

Entrevista com Jimson Vilela outubro de 2020 a maio de 2021

Galciani Neves – Papel, palavra e espaço são três materialidades e temporalidades muito presentes em seu percurso de produção artística. Quais procedimentos são necessários para encarar essas instâncias e conduzir entre elas conexões poéticas substanciais e que, de maneira bem evidente, constituem seus trabalhos?

GN₁ **Jimson Vilela** – Fico contente que você coloque papel, palavra e espaço enquanto materialidades e temporalidades. Essa estruturação permite traçar relações mais profundas entre os três termos. Sobre os procedimentos, o primeiro deles é a leitura. Papel e espaço são lidos como página e arquitetura, respectivamente, o que de antemão pressupõe comportamentos, modos de estar e proceder, que transformam essas materialidades e temporalidades, tornando-as específicas. Ao ler, penso que no papel e no espaço existe uma história que antecede meu gesto de artista. Entender a história dos materiais de trabalho é meu segundo procedimento, que, por consequência, me leva ao terceiro. Pois, quando entendo o passado de meus materiais, os momentos e os movimentos que permitiram suas formulações, o lidar com eles adquire uma sensibilidade que excede

GN₂

meus primeiros atos de leitura e inteligibilidade.

Aqui começa meu gesto de artista na construção de uma imagem capaz de trazer outra pessoa até esse ponto. Para realizar essa construção sensível, misturo as ideias de página e de arquitetura, encontro as similaridades e as diferenças e, então, trabalho a partir delas com procedimentos já familiares aos materiais papel e espaço, por exemplo a associação entre cortar uma página e fender uma parede. Ambos são gestos previsíveis, por isso familiares, tanto para o papel quanto para o espaço – e, apesar de a ideia de divisão estar presente nos dois verbos, a imagem de abertura, ou janela, pode ser também alcançada; isso depende, é claro, da qualidade do gesto. Do gesto que realiza e do gesto que posiciona (e mostra) para o olhar, dando para quem vê essas propriedades sensíveis.

GN₃

Porém, há outro conjunto de procedimentos que me interessa, e tenho trabalhado com eles recorrentemente nos últimos anos... Não sei bem nomeá-los, mas se referem a coisas que perturbam a página e a arquitetura. Hoje, enquanto escrevo para você, entendo que são procedimentos de qualidade aquosa, líquida. Refiro-me a manchas, borrões e infiltrações, coisas que impedem a legibilidade e o habitar. São visualidades que inicialmente pertencem ao acaso e ao erro.

Sobre a palavra, ela é o material mais plástico que utilizo – logo, existem outros procedimentos disponíveis para elaboração textual, seja um título de trabalho, seja uma narrativa. Tenho escrito textos para serem

GN₄

lidos tanto solitariamente quando em multidão, usando basicamente os recursos que a palavra oferece – significado e significante – a fim de criar imagens e metáforas. Contudo, as palavras “vêm” de bocas ou da ponta de dedos que digitam ou seguram canetas, viram som ou gráfico até encontrarem ouvidos e olhos capazes de decifrá-las e senti-las. Esse mistério da comunicação não deixa de me surpreender e, quando escrevo, ele está sempre por perto, essa fisicalidade sem contato físico.

GN₂ – Ler, localizar-se na história dos materiais, construir entre as ideias de página e arquitetura. Você traz essas especificidades como gesto de contato com o outro. Lembro-me agora, enquanto escrevo, de Ulises Carrión: o livro como sequência de espaços. Sei que você não o citou aqui. Mas a ideia de livro parece permeiar esses gestos – como volume com página, como lugar de leitura, como virtualidade do texto que se endereça ao outro, como potência de comunicação. Como você enxerga a presença do livro em sua trajetória e seu modo de operar com essas materialidades, essas temporalidades e esses procedimentos?

JV – Vejo o aparecimento do livro em minha poética de modo natural. Lembro-me de meus primeiros cadernos com projetos e textos, nos quais eu já pensava o caderno como ateliê. Desde esse momento até agora, quando o livro é arquitetura, creio que a essência pouco mudou, pois me refiro ao livro como espaço da memória, do pensamento, do sentir. Em outras palavras, um lugar onde se habita com a imaginação. A mudança mais substancial é que a presença do

livro agora cria um espaço dentro do espaço de exposição. Esse procedimento atua como um espelho que prolonga virtualmente uma sala.

Talvez eu pudesse citar o trabalho que será feito em Ribeirão Preto como um espelho... Sim, já mudei o trabalho dentro de meu espaço de recursos. A performance caiu por causa da pandemia de coronavírus, e decidi levar o espelhamento do casal na performance para o trabalho. Então, em vez de uma plataforma, são duas, com um livro cada; são dois livros que se comunicam com esse volume de papel sem texto.

GN₃ – Uma cadeia entre o gesto e o olhar do outro, você diz. Barthes, em *O prazer do texto*¹. Parece que estou falando sempre em companhia quando leio nossa conversa a distância. É possível descrever esse lugar que ocupa, que se desenha e em que se localiza o gesto?

JV – Não sei se compreendi sua pergunta, mas responderei tendo em vista seu grifo. Bem, entendo que existem ao menos dois gestos diretamente relacionados à produção da obra de arte:

aquele que realiza e aquele que posiciona. O primeiro se refere à realização de processos e procedimentos que materializam o trabalho; o outro diz respeito à situação de montagem, sobre como o primeiro gesto ocupará o espaço, levando em consideração o corpo de quem vê. Podem ocorrer em simultâneo ou dissociados, e o segundo gesto pode inclusive ser delegado a um terceiro. Enfim, são gestos que se referem às experiências de fazer e mostrar.

GN₆

GN₄ – Como você é lugar de morada da palavra? Como ela se faz corpo? Como ela se manifesta? Como exercita essa plasticidade que também é prática do corpo?

JV – Não sou o lugar de morada da palavra.

GN₇

A palavra usa meus trabalhos da mesma maneira que um viajante pernoita numa estância e segue viagem antes do amanhecer. Talvez ele deixe a cama e os móveis organizados do mesmo modo que o dono do lugar arrumou, talvez ele deixe o lençol do avesso e a escrivaninha de costas para a janela. As palavras fazem disso, às vezes deixam pistas de sua presença numa gaveta mal fechada. Não posso capturá-las e exauri-las até que mostrem um corpo; posso apenas cercá-las em metáforas que escorrem entre os dedos.

GN₈

GN₇ – Ainda assim, insisto na palavra como matéria, como presença, como visualidade, como possibilidade de trato poético.

GN – Eu acho que você fala de maneira muito distante da palavra em seu trabalho, e seria muito bonito se trouxesse notas sobre a fatura da palavra, sabe?

JV – Eu não sou escritor, poeta nem compositor. Não detenho qualquer técnica que me ajude na fatura da palavra. Eu sou um leitor de livros, do mundo, das coisas, das expressões das pessoas. Percebi que, por mais que exista uma infinidade de textos sobre os mais variados assuntos, sempre haverá alguns gestos do mundo não escrito que a linguagem, por meio de escritores e poetas, tentará trazer para nós.

Escrever, para mim, é um exercício de intuição, é como atravessar um rio pela primeira vez. Se eu for capaz de retornar pelo mesmo caminho, o texto é promissor. Agora, se consigo fazer

com que outras pessoas atravessassem o rio seguindo meus passos e constituindo minha narrativa em uma primeira experiência, bem, neste caso sinto que modifiquei as palavras, suas imagens. Insisto em imagens líquidas porque a água, assim como a palavra, modela seus continentes.

Não tenho notas sobre a fatura da palavra, apenas sumidouros.

GN₅ – Gostaria que você falasse mais sobre isso. Essa é uma grande diferença. Então, podemos pensar que há, ao longo de seu percurso, muitos modos de pensar e conviver com o livro?

JV – Em linhas gerais, há um percurso entre o livro como ateliê e o livro como espelho, e cada exposição foi um passo de um ponto ao outro. Quando iniciei meu trabalho, em 2008, pensava o espaço expositivo dentro do espaço do livro por meio de projetos instalativos, desenhos, textos que criavam livros de artista. Mais tarde, passei a materializar essas ideias e mostrá-las no espaço, então estabeleci um paralelo entre o espaço arquitetônico e o espaço do livro, construindo uma relação bem imediata entre página e parede. Isso foi entre 2010 e 2012. Posteriormente, em 2013, o livro como suporte se tornou o assunto central; ali o problema era o diálogo, entre texto e suporte, sobre como o texto quebrava a sequencialidade do suporte, as obras não apresentavam texto, mas era a ideia do texto que guiava a elaboração formal. Após essas experiências que operavam sobre a forma do suporte livro, o livro passa a ser pensando

GN₉

como arquitetura – ou seja, há uma inversão.

Neste ponto, gostaria de chamar sua atenção para aquilo que lhe disse anteriormente sobre procedimentos de qualidade aquosa. Em 2014, tendo em vista que livro e edifício são espaços ordenados e servem de hábitat ao corpo, apesar de cada um possuir um grau de abstração específico, notei que o procedimento de alongar as páginas perturbava a ideia de ordem e inseria no espaço seco do cubo branco imagens líquidas. A água, o calor e o clima são aquilo que a arquitetura mantém do lado de fora, criando um ambiente estável no interior; estou generalizando, mas tudo aquilo que é instável só entra no edifício na condição de imagem através das janelas, das paredes de vidro. Logo, construir algo que carrega uma referência àquilo que não é desejável no interior passou a ser um foco de interesse; além disso, a escala dos trabalhos nesse período aumentou, o que acabou por modificar substancialmente a relação do espectador com as obras.

Em determinado momento, pensei: “Estou fazendo grandes monocromáticos brancos!”. No entanto, eu não estava pintando, estava usando páginas em branco. Essa condição da página em branco muda tudo. O estar vazio abre espaço para o vir a ser ocupado, essa é uma das acepções que me leva à ideia de espelho. Essa trajetória me trouxe também a imagem de espelho d’água, com a qual tenho trabalhado em peças mais recentes. O vocabulário líquido me atrai, pois historicamente ele está ligado a metáforas para a ideia de memória.

Na instalação *O mundo não escrito*, por exemplo, a ideia do livro como espelho é tecida vagarosamente. A imagem remete a dois píeres para um horizonte marítimo, com as páginas em branco refletindo a luminosidade das paredes brancas. Quanto do que é projetado pelas paredes possui a mesma “neutralidade” que o cubo branco? Bem, se existe no espaço expositivo essa plenitude de ausência de signos, há, então, o espelhamento de um vazio. Há também a projeção do observador, pensando no livro enquanto lugar da memória – aqui a página como esse local que recebe a experiência do não escrito se vê recodificada em linguagem; logo, se as páginas estão alongadas, é porque algo ali escapa à norma desse sistema. Prosseguindo, se traçarmos um plano sagital no trabalho, veremos duas estruturas que se espelham horizontalmente em plataformas e livros, e sobre o piso as páginas que escapam desses livros mantêm seu contínuo, dado que articulam sua singularidade com a especificidade do espaço e do observador.

Nesse trabalho, por meio desses rebatimentos, a imagem da infinitude do horizonte é também aquilo que escapa às páginas de ambos os livros. Eu penso em *O mundo não escrito* como conjunto de experiências, sensações, histórias, sentimentos e outras coisas que carregamos e que podem existir entre as mãos e a imaginação. Uma imagem para o que é viver e toda a bagagem que se acumula nessa jornada, sendo algumas delas legíveis e outras indecifráveis inclusive para aquele que as guarda.

Quando olho para esse trabalho e caminho sobre suas plataformas, entendo que aquilo que retemos em nós é o que faz o meio de nossa travessia. A água, a correnteza e a embarcação, uma odisseia para fora e para dentro. Ulisses, após retornar a Ítaca, volta a navegar outra vez; antes, contudo, realiza com Laerte a mais bela viagem de todo o poema ao nomear para o pai todas as árvores que cultivaram juntos em seu pomar e retornar a suas raízes.

Quero aproveitar esta entrevista e tornar público que dedico *O mundo não escrito* a José Antonio Benetti, meu sogro, o homem mais profundo que conheci e que tenho o prazer de chamar de amigo.

GN₉ – Essa é uma ideia muito instigante. Me conta! Parece apontar para um espaço entre livro e leitor, entre narrativa e experiência.

JV – O espelho é um objeto que gera, em tempo real, uma imagem daquilo que ele reflete. Quando olhamos para algo pelo espelho, vemos essa coisa no agora. Em 2013, na exposição *Sintomas e efeitos secundários da sintonia*, realizada na Casa Modernista de Gregori Warchavchik, em São Paulo, comecei a perceber que as páginas em branco eram capazes de refletir as cores das paredes da casa, azuis e amarelas, e intuí que o mesmo efeito acontecia dentro do cubo branco, numa reflexão de brancos em branco. Essa qualidade de espelhar o espaço só passou a existir por causa da escala do trabalho, e, por mais que os reflexos não fossem nítidos, as páginas tragavam as imagens do espaço e do observador.

Bem, o tempo da experiência é o agora, já o tempo da narrativa é um tempo editado, uma seleção das experiências num ordenamento não necessariamente cronológico. E a narrativa é uma construção para ser habitada pelo leitor. Esse é o jogo.

Um livro, para ser um livro, precisa de texto, precisa de signos gráficos sobre suas páginas. Essa característica tão consolidada em nosso entendimento ordinário do que é um livro leva o observador a uma projeção sobre o trabalho. A obra, por sua forma e seu posicionamento no espaço, dispara o interesse do leitor em projetar, em narrar sobre essas páginas em branco. Meus livros servem ao entendimento, não requerem a leitura de textos, e sim a escrita.

GN₆ – Fiz essa pergunta porque me interessa por essa distinção que você acaba de descrever, entre fazer e mostrar, como tempos distintos no processo. O mostrar, o compartilhar, a conversa pública por meio do trabalho são outros tempos? O processo prossegue no espaço expositivo?

JV – Sim, mais que tempos, envolve espaços distintos. O ateliê é particular, privado. Ao produzir uma obra no ateliê, você está limitado à escala desse espaço, a sua dinâmica e ao tempo que é do trabalho e do ócio. O artista pode produzir uma instalação diretamente no espaço expositivo, e logicamente todas essas relações serão diferentes, além de ser levado em consideração o gesto de mostrar. Em suma, ateliê sugere rotina, ao passo que uma peça feita diretamente no espaço é um ato único, e

GN₁₀

isso, para mim, é bem evidente.

O mostrar envolve uma preparação, implica escolher o que não exibir ou falar no intuito de potencializar aquilo que é dito ou exposto. Para mostrar, você exerce, no mínimo, a autocrítica, se planeja para traçar uma rota coerente, um discurso conciso, dentro da polifonia do espaço público, seja ele uma exposição, seja uma mesa-redonda. Mostrar requer compreender o contexto em que será inserido aquilo que é resultado do fazer e também é uma reflexão sobre o que foi feito. O gesto de posicionar uma obra numa parede ou num slide abre caminho para um momento em que há retorno externo. É preciso ter outra sensibilidade, que a prática do ateliê não ensina, para constituir um diálogo e levar para o fazer as novidades resultantes. Nesse sentido, mostrar faz parte da profissão.

GN₈ – Acho que nunca havia pensado seu trabalho a partir de um procedimento de construção de metáforas. Como isso se dá? Me fala sobre isso por meio de seus trabalhos. Gostaria de uma descrição de um ou dois em que isso acontece.

GN₁₁ JV – Da página que vira parede ou da arquitetura do livro que vira rio. Adaptável ao espaço que as palavras ocupam, de 2015, é um exemplo, pois sua forma e sua posição no espaço são uma metáfora visual para um rio, o que, por sua vez, espelha a nascente do rio Itororó, situada abaixo do Centro Cultural São

Nesta resposta eu poderia detalhar cada presença, mas fico com receio de perder o fluxo da entrevista... Não sei se você percebeu, mas, com suas perguntas via notas, criou-se uma série de defluentes, abriram-se os espaços para onde meu pensamento poderia correr, bifurcar, dividir, uma bacia hidrográfica que não encontra o mar.

Relendo a entrevista, vejo que flui como água seguindo caminhos abertos por você, em vários momentos a qualidade das respostas emulou qualidades da água: a velocidade, o ritmo, a transparência, o turvar.

Essa imagem dos defluentes é linda, apresenta de um jeito maravilhoso o que são as páginas saindo do livro.

Paulo. Entre o rio de papel e o rio d'água, a biblioteca que foi o motivo original da construção do edifício. Ou, em outro suporte, *O último movimento*, de 2010, um vídeo em looping em que é relacionada a palavra “saudade” à imagem das ondas do mar e a conchas. Séries como *Vínculo*, *Lorem ipsum* e *Unidade tripartida*

são metáforas visuais para a tentativa de cercar a palavra e seu suposto corpo.

GN₁₀ – De alguma maneira, há aqui um diálogo com Jannis Kounellis, tema de seu doutorado?²

Bem, eu gosto desta resposta, não vou mentir. Ela fecha com o problema do gesto de fazer e o gesto de expor. Mas aqui você pode dizer, e vou concordar, que eu turvo, não deixo ninguém acessar o que é o Kounellis para mim. Se esse for um ponto interessante, posso voltar a ele. Mas acho que neste momento eu gostaria de comentar a equação artista = professor + pesquisador. Pois é, eu gosto de ser professor.

JV – Sim, e não só. Os impressionistas saem do ateliê para a paisagem, os modernos voltam para o interior, o astuto Cézanne viveu entre suas maçãs e o monte Sainte-Victoire. Dos anos 1960 até agora, os debates sobre o espaço público e privado, tanto na arte quanto na sociedade, se mantiveram no horizonte. Aliás, é curioso como, na década de 1960, os artistas – brasileiros, norte-americanos

e europeus – que lidaram com questões do espaço leram o que Merleau-Ponty escreveu a partir de sua experiência com as pinturas de Cézanne. Quando comecei a pesquisa de doutorado sobre a obra de Kounellis, estava interessado nos textos dele, porém, ao avançar, percebi que havia procedimentos ali que ele e outros artistas do período estavam

desenvolvendo e que resultaram em diferentes desdobramentos por causa dos contextos. Hoje, cada contexto mantém sua diversidade específica, mas as dimensões público e privado são uma fita de Möbius, dado que a noção de presença tem se modificado. Isso afeta as escalas e nossas relações com as coisas.

Retornando ao doutorado, devo pontuar que o que me levou à pesquisa e à escrita sobre Kounellis, para além de seu legado artístico, foi sua atuação como professor. Durante o doutorado, passei por minha primeira experiência docente no ensino superior em artes, e isso mudou substancialmente minha relação com o ser artista. Tive que retornar à origem da palavra e de sua conceitualização no Renascimento para entender que ser artista também é ser pesquisador e professor. Pesquisador, pois há um campo de conhecimentos específicos técnicos e teóricos que é exclusivo da arte e que os artistas do Renascimento delimitaram tecnicamente e estruturaram de forma teórica, tornando a atividade do artista uma arte liberal. E professor, pois esses mesmos artistas possuíam ateliês onde repassavam a aprendizes conhecimentos técnicos e teóricos da arte, primeiro para ajudarem o mestre em sua produção e, depois, para iniciarem seus próprios ateliês. Logicamente, esse é o princípio institucional do campo da arte, e muita coisa mudou, mas sinto que é necessário voltar a esse ponto de compromisso do artista com o fazer, com o conhecimento da arte e com a transmissão do conhecimento. Nesse

sentido, enxergo Kounellis como um legítimo portador desse atuar do artista, e o doutorado sobre ele é uma forma de agradecimento.

GN₁₂ – Por que a tradução não foi percebida como procedimento?

JV – A tradução foi uma consequência da leitura. Eu penso em tradução nos termos de Italo Calvino, do tradutor como um leitor atento ao sentido de cada palavra do original. Esse foi meu modo de me aproximar de Kounellis e de sua obra: eu queria ouvir o que o artista tinha a dizer. Geralmente, ao se aproximar de uma obra por meio da crítica, percebe-se uma tendência à homogeneidade; as melhores leituras tendem a se consolidar, e as seguintes repetem ou aprofundam – atualizam – alguns aspectos dessas, são poucos os autores que voltam ao marco zero. No caso do doutorado, o marco zero para mim era o ateliê, eram as intenções de Kounellis, seu diálogo com seus trabalhos e suas referências, as exposições. A tradução foi uma consequência do desejo de ouvir o artista e, ao ouvi-lo, extrair dali diálogos diretos e indiretos com a obra.

A tese como livro introduz o leitor à voz de Kounellis em simultâneo à obra, e meu trabalho como pesquisador foi apresentar o campo da poética do artista para que, na segunda parte da tese, o leitor contasse com certa bagagem para navegar nos textos do artista. Esse formato editorial foi elaborado por dois motivos: primeiro, a lógica da obra de Kounellis não é linear, é um fenômeno único, como se todos os trabalhos tivessem sido criados em um único instante em diversos pontos do

espaço, uma derivação evidente da ideia de obra de arte total. O outro argumento era dar a última palavra ao artista.

GN₁₁ – Impossível ver rio e palavra num mesmo pensamento e não lembrar do conto do Guimarães. Mais uma vez, retomamos a palavra no espaço e o espaço como lugar de leitura e experiência da palavra. Lembro-me dos lugares onde vi e montei seus trabalhos com você. São como projetos de palavra e espaço em suas visualidades, materialidades, temporalidades. Uma palavra água que escorre. Um lugar tempo para experienciar. Veja, voltamos ao começo da conversa!

JV – Você se refere ao conto *A terceira margem do rio*? Pelo jeito como fala, parece que se refere mais à canção feita a partir do conto por Milton Nascimento e Caetano Veloso, na qual o jogo “palavra, água, silêncio e matéria” é mais evidente. “Hora da palavra/ Quando não se diz nada/ Fora da palavra/ Quando mais dentro aflora/ Tora da palavra/ Rio, pau enorme, nosso pai.” Contraditoriamente, sobre rios tendemos a lembrar mais o rio Lete, o “rio do esquecimento”, mas Caronte, barqueiro que é um reflexo informe do pai na canoa, navega pelos rios Estige e Aqueronte, o “rio da invulnerabilidade” e o “rio do infortúnio”,

Talvez aqui dê para pensar e trabalhar um pouco mais “água e palavra esculpem as coisas que tentam modelá-las”. Não li Tarkovski, *Esculpir o tempo*³, mas vi nos filmes dele como a água foi usada. E me parece que, nos momentos mais sensíveis dos filmes, quando ele se aproxima perigosamente do abismo da palavra, do sentir, da experiência da vida, a água surge como chuva, rio ou sendo derramada de recipientes.

Ao mesmo tempo, pensando na imagem do rio para toda esta entrevista, acho bonito que uma das veredas termine com a palavra “náufrago”, ao passo que a vereda anterior sobre o Kounellis se encerre com a imagem do Möbius.

respectivamente. Bem, só consigo ler esse conto como uma imagem, imagem mental, metáfora, para o silêncio do pai. Esse conto me ajudou a entender o silêncio de meu pai, meu avô, de outros homens, e a escutar meu próprio silêncio. A obra de Guimarães Rosa é cortada pelo rio, pela água. Você já leu *O sono das águas*? Quando digo que estou interessado num vocabulário líquido é porque água e palavra esculpem as coisas que tentam modelá-las. Palavra e água são matérias maleáveis às mãos, transparentes aos olhos, inteligíveis ao pensamento, mas que, num momento, sem avisar, turvam, neblinam, e para saber o que está lá é preciso entrar, sentir, desencarnar. Infelizmente, vivi – e vivo – em cidades que canalizaram e enterraram seus rios, que seguem lá, mas longe dos olhos. O mar como memória da infância e a chuva como realidade da vida adulta são os corpos palavra d'água dos quais sou náufrago.

GN₁ – Sigo querendo aprofundar essas questões em seu trabalho. Você se reporta a uma história dos materiais, mas há também a lida com o material – manejo, artesanania, pensar sobre, ver a coisa se transformar.

JV – A artesanania é inerente ao conhecimento da arte e do livro; se pensarmos nela em termos históricos, há hoje inclusive certo retorno, com um novo apreço, ao fazer manual. Para mim, a arte e o livro têm uma íntima relação com as mãos; as linguagens visuais e verbais, para se materializar, passam pelas mãos antes existirem como imagem e texto. As mãos que tateiam o mundo são as que o transformam.

Como você sabe, tenho grande interesse em pensar os trabalhos a partir do espaço expositivo, mas essa situação muitas vezes me deixa passivo, à espera de um lugar onde trabalhar. Por isso, precisei criar procedimentos para desenvolver meu trabalho de modo mais ativo, sem esperar por essas oportunidades. Então, o ponto de partida, em geral, é uma frase criada, escutada ou lida. Escrevo algumas vezes essa frase para assimilá-la, e para mim isso não é apenas um exercício mental, mas também um primeiro trabalho sobre as palavras, pois eu as coloco em escala com minhas mãos. É um jogo métrico e semântico: as mãos ajudam as palavras a ganharem o espaço por meio de uma escala e de uma forma. A palavra vem para as mãos, que projetam e constroem esse lugar que é a obra.

Atualmente, além da encadernação de livros, uso serralheria e marcenaria nos trabalhos, três atividades (encadernação, serralheria e marcenaria) muito manuais. Se tenho ferramentas elétricas? Sim, mas o manejo de tudo passa por um conhecimento de ateliê, de feitura, de fabricação, de realização de todas as etapas. Fui conhecendo meus materiais enquanto ia produzindo os trabalhos, me relacionando com os aspectos técnicos de produção e entendendo, inclusive, que, para a execução de certas peças, outras mãos podem ser mais hábeis que as minhas. Eu não tenho problemas em delegar etapas de um trabalho, mas a etapa de montagem no espaço segue inegociável.

Em geral, as modificações e as transformações que um trabalho sofre no decorrer de seu

processo de feitura ocorrem por limitações técnicas ou pela relação dele com o espaço de apresentação. Essas variáveis são bons motivos para pensar em outros projetos: uma solução abandonada agora pode se tornar o pretexto para uma nova obra.

1 Roland Barthes, *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

2 Jimson Vilela, *Um glossário poético da obra de Jannis Kounellis*. Tese de doutorado, São Paulo, USP, 2020.

3 Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.