

A partir de dois textos: A ilha desconhecida de José Saramago e A Terceira Margem do rio de Guimarães Rosa, o autor estabelece uma reflexão acerca das imbricadas relações entre palavra e imagem, buscando construir uma atmosfera crítica que envolva de maneira justa questões plásticas e questões poéticas.

Palavra, imagem, poesia

Em *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, um homem decide ir ao castelo do rei e lhe pedir um barco (pedido este que, por si só, já traz algum estranhamento, pois a maioria dos pedintes que ia até a porta dos obséquios pedia terras, trabalhos e outras posses, já que o normal naquela instância era sempre uma coleção de pedidos de muitas ambições... Curiosamente tal homem que desejava o barco pede, antes de qualquer coisa e de explicitar seu desejo, que lhe chamem o rei, pois o pedido deveria ser feito diretamente a ele. Depois de alguns dias de espera, o homem escuta o som dos pesados ferrolhos das enormes portas do palácio se abrindo e vê o rei se aproximar. A partir daí começa um diálogo curioso, no qual o rei, indignado, pergunta ao pedinte qual a razão específica de um pedido como aquele, tentando por sua vez ressaltar a ingenuidade de alguém pedir (e inevitavelmente desejar) ilhas desconhecidas. Num diálogo imbricado de perguntas e respostas imediatas, as personagens esbarram em suas próprias incertezas e em certo momento extremo, o rei lhe diz: “Disparate, já não há ilhas desconhecidas. Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas. E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura. Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida.”¹

Depois de uma infinita negociação e de um certo cansaço que se presentifica na conversa, o rei decide dar o barco ao pedinte e indica-lhe um chefe de navegação que, no porto, será

*Alexandre Sá é doutorando e mestre em Linguagens Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ e licenciado em História da Arte pela UERJ. Além de professor universitário, trabalha como artista plástico, poeta e crítico de arte.

capaz de escolher uma embarcação mais apropriada. Nesse momento, outro diálogo é travado e a preocupação que se estabelece ali é a total ignorância do pedinte, diante das leis de navegação. Ou seja, depois de todo o processo e da dificuldade de obtenção de tal veículo que atenda às necessidades da empreitada, o obstáculo que se descortina então é o total desconhecimento da linguagem marítima que o pedinte revela.

Sabes navegar, tens carta de navegação, ao que o homem respondeu. Aprenderei no mar. O capitão disse, Não to aconselharia, capitão sou eu, e não me atrevo com qualquer barco, Dá-me então um com que eu possa atrever-me eu, não, um desses não, dá-me um barco que eu respeite e que possa respeitar-me a mim. Essa linguagem é de marinheiro, mas tu não és marinheiro. Se tenho a linguagem é como se o fosse. (...) Mas tu, se bem entendi, vais à procura de uma onde nunca ninguém tenha embarcado, Sabê-lo-ei quando lá chegar, Se chegares. Sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas, se tal me viesse a acontecer, deveria escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse, Queres dizer que chegar, sempre se chega, Não serias quem és se não o soubesses já.²

É então, nesse trecho que o conto revela dois movimentos: o primeiro, quando o pedinte, mesmo não sabendo navegar, detém a linguagem de marinheiro. E exatamente por possuí-la, por ter certo domínio da linguagem, é como se o fosse. É a posse e a execução da linguagem que o faz capaz de navegar, de ir-se em busca do seu objetivo. Ter a linguagem de marinheiro torna-o marinheiro. Ter a linguagem é tornar-se, é vir a ser. O segundo movimento que se desenha é mais atmosférico (e menos narrativo), pois a escrita termina por colocar-se de maneira autocrítica, absolutamente consciente de si, revelando (como num jogo de espelhos) a própria construção do conto e a própria construção da linguagem. Podemos então considerar que possuir a linguagem é tê-la e tê-la é, por sua vez, construir uma realidade determinada. Ou seja, a linguagem como eixo de funcionamento só se revela em sua posse e é essa posse que erige sua existência. Ter a linguagem é fazê-la existir (ficcionalmente ou não).

Em certo sentido, o trecho acima e o todo o conto terminam por endossar que a constituição de uma realidade poética se faz em processo de descoberta e eterna reinvenção, de um infinito movimento entre o fora e o dentro da sutileza da linguagem. Não há claramente uma diferença ou mesmo um abismo temporal entre o conhecido e o desconhecido, os dois parecem próximos e interdependentes. O que talvez exista é uma diferença ligeira de teor de consciência do estabelecimento da linguagem. Ou ainda, é o seu quantitativo de construção que serve de índice temporal e de eixo de ligação entre o conhecido e o desconhecido. Conhecer, desconhecer, deixar-se conhecer, deixar-se desconhecer parecem engrenagens

muito precisas da criação de um veículo que possibilite a comunicação entre o desejo e o meio. Conhecer é construir linguagem. E construir linguagem é obviamente, conhecer.

(...) mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não sai de ti, não chegas a saber quem és, O filósofo do rei (...) dizia que todo homem é uma ilha. (...) Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós, Se não saímos de nós próprios, queres tu dizer.³

Por outro lado, o pedinte é advertido que em certas vezes, em alguns momentos, naufraga-se pelo caminho, que o impróprio processo de construção da linguagem é passível de desaparecimentos e afogamentos. Que a visibilidade da trajetória por vezes é desfeita pelo seu apagamento e que esse é inevitável, por ser componente do processo de conhecimento, situando-se entre o visível e o invisível. Embora o chefe de navegação conclua e endosse, a partir das reflexões do pedinte, que chegar sempre se chega, que atingir o objetivo é o devir inevitável de toda navegação e de todo o veículo, a probabilidade de naufrágio é grande; e mesmo que isso aconteça, mesmo que a imagem em processo de busca perca-se por algum sumidouro do meio, resta ao navegante a obrigação de escrever nos anais do porto (seja ele qual for) até onde foi possível chegar. Ou seja, a palavra é a memória física da imagem quando ela naufraga.

Ao nos aproximarmos do final do conto, a personagem principal parece um pouco cansada e ciente da empreitada obscura. O pedinte já havia ido em busca de alguns marinheiros que, comovidos com a causa, pudessem seguir viagem. Infelizmente e como era esperado, não houve voluntário algum. Todos os homens do mar haviam negado a possibilidade de participação na empreitada, por considerarem impossível a existência alguma ilha desconhecida, já que todas as ilhas estão nos mapas. Resumidamente, restaram somente o pedinte e a faxineira do palácio, que surge na história após ter decidido sair do castelo e encontrar seu próprio caminho. A última imagem que o conto nos provoca é que, depois de uma noite turbulenta de sonhos sobre a própria embarcação e sobre a pluralidade de seus possíveis tripulantes “o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e de outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida, fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.”⁴

O conto então chega ao seu fim que paradoxalmente parece desembocar no seu início, ou pelo menos num outro início poético que surge como um eco proveniente de um certo abismo



Ron Mueck
Man in a boat, 2002.

sem ponto de fuga, jogando novamente o leitor numa espécie de sensação de navegação que se repotencializa e se abre vertiginosamente diante do mar/espço branco da folha, indicando assim as infindas possibilidades de outras navegações que provavelmente serão traçadas, desejadas e postas em dúvida. Ir-se em busca do desconhecido e do inominável é o norte do texto (talvez sem um norte específico tal qual a bússola do tempo nos acostumou). Ir-se em busca do desconhecido para que, através da distância e do vácuo que se abre em todo o desconhecido, possa-se aproximar-se e distanciar-se de si. Por outro lado, diante do atrevimento de tal rota de navegação e de seu descompasso atravessado na realidade crua das coisas e dos portos (em suas inevitáveis despedidas de muitas lágrimas de marés), as personagens resolvem inscrever na proa do barco o nome do seu “quase-alvo-quase-destino”, como sendo esta a melhor rota e a mais ampla possível. Rota (de)composta a partir da nomenclatura dada ao veículo, nomenclatura esta que é sua própria finalidade e incerteza. Nomenclatura que ensaia e supõe conferir algum destino proveniente da imagem-pintura da palavra na borda, no casco do meio possível de navegar e ser navegado.

É importante lembrar que a escrita das palavras na proa do barco faz com que a imagem se consolide mesmo sem existir de fato. A inscrição *A ilha desconhecida* parece ser capaz de erigir na narrativa do conto, nos desejos das personagens e na realidade do espectador, a imagem poética da ilha realmente desconhecida que talvez nunca chegará. É a imagem da palavra que faz com que essa se descole de suas linhas e da bidimensionalidade do seu suporte (nesse caso a proa), para erigir-se em pensamento concreto e linguagem plástico-poética. Os dois eixos (palavra e imagem) parecem situar-se numa relação de absoluta interdependência, desejo e compreensão.

Guimarães Rosa em *A terceira margem do rio*⁵ narra a estória de um pai que decide, depois de algum tempo, construir sua própria canoa e se aventurar pelo rio que existe próximo ao vilarejo de onde mora. A partir do momento em que o pai embarca no seu desejo, a comunicação com os parentes se extingue, se direciona ao mínimo possível. O pai “suspendeu a palavra (...) sem fazer conta do se-ir do viver”⁶. Sobraram-lhe então alguns pequenos gestos, algumas imagens longínquas, alguns acenos e algumas sombras. O pai, a partir daquele momento específico, não pronuncia mais nada, não aporta em lugar algum e a comunicação, sensivelmente reduzida, quase nula, resume-se a uns pouquíssimos acenos e a uma turva imagem de si próprio que vez por outra se revela. Seu rio é o silêncio.

O pai decide embarcar no suporte construído por sua própria vontade, embarca naquilo construído como possibilidade de experiência, de isolamento e de aventura (desventura?!). O barco passa a ser seu veículo, seu único eixo de funcionamento, sua realidade poética distante da concretude do mundo. Vai para um não-local em eterno fluxo, distancia-se dos outros para aproximar-se de si mesmo, faz dessa escolha sua cruz e sua delícia. A navegação é a sua linguagem primordial.

Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.⁷

Ao narrador do conto, resta a observação atenta e impotente diante da opção do pai de entregar-se a esta obra provavelmente sem razão e sem motivo. A obra (o barco e a própria viagem) parece-lhe consequência de um desejo que, ao longo do tempo, foi se descortinando, se revelando e se desenvolvendo de acordo com a preparação vagarosa e extremamente detalhada do barco que lhe serviria de meio para poder desbravar o meio impróprio do rio que era, conseqüentemente, uma margem outra, desconhecida e inimigável.

O pai fez desse desejo seu devir, seu porto sem âncoras e sua morada. Optou por “naufragar-se em si”. Vivia assim, desaparecido em seus pensamentos desconhecidos. Fisicamente aparecia em raras ocasiões, como uma névoa de sujeito, como uma atmosfera de existência de duração mínima para logo “evaporar-se”. Sua imagem era praticamente incapturável, parecia ser uma certeza duvidosa de uma ausência, como um nó que afundou em algum meandro do rio e que virou lenda, que servia mais de objeto de narração do que propriamente objeto de observação. E ao tentar ter sua imagem fisgada pelos repórteres, curiosos com o ocorrido, tornava-se ainda mais incapturável, “desaparecia para a outra banda”⁸

Aos poucos o pai do narrador realmente desaparece da narrativa e permanece como uma onipresença, como uma presença sentida embora não presente, como uma presença de ausência, como o elemento norteador de toda a angústia da personagem principal. Torna-se bruma, eixo de dissipação de si, consolidado em imagem que, por vezes, se afoga em sua intermitência de memória. O sentimento que surge então é bem próximo daquele que nos fala Maurice Blanchot, ao discorrer sobre as potencialidades da imagem:

A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa.⁹

O pai do narrador existe. Esta lá em seu processo de exílio dos outros; é uma presença sabida e sentida que não se presentifica com frequência. Nas raras vezes em que isso ocorre, nos momentos em que a sua realidade se consolida diante dos outros, torna-se imagem. Em certo aspecto, podemos então considerar que essa imagem (e toda e qualquer imagem?) é a presentificação de um processo (por vezes falho) de capturar e paradoxalmente nomear pictoricamente a substância da coisa através da substância específica da superfície de si (que no conto, se desenha longinquamente através dos olhos de quem vê). A imagem do pai é o instante preciso onde a imagem, e todos os seus eixos de realidade, se inscrevem na existência do filho que, por ser sua voz (já que é a ele que resta a narração da tensão do parentesco) traz à tona e aproxima todas as sensações incapturáveis e sem forma para a escrita e para o leitor.

O narrador vive à beira de si e de alguma lembrança errática. Vive por viver-se. Escolhe “o coração estranho do longínquo” para existir. Torna-se também imagem (de outra ordem), pois é uma imagem que reflete a imagem do pai; um outro de si. A imagem do filho é a imagem



Ron Mueck
Man in a boat, 2002.
Detalhe

violenta que surge ao tornar-se consciente (ao ver) a imagem esvaziada em sua fatalidade de coisa. E provavelmente também por isso, viva também “sem fazer conta do se-ir do viver”¹⁰, sem sua própria presença (que ainda não é morte, nem imagem da morte, mas uma aproximação assumida diante da morte da existência como assunção do vazio).

A figura do pai surge como este elemento inapreensível de distanciamento, como algo de fluxo único que atravessa as duas margens (de ida e volta) e resolve estabelecer um eixo utópico onde os dois movimentos se congregam. A imagem que nasce termina por potencializar o presente da ausência e, de acordo com a força e com a latência desta imagem esvaziada, obriga o narrador a conformar-se com essa situação sem forma. Era a imagem do pai que apaziguava o informe do filho. Curiosamente, é através da escrita (a narração do filho) que a imagem do pai é construída e é a produção imagética e ficcional do pai (aparecendo em momentos específicos), que erige e dá forma à emoção do filho como existência única e recíproca.

O pai já distante estava então mergulhado na indefinição de sua realidade e é esta indefinição que termina por definir a posição de narrador do filho e de sua incapacidade de luta diante de tal potentíssima imagem. Os dois estão amalgamados num eixo onde palavra e imagem dependem de si por sobrevivência e respiração. É a ausência do pai que provoca, gera e pare a presença angustiada do filho, conformado com o pai e inconformado consigo, com sua covardia diante da suspensão (de vida) do pai. Aos poucos, a tal sensação de perda torna-se retumbante e em virtude do seu desejo de obtenção de alguma relação (gradativamente encaminhada ao mínimo possível) o filho termina por orgulhar-se de sua posição, pois ao fazer alguma ação que era tida como bom procedimento, relacionava-a imediatamente com os ensinamentos do pai, “o que não era certo, exato; mas, que era mentira por verdade.”¹¹

Guimarães Rosa cria um entre-espaço, um não-lugar, um espaço que se situa para além das duas já conhecidas margens e que não podemos ter acesso, como um eixo alternativo de funcionamento onde a separação e a dicotomia parecem impossíveis e improváveis, onde o plasma poético do existir (em sua ausência) inunda a concretude do mundo, soterrando sua divisão entre pólos, destruindo sua fragmentação. A terceira margem parece ser o local da dúvida e da incerteza proveniente da opção de navegação em um leito pouco conhecido, estranho e selvagem. É a aventura sem venturas do exercício solitário de escolher o vazio como morada e a passagem como habitação.

(...) a terceira margem abre a possibilidade para uma perspectiva independente, um espaço no meio a partir do qual ambas as alternativas podem ser vistas, julgadas e consideradas. A terceira margem é, desse modo, um espaço radicalmente independente, um espaço livre de dogmas ou imposições, um lugar de observação. A terceira margem também une os que antes eram antagonistas num único campo de discussão. Quando Heidegger discutiu a imagem de uma ponte, ele poderia estar falando de uma terceira margem: 'A ponte (...) não une somente as margens que já estavam lá. As margens emergem como margens somente na medida em que a ponte atravessa o regato (...). Ela traz o regato, a margem e a terra para a vizinhança um do outro'.¹²

Curiosamente o pai em Guimarães Rosa e o pedinte em José Saramago decidem embarcar numa viagem sem nome e sem destino; sem fim e com o único objetivo: a errância em busca de algum conforto de re-conhecimento de si. E exatamente por esta razão, optam por um espaço que não é lugar algum, que é um espaço outro que existe para além das duas margens do rio e da própria margem daquilo que anteriormente se conhece na segurança dos mapas; que é um espaço entre. Que se faz espaço-entre-atraves da sua dúvida e inevitável instabilidade poética. Este espaço que acontece quando se revela como imagem em reverberação

e se enuncia, é muito próximo da “margem-errância” da própria poética; margem esta sem margens; margem para além da própria margem. As duas personagens do conto provocam certas “possibilidades de salto que, entretanto não equivalem a lançar-se a outro lugar.”¹³

Podemos nos perguntar o que de fato reside de próximo entre a ilha desconhecida e a terceira margem do rio... Se nesta última temos o desejo de mergulho no desconhecido, através do abandono de sua realidade cotidiana e um certo atravessamento poético diante de si e diante do próprio caos que lhe erige como realidade, a ilha desconhecida surge também como elemento próximo deste exercício de humanidade ficcional que os norteia. Deste “ir-se do viver em busca”. Toda ilha desconhecida carrega uma terceira margem (no sentido do seu desconhecimento e “redentora” ignorância diante do desconhecido) e toda terceira margem pode carregar em si, uma ilha desconhecida (no sentido de sua desertificação).

Por outro lado, devemos considerar que, no conto de Guimarães Rosa, temos o processo detalhado da ausência que se estabelece como imagem através daquilo que o pai se propõe a fazer. Somos jogados na experiência daquele (o filho) que se sustenta através da sensação da perda, inclusive da perda da própria palavra-própria; sobra-lhe a narração da impotência diante da situação vivida. No conto de Saramago, o que se revela é o próprio processo de feitura do desejo desta empreitada, comum a todo ser humano e conseqüentemente ao leitor do conto, que por sua vez termina tendo as personagens e seus sonhos como navegantes inevitáveis e parceiros de viagem.

Em Saramago, não há claramente uma ausência, mas sim a presença atmosférica do processo de lançamento ao mar em busca de um objetivo específico, de um alvo, de uma ilha que embora desconhecida nos mapas (da mesma maneira que sua recôndita intimidade), revela-se construída aos olhos daquele que lê. Torna-se imagem. Imagem sem cobiça de definição no conto. Matéria informe. E juntos, leitor, autor e personagens, dividem a sensação de que a ilha desconhecida é um espaço em vácuo, de origem particular, subjetivo e que sua criação e construção também se dá através da palavra, porém através de um processo visual de nomeação. *o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e de outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela.*

Nos dois contos, o barco serve de instrumento para a condução das personagens a um lugar não identificável, inexato, pouco específico. Um não-lugar que se situa dentro e fora das próprias personagens e que somos incapazes de capturar. (Seríamos nós também personagens desta

inevitável navegação? Seria esta empreitada, a navegação inerente a toda e qualquer vida?) A escrita nos dois casos nos aproxima desta clareira poética onde brota o desconhecido e onde este mesmo desconhecido pede passagem para que se apresente como realidade poética, plástica e literária. Contudo, se em Guimarães Rosa temos a imagem silenciosa erigida através da ausência da palavra em reverberação, em Saramago, é a presença da palavra (em ação), pronunciada e escrita, visualmente potente, que é capaz de erigir uma imagem oca de sua presença e de sua realidade inevitável de representação e de poder simbólico. As duas situações poéticas surgem em situações ligeiramente antagônicas e complementares. Repelem-se e atraem-se mutuamente e paradoxalmente terminam por não nos jogar numa situação de dicotomia estrita entre palavra e imagem, mas sim por nos banhar por uma rede de marés repletas de contiguidade e pulsações recíprocas.

Gilles Deleuze inicia um texto chamado Causas e razões das ilhas desertas¹⁴, fazendo referência aos antigos conhecimentos geográficos, que explicitam a existência de dois tipos de ilhas: as continentais e as oceânicas. As primeiras nasceram de um processo de separação, de tensão e afastamento entre as certezas do continente e da terra firme da ilha, enquanto as oceânicas rugem e surgem de dentro da insegurança e da incerteza do mar e das marés; podem “s-urgir” ou submergir. Para ele, tal dualidade termina por endossar uma polaridade inevitável existente na grande maioria dos elementos e fundamentalmente entre a terra e o mar.

O impulso do homem, esse que o conduz em direção às ilhas, retoma o duplo movimento que produz as ilhas em si mesmas. Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou então, é sonhar que se parte do zero, que se recria, que se recomeça. Havia ilhas derivadas, mas ilha é também aquilo em direção ao que se deriva; e havia ilhas originárias, mas a ilha é também a origem, a origem radical e absoluta.¹⁵

Mas o que perseguiria esse texto de agora? Em qual terceira margem queremos nos lançar (eu, você, a palavra e a imagem de nós)? O que estamos a perseguir é poeticamente anterior à própria separação absoluta de pólos e pretende ultrapassar tal dicotomia inevitável. Especificamente, queremos (com o texto e talvez a partir de agora) nos situar num entre-espaço, em algum não-lugar plasmático que seja capaz de inundar a velha e conhecida dualidade entre palavra e imagem, que preencha seus limites, que trapaceie seus métodos organizacionais, que provoque um refluxo infinito e traga poeira aos seus sistemas de funcionamento.

Mas se construímos nossa quase-ficção tendo, como eixo de análise, as ilhas desconhecidas e suas respectivas terceiras margens, qual seria nosso real objeto de perseguição? Qual seria

a sonhada potencialidade plástica-poética que desejamos encontrar em alguma ilha deserta? Qual seria a justificativa da chegada nesse novo-velho-porto?

(...) é que o homem já existe aí, mas um homem pouco comum, um homem absolutamente separado, absolutamente criador, uma Idéia de homem, em suma, um protótipo, um homem que seria quase um deus, uma mulher que seria uma deusa, um grande Amnésico, um puro Artista, consciência da Terra e do Oceano, um enorme ciclone, uma bela bruxa, uma estátua da Ilha de Páscoa. Eis o homem que precede a si mesmo. Na ilha deserta, uma tal criatura seria a própria ilha à medida que ela se imagina e se reflete em seu movimento primeiro. Consciência da Terra e do Oceano, tal é a ilha deserta, pronta para recomeçar o mundo. Porém dado que os homens, mesmo voluntários, não são idênticos ao movimento que os põe na ilha, eles não reatam o impulso que a produz; é sempre de fora que encontram a ilha e o fato de sua presença, contrária, nela, o deserto. Portanto, a unidade da ilha deserta e do seu habitante não é real, mas imaginária, como a idéia de ver atrás da cortina quando ali não se está. E mais: é duvidoso que a imaginação individual possa por si mesma elevar-se até essa admirável identidade; veremos que isso requer a imaginação coletiva no que ela tem de mais profundo, nos ritos e nas mitologias.¹⁶

Notas

1 SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999. pp. 17 e 18

2 *idem* p. 28

3 *idem* p. 41

4 *idem* p. 62

5 ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007.

6 *idem* p.79

7 *idem* p. 78

8 *idem* p. 79

9 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco. p. 257

10 *idem* p. 79

11 *idem* p. 80

12 Projeto curatorial da 6ª Bienal do MERCOSUL. Disponível em: www.bienalmercosul.art.br/novo/media/texto_curatorial.doc

13 NANCY, Jean-Luc. *Dobra deleuzeana do pensamento*. In: ALLIEZ, Eric (org). *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, p.113

14 DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2008. p.17

15 *idem* p. 18

16 *idem* p. 19