito de seu trabalho:

E apesar de sempre definir muito bem os nomes de meus trabalhos, a nebulosidade tem sido uma das premissas de meu trabalho. Nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos. Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se define como alguém que vive de procurar o que não perdeu. (SCOVINO, 2009, p.51)

A metáfora de Cildo ajuda a compreender a busca e o meu interesse em sondar e sustentar o espaço *entre*, onde as coisas estão misturadas tanto na prática como na escrita. Ao oferecer as imagens das nuvens e do garimpo, o artista nos fala de uma posição em que coexistem as qualidades voláteis do céu e as características firmes e profundas da terra. Assim, fica mais clara para mim a intenção de insistir no *entre*, que pode ser entendido, aqui, em primeiro lugar como meio de articular uma narrativa pessoal com conceitos e reflexões teóricas. O *entre* surge, desse modo, como a busca por uma composição, um arranjo com a altura e com o chão: entre os voos da imaginação, das associações mais livres, das distrações e fantasias, e os passos mais sólidos da aspiração teórica, que pretendem estabelecer algumas coordenadas da jornada, localizar alguns importantes pontos do seu trajeto. Por isso o diálogo é tão importante, pois a escrita parte, muitas vezes, do trabalho de outros artistas, de obras que admiro e que me instigam, para buscar esclarecer alguns tópicos que escapam, acreditando que olhar para o outro e dialogar com ele é um outro modo de aproxi-

mação com as questões mais particulares e suas possíveis transposições.

Esta aspiração não é inédita; pelo contrário, ela está na origem do desafio que este tipo de pesquisa impõe. Jean Lancri, em um texto fundamental para o artista que pesquisa na universidade, aponta algumas peculiaridades deste tipo de investigação em que os conceitos são usados e trabalhados de forma diferente pelo artista-pesquisador, ao passo que é singular também o modo como o próprio investigador é afetado e modificado pelos conceitos que utiliza. Ele explica:

Porque ele trabalha também (no) o campo do sensível. Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. Mas que a palavra entre, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para nosso pesquisador, se trata de operar no constante vaivém entre esses diferentes registros. (LANCRI, 2002, p. 19)

Embora esse trecho possa inicialmente sugerir uma definição rígida de cada um dos campos citados, como se estivessem situados em lugares opostos e impenetráveis, meu interesse ao reproduzi-lo é justamente enfatizar a questão dos limites instáveis que o entre aponta. Se insisto, é para explicitar de que forma entendo a singularidade desse tipo de estudo e, portanto, de escrita: como algo que está às voltas de uma medida, comprometido com a exigência do rigor intelectual e o respeito pelo que há de insondável nas obras de arte e no próprio processo de criação. Em outras palavras, a escrita de artista no âmbito acadêmico, como a compreendo, não tem a pretensão de ser ela mesma um trabalho artístico, tampouco parte de uma hipótese ou de uma grande e única pergunta dirigida a um objeto definido de antemão cujo desfecho esperado é, enfim, a resposta. Não. Ela está interessada no *meio*, quer mobilizar o meio para movimentar as ideias, testar as bordas das operações em jogo, ensaiar os trânsitos entre elas e exercitar outros modos de enunciação.

É do meio que se começa, neste *entre* repleto de movimento que se produz no trabalho de entrelaçamento do fazer artístico com a produção textual, diz Lancri, sendo que o ponto inicial se encontra na prática, “com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita” (2002, p. 20). O que, aparentemente pode soar como uma espécie de fórmula apaziguadora revela-se, no entanto, bastante inquietante. De fato, questionar, interrogar, participa da vida mais ordinária, como observa Maurice Blanchot (2001). Mas questionar é, sobretudo, manter em movimento a própria questão. Assim, logo se percebe que as questões levantadas pela prática, levadas adiante pela escrita, são colocadas menos para serem respondidas ou para que suas respostas sejam de fato objetivamente encontradas, e mais para acionar o próprio movimento de busca. Desse modo, segundo Blanchot, o questionamento é da ordem da incompletude:

A questão, sendo palavra inacabada, apoia-se no inacabamento. Ela não é incompleta enquanto questão; ela é, ao contrário, a palavra que o fato de declarar-se incompleta realiza. A questão substitui no vazio a afirmação plena, ela a enriquece com esse vazio anterior. Por intermédio da questão, oferecemo-nos a coisa e oferecemo-nos o vazio que nos permite não tê-la ainda ou tê-la como desejo. A questão é o desejo do pensamento. (BLANCHOT, 2001, p. 43)

Apesar do tom enigmático, o que Blanchot permite entrever é a relação entre a questão e o desejo, relação essa indispensável para a escrita, para a produção. Sendo incompleta, pode-se pensar que a questão habita o *entre* no sentido de estimular o intervalo em que as chances estão lançadas e as respostas são ainda indeterminadas. Acolher a abertura da questão e sustentar a escrita que provém do questionamento em seu inacabamento é, de certo modo, uma forma de fortalecer o desejo de pensar. E seguir pensando.

O desejo de um pensamento em movimento, capaz de desviar, derivar, dispersar, mas também retornar e marcar lugares tem sido constante em minhas experiências de escrita, especialmente no trabalho intitulado *aqui à deriva* (2021), apresentado como tese de doutorado no PPGArtes - UERJ. Para escrever este que considero um escrito de artista na universidade escolhi, então, partir das dúvidas que meus próprios trabalhos, processos e escolhas acionam; enfrentar as ambiguidades e errâncias que acompanham a minha trajetória. Algo que motivou inicialmente a pesquisa foi a própria dificuldade de circunscrever e classificar o que venho produzindo e o desafio de encontrar um desenvolvimento mais ou menos contínuo aos trabalhos que venho realizando. Fui percebendo, com o tempo, que mais do que a impossibilidade de abordar a minha produção de forma linear, há um certo esforço em afastar-me de narrativas predominantemente cronológicas, que muitas vezes estabelecem entre um trabalho e outro uma relação causal e progressiva. Da mesma forma, durante o processo, fui tornando-me mais consciente do desejo de criar situações poéticas que lidam de algum modo com a imprecisão, seja pela ausência de um contorno claro e definido dos procedimentos em jogo, seja pela ausência de um único estilo, pela variação de linguagens, ou ainda pela intenção de desestabilizar por meio de imagens, objetos e ações alguns sentidos estabelecidos. Ou seja, o que parece haver de constante em trabalhos tão diferentes é o interesse em acionar dúvidas, brincar com contradições, operar com as ambivalências e produzir paradoxos.

A escrita da tese representou a primeira tentativa de reunir um conjunto heterogêneo de trabalhos e de alinhar pensamentos entre eles, preservando suas individualidades e sublinhando possíveis contatos e recorrências. Para que fosse possível prosseguir nesta tarefa, foi preciso escolher um método e, para isso, penso ser imprescindível uma metodologia que entre em acordo com o próprio problema que é colocado, que seja capaz de se aventurar com os seus objetos, compondo com eles as perguntas e ativando possíveis reflexões. Gonçalo M. Tavares, em seu livro intitulado *Atlas do corpo e da imaginação*, elege a hesitação como método em que o pensamento avança com entusiasmo, não em linha reta, seguindo técnicas de argumentação e sistematização, mas atrás daquilo que produz sensações, intensidades, intuições, pressentimentos e que sempre coloca em questão a própria trajetória do pensamento.

Um avanço hesitante: eis um método; avançar, não em linha recta mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajecto definido, mas sim um trajecto pressentido, trajecto que constantemente é posto em causa; quem

avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai – se o soubesse já, para que caminharia ele? Que pode ainda descobrir quem conhece já o destino? Hesitar é um efeito da acção de descobrir; só não hesita quem já descobriu, quem já colocou um ponto final no seu processo de investigação. (TAVARES, 2013, p. 27)

Método vacilante, desviante, para um *aqui à deriva* guiado pelos movimentos do não saber. O verbete “*deriva*” no Dicionário Houaiss indica “desvio de rota”, um termo conhecido entre navegadores que, por conta de forças ambientais, ou seja, os ventos, as chuvas e as marés, perdem o rumo de suas viagens. Mas navegar, como a canção popular brasileira sugere em deliciosas analogias, pode ser um modo de viver e, por que não, de criar, escrever, elaborar, enfim, pensar. É claro que me refiro aqui ao verso de *Timoneiro*, entoado pela voz suave de Paulinho da Viola: “não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar...” (2002). Nesse caso o olhar não mira um ponto fixo, já não há lugar específico onde se deseja aportar a todo custo. Abandona-se a ideia de metas e finalidades previamente determinadas, assim como se renuncia ao esforço de manter sob controle as forças externas; há, sim, alguém que se deixa atingir e tenta se movimentar com esses impulsos ou, ainda de acordo com o dicionário: seguir “ao sabor dos acontecimentos”. É preciso, no entanto, enfatizar que este “deixar-se mover” não implica o desligamento, abandono ou ainda a transferência completa de si aos acidentes exteriores, mas uma trajetória que se faz de negociações, mas meio às cegas, um deslocamento cujos caminhos vão sendo feitos, desfeitos, refeitos.

Seguindo nesta dinâmica de forças, pode-se pensar a deriva como uma imagem em que a vida e o pensamento, o corpo e a criação, estão envolvidos em movimentos contínuos. Despedindo-se do alto mar, pode-se conduzir o itinerário errante pela terra. É assim que lembro da figura do andarilho concebida por Friedrich Nietzsche em *Humano, demasiado humano*. No último aforismo do livro, Nietzsche trata o andarilho como oposto ao viajante que se dirige obstinadamente ao ponto final. Nas palavras do filósofo: “ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza em nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem” (2005, p. 271). É certa errância do pensamento e entusiasmo das ideias e das práticas que gostaria de salientar: ela surge como um farol itinerante para a própria vontade de caminhar, de seguir adiante, de colocar-se em outros lugares e, assim, enfrentar outros conjuntos de problemas, de situações e de experiências.

Em sua tese de doutorado, Carlos Alvarez se dedica a analisar as conexões entre o personagem do andarilho, o percurso de Nietzsche e a dinâmica de seu pensamento. Nas palavras do pesquisador:

Diferenciando-se de toda crença nas formas preconcebidas ou preestabelecidas de conhecer, o andarilho é aquele que decidiu que o conhecimento só é possível a partir da experiência que conjuga um constante reordenamento das dimensões de tempo e espaço. Não se tornar fixo nem linear e não se apegar a nenhum tipo de crença são posturas que permitem a alguém desfazer-se de suas coordenadas preestabelecidas. Para esse caminhante, a condição de partida é ser acossado por um tipo de inquietação que não cessa

de apresentar-se como insistência. Trata-se de uma condição de total inquietude, de inconformidade e de ímpeto para o além de si próprio. (ALVAREZ, 2012, p. 56)

Ao trazer essa figura do andarilho, marcada pela pluralidade de sensações, temáticas, estilos e pela afirmação da errância, penso que é possível associá-la à deriva como um modo de operar artístico, bem como considerar um processo de escrita em consonância com esta maneira andarilha. A deriva, bem como o desvio, comparece ao enxergar em nas operações artísticas e nos movimentos de escrita duas condutas que se concentram mais no exercício e nas chances de deslocamento do que na destinação e no desfecho.

Desse modo, percebo que a via do ensaio como escrita é seguida de uma forma espontânea, quase instintiva. Não deixo de notar que esse gênero tão arisco a fixações se aproxima do conjunto de questões que pretendo interpelar, mas, principalmente, de um modo de abordá-las. Se o ensaio se caracteriza justamente pela resistência à classificação, por se situar frequentemente na fronteira entre diferentes gêneros e ser marcado pela indefinição, como observa Tania Rivera (2017), nada mais evidente do que elegê-lo para me ocupar do conjunto de questões que me propus na tese, como as ambivalências, paradoxos, derivas e dispersões.

Em um breve texto intitulado "A arte de escrever sem ter fim", Pedro Duarte examina as especificidades do gênero ensaístico inaugurado por Michel de Montaigne, no século XVI. O professor de filosofia propõe que uma das características do ensaio reside na amplificação do conhecimento sem, no entanto, que isso signifique a totalidade ou o esgotamento de um assunto. Para isso, o ensaio recorre mais às nuances sugestivas do que ao tom conclusivo ou especializado da ciência, como ele explica:

O ensaio é mais tateante que certo, mais investigativo que conclusivo, mais reflexivo que determinante, mais sugestivo que assertivo, mais experimental que coercitivo. É um espaço para a dúvida curiosa que procura, sem saber bem como: sem se fiar nem em um eu subjetivo nem em uma disciplina objetiva. (DUARTE, 2016, online)

O que particulariza o ensaio não é tanto o conteúdo em si, mas a sua forma. Por isso, o ensaio estaria mais próximo da poesia do que da ciência, diz Duarte. O caráter dialógico é também uma marca do gênero, embora muitas vezes ele seja frequentemente identificado com a presença de uma voz subjetiva. De fato, existe nesse tipo de texto a presença de um eu que se entusiasma, se posiciona, se emociona, mas trata-se sobretudo de uma primeira pessoa que não é dada como pronta. É um eu que está em contato com os outros, com o mundo e com próprio texto, um eu que não está garantido de antemão e que se faz no movimento mesmo do pensamento.

Para ensaiar e desfrutar esse deslocamento e por trazer diferentes trabalhos, produzidos em diferentes épocas e a partir de distintos procedimentos e linguagens, optei em não fazer uma divisão enrijecida de capítulos. Embora tenha partido de um certo agrupamento de trabalhos, constituindo espécies de famílias em que as afinidades formais ou de linguagem podem ser mais facilmente identificadas, a sensação persistente, mas ainda ininteligível, de que eles estavam conectados entre si susten-

tou uma escrita exploratória, que se permite avanços, paradas, retomadas. Ao dividir o trabalho em pequenos textos, busquei manter e evidenciar a forma com que foi sendo elaborado. Meu desejo palpitou nas modulações do *entre*, o que muitas vezes surgiu como uma obstinada vontade de fazer com que a escrita apontasse para pelo menos duas possibilidades de leitura. Esse propósito encontrou sua viabilidade na tessitura de breves ensaios que, juntos, criam uma escrita contínua, mas que podem também ser lidos independentemente. Assim, é uma escrita fragmentada e não fragmentada ao mesmo tempo. Mais ou menos como um *aqui à deriva*, que marca um aqui para começar, retomar, deslocar, desviar, e outro para recomeçar... é sempre o mesmo *aqui* e, no entanto, nunca é o mesmo *aqui*.



Figura 4 – Leticia Bertagna, *aqui*, fotografia, 20 x 30 cm, 2012.

### Referências:

ALVAREZ, Carlos Mario. **Nietzsche e a experiência do filósofo-artista**. 2012. 201 p. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: \_\_\_\_\_. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak; Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995.

BLANCHOT, Maurice. A questão mais profunda. In: \_\_\_\_\_. **A conversa infinita I: a palavra plural**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

DE DUVE, Thierry. Reflexões críticas: na cama com Madonna. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, UERJ, v. 1, ano 6, n. 7, 2005.

DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 fev. 2016. Caderno Ilustríssima. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

FERREIRA, Glória. Apresentação. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O método desviante: algumas teses impertinentes sobre o que não fazer num curso de filosofia. **Revista Trópico**: ideias de norte a sul, São Paulo, 03 dez. 2006. Disponível em: < <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2807,1.shl>>  
Acesso em: 18 ago. 2019.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIVERA, Tania. Desejo de ensaio. In: RIVERA, Tania; CELES, Luiz Augusto M.; SOUSA, Edson Luiz André de (Orgs.). **Psicanálise (Ensaio brasileiro contemporâneo)**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

SCOVINO, Felipe (Org.). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2013.

VIOLA, Paulinho da; CARVALHO, Hermínio Bello de. In: VIOLA, Paulinho da. **Timoneiro**. São Paulo: BMG Brasil, 2002. CD. Faixa 1.