Patricia Franca-Huchet

Organizadora

FIGURAS DA EXPERIÊNCIA

coleção ieat

EDITORA ufmg

FIGURAS DA EXPERIÊNCIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
REITORA Sandra Regina Goulart Almeida
VICE-REITOR Alessandro Fernandes Moreira

EDITORA UFMG
DIRETOR Flavio de Lemos Carsalade
VICE-DIRETORA Camila Figueiredo

CONSELHO EDITORIAL
Flavio de Lemos Carsalade (PRESIDENTE)
Ana Carina Utsch Terra
Antônio de Pinho Marques Júnior
Antônio Luiz Pinho Ribeiro
Bernardo Jefferson de Oliveira
Camila Figueiredo
Carla Viana Coscarelli
Cássio Eduardo Viana Hissa
César Geraldo Guimarães
Eduardo da Motta e Albuquerque
Élder Antônio Sousa e Paiva
Helena Lopes da Silva
João André Alves Lança
João Antônio de Paula
José Luiz Borges Horta
Lira Córdova
Maria de Fátima Cardoso Gomes
Renato Alves Ribeiro Neto
Ricardo Hiroshi Caldeira Takahashi
Rodrigo Patto Sá Motta
Sergio Alcides Pereira do Amaral
Sônia Micussi Simões

INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS TRANSDISCIPLINARES
Diretor Estevam Barbosa de Las Casas
Comitê diretor
Heloisa Soares de Moura Costa
Maria Fernanda Salcedo Repolês
Patricia Franca-Huchet
Zilma Silveira Nogueira Reis

Patricia Franca-Huchet
Organizadora

FIGURAS DA EXPERIÊNCIA

EDITORA ufmg

© 2022, A organizadora
© 2022, Editora UFMG

Este livro, ou parte dele, não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

F477 Figuras da experiência [recurso eletrônico] / Patricia Franca-Huchet, organizadora. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022

1 recurso online (358 p.: il.): pdf (IEAT)
Inclui bibliografias.
ISBN: 978-65-5858-075-1

1. Arte. 2. Arte – Filosofia. 3. Arte – História. 4. Imagem (Filosofia). I. Franca-Huchet, Patricia, 1958-. II. Série

CDD: 700
CDU: 7

Elaborada por Vilma Carvalho de Souza – Bibliotecária – CRB-6/1390.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Rafael Chimicatti
DIREITOS AUTORAIS Anne Caroline Silva
ASSISTÊNCIA EDITORIAL Eliane Sousa
PREPARAÇÃO DE TEXTOS Michel Gannam
PROJETO GRÁFICO Cássio Ribeiro, a partir de Glória Campos – *Mangá*
FORMATAÇÃO Fernando Freitas
MONTAGEM DE CAPA Ederson Ciriaco
IMAGEM DE CAPA Desenho e bordado de Patricia Franca-Huchet. Montagem de Nathaly Ferreira e Patricia Franca-Huchet
PRODUÇÃO GRÁFICA Warren Marilac

EDITORA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627 – CAD II – Bloco III
Campus Pampulha – 31270-901 – Belo Horizonte/MG
Tel: + 55 31 3409-4650 – www.editoraufmg.com.br – editora@ufmg.br

SUMÁRIO

Apresentação
FIGURAS DA EXPERIÊNCIA 8
Patricia Franca-Huchet

O IMPERATIVO DE SE VIVER A VIDA
COMO OBRA DE ARTE 13
Angélica Adverse

DESTINO ELDORADO: PARAGENS 29
Armando Queiroz

MONUMENTOS DA AUSÊNCIA 59
Bruno Amarante

O CORPO, A MORTE, A IMAGEM:
A EXPERIÊNCIA DE UMA PESQUISA 69
Carolina Junqueira dos Santos

QUANDO SE PERGUNTA PELO SENTIDO DO ESPAÇO
OU O ESPAÇO COMO OBRA DE ARTE 82
Carolina Melo

NOTAS SOBRE O PROCESSO DE ELABORAÇÃO
DE UM DICIONÁRIO DA AUSÊNCIA 95
Cláudia Maria França da Silva

URBANO ORNAMENTO.
MÚLTIPLAS VOZES. PESQUISA DE FRONTEIRA.
METODOLOGIAS HÍBRIDAS. 115
Fernanda Goulart

ALFREDO JAAR EM SERRA PELADA:
UMA NOÇÃO DE VALOR 129
Gladston Costa Almeida

O SUBLIME E O SUBLIMAR MODERNOS:
UMA CONVERSA DE MALEVICH
COM A PSICANÁLISE E A FILOSOFIA 148
Guilherme Massara Rocha

A ESCRITURA INSURGENTE:
GESTOS DA PALAVRA
ENTRE O ATO GRÁFICO E A POLÍTICA 168
Helton Adverse
Angélica Adverse

PARA QUE OS PÁSSAROS VENHAM MORRER
EM SUA JANELA OU PELA ARTE
DE NÃO CONVERGIR CAMINHOS 185
Hortência Nunes Abreu

EXPEDIÇÕES MINERÁRIAS:
A EXPERIÊNCIA DO PERCURSO 197
José Lara

AS PAISAGENS FOTOGRÁFICAS HISTORICIZADAS
DE *TO FACE*, DE PAOLA DE PIETRI 210
Kátia Hallak Lombardi

SOBRE O QUE NÃO É PRECISO 232
Liliza Mendes

A INVESTIGAÇÃO TEÓRICA E A PRÁTICA ARTÍSTICA DE GIUSEPPE PENONE: HABITAR A PELE DO MUNDO 245
Marina Câmara

ESTRATÉGIAS PARA UMA PRÁTICA HÍBRIDA ATRAVÉS DA IMAGEM: UM RELATO SOBRE O MÉTODO NA PESQUISA EM ARTES VISUAIS 264
Marina Romagnoli Bethonico

TESTEMUNHO IMAGEM 275
Nina Aragón

MONTAGENS: INFÂNCIA, LINGUAGEM, EXPERIÊNCIA 288
Patricia Franca-Huchet

ARTE E NARRAÇÃO: SOBRE *INFERNO VERDE* 301
Ricardo Miranda Burgarelli

GEOMETRIA SENSÍVEL: UMA EXPERIÊNCIA TRÓPICA DA ARTE 320
Rodrigo Borges Coelho

A EXPERIÊNCIA: UM LABIRINTO (OU PENSAR A CONDIÇÃO ARTÍSTICA) 336
Stéphane Huchet

SOBRE OS AUTORES 353

FIGURAS DA EXPERIÊNCIA

Quando observamos as diferentes práticas artísticas atuais, constata-se um interesse pela diversificação dos aspectos e dos espaços da experiência. Essas práticas legitimam a interrogação dos dispositivos que permitem inventar, elaborar, pensar, produzir, exibir e criticar as mais diversas figuras da experiência artística. Essa diversificação afeta também a figura do artista, que se transforma gradativamente, ao mesmo tempo que permanece intocada em certos aspectos. Certos tensionamentos ocorrem. O tempo nos convida, portanto, a refletir sobre esse processo e sua eventual dimensão transdisciplinar. Serão as múltiplas figuras da experiência que, presentes neste livro, conseguem inaugurar algo inédito ou, como o conceito de experiência costuma significar, continuam consagrando fórmulas comprovadamente exitosas ? Experiência significa experimentação ou o capital cognitivo sobre o qual a arte pode continuar a existir e a evoluir? Surge a inquietante questão que se coloca com acuidade: em que espaço acontecem essas experiências? Como defini-lo? O lugar dessas práticas opera diferenças e em que níveis? Através de que formas e de quais singularidades ?

Quando falamos de experiência, usamos uma palavra ambivalente. Ela remete, com efeito, à experiência consagrada, que decorre de um processo cumulativo de saberes. Falamos de um

profissional experiente, que possui conhecimentos considerados incontestáveis e dignos de serem transmitidos. A palavra "experiência" aponta, também, para aquilo que a pesquisa de laboratório chama de experimentação. De um lado, algo consolidado, de outro, algo dinâmico, em processo, rumo ao desconhecido. A arte não desmente essa ambivalência. A história da arte representa, inclusive, uma sequência de balanceamentos constantes entre as duas polaridades. A palavra "experiência" contém, na sua etimologia, a raiz *per*, que se encontra nas palavras "perigo", "perímetro", "periferia" etc. Indica um limite (em alemão, por exemplo, a palavra *Erfahrung* mantém relações com o verbo *fahren*, conduzir ou transportar, e *Gefahr*, perigo). Experiência indica, portanto, um movimento eventualmente perigoso, que poderia ameaçar ou desestabilizar o indivíduo. É, evidentemente, esse poder de desestabilização que nos interessa, e menos o aspecto conservador ligado ao fato de abrigar a experiência na certeza do ser. Poder-se-á afirmar que a situação da vida, e nela a do artista consiste sempre em oscilar entre certeza e incerteza, forma e informe, estrutura e gênese, *ergon* e *energeia*. Assim, um entendimento sábio da experiência exige que a solidez do experiente não se torne rigidez e fechamento e que sua competência seja transformada em energia formadora.

Como a história da arte é constituída de movimentos de transmissão das experiências adquiridas e de séries de transgressões da tradição, podemos afirmar que o artista desempenha várias funções: ele pode ser considerado como aquele que dispara o processo experimental. O artista recolhe também os efeitos retroativos das ondas desencadeadas por seus abalos sísmicos; numa palavra, cabe ao artista disparar o movimento, dar vida à arte, experimentar e, ao mesmo tempo, responder a partir desse movimento. Nesse sentido, ele é autor e gestor da experiência, sua fonte, seu fomento e seu intérprete. Ter experiência não se desvencilha de um mecanismo dinâmico de re-exame constante dela mesma.

Na história da arte, a questão da experiência é fundamental. Poder-se-á mencionar o curso "Experimentaction", realizado por Hélio Oiticica no centro cultural 92nd St Y, em Nova York, em 1972,[1] no qual trouxe à plateia parceira do evento uma proposta de ação-curadoria que assumia o experimental, como diz um texto escrito pelo artista em março do mesmo ano. Oiticica insistia na necessidade de "experimentar o experimental" fora dos circuitos, da competição entre artistas, do mercado, dos incentivos institucionais, dos veículos clássicos. Concluía: "em suma, o experimental não é 'arte experimental' (...) o experimental não tem fronteiras para si mesmo, é metacrítica da 'produção de obras' dos artistas de produção" (OITICICA, 2008, p.3 46-343). Identificamos em Oiticica uma manifestação do desejo de experimentar mesmo, isto é, de se livrar dos padrões e dos modelos, inclusive culturais e comportamentais. Todavia, um salto de quinhentos anos atrás nos mostraria a questão da experiência, que também existia na teoria renascentista. Na densa teoria do *disegno* e suas relações com o conceito de *idea*, o papel reservado à experiência se revela fundamental. Na operação na qual articulam-se o conceito e a "declaração plástica", a ideia que o artista produz resulta da experiência presente na sua relação perceptiva e cognitiva com a natureza e as coisas.

A experiência envolve então vários conceitos correlatos: a memória, o esquecimento, a história, o tempo, a liberdade, a obediência, a tradição, a autoridade, a exemplaridade, a transgressão, a hipótese, a conservação, a invenção, a reprodução, a criação etc. Ela envolve as duas polaridades do ter e do fazer. Envolve um vaivém entre a autoridade e a descoberta. Ela é uma espécie de imagem crítica e dialética, no sentido em que as descrições e as análises dos processos experimentais são maneiras de firmar as experiências.

---

[1] O material de "Experimentaction" pode ser acessado no Programa Hélio Oiticica de Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br/programaho/.

Um processo artístico ou experimental bem descrito e analisado é capaz de se tornar uma referência, mesmo que provisória. A experimentação artística e a construção caminhante e descobridora de toda proposta constroem uma experiência. Quando somos tocados e convencidos por um trabalho artístico, é porque ele soube explorar e contemplar as duas faces da experiência, havendo um encontro entre produção laboratorial e método consistente.

O espírito acadêmico, de maneira mais clara na pós-graduação, exige do artista, do crítico, do historiador, sejam mestrandos, doutorandos ou professores, que se consolide uma certa inteligência experimental da experiência artística. Desde 2010, os colóquios organizados pelo Bureau de Estudos da Imagem e do Tempo são uma forma de meditação sobre as várias e prolixas figuras da experiência que atravessam ou sustentam nossas vidas pessoais e profissionais. Nesse sentido, o título do colóquio do ano de 2016 reflete o espírito aberto e participativo, quando convidamos nossos parceiros, colegas e pesquisadores a colaborarem.

A experiência artística, com efeito, é fascinante. Ela tem muito a ver com a experiência estética, cujas antinomias foram bem entendidas por Kant, na sua *Crítica do juízo*, na qual afirma veicular nessa experiência um desejo de universalização. Meu gosto, meu sentimento, minha experiência subjetiva chamam para algum compartilhamento, porque é através das mais diversas modalidades da experiência estética (que podem ser, para nós, tanto eróticas quanto intelectuais etc.) que o sujeito se sente existir de maneira mais densa. É comum desejarmos comunicar nossa experiência. Kant já entendeu ser ela o motor e a motivação de uma comunicação sem fim. A comunicabilidade da experiência, o ímpeto de desejar falar sobre ela justificam, sem dúvida, o trabalho artístico. Raízes kantianas agitam, inclusive, o mote bem contemporâneo da arte como participação. Desde os anos de 1960, a arte contemporânea é uma rica história de partilha da experiência. Somos herdeiros dessa situação,

e os colóquios do Bureau de Estudos da Imagem e do Tempo nos convidam exatamente a isso: co-locar, entre co-locutores, nossa experiência.[2]

Hoje podemos afirmar que a pesquisa em arte, em suas diversas manifestações, apresenta formas e ações suscetíveis de mostrar às ciências humanas interrogações e proposições ainda inexploradas. Assim, deixa transparecer um rico saber que pode consolidar investigações sobre outras ordens da natureza humana em geral. A história da arte é constituída por um conjunto amplo de artistas que não teriam sido o que foram, não teriam deixado o marco que deixaram no tempo, se não tivessem sido pesquisadores. O artista pesquisador é uma peça-chave na formação e na transmissão do conhecimento histórico, mas também e, sobretudo, de um conhecimento experimental que ele vivencia em sua prática.

Patricia Franca-Huchet

REFERÊNCIA

OITICICA, H. Experimentar o experimental. *In*: BRAGA, P. (org.). *Fios soltos*: arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

[2] Colóquio Metodologias e Dispositivos do Artista em sua Produção: Pesquisa, Enunciado e Transdisciplinaridade. Belo Horizonte, Memorial Minas Vale, 20, 21 e 22 de outubro de 2015. Disponível em: https://issuu.com/be-it/docs/programa_do_col__quio_metodologias__b4707e64361d70. Acesso em: 18 mar. 2022. Colóquio Figuras da Experiência, Belo Horizonte, Conservatório de Música da UFMG, 24, 25, 26 e 27 de outubro de 2016. Disponível em: https://eba.ufmg.br/pos/posbeta/wp-content/uploads/2016/10/COLÓQUIO-FIGURAS-DA-EXPERIENCIA-2016-1-1.pdf.

ANGÉLICA ADVERSE

O IMPERATIVO DE SE VIVER A VIDA COMO OBRA DE ARTE

> Nada é mais contrário às regras do alto dandismo que se reconhecer, por surpresa ou admiração, inferior a qualquer coisa.
>
> *Théophile Gautier*

O DANDISMO ENTRE A ARTE E A FILOSOFIA

Oscar Wilde[1] escreve, em *De Profundis*, que sua agudeza intelectual o permitiu fazer da arte uma filosofia e da filosofia uma arte. Em nosso texto, essa postura reflexiva do artista é observada como uma forma de *medialidade*. Nessa perspectiva, o conceito benjaminiano *médium-de-reflexão*[2] se concatena a uma série de questões que nos permitem pensar a fratura do *eu* do

---

[1] Oscar Wilde fotografado em Nova York por Napoleon Sarony (1821-1896), 1882. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283247. Acesso em: 31 de maio de 2022.

[2] *Médium-de-reflexão* foi o termo utilizado por Walter Benjamin para resumir a filosofia da arte desenvolvida por Friedrich Schlegel e por Novalis. A expressão *médium-de-reflexão* é, do ponto de vista semântico, complexa. O termo foi cunhado por Benjamin para abordar a medialidade do pensamento com o absoluto. Como desejamos oferecer um quadro filosófico e artístico do Dandismo, fomos conduzidos à aproximação de ambos – assim, reproduzimos a ideia benjaminiana de que o Dandismo poderia ser pensado como um *médium*, quer dizer, poderia ser pensado filosoficamente como um modo de desdobramento do eu para o si artístico, possibilitando o infinito contato com o absoluto. Adotamos esse termo por acreditarmos que ele diz respeito aos mais diversos problemas da arte moderna e contemporânea no que concerne à potenciação crítica da obra de arte e à autonomia da arte.

artista, o que corresponde a um processo de infinita transformação que, por fim, produz uma *dessubjetivação* no pensamento artístico.

O Dandismo foi a primeira experiência de estetização do artista que o figurava filosoficamente como uma obra de arte. Para o dândi, cada aspecto de sua vida deveria refletir o seu pensamento de arte. Nosso ponto de partida é pensar essa transformação da consciência do artista tanto diante de sua vida quanto diante de seu trabalho artístico. Cabe lembrar que a dimensão crítica do pensamento do artista é extremamente singular para se pensar a modernidade. Esse fato transforma não somente a experiência da criação artística, como também interfere e modifica as questões relacionadas à recepção da obra. Nesse aspecto, cabe nos perguntar como nos relacionamos com a imagem que é também a presença de um corpo? Ao mesmo tempo, cabe lançar a questão em relação ao Dandismo: seria o dândi o primeiro *performer* da história da arte?

Devemos nos lembrar que a criação do dândi une duas instâncias: a consciência crítica e a criação de si como imagem. O Dandismo surge nesse espaço limiar entre a consciência crítica e a estetização de si mesmo. O dândi emerge do processo de observação no qual o artista inventa a si próprio. Na verdade, a invenção do dândi coincide com o momento no qual o artista moderno começa a se emancipar, rompendo com as regras do academicismo e com as normas sociais de assujeitamento. O dândi representa a virada de um pensamento epistemológico moderno, em que o sujeito moderno tem de interpretar a leitura que faz de si mesmo para inventariar o seu caráter. Por isso, o dândi retoma alguns modelos da antiguidade, como a escritura biográfica, a retórica e as meditações, que visavam o aperfeiçoamento de si. O dândi remonta um modelo de conduta próximo ao estoicismo, unificando a contemplação e a ação. O aperfeiçoamento de si está associado tanto à leitura quanto à crítica. Esse aspecto merece nossa atenção porque é concernente às interpretações teóricas que fundamentam o pensamento crítico na

criação artística. Por isso, compreendemos o Dandismo como uma *ação reflexiva*, ou seja, como *médium-de-reflexão*. Por isso, servimo-nos do conceito *médium-de-reflexão* desenvolvido por Walter Benjamin em sua tese de doutoramento *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (1919).

Nessa tese, Benjamin formula um novo conceito para pensar a possibilidade de conexão entre o pensamento e a criação. A partir da noção de médium, ele introduz questões concernentes à crítica das obras de arte, à autonomia do artista e à transformação das noções com relação ao absoluto da arte. A nosso ver, são questões que dialogam com a atividade crítica desenvolvida pelos dândis, sobretudo pelo desejo de autonomia e emancipação. Por essa razão, o Dandismo se aloja entre a filosofia e a arte. Ao pensar a própria vida como uma obra de arte, o dândi introduz uma nova ordem para a experiência.

Quando Charles Baudelaire[3] diz "ser um homem útil sempre me pareceu algo bastante detestável" (2009, p. 45), ele tenta escapar de uma lógica da utilidade coordenada por uma moral da produção burguesa. Tal empreitada tenta romper com um mecanismo produtivo que não poupa nenhuma esfera da vida social. A apologia do ócio dândi tenta refutar a ideia de que os indivíduos devem se agregar à massa de pessoas úteis produtivas. Lógica que também abandona às margens todos aqueles cuja atividade não é compreendida como útil à sociedade. Nessa margem se situam o artista, o poeta e o pensador. Por isso, para Baudelaire, o artista e o dândi estariam na mesma condição de outros párias, como os malandros, os ociosos e os desempregados.

Ao introduzir uma discussão sobre a virtude do inútil, Baudelaire nos faz compreender que a existência estética é um desafio maior ao artista, pois a vida estetizada engaja o artista

---

[3] Charles Baudelaire por Félix Nadar, 1854-60, fotografia, 8,5 x 9,0 cm, Coleção Marie-Thérèse & Andre Jammes, Museu d'Orsay, Paris. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Charles_Baudelaire_2.jpg. Acesso em: 18 fev. 2022.

num processo de emancipação mais radical pela via da oposição e da revolta. Essa atitude impertinente propicia ao dândi desenvolver a *arte de agradar desagradando* (*l'art de plaire en* déplaisant)[4]. Isso significa que é pela *atitude impertinente* do dândi que seu caráter independente é revelado. A manifestação de sua independência é expressa pelos seus gestos, pelo seu estilo de vida e pela performatividade de sua aparição no espaço público.

O imperativo de se viver a vida como uma obra de arte é igualmente uma provocação. A postura crítica diante de si e da sua vida é o que lhe permite criar impertinentemente outra conduta diante dos tabus da sexualidade, dos gêneros, do trabalho e da própria arte. O dândi cultiva o senso de distinção porque preserva o valor metafísico do espírito, resistindo ao pragmatismo burguês. O culto de si mesmo é, portanto, o último traço de heroísmo na cultura decadente moderna.[5]

OS SERES MEDIAIS

Talvez possamos dizer que o dândi tenha antecipado as reflexões sobre os "discursos corpóreos" na arte porque introduz uma crítica das operações expressivas realizadas em torno da aparência e da aparição do artista. Sob esse ponto de vista, o Dandismo desenvolve uma postura crítica corporal que inicia a distinção entre *representação* e *apresentação*.

---

[4] A arte de desagradar seria, segundo Barbey D'Aurevilly, um modo de impertinência não verbal, pois a forma de se vestir do dândi é, em si mesma, uma provocação ao moralismo social. Essa impertinência se endereça, sobretudo, àqueles que consideram a aparência e a aparição elementos artificiais e que não carregam em si mesmos uma ironia brutal. Portanto, o ato de vestir constituíra parte de uma linguagem crítica e subversiva do dândi de modo semelhante ao texto literário. Recomendamos a leitura de "Art de (Dé)Plaire", de Fernand Hörner (2016).

[5] Jules Barbey d'Aurevilly, Émile Lévy, óleo sobre tela, sem dimensões, 1881-1882, Musée Barbey d'Aurevilly, Saint-Sauveur-le-Vicomte, Coleção Chateaux de Versailles et de Trianon, França. Disponível em: https://histoire-image.org/de/etudes/jules-amedee-barbey-aurevilly-1808-1889. Acesso em: 18 fev. 2022.

O dândi figura a experiência da aparição de um pensamento que transforma os modos de ser e de aparecer do artista moderno. A partir disso, há uma metamorfose corporal do artista, que necessitará de "performar" a sua imagem para manifestar o estatuto de sua independência reflexiva. Contudo, essa independência não diz respeito à personalização. Ao contrário, essa autonomia se inscreve na criação de arte, ou seja, na criação de si mesmo como uma obra de arte. Por esse motivo, o dândi é um m*é*dium; dito em outras palavras, ele é o meio de conexão do pensamento do artista com o seu próprio corpo.

O conceito romântico de m*é*dium nos fornece as pistas para pensarmos o devir do artista moderno. O "devir outro" desencadeado pela atitude impertinente do dândi possibilita ao artista fazer do seu corpo a matéria de seu espírito. Assim, o Dandismo não pode ser entendido apenas como um *meio*, mas como uma ação encarnada pelo artista para performar a sua existência estética. A performance do dândi consiste em apresentar o *ethos* de sua elegância, que é, em essência, a transformação do corpo em espírito. Além disso, os seres mediais são capazes de transfigurar a vida em obra de arte, porque participam de uma ordem simbólica capaz de transfigurar o real. Essa transfiguração é o que permite ao dândi reencantar sua indumentária, seus objetos, sua escritura e sua aparência. A ciência das maneiras da qual fala Balzac participa de uma prática filosófica na qual a estetização do cotidiano se impõe como uma forma de conexão do dândi com o absoluto. Por isso, sua aparição um tanto quanto performática tem uma função maior e fortemente simbólica. Retomemos as palavras de Jules Barbey d'Aurevilly:

> Os espíritos que só veem as coisas pelo lado menor imaginaram que o dandismo era sobretudo a arte da aparência, uma feliz e audaciosa ditadura em matéria de toalete e elegância exterior. Muito certamente é isso também, mas é muito mais. O dandismo é toda uma maneira de ser que não se resume ao aspecto materialmente visível. É uma maneira de ser inteiramente composta de nuances, como

sempre acontece nas sociedades muito antigas e muito civilizadas, nas quais a comédia torna-se bastante rara e a convenção triunfa sobre o tédio (BARBEY D'AUREVILLY, 2003, p. 130).

Devemos compreender os seres mediais como aqueles capazes de unir espírito e corpo. Os seres m*é*dium ou seres mediais constituem um novo modo de ser capaz de correlacionar a vida e a arte, designando um tipo de existência mágica. Uma existência fabulada pela arte e distante do real. Os seres mediais aspiram a uma vida elegante pelo processo interpretativo da estética que articula sensualidade e sentido. O m*é*dium é o conceito que nos permite pensar a experiência da alteridade no Dandismo. Nessa perspectiva, ele é responsável por dar suporte às novas experiências de percepção e de memória vivenciadas pelo dândi-artista. Como nos explica Honoré de Balzac: "a vida elegante é a perfeição da vida exterior e material (...) a vida elegante é, pois, essencialmente a ciência das maneiras" (BALZAC, 2009, p. 31-80).

A CRÍTICA-ESTÉTICA

O Dandismo introduz na arte inúmeras reflexões acerca da mudança do estatuto da crítica, da reflexão e da percepção da obra de arte. A frase de Oscar Wilde, "devemos ser uma obra de arte ou vestir uma", presente no conjunto de aforismos intitulado "Frases e Filosofias para Uso dos Jovens" (1894), nos dá pistas para pensarmos a experiência da crítica-estética no dandismo. Por intermédio desse dito, podemos entender como as fórmulas ou as reflexões literárias contribuíram para a difusão do ideário dândi. A partir desse mote, observam-se as seguintes questões: a emancipação do pensamento do artista, a mudança dos paradigmas da forma pela estética da existência dândi e a transfiguração do corpo-espírito do artista. A crítica-estética introduzida pela filosofia da arte de viver surge como uma forma específica de reflexão, estruturando a *forma* do pensamento.

Os aforismos literários são a forma estética do pensamento de arte, eles têm como tarefa desencadear uma nova experiência da crítica para o artista moderno. Ser ou vestir uma obra de arte diz respeito a um modelo de existência conformada ao espírito. Portanto, a autorreflexividade do artista não se dirige ao *eu*, mas à própria arte, devido às correspondências que seu pensamento estabelece com o mundo. Somos apresentados a uma grande mudança que determina a atenuação da subjetividade do pensamento crítico do artista: a obra de arte ocupa o centro de uma série de conexões reflexivas com o mundo. Em razão disso, a reflexividade crítica torna-se imanente à própria obra de arte, e a própria obra de arte transforma-se no *médium-de-reflexão*, que possibilita a conexão com o absoluto. Nesse sentido, a crítica estética se integra aos demais processos da arte e se distancia da atividade do julgamento crítico baseado no gosto ou em critérios canônicos. A tendência da criticabilidade da obra corresponde, portanto, a um critério interno manifesto por sua forma. Essa reflexão não é um critério de julgamento, mas um centro de onde se erige a potência de sua essência crítica. A estrutura da obra manifesta-se livremente, produzindo uma independência no processo de recepção.

Dessas questões se extraem os problemas relacionados ao Dandismo, e, seguindo esse propósito, poderemos pensar, em igual medida, a emergência de um novo modelo de crítica de arte: a crítica artística inserida na essência mesma da obra. Como consequência dessas transformações, iniciam-se as discussões sobre a independência do pensamento artístico e sobre a autonomia do artista. Se pretendemos pensar o artista como obra de arte – e essa é incompleta, para o pensamento romântico –, a produção crítica cumpriria o papel de formar e modelar a obra ou, ainda, de formar o *indivíduo-de-arte*, como dissemos acima. A crítica, como bem esclarece Benjamin, não é um subproduto da subjetividade ou uma marca do próprio pensamento; a crítica é parte da *experiência* e da *prática artística*, ela cumpre o papel de *libertar* o pensamento do artista frente ao

infinito do conhecer. Por isso, ela contribui para a sua *autonomia* e *liberdade*. A crítica-estética explicitada pelos tratados de elegância do Dandismo pode ser analisada sob diversos aspectos ora como manifesto poético, ora como uma aparição de um *corpo-artístico*. Ademais, podemos pensar a produção literária como *matéria-crítica* da performance dândi.

Levando isso em conta, parece-nos interessante recordar a frase de Robert Filiou: "a arte é apenas um meio de tornar a vida mais interessante que a arte" (Filiou *apud* BOURRIAUD, 2011, p. 86). Ela chama a atenção para a convicção de que o teor da obra de arte estaria no centro da vida. Talvez possamos identificar como o teor do Dandismo o seguinte: o conteúdo seria o espírito, e a forma seria a existência do artista. Nessa perspectiva, poderíamos transformar a proposição de Oscar Wilde em uma pergunta: devemos ser ou vestir uma obra de arte?

A apropriação do conceito de m*é*dium destaca o processo pelo qual o artista não apenas inaugura uma forma de subjetividade moderna, mas integra-se a uma concepção de autonomia crítica por intermédio da reflexão infinita que o conduz a pensar o eu e o não eu. Ao pensar, ele abre espaço para um contato mais ampliado entre si e o mundo, de maneira a formular um pensamento crítico de acordo com um novo modelo que transpõe os limites daquilo que o constituiu internamente e introduz uma abertura que o possibilita colocar-se em contato com as coisas que lhes são externas, que fazem parte do mundo exterior. Nessa perspectiva, o artista torna-se um *médium-de-reflexão*, quer dizer, seu pensamento crítico opera um processo reflexivo que se desdobra infinitamente, consolidando um conhecimento para além dos limites de seu próprio eu. O artista descobre, por meio da crítica, a tarefa de dar voz a outras vozes. Dizendo com outras palavras, o artista descobre que a ativação de estratégias de conexão entre o si e o mundo a partir da experiência da ultrapassagem de fronteiras produz uma forma de polifonia. É alteridade. Mais precisamente, é uma tomada

de consciência de que a constituição do si é relacional e não se concretiza sem a presença do mundo, isto é, do outro.

A experiência da fronteira no qual o artista ultrapassa o limiar entre dentro e fora (subjetivo ou objetivo) o faz reconhecer o acontecimento da modernidade: o devir. Baudelaire compreendia essa transição do espaço limiar ou a *medialidade* como a experiência da *evaporação*. Diz: "da evaporação do Eu. Tudo está nisso" (BAUDELAIRE, 2009, p. 41). O artista evapora, ele desaparece para se transfigurar, para potencializar o desdobramento infinito do si mesmo na obra de arte. Esse processo alargava o pensamento de maneira a incidir diretamente sobre a necessidade de se ocupar de si mesmo – que significaria, em certa medida, uma experiência como forma de estar no mundo e de criar mundos através do espaço da arte.

Acreditamos que o Dandismo condensaria esses movimentos e, exatamente por isso, colocamos em diálogo as questões referentes à ideia do *médium-de-reflexão* desenvolvido pelo primeiro Romantismo alemão e a constante reflexão sobre a constituição do *ethos* filosófico proposta por Michel Foucault por intermédios de suas investigações da ontologia do presente. Foucault vai insistir na experiência das fronteiras como um movimento a partir do qual o sujeito moderno faz o trânsito entre o *dentro* e o *fora* como parte de um inacabamento necessário do conhecimento de si. Assim, não podemos deixar de pensar nas questões suscitadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O que é a filosofia?* (1997), sobre a *fabulação* e o *devir* das obras de arte. São conceitos essenciais às transfigurações corpóreas do Dandismo que transformaram a compreensão da experiência dos sentidos na arte.[6] O ato de transfiguração do

---

[6] Deleuze e Guattari retomam de Bergson a noção de "fabulação", que, segundo eles, é uma "faculdade visionária, muito diferente da imaginação, que consiste em criar deuses e gigantes, 'potências semipessoais ou presenças eficazes'. Ela se exerce inicialmente nas religiões, mas desenvolve-se livremente na arte e na literatura". Dessa forma, a "fabulação" é a capacidade necessária ao artista para *devir outro* pela criação artística. Trata-se, portanto, de compreender a obra de arte como experimentação (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 223).

corpo em obra de arte desorganiza o imaginário de uma essência naturalizada e interiorizada do ser.

No Dandismo, o *eu* figura-se como *persona*. Por conseguinte, o dândi deve ser compreendido como um ser artístico que transfigurou o *espírito* para se revelar como *forma* a partir de uma visibilidade pura do *absoluto* da arte. Nessa perspectiva, o dândi se associa às *tecnologias do si*, isto é, às práticas de modelagem do *self* que o conformarão de acordo com o *absoluto*. Por esse motivo, o dandismo deve ser compreendido como uma ação ética e, no que concerne a esse ponto, nos serviremos das questões observadas por Foucault para pensar a transversalidade da crítica pela interpretação das *atitudes de fronteira*. Tais atitudes são as ações que impulsionam o artista a diferenciar o *dentro* e o *fora*. Desse estudo, serão cruciais as orientações foucaultianas sobre a emancipação do sujeito moderno, sendo de vitais importâncias a sua leitura de Baudelaire e a noção de *ethos filosófico* do dândi.

Nas artes visuais, o Dandismo é incorporado seguindo a premissa baudelairiana, passando a se configurar como um modelo de revolta estética pela qual o artista inicia uma autorreflexão crítica da arte. Dessa forma, ele pode colocar questões sobre a identidade do artista, sobre gêneros e sexualidade, sobre o ócio e o trabalho e sobre a vida como obra de arte. O que vemos de modo frequente é a articulação entre a representação do si artístico e o desdobramento que inicia uma espécie de *mise-en-abyme* da imagem do autor. A divisibilidade do corpo e da imagem do artista é configurada a partir de uma reflexão crítica por meio da qual inicia-se uma narrativa extremamente irônica sobre o ser do artista e seu travestimento em dândi.

A complexidade da leitura do Dandismo consiste em pensá-lo para além das ideias que o veem como mera expressão das afetações do espírito dos artistas românticos. Numa certa medida, tal afirmativa se valida se tomarmos como exemplos as ações excêntricas de alguns artistas: caminhar pelos *boulevards* com as tartarugas, os ternos extremamente ajustados ao corpo

e a tentativa de desconstrução da performatividade dos gêneros pela acentuada androginia. Acrescentam-se a isso a proposta da "aristocracia do espírito" e a tentativa de se distanciar do modelo comportamental do homem burguês. Contudo, gostaríamos de lembrar que essa elite artística reivindicava, na verdade, a ressignificação da existência e a autonomia do sujeito moderno. Tomemos, a título de exemplo, a figura de George Sand[7] (1806-1876), ou Aurore Dupin, a primeira artista a adotar a indumentária dândi. Em uma correspondência datada em 6 de maio de 1835, seu amigo Adolphe Guéroult critica respeitosamente o seu travestimento. Diz a Sand que uma mulher trajada em um costume masculino não poderia ser levada a sério, pois simulava caricaturalmente as ideias de emancipação feminina *saint-simonianas*. George Sand lhe responde: sua atitude de travestimento tinha como principal objetivo experimentar a "invisibilidade" propiciada pelo costume masculino *noir.* Ainda, ela apenas aspirava à liberdade e à independência – aspirações que não deveriam ser exclusivas dos gêneros, mas destinadas aos seres humanos. Diz George Sand:

A roupa que vestirei para assentar-me junto a minha mesa é de menor importância e meus amigos me respeitarão, eu espero, tanto sob meu casaco quanto sob meu vestido. Não haverá uma grande revolução em minha vida por causa dessa fantasia de um *bousingot* por alguns dias, de passagem, em determinadas circunstâncias às quais atribuo tenras superstições e o segredo de certas lembranças profundas desse travestimento (…) Fiquem tranquilos, eu não ambiciono a dignidade do homem, ela me parece por demais risível para ser preferida à servidão da mulher. Mas pretendo possuir, hoje e para sempre, a soberba e a inteira independência que vocês acreditam serem os únicos

[7] George Sand (Aurore Dupin) e Alfred de Musset. Sand utilizando *crossdressing*. Desenho de Paul Gavarni, sem data, Coleção Leemage, Paris. Disponível em: https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/henri-de-latouche-with-george-sand-a-female-student-in-nachrichtenfoto/159827137?language=it. Acesso em: 19 fev. 2022.

a possuir (…) Tomem-me, então, por um homem ou por uma mulher, como queiram. Duteil diz que não sou nem um nem outro, mas que eu sou um *ser* (SAND, 1971, p. 878-881).

De nosso ponto de vista, esse *ser* sugerido por George Sand é um sujeito criado pela reflexão crítica da arte, criado dentro da esfera do conhecer e do pensar. Trata-se, portanto, do si ampliado pela consciência crítica e conformado pelo espírito: o *ser* enquanto *médium-de-reflexão*. As reflexões críticas do artista sobre si mesmo assinalam questionamentos sobre a ordem social, introduzindo inovações sociais por intermédio da criação artística. O jogo estético no qual o dândi se insere está ligado à crítica dos limites, àquilo que desejamos ser e ao que desejamos vestir. Para ser ou para vestir uma obra de arte, é necessário que nos emancipemos criticamente e que iniciemos uma profunda reflexão sobre a nossa identidade. Os corpos aqui apresentados figuram os limites de uma alteridade desconcertante, denunciando os discursos e os instrumentos de controle da sexualidade.

Assim, o Dandismo origina novas formas de corporeidade que podem contribuir para desconstruir a noção de gênero proposta pela tradição. Nessa acepção, podemos compreendê-lo como um dispositivo crítico que resiste às formas de sujeição que diminuem a liberdade de ação na construção de identidades, subjetividades ou outridades.[8] As roupas presentificam o corpo imaterial na separação radical do eu em si, marcando a ruptura e fazendo parte do limiar entre a vida e a arte. O têxtil é o limiar da persistência da perda servindo de suporte para as narrativas do corpo por meio das inconstâncias poéticas da pele. Talvez encontremos aqui uma correspondência nas palavras de Paul Valéry: "o que há de mais profundo no homem é a pele"

---

[8] George Sand (1804-1876), Eugène Delacroix (1798-1863), 1834, óleo sobre tela, 26 x 21,5cm, Museu Delacroix, Paris. Disponível em: http://www.musee-delacroix.fr/fr/collections/chefs-d-oeuvre/portrait-de-george-sand-792. Acesso em: 19 fev. 2022.

(Valéry *apud* VITANEN, 1975, p. 111). Os corpos expressam uma espécie de sensualismo espiritual, muitas vezes ressaltado pela epiderme (ou pela superfície do texto). O que vale a pena ser observado é a importância da superfície como expressão do intangível transposto alegoricamente para a arte. O corpo despido da matéria têxtil veste as inquietudes do espírito: o tédio, a desesperança, o medo e a solidão personificam o traje do novo herói. Vestir uma obra de arte é também experienciar o corpo-limite da imensidão íntima.

Finalizando, o corpo-espírito do dândi está situado entre dois gêneros, e o desafio de sua *mise-en-scène* vestimentar representa um modo de desobediência às práticas normativas. O dândi aspira ao *ser* pelo ato de invenção de si mesmo. A arte moderna introduz a ideia de uma ética criativa insubmissa à norma coletiva. O papel reflexivo do Dandismo é de construir um novo dispositivo de experiência capaz de promover intervenções na percepção dos modos de vida. Encontramos um exemplo dessa noção conceitual no ensaio *Le Dandy* (1863), de Charles Baudelaire. Nesse texto crítico, o poeta procura despertar a sensibilidade do nosso olhar para o Dandismo. A partir de uma crítica poética do dândi, tenta desconstruir a ideia de que o Dandismo seria apenas uma doutrina sartorial. Baudelaire explicita vários pontos importantes que amparam nossa ideia sobre o médium.

Destacamos a sua ideia central, seguindo a leitura do Dandismo como "espiritualismo", uma paixão doutrinal que entenderia o corpo como matéria do espírito. Baudelaire traça, pedagogicamente, a escritura espiritual do dândi, observando que a leveza da atitude, o culto de si, a oposição e a revolta fundam um novo modelo de aristocracia. A simplicidade do costume *noir* torna-se apenas uma alegoria dessa paixão doutrinal que determina: *perinde ac cadaver!*[9] Essa passagem nos explica

[9] Essa referência é essencial para pensarmos o sentido da morte e da recriação no Dandismo, pois, para enfatizar o fulcro de nosso estudo, entendemos o Dandismo como atitude espiritual, como um modo de ser transgressor, para além da moda e dos modismos da elegância física. Trata-se, como já dissemos,

a experiência do devir à qual o dândi se submete. Baudelaire utiliza duas imagens literárias para apresentar a transfiguração do dândi: o suicídio e o pôr do sol. Como analisou Michel Butor, em *Histoire extraordinaire: essai sur un r*êve *de Baudelaire* (1988), ambos sugerem o sonho da desaparição ou a estética do suicídio[10] (BUTOR, 1988). Para Butor, essa dimensão onírica é, por diversas vezes, referida como uma aventura de exílio e loucura que conduz o sujeito à autodissolução, ao ocaso.

> Em verdade, eu não terei me enganado de considerar o dandismo como uma espécie de religião. A regra monástica a mais rigorosa, a ordem irresistível do Velho da Montanha, que comandava o suicídio a seus discípulos embriagados, não eram mais despóticas nem mais obedecidas do que essa doutrina da elegância e da originalidade, que impõe, ela também, aos seus ambiciosos e humildes seguidores, homens frequentemente cheios de fogo, de paixão, de coragem, de energia contida, a terrível fórmula: *Perinde ac cadaver!* (BAUDELAIRE, 2011, p. 807).

O dândi participa desse mesmo movimento original da morte e da vida. Para transformar a obra em espírito e o espírito em obra, o dândi (re)significa a morte. Como a obra de arte, ele é inacabado porque a arte de viver é uma experiência de contato com o ser, mas o ser é indeterminado. A transfiguração da arte se insere no movimento circular que contém os ciclos do nascimento, da morte e do renascimento infinito de inacabamento da experiência artística. A força do heroísmo dândi se revela pela ausência do medo da perda; afinal, o ser verdadeiramente rico é aquele que pode, sem sofrimento, perder tudo que possui.

Nesse sentido, o artista se situa em uma região *neutra* que lhe faz ultrapassar o particular em direção ao espaço do imaginário

---

de pensá-lo como *médium-de-reflexão*, ou seja, como um impulso do criticismo que aspira à espiritualidade absoluta a partir da multiplicidade do pensamento.

[10] A leitura de Michel Butor, apoiada sobretudo em *Le Dandy*, de Baudelaire, identifica o Dandismo como um "sacramento do suicídio".

a fim de tornar-se o outro, vivenciando o intervalo temporal da distância e da separação. É nesse espaço de ausência que se realiza a ruptura de si mesmo ou a perda do ser para a emergência do dândi, do solitário e do singular. Esse é o momento do nascimento da obra e da destruição do *eu sou*. O instante da solidão essencial na qual o sujeito transfigura a sua vida em obra de arte.

REFERÊNCIAS

ANZIEU, Didier. *Les corps de L'Œuvre*. Paris: Gallimard, 1981.

BALZAC, Honoré de *et al*. *Manual do d*ândi: a vida com estilo. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules. Œ*uvres romanesques complètes*. Paris: Gallimard; Pléiade, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Œuvres *complètes*. Paris: Robert Laffont, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida*: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUTOR, Michel. *Histoire extraordinaire*: essai sur un rêve de Baudelaire. Paris: Gallimard, 1988.

CARASSUS, Emilien. *Le mythe du dandy*. Paris: Armand Collin, 1971.

DELBOURG-DELPHIS, Marylène. *Masculin singulier*: le Dandysme et son histoire. Paris: Hachette, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. v. IV.

HÖRNER, Fernand. Art de (Dé)Plaire *In*: MONTANDON, Alain. *Dictionnaire du Dandysme*. Paris: Honoré Champion, 2016. p. 48-53.

MONTANDON, Alain. *Dictionnaire du Dandysme*. Paris: Champion, 2016.

SAND, George. Œuvres *autobiographiques*. Paris: Gallimard, 1971. v. 2.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Le Dandysme:* le dernier *é*clat d'heroïsme. Paris: PUF, 2010.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Le Dandysme*: la création de soi. Paris: François Bourin, 2011.

VITANEN, Reino. *L'Imagerie scientifique de Paul Valéry*: essais d'art et philosophie. Paris: J. Vrin, 1975.

ARMANDO QUEIROZ

DESTINO ELDORADO
Paragens

Uma constelação sentimental.[1] É o mar que ancora o rio ou é a desembocadura do rio que avança mar adentro? É o rio que se avizinha da Amazônia ou talvez seja a ponta de lança que se projeta sobre o horizonte de águas profundas de uma história mal-acabada? Mal-acabada como uma melodia gasta e empoeirada pela velhice do esquecimento. É o espírito diametral da floresta e do litoral em busca de complementaridade? Algo nos diz, e cala, que seja sim a busca de pares que procuram silenciosamente borrar fronteiras, muitas delas esquadrinhadas pelas desigualdades federativas da República, ativadas anteriormente, com a derrocada de um território gigantesco e soberano anexado à força dentro do processo conturbado de Independência do Brasil. Processo esse aniquilador e reconstrutor de memória,

---

[1] O início deste texto-trecho foi escrito na Belém de 15 de agosto de 2014 para fazer parte do catálogo da exposição *Pororoca*, exibida no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Concebido no dia de feriado em que se comemora o 191º aniversário da adesão do Pará à Independência do Brasil. Suas beiradas e reentrâncias, como margens serpenteantes de rio, foram totalmente devorados em fluxo pela escrita da monografia *A metáfora do ouro: excessos e pauperidade* (FAV-ICA-UFPA, 2014), da dissertação *Destino eldourado* (EBA-UFMG, 2018) e da tese de doutorado, homônima, *Destino eldorado* (EBA-UFMG, 2020). Serpente em crescimento que abandona vestígios, peles, pedaços de si. Um texto-obra em processo de construção ininterrupto do antes e do depois, do que foi e permanecerá como pulsão de escrita, como risco-talho e testemunho. Um amálgama alquímico, o Rebotalho! Onde tudo, tudo é devoração!

como melancolicamente nos faz lembrar o escritor amazonense Márcio Souza (1973, p. 18). É a história do vencedor, dita, escrita pelo vencedor, também nos diz Paes Loureiro em texto fundamental intitulado "Cultura na Amazônia e colonialismo interno" (PAES LOUREIRO, 1988, p. 67), no qual esmiúça as vicissitudes do domínio sócio-econômico-cultural imposto à região amazônica pelo poderio do eixo Sudeste do país. E viva Galvez![2] Criam-se vazios, assombram-se as distâncias; o oco sem eco "civilizatório" instala-se na mentalidade do novo Brasil, sempre o novo a romper com arroubos de modernidade alienígena e arrogante, o estabelecido. É o novo violentando contumaz o "caduco" da tradição, sempre visto como conservador e ultrapassado. Contudo, muitas das vezes uma modernidade de segunda água, tardã e requentada. Jamais o olhar de menino esquecerá a imagem televisiva de Mundinho Falcão exibindo sua modernidade vencedora nas ruas de Ilhéus ao receber o beijo de benção dado em sua mão pela baiana paramentada no final da novela *Gabriela* exibida pela Globo em 1975, baseada no romance homônimo do romancista Jorge Amado. Em suas mãos de intendente eleito, está toda a continuidade do ranço conservador de Ramiro Basto, sua imagem velha e oposta: seu igual. É o litoral e a floresta, é a sina das nossas elites moderno-conservadoras. E que viva a tecnocracia? O vazio de experiência humana é corroborado pelo geógrafo e escritor Euclides da Cunha, que, em missão científico-diplomática na Amazônia do final do século XIX, se depara com esta natureza que, segundo ele, "É, sem dúvida, o maior quadro da Terra; porém chatamente rebatido num plano horizontal que mal alevantam de uma banda, à feição de restos de uma enorme moldura que se quebrou (...)" (CUNHA, 1967, p. 13). Um quadro vazio, um

---

[2] Assim se refere o autor na introdução do livro *Galvez, o imperador do Acre*: "Este é um livro de ficção onde figuras da história se entrelaçam numa síntese dos delírios da monocultura. Os eventos do passado estão arranjados numa nova atribuição de motivos e o autor procurou mostrar uma determinada fração do viver regional" (SOUZA, 1973, p. 9). O personagem Galvez representa este delírio, esta febre, esta fome e sede de grandeza.

vazio de história. Vazio que nos induz a imaginá-la, até hoje, como uma vastidão desabitada, um profundo abismo verde – rico em biodiversidade e recursos minerais –, mas rarefeito em experiência humana a preenchê-la. Acusa também o estudioso que o Amazonas é o menos patriota dos rios, por depositar seu corpo sedimentar nas costas da América do Norte. De que Amazônia real se queixa o geógrafo? Contraditoriamente, dá-nos Euclides toda a chave de compreensão do que alinhava o investimento imagético que os artistas, ao longo de décadas, pretenderam constituir em suas aventuras – se é possível afirmar simplesmente como aventura a vida vivida num cotidiano poeticamente pleno e complexo. Pode sim; pode se considerar aventura e algo mais que não seja a superfície do exótico, do chapéu de campanha, roupa safári e lupa. É o artista em seus meandros de águas barrentas e caudalosas. O que nos traz Euclides como compreensão de Amazônia no seu *À margem da história*, coletânea de textos publicados postumamente em 1909, é o que nos traz oposta e ironicamente o poeta e ensaísta Osório Duque-Estrada, que visita Belém no mesmo ano do lançamento dessa publicação e se encanta com o que o fausto da borracha proporciona a esta cidade encravada entre rios e floresta: "É de verdadeiro deslumbramento a impressão que se recebe na capital do Pará, ao contemplar as preciosas e opulentas coleções de quadros e objetos de arte acumulados em 65 galerias de pintura pertencentes a amadores, ao Estado e à Intendência Municipal" (DUQUE-ESTRADA, 1909, p. 25). É o retrato do deslumbre. Da extravagância que não se acanha em contrair primeiras núpcias com o mau gosto despudorado de frágeis e tristes raízes. É mesmo novo-riquismo que verticaliza hoje esta Miami-Belém que pretende abrir janelas para o rio, e conquistar paisagem, ao mesmo tempo que dá as costas para as portas dos portos e feiras livres, que dão acesso à realidade ribeirinha que a alimenta com o sumo grosso de sua ocultada e desprezada identidade cabocla, identidade certamente múltipla e rica. É o desejo de gentrificação total por excelência. Um mundo limpo, pasteurizado

e ordeiro. Somente quando há silêncio de feriado ouvimos os bate-estacas atingindo o fulcro da alma paraense. Talvez a saída seja resgatar tantas mulheres como Guiomar, curandeira de Jarilândia (AP) que trouxe à vida e benzeu tantos filhos dos outros como seus, assim como trouxe à vida seu bisneto Gabriel, que agora faz valer na biotecnologia seu passado pajé. Entre a imagem do vazio de experiência humana e o exagero da riqueza material, vive essa Amazônia e seus artistas. O garimpo de Serra Pelada seja talvez o exemplo mais contundente desse mal-estar no mundo da Amazônia, seu retrato mais fiel. Aquele que possui em sua síntese a dramaticidade do contrário, do contradito, do contraditório em si próprio. Bachelard recebeu em sua aldeia alvíssaras sobre as águas inquietas e silenciosas da aldeia de Dalcídio Jurandir?[3] Escritor paraense posterior, autônomo e atrevido como o próprio filósofo. O vazio acachapante de pensamento embotado pela natureza opressora, apontado por Inglês de Sousa, a partir de seu olhar inquiridor sobre a imagem literária de um caboclo agachado contemplando absorto o rio, é justo em sua superioridade de quem se arvora a desvendar a alma humana? (SOUSA, 2004, p. 9). Sinais de uma época cientificista do final do século XIX, compreendamos. Respeitemos o contexto histórico, desrespeitemos sua ressonância forte aos nossos ouvidos desbarroquizados do hoje. Ouvidos muito mais propensos ao discurso do império da razão que a modernidade vem advogando. Ouvidos que tendem a negar os meandros transcendentes do espírito humano. Claros e escuros, sinuosidades, tempestades e desvãos. Queda e precipício. Nada, nada é linha reta. Não permitamos que a sofisticação da ciência atual macule nossa sensibilidade poética ancestral. Dissecar a alma – diriam nossos contemporâneos –, em sua intencionalidade

---

[3] Aqui se faz alusão à obra *A água e os sonhos* (1989), ensaio sobre a imaginação da matéria, de Gaston Bachelard (1884-1962), e sua concepção poética do poder simbólico das águas, suas águas. Particularíssimas são também as águas de Dalcídio Jurandir (Ponta de Pedras, Ilha do Marajó, 1909 - Rio de Janeiro, 1979), romancista paraense, fundamental para a compreensão da alma amazônica. Talvez águas complementares, contudo diferentes.

e objetivo, camada por camada, camadas de pele e músculos, pele e músculos apartados em carne esgarçada, em couro ainda trêmulo de vida segundos após o abate. Seria possível? Seria possível descarnar delicadeza? Seria possível descarnar delicadeza? Que mistérios ocultam o ato criativo impossíveis de serem sondados? A isso, nos admoesta o velho e sempre atual Padre Antônio Vieira:[4] "Julgar mal uma obra boa, grande maldade é; mas julgar, ou bem ou mal, um pensamento que não pode ser conhecido, ainda é mais tirania. Se não conheces nem podes conhecer o pensamento, como te atreves, homem, a julgá-lo?" (VIEIRA, 2017, p. 1). Desde que se tiveram notícias epistolares sobre a Amazônia da descida de Orellana[5] registrada por Carvajal,[6] o imaginário preponderante da Amazônia oscila entre estes opostos: o olhar de dentro e o olhar de fora sobre a região. Como lidar com isso sendo deste *locus*? É acompanhar essa realidade dada ou negá-la? Negar não é afirmar às avessas? Como lidar com o passado sem negá-lo? Como existir sem passado? Somente uma cultura híbrida como a nossa tem essas questões tão à flor da pele. Como estar no mundo, se não a fustigá-lo com a nossa presença?! É querer autonomia e agenda própria. Ninguém nasce impunemente onde nasce! A todos nós,

---

[4] O padre jesuíta Antônio Vieira (Lisboa, 6 de fevereiro de 1608 - Salvador, 18 de julho de 1697) exerceu papel de suma importância na Amazônia do século XVII como orador e político. Sua postura crítica, muitas vezes acintosa e rebelde, fez com que angariasse inúmeros desafetos saindo expulso do estado do Maranhão e Grão-Pará, em setembro de 1661, por reações contrárias às suas ações contra a escravidão dos povos nativos.

[5] Francisco de Orellana (Trujillo, 1490 - Rio Amazonas, *ca*. 1550) foi um aventureiro e explorador espanhol. "Em 1535 participou, juntamente com Francisco Pizarro, na conquista do Peru. Entre 1540 e 1541, integrou a expedição de Gonzalo Pizarro que explorou o rio Napo; em seguida, prosseguiu com alguns homens até ao vale do Rio Amazonas, tendo sido o primeiro a percorrer integralmente o curso deste rio, desde os Andes ao oceano Atlântico" (SPERANÇA, 2008).

[6] Gaspar de Carvajal (Trujillo, 1504-1584) foi um padre dominicano espanhol. Fez parte da expedição de Gonçalo Pizarro (irmão de Francisco Pizarro), em 1540, de Quito à foz do Rio Amazonas, à qual chegaram depois de dois anos e oito meses de viagem. Retornou então ao Peru, onde dirigiu conventos em Lima e Cuzco. Foi também vigário em Tucumán. Da expedição ao Brasil escreveu *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana* (século XVI).

caminhos e desvãos. A todos nós, idas e vindas. A todos nós que deixamos indícios, rastros e pegadas. A todos nós, saídas labirínticas. A todos nós que transbordamos e somos tragados. A todos nós, fragmentos e completude. A todos nós que agrupamos e partimos em debandada. A todos nós que distendemos os laços e apertamos os nós. A todos nós. Uma constelação sentimental.

Figura 1 - *Marco da Mina: pare, olhe, escute*, 2017, Armando Queiroz. Detalhe do Caderno de Campo.

Fonte: Acervo do autor.

O atrito do trem, ferro com ferro. Os mineiros conhecem a Serra dos Carajás. Foram e voltaram. Foram e voltaram. O atrito do trem. Foram e voltaram. Onde estamos o trem também passa. Viaduto, metrô e escuridão de trem de minério. Viaduto, metrô e escuridão de trem de mistérios. Viemos atrás dos

mineiros. Também conhecemos a Serra do Carajás. Viemos e voltaremos. Carradas de minérios. Escarradas de minério. Escarradas de ferro e pulmão de gente. Gente. Secura que fere as narinas. O mineiro somente é solidário no câncer? Quando os olhos se voltarão aos céus? Faro de vista oca. Ainda hoje o horror-menino ao ver um gato de olho vazado. Deus! Deus, como pode? Como pode? Quantos maranhenses atravessarão às avessas a riqueza do sudeste paraense? Desqualificados, humilhados. Viaduto, metrô e escuridão de trem de minério. O atrito do trem, ferro com ferro. O interdito do desejo. O atrito do trem também esmaga. Esmaga também o atrito do trem. Ferro, ossos, ferro. A idade dos ossos. A idade do homem. O aço, o punho, a dor. A forja, a melancolia, o calor medonho. O líquido queimante em brasa. Brasa-brasa-sol-quadriga-de-Apolo-amanhacendo-a-vastidão-da-Amazônia. Mário de Andrade detestou esta pintura. Os mineiros conhecem a Serra dos Carajás. Foram e voltaram. O atrito do trem. Foram e voltaram. Conhecem os grandes projetos, as grandes desilusões. O voltar, o ir cabisbaixo dos nossos irmãos maranhenses é a derrota de todo o Brasil. A prostituta, o menino buchudo, o dito analfabeto. O rude, o brabo. O mesmo rude, o mesmo brabo que vive nas cercanias da rodoviária de Belo Horizonte. Aquele que quer partir, mas não pode. Pode abandonar seus sonhos, não pode. Quer ir, mas quer ficar. Cobertor surrado de sonhos surrados. O *crack*, o álcool… dois paralelepípedos enegrecidos sustentam a lata rala do jantar. Dois paralelepípedos. Mais adiante, a pavorosa extorsão da fé dos homens. Teriam visto, os incréus, poetas subirem em viadutos? Uma talagada de cachaça, poesia bruta. Triste o câncer. Triste nossa solidariedade. Triste o atrito do trem, ferro com ferro. Ossos. Ossos sem carne. Ossos sem carne. Inúmeros são os caminhos que levam grupos humanos a saírem de sua terra de origem, fatores como esgotamento dos recursos naturais, catástrofes e mudanças climáticas, outros ainda mais críticos e compulsórios, como conflitos armados ou epidemias, sempre exerceram papel fundamental na movimentação de homens e

mulheres desde tempos imemoriais, as diferentes diásporas, recorrentes em toda a humanidade desde os primórdios. Além, é claro, do desejo de expansão territorial e acúmulo de riquezas. Menos traumático, contudo, não menos radical naquilo que implica em transformações significativas na percepção do vivido, o desejo de conhecimento das coisas do mundo apresenta-se como um dos motivos mais estimulantes para se iniciar alguma jornada, lançar-se para além do reconhecível. Após o impacto gerado na mentalidade da Europa com o advento das grandes navegações e o contato com povos distantes, o século XIX trouxe, confundido com o ideário romântico que pairava no antigo continente, o impulso exploratório do indivíduo: a busca incessante pelo exótico, pelo inóspito e pelo selvagem que há fora de si mesmo, de sua cultura, a atração pelo diferente. Talvez, um diferente complementar. Diz-se que jamais se retorna o mesmo depois de uma longa caminhada. Agora não mais necessariamente a deambulação de grupos ou nações, é a experimentação pessoal que se instala e se faz premente. Para a sensibilidade artística, é terreno fértil a ser experienciado, experienciado em suas últimas consequências. Como aqui não lembrar da obra capitular *A peregrinação de Childe Harold* (1812-1818), de Lord Byron, diante da hediondez das guerras napoleônicas ou a pintura *A balsa da medusa* (1819), de Gericault, em seu drama de esfacelamento de um ideário comum, em que a ordem estabelecida pelas regras sociais se torna tão frágil e incapaz de responder ao momento crucial vivenciado por cada um, pelo indivíduo, pela sensibilidade da pessoa. Lísia, Gália, Albion serão suficientes? Atravessado o século XX, amainaram-se os ímpetos "aventurescos" do romantismo, o mundo está irremediavelmente palmilhado pelos recursos tecnológicos, e satélites varrem o planeta com seus olhos eletrônicos e a precisão do Global Positioning System (GPS) torna-se máquina de guerra, dirá Deleuze. Onde estará a pulsão da experiência do homem-artista? Após a derrocada de ideologias bipolarizadas com a queda do bloco soviético e a aparente hegemonia do

capitalismo em sua nova fase, o capitalismo informacional, não há mais lugar para grandes narrativas. Resta o fragmento, a fratura. Corrobora com essa perspectiva o inchaço incontrolável das grandes metrópoles apontando para a falência da cidade modernista em que as figuras baudelairianas do dândi, do *flâneur* e do boêmio são tragadas pela multidão e parecem não mais fazer sentido como tradutores da sensibilidade das ruas. Não somos únicos. Uma imagem de trecho. Uma cidade passageira. Sítios inconclusos. Estamos cegos e vemos, um homem é carregado sobre os ombros de seus iguais. Belo Horizonte à deriva. Deveria estar em Belém, rumo à Estrada Nova. Estou aqui entre rochas e concreto. Apanho um ônibus desgovernante de sentidos entre meus iguais. Ir sem destino, *Alea jacta est*. A sorte está lançada, sempre esteve. Minutos inconstantes sacolejam nossos desejos irrequietos. Ir e não ir. Partir e não partir. A sensibilidade colocada à prova do intelecto. Razão. Desrazão. A crível desinteligência das ruas posta em questão. Estamos na TV? Roda-rodopio de tempo e gente dentro do ônibus e conversas trançadas. Quentura e colo. Brisa sem brisa de outono. Tudo é novidade e morre. Tudo é atrativo e vai para o nunca mais. Do centro, da Praça Sete, marco zero de Belo Horizonte, estamos em Contagem, estamos na zona industrial. Longe, longe demais das capitais. Tráfego intenso, ruelas, vielas. Calor incômodo, suportável para quem nunca abandonará o suor no rosto do norte do país. Vir, ver e não vencer. Estar. Estar, estar. Estar com seus pares, deriva. Nau, negras naus. A urbe é mar aberto e zona de oco. Tudo é paisagem. Tudo é ruína e não cai. Tudo é cemitério, casca de ovo. Muros e montanhas cenográficas. Nada rui porque o cotidiano sustenta a cidade. Uma parada para o lanche e a nota de dez reais é falsa para pagar o cafezinho. O alienado, o indígena, o zero valor atribuído a nós que seguimos entre avenidas que arrastam a riqueza do país. Rio, São Paulo, Minas Gerais. A Amazônia não é o pulmão do mundo: é o enclave moral da última fronteira. Anos nos separam da figura que ainda está nos braços de seus iguais. Terras vermelhas, ferro, pasto, pasto.

Pare, escute, veja. O experimental em bando. Qual é o lugar na academia de alguém que vem do campo do fazer artístico? O ser artista. Qual é o seu lugar de fala? Como se dá a escrita dessa experiência, do artista na academia, do artista-pesquisador? Tateamos juntos, à beira do abismo. De pronto consideramos ser impossível uma única definição. O sentido do experimentar é atravessado por óticas epistemológicas distintas, possivelmente complementares, que se cruzam e se afastam: história da arte, crítica da arte, filosofia da arte, a fala do próprio artista, escritos literários, tratados, pensares e fazeres múltiplos alargados no tempo. Camadas de compreensão, tracejados complexos que se sobrepõem. Desvelar estes véus sem romper a sutileza de compreensão deste emaranhado singular é tarefa árdua e repleta de cuidados. O corte abrupto incidido pela razão pode causar impressões precipitadas e o que está pousando nas mãos e diante dos olhos pode escapar, esvair-se. Mistérios da não linearidade do pensamento.

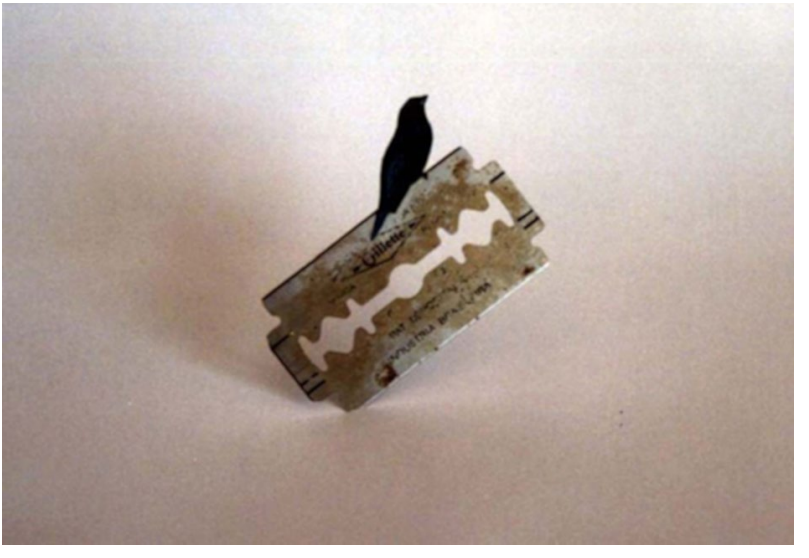


Figura 2 - *Lâmina-passarinho*, 1999, Armando Queiroz
Fonte: Acervo do autor.

O que acontecerá neste momento em Serra Pelada? *Experientia*. Faz-se necessário levar em consideração a dimensão do perigo, do risco embutido no ato de experienciar. *Periculum*. O risco como perturbador da ordem já estabelecida. Risco que afeta o ser em sua existência. Prova da existência, andar em bando. Animais quânticos nos apontam saltos. Pombos e seus padrões físicos indicam o momento-situação do salto-entendimento, penas em leque, plumagem. Pare, olhe, escute. Penas, plumagem, momento-situação do salto. Você está lendo e percebe o salto. Algo lá fora permanece, o ruído de carros que passam, uma máquina quebra o calçamento. Contudo, você escuta o que lê e percebe o salto. Mudança de qualidade energética do pensamento é o que apontam os saltos, sala de aula, escritório e casa. Anos 1970. Ver e criar paisagens. Onde estão as paisagens? Onde residem as paisagens? Qual é seu testemunho de existência sensível diante da paisagem, do mundo? "Voava sobre um mar em direção a uma linha áspera da costa (...) A terra fora um lugar onde aprendera muito, é certo, mas os pormenores estavam esmaecidos – qualquer coisa como lutar por comida e ser banido" (BACH, 1976, p. 71). Sim, e as borboletas? As borboletas que nos acompanham e ferem sentimentos. Que ferem e partem sentimentos. Partem, multiplicam-se na latência das larvas e são banidas. O bando bane. Pássaros pousam sobre o gume cortante da linguagem. O bando bane. Banido, bando, bandido, bandeirante. A radicalidade da linguagem é posta à prova para além das preocupações entre criação e recepção. Há algo além e fora do bando. Algo único, incompartilhável, indivisível. A linguagem é este fio condutor de rastros. Apenas esses rastros podem ser compartilhados. Testemunhos e rastros. Solidão. "Fui tomado de verdadeiro pânico. Já não sabia aonde ia. Corri ao longo das docas, me enfiei pelas ruas desertas do Bairro Beauvoisins: as casas me viam fugir com seus olhos apagados." Repetia e repetia, Roquentin. "Repetia para mim mesmo com angústia: aonde ir? Aonde ir? Tudo pode acontecer" (SARTRE, 1991, p. 87). Rastro e solidão.

A experiência solitária dói aos ossos do entendimento. O bando bane. O clarão das manhãs. Assim disse a borboleta: despeço-me da noite como quem se despede do amanhã. A noite não acompanha o dia, pois não se extingue ao raiar do sol, somente encolhe suas asas sem dar bom dia! Então, tudo é luz cegante, ofuscante. Mesmo assim, ao fecharmos os olhos, deparamo-nos com a escuridão que não é dia. Mesmo que tudo em volta garanta claridade, a noite está dentro de mim. Saímos de casa, trabalhamos, somos tragados pelo calor e pelo brilho excessivo do sol, deslumbre de cor. Despeço-me da noite! Mesmo assim, fecho os olhos ao raiar do dia. Em mim, a consciência de Midas que se quer anti-Midas. Dourada as asas de borboleta batendo sincopadas sob o sol. Cintilantes. Frágeis suas tênues esperanças sob o sol. Pequenino músculo circulatório necessário e vingativo sob o sol. Queda sem plano de queda sob o sol. Rasgos de fantasia, princípio de Carnaval sob o sol. Mecanismo propulsor de brilhos e olhares sob o sol. Pó, poeira de vidro sob o sol. Microtensões, sob o sol. Patas douradas, pelos dourados, antenas douradas, pólen dourado. Olhar dourado voltado para o sol dourado. Ouro velho, bater de asas velho, borboleta velha, velha e dourada. Pequenino músculo da manhã dourada. Minhas mãos ainda guardam vestígios de um Midas que não se quer Midas. Que não é Midas. Unhas douradas de uma noite que não findou. Cuidados contigo. Madrugadas e clarão do dia. Aí reside o Midas coletivo. Não aquele que pretende humanizar o ouro, que transforma sentimentos em ouro. Ouro alquímico das invisibilidades querentes. Relações que apenas bordejam a indiscrição dos dias e vão habitar num aconchegante lugar distante de todos os olhos, o clarão. Bem-vinda madrugada de sol dourado. Estar em Minas. Pare, olhe, escute. Estar, experimentar. Uma única gota de café pende da beirada do bule, parece uma lágrima negra que não seca. Ela sabia que eles viriam através do frio, do gelo. A quentura nas costas arde, o tempo não passa, passa sem passar. Agruras e quimeras escarlates. Tecidos desbotados bruxuleiam lentamente, os costados.

Figura 3 - *Jesus-borboleta-dourada*, 1996-2016, Armando Queiroz
Fonte: Acervo do autor.

O pano de boca se estende pela baia, o tempo passa e não passa, teso. Pouco vento, muito, muito, muito tempo. Muitas costas, muito ardor e tempo e tempo. O lodo, a lonjura das terras pagãs. Um terço, um terçado. A margem, à margem da história. Muito, muito tempo. Ela sabia que eles viriam através do frio, do gelo. O carteado, o "eme" das mãos, as palmas vermelhas ciganas que quis ter, tendo de mãe. O enforcado. Ela sabia que eles viriam através do frio, do gelo. Meu pai jogador de carteado. Muito, muito tempo. A quentura nas costas doe, a fivela nas costas dói. O perdão das fivelas. Eu traidor, eu marcado de dor. A praia, o marujo, o dependurado, o degolado, o afogado. A ilha, o carro, o hotel-navio. A ponta de pedra, os farrapos vermelhos sob o sol que calcina os ossos. Abandono do corpo. Muitas costas, muito ardor e tempo. O longe, o longe, o longe. O longe, o longe. Uma única gota de café pende da beirada do bule, parece uma lágrima negra que não seca. Bêbados não marcham, diz moribundo o roqueiro. Meu pai era jogador de carteado. Uma imagem de trecho. Uma cidade passageira.

Sítios inconclusos. Pare, olhe, escute. Estamos cegos e vemos, um homem é carregado sobre os ombros de seus iguais. Belo Horizonte à deriva. Belém, Estrada Nova, rochas e concreto. *Alea jacta est*. O que leva o Rio Amazonas a desembocar em outro Rio Amazonas. Superfícies em desalinho. Zonas intersticiais. Estar à deriva nos leva a compreender o quão importante é sustentar nossa subjetividade. Esse elemento tão dissonante e necessário. Diz-se da potência do vivido, do ato e força da palavra-grão: experiência.

Figura 4 - *Stencil reverberante localizado nas ruas de Belo Horizonte*, 2016, Armando Queiroz

Fonte: Acervo do autor.

Ao encontro das manhãs imprecisas. Um lagoinha para o café, preto. Preto. As balas caem flamejantes aos nossos pés. Tudo um dia será ruína. Arruinada aurora outonal. Aulas. Quartas-feiras. Oito da manhã. O ontem, distante, não se estabelece. O hoje-agora prestes a ser o amanhã, próximo, inconcluso, cai indolente aos nossos pés. Mãos flamejantes, esborradas. Queda, ouro velho distante. Suspensa manhã entre carrinhos de bebê que passam em procissão gemente e pessoas sonolentas encasacadas e círios acesos nas mãos e bocas-mãos que oram silentes. Não é permitido ver seus rostos, vasos comunicantes de ônibus.

Pensar em Serra Pelada e sua gente. Penso na bruma cerrada que une e anula diferenças entre o oco do norte e o vazio do Curral del Rei. Sete gentes gemem, oito, cinco morrem. O restaurante Chico do Peixe estava fechado para o nosso combinado almoço desta terça-feira. Fechado também estava para a atualização de horário de funcionamento via rede de computadores. Pouco importa, realmente. A vontade de estarmos juntos prevaleceu. Atravessamos a rua e fomos parar em outro restaurante. Comida à quilo, boa, barata e mesa prolongada em que coubemos todos nós do LEVE.[7] A lógica de todo lugar exige a compreensão redobrada de que cada contexto é construído através do escalonamento de suas importâncias e desimportâncias. Nem sempre o que é prioridade para quem chega o é para o lugar. E nem sempre o que queremos é o que o lugar pode oferecer de mais atraente e vigoroso. Deixamo-nos fluir. Fomos acolhidos, acolhemos o lugar. Estamos no Ver-o-Peso. Estar à deriva, talvez seja esse exercício constante de atenção ao fluxo e contrafluxo das coisas da vida. Adequar-se à repentina mudança de planos, redirecionar movimentos, reconstruir sentidos e dar fôlego à jornada. A trama de significados exteriores à vontade de cada um de nós é mais do que convidativa a estes mergulhos. Diz-se que o grande problema de caminhar constantemente guiado por mapas é o risco de nunca se perder. Um vendedor ambulante oferece doces ao leite e doces de milho da ribeirinha Abaetetuba para você saborear na viagem enquanto o MOVE passa rente ao portão da UFMG. O mundo gira e dá lugar para outro

---

[7] Aqui é relatada uma expedição do grupo de pesquisa do qual o autor faz parte, o Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade (LEVE). Esse grupo tem como uma das idealizadoras a artista pesquisadora Professora Doutora Elisa Campos, orientadora desta tese aqui realizada. De acordo com a ementa da disciplina ofertada em 2016 na Escola de Belas Artes da UFMG, assim é definido: "é um núcleo de pesquisa e ação tendo como temática principal a espacialidade na arte contemporânea, em abordagem teórico-prática, visando as relações entre a arte e o espaço social. A espacialidade é aqui definida como um conceito estruturante para estabelecer convergências entre artistas, estudantes, professores e pesquisadores que se orientam principalmente por um viés transdisciplinar."

pregoeiro que entra na estação Operários anunciando paçoquinhas: três por um, três por um real… A luz da tarde vibra através das janelas-vidraças e os corpos absorvem aquele calor alaranjado. O fone de ouvido trazendo memórias antigas, sonoridades. O chegar de barco a Belém nas últimas luzes desta tarde. Estamos no Ver-o-Peso? Minha mãe sempre brincou comigo dizendo que desde pequeno sou cachorro de montaria, o primeiro a subir na canoa para passear. Sempre o fascínio da descoberta. Amizades clandestinas. O restituir, o testemunhar. Turva a memória muito do que se lê e diz esvai-se. Contudo, muito do tudo permanece num canto nobre da sala, na mesa da cozinha, no quarto de dormir. Móveis e utensílios novos em antigos ambientes. Uma poeira de luz oscilante varrendo e ocultando velhos pensamentos. A cabeça divaga, concentra, divaga, os olhos se movem pela sala de aula, concentra, a mão escreve, o corpo responde: Estudo, disciplinas? Nunca acaba. Talmude. Ideias de estudo. O fascínio da descoberta e a imensidão das coisas. *Podium*. De onde você fala. Para onde você vai se dirigir. Literatura. Gravura. Provas de estado. Aquilo que não é ainda. Santo Antão. Plínio. Fundamentação. A beleza da academia. Frontão, Marco Aurélio. A verdade é impostora. [20:09, 4/4/2016] +55 91 8129X-201X: Meu Deus! [ajuntar] Igualzinho a pintar e fazer literatura: a academia. Zelo pelo objeto do outro. Querer articular. Vi paixão nela! [20:11, 4/4/2016] +55 91 812X-201X: A questão imagem: presença # ausência. Lonjura # distância. Semelhança # dessemelhança. Aparição. Fascínio o que retorna. Corrente. 1946. Sartre. Do Imaginário. Imagina o que falta [Imaginário]. Desconstrução da imagem clássica da imagem! Fascínio é a paixão! Índice e icônica. Insone – não tem pouso. A potência do detalhe. Bétulas. Lascas. Ver melhor. [20:13, 4/4/2016] +55 91 X129-201X: A Rendeira de Vermeer. Pontes que te desestabilizam. Desassossego. Agamben. Simulacro. Uma ilusão. Deleuze. Brecha na noção da imagem. A mentira brilhante. O lugar que escapa. O lugar nenhum. Tudo é imagem. – Meu nome é Legião! Imagem/escrita.

A escrita não dá conta da imagem. Sair do registro. A ideia de morte. A máscara mortuária. Questionar o binário. Lonjura. Horizonte antigo, uma outra hora que não é agora. Desvios. Física que faz curva. O isso e o aquilo. Tudo no mesmo tempo agora. O afogado sem pouso. Ambiguidade. [Sim] Não se perde nada. A impessoalidade. Arrebentar. A imagem como fantasma, ela retorna de algum lugar. O desenho. A imagem-documento. Mabe Bethônico. Apropriação ou restituição? [Restituir] Imagem sem muita ética. Espectro. Ontológico. Uma nota insone. O que certa o livro. O prefácio. Noite dos tempos transborda vômito negro. Sua capa. A filosofia da imagem. A mentira brilhante. Verdade/mentira. Questões. Frontão e Marco Aurélio: uma amizade clandestina. O lugar do desconforto. Articular pensamento. O sistema binário. A palavra plural. Gonçalo Tavares. Algo que tem curva. Admeto. A saga. A impossibilidade de manter-se aqui. Lugar sem engendramento. O desvio. A gravura, o gravar. O lugar da fala, o encostar o ouvido no seio de sua amada. Do início da exploração do garimpo de Serra Pelada, em 1980, até o seu fechamento, em 1992, foi computada a extração de 42 toneladas de ouro e um cigarro não fumado. Com esse rescaldo, fecha-se uma longa e contundente etapa do garimpo de Serra Pelada. A contaminação de mercúrio e a profundidade do lago que se formou onde os garimpeiros trabalhavam impedem a extração manual do ouro. Hoje, a promessa é de uma exploração organizada, e com uso de tecnologia moderna. Vinte e cinco anos após o fechamento do maior garimpo a céu aberto do mundo, a velha Serra Pelada dá lugar a uma nova Serra Pelada voltando a produzir ouro. No lugar de aproximadamente 90 mil homens com pás e picaretas, a mineradora canadense Colossus Minerals, e seus 700 milhões de reais em Serra Pelada. Para retomar a exploração, a cooperativa teve de criar a Serra Pelada Companhia de Desenvolvimento Mineral, uma *joint venture* com a empresa canadense. Os 38 mil garimpeiros cooperados obtendo 25% dos lucros da operação. Os noticiários já acusam malversação desses valores. As sombras

da velha Serra Pelada não se calam. Sua bocarra de dentes faltantes permanecerá a cobrar atenção e cuidado com aqueles que viveram excessos: abundância e pauperidade. 2016. Onde estará o Eldorado de Minas Gerais? Perambular, rememorar destinos. Caminhos improváveis nos levam a Munique. Quão longe é longe? Corpos repletos. Corpos encharcados. Corpos ensopados de suor da mata. Ophelia afogara-se por amor? A tragédia inexplicável assombrada pela loucura. O abandono do amor, o corpo abandonado por amor.

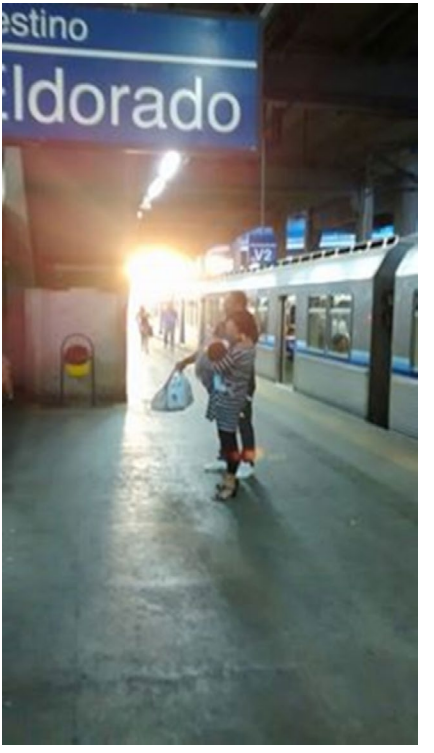


Figura 5 - *Estação de Metrô Vilarinho, Destino El Dourado*, 2016, Armando Queiroz

Fonte: Acervo do autor.

Corpos-copos d'água. Potes d'água. Reflexos de fundo de poço de água transparente. Fundo de poço branquinho habitado por um único peixe negro colocado ali para a limpeza de

detritos. O longe, o perto. A choupana-moradia de panelas que brilham com dignidade. Tudo flutua sobre as águas crescentes. O machado marajoara muito bem afiado para retirar turus[8] de lenho rijo dos mangues. Olhos d'água que nos alumiam no clarão da noite. A menina Clara vive entre peixes e jacarés. A ilha grande de Joannes,[9] a barreira do mar. Sou um estrangeiro no meu próprio país. O distante está em casa. Na casa-chão-umbigo de águas tumultuadas. Nos caminhos de igarapés, no corpo quente de costas ardentes, nas pernas geladas que afastam peixes e mururés. Mururés que se tornam joias: colares, pulseiras, adornos de cabeça na imaginação fértil das crianças ribeirinhas. Clara-Ophelia[10] sob a luz do sol que bruxuleia entre vazios e cheios da densa floresta. O eco de sua própria voz no silêncio intermitente de cigarras. Um grito na escuridão das matas. Uma borboleta, cintilante em seus azuis metálicos, acaricia seu-meu rosto. O abandono do amor. Uma brisa que passa. Os pés descalços. A fome de verde que não sacia. A menina-moça entre folhagens e a boca que exala a sensualidade das misturas dos frutos verdes e maduros. Alfredo menino, Alfredo-menino. Menino Armando, Armando-menino. Rio Araguari, um gigante de águas tépidas. Meu primeiro banho de rio, aos dois anos de idade, na imensidão das águas de margens longínquas. Colo seguro de quem ama aquele lugar. O vaqueiro e sua sabedoria de beira de rio. Os búfalos em manada que espanta as serpentes

---

[8] Turu é um molusco da família dos teredinídeos, semelhante a uma minhoca. É encontrado nos manguezais amazônicos. Rico como fonte de proteína, é consumido pela população local.

[9] A Ilha Grande de Joannes, assim era denominada anteriormente a Ilha do Marajó. No *Extrato da Viagem Filosófica pelo Estado do Grão Pará*, que fez o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, contém uma relação das obras do autor, e essa memória vem sob o título "Viagem à Ilha Grande de Joannes ou Marajó", com data de 20 de dezembro de 1783 (FERREIRA, 1787).

[10] Faz-se aqui a fusão de duas personagens ligadas ao trágico das águas. Sob Ophelia, da peça *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616), paira a dúvida de suicídio por afogamento motivado por desilusão amorosa. Sob Clara, do romance *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir (1909-1979), a morte também vem do meio líquido, afogar-se é retornar a ser fruto suculento com gosto de rio.

em retirada. O trotar dos cavalos com água pela cintura nos campos de Cachoeira. Sim, ainda possuo na boca aquela semente de tucumã. Sim, ainda chove nos Campos de Cachoeira. A plenitude do banho esvai qualquer nota de exotismo do lugar. Meu sentimento está em casa. A razão sempre dirá que não. Um cheiro de café torrado invade minha lembrança. A fazenda Nova Califórnia e dona Amada: Ophelias e Claras da beira do rio. As mãos alvas e seguras moem aqueles grãos pacientemente. O feijão está no fogo. O rádio eternamente ligado dá notícias de Belém para toda a planície amazônica. O longe, o perto. Pelos campos alagados chegam homens a cavalo, trazem consigo uma lontra amarrada pelo dorso. Num gesto de nobreza e compaixão, necessárias do humano, ela pede que imediatamente o animal seja solto. É atendida, e o bicho escorrega para a liberdade do ontem-dontem. O que restituir? Assim foi e sempre será a vida vivida em inteireza ribeirinha tal qual a semente-fruto do pé de café a transformar-se em aroma de café bem-feito. Assim foi e sempre será a lida diária de uma fazenda que exige dureza e objetividade. Curioso notar que esses predicados tão exigidos pela sobrevivência num ambiente tão inóspito só fizeram acentuar a delicadeza e placidez dessa mulher de muitos filhos e marido muito amado, seu Manezinho. Um casal e a vastidão da Amazônia. É a Amazônia parideira e constante. Suas vidas, um testemunho. Poderiam ter nascido em qualquer rincão das Gerais. Poderiam morrer em Sarajevo sitiada. A imagem que permanece é de seus olhos muito claros e sua risada silenciosa. Segura, foi o esteio de uma vasta família. Exemplificada e adorada pelos seus. Em dona Amada, Nova Califórnia nunca sairá dos meus pensamentos. Da gratidão de tudo que me sensibilizou e aprendi naquele silêncio repleto de altivez e compreensão das águas. E que desde sempre me fez duvidar quem eram verdadeiramente os donos daquela fazenda, daquele lugar. Gente repleta de água. Corpos repletos. Corpos encharcados. Corpos ensopados de suor da mata. Corpos-copos d'água. Potes d'água. Toda linha é rastro, mácula benfazeja que rasga o espaço inerte, puro

e morto. Vida, princípio, ação. Linha é a centelha vivificante de oposição e assertividade. Gesto atitude átimo, anima. O trem de ferro. Toda linha é mácula. Ação, movimento, oposição sutil, algumas não deixam sequer vestígios. Contudo, não deixam de expressar vontade, tempo, espaço. O minério de ferro. O caminhar pelas ruas da cidade. Toda linha é rastro, mácula benfazeja que rasga o espaço puro, inerte e indiferente.

Figura 6 - Frame do vídeo *Os mistérios de Clara*, 2014, Armando Queiroz
Fonte: Acervo do autor.

Princípio, oposição. Centelha vivificante de afirmação em sua radicalidade de ação. Átimo, anima. Gesto e atitude. A carne das pessoas. Toda linha é rastro, mácula benfazeja que rasga o espaço puro, inerte e indiferente. Princípio e oposição. Centelha vivificante de afirmação em sua radicalidade de ação. Átimo, anima. Gesto e atitude e aflição. Se o ponto determina o princípio, a linha é a radicalidade da ação. É o não se conter. Os ossos metálicos da cidade. Hotel Pepita.[11] Tudo, tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo

[11] Hotel localizado na cidade de Alenquer, no estado do Pará, Baixo Amazonas.

vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa.[12]

Figura 7 - Imagem da série *Poeira de Rio*, 2016, Armando Queiroz
Fonte: Acervo do autor.

Lá fora o sol estilhaça sua luz na passagem que queima nossos olhos. Expectativas de viagem. Ganhos de amor e felicidade. Belém, Belo Horizonte, Salvador. Aqui dentro tudo cala e diz. Mãos dadas, amanhecer. O ônibus, o voo, o mar profundo e transparente que nos espera. Amo Belo Horizonte, verdadeiramente. Diz-se que só se ama aquilo que se sente falta. Amo meu filho, verdadeiramente. Amo minha mulher, verdadeiramente. O Cristo em prata desfaz-se entre pedidos e bênçãos de oração no Sagrado Coração de Paris. Velas acesas queimam a seus pés. Prantos, prantos. A pedra-catedral é fria, soturna. Seu piso-arco-ogival gela os olhos. Nem mesmo a sonoridade do órgão aquece nossos corações. O futuro-ex-pastor holandês ainda habita sua alma, Paris? Bairro dos artistas. – Celveja! Que lindo

[12] Trecho referenciado na leitura do *Eclesiastes* (Ec. 1,14).

linguajar escuto de um carregador da beirada do Tapajós que se aproxima. – Celveja! Celveja! Aquece meu espírito. Amo meus irmãos. A mestiçagem cabocla é bem mais do que o tom da pele. Aqui os homens são entroncados e as mulheres barrigudinhas sem culpa, lindas. Senti falta do barulho ensurdecedor do Pará. O silêncio pode ser aterrador. Há uma nota de insubmissão nesses urros imemoriais. Festa. Há festa. Sempre devoraremos nossos mártires-heróis-feiticeiros, o Novo Mundo, o Novo Mundo. Como é duro retornar às raízes lusitanas. Todos na bastardia enganadora de nossos pais, todos. Trás-os-Montes, aldeias fantasmas informes para mim. Não possuo nenhuma Quinta tão sonhada pelo delírio de fortuna e nobreza comum a tantos e tantos descendentes das rochas e olivais. – Na "manha da jabota[13] manca" levamos a vida, escuto dos estivadores ao meu lado. É sábado. *Cumpleaños*, *cumpleaños*. *Gracias a la vida,*[14] *gracias a la vida, gracias*. *Gracias* aquecidas sob o céu das montanhas de nuvens e precipícios tropicais. O que é Paris? E se ela viesse vestida de outra forma? Que sabedoria se pode escutar no falar das pessoas! Mais do que a circunstância da comunicação direta, objetiva, é a construção do dizer que é encantadora. Marcas do cotidiano enriquecido de poesia. Quantas vozes-pensamento numa só pessoa ou num só diálogo. Quanto tempo de elaboração e apreensão do mundo dessas pessoas? Duas mulheres, três homens, visivelmente destoantes do que se pretende na Europa, nos acompanham no trajeto de retorno Paris-Munique. Irrequietos, alcoolizados. Cheiro de muitos dias de rua, de outros lugares. O mesmo cheiro de corpo dos hospitais e prontos-socorros. Falares assertivos, quase alucinantes. Certamente eles serão parados em alguma barreira-muro. Foram. Foram detidos. Turcos? Curdos? Ciganos? Forasteiros do mundo. Papéis e não papéis e policiais à paisana, sérios

---

[13] Designação usual na Amazônia para a fêmea do Jabuti.

[14] "Gracias a la vida" (1966), canção da compositora, cantora, artista plástica e ceramista chilena Violeta Parra, interpretada belamente também pela cantora argentina Mercedes Sosa, La Negra.

e resolutos, quase gentis. Há algo de muito errado. Perdidos na grande Babilônia. Nice e Munique, Brasil. Brasil e governo ilegítimo. Somos construtores cruéis de barreira-muro. – Qual é seu barco? – É o Leon, despois nós conversa! É o diálogo da mesa ao lado com a pessoa que passa e para um minutinho e vai. Um copo de cerveja dado numa mão e na outra, mão-braço-ombro, litros de rios num balde de plástico equilibrante. O bar Gama da Gata. Imensidão do partir. O Quarto Andar se expandido. O Rebotalho revisitado de outra forma. O texto acontecendo neste exato momento, em todas estas viagens-experiências do estar. Alenquer e troca. Sempre sonhei com isso. Sábado fecha as portas para o trabalho, beirada de Santarém. Coisas para navegar. Coisas para a lida da terra. Extensores de sucção pendurados entre cordas de *nylon*, candeeiros de manga comprida e tabaco. Coisas para mineradores? O revirar da terra e leito de rio. Meio-dia. Tudo se fecha. O barulho tão reconhecível das postas metálicas a baixar no calor de Belém. Vrum! Lembro-me do meu avô português e seus olhos muito azuis. A Europa possui olhos de azul abissal, impactantes. Descanso-cerveja para os trabalhadores dos portos. O capacete de moto é elmo medieval. Cada loja do comércio, uma defensa castelo-capital. Castelos foram feitos para desmoronar. Boatos de término da Bolsa Família convulsionam fortemente o país muito mais do que Black Blocs apedrejantes. Um poder incomensurável da população. Desestabilizador. – A morte não te procura, mas te acha! Ouço ao meu lado. Um poder incomensurável da população. Quantas Bastilhas ainda terão que cair? Girondinos, jacobinos e fariseus digladiam-se no Congresso Nacional. Gente de trecho. Somos gente de trecho. Um sistema circulatório de rios, margens e tempo-gente. De uma mulher vestida de sol (Ap 12,1), fala a TV enganchada no trapiche. Madrugada. Os carapanãs[15] ainda não deram trégua. Do hotel para a lancha me acompanha um pastor também hospedado.

---

[15] Designação comum na Amazônia para pernilongo.

Figura 8 - Imagem da série *Poeira de Rio*, 2016, Armando Queiroz
Fonte: Acervo do autor.

Para trás deixamos o que acreditamos ser sementes. Sementes das sementes. Trazemos realmente nas mãos sementes germinantes? Como plantar em solo já cultivado, revolvido pacientemente pelo suor das eras? Respeito profundo pela experiência dos daqui. A sedução do capital é tremenda! Esmagadora em suas bordas. Uma moça de traços indígenas serve as mesas do bar. Tem o corpo jovem e velha a alma. Seu semblante é grave, duro, mesmo quando sorri. Quanta dor carrega? O porto e caminhões empoeirados transportam gado e sofrimento. Lágrima de touro-gente abatido. O animal pressente sua hora, sabe que vai morrer. O crânio atingido e os estertores do nada sentir. As fazendas passam ao largo do rio. Garra da Gata. Comprei nossa segunda aliança das mãos de um africano na Magalhães Barata,[16] aço. Aço. Aço resistente. Aço não grilhões. Arco-íris

[16] Uma das avenidas principais da cidade de Belém do Pará. Logradouro que homenageia o governador Magalhães Barata (Belém, 2 de junho de 1888 - 29 de maio de 1959). Polêmico político paraense que guarda, localmente, semelhanças com o que representa Getúlio Vargas para o imaginário brasileiro.

também pode ser aliança e não grilhões. Ficará somente para a lembrança o Hotel Pepita, a gentileza de seus donos e a bicicleta emprestada? Meus colegas professores de tantas localidades que ainda quero conhecer? Sabemos que não. Virão as selas para montar búfalo, as coberturas de palha das casas. Os peixes. As danças. Os alunos. O úmido da existência cada vez mais entranhada no que quero da vida compartilhada com todos. A tuíra[17] de rio que nunca saiu do cheiro do meu corpo. Corpo-corrente que impulsiona e não aprisiona, desfaz-se. Cuias que cruzam destinos. Dignidade de Pacoval.[18]

Figura 9 - Imagem sem título da série *Poeira de Rio*, 2016, Armando Queiroz
Fonte: Acervo do autor.

Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais.

---

[17] Camada de sedimentos de rios barrentos que permanece sobre a pele, por muito tempo, em quem possui o hábito de banhar-se nestas águas.

[18] Pacoval é outra comunidade originária de quilombo situada no município Santarém, Pará, Mesorregião do Baixo Amazonas.

Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais.

voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas

Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Minas não há mais. Querer voltar, Pará não há mais Pará.

REFERÊNCIAS

AMAZÔNIA: ciclos de modernidade. Catálogo de exposição. São Paulo: Zureta, 2012. (Referência da página 1 deste texto, substituindo: PAES LOUREIRO, J. de J. *Elementos de estética*. 2. ed. amp. Belém: Edições CEJUP, 1988).

BÍBLIA [on-line]. A. T. e N. T. *Apocalipse* e *Eclesiastes*. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br. Acesso em: 21 fev. 2022.

LABORATÓRIO DE ESTUDOS E VIVÊNCIAS DA ESPACIALIDADE – LEVE. *Pare Olhe Escute*. Org. M. E. Campos. Belo Horizonte: UFMG/EBA, 2017. Disponível em: https://issuu.com/grupoleve/docs/pare_20olhe_20escute. Acesso em: 21 fev. 2022.

BACH, R. D. *A história de Fernão Capelo Gaivota*. [*S. l.*]: Nórdica Editora, 1976.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*: ensaios sobre a imaginação da matéria. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, G. *A poética do espaço* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CUNHA, E. da. *À margem da história*. Porto, Portugal: Editora Lello, 1967.

DUQUE-ESTRADA, O. *O Norte:* impressões de viagem. Porto: Livraria Chardron, 1909.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Extrato da Viagem Filosófica pelo estado do Grão Pará*. Barcelos: [*s. n.*], 31 out. 1787. Manuscrito. Disponível

em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1456719/mss1456719.pdf. Acesso em: 21 fev. 2022.

SPERANÇA, C. Orellana no Rio Madeira. *Gente de Opinião*, 26 out. 2008. Disponível em: http://www.gentedeopiniao.com.br/colunista/carlos-speranca/orellana-no-rio-madeira Acessado em: 12 dez. 2019.

PAES LOUREIRO, J. de J. *Elementos de estética*. 2. ed. ampl. Belém: Edições CEJUP, 1988.

SARTRE, J.-P. *A náusea*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

SOUSA, I. de *Contos amazônicos: conto: Voluntário*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SOUZA, M. *Breve história da Amazônia*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2001.

SOUZA, M. *Galvez, o imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record-Altaya, 1973.

VIEIRA, A. (Padre). *Sermão da Sexagéssima*. Pregado na Capela Real, 1665. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000034.pdf. Acesso em: 21 fev. 2022.

BRUNO AMARANTE

MONUMENTOS DA AUSÊNCIA

Pela visão ordinal da imaginação, no sentido de formar imagens, pela "análise comum" (BLANCHOT, 1987, p. 257), necessitamos primeiramente do objeto, para posteriormente podermos imaginá-lo, seguindo assim o exemplo que Jean-Paul Sartre utiliza na introdução de seu livro *A imaginação*, quando ele, após ter observado uma folha branca de papel sobre sua escrivaninha, gira a cabeça em outra direção do quarto e a folha reaparece "com sua forma, sua cor e sua posição" (SARTRE, 1976, p. 6). Compreendemos que seria também possível dizer que o mesmo ocorre quando incorporamos à discussão a memória. Nesse sentido, em um processo cadenciado, a memória se formularia sempre a partir da observação ou da constatação de eventos no tempo, seja presencialmente ou por assimilação do fato. Nessa ordem, o fato, o assunto, é preexistente à memória, e esta se formula *a posteriori*. Em ambos os casos, para a formação tanto da memória quanto de imagens – produto da imaginação – o objeto veio primeiro. Mas será que a memória é formada unicamente pela observação do fato, do objeto? E, na ausência do objeto, existe memória?

A memória pode ser apreendida como reminiscências de conhecimentos passados, de evocações de imagens, pensamentos, fatos, trazidos para o presente como recordações, e dessa forma é produto do que veio *a priori*, do passado. Mas fazer dessa cadência uma máxima seria, por certo, ingenuidade. A força do

presente, muitas vezes, é o condutor da memória, e esta torna-se criação, principalmente se estiver vinculada ao social, ao público, respeitando as conveniências do presente. "A memória faz que os dados caibam em esquemas conceituais, reconfigura sempre o passado tendo por base as exigências do presente" (ROSSI, 2010, p. 28). A memória social representativa de determinado grupo ou sociedade não se faz espontaneamente pelo acúmulo de acontecimentos históricos relevantes a tal comunidade, mas obedece às pertinências do que deve ser lembrado e, em muitos casos, mesmo criado. Por essa via, a memória social é constituída muitas vezes por apagamentos, obedecendo os interesses das forças dominantes desse grupo: "quem controla o presente, controla o passado" (Orwell *apud* ROSSI, 2010, p. 34). Desse modo, a cadência entre fato e memória é desestabilizada, pois o presente se sobrepõe. Mas algo pode perturbar ainda mais essa ordem, que é o fato de colocarmos em foco a paisagem cultural e suas imagens.

A paisagem sofre as transformações e adaptações impostas pela sociedade que a ocupa, tornando-se em parte reflexo dessa sociedade, mesmo que esse reflexo esteja embaçado por pretensiosas maquiagens e apagamentos. Esse turvamento da imagem se refere ao desejo de como determinada sociedade gostaria de ser enxergada, e não de como realmente é (fusão entre paisagem e memória). Para tal, é papel do observador interpretar os aspectos cosméticos da paisagem e discernir o que é interpretação, limpando os borrões do espelho. Algumas reparações e maquiagens também são feitas não só pela sociedade, mas pelo próprio tempo natural que transforma novamente a paisagem, restituindo vegetações, erodindo marcas deixadas pelo homem, como reapropriação da paisagem pela natureza. Mas algumas marcas são irreparáveis e não há tempo que seja capaz de esconder essas interferências.

Figura 1 - Paisagem minerária, Belo Vale, Minas Gerais
Foto: Bruno Amarante, 2018.

Sob essa perspectiva de transformação, a ação mineradora a céu aberto promulga a transfiguração do relevo natural de maneira monumental e visualmente irreparável, que nem medidas humanas ou naturais podem dilapidar ou esconder. Essas paisagens são formadas por voluptuosas remoções de massa do relevo, criando grandes crateras e cortes, como subtrações da paisagem original, estabelecendo anulações e apagamentos. A partir dessas subtrações, novos cenários vão se consolidando e esses recortes podem ser percebidos como monumentos da ausência.

Confiamos na associação dessas crateras aos monumentos, pois estes, como elas, prestam-se à perpetuação das memórias. Uma montanha recortada, esvaziada, é mais que monumental e seu recorte é testemunhal. Assim, também acreditamos na associação com a ausência, pois ela fala da anulação, do apagamento, do que concerne à própria desaparição. Essa falta não é somente o resultado visual da subtração da paisagem, da sublimação da matéria, mas retorna com todo o subtexto dessa

paisagem preenchendo os espaços esvaziados com memórias. Memórias sociais, públicas, privadas, memória do contrassenso, riqueza e pobreza, abundância e devastação, reflexos da constituição histórica e política desses locais. Aqui a ausência trabalha com o que a visão não pode, em primeira instância, absorver da paisagem. Ela remonta ao que não vemos, ao que está oculto. Esses monumentos são, por vezes, tortuosos, pois escancaram memórias que por alguns seriam apagadas, os restos que "não servem", que deveriam ser escondidos. Contudo, o monumento já foi erigido e o vazio se faz transgressor, podendo agora restituir[1] a quem couber a imagem da ausência.

Conforme Didi-Huberman comenta as imagens apresentadas por Harun Farocki, que acreditamos semelharem às imagens desses monumentos da ausência, "elas voltam a nós porque sempre nos concerniam, porque fazem parte do nosso patrimônio comum" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212). Então, cabe novamente ao espectador periciar as imagens do vazio, compreendendo em que concerne seu esvaziamento. Assim como as imagens, esses monumentos da mineração são residuais, no sentido de que não se findam na própria observação, mesmo que sejam dissecados formalmente ou iconograficamente. Há algo a mais, portam-se como enigmas. Por um lado, o lastro ausente, após longa peregrinação[2] e transmutado em chassis rodando por

---

[1] O conceito de restituição é desenvolvido por Didi-Huberman no texto "Devolver uma imagem" (2015). O autor analisa e utiliza como exemplo de restituição o trabalho do artista Harun Farocki, que reorganiza imagens de vídeo que estavam escondidas em arquivos de uma emissora de TV na Romênia ou de prisões nos Estados Unidos, devolvendo-as ao conhecimento público, a quem cabe ser restituído.

[2] O uso do termo "peregrinação" faz alusão ao vídeo *Pilgrimage* do artista Eder Santos, que retrata os caminhos do minério de ferro, desde a extração até o porto, para ser exportado. As imagens mostram, análogas à marcha de peregrinos comum no cenário mineiro, por exemplo, a peregrinação ao Santuário Bom Jesus do Matozinhos em Congonhas, o movimento ritmado e em transe do deslocamento dos vagões de minério. O artista reúne dois elementos representativos da região do quadrilátero: a fé e a mineração, conjecturando em imagens potentes e referenciais ao regionalismo mineiro. Sobre o deslocamento incessante dos vagões transportando toneladas de minério por minuto, o artista descreve tal situação como a movimentação das montanhas pelo mundo

alguma rua do mundo, torna-se símbolo da potência econômica e do acúmulo (desigual) de riquezas que o ferro proporciona. Por outro lado, garimpando ainda mais os resíduos, aqueles que seriam "convenientes" apagar, torna-se também símbolo da devastação. Neste ponto, o residual dessas paisagens toca não só questões ambientais (perda de nascentes, acúmulos de rejeitos, contaminação e inutilização das águas, desastres ambientais, dentre vários outros), mas as devastações socioculturais que os grandes empreendimentos minerários ocasionam.

> A mineração é capaz de alterar substancialmente a estrutura e configuração de agrupamentos sociais e comunidades, visto que reconfigura o território por completo e suas relações, (des)construindo referências espaciais e culturais. Há situações onde observamos a completa destruição de lugares, desvinculando as raízes e identidade de famílias e grupos com o lugar (Accioly *apud* CARSALADE, 2012, p. 6).

Essa desvinculação ocorre pela desterritorialização do espaço, com a compra de grandes áreas pelas empresas mineradoras ou pela especulação imobiliária das regiões centrais das cidades, acarretando a gentrificação desses centros. Esse processo é complexo, se não perverso, e atinge as famílias originárias de baixa renda, obrigando-as a se mudarem para zonas periféricas, perdendo o vínculo territorial com suas raízes e referências. Gradualmente, também ocorre o desmembramento[3] dos costumes regionais, uma vez que grande volume de pessoas migra para essas cidades como mão de obra, interferindo nas dinâmicas locais, das crenças, dos costumes e mesmo da língua. A desconfiguração é total e em curto período: tradições, vínculos

---

e completa que é a "a morte da montanha na transformação política de nossa vida" (Santos *apud* AMARANTE, 2015).

[3] Willian Kentridge utiliza o termo "desmembramento" para falar dos processos de transformação da paisagem nas áreas de mineração no entorno de Johannesburgo, associando o termo à perda de memória do próprio território (KENTRIDGE, 2013).

sociais, assim como a dignidade dos atingidos, são dissolvidos e transformados. Ao passar do tempo, tais desmembramentos tornam-se cada vez mais assimilados e as lembranças mais fugidias. As cidades transformadas em outras cidades perdem seus referenciais arquitetônicos, culturais, sociais e sua memória. Os monumentos da ausência servem ao prestígio dessa memória; entretanto, sem nostalgia ou glorificações, são imagens do esquecimento e do apagamento. Intransigentes e paradoxais, ora rememoram o olvidado e lutam contra a dissolução da memória social, ora reafirmam a dissolução. Mas, em outra esfera, ultrapassam as particularidades pontuais de cada local, conjecturando na análise de uma porção territorial maior, que, no caso da nossa leitura concerne à extensão do Quadrilátero Ferrífero de Minas Gerais, esses monumentos se erigem como memória do próprio Estado, representativos da herança minerária e das projeções políticas sobre a exploração do ferro.

Figura 2 - Paisagem minerária, Itabira, Minas Gerais
Foto: Bruno Amarante, 2018.

Nas bases originárias do sentido de monumento, como trabalhado por Françoise Choay em *Alegoria do patrimônio*,

o termo advindo do latim *monumentum* refere-se à lembrança, à evocação de memórias e mantém em sua essência uma natureza afetiva, que não só demonstra o objeto, mas que pretende "tocar, pela emoção, uma memória viva", e completa:

> Nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças (...). Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos. Desafio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, ele tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento (CHOAY, 2006, p. 18).

Nesse sentido, o monumento luta contra os apagamentos do tempo e a dissolução da memória. Contudo, a própria angústia da morte e do aniquilamento, apartadas da dissipação material (natural), pode tornar objeto do próprio monumento. Por essa via são postos à rememoração terríficos episódios maquinados pelo homem, como as memórias das guerras, do holocausto e outros genocídios.

O tombamento do campo de concentração de Auschwitz promovido pela UNESCO em 1979, como exemplo, serve à rememoração dos horrores da racionalização dos processos de extermínio cometidos contra os judeus. Os alojamentos, ou melhor dizendo, depósitos de pessoas, as câmaras de gás e os incineradores não foram demolidos a fim de extinguir a lembrança de tal atrocidade; ao contrário, permanecem de pé como monumentos históricos[4] e escancaram ao mundo sua lancinante memória.

---

[4] Françoise Choay comenta que monumento e monumento histórico são objetos distintos e que se diferenciam pela maneira de concepção de cada um: "O monumento é uma criação deliberada cuja destinação foi pensada *a priori*, de forma imediata, enquanto o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado e criado como tal; ele é construído *a posteriori* pelos olhares convergentes

Outro caso de monumento que conjuga com essas memórias aflitivas é o Memorial aos Veteranos do Vietnã, concebido pela artista Maya Lin, em Washington, em 1982. Algo é peculiar a essa obra, pois se destaca formalmente da verticalidade padrão comum aos demais monumentos. No lugar de pedestais ou obeliscos projetados para cima, o memorial idealizado por Maya possui uma forma negativa e foi cavado no solo. Apresenta-se como um sulco geométrico feito pela subtração de terra, e o visitante pode adentrar o monumento e visualizar a lista dos cerca de 58 mil nomes dos combatentes mortos na guerra.

Não só pela forma negativa, esse memorial, assim como Auschwitz, diferencia-se dentre os monumentos públicos[5] ordinais, por não ser representante de memórias glorificantes, como de alguma conquista ou de símbolos do poder político e ideológico. Pelo contrário, rememora o que não deveria ter acontecido.

Apesar da ordem simbólica representada ser diferente, percebemos a possibilidade de diálogo entre o Memorial aos Veteranos e os recortes no relevo promovidos pela ação minerária no Quadrilátero Ferrífero mineiro. Em ambos os casos, a subtração de massa do campo e da montanha conforma os monumentos. No caso de Washington, a forma escavada da obra contradiz as formas heroicas e fálicas ordinais. Por falar da perda do ente, do cidadão, da insanidade da guerra, a profundidade é mais que eloquente, assemelhando-se à própria sepultura.

---

do historiador e do amante da arte, que os selecionam na massa dos edifícios existentes, entre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte. Todo objeto histórico pode ser convertido em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial" (CHOAY, 2006, p. 25).

[5] Fernando Gómez Aguilera, em "Arte, ciudadanía y espacio público", promove a análise sobre as dinâmicas de alternância do modo de operação dos monumentos e obras artísticas instaladas em espaço público. Os novos monumentos, como comenta a respeito da obra de Maya Lin, procuram relacionar não só com o espaço de instalação, mas promover o comprometimento com questões de cidadania "abordando conflitos sociais: uma arte do lugar e do seu tempo, que rechaça a imagem de uma esfera pública pacífica, para interessar em expor contradições e adotar uma relação irônica, subversiva com o público ao qual se dirige e ao espaço que se manifesta" (AGUILERA, 2004, p. 45).

Em Minas as novas formas do relevo não foram concebidas *a priori* como monumentos, contudo o vazio dos sítios também serve à rememoração dos reflexos políticos do Estado, concernindo em sua imagem toda a contextualização de sua existência.

Pode soar estranho para alguns a manutenção das crateras da mineração como monumento, pois estas não foram concebidas com tal objetivo. Mas, como explicitado por Choay, "todo objeto histórico pode ser convertido em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial" (CHOAY, 2006, p. 26). Desse modo, dada a importância da mineração de ferro na constituição política e histórica do Estado, vemos a importância de estabelecer essa associação entre os cortes subtrativos da mineração de ferro na paisagem com o monumento histórico, pois, indubitavelmente, são testemunhos palpáveis dessa história.

Caminhando para o término deste ensaio sobre a paisagem mineradora e seus monumentos da ausência, vemos que, ao propormos tal conversão à paisagem mineradora, promulgando à montanha recortada o status de monumento histórico, acreditamos que essa ação seja também uma maneira de restituição, tomando novamente emprestado o termo de Didi-Huberman. Essa proposição, que deve ser para alguns desconfortante, assim como o Memorial de Maya toca em questões sociopolíticas delicadas, permite o retorno da imagem ao seu meio social somada à força de significância mnemônica intrínseca aos monumentos.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, F. G. Arte, ciudadanía y espacio público. *Revistes Cientifiques de la Universitat de Barcelona*, n. 5 (Arte, Memoria y Ciudadanía), p. 36-51, 2004.

AMARANTE, B. Paisagens minerárias. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL: A CERÂMICA NA ARTE EDUCAÇÃO, 4., 2015, São João del Rei. *Anais* […]. São João del Rei: UFSJ, 2015.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARSALADE, F. L. *et al*. Mineração em Minas Gerais: território e paisagem cultural. *In*: SEMINÁRIO DE RECONVERSÕES TERRITORIAIS, 1., 2012, Belo Horizonte. *Anais* […]. Belo Horizonte: [*s. n.*], 2012.

CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. Devolver uma imagem. *In*: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

KENTRIDGE, W. Fortuna. *Catálogo de exposição*. Org. Lilian Tone. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

ROSSI, P. *O passado, a memória, o esquecimento:* seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SARTRE, J.-P. *A imaginação*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS

O CORPO, A MORTE, A IMAGEM
A experiência de uma pesquisa

Tomo como ponto de partida o nome dado a este colóquio: Metodologias e Dispositivos do Artista em sua Produção: Pesquisa, Enunciado e Transdisciplinaridade.[1] Não sou artista, mas foi através de um percurso inicialmente artístico que me tornei pesquisadora. Lembro-me daqueles anos de graduação em Artes como o grande período formador do meu desejo pela pesquisa, enquanto desenhava, pintava, tentava copiar as cores de recortes de revistas, desvendar a perspectiva do prédio da escola e desconstruir o corpo humano posado diante do cavalete. Participei de algumas exposições coletivas, tudo ainda com aquele sabor de descoberta e encantamento. Nessa época, tive a minha primeira bolsa de pesquisa, com orientação de Patricia Franca-Huchet, quando comecei a escrever sobre imagem, desenho, espaço e olhar. Era a primeira vez, então, que me debruçava sobre uma perspectiva que escapava do simples fazer e se tornava a reflexão do gesto. Entre o final da graduação e o começo do mestrado, notei que o trabalho artístico que eu teimava em produzir já se transformava visivelmente e irremediavelmente

[1] Este texto, apresentado no citado colóquio em 2015, é composto por alguns fragmentos da tese doutoral de minha autoria, defendida nesse mesmo ano, que pode ser acessada na íntegra em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-A47KWU.

em teoria. Textos emoldurados compunham os espaços físicos da galeria; a última exposição da qual participei foi quase inteiramente tomada por palavras. Notei então que o meu trabalho já era outro. Não que aquilo não adentrasse o universo da arte – sabemos bem que esse limite não existe e que, por excelência, o artista é um pesquisador –, mas, para mim, era preciso voltar ao tom do papel, aos livros e à solidão da escrita.

Logo, passo a questionar a minha rígida afirmação sobre eu não ser uma artista, uma vez que fui formada dentro de um universo artístico e sou hoje uma pesquisadora. Talvez aqui também os limites pareçam muito justos. Não me vejo como artista, mas produzo um trabalho de criação, que exige profunda dedicação, reflexão e sensibilidade. Uma pesquisa em arte não lida simplesmente com fatos, eventos, números, estatísticas, entrevistas, dados históricos, sociológicos, ou outros modos mais fixos de conhecimento. Toda pesquisa em arte é um lugar de invenção, o que convoca, certamente, o caráter artístico de cada pesquisador.

Para mim, ser pesquisadora em arte significa estar diante de todas as coisas. Ainda que hoje minha pesquisa não seja sobre o que chamamos arte, é através de um olhar e de métodos sensíveis construídos na minha formação que eu me identifico como uma pesquisadora, utilizando o meu conhecimento artístico em um campo ampliado. Por meio do meu estudo em arte, adentrei a história, a antropologia, a sociologia, a filosofia, a literatura e a simples fotografia familiar. Meu estágio doutoral no exterior aconteceu em uma escola de ciências sociais, o que ampliou enormemente meu olhar sobre a morte, o corpo e a fotografia. Cada pesquisa que se cruzou com a minha ao longo do doutorado contribuiu de forma grandiosa ao estudo das imagens que propus. O fato de ter me tornado uma pesquisadora em artes me proporcionou um vasto campo de trabalho, o que permitiu produzir, inclusive, a virada radical que as imagens sofreram em minha pesquisa doutoral. Partindo da arte contemporânea, um salto; de repente, voltei-me às imagens mais comuns, mais

banais, aquelas que mal aparecem em pesquisas científicas, a não ser em estudos históricos e sociológicos: as fotografias de família.

O projeto de pesquisa, apresentado em 2011 para a seleção do Doutorado em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais, já elucidava o ponto central do trabalho, que era pensar a trama instaurada entre fotografia e morte. A morte, a princípio, apontava mais para a ideia de uma perda da origem na imagem do que, propriamente, para a imagem do cadáver. Inicialmente, o corpo de imagens a ser estudado dizia respeito, exclusivamente, ao universo da arte contemporânea, a partir dos trabalhos de Bernard Faucon, Hiroshi Sugimoto, Sherrie Levine e Cindy Sherman. Em todos eles, o interesse central rondava aspectos do estatuto da imagem e sua origem desaparecida em manequins infantis, bonecos de cera, retratos refotografados e corpos ficcionais. O objetivo era estudar a fotografia e seus jogos de representação com a perda constante do original, questionando o que a imagem poderia ainda guardar de sua origem naqueles corpos esvaziados.

Durante o processo de pesquisa, voltando mais firmemente o olhar à morte, surgiram no trabalho as fotografias *post mortem* do século XIX, o que lançou nova luz sobre a perspectiva estudada da imagem e da ideia dos corpos esvaziados. A princípio, elas seriam uma forma de conjugar mais firmemente a ideia de morte e fotografia, para, a seguir, ir em direção à arte contemporânea. Mas a pesquisa foi tomando mais corpo em torno daquelas imagens, e a morte se tornou não mais uma questão meramente conceitual de perda da origem, mas o processo mesmo de desaparecimento de um corpo vivo, o que o torna invisível e produz, assim, outras visibilidades. Se antes tratava-se de olhar as ficções da arte, tornara-se então mais pertinente à pesquisa olhar o corpo morto fotografado e as tramas sociais, familiares e afetivas que a imagem convocava. Logo entendi que não poderia falar de fotografias amorosas sem trazer também aquelas que me lançam ao rosto amado; ou, ainda,

como poderia falar dos mortos se eu não trouxesse o meu luto ao texto? Para além das ciências humanas todas convocadas, era preciso um *mais-além*, ou melhor, um *menos*, não porque seja menor, mas irredutível: a experiência particular.

Estudar imagens relegadas a um dos mais baixos patamares da História da Fotografia (com maiúsculas) é um desafio para o pesquisador. Como falar de imagens que podem ser tão banais, monótonas, repetitivas e entediantes, como as fotografias familiares? O que poderia salvá-las desse conturbado lugar senão a presença da própria intimidade e do afeto? Decidi, pois, trazer ao texto algumas das imagens que me tocam, que me ferem, imagens que pertencem ao meu universo íntimo. Observar as fotografias familiares dos outros é orientar-se por um aspecto mais social, histórico e estético dessas imagens, o que é "cientificamente" pertinente. Mas, ao trazer para o corpo do trabalho suas imagens privadas, é permitido, ao pesquisador, adentrar outro espaço, entre afetos e sensações que soam essenciais a essas fotografias. O lugar de uma experiência particular foi algo muito encontrado ao longo do trabalho, entre escritores e pesquisadores que se enveredaram tanto nos estudos sobre fotografias familiares e amadoras quanto nos estudos sobre a morte. Em maior ou menor escala, a intimidade da experiência do outro se fez presente nas minhas leituras, o que me dava, continuamente, a sensação de uma partilha mais efetiva das perspectivas abordadas e dos sentimentos expostos. Para alguns de nós, o texto virou o lugar próprio da experimentação de sensações e pensamentos muitas vezes incompartilháveis. Falar sobre cadáver, por exemplo, só se tornou possível, para mim, pelas vias do texto.

A pesquisa é risco e colocar-se nela é risco dobrado. Para mim, não existe a possibilidade de uma pesquisa sem que eu esteja inteiramente inscrita nela, dentro, fora, nas margens do seu texto. Esse é um dos pontos fundamentais que me fazem perceber a pesquisa em arte como o campo mais rico da minha formação, já que, mergulhado em práticas sensíveis, reflexivas

e criativas, o espaço autoral persiste com mais naturalidade e sem necessidade de tantos modos e máscaras cientificistas. Muitas vezes, o texto pessoal e íntimo soa como falta de método ou como a maneira mais fácil de se lançar a um assunto. Mas encontrar um ponto certo, o ponto de equilíbrio entre a voz que escreve e a teoria, é um aprendizado que somente a própria prática produz.

Minha tese partiu de um universo de objetos que tentam restituir *alguma* instância do perdido, do desaparecido, devolvendo uma materialidade, uma tangibilidade ao corpo ausente do outro. Aqui, trata-se da fotografia, objeto que guarda uma imagem, que guarda um corpo, um rosto, um vínculo amoroso. Há certamente um ar nostálgico ao se pensar a fotografia em uma condição material, com corpo, textura, peso, tamanho, cheiro, tempo. Mas são elas, as antigas fotos e os velhos instantâneos que abrem a tese, para que se possa perguntar de que são feitas essas imagens. O horizonte do trabalho é o personagem enlutado de *A c*âmara *clara* (1984), de Roland Barthes, aquele que também escrevera o *Diário de luto* (2011).

Barthes, na busca por uma essência da fotografia, chegara ao pensamento de que a instância temporal era o que mais fortemente a caracterizava. A inexistência atual da coisa fotografada e a certeza de que aquilo esteve, em algum momento, diante do dispositivo fotográfico guiaram Barthes, pela via amorosa, a encontrar um rastro de sua mãe morta. A leitura de *Diário de luto* me confirmou uma intuição sobre *A câmara clara*: da escrita como um ritual enlutado, sobre a morte e o desaparecimento do corpo amado. Em seu *Diário*, Barthes mencionara diversas vezes o desejo de escrever o livro sobre a mãe, uma espécie mesmo de monumento que, para ele, não era da ordem da duração ou da eternidade, mas de um ato; portanto, um gesto, gesto do sobrevivente que produz e mantém uma memória. Sua dor era bruta; o luto, permanente; e sua preocupação central estava em combater o esquecimento que ameaçava se cumprir. Naquele monumento à mãe, que tomou a fotografia como eixo, ele conseguiu

elucidar, sobretudo, a dimensão invisível da imagem amorosa. Não mostrando a fotografia do jardim de inverno, imagem na qual encontrara o verdadeiro rosto de sua mãe em uma menina, ele nos fez notar que o essencial nessas fotografias está sempre fora, escapando inteiramente ao mero visível, ao reconhecível.

Após o encontro com a mãe menina, Barthes se propõe a "interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte" (BARTHES, 1984, p. 110). Somos levados, então, aos territórios do luto, o vínculo que os vivos estabelecem com os seus mortos através de práticas e rituais que ajudam a dar um lugar de visibilidade e presença ao que desapareceu. O que partiria de um desejo de *dar lugar* ao morto se tornaria, por fim, um *dar lugar* a si mesmo, ao vivo, o sobrevivente. O luto, como tempo de ressignificação e simbolização da descontinuidade radical que é a morte, faz reverberar experiências fundadoras da condição humana, na lida com as mais diversas faltas, fazendo o homem se apropriar de uma vasta rede de representações para compor um novo lugar, um novo corpo para aquilo que desaparece.

Não compreendo o luto como um estado mensurável em etapas rumo ao seu encerramento, mas como uma região emocional permanente onde aprendemos a conviver com os nossos mortos, lugar atual, *sempre presente*, de uma relação. O enlutado é aquele que tenta, em meio ao desaparecimento, fazer algo *aparecer*, *retornar*, *presentificar.* A ausência do ser amado faz produzir objetos e imagens carregados de valor afetivo e devocional. O luto é, portanto, o lugar de uma *invenção*, tentativa de *tornar novamente presente*, novamente *visível*, o corpo do desaparecido.

Onde se situam as fotografias amorosas, essas imagens que nos arrebatam do tempo presente, que nos lançam a um passado sem origem precisa, muito mais distante do que o mero tempo do *isso foi*? Entre a representação e a presença, elas habitam o passado do seu acontecimento, ao mesmo tempo que

instauram uma absoluta atemporalidade. Como instâncias que revelam tanto a ausência quanto a proximidade, são espécies de objetos mágicos, que parecem reverberar a primitiva ligação do homem com seus ancestrais e com as forças ocultas e sagradas. Essas imagens íntimas convocam também o gesto relicário, como se nelas se pudesse guardar uma parte efetiva do corpo do outro.

O século XIX foi palco de inúmeras transformações para além do advento da fotografia, entre as quais: a mudança dos cemitérios para fora dos limites da cidade, junto a um poderoso discurso de higienização; o aparecimento de um luto mais apaixonado em meio às suas obrigações sociais, tendo a ideia da morte se tornado mais dolorosa à luz do romantismo; o desenvolvimento da tanatopraxia e das técnicas de embalsamento, o que ajudou a constituir a promissora indústria funerária; o surgimento da Kodak, que, com seu dispositivo para uso amador, transformaria ainda mais a relação íntima com a fotografia. Vivos e mortos estavam profundamente interligados nesse momento histórico, e o corpo do morto – ainda que levado para cemitérios fora das cidades – ganhava um lugar de extrema *visibilidade*, desde o cadáver recomposto para o funeral, enfeitado e conservado, até os elaborados monumentos funerários construídos agora para os homens comuns; a fotografia também evidenciou imediatamente a imagem do corpo morto, mantendo-o visível para além do seu desaparecimento.

O corpo, em minha pesquisa, é a ideia de um duplo corpo: o corpo da carne, da pele, do vivo, que, na morte, se tornará invisível; e o corpo que lhe substitui, não mais o da carne, o fisiológico, o cadáver. É o corpo da relação com o outro; a *pessoa*; o corpo social e afetivo; portanto, simbólico, construído fora do corpo de carne, para aquele esse é uma espécie de suporte e, ao mesmo tempo, imagem e lugar de contato. Esse é o corpo que, não sendo mais encarnado, será agora constituído por seu rastro, seu vestígio, sua imagem, seu nome, qualquer elemento que lhe restitua *alguma corporeidade*.

A morte, em quase todas as culturas, é vista como a catástrofe do corpo. Acredita-se que algo permanece – alma, espírito, consciência –, mas não a matéria, o compõe. Ou, ainda, acredita-se que o morto dorme, repousa, descansa, mas é preciso tirar seu corpo de vista, lançá-lo para fora do campo de visão dos vivos, em rituais funerários há milênios estabelecidos. Afastar o corpo morto é uma forma de negar a decomposição iminente, mantendo-o intacto em alguma instância subjetiva. A morte instaura uma ambiguidade inconciliável no corpo humano, ele vai desaparecer; então, é a ele que é preciso dar um lugar, tanto físico, palpável, quanto simbólico.

Mas do que é feito o corpo morto, cadáver que ainda partilha lugar entre os vivos? Aquele que acaba de morrer é lançado em um vasto paradoxo: entre sujeito e objeto, seu corpo se torna o lugar das mais diversas inscrições, tanto no que diz respeito à sua materialidade ainda evidente, quanto ao seu lugar simbólico preservado pelos vivos. É interessante observar o processo pelo qual o corpo passa do estado vivo para o morto. Se, antes da morte, existe a *pessoa*; ao morrer, a linguagem comum a transforma em *corpo* – o corpo da pessoa –, mas, logo a seguir, junto aos ritos funerários e à ressignificação do corpo, ele passa novamente ao estatuto de *pessoa*, sujeito reinventado nas tramas do luto. Uma *humanidade provisória* (LE BRETON, 2010, p. 12) parece habitar o cadáver exposto, diante dos olhos enlutados que insistem em ver o mesmo corpo naquele corpo que, entretanto, já é outro. O cadáver seria então a primeira representação do sujeito morto, seu primeiro corpo reinventado: o que desejamos ver não é a substância orgânica da qual o cadáver é feito, mas a *pessoa*. Do cadáver ao túmulo, do monumento às fotografias, das imagens à memória, toda uma trama de ressignificação do corpo toma forma, elaborando regiões mais palpáveis onde o morto irá habitar, agora que se tornou invisível. O trabalho do luto é o de fazer materializar essa invisibilidade.

A ideia de uma mera representação nas fotografias *post mortem* não me dizia muito ao longo da pesquisa. Havia algo

que me indicava outra zona de atuação dessas imagens, um lugar mais afetivo e mágico que sinalizava o desejo de fazer algo permanecer, não como mero vestígio, mas como *presença*. O conceito de representação, mesmo pensando em uma ideia de reapresentação, não me parecia o suficiente. Lendo um livro do antropólogo Louis-Vincent Thomas (1985, p. 155), encontrei a palavra *presentificação*. Ele a utilizou para nomear o rito de exibição do cadáver – higienizado, conservado e embelezado –, e esse termo me pareceu profundamente adequado para se pensar os lugares e os objetos que o morto habita, também suas imagens, não como registros, mas como um *tornar-se presente*, sempre em instância.

O cadáver nos impõe a dimensão do limite e nos assombra com seu jogo de presença-ausência. Resta ali um corpo, o corpo do outro, sujeito que parece ainda habitar a matéria que o compõe. Podemos tocá-lo, mas ele não responde. A antropologia dirá que os ritos servem para inventar um sentido, um lugar, uma saída para o insuportável. A cultura faz separar o corpo morto dos corpos vivos, no evitamento da putrefação da carne, ao mesmo tempo que ela inventa um novo terreno de visibilidade e tangibilidade para o morto, como a sua sepultura. Os ritos funerários servem como a criação de um *fora*, de um *pôr* à *distância* o morto, esse que é posto no centro da cena para ser visto, estabelecendo-se já aí o seu lugar afastado, fora, *outro*.

A sepultura indicará outra presença do morto. Guardados seus restos mortais, tornados invisíveis e inacessíveis, uma nova dimensão da relação se faz. O túmulo (ou o nicho do columbário) é agora outro corpo do morto. Ele é também o que nos protege da decomposição, escondendo o cadáver para fazer aparecer a *pessoa*. O túmulo assemelha-se ao relicário medieval, lugar de depósito dos restos de um homem. Ambos conservam, na invisibilidade, o corpo morto *tornado visível* pela dimensão material do monumento e da imagem, visibilidade que se dá ainda no retrato, no nome gravado e nas datas de nascimento e morte. Os restos, o nome e o rosto produzem uma

composição tripartida que devolve a identidade social e dá lugar ao desaparecido.

Um ponto essencial na lógica do cemitério é a força absoluta do termo *aqui*, indicação precisa que nos lança a expressão *aqui jaz*. Imbuída de um inegável caráter de presença, de localização e confirmação, o *aqui* é parte fundamental da relação que se estabelece com o morto, pois ele permanece, assim, em um lugar determinado. Ainda que se creia na dualidade corpo e alma, ou que não se creia em nada, a confirmação da presença de um resto é sempre comovente. Essa é a potência mesma dos monumentos, especialmente aqueles que guardam os restos do corpo ou que são erigidos no lugar onde uma morte aconteceu. O cadáver é o *aqui* por excelência, e, tornado invisível, ele lança a força dessa presença a outras direções – túmulos, cinzas, retratos, nomes, memórias, objetos. A fotografia também inventou sua potência de *aqui*, de marcação, localização e confirmação, o que Barthes anunciaria como o *isso-foi*, o *isso-esteve*. Ela não registra absolutamente a memória, mas retém um instante, esse que se desdobra incansavelmente nas narrativas que virão. O instante da fotografia é o seu *aqui*, localização que também aponta para *fora*, para a dimensão de um vínculo que a imagem não dá a ver. A fotografia no túmulo, por exemplo, é um meio imediato de relação com o morto, é a ela que o vivo se endereça nas trocas simbólicas com o desaparecido, nas falas, na lamentação e na saudade. A fotografia é o novo corpo do morto, e o rosto nela estampado interrompe a imaginação do tempo que ainda atua no cadáver invisibilizado sob a terra. Ainda que o retrato posto no túmulo seja o de uma fotografia *post mortem*, o que vemos é um corpo inteiro, não decomposto, paralisado em seu estado suspenso entre vida e morte.

As crianças foram o principal assunto da fotografia *post mortem*, já que, em geral, muitas delas morriam antes de terem um retrato. Postas como adormecidas ou com seus olhos abertos, essas pequenas sombras fotográficas nos confundem, deixando-nos à margem do que esperaríamos ver no rosto do

morto. Sozinhas, ou com a família, essas crianças mortas, fotografadas em um gesto de amor, convocam-nos a olhar o vivo, aquele que desejara a imagem, que quisera guardá-la como última memória – geralmente a única. Algumas delas são postas a olhar-nos com seus olhos vazios e presentes, enquanto parecem brincar, posadas como se, depois da imobilidade fotográfica, a vida pudesse retornar ao pequeno corpo.

Para além dessas fotos, em que o morto aparece sozinho, é comovente observar as imagens em que o vivo partilha espaço com o morto, como se somente ela, a fotografia, fosse ainda um lugar de comunhão, de neutralização dos corpos, lugar onde vivos e mortos podem permanecer juntos. Com diversos corpos coabitando a imagem – vivos, mortos, bonecas, retratos, santos, o próprio Cristo –, a fotografia torna-se o lugar de um encontro, não somente o da materialização desse encontro, mas do gesto mesmo de fazê-lo acontecer. Como uma zona de proximidades, de relações e contatos – especialmente entre os sobreviventes –, essas imagens reafirmam os vínculos, exibindo, além dos corpos, o que os mantêm unidos.

O ato fotográfico, como o instante da pose, parece ser um dos pontos essenciais desses retratos em que o vivo se coloca junto ao morto, pois, através do artifício da imagem, adia-se a separação. A presença de outros corpos, para além de vivos e mortos, anuncia que, na fotografia, todos são feitos de uma mesma matéria, a matéria imagem. Meninas mortas com suas bonecas produziram uma infinidade de fotografias, compondo uma estranha ordem de imagens em que a menina é quem parece o duplo do brinquedo, já que resta imóvel e vazia, enquanto é ela, a boneca, aquela que nos olha do fundo da imagem, anunciando a sua sobrevivência perpétua.

As fotografias convocam os fantasmas. Vivos e mortos, estamos todos sujeitos a nos tornar essa sombra que sobrevive ao tempo. A fotografia certifica a morte do ser ausente, mas nega o seu sentido ao se pôr novamente à vista. O morto é um ser suspenso. Mais do que pensar na imagem fotográfica como

portadora de uma potência de morte, pelo que ela encerra e fixa de determinado instante, resta notar o que ela produz de vida, de uma experiência que acontece no estado presente, momento em que eu olho, toco e estabeleço um vínculo com a imagem. A ideia de uma *presentificação* não diz respeito somente a *tornar o morto presente* através da invenção de um novo corpo, mas também do estado presente em que nos lançamos em sua direção, seus rastros, seus restos e suas imagens. É preciso, portanto, que *eu* esteja *presente* para tornar *presente* o outro.

A fotografia esconde fantasmas. De repente, os mortos desaparecem, mesmo os seus retratos, restando somente o corpo vivo, que anuncia, via imagem, a ausência do outro. Mulheres de negro tornam-se a imagem do luto; a cadeira vazia, rodeada pelos vivos, jaz no lugar do corpo ausente. Os vivos agora parecem dizer: *nós estamos aqui* – como se desejassem anunciar aquilo que sobrevive.

A fotografia fabrica os fantasmas. Antigos profissionais o sabiam bem, lançando-se na invenção de fotos espíritas para aliviarem a dor e a saudade dos enlutados. Em pouco tempo, a maioria desses fotógrafos respondia a processos judiciais por falsear imagens e iludir os clientes, que, por sua vez, permaneciam convictos da veracidade da fotografia, do encontro que ela havia operado entre seu corpo vivo e o corpo espectral do ser amado. O que aqueles julgamentos verdadeiramente provaram foi a necessidade da crença na ilusão.

Na nota 35 de *A câmara clara* (1984, p. 123), Barthes diz que a fotografia não restitui o que aconteceu, mas prova, atesta que aquilo aconteceu. Começo a pensar, então, se não seria essa *prova* uma espécie mesma de *restituição* para o enlutado, diante do escândalo do desaparecimento. A *prova* é uma *aparição*, aquilo que retorna, que confirma, localiza e aponta, mas, sobretudo, que devolve um rastro, um ar, uma intimidade qualquer. Talvez sejam esses mesmos elementos os que operam, na fotografia, a devolução de um olhar. Walter Benjamin (1989, p. 139-140) dissera que a experiência da aura seria o poder de

ser olhado de volta. Talvez seja mesmo ela, a imagem, mais do que o morto, o que pode realizar essa tarefa. A morte – o morto – não devolve o olhar. Ainda que lhe abram os olhos, ou que se os desenhem sobre a pele fria, o cadáver não olha de volta o sobrevivente. Mas a fotografia do morto o faz, em uma fabulação. Por isso inventamos, desde sempre, tantas representações do desaparecido, como uma tentativa de trazer de volta um *ar* – ar que vem dos seus olhos, do seu olhar, do nosso desejo de não sermos esquecidos por ele.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. *Diário de luto*: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: ___. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LE BRETON, D. Déclinaisons du cadavre: esquisse anthropologique. *Frontières*, v. 23, n. 1, p. 8-13, 2010.

THOMAS, L.-V. *Rites de mort*: pour la paix des vivants. Paris: Fayard, 1985.

CAROLINA MELO

QUANDO SE PERGUNTA PELO SENTIDO DO ESPAÇO OU O ESPAÇO COMO OBRA DE ARTE

Figura 1 - *Espaço-obra: guia para viajantes*, 2016
Fotografia: Carolina Melo. Fonte: Acervo da autora.

Ao ler a proposta para este livro, me senti provocada a pensar, do ponto de vista das diferentes abordagens metodológicas sobre arte, "como o conceito de experiência costuma significar-se" e, ao mesmo tempo, a tentar alcançar a pergunta proposta de "qual é o espaço onde acontecem as práticas artísticas atuais".

Nesse sentido, pretendo trazer,[1] de forma breve, a minha experiência como pesquisadora e artista.

Este texto consiste de uma reflexão advinda de minha prática artística sobre as relações entre o espaço e a obra de arte como pura indissociabilidade. O ponto fulcral se revelou nas mudanças significativas através de uma história anacrônica do espaço, onde este é retirado do âmbito estritamente físico e reenviado a um cotejamento bem mais abrangente, partindo da polissemia que o conceito reveste. Assim, o espaço não delimita as fronteiras, fechando e recebendo um objeto, vai muito além. Quando as linguagens artísticas apreendem o espaço como agente fulcral, todas as dimensões espaciais são modificadas. Se, por um lado, percebemos a obra de arte a partir do receptáculo em que o espaço a contém, por outro lado, notaríamos, então, os contornos indistintos e as fronteiras, em vez de olhar somente para o centro onde o objeto artístico aparece. O trabalho em questão se tornou um exercício, criando interrogações entre o vazio espacial e a corporeidade da obra. Portanto, evidenciamos a complexidade do espaço como representação simbólica e a necessidade de considerar uma especulação adequada aos problemas a ele relacionados nas práticas artísticas contemporâneas, em que seu sentido se constrói como elemento configurador da plasticidade da obra.

Depois de manhãs, tardes e noites em meio a livros, anotações e desenhos, sempre me perguntava como estabelecer uma posição e uma direção para o meu pensamento vacilante. Talvez seja assim que nós, artistas-pesquisadores, mergulhamos na escrita de um texto. Dessa forma, acabei criando uma "pele" para tudo – algo como "era uma vez uma artista e uma pesquisadora". O texto foi concebido propondo uma experiência artística como prática investigativa, na forma de uma narrativa reflexiva de uma viajante, na qual assinalam-se pontos cruciais para o seu desenvolvimento, tanto na forma de sua apresentação

[1] Fragmentos de texto e imagens extraídos de minha tese de doutorado (2016).

gráfica quanto no modo de exposição do seu conteúdo textual. Uma estrutura em que os mecanismos da pesquisa se relacionam com a estrutura invisível do objeto artístico e da prática artística autoral. Para isso, uma narrativa de viagem na qual eu sou a viajante acabou por me interessar como pesquisadora e artista, pois me despertava questões importantes no modo da elaboração de um método para a pesquisa. Assim eu conseguiria fundir dois sujeitos-autores da pesquisa/obra: a pesquisadora-artista, ou melhor, a viajante-artista, saindo de um pensamento engessado que não conseguiria carregar e expressar a densidade da experiência, possibilitando explorar e articular um movimento entre a prática artística e a pesquisa em arte. Então, ao longo do texto a ideia desse duplo foi desenhada – pesquisadora e artista, ou melhor, uma viajante-artista. Essa relação traduz um conjunto de experiências realizadas em minha prática. Um desdobramento do eu para produzir um duplo, no sentido da captura dos entrelaçamentos e encontros especializados. A viagem cria essa zona de contato entre esses dois sujeitos. E é nesse campo expandido que me propus a pensar o meu objeto de pesquisa.

A tese se constituiu, portanto, pelo olhar desta viajante, por meio do qual me dediquei a uma atenção concentrada e contemplativa às experiências comuns de transitar pelo mundo. O olhar que busca os interstícios em toda sua misteriosa poesia vai além do visível. O viajante tem um olhar que se caracteriza por uma abertura que lhe permite desvendar, apreender, vivenciar as paisagens sem qualquer assombro. A prática artística e seu domínio discursivo atravessam-se todo o tempo, sem perder suas inerentes atribuições. O texto se amplia. O método de pesquisa utilizado implica não somente em novos saberes, mas em novas formas de produção desses saberes. Com isso, articulam-se modos de conhecimento, tentando não enclausurar o objeto da pesquisa em um sistema exclusivo, mas aproximando a prática artística ao exercício da escrita, permitindo aflorar conexões até o ponto no qual o artista em duplo sentido poderá dar forma a um conteúdo. A viagem narrada serve de fio condutor para

uma análise mais abrangente sobre as relações espacialmente percebidas nas práticas artísticas contemporâneas.

O exercício do pensamento e a possibilidade de construção de novas formas de expressão desse pensar rompem a passividade, oferecendo possibilidades de conceitos não hierárquicos, não fundamentados na representação, mas conceitos relacionais e rizomáticos. Gilles Deleuze elaborou essa problemática da tradição interpretativa, em que há um antes e um depois dos conceitos constituídos que engessam a atividade do pensar e apenas buscam representar o pensamento (DELEUZE, 2006, p. 202). Com esse pressuposto, o filósofo contribui para uma mudança de perspectiva, oferecendo um deslocamento criativo da forma de abordar conceitos. O pensamento deixa de ser mera repetição e torna-se potência geradora. Dessa forma, a pesquisa em arte, a partir de sua processualidade ampla, conecta-se aos encontros, agenciamentos, acontecimentos e singularidades da experiência, buscando o aprofundamento do olhar. Não se retira o objeto de estudo de seu fluxo, separando-o do sujeito, pois o que se espera não é apenas uma dedicada coleta de dados, mas a possibilidade de criação e multiplicação de novos sentidos baseados em dados já existentes. Embora numa viagem tenhamos "uma ideia" do local para onde queremos nos dirigir, o trajeto da escrita nesta pesquisa pode assumir novos caminhos.

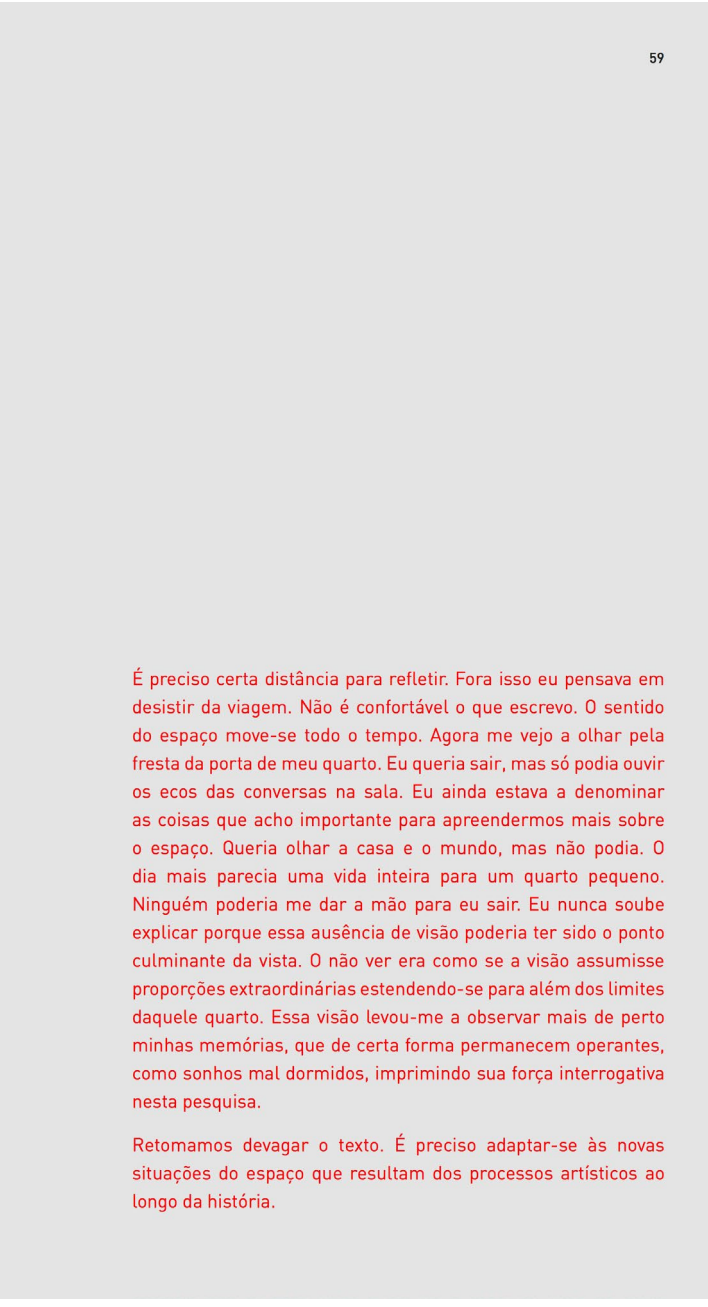


Figura 2 - Página 59 da tese de doutorado, fotografia, 2016
Fonte: Acervo da autora.

Tendo em conta os propósitos citados, pelos quais eu conseguisse me orientar criticamente por meio de análises discursivas e, ao mesmo tempo, possibilitasse que essa escrita reverberasse e se constituísse em ecos do/no próprio trabalho artístico, desejei que o texto se apresentasse articulando o movimento do próprio pensamento que é instável, indefinido e inquieto. Ao longo de toda a tese, criei então desvios imprevistos do pensamento, na forma de blocos de textos em vermelho, remetendo a um lugar no qual o pensamento sempre transborda entre a memória e os desdobramentos da experiência, que vão se constituindo ao longo do movimento desta viajante, pois muitas coisas acontecem, embora nem sempre dadas às conquistas das palavras em nossos textos.

Quando iniciei a pesquisa, estabeleci a atenção voltada a esse olhar interessado, contemplativo e comprometido com a minha própria experiência com e no espaço. Movida pela pergunta sobre o sentido do espaço, decidi experimentar essa complexidade com meu próprio corpo, em todos os lugares em que eu estava. Decidi trazer a pergunta para cada passo e, depois de tantos trajetos, resolvi narrar todo o percurso. Segue um trecho dessa narrativa:

Chegou o dia em que minhas viagens me conduziram a um trajeto em um barco. O mar estava mais impressionante do que nunca. Era preciso aprender a mover-se com o seu vai e vem. Entre o cansaço e todas as coisas que haviam passado em minha mente nos últimos tempos, a presença de um amigo nesta viagem me moveu a continuar escrevendo. A companhia de uma pessoa amante das questões espaciais me agradava enormemente. Ele já havia viajado muito e em um desses dias, juntos a navegar, ele me perguntou; "Por que deseja seguir nesta viagem?". Ele sabia que minha quietude se assemelhava à calmaria do mar, no que era transitória. Não poderia prometer, nem tampouco revelar o instante em que eu retornaria. Esta é a grande pergunta que eu faço a mim mesma e nunca consigo respondê-la ou respondo parcialmente, pois todas as coisas mudam muito, o tempo todo. Eu agora

o questionava: "O que é o espaço?". Ele me dizia que só há espaço à medida que ele é ocupado. Então, eu pensava na qualidade dinâmica que havia estabelecido nas viagens anteriores.

O barco agora começava adentrar o alto-mar. Por horas ficamos em silêncio. Não havia mais o domínio do espaço. O céu e o oceano se estendiam infinitamente e não conseguíamos ver o que estava além. Ocupar um espaço aberto como o mar, o deserto, ou o céu produz em nós uma sensação de um campo ampliado em que não há horizonte, nem fundo, nem perspectiva e nem limite. O espaço ali não era uma coisa espaçada e nem uma caixa vazia (RODRIGUES, 2016, p. 91).

Desde o ano de 2011, guardava de minhas viagens anotações em cadernos, papéis, *folders* e pequenos objetos. Nesses deslocamentos, eu levava comigo também uma série de carimbos da palavra espaço em várias línguas, com os quais eu ia carimbando impressos diversos, de exposições de arte, eventos, lugares etc., que, de alguma forma, funcionavam como testemunhas de um trajeto na busca pelo sentido do espaço. Essas experiências vividas nessas viagens e revividas através de uma enorme coleção de fotografias me trouxeram à tona questões que já me acompanhavam há algum tempo. Mergulhei nessas imagens buscando elaborar essa experiência. Escolhi algumas imagens como parte da tese que trazem o sentido dessas articulações.

A prática da viagem nos interroga e, às vezes, nos perturba, pois, para viajar, colocamos em risco nossa identidade, nos libertamos de nossas raízes e nos abrimos a ser de outra forma. Uma filosofia do extravio, constituindo um compromisso fundamental com uma pergunta e sua entrega. Assim, outras questões surgiam e se relacionavam com a pesquisa, como a mutação da imagem, a plasticidade do espaço, o olhar, o tocar e os encontros que são inevitáveis para o sentido que se busca. Apreender os sentidos é se conectar a esses encontros, pois são através deles que ocorrem nossa real movimentação na qual a pesquisa vai acontecendo. Eu queria transformar aquilo que eu escrevia em imagens no pensamento do leitor. Difícil dizer de

uma pesquisa que envolveu uma intensa visualidade e não pretendeu ser um levantamento enciclopédico, exaustivo de teorias e pesquisas sobre o conceito de espaço.

Figuras 3, 4, 5 e 6 - *Espaço-obra: guia para viajantes*, 2016
Fotografia: Carolina Melo. Fonte: Acervo da autora.

O medo de não saber como fazer, às vezes, tornava-se paralisante, mas seguir rotas seguras e garantidas nos desobriga a pensar. Como nos coloca Deleuze: "O método em geral é um meio para nos impedir de ir a tal lugar ou para garantir a possibilidade de sairmos dele" (DELEUZE, 1976, p. 90). Por um momento, acreditei ter encontrado um caminho, mas trabalhar em um espaço aberto, no qual nos colocamos sempre diante de uma perspectiva nômade, em que experimentamos a vertigem criadora da arte, me fez caminhar por territórios movediços. Criar é um modo de fazer junto à matéria que se investiga. É produzir junto em um movimento diferente.

A questão do sentido é fundamental nas práticas artísticas. Isso significa afirmar, por exemplo, que a questão do espaço, ao contrário de provir de alguma curiosidade contingente e arbitrária, nasce do que é mais próprio, constitutivo e essencial. A relação configurada habitualmente entre a obra de arte e o espaço acontece através de uma delimitação entendida como inclusão e exclusão com respeito a um limite, e, nesse jogo, encontra-se o

espaço. O espaço é ocupado pela obra, no qual o que antes era vazio, agora é considerado como volume fechado.

Então, eu me perguntava: o que seria se removêssemos os objetos do espaço? O que restaria? O vazio? Talvez poderíamos estar estranhamente certos, mas também estaríamos errados. Quando reconhecemos a multiplicidade das experiências que constituem a ideia do espaço ao longo da história, acabamos por despertar uma espécie de espanto que se converte em angústia. Parece que por detrás do espaço não existe nada e à frente não há desvio que leve a lugar algum. A partir disso, retomo a pergunta: o espaço pode se mostrar através dele mesmo? Se o espaço é de fato relacionado ao que aparece dentro dele, qual a natureza dessa relação? O sentido nasce daquilo que escapa à percepção comum e que, no entanto, é espaço em potencial, surgindo através de uma reflexão poética e da prática artística. Algo que eu tinha em mim encontrei em forma de linguagem nas palavras de teóricos como Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, entre outros, e nas imagens de artistas presentes na pesquisa, como Waltércio Caldas, Richard Long, Anne Leppala etc. Esse percurso me levou à percepção de que as práticas artísticas contemporâneas não alojam somente a percepção espacial dentro de um "espaço comum" ou de um "espaço em obra" nem de uma articulação de ambos, pois não há separação. A obra não se sobressai no espaço. Ao olhar para essas frestas, os intervalos, o entre-espaço, o espaço surge como acontecimento. Ele se manifesta nele mesmo. O espaço se espacializa. O espaço não é incompleto, ele não está apartado da obra, e a obra não está contida no espaço como uma cadeira em uma sala. Ele não é uma representação *a priori* nem o fim de uma relação subjetiva.

O pensamento dualista que divide afasta a possibilidade de uma experiência direta, separando em partes distintas o sujeito e o objeto. E isto está no cerne de nossa história cultural ocidental: uma antiquíssima tensão entre o corpo e a mente. Por isso temos dificuldade para pensar o espaço com base em outra noção que não seja um vazio tridimensional. Mas, para um sujeito, não

haveria espaço se ele próprio não fosse um corpo-no-mundo ou, como para o filósofo alemão Heidegger (2012), uma unidade originária, o ser-no-mundo, ele é no espaço. A espacialidade é um desdobramento de seu corpo, uma maneira como ele próprio se realiza e manifesta. Ele não poderia conhecer o espaço se ele próprio não tivesse características topológicas primordiais. A intencionalidade vem do acolhimento de um modo de ser que se manifesta em espacialidade. Toda essa percepção se dá a partir do movimento, no qual há uma ideia encarnada de uma intencionalidade. Dessa forma, a obra se abre para a espacialidade que já lhe é própria. Todas as noções espaciais de direções se resolvem na corporeidade da obra e na espacialidade do espaço e vice-versa. O espaço onde a obra se apresenta é a própria obra. Abrimo-nos a acolher o espaço em toda sua manifestação. O sentido reduz a síntese intelectual e reincide em todas as esferas da experiência. Não existe obra e além dela, espaço. A obra não está no espaço. Ela é fundamentalmente espacial. A força do artista é transformar tudo o que se relaciona em composição poética. O espaço adquire visibilidade em uma imagem.

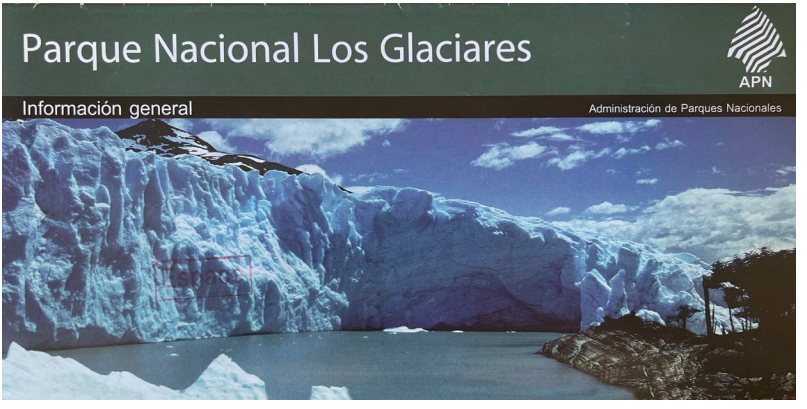


Figura 7 - *Catálogo-inventário de encontros*, 2016

Apropriação de imagem com carimbos e fotografia: Carolina Melo.
Fonte: Acervo da autora.

Figura 8 - *Catálogo-inventário de encontros*, 2016

Apropriação de imagem com carimbos e fotografia: Carolina Melo.
Fonte: Acervo da autora.

Outra parte da tese – "Dispositivo mnemônico-testemunhal" – que se constitui de um catálogo, intitulado *Catálogo-inventário de encontros*, e um mapa, intitulado *Mapa para viagem*, surgiu espontaneamente nesse processo da pesquisa criando dispositivos que mobilizam e impulsionam o pensamento/criação, na medida em que novas sensações se incorporam às texturas intransmissíveis das quais dispomos.

Figura 9 - *Mapa para viagem*, 2016

Fotografia: Carolina Melo. Fonte: Acervo da autora.

O *Mapa para viagem* e o *Catálogo-inventário de encontros* mostram-se a partir de um arquivo da memória daquilo que é mais do que parte ou testemunha de uma viagem, é algo que tem a ver com a substância e a densidade do que é indizível. *Inventário de encontros* se estabeleceu durante esses trajetos, nos quais a viajante-artista colecionou uma série de catálogos, postais, *folders* e pequenos cadernos marcados, como citado anteriormente, com carimbos da palavra espaço em vários idiomas. *Mapa para viagem* foi construído a partir de outro mapa constituído por meio de técnicas de visualização de dados para mapear a colaboração científica entre pesquisadores de todo o mundo e pequenos elementos (conchas, pedras etc.) coletados em viagens reais e imaginadas.

Figura 10 - *Espaço-obra: guia para viajantes*, 2016
Fotografia: Carolina Melo. Fonte: Acervo da autora.

Por fim, nós, artistas-pesquisadores, adotamos estratégias, criamos itinerários, relatamos em notas de rodapé, sobrepomos realidade e ficção, criamos constelações de alusões e relações. Bifurcamos o caminho, criamos rizomas. Tudo isso para produzir, criar, construir, elaborar, aproximar e atravessar espaços de nossa prática artística, da pesquisa e de nossa própria experiência do/no mundo.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Campinas: Editora Unicamp; Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

RODRIGUES, M. C. M. *Quando se pergunta pelo sentido do espaço ou o espaço como obra de arte*: um guia para viajantes. 2016. 233 f.: il. + 1 mapa + 1 catálogo. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

NOTAS SOBRE O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DE UM DICIONÁRIO DA AUSÊNCIA

AS TRÊS PALAVRAS MAIS ESTRANHAS
Quando pronuncio a palavra Futuro
A primeira sílaba já pertence ao passado.
Quando pronuncio a palavra Silêncio,
Destruo-o.
Quando pronuncio a palavra Nada,
Crio algo que não cabe em nenhum não-ser.

Wislawa Szymborska

CONSIDERAÇÕES INICIAIS, OU NOTA 0

Este texto é um ensaio construído a partir de minha participação no colóquio Metodologias e Dispositivos do Artista em sua Produção: Pesquisa, Enunciado e Transdisciplinaridade, ocorrido em outubro de 2015, em Belo Horizonte. No colóquio busquei apresentar como problema de pesquisa um aspecto relativamente frequente no interior do percurso poético pessoal. Tal questão ainda não tem seu desenho metodológico definido, mas penso que já é possível tecer algumas considerações a respeito.

Como pesquisadora em arte,[1] interesso-me pelo estudo do processo de criação e sua dinâmica. Isso envolve, entre outros

[1] Consideramos pesquisa em arte a vertente de estudo que se detém no processo de criação do artista, as operações envolvidas no processo de instauração de

tópicos, as condições sob as quais o artista pensa/cria/propõe/realiza um trabalho artístico. Desse modo, o objeto de estudo é o fazer relacionado a trabalhos em processo e aqueles já realizados. O problema de pesquisa agora mencionado refere-se, no entanto, a algo que não foi feito ou que tem dificuldade de se formar. Especificamente, trato de um projeto chamado de "dicionário da ausência", elaborado com vagar e sem a preocupação de término.

Na exposição oral durante o colóquio, balizei-me, sobretudo, no pensamento de Luís Alberto Brandão Santos, em *Saber de pedra* (1999). O autor toma como base alguns monumentos escultóricos remanescentes da época da formação de Belo Horizonte. Por meio deles, Santos imagina um conjunto de estátuas que se movem e se põem cada uma a falar de si, de sua solidão e silêncio, em outra configuração urbana, distinta daquela em que foram erigidas. Nessa configuração, cada estátua revelaria uma qualidade nova, proveniente de sua perda de função:

> (…) é importante que esteja lá, despercebida, exatamente para que a ação de não perceber ocorra. Quem é indiferente, é indiferente a algo. A estátua deve ter o dom de ser esse algo. Há uma felicidade em não ser notada, em contribuir para que os olhares aprimorem a arte de não ver, para que os corpos deslizem, livres de qualquer estímulo que perturbe sua velocidade, comprometa a plenitude do vazio onde se deslocam (SANTOS, 1999, p. 11).

Questão desdobrada e colocada refere-se, portanto, ao que não é percebido; o que pode remeter a um grau de invisibilidade. Seguindo o eixo reflexivo de Santos, a invisibilidade das

---

seu(s) trabalho(s). O fazer suscita as questões poéticas e as questões teóricas que serão tramadas na pesquisa. Assim define Icléia Cattani: "Considera-se aqui como pesquisa em arte aquela relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração de formas, a reflexão, ou seja, todos os componentes de um pensamento visual estruturado" (CATTANI, 2002, p. 38).

estátuas é contextual: houve um momento da história da cidade em que elas eram monumentos[2] no sentido mais pleno do termo, mas caíram no esquecimento em função das transformações urbanas. Isso pressupõe que tal problematização seja um jogo dado entre condições/contextos na passagem da visibilidade para a invisibilidade e vice-versa. Há um trânsito, pois, entre os extremos, a depender das condições que propiciam que algo seja dado como fenômeno perceptivo ou que receba a graça de uma indiferença.

Gostaria de dar continuidade a esse pensamento, tomando como foco algumas passagens de meu percurso poético. Considero, para isso, estudos e alguns trabalhos em processo como estátuas, no sentido definido por Brandão Santos: encarando o desafio de que cada trabalho seja "presença absoluta, radicalmente constante, na mesma proporção em que é ausência, coordenada nula para os sentidos" (SANTOS, 1999, p. 11).[3]

---

[2] Poder-se-á pensar na definição de lugar antropológico de Marc Augé, ao dizer que um espaço se torna lugar quando nele efetuamos uma relação de identidade e relacional (pertença), e por também ter uma função histórica. O autor está pensando aqui nos monumentos, que são construções que marcam um ponto no tempo e no espaço físico de uma cultura, elegendo certos sítios em que o fato a que se refere o monumento possa ser lembrado, cultuado e mantido no tempo. Essa acepção de Augé é dada para lugares coletivos – praças centrais, edifícios históricos, entre outros, com os quais a cultura local partilha seus significados diversos. Ver: AUGÉ, 1994, p. 72 *et seq*.

[3] Aqui, compreendo o visível para além do que é meramente percebido pelos olhos. Existe um desejo de que o refino perceptivo "desoculte" o banal das coisas, construindo para elas, novas proposições e situações. Mesmo que, a partir dessa situação, as propostas artísticas sensibilizem os outros para o cotidiano e a simplicidade de seus elementos, a base da ação poética é esse traço de invisibilidade que as coisas têm, é o fato de serem "coordenadas nulas para os sentidos". De certo modo, tais questões tocam a questão do sublime. Esse conceito lida com um excedente emocional na percepção do objeto artístico. Tal excedente pode ser também um aquém: excesso e/ou falta geram um "drama" que nos silencia na relação estabelecida com o objeto artístico. Burke, Kant e Lyotard foram filósofos que se detiveram nesse conceito estético. Embora tenha consciência de que a invisibilidade toque a questão do sublime, não é proposta que isto seja desenvolvido aqui, já que este ensaio apenas apresenta uma questão de pesquisa. A ideia é começar, em um futuro não muito distante, a estudar as reflexões dos estetas acima mencionados como um dos esteios teóricos de minha pesquisa sobre a invisibilidade.

Para o presente momento de elaboração deste ensaio, outras referências se juntam ao texto de Luís Alberto Brandão Santos. Quando o autor escreve "Quem é indiferente, é indiferente a algo", creio que ele evoca pressupostos fenomenológicos ao considerar a felicidade do ser-estátua em não ser notada por um transeunte. Não penso aqui em indiferença como o traço da relação que um sujeito estabelece com algo ou alguém e que possa proporcionar prejuízo ou desqualificação do objeto. Ao referir-se à indiferença como modo de relação entre alguém e algo, o autor me leva a pensar em uma sofisticação perceptiva do sujeito, por um lado: no sentido do refino de sua atenção para aquilo que não se impõe de imediato como presença, imiscuído ao excesso de estímulos a que estamos sujeitos, cada qual gritando por um momento de nossa atenção. Por outro lado, a graça do objeto reside em sua capacidade de – ao ser elemento pertencente ao fundo das paisagens costumeiras – tornar-se, ao mesmo tempo, agente de um olhar para o sujeito. Este, por sua vez, o percebe e age coerentemente na discrição de reconhecê-lo e de saber recolocá-lo em seu lugar secundário nos eventos.

Um elogio ao quase, ainda não e não-sei-o-quê reside nessa fenomenologia silenciosa. Esse momento fugaz, infinitesimalmente mínimo, a mim me parece anterior à decisão de fazer algo com isso: refiro-me à decisão de transformar aquele silencioso encontro em um fato poético. Disso decorre a referência à "Fenomenologia da Imaginação" proposta por Gaston Bachelard.

No seu livro *A poética do espaço*, Bachelard desenha seu modelo topoanalítico de ação com relação às imagens (d)nessa consciência sonhadora que ainda não quer elaborá-las em pensamentos e teorias. O filósofo quer pensar em lugares onde atuaria o "onirismo" desperto; recorre aos quatro elementos como disparadores de situações de devaneio e seu poder imagético e em situações espaciais (especificamente no livro acima mencionado), compilando inúmeras passagens literárias que adquirem o poder de construir imagens mentais naquele que as lê. Bachelard (1975, p. 97):

É preciso (...) associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é matizada, iluminada, incessantemente ativa em suas inversões. No domínio da criação da imagem poética pelo poeta, a fenomenologia é, se assim podemos dizer, microscópica. Daí essa fenomenologia ter probabilidade de ser estritamente elementar.

O autor continua:

Nessa união, pela imagem, de uma subjetividade pura, mas efêmera, com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo para inúmeras experiências; aproveita observações que podem ser precisas porque são simples, porque "não levam a consequências", como é o caso dos pensamentos científicos que estão sempre ligados. A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é dádiva de uma consciência ingênua.

Essa imagem poética atua por ressonância e, depois, por repercussão, despertando a criação poética na alma daquele que a "vê", se "transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser" (BACHELARD, 1975, p. 100). Desse modo, construo a hipótese de que bem antes de dar voz a algumas estátuas de Belo Horizonte, o poeta Luís Alberto Brandão Santos foi um fenomenólogo da imaginação, eis porque: 1) experimentando a reversão de lugares e características dos objetos: estatismo/movimento, ser olhada/olhar, ser diferente/ser indiferente, no interior de si, em devaneio; 2) vivenciando o movimento duplo do olhar, quando pinça o objeto em estado de indiferença e o traz para perto de si, para logo depois devolvê-lo ao lugar de origem. Penso que essa dinâmica é aqui colocada em sequência uma após a outra para

nosso entendimento, mas as camadas se misturam na realidade microscópica das imagens imaginadas.

Detenho-me ainda na sentença do autor – "quem é indiferente, é indiferente a algo".

No pensamento sobre graus de visibilidade que algo pode adquirir, sua parcela de presença pode ganhar ou perder em consistência na elaboração de um objeto artístico. Essa perda de consistência não significaria, no entanto, perda de importância na trama de eventos em que se instala o suposto elemento principal. A afirmativa do artista modernista Paul Klee, "a arte não reproduz o visível, ela torna visível", poderia participar dessa questão. Pego-me pensando em uma possível adaptação dessa afirmativa para a questão da invisibilidade em exame aqui, como se a arte não apenas instaurasse o visível, mas o problematizasse, ao mesmo tempo que o instaura. Ou mesmo se a arte não poderia instaurar o invisível. Desse modo, elucubro uma espécie de estranha fenomenologia, ou ainda uma espécie de "contrafenomenologia", pois, ao me interessar por graus de invisibilidade de certos trabalhos no percurso poético – ao elevá-los como objetos de análise –, estou, ao mesmo tempo, dando-lhes visibilidade.

Há uma ideia de que a invisibilidade tem contornos muito maiores do que eu posso imaginar. As coisas vão perdendo os seus contornos, sua nitidez. Empalidecer é um modo de se tornar não visto. Isso, ao mesmo tempo que me angustia, promove uma paz enorme. Mas esse jogo de angústia e paz, de visibilidade e invisibilidade que passa a habitar o percurso poético, joga-me nesse duplo desafio: o primeiro é a chance de tornar tudo isso um fenômeno. Para que eu assuma, na poética, a invisibilidade como um valor, eu tenho que pinçá-la desse leito onde ela dorme e torná-la visível, de algum modo. Não no mesmo regime de visibilidade dos outros trabalhos, mas construir nos invisíveis, uma possibilidade fenomenológica. O segundo desafio é como tratar essa invisibilidade no âmbito de uma pesquisa formal em arte.

Postas essas questões, resta ainda mencionar que, para este ensaio, acrescento um trabalho – "a biblioteca invertida" – recentemente realizado e que possui algumas relações com graus ou modos de invisibilidade.

NOTA 1

> Para o estabelecimento destas considerações, peço que o leitor imagine uma folha de papel em branco.

A folha em branco define um momento importante para mim, referente ao começo de algum desenho, de alguma inscrição. Essa imagem remete-me a diversas passagens na graduação. Em uma relativa demora em começar a desenhar. Uma suspensão do tempo ou angústia ao ver aquela folha branca, pois sabia que a primeira ação poderia deflagrar o desenho ou ser simplesmente uma sequência de inscrições malsucedidas. Mesmo que houvesse um estudo, entendido como antecipação de questões e mesmo como amortecimento dessa angústia, restava ainda uma parcela qualquer de vazio em que me lançava. Agora eu penso nisso como espécie de retardamento do desenho, dissimulação para dar tempo de que alguma projeção acontecesse naquele suporte em branco. Imaginando a folha de papel em branco, recordo-me da sentença de Mário Quintana (2013, p. 614): "antes de começar a escrever, eu olho, assustado, para a página branca de susto".

Penso aqui nas ações que nossas mãos fazem antes mesmo que a ideia visível se instale na mente, como imagem imaginada. Há um momento anterior ao começo dos procedimentos propriamente gráficos, do qual nos esquecemos, em nosso afã de terminar tudo, quando "nada" foi começado ainda. Pensamos que um desenho começa quando a mão empunha o instrumento gráfico e cria uma inscrição no suporte. Se fecharmos os olhos, escutaremos o som do grafite ou da pena sobre o papel e diremos para nós mesmos: estamos desenhando! Mas em meu entender, há um som anterior tão importante quanto o

da inscrição e o da rasura: o atrito de meus dedos destacando uma folha de seu bloco matricial, o deslizamento da palma de minha mão sobre o papel ou tecido, esticando o suporte sobre a mesa, parede ou chassi, o barulho da fita-crepe, rasgada com os dentes. Digo de uma prática de desenho tátil, primado do contato físico com os suportes, materiais e instrumentos, lúcido sobre as diferenças entre o quente e o frio, o duro e o macio. Penso que, nesses breves momentos, o que resta ao olhar é deparar-se com o branco, branco literal, mas também o branco fenomenal que reside em todos os começos. Branco-angústia e atenção despretensiosa. Preciso fazer branco de mim mesma para que o desenho aconteça, nem que esse seja um momento infinitesimalmente mínimo, talvez o tempo de uma respiração ou piscar de olhos.

Tais ações que permeiam o "começo" de uma prática requerem uma performatividade imperceptível que passa ao largo de algo que deveria ser o principal: a performatividade gráfica. Esta tem sua visibilidade garantida em certas situações do desenho, ou mesmo quando o próprio trabalho problematiza/instiga seu *modus operandi*. Entendo essa performatividade do desenho como dupla exposição daquele que faz um trabalho: o sujeito, ao agir, expõe no resultado do desenho os modos de sua enunciação. O trabalho evidencia fortemente valores como a velocidade dos gestos gráficos, a violência, a delicadeza ou o controle com que foram dirigidos os instrumentos, por exemplo. Assim, diversas ações precedem o ato gráfico e habitam o pano de fundo operacional, campo raramente tomado como importante naquele fazer: um mundo de invisíveis ao redor de algo visível.

Outras práticas próprias do desenho possuem seus graus de invisibilidade. Já realizando inscrições no suporte, não penso aqui no desenho autônomo, mas no momento em que conversamos com uma ideia que está nascendo. No entanto, não é o desenho que está invisível; é nossa ação de desenhar que está sem seus contornos nítidos. Tenhamos como exemplo o ato de

escrever ou de desenhar em um caderno de notas. Quanto mais banal é esse caderno, maior a probabilidade de que desenhar passe despercebido aos outros, pela semelhança que o ato do desenho tem com a escrita; ambos usam a preensão da mão do mesmo modo; os suportes e os instrumentos são comuns aos dois; desenho e escrita são os modos mais acessíveis para se resolver o problema da dispersão das informações na oralidade. Usando um simples suporte, como o caderno de notas, podemos antecipar trabalhos, elaborar ações e projetos, testar nossa memória, descrever o lugar em que estamos, entre diversas outras ações. Todas elas podem simular o sinal de que estamos atentos ao presente de uma dada situação. Em uma palestra ou sala de aula, por exemplo, fingimos bastante. Quando o enunciador está a explicar algum conceito ou conteúdo, assumimos várias posições corporais que mimetizam o ato de escrever como signo indicador de atenção àquela situação. Mas podemos, de fato, estar fora dali: em devaneio com formas e situações que se apresentam nas folhas do caderno. Sonhando de olhos abertos, distanciamo-nos daquela realidade imediata: é um modo de invisibilidade.

Até aqui foram apresentados alguns momentos nos quais é possível se pensar na invisibilidade: o momento anterior à inscrição propriamente dita, o desenhista se confundindo com o tomador de notas ou o desenho como modo de evasão de uma realidade compartilhada. Esses momentos dizem da prática de qualquer um, são questões genéricas postas ao redor de uma página em branco, que também tem o seu resguardo particular. Uma página escrita ou desenhada, no interior de um caderno, é objeto de olhar daquele que o folheia; pode-se demorar bastante ali. Já a página em branco é passada rapidamente, é rapidamente "vista": tem seu grau de invisibilidade. Tão interessante quanto ver um caderno inteiramente tomado por notas, é perceber se nele há páginas em branco; se são muitas, qual a rítmica de brancos naquele caderno.

NOTA 2

> Para a seguinte reflexão, é preciso que o leitor imagine uma porta entreaberta.

Com relação a essa imagem, apresentam-se questões mais específicas do percurso pessoal de criação. Embora uma porta entreaberta possa significar intervalo e ambiguidade de sentidos, essa imagem me evoca uma experiência pessoal. Durante bom tempo da graduação, essa foi minha situação de trabalho. Sem ter um *atelier* ou espaço específico em casa para a realização de trabalhos de escola ou de produção independente, encontrei no "estar atrás de uma porta" a solução possível para a continuação de desenhos iniciados em sala de aula. O desenho em processo era preso à folha da porta de meu quarto pelo lado interno; com isso, eu podia trabalhá-lo administrando os ângulos de abertura da porta, em função do movimento das pessoas no lugar. Hoje tenho a consciência de que a experiência de trabalhar atrás de uma porta definiu direções importantes dentro do campo poético: 1) a verticalização do plano da porta é afim à proporção do corpo humano e isso tanto direcionou a realização de alguns desenhos quanto coincidiu com a verticalização de outros tantos, indicando o potencial antropomórfico dos trabalhos e a posterior vinculação deles com autorretratos; 2) o interesse por elementos arquitetônicos, como portas, escadas, janelas e colunas. Existe também um interesse pelo universo da casa como fonte objetual. A casa aqui é considerada como lugar de guarda de objetos domésticos que participam como matrizes objetuais em objetos e instalações; ocorre então a interpenetração de *atelier* e morada em um mesmo espaço físico e com os mesmos objetos. A casa também é percebida por ações próprias da organização doméstica que podem migrar para ações artísticas. Certa invisibilidade habita o canto instaurado pela porta entreaberta, protegido pela quina e pelo próprio plano da porta. Ali reside um ser em ocultação. Interesso-me por situações e elementos provavelmente indicativos de invisibilidade ou de

dificuldade de percepção ou precisão; interessam-me a dúvida e a hesitação. A porta entreaberta instaura, para mim, um estado de suspensão de situações definidas.

A consciência dessa questão é relativamente recente. Antes, vinculava essa virtude da invisibilidade à minha própria presença, subjetividade e comportamento; acreditava mesmo que existia despercebida à vista dos outros. Faz relativamente pouco tempo que tenho me interessado em expressar a invisibilidade via proposições artísticas; por mais ou menos dez anos, venho pensando nisso mais seriamente. Não houve, antes, a chance de desenvolver esse aspecto com mais contundência; desse modo, a invisibilidade apareceu pelas bordas, solicitando-me soluções inesperadas para alguns trabalhos. Nessa situação de um ser em ocultação, tomo como baliza o pensamento de Bachelard:

> Esconder é uma função primária da vida. É uma necessidade ligada à economia, à constituição das reservas. E o interior tem funções de trevas tão evidentes que se deve dar a mesma importância a um esclarecimento e a um obscurecimento para classificar os sonhos de intimidade! (BACHELARD, 2003, p. 9).

Bachelard imagina uma situação que é afim a essa intimidade conquistada pela ocultação:

> Ponho uma maçã sobre a mesa. Depois ponho-me dentro dessa maçã. Que tranquilidade! (…) Todo sonhador que quiser irá, miniaturizado, habitar a maçã. Pode-se enunciar como um postulado da imaginação: as coisas sonhadas jamais conservam suas dimensões, não se estabilizam em nenhuma dimensão. E os devaneios verdadeiramente possessivos, aqueles que nos dão o objeto, (…) são os devaneios que nos dão todos os tesouros da intimidade das coisas (BACHELARD, 2003, p. 11).

A porta entreaberta evoca relações corporais de intimidade entre a desenhista, seus materiais e o próprio corpo da porta, cuja opacidade me esconde das ações "públicas" para fora do quarto.

NOTA 3

No momento presente, outros seres estão em ocultação no interior de caixas e cadernos fechados: são os documentos processuais. Muitos estudos e esboços representam instâncias não realizadas ou finalizadas. Então, seu regime de existência é o quase. Estou a abrir caixas, cadernos, fragmentos, portfólios velhos, notas e papéis avulsos. Esse movimento de prospecção provoca uma sensação mista de estranhamento (quem fez isso?) e de surpresa, por perceber que, desde o passado, desenhos já apontavam caminhos poéticos que só agora percorro. Eles já me diziam de desdobramentos desde aquela época, mas só os compreendo no agora. Começo a criar o entendimento da historicidade do percurso poético. A sensação de pertença daquele pensar, ali esboçado, abraça tanto as ideias que foram materializadas quanto os projetos que não tiveram voz; mesmo eles já apontavam para o futuro. Paul Klee nos diz: "depois de algum tempo, resolvi folhear alguns dos meus cadernos de esboços. Senti, então, como se uma espécie de esperança voltasse a despertar dentro de mim". E finaliza: "o interesse de ser espectador deste processo mantém-me vivo e desperto. Um interesse autobiográfico" (KLEE, 1990, p. 218). Nessa investigação, ao mesmo tempo que sinto a surpresa e o estranhamento, tento encontrar neles índices de fracasso, de inacabamento, de interrupção, de ausência. Como se sentisse saudade de algo que não se completou. Considero esses termos como palavras afins à invisibilidade.

Meu desejo mesmo era a construção de um antiportfólio. O portfólio é uma compilação de trabalhos considerados satisfatórios aos olhos de seu autor ou de outros. O portfólio é um condensado afirmativo do fazer do artista, posto sobre uma

"linha do tempo". Resulta de uma seleção mais ou menos criteriosa de trabalhos dentro de um universo maior, permitindo que conquistas técnico-formais progressivas, questões de conteúdo, até mesmo relações estabelecidas entre o projeto poético do artista e suas interlocuções com o meio sejam percebidas. Ele é também uma estratégia expositiva do estado da questão poética do seu autor, e isso pode significar "visibilidade", pertencendo, de certo modo, ao campo do instituído. Mas o que foi feito dos trabalhos que não puderam consubstanciar esse portfólio? O que foi feito dos trabalhos concluídos, mas que não deram certo, os trabalhos infelizes, que trazem em si um alto teor de fracasso ou são signos de uma crise? Os trabalhos inacabados, os anômalos? Não seria a caixa de estudos uma espécie de antiportfólio?

NOTA 4

Em 2016, realizei uma exposição, *anômade*,[4] em que uma das questões consideradas dizia respeito ao entendimento das relações entre o preto e o branco na poética pessoal. Desejava rever o que compreendia acerca daquela escala de valor, a abertura para tons intermediários. Sempre houve o interesse na exploração dos extremos da escala, ou seja, sempre cultivei a relação preto e branco na inscrição gráfica, com pouquíssimos tons intermediários, mas que sempre estavam mais próximos desses extremos. Considero o branco como já sendo fornecido pelo suporte de papel ou tecido, e o preto fornecido majoritariamente pelo nanquim e têmperas, em bicos de pena e pincéis.

O desenvolvimento da poética me fez compreender que a relação de alto contraste entre o preto e branco poderia simbolizar, respectivamente, a força e a fragilidade dos elementos e formas. Isso, por sua vez, me levou a experimentar materiais

[4] Anômade ocorreu entre 29 de abril e 4 de junho de 2016 no Museu Universitário de Arte da UFU: MunA, em Uberlândia (MG).

que simbolizassem força e fragilidade, mas ainda vinculados a essa relação entre o suporte e a inscrição. A analogia dos termos da escala de valor com materiais frágeis e resistentes ocasionou, ainda, a ideia de que o preto e o branco, além de "cores", poderiam ser "conceitos", coordenadas lógicas que ampliaram o leque de objetos e materiais, tais como ferros de construção, cordas de varal, tecidos resistentes, vidros e louças transparentes, peças de roupas brancas, fragmentos de móveis. Por meio desse elenco, em aberto, os trabalhos extrapolaram a bidimensionalidade e alcançaram o espaço real.

Como sempre trabalhei no espaço da casa, pareceu-me "natural" apropriar-me de objetos domésticos que pudessem constituir "desenhos tridimensionalizados" e situacionais, pois os objetos retornam às suas funções costumeiras após a experimentação e a exposição de composições artísticas. Naquela exposição, anômade, tratei o espaço do museu como casa, ocupando-o com objetos pessoais e fragmentos de coleções, dispostos de modo inusual. Entre algumas questões apresentadas, estava o esforço de embranquecimento das superfícies das coisas.

Cito o caso de "A biblioteca invertida", que compareceu na exposição por meio de uma sequência fotográfica impressa em papel vegetal e dependurada em varal.[5] Em minha casa real, inverti a posição de todos os meus livros e revistas nas estantes, colocando as lombadas voltadas para as paredes. Nisso, o que passei a ver foram os seus reversos, como se as prateleiras fossem suportes de uma paisagem formada por diversos tons de branco: brancos puros e encardidos, brancos novos e velhos. Brancos que indicavam o tempo de vida e de uso de cada livro. Desse modo, a inversão proporcionou uma relação de relativa contiguidade com as paredes brancas da casa, pois ativou o fundo neutro da parede para conversar com a diversidade de brancos, revelada pela inversão. Posso pensar que "A biblioteca invertida" lida com a invisibilidade de duas maneiras:

---

[5] As fotografias foram feitas por Paulo Soares Augusto, sob minha direção.

a primeira delas refere-se ao ato de voltar os livros para a parede; cada espécime perdeu sua identificação primeira (título, autor, ano, editora) e singularidade (design gráfico) expostas na capa ou lombada. Cada livro abriu mão de sua individualidade para pertencer a um grupo não mais separado por temas. Se ocorre ainda uma singularidade em cada livro, ela é muito mais física: o tom de branco, a espessura e altura do livro invertido. A inversão também é indiciária, pois revela alguns modos de leitura: as concentrações de folhas dobradas e de marcadores de leitura revelam as leituras totais, as parciais e aqueles livros supostamente não lidos (ainda). Penso então que essa invisibilidade situacional do livro pela inversão de sua lombada deixa visível outro modo de relação com o proprietário/leitor.

Outra invisibilidade vem mesmo do fato de não se encontrar de imediato o livro de busca. A biblioteca não está necessariamente invisível, mas o percurso para encontrar um livro tornou-se labiríntico. O tempo de procura se expande, pois o tempo físico se mistura à evocação de alguma mnemotécnica que auxilie o processo de busca. Penso que esse aspecto da invisibilidade é um fator interessante a diferenciar invisibilidade de ausência (o que é importante para pensar no dicionário da ausência), mas por conta mesmo dessa evocação da memória como técnica. Faz lembrar a passagem da oralidade para a escrita, no desenvolvimento das sociedades. Se nas sociedades de transmissão oral dos fatos, as técnicas de oratória e memorização dos discursos eram saberes consagrados, com a passagem para o registro escrito, as sociedades reposicionaram o lugar desses saberes, pois são gerados documentos escritos e arquivos, e, paralelamente, códigos de acesso a esses arquivos.[6] Essa é uma preocupação constante na organização de uma biblioteca, principalmente uma

[6] Assim como Jacques Le Goff (2006) elabora o papel da memória na construção da história, Fausto Colombo (1991) discute muito bem esta questão da geração e manutenção de registros na passagem da memória clássica (os tratados de memória de Cícero e Quintiliano) para a memória contemporânea (construção de um "corpo" de memória externo aos nossos corpos).

coleção pública. Deve haver um modo mais ou menos universal de busca e localização de dados, tanto para dar visibilidade ao livro "invisível" quanto para controlar o seu desaparecimento (por perda, destruição ou roubo). Essa consideração sobre invisibilidade que ocorre com algo momentaneamente fora do alcance de nosso olhar é bastante comum no cotidiano; mas no caso de coleções de livros, é algo bem peculiar.[7]

Após a ação da inversão dos livros (realizei o trabalho em abril, mas os livros permaneceram nesse estado até julho de 2016), senti-me como uma "protobibliotecária" antes da sistematização e normatização dos *loci* classificatórios de um livro. Hoje um profissional usa códigos de classificação, disposição e etiquetagem de lombada, fixando ao máximo o endereço de um livro em uma estante. Mas talvez os primeiros bibliotecários tivessem usado recursos de memorização clássica para fixar um lugar e depois encontrar um documento supostamente perdido.

NOTA 5

As notas anteriores trazem detalhes e passagens sobre como percebo modos de invisibilidade em minha trajetória poética. Acredito que existam outras passagens ainda em estado de latência, não percebidas por mim até este momento. No entanto, considero que alguns pontos aqui levantados já sejam suficientes

---

[7] No campo específico de organização de livros, lembrei-me de uma passagem em texto lido sobre o método de trabalho de Aby Warburg com respeito à sua coleção de imagens, o *Atlas Mnemosyne*. O historiador interessava-se por imagens de quaisquer procedências, não necessariamente provenientes da "alta" cultura, e estava sempre elaborando novas composições-roteiros de pensamento sobre os painéis pretos que compunham a sala de localização do atlas. Essa mobilidade de dados gerava um problema subsequente na organização de textos e livros que o auxiliassem na elaboração de um texto, a partir daquele roteiro visual. Saxl, então assistente de Warburg, percebeu essa dificuldade de organização de *Mnemosyne* e da biblioteca, pois o historiador/arqueólogo "sempre mudava os livros e os reclassificava de acordo com suas ideias espontâneas e suposições pessoais, porque o significado de cada livro dependia de seu contexto na biblioteca, sua vizinhança na prateleira. A este respeito, a biblioteca inteira se movia na maioria do tempo, durante sua organização em Hamburgo" (Saxl *apud* BRUHN, 2006).

para tomar a invisibilidade como algo que mereça um fazer diferenciado, estudos e reflexões. Creio que tais passagens formam base para a elaboração de um trabalho que objetiva a questão da invisibilidade. Trata-se de um trabalho em processo que por ora tem o título de "dicionário da ausência". Ele foi iniciado em 2010 e tem sido lentamente retomado, em breves momentos vagos do trabalho de docência e pesquisa, sendo também periférico com relação à produção artística. Trata-se da compilação de verbetes relacionados ao vocábulo "ausência". A depender do momento/contexto em que estou – em atividades de leitura, escrita ou conversação, em que o uso de dicionários é importante – o livro-dicionário torna-se um objeto de uso constante, estando presente no campo visual, à mão. Não há um horário fixo e frequência contínua dessa prática; pode ser feita à noite, em períodos de insônia, por exemplo.

Valho-me então de "brechas" no trabalho usual com a palavra para usar o(s) dicionário(s) em um ritmo de leitura e busca diferente. Se normalmente o usamos com uma palavra em mente para realizar a busca de seu significado, no caso da procura de termos para a composição do "dicionário da ausência", o método se diferencia, pois o que está em mente são termos correlatos à ideia de ausência, como: vazio, distância, desencontro, turvação, além, entre outras. Desse modo, pego-me lendo dicionários de um modo diferenciado, que está entre uma leitura técnica e uma leitura por deleite.[8] Está certo que abro o livro já pensando em um significado, em busca de significantes afins. Por outro lado, há o encontro com alguma palavra insuspeitada. Isso me faz lembrar um pouco a noção de "acaso objetivo" formulada por

[8] Acredito que essa situação ficará mais complexa quando incorporar os dicionários de inglês e espanhol, de uso mais corrente. Pretendo, em longo prazo, introduzir também termos em francês, porque estou com vontade de estudar a língua de um modo mais formal. Imagino que os outros idiomas introduzam uma carga maior de entropia no projeto. Desse modo, o próprio termo "entropia" merece ter seu verbete agregado ao dicionário, principalmente após a realização da exposição anômade, em que busquei lidar com tipos distintos de branco e assumindo o preto não como cor, mas como produção de sujidades sobre os brancos. Ver: SILVA, 2016.

André Breton: um encontro que, objetivamente, ocorre ao acaso e que, de fato, parece não ter sido um acaso, isto é, parece significar alguma coisa. Eu pego o dicionário querendo encontrar uma palavra que eu não sei muito bem qual ela é: só sei que ela deve me dar a noção de ausência, de afastamento, de evasão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU NOTA 6

No campo da construção de uma forma ou situação, a visibilidade não se restringiria, penso eu, na constituição dos limites de uma forma, no seu preenchimento, no fundo que a sustenta, nas relações de contraste que ela estabelece com o entorno. Ou seja: nos elementos constituintes de uma forma ou situação que as torna perceptível para nós. Penso que a invisibilidade, seu termo oposto, nos acorre em cascatas: há gradações e circunstâncias de percepção da evidência das coisas, mesmo que elas estejam lá, há muito tempo. Existem os ecos e os fantasmas. Em função dessa capacidade que o invisível tem de nos afetar, uma metodologia artística que o estude poderia ter o seu escopo o mais aberto, abarcando desde sua presença imaginada (na fenomenologia da imaginação), passando pela percepção propriamente dita (na fenomenologia da percepção), por uma fenomenologia do fazer artístico (na poïética)[9], pelo estudo do conceito de sublime (na estética) e pelo estudo do conceito de entropia (na física), e ainda sem um porto de chegada. A invisibilidade pode remeter à falta de contraste; ao uso de suportes transparentes e translúcidos; ao uso e tentativa de permanência do branco virginal nos suportes escolhidos; a modos de

[9] Para René Passeron (1997, 2004), a poïética busca ampliar a poiética de Paul Valéry para outros âmbitos, entre os quais as artes visuais. A poïética seria o estudo da conduta criadora. Os elementos que a definem são: 1) a elaboração de um objeto único pelo artista, mesmo que o objeto possa ser reproduzido posteriormente; 2) o autor dá existência a um pseudosujeito (o objeto passa a ter vida própria, estabelecendo-se com ele relações de diálogo); 3) a obra compromete o seu autor desde o início de seu processo, independentemente de seu destino social.

ocultação do ser que elabora um desenho, seja simplesmente tomando notas publicamente ou desenhando atrás de uma porta. Os documentos processuais também denunciam, por vezes, o silenciamento de trabalhos não realizados ou parcialmente feitos – a caixa ou caderno de estudos como depósitos de mônadas fechadas, total ou parcialmente. Dizer do invisível é como recorrer à capacidade imaginativa de elaboração de imagens mentais por meio de textos descritivos, que possuem apelo imagético. Por exemplo, aqui mesmo, neste texto, solicito ao leitor que imagine uma folha branca, uma porta entreaberta. Descrevo estantes com livros invertidos. Deliberadamente, eu não trago imagens de trabalhos realizados, para que o eventual leitor não se ancore em imagens partilhadas e construa, para si, seu campo de imagens imaginadas.

Penso que a invisibilidade também reclama uma situação espacial. Uma forma ao centro ou perto do centro reordena nosso entendimento sobre ela; uma situação periférica tende a se tornar menos perceptível ou menos importante. Desse modo, estar invisível pode significar estar fora do alcance do olhar, fora do centro, longe demais. Ou em uma dimensão temporal: tarde demais ou estar prematuro. Nesse caso, penso mesmo em uma oposição à expressão "momento fecundo". Essa expressão se refere ao momento exato de retomada do fôlego no desenvolvimento de uma história no tempo. O artista, ao querer construir uma representação ou alusão a essa história, usa o "momento fecundo" que lhe convém como pretexto para a construção dessa representação. Nesse viés de um ápice factual que reorganiza os eventos secundários de uma narrativa, trabalhar com o cotidiano e suas pequenas ocorrências tem sido um modo de perceber, nessa bruma de banalidades, ínfimos "momentos fecundos", breves, indiferentes, diáfanos. Foi com essa intenção de busca de uma espacialidade/temporalidade para a invisibilidade que desejei elaborar um "dicionário da ausência".

No entanto, é com cuidado que esse projeto deve ser trabalhado: com vagar, assistematização, indiferença e silêncio:

o cuidado de não deitar a invisibilidade no centro de uma biblioteca, pois isso a tornaria visível por um longo tempo; o tempo da languidez própria do estar deitado. Mas se for imprescindível que a invisibilidade se deite – que seja rápido!

REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Os Pensadores).

BACHELARD, G. *A Terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRUHN, M. Aby Warburg (1866-1929): the survival of an idea. 2006. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/366760628/Aby-Warburg-1866-1929-the-Survival-of-an-Idea. Acesso em: 1º maio 2006.

CATTANI, I. B. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. *In*: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.). *O meio como ponto zero*: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

COLOMBO, F. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KLEE, P. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LE GOFF, J. Memória. *In*: ___. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

PASSERON, R. A poïética em questão. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 9-15, maio 2004.

PASSERON, R. Da estética à poïética. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103-116, nov. 1997.

QUINTANA, M. *Caderno H*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

SANTOS, L. A. B. *Saber de pedra*: o livro das estátuas. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVA, Cláudia M. F. A casa como universo em expansão. *In*: SANTOS, Nara Cristina *et al* (org.). *25º Encontro Nacional da ANPAP*: a arte; seus espaços e/em nosso tempo. Anais eletrônicos. Porto Alegre; Santa Maria: ANPAP/UFRGS/UFSM, 2016. p. 1453-1468. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/. Acesso em: 2 maio 2022.

FERNANDA GOULART

URBANO ORNAMENTO. MÚLTIPLAS VOZES. PESQUISA DE FRONTEIRA. METODOLOGIAS HÍBRIDAS.

Se a ficção é o que torna concreto o imaginário (BRANDÃO, 2005), interessa-me este verbo: concretizar. Há também a palavra *imaginário*, maior do que a ficção, porque em processo, em funcionamento. Há outra ainda: *invenção*, motor de um inventário de grades ornamentais e de outras belezas. Estes três verbos – imaginar, inventar, concretizar – são como máquinas, motores da percepção e da escrita que moveu a pesquisa Urbano Ornamento, materializada em tese, livro, desenho, fotografia, página na internet e inúmeras caminhadas e conversas pela cidade. Uma conversação polifônica, conformada por múltiplas vozes, inclusive a primeira pessoa, cujo tom é, não raramente, testemunhal. Convoquei interlocutores anônimos e outros não, cujas vozes tiveram expressiva opacidade, na medida em que não se misturaram organicamente ao imperativo acadêmico. São sentidos outros que enredam as extremidades e atravessam os meandros do texto, oscilantes entre a liberdade literária e a teoria, também ela, plástica. Tais tessituras são frutos do exercício de incorporar rigores, filtrar poetizações e nostalgias, equilibrar a ornamentação da escrita, a arte e a ciência, mas, sobretudo, da concretização do encontro de um lugar e uma forma (entre tantos outros possíveis) para uma paixão.

Apresento aqui uma mistura de textos, imagens e reflexões advindas de minha tese de doutorado, intitulada *Urbano ornamento: um inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas)*, de 2014 – e de outros ensaios que integram o livro homônimo e que contribuíram muito para a metodologia "escritural" da pesquisa, para a construção dos textos que tentaram dar conta da metodologia híbrida que caracterizou sua prática.

É uma oportunidade muito bem-vinda a de criar novas abordagens para o projeto. As questões que essa pesquisa planta são para mim perenes, pois me acompanham há tempos e acho que vão me acompanhar pela vida toda. E dizem respeito à transdisciplinaridade, desde a minha formação: o trânsito pela psicologia, o design e a arte; minha pesquisa poética; formei-me em gravura e constituí meu portfólio com um trabalho híbrido, que não se deteve às técnicas tradicionais. Durante o mestrado fui estudar arte em uma escola de comunicação; durante o doutorado fui estudar as grades ornamentais em uma escola de arquitetura; arte?; artesanato? Eu poderia chamar de dilemas essas questões que eu chamo de eternas, e eles estão acompanhados de algumas perguntas.

Dilema entre ser artista e ser acadêmica e perguntar: qual o lugar da teoria em meu trabalho? Com que liberdade posso moldá-la? Dilema entre ser artista e ser *designer* e perguntar: qual a medida do deslocamento necessário a ser promovido para atuar em um ou outro campo? Trata-se de deslocar o espectador ou a mim mesma? Dilema entre ser artista e ser narradora e perguntar: quando permitir-me a ficção? Sem ser literata, posso ser ficcionista? Refaço-me aqui tais perguntas para compartilhar com vocês não apenas o ponto de partida, mas a matriz geradora da pesquisa Urbano Ornamento: uma tomada de decisão metodológica, que gosto de chamar de aventura metodológica. Mas a metodologia transdisciplinar talvez se construa na forma de uma escada em espiral. Ou, na companhia do objeto, e não diante dele, caminhamos juntos por uma escada de Escher, que

afasta aproximando-se e aproxima afastando-se. Se os dilemas são também, ao modo de Escher, infinitos, tenho esperança de que possam reverberar em outras pesquisas em arte, para além do Urbano Ornamento especificamente.

A primeira resposta-hipótese que eu arriscaria é: a metodologia transdisciplinar nos leva para o mesmo destino onde nos leva a arte. Enxergamos as respostas com as mesmas lentes, como nos explica Sérgio Alcides (2012), não em seu artigo, mas em seu poema: "verificar a ranhurada lente" / sem deixar de ver – através – a poesia".

Os nossos olhos também haverão de se nublarem?

Entre a opacidade estética necessária e a transparência ornamental das grades, o principal desafio do Urbano Ornamento foi criar uma metodologia híbrida e inventiva que contemplasse a abrangência das interfaces suscitadas por esse objeto, física e simbolicamente fronteiriço. Em vez de muros, busquei cercar a teoria com grades, aproveitando-me da transparência de sua sobreposição e da erótica de seus desenhos ornamentais. Significa tirar proveito das potencialidades metafóricas do objeto, e assim sua transparência rendada terá também ornamentado o texto, a deliciosa aventura do texto.

Trata-se de um inventário autônomo e conectado às discussões que me convidou a fazer. Autônomo porque capaz de ofertar uma paisagem formal, desterritorializada, apto a ser gramática ornamental, belo-horizontina e universal. Conectado porque acompanhado de uma reflexão que se sobrepõe às diversas interfaces que as grades convidam a pôr em contato: memória, subjetividade e imaginário; identificação, conservação e manutenção do patrimônio; esfera técnica e âmbito poético; o espírito de época, o atual e as diversas temporalidades que daí subjazem; as relações entre as artes aplicadas, o artesanato e a indústria; a história da arquitetura e do ornamento; a evolução dos estilos; a presença do desenho no espaço urbano; a poesia oculta nas milhares de formas registradas; a percepção do morador, a quem destaco: é quem deseja, elege, encomenda, utiliza

e subverte a grade com novos dispositivos de segurança e outras pontas e termina por amparar-nos com a dimensão subjetiva do habitar, em que os objetos ganham e fazem sentido, dentro e fora de casa.

Antes, em meio, através e depois das pistas históricas esparsas – recolhidas em depoimentos, fotografias, cartões-postais, projetos de fachadas, dossiês de tombamento –, havia a rua, o cientificamente chamado trabalho de campo e, entre parênteses, outras belezas. Por ser um trabalho constituído por uma multiplicidade de vozes, o Urbano Ornamento deixa-se contaminar por outras belezas, o que significa também arriscar-se em relação ao rigor acadêmico. Pelo meio, de ponta-cabeça, o livro-inventário antecipa o recomeço, pois é reversível, começa dos dois lados. De um dos lados, estão as "outras belezas", mas elas não são apenas outras, porque também podem ser o começo.

Figura 1 - Portão no bairro Lagoinha,
inventariado pela pesquisa Urbano Ornamento
Foto: Fernanda Goulart.

Mas como seria começar pelo meio?

Não importa, basta observar a paisagem… ou através dela…

Mas começaríamos chegando ou saindo de casa ?

Na introdução da pesquisa, exercitei o recomeço, tentando capturar o objeto sob vários ângulos, confiante de que era sempre possível começar de qualquer ponto.

Assim, recomeço.

Com um crédito para Luis Alberto Brandão (2005), quando digo, por ele, que a ficção é o que torna concreto o imaginário, que por sua vez é maior do que a ficção, porque em processo. Tentei ali resumir o ponto de partida tanto de seu livro, Grafias da Identidade, quanto da minha tese, para dizer o quanto importa ao Urbano Ornamento os verbos IMAGINAR, INVENTAR, CONCRETIZAR. Estão em jogo as ideias de Brandão, em diálogo com Wolfgang Iser, de que a ficção não significa o contrário de realidade, e de que a imaginação é um terceiro polo, donde "pode-se afirmar que o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário, ou que o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade" (BRANDÃO, 2005, p. 9), o que significa dizer que esta operação 'concretizadora' pode ser, além de poética e ficcional, teórica e crítica.

Nas entrelinhas, mais adiante, aparece no livro de Luis Alberto Brandão também a hipótese de que EMPREENDER possa ser sinônimo de IMAGINAR, e assim volto à grande empreitada do inventário, produto da pesquisa em conexão direta com o mundo, palavra cuja etimologia tem a ver com invenção. O que está em jogo, portanto, é concretizar a invenção. Encontrar uma forma e um lugar possível, entre tantos outros, para a paixão, eis o desafio, para o Urbano Ornamento, para a pesquisa transdisciplinar e para a obra artística, em relação à qual sempre nos afligimos em despedirmo-nos do processo.

Foi preciso defender a possibilidade do saber da arte penetrar o campo da arquitetura, não como plástica, espaço já historicamente confortável, mas como método, sobretudo reflexivo.

- Afirmar que estudos sobre arquitetura estão amparados em perspectivas históricas, sociológicas e antropológicas e apostar que nelas podemos acrescentar as perspectivas artísticas.
- Apostar que a Arte pode ser máquina crítica da Arquitetura, viabilizando o conhecimento não apenas da vida comum, mas da cidade, do passado, da memória, algo que poderíamos adjetivar de "responsabilidade".
- Apostar que é interessante que os artistas busquem conhecer os modos com que os sujeitos vivenciam e constroem a urbe, sobretudo quando não dominados pelo funcionalismo da Engenharia (e da própria Arquitetura), do Urbanismo e de outras "estruturas de poder", e estimulem a singularização das experiências nas cidades, na contramão do espetáculo e da especulação imobiliária.
- Apostar na relação entre arte e vida cotidiana, em que se inclui a arquitetura, com "a" minúsculo, uma virada popular, antiprojetual. O gesto, ao mesmo tempo trivial e estético, de ornamentar a fachada, vestir a casa para o mundo.
- Apostar que é possível equilibrar o rigor da pesquisa do arquiteto preservacionista – suas fichas, suas medidas, sua prospecção – com a subjetividade do olhar poético e colecionador.
- Reivindicar, por fim, a possibilidade não de apenas capturar belezas, mas de provocá-las.

Mas isso era a tese.

Aqui pensei em operar pelo avesso, ainda que com os mesmos ingredientes: reivindicar que o Urbano Ornamento possa integrar uma pesquisa em arte e não apenas em design ou em arquitetura.

Ou não importa? Seria mesmo essa indecidibilidade o destino dos saberes de fronteira? Deixar-se atravessar, mas a partir de onde? Na pesquisa transdisciplinar importa marcar

o território de partida? Faz parte do saber de fronteira separar e unir, concomitantemente.

O inventário de desenhos é produto de arquitetura, de design, de preservação do patrimônio material e imaterial, de mobilização da comunidade de apaixonados por grades ornamentais, não necessariamente artistas, arquitetos e *designers*. O inventário é produto, mas também é convite, heterotopia. Criadora não das formas, mas das paisagens onde elas se organizam, minha "parte-artista" teve papel fundamental. A esfera da arte, portanto, permeia a escritura, a forma de narrar, o desenvolvimento de estratégias metodológicas híbridas, criativas e livres para lidar com o objeto, conciliando lugares alternativos de pensamento, fala, escuta e morada.

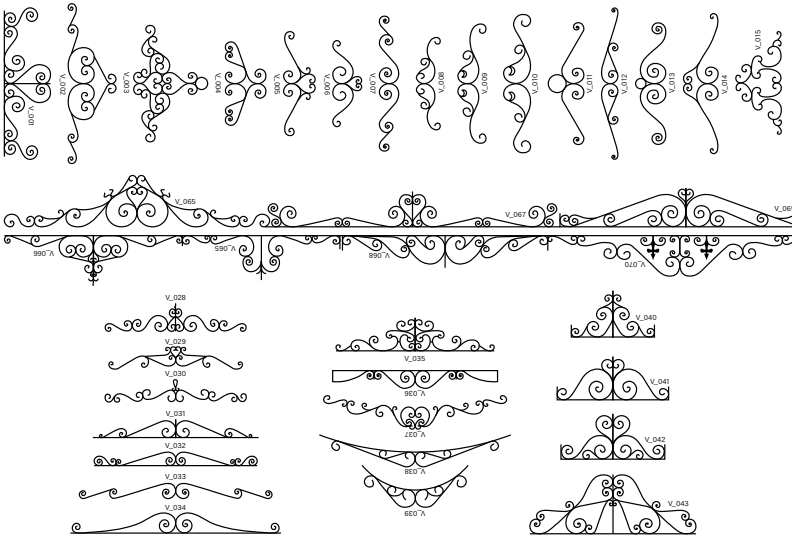


Figura 2 - Vinhetas em desenho vetorial de uma página do livro *Urbano ornamento*

Fonte: GOULART, 2014.

Estratégias metodológicas são dispositivos, cujo conceito tanto nos interessa aqui. Dispositivo tomado não em seu sentido técnico, mas relacional, como reivindicaram, por exemplo,

Gilles Deleuze (1996) e Anne-Marie Duguet (1985). Para a autora, dispositivos são máquina e manobra, sistemas que estruturam a experiência sensível de maneira original, colocando em jogo diferentes instâncias enunciadoras e perceptivas. Para Deleuze (1996), eles agem em todas as esferas da vida, representam o que somos e o que vamos nos tornando. Guardam a ideia de que em cada ação há uma reconfiguração infinita das coisas, definem-se nos âmbitos da novidade e da criatividade, o que, ao mesmo tempo, marca a sua capacidade de transformação em prol de um dispositivo futuro. Procurando uma definição mais precisa para dispositivo, podemos dizer que ele é um conjunto de relações que reúne estratégias, experiências, ações, apropriações e colocam em atividade subjetividade, alteridade, técnica, experiências e linguagem. Relacional por natureza, ele não permite separar o que é desenho e o que é desejo, o que é linguagem e o que é experiência.

O principal exercício de reflexão resultante dessa visita que fiz ao Urbano Ornamento foi o de recolher e pontuar algumas estratégias metodológicas – que agora quero chamar de dispositivos – que pudessem contribuir diretamente com as discussões que interessam aqui. Para esse encontro, delimitei sete. Vamos a eles.

Dispositivo 1: como ponto de partida, operar pelo fragmento, pela síntese que também é gráfica, acreditar na potência das palavras-chaves, porque desenhadas com um segredo que transforma síntese em abertura, a nos lembrarem da elasticidade das categorias e da alegria de poder defini-las também poeticamente. Acreditar que seu conjunto também pode ofertar uma paisagem. A tese – como toda tese? – começa com elas. Escolhi algumas para ler.

- Grade. Um selo possível, a atestar existência (ou resistência), até então. Um lugar para (e de onde) olhar. Tanta gente tem me perguntado desde que comecei: o que tanto você vê nessas grades?

- Ornamento. “Antigamente o pessoal tinha bom gosto. Hoje em dia é só economia”, disse um morador da Rua Piauí.
- Paisagem. Uma entre várias maneiras inventadas de ver desenhada ou (d)escrita uma enorme e, aparentemente, incontível porção do tempo e de esquecer de procurar ali o seu começo. Uma espécie de tabuleiro para deixar à vista a secreta mobilidade das grades.

Dispositivo 2: permitir que os espaços se justaponham livremente, heterotopicamente. Heterotopias como a possibilidade de realizar as utopias, lugares reais fora de todos os lugares, como quis Foucault (2006, p. 416). Sua função: criar um espaço que denuncia o nosso, ou como ilusório ou como desorganizado, confuso. Explica o autor, que exemplifica: o jardim, o cemitério, as bibliotecas, os museus, as festas, as feiras, os bordéis, os manicômios, os barcos, o espelho. A arte e os inventários são heterotopias? Eles criam, nas palavras de Boris Groys sobre as coleções, um espaço protegido do destino das coisas comuns, de heterogeneidade e diferença, em que ganham “um outro destino, um destino próprio” (GROYS, 2001, p. 17). Heterotopologia, para Foucault (2006, p. 416), é práticas descritivas e de leitura de lugares outros, “contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”. Sonhemos com o autor com uma ciência que tenha por objeto esses espaços diferentes, espaços absolutamente outros.

Dispositivo 3: procurar nas imagens, respostas.

Na Matemática Espontânea,[1] de Lucia Koch, que concretiza um espaço heterotópico, ao mesmo tempo real e não, que nos desloca e nos remete para um mundo outro, que permanece sendo o nosso, fragmentado, difuso, mas dentro do qual devemos aprender a nos mover e, porque não dizer poeticamente,

[1] Disponível em: http://abstractioninaction.com/artists/lucia-koch/#. Acesso em: 15 abr. 2021.

a juntar nossos cacos. Em um *frame*[2] do filme *Garden State*, dirigido por Zach Braff, na hipótese de que o lugar entre o decorativo e o artístico seja a experiência do sujeito, que, como diz a personagem do filme, precisa encontrar um "lugar imaginário" para viver. Nas mucosas emolduradas por ornamentos de Victoria Reynolds,[3] a revelar imantações entre o dentro e o fora, o subterrâneo e a superfície, o aprazível e o seu avesso, a nos surpreender por encontrar beleza onde a esperança já havia findado, permitir que a beleza seja uma pergunta que não sobrevive sozinha. Na instalação *Turvações estratigráficas*,[4] de Yuri Firmeza, a revelar a importância da arqueologia de uma urbanidade recente e a exercitar o resgate de memórias soterradas em várias camadas de tempo, em distintas profundidades e valores, das que estão logo abaixo de nós às um pouco mais profundas na terra. Lembrar-nos da ficção que constitui os museus e do insuportável que é perder a memória, as pessoas, as coisas. Nos desenhos-partitura de Sara Lambranho,[5] executados em música atonal – ou de dramática tonalidade –, a lembrar-nos que as superfícies das grades de ontem e de hoje talvez desejem na cadência da arte ornamental ser música, a despeito da alegria, melancolia ou ferocidade que evocam. *Réquiem*, o título da obra, pode estar perguntando-nos sobre a natureza do descanso que merecem as cidades?

Dispositivo 4: buscar toda interlocução possível, incluindo as imaginárias. Experimentar não apenas com as formas, mas também as palavras. Constituir uma conversação polifônica, de múltiplas vozes. Convocar interlocutores anônimos, imaginários, cujas vozes possam ser opacas, possam não se misturar

---

[2] Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/depositorio/2012/01/08/3.jpg. Acesso em: 15 abr. 2021.

[3] Disponível em: https://www.trendhunter.com/trends/victoria-reynolds. Acesso em: 15 abr. 2021.

[4] Disponível em: http://museudearteodorio.org.br/programacao/yuri-firmeza--turvacoes-estratigraficas/. Acesso em: 15 abr. 2021.

[5] Disponível em: https://cargocollective.com/saralambranho/requiem. Acesso em: 15 abr. 2021.

organicamente ao imperativo acadêmico. Convidar Walter Benjamin e John Ruskin para passear pelas ruas de Belo Horizonte. Adolf Loos e Paul Valéry os encontrariam em uma esquina qualquer, para um rápido "dedo de prosa", não sem antes deixarem algumas notas, com cotas equilibradas de gravidade e lirismo.

Em meu bairro há um pequeno edifício chamado Dalva.

Não se percorre a Rua Silvestre Ferraz mantendo-se indiferente ao prédio que não estampa apenas o nome forjado com flores, mas a pergunta.

Dalva era a boneca que Maria Cecília levava para brincar na calçada. Foi também uma doceira húngara que se mudou para a cidade em 1920. Trabalhava como doméstica para uma tradicional família belo-horizontina. Dizem que cozinhava maravilhosamente bem e que cheirava a malva. Uma senhora de cabelos negros, um pouco acima dos ombros, volumosos, olhos expressivos, com óculos redondos. Comprava pão na mesma padaria, dava bom dia a quem passasse, sabia de todo mundo. Cada conto que ouvia, aumentava um ponto quando repassava. Gostava de ouvir as mesmas histórias das bocas dos outros, ver quão longe tinham ido. Gostava da música da Estrela Dalva que no céu desponta, achava exagerado achar que a lua poderia estar tonta. Em passeios de verão, também gostava de imaginar pequenas ficções sobre as pessoas que cruzavam seu caminho.

Dalva era uma bela morena de olhos verdes, por quem Otacílio, serralheiro, era apaixonado. Chegaram a flertar um tempo, mas acabou topando com um *playboy* carioca e foi morar em Copacabana. Otacílio também se casou, com Ceiça, filha da dona da padaria, mas sonhou com Dalva pelo resto da vida.

Livre do que lhe aprisionava, Dalva pôde finalmente habitar as calçadas da fama no baixo centro. Ela jamais soube que, em Belo Horizonte, há um pequeno prédio com seu nome em todas as janelas. Era sozinha por opção. Carregava um currículo gordo de amores e afetos, dos mais variados: azedo, intenso, cheiroso, sem compromisso, temperado, ferrado. Então, ela se cansou. Foi morar naquela casa, depois demolida para dar

lugar a um pequeno prédio de apartamentos. Onde agora tem o predinho ficava a casa de José Augusto. Um homem de corpo franzino e olhar perdido. Foi um dos primeiros moradores do quarteirão e aqui construiu sua casa, onde viveu com Dalva, por quem se apaixonou perdidamente desde que a viu pela primeira vez, em Araxá.

Dalva era professora, amava rosas. Quando faleceu, seu viúvo, um oficial, decidiu escrever seu nome com as flores. Seu Antônio, exímio serralheiro, após ganhar uma pequena fortuna num jogo de azar, mandou construir o prédio, onde antes funcionava sua pequena oficina, para abrigar os seus entes queridos, e homenageou a sua amada Dalva, batizando o condomínio com o seu nome de estrela.

Dalva era a neta que estava por vir. José, apesar de não ser engenheiro ou arquiteto, sempre se aventurou em construir pequenos prédios, e esse começou a ser construído quando veio a notícia de que seria avô pela primeira vez. Ela foi uma menina muito egocêntrica (e habilíssima em serralheria). Em uma tarde gastou todo o ferro que sobrara para forjar seu nome. Ele, para não cerrar as portas de seu ganha-pão, incorporou o trabalho da menina em seu projeto da ocasião.

Dalva foi uma homenagem à cantora Dalva de Oliveira, de quem o dono do terreno era fã. Era uma velhinha que morou numa casa naquele terreno, anterior à construção do prédio, e era conhecida no bairro por ter sido uma moça bonita, vistosa e misteriosa. Acabou envelhecendo lá, muito reclusa. Tem orelhas ardentes, a não ser que a "avaliação pós-ocupação" do Edifício Dalva tenha sido irrepreensível e que morar lá seja o sonho de consumo de nove entre dez!

Dalva era a mulher da vida de um homem que jamais a esqueceu, e dentro de sua clausura sempre se lembraria dela por qualquer janela que olhasse.

Cada um constrói a Dalva que habita dentro de si.

Dispositivo 5: conciliar memória crítica e afetiva. Deixar-se contaminar não apenas pelo acadêmico, mas pelo comum.

Enxergar e costurar jardins onde houver invisibilidades. Costurar semelhanças e diferenças, fazer da ideia de vizinhança um resgate, tecer colchas imaginárias. Embriagar-se com a vida do outro, como sugeriu Silviano Santiago (1989). Aprender junto e apostar nas nascentes definições. Sobre o bairro, a cidade, o patrimônio, o ornamento. A memória, as bijuterias, o sacrifício, o desapego, a imensidão, as samambaias, as joias. A infância, a vida doméstica, a vizinhança, a família, a morte, a necessidade de mudança e de jardins.

Dispositivo 6: compartilhar, publicar, tornar público, para outros públicos. Performatizar o texto e a imagem, no tempo. Dar oportunidade à escuta. E, depois, conversar.

Dispositivo 7: fazer dar as mãos o que antes era só imaginado. Imaginar pontes e construi-las, concretas e igualmente imaginárias, heterotópicas. Atravessar.

Existir onde não se existe.

Por fim, passados 9 anos de pesquisa, 35 bairros, 92 trajetos, 4.000 fachadas, 3.100 ornamentos e infinitas conversas pela cidade, não quero criar imagens com as formas do inventário. Ele é um convite. A arte é um convite. Preparo outro, obstinada que estou pela geometria colorida do popular déco. Penso em ir à festa, essa crônica heterotopia de que fala Foucault, como as feiras e seus heteróclitos. Ou será melhor esperar por ela?

REFERÊNCIAS

ALCIDES, S. *Píer*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BRANDÃO, L. A. *Grafias da identidade*: literatura contemporânea e imaginário nacional. Rio de Janeiro: Lamparina; Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

DELEUZE, G. *O mistério de ariana*: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze. Lisboa: Vega Limitada, 1996.

DUGUET, A.-M. Dispositifs. *In*: BELLOUR, R.; DUGUET, A.-M. (org.). *Communications*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985. (Vidéo, nº 48).

FOUCAULT, M. Outros espaços (conferência). *In*: ___. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GOULART, F. Feito de ferro. *Revista Piseagrama. Descarte*, Belo Horizonte, n. 5, p. 4-5, jan. 2013.

GOULART, F. G. *Entre a comunicação e a arte*: experiência estética e vida ordinária em Calle, Dias e Riedweg. 2005. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GOULART, F. Gradis. *In*: ANDRÉS, R.; REGALDO, F. (org.). *Guia Morador Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Piseagrama, 2013.

GOULART, F. *Urbano ornamento*: inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas). Belo Horizonte: Ed. da Autora, 2014.

GOULART, F.; NAVARRO CHÍAS, P. Seis ficções sobre ornamento, cotidiano e outras belezas. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 6, p. 23-37, nov. 2013.

GOULART, Fernanda. *Urbano ornamento*: um inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas). 2014. 302 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GROYS, B.; KIPPHOFF, P. *Onnasch*: aspects of contemporary art. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2001.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLADSTON COSTA ALMEIDA

ALFREDO JAAR EM SERRA PELADA
Uma noção de valor

> Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estudá-las de baixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que pretendemos apresentar em livro.
>
> *Graciliano Ramos*

Na primeira metade do século XX, Graciliano Ramos reivindicava que os escritores brasileiros se atentassem aos reflexos dos fatos econômicos na produção literária, ao mesmo tempo que afirmava que uma parcela considerável dos "novelistas nacionais mais ou menos reputados" (RAMOS, 2002, p. 246) avaliavam certos temas como inapropriados à arte, motivo pelo qual evitavam abordá-los em suas narrativas. Para Ramos, a não observação dos fenômenos da economia política na literatura brasileira resultava em obras deficientes, porque eram construídas "de cima para baixo, [tratando] de questões sociais e questões políticas, sem notar que elas dependiam de outras mais profundas que não podiam deixar de ser examinadas" (RAMOS, 2002, p. 246).

Graciliano Ramos propunha aos escritores observar os acontecimentos de ordem econômica, para que a arte pudesse tocar com potência a essência dos fatos da vida cotidiana, fazendo

da escritura um modo de engajamento mais efetivo com a realidade. Ramos questionava as narrativas ficcionais que representavam patrões e trabalhadores como pertencentes a mundos distintos. Citava como exemplo textos de Jorge Amado, nos quais as personagens aparecem idealizadas e acomodadas em sua condição social, em que personagens de classes sociais distintas aparecem convivendo em harmonia e onde a figuração da atividade laboral ganha contornos mais subjetivos do que objetivos. O autor apontava nessa literatura a indiferença para com os assuntos e conflitos de natureza econômica, e contra ela afirmava que seria desejável que os escritores engajados figurassem em suas obras os fenômenos mais concretos da vida, não as relações romantizadas entre ricos e pobres, entre capitalistas e trabalhadores, mas sim a "política do ordinário, os sentidos dos números, das estatísticas etc." (RAMOS, 2002, p. 247). Ao fim, Ramos sentenciava que os escritores deveriam, portanto, se interessar pela concretude dos eventos da economia política como modo mais efetivo de "dizer a verdade. [Que não seria necessariamente] a grande verdade, naturalmente, [mas] pequenas verdades, que eram [melhor] conhecidas" (RAMOS, 2002, p. 252).

No momento em que reivindicava a observação cuidadosa do fator econômico no romance brasileiro, Ramos se fazia partidário de uma ordem universal na arte: a de estabelecer relações cada vez mais estreitas entre ética e estética, entre a orientação política de esquerda e a orientação artística. Ele se colocava, portanto, ao lado de outros autores, não somente da literatura, mas que igualmente propunham fazer a arte dialogar com os eventos econômicos. No que tange à tomada de questões da economia política no fazer artístico, havia, contemporâneo ao escritor brasileiro, as propostas do teatro documentário de Erwin Piscator, que em montagens como *A comédia da conjuntura econômica* discutia o mercado de produção e comercialização do petróleo, assimilando no texto teatral "o complexo de questões econômicas que dominava esse material, as leis e

as fases de sua evolução econômica, e seus efeitos políticos" (PISCATOR, 1968, p. 234). Ao mesmo tempo, havia o teatro de Bertolt Brecht, calcado na noção de realismo crítico e que propunha abordar os mais diversos "acontecimentos relativos aos homens e encarados pelo prisma social" (BRECHT, 1978, p. 66). Em suas peças, Brecht trata de questões sobre "o petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo" (BRECHT, 1978, p. 48). Questões sempre relacionadas à ordem econômica de seu tempo.

As discussões levantadas por Ramos, Piscator e Brecht compartilham relativamente a localização no tempo histórico e a inclinação a propor que a arte seja lugar de representações literárias e teatrais dos fenômenos do agir econômico cotidiano. Não obstante, os autores e suas obras também compartilham a condição de representantes de uma tendência artística, a mesma tendência que depois, com variações de forma e conteúdo, foi sendo atualizada nas mais diversas práticas da arte, aparecendo, por exemplo, em produções das neovanguardas da década de 1960. Um paradigma citável dos desdobramentos dessa tendência foi o projeto Tucumán Arde, que, entre outras ações, consistiu em documentar, mostrar e discutir de maneira muito particular as condições de vida dos trabalhadores de uma província ao norte da Argentina. Em Tucumán Arde, os autores estavam interessados nas causas e efeitos da crise econômica que afetava a cadeia de produção açucareira tucumana, e, juntamente com "sociólogos, economistas, jornalistas e fotógrafos, [elaboraram entre outras coisas] uma operação de contrainformação para se contrapor à propaganda do governo e revelar as condições [socioeconômicas] reais da província" (CAMNITZER, 2008, p. 89).

Para fechar essa breve genealogia histórica, podemos dizer que o que chamamos por tendência a discutir acontecimentos da economia política na arte se aproxima, pelo sentido, ao que Paul Ardenne designa como produções de arte contemporânea de *economics arts*. O que Ardenne diz sobre obras de arte

identificadas como tal é que elas são baseadas em proposições interessadas em discutir contextos específicos, centradas na "reflexão ou ação sobre o valor material" e surgidas "de uma consciência aguda – e crítica – do materialismo próprio da sociedade ocidental" (ARDENNE, 2006, p. 145). A partir das colocações de Ardenne, podemos dizer que não é muito distinto o que este autor identifica na arte contemporânea do que observamos nas obras modernistas e realistas de Ramos, Piscator e Brecht. Dizer, ainda, que a noção de *economic art*, que pode ser traduzida como arte centrada em discutir aspectos da economia política, enquadraria com justeza uma enormidade de outras práticas de arte, entre elas uma obra do artista chileno Alfredo Jaar, intitulada *Rushes*, que trata dos acontecimentos do garimpo brasileiro de Serra Pelada.

RUSHES[1]

Rushes é uma proposição de intervenção pública realizada por Jaar em 1985, instalada na estação nova-iorquina de Spring Street, próxima à Bolsa de Valores de Wall Street, e que consiste em uma série de cartazes montados por fotografias e textos, e numa estratégia visual bastante lacônica e gráfica. A obra surge da intenção declarada do artista de levar aos Estados Unidos, em meados da década de 1980, "notícias" da realidade latino-americana. É o próprio autor quem afirma que partira da necessidade de mostrar ao público estadunidense o que se passava na periferia do mundo capitalista e de expor a uma audiência relativamente alienada aspectos da realidade social, política, cultural, econômica da porção sul do continente americano.

O modo de exibição e a escolha do local da instalação dizem muito em *Rushes*: imagens apresentadas nos espaços de

[1] Uma imagem desta obra do artista Alfredo Jaar pode ser acessada em: https://www.galerialuisastrina.com.br/artists/35-alfredo-jaar/works/27009-alfredo-jaar-gold-in-the-morning-rushes-1985/.

publicidade da estação onde, provavelmente, parte dos operadores da Bolsa de Valores desembarcava a caminho do trabalho.

Em 1985, ano da primeira apresentação da obra, Nova York era um dos símbolos do capitalismo financeiro e da globalização. David Harvey fala da cidade imersa numa "cultura da pós-modernidade", preenchida de signos e pela fetichização do que se pode designar por economicismo. E fala que àquele momento histórico se vinculava uma série de fenômenos, uma cultura mesmo, em que se juntavam ideais de "pequena nobreza, estreita atenção ao capital simbólico, à moda e ao design" (HARVEY, 2008, p. 300). De acordo com Harvey, o aspecto estrutural da cultura pós-modernista nos Estados Unidos era a "economia de cassino" feita de especulação financeira, de gestão de dívidas e formação de capital fictício. Na grande metrópole pós-moderna da época se manifestava melhor a face espetacular da superação da ética capitalista por uma estética do capital, com tendência a transformar todo o ambiente em uma espécie de hipermercado projetado como "ecrã total onde os cartazes publicitários e os próprios produtos, na sua exposição ininterrupta, jogavam como signos equivalentes e sucessivos" (BAUDRILLARD, 1991, p. 98).

Era, portanto, diante desse estado de coisas que Jaar propunha fazer sua obra dialogar. Ao universo de comércio eletrônico promovido na Bolsa de Valores nova-iorquina, com suas abstrações e desmaterializações do trabalho, do consumo e das relações de troca e produção maximizadas como uma cultura hegemônica, o artista opunha a existência de Serra Pelada enquanto antítese/sintoma do capitalismo de molde mais atual. Para isso, em *Rushes*, Jaar se serviu de algumas estratégias formais e discursivas semelhantes às adotadas em trabalhos anteriores, como o uso de mídias e espaços de publicidade urbanos e a formulação de sentenças linguísticas.

Ao produzir sua primeira grande obra, os *Estudios sobre la Felicidad*,[2] entre os anos de 1979 e 1981, Jaar havia se apropriado de *outdoors* e espaços de comunicação publicitária em bancas de revistas e pontos de paradas de ônibus para instalar proposições artísticas críticas ao contexto em que se davam. Sobre os *Estudios*, a crítica chilena Adriana Valdés diz que, naquela ocasião, no Chile sob a ditadura pinochetista, "a pergunta sobre a felicidade [passou a ocupar] os espaços das mentiras cotidianas, (...) e das promessas publicitárias" (VALDÉS, 2006, p. 383). Contudo, em Nova York, em *Rushes*, Valdés diz que a tendência de fazer universos distintos se comunicarem e de fazer a arte assimilar a estética das mídias comerciais se deu pelo ato de "colocar na estação de metrô de Wall Street os rostos dos 'de fora', dos mineiros de Serra Pelada que o artista fotografou no Brasil" (VALDÉS, 2006, p. 387).

Exibidas todas nos espaços publicitários da estação e em dias alternados, algumas peças de *Rushes* consistiam em conjuntos de fotografias, enquanto outras traziam também textos que, a princípio, serviam para informar sobre a cotação do ouro em diferentes Bolsas de Valores de diferentes cidades. Como noutras obras do artista, a linguagem em *Rushes* assume lugar de protagonista. Nos *Estudios sobre la Felicidad* a palavra foi adotada como estratégia de comunicação indireta e como forma de evitar a censura do aparato estatal da ditadura. Sobre essa obra é preciso observar que, no Chile do início da década de 1980, o trabalho com a linguagem precisava ocorrer como dissidência à lógica do poder oficial, para escapar ao controle ditatorial. De acordo com Nelly Richard, naquele contexto, existiam dois campos bem delimitados que estabeleceram uma disputa pelos sentidos, ao longo dos anos em que o Chile esteve sob julgo do regime militar. De um lado, afirma Richard, se encontrava

---

[2] Uma imagem desta obra do artista Alfredo Jaar pode ser acessada em: https://artishockrevista.com/2014/11/04/alfredo-jaar-estudios-la-felicidad-primera-muestra-argentina/.

o polo vitimário – ditadura – que dissimulava seu poder e violência institucional por meio de um instrumento de fanatização da ordem operando em moldes disciplinares voltados a produção de verdades obrigatórias. No outro polo estava o vitimado, que aprendeu (...) a disputar com aquele os sentidos, até conseguir rearticular as vozes dissidentes em microcircuitos alternativos que desafiavam o formato regulamentar de significação única (RICHARD, 2007, p. 29).

Diante da repressão e da censura ditatorial, muitos artistas chilenos se lançaram à tarefa de produzir

obras que não pudessem ser assimiladas pelo sistema oficial. Obras de arte que se tornavam não apreensíveis nem compreensíveis pela lógica totalitária, [..] que não entravam no sistema de trocas, nem no de circulação no interior do sistema de artes oficiais, nem mesmo como signos explícitos de dissidência (RICHARD, 1994, p. 16).

Essa lógica, adotada por alguns artistas chilenos no princípio da década de 1980, consistiu numa ruptura semântica e conceitual, gerando o que Richard designa de produção de signos insubordinados, que eram as formas discursivas encontradas pelos artistas das neovanguardas para "escapar do autoritarismo militar e da censura oficial" (RICHARD, 1994, p.17). Inserido nesse ambiente de produção cultural, Jaar, com as proposições dos *Estudios sobre la Felicidad*, serviu-se da linguagem nos modos enunciados por Nelly Richard, ou seja, usou a linguagem em estilo indireto, em modos cifrados, como meio de produzir arte e crítica.

Todavia, em obras posteriores, produzidas quando o artista já se instalara em Nova York, a linguagem aparece noutros moldes, sem a observância da censura e do risco impostos pela ditadura. Em proposições como *Searching for K*, de 1984, e principalmente em *Logo for America*, de 1987, as palavras e os enunciados se tornam indicadores muito objetivos, aproximando-se do uso feito da linguagem, conforme Luis Camnitzer

identifica em proposições artísticas do conceitualismo latino-americano, em que as palavras podem entrar como meios de "estabelecer comunicações mais eficiente de ideias específicas" (CAMNITZER, 2008, p. 205).

O que ocorre em *Rushes* se assemelha a essa segunda tendência metodológica, ou seja, nos cartazes postos na estação de metrô os textos se aproximam da tradição conceitualista, em que a linguagem "pode servir como veículo para alterar um sistema (de significações) ao criar novas formas de consciência em tensão com [as normas] dos sistemas existentes" (CAMNITZER, 2008, p. 206). Assim, a proposição de Jaar, que trata de enunciar com objetividade o valor de cotação diária do ouro em diversas partes do mundo, busca modificar a percepção tanto sobre a abstração desses mesmos valores quanto demonstrar um aspecto contraditório do próprio sistema de valoração do ouro e do trabalho para sua obtenção.

Nos textos que compõem *Rushes* há nomes, números e indicação de que esses se referem ao valor do ouro nos mercados mundiais. Escrituras informativas que ganham protagonismo em relação às fotografias, em parte, pelo fato de Jaar trabalhar o efeito visual das cores e dos tipos em negrito e caixa-alta, tornando as seções gráficas um atrativo do olhar e um condensador de sentidos. Os números e os nomes permitem que o leitor saiba, por exemplo, que em Zurique, em dado momento, o ouro estava cotado em determinado valor, o mesmo se dando a respeito da cotação em Munique, em Londres etc.

Contudo, há algo que os textos não permitem saber apenas pela observação desinformada. Não se sabe *a priori* por que os números são o que são e mesmo qual a relação entre eles e os rostos, os corpos representados nas fotografias. Entende-se que, nas peças compostas pelo jogo de textos e fotos, o que a linguagem diz é pouco a respeito da relação que as palavras e os números estabelecem com o que é dado a ver nas fotografias. E parece ser isso o que pretendia Jaar, ou seja, discutir/lidar com o aspecto abstrato, pouco claro dos números da economia.

É preciso destacar que qualquer objetividade nas escrituras dos cartazes é relativa, porque os números dos valores podem ser objetivos em si; contudo, podem não o ser num circuito de significação mais complexo. Dizemos isso porque, em *Rushes*, Jaar lida com a noção de valor, que é um aspecto importante das teorias da economia política ao longo de séculos e originalmente fundado sob a ordem da abstração e da indeterminação.

Essa questão, a do valor, recebe destaque nas mais diversas abordagens teóricas da economia, e nelas o que se apresenta, com algumas diferenças estruturais formadas ao longo do tempo, é a noção de valor como propriedade das coisas que são ou que podem ser intercambiadas em um mercado. Observado no contexto das sociedades modernas, o valor surge como um atributo essencial, seja nas abordagens econômicas de tendência clássica, neoclássica, ou mesmo naquelas mais heterodoxas/marxianas. Não obstante, em todas são centrais o entendimento das causalidades e consequências da valoração, a compreensão da valoração como instância dispensável à agência econômica no cotidiano, bem como a constatação acerca da incompreensão de grande parte dos agentes econômicos do cotidiano sobre os mecanismos por trás da valoração.

Em algumas dessas teorias, o entendimento do que determina, como funciona e no que implica a valoração nos processos de produção e reprodução capitalista passou pelas noções de valor natural, pelo entendimento do trabalho como principal força de produção de valor, chegando à definição do valor das coisas como constituído através das relações entre as pessoas. Nesse último modo, é marcante o entendimento do domínio das ideologias e do fetichismo como instâncias que afetam a valoração econômica. E é justamente a partir da noção de valor relacionada a fenômenos subjetivos e sociais que a teoria da valoração se tornou mais indeterminada, dependente de variáveis que fogem à lógica instrumental do saber econômico. É o valor determinado como forma social que aparece descrito em exemplos como este:

quando dizemos: "uma mesa redonda de carvalho, pintada, custa ou tem o valor de 25 rublos", podemos mostrar que essa sentença nos dá informações sobre quatro propriedades da mesa. Mas, se refletirmos sobre elas, ficaremos convencidos de que as primeiras três propriedades da mesa são radicalmente diferentes da quarta. Aquelas propriedades caracterizam a mesa como uma coisa material e nos dão uma determinada informação acerca dos aspectos técnicos do trabalho do carpinteiro. Um homem com experiência acerca dessas propriedades da mesa pode ter uma imagem do aspecto técnico da produção, pode ter uma ideia das matérias-primas, acessórios, métodos técnicos e mesmo habilidade técnica do carpinteiro. Mas não importa por quanto tempo ele estude a mesa, não apreenderá nada sobre as relações sociais (de produção) entre os produtores dessa mesa e as outras pessoas. Ele não poderá saber se o produtor é ou não um artífice independente, um artesão, um trabalhador assalariado, ou talvez um membro de uma comunidade socialista ou um carpinteiro amador que faz mesas para uso pessoal. As características do produto, expressas pelas palavras "a mesa tem o valor de 25 rublos" são de uma natureza inteiramente diferente. Essas palavras mostram que a mesa é uma mercadoria, que é produzida para o mercado, que seu produtor está vinculado aos outros membros da sociedade através de relações de produção entre possuidores de mercadorias, que a economia tem uma forma social determinada a saber, a forma de economia mercantil. Não apreendemos nada quanto aos aspectos técnicos da produção ou à coisa em si, mas apreendemos alguma coisa acerca da forma social da produção e das pessoas que nela tomam parte. Isto significa que o "valor" (*stoimost*) não caracteriza coisas, mas relações humanas sob as quais as coisas são produzidas. Não é uma propriedade das coisas, mas uma forma social adquirida pelas coisas, devido ao fato de as pessoas manterem determinadas relações de produção umas com as outras através de coisas (RUBIN, 1987, p. 84).

Nas teorias da economia política mais heterodoxas formuladas ao longo do século XX, preservaram-se noções de valor como a exemplificada acima, em que a propriedade alienada

do agir econômico é pensada como instituída por práticas sociais coletivas e como fenômeno supraideológico. Tais modos de pensar o econômico perpassou as crises do século, as grandes guerras, os regimes políticos mais diversos, sem sofrer grandes mudanças ou questionamentos, pelo menos até o advento das duas últimas décadas do século, quando novas formas-mercadorias substantivamente desmaterializadas entraram para o mercado, demandando das teorias da economia ideias e teorias capazes de abarcar o novo estado do capitalismo nas suas lógicas financista e global mais radicais.

Justamente no final do século passado, no tempo do capitalismo virtual, eletrônico e mais globalizado que nunca. No tempo do alvorecer da razão neoliberal como forma de administração da economia e das formas de vida em grande parte do planeta e da transformação dos mais diferentes aspectos da existência em formas-mercadorias comercializáveis, as teorias econômicas passaram a pensar também o valor não apenas dos bens materiais, mas igualmente dos "bens subjetivos" dos signos mais diversos como produtos passíveis de venda e troca em um grande mercado sem fronteiras. Esse foi o momento em que se deu o que aponta Jean Baudrillard (1972), dizendo que na economia política, que seria também dos signos, estes passaram a ser oferecidos com a mesma evidência e valor que as mercadorias mais naturais. Igualmente como coisas misteriosas, que apenas, por diferença de natureza, solicitavam o aporte da semiologia junto às teorias da economia, para descrever os regimes de sua circulação e funcionamento estrutural.

Digamos que não é muito distinto o que Baudrillard sentencia como era da economia dos signos do que Alain Badiou aponta como tempo da obsessão pelos números, tempo que esse autor diz ser o de uma restauração ideológica que negava as revoluções e as mudanças radicais nas sociedades e louvava a superioridade dos ricos, a adoração aos "números dos dólares, [das] sondagens, contas, índices de audiência, orçamentos, créditos, Bolsas em alta, tiragens, salários dos executivos etc."

(BADIOU, 2007, p. 50). Dessas mudanças de paradigmas ideológicos e sociais, Badiou fala que os números teriam se tornado, então, sintomas dos fetiches daqueles tempos e indicativos da substituição do real por uma infinidade de "números cegos" (BADIOU, 2007, p. 50).

Não são outra coisa, senão representações de números cegos – conforme a definição de Badiou – que estampam as faixas vermelhas nos cartazes produzidos por Jaar. Com elas, o que o artista estava propondo aos espectadores, aos passageiros do metrô nova-iorquino, era que deixassem a cegueira ideológica habitual e percebessem os números e os nomes em relação às fotografias, que se atentassem para as informações ao mesmo tempo concretas e abstratas postas em destaque. Não obstante, com a proposição, o artista pretendia que os espectadores percebessem os dois regimes de signos – fotos e textos – como partes e representantes de uma realidade equivalente. O que, de fato, Jaar estava propondo era uma dialética do olhar, fundada na superação das diferenças entre os signos linguísticos e fotográficos, para uma síntese feita da noção de que não havia abstração nenhuma no valor do ouro cotado nas Bolsas.

Se a dialética é a forma de confrontar diferentes pontos de vista, Jaar tencionava que os espectadores percebessem tais diferenças. Para tanto, elabora a apresentação de imagens fissuradas, como partes de "um estado de fatos (…) dados" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 78), que são ao mesmo tempo a constituição de uma série de relações de significação – dialéticas – entre o que podemos designar como figuras de dois mundos postos lado a lado. Em *Rushes*, o que há são procedimentos que se assemelham à lógica da montagem conforme Georges Didi-Huberman identifica em produções modernistas e nas quais o significado depende do ato de "dispor (…) as coisas em suas diferenças, [com] seus choques mútuos, suas confrontações e seus conflitos" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79). O que Didi-Huberman diz, analisando criticamente a poética da montagem na obra brechtiana, é que esta "quase poderia

resumir-se numa arte de dispor as diferenças, enquanto pensa a copresença ou a existência sob o ângulo dinâmico do conflito" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79). O autor diz também que a montagem "moderna" exemplificada na obra de Bertolt Brecht consiste em "dis-por as coisas, a desorganizar sua ordem de aparição, [enquanto] maneira de mostrar toda disposição como um choque de heterogeneidades" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79).

Ao iniciar a discussão sobre as potências da forma montagem na arte, Didi-Huberman afirma que "a montagem nos mostra que as coisas talvez não sejam o que são [e] que depende de nós vê-las diferentemente (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 71). É algo semelhante ao que Jaar tenciona com as imagens de *Rushes*, ou seja, fazer com que os dois mundos representados em seus cartazes fossem olhados e compreendidos como aspectos de uma unidade, percebidos assim pelos espectadores apressados, pelos agentes da economia financeira nova-iorquina. Para isso, o artista se utiliza de técnicas de montagem bastante simples e diretas, que lhe servem para pôr em primeiro plano certa correspondência temporal e espacial entre as partes.

A montagem é a parte da forma, a parte que permite mostrar o que os elementos da representação são na sua aparência plástica, gráfica, visual. Na montagem, os elementos são sincronizados e/ou coincididos. Nela, os elementos podem se referir a espaços distintos e tempos diversos, mas passíveis de aparecer em um mesmo quadro montado. Todavia, o que Jaar realiza com suas imagens/cartazes é, ao mesmo tempo, fazer coincidir dois espaços num único plano visual, e, também, promover com a arte algo próximo ao que Fredric Jameson definiu como essência das discussões pautadas pelas mudanças de paradigmas conceituais e práticos ocorridas com o fim da modernidade ocidental.

Conforme Jameson, o que se entende por pós-modernidade é marcada por uma virada espacial produzida pelo desenvolvimento inédito das tecnologias de comunicação e informação que, entre outros efeitos, produziu como fenômeno da

globalização "um novo tipo de capitalismo financeiro, em que a distância espacial é transformada numa simultaneidade temporal virtual, e no qual, noutras palavras, o espaço suprime o tempo" (JAMESON, 2012, p. 32). Para o autor, nesse contexto novo do capitalismo, são observáveis a produção de inversões éticas, a cultura da especulação financeira e a tendência à "venda da totalidade de divisas de um país, descapitalizações e aquisições, a mercantilização de um futuro que se pode comprar e vender" (JAMESON, 2012, p. 32). Para Jameson, na pós-modernidade "as novas tecnologias aceleraram os processos até que o passar do tempo, a duração de Bergson, tivesse sido virtualmente eliminada" (JAMESON, 2012, p. 32). Obviamente, as noções de tempo e espaço tomadas como modelos pelo crítico estadunidense devem ser relativizadas. É o que faz Jaar com suas imagens, ou seja, demonstra que a ideia de supressão das diferenças ditas de ordem espaço-temporal eram apenas ideias questionáveis.

Em *Rushes*, as fotografias e os textos são representações de espaços distintos: a periferia e o centro do capitalismo atual. Em suas montagens, o que Jaar realiza é a demonstração de que esses dois mundos não somente podiam, como deveriam, ser vistos em paralelo, porque pertencentes ao mesmo estado de coisas. Na estação de metrô, nas imagens que emulavam cartazes de publicidade, as faces enlameadas dos garimpeiros e a paisagem estranha somente fariam sentido se compreendidas como outro regime de signos equivalentes às informações trazidas nos textos.

Ainda sobre a pós-modernidade, Jameson questiona a pregação de uma noção equivocada de superação, promovida pelo capitalismo global, das diferenças de ordem sociais, econômicas e culturais que teriam marcado o mundo até ao último quarto do século XX. Para o autor, as teorias sobre a hegemonia do capitalismo nas décadas finais do último século de "maneira alguma poderiam significar o triunfo desse modo de produção como realidade econômica" (JAMESON, 2012, p. 46)

inquestionável. Conforme também afirma Jameson, essas teorias serviram muito mais para que se percebessem "a confusão e as contradições que resultam inseparáveis desse aspecto modificado do sistema" (JAMESON, 2012, p. 46).

O que Jameson aponta sobre os fenômenos culturais, políticos, sociais e econômicos da pós-modernidade é que mais do que o fim das contradições e das diferenças é o fato de que, diante de tal quadro – o da pretensa globalização irrestrita –, os novos atores da história trazidos para o palco mundial das ações e mostrados por meio dos aparatos tecnológicos de informação, pela imprensa, pela TV etc., melhor que antes, ajudavam a comprovar a continuação das antinomias na história, bem como as contradições do capitalismo tardio, conforme demonstradas nas teorias. Contradições como, por exemplo, a existência de práticas de produção econômica, social, política com características pré-modernas, arcaicas, em sincronia espaço-temporal com a terceira revolução industrial e o financismo sem fronteiras.

Serra Pelada seria um desses lugares e momentos de contradição na história, onde tempos e espaços distintos se mostravam explicitamente condensados. Um acontecimento que pode ser analisado tendo-se em conta certas relações de causalidade com as transformações ao que Jameson e outros teóricos designaram como capitalismo tardio. É Jameson quem nos diz que o aspecto renovado do modo de produção capitalista

> propõe-se não apenas a fazer a anatomia da originalidade histórica de uma nova sociedade (que ele considera como um terceiro estágio ou momento na evolução do capital), mas também demonstrar que se trata aí de nada mais nada menos do que um estágio do capitalismo mais puro do que qualquer dos momentos que o precederam (JAMESON, 2000, p. 29).

Essa outra face do sistema capitalista seria algo como um movimento marcado pelas reformas estruturais do sistema econômico e social, do advento das práticas biopolíticas trazidas

com o neoliberalismo desde o final da década de 1970. É nesse ponto da história que Serra Pelada aparece como um evento ao mesmo tempo causado e antitético a esse estado de coisas. Um acontecimento/sintoma revés ao que Jameson descreve como estruturantes da base discursiva do capitalismo tardio e montada a partir de "generalizações sociológicas (...) que, mais ou menos na mesma época" de Serra Pelada,

> traziam as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é "sociedade pós-industrial" (Daniel Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* e similares (JAMESON, 2000, p. 29).

O que Jameson nomeou capitalismo tardio, o sociólogo brasileiro Octavio Ianni identificou como tempo da vigência da "modernidade-mundo", que ele aponta como momento da constituição de configurações societárias estruturadas em novos "valores socioculturais, alterações nas formas de sociabilidade, desenraizamentos de coisas, gentes e ideias", junto ao surgimento de novas "fragmentações, rupturas, e contradições" (IANNI, 1996, p. 177). Segundo Ianni, no início da década de 1980, passou-se a enunciar a tese da mais recente onda de modernização, que era ao mesmo tempo a tese da ocidentalização de todos os povos, que teriam se tornado contemporâneos sob os "padrões, valores e instituições predominantes na Europa Ocidental e nos Estados Unidos" (IANNI, 1996, p. 177). Época marcada pelo limiar da história do capitalismo neoliberal como essência do "processo civilizatório não só 'superior', mas também mais ou menos inexorável, em um movimento que tendia a desenvolver-se pelos quatro cantos do mundo, generalizando padrões, valores e instituições ocidentais" (IANNI, 1996, p. 177).

O que Ianni também afirma é que esse e todos os anteriores "surtos de expansão do capitalismo no mundo foram marcados por arrancadas de criação de novidades e obsolescências,

modernidades e anacronismos, (...) monumentos e ruínas" (IANNI, 1996, p. 179). Para o autor, uma diferença de ordem histórica notável, no que diz respeito à então última onda de globalização, foi o fato de nela, diferentemente de momentos anteriores, terem se revelado com mais força os aspectos de não contemporaneidade entre as diversas partes do mundo. Segundo Ianni (1996, p. 181), "o tema da não-contemporaneidade reaparece de modo particularmente acentuado e generalizado na época da globalização". Momento em que teria se tornado mais notável o que o autor define como dialética da globalização, que produzia como antítese do espalhamento global da nova ordem capitalista movimentos de "excludências e antagonismos" de diversas ordens, e uma retomada de "novas formas da problemática do desenvolvimento social e econômico desigual e contraditório, que atravessava a geografia e a história mundiais" (IANNI, 1996, p. 182).

Portanto, o que Jaar realiza em *Rushes* é, ao mesmo tempo, questionar e confirmar ideias e teorias como as propostas por Ianni e Jameson. Nos cartazes instalados na estação de metrô em Nova York, as imagens e os textos se tornavam modos de demonstrar a não superação das diferenças espaciais e temporais, que porventura apareciam como consequências do novo modo de reprodução capitalista. Apesar de nas montagens os espaços aparecerem condensados, já que as fotografias como representações da periferia do capitalismo eram postas em paralelo aos signos da economia – como representações da estrutura capitalista metropolitana –, o artista propõe aos espectadores que notem a separação e as diferenças entre os dois mundos. Não é por acaso que Jaar estabelece limites claros entre as partes, fotografias, de um lado, e áreas de cor com os textos dispostas, de outro, ou em meio a um conjunto de retratos. Sua estratégia formal serve para demonstrar a existência de Serra Pelada, coincidindo com a época da economia desmaterializada.

Ao mesmo tempo, Jaar pretendia que o público compreendesse o sentido das figuras, que se interessassem pela origem

dos homens retratados, ou ao menos que se dedicassem por um instante a um exercício de alteridade diante do que percebiam nas fotografias. Daí a necessidade de apresentar sequências, como montagens, que se assemelhavam também a trechos de um filme, como fotogramas recortados dele, exibidos em séries de fotos mostrando detalhes dos corpos dos garimpeiros e do ambiente do garimpo. Num dos painéis de *Rushes* havia uma composição quase abstrata de sacos, que supomos serem de tecido e usados no transporte da terra. Ao meio, fechando a composição Jaar, inseriu um retrato de um homem que posa para a câmera, olhando fixamente para o fotógrafo. Noutras sequências, o artista mostra apenas retratos dos garimpeiros, alguns deles posando conscientemente e outros apenas prosseguindo, cruzando à frente do aparato fotográfico.

Todas as fotografias que compõem *Rushes* foram retiradas de um conjunto maior produzido por Jaar em Serra Pelada e editadas para a primeira investida pública do artista, que consistia em fazer saber, conhecer, ver e afetar a um público que o artista identifica, numa de suas falas, como alienado dos acontecimentos contemporâneos na América Latina. Com *Rushes*, Jaar buscava exibir a esse público os efeitos e as causas da globalização em seu aspecto menos espetacular. Propunha demonstrar os termos e as consequências de um neocolonismo que, apesar de operar em nova chave, a da economia financeira e desmaterializada, mantinha os aspectos tradicionais da relação colonial entre Estados Unidos e América Latina, baseado, entre outros modos, na exploração de força de trabalho e de recursos naturais.

REFERÊNCIAS

ARDENNE, P. Un *arte contextual*: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, 2006.

BADIOU, A. O *século*. Aparecida: Ideias e Letras, 2007.

BAUDRILLARD, J. *Para uma crítica da economia política do signo*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água Editorial, 1991.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAMNITZER, L. *Didáctica de la liberación*: arte conceptualista latino-americano. Montevideo: Casa Editorial Hum, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição*: o olho da história I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

IANNI, O. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

JAAR – El lamento de las imágenes. Direção: Paula Rodrígues Sickert. Santiago: Errante Producciones, 2017. DVD (78 min).

JAMESON, F. *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores, 2012.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardío. São Paulo: Ática, 1996.

PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RAMOS, G. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RICHARD, N. *Fracturas de la memoria*. Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

RICHARD, N. *La insubordinación de los signos*: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

RUBIN, I. I. *A teoría marxista do valor*. São Paulo: Editora Polis, 1987.

VALDÉS, A. *Alfredo Jaar*. Estudios sobre la felicidad 1979-1981. Barcelona: Actar, 1999.

VALDÉS, A. *Memorias visuales*: arte contemporáneo en Chile. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2006.

GUILHERME MASSARA ROCHA

O SUBLIME E O SUBLIMAR MODERNOS

Uma conversa de Malevich com a psicanálise e a filosofia

Se, desde sua aurora, a questão do sublime já reivindicava a elucidação conceitual da passagem da dependência humana do plano da natureza ao plano da liberdade, do sensível ao suprassensível, com Kant o tratamento do tema resulta mesmo numa complexa imbricação entre os domínios ético e estético da experiência humana. Para Schiller, por seu turno, a sublime disposição anímica alcança uma formulação que radicaliza os contornos do sublime kantiano, pois é referida à impossibilidade de esgotamento do sentido da natureza pelo exercício do entendimento, o que exige a passagem do mundo dos fenômenos para o mundo das ideias. Lacan, ao revisitar a teoria freudiana da sublimação, não hesita em tratá-la como aquilo que "pode se situar entre uma ética e uma estética freudianas" (LACAN, 1991, p. 197). E se, como ele observa a propósito da *démarche* de Freud, não se pode "qualificar a forma sublimada do instinto sem referência ao objeto" (LACAN, 1991, p. 119), é nesse sentido que sua apreensão de uma estética freudiana será evidenciada como "análise de toda a economia dos significantes", mas que, no limite, "nos mostra inacessível essa Coisa" (LACAN, 1991, p. 197). Escreve Lacan:

esse objeto, precisamente, não é a Coisa, na medida em que ela está no âmago da economia libidinal. E a fórmula mais geral que lhes dou é esta – ela [a sublimação] eleva um objeto – e aqui não fugirei às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir – à dignidade da Coisa (LACAN, 1991, p. 140-141).

Se, efetivamente, é mesmo na empiricidade dos objetos que Freud parece demonstrar as particularidades dos processos sublimatórios de investimento pulsional – com particular interesse por aqueles que constituem as preocupações da ciência, da arte e mesmo da racionalidade em geral –, há neles ainda um aspecto distintivo que Lacan não deixa escapar, ao assinalar o interesse de Freud pelos "objetos socialmente valorizados" ou "objetos de utilidade pública" (LACAN, 1991, p. 119). Aqui, pondera Lacan, a experiência da cultura e o caráter socialmente compartilhado dos objetos da sublimação revelam como esse conceito representa para Freud uma exploração das "raízes do sentimento ético, na medida em que esse se impõe sob a forma de interdições, de consciência moral" (LACAN, 1991, p. 112). Os objetos da sublimação se tornam, por assim dizer, os sucedâneos de um modo de resgate da satisfação pulsional que a partir do recalcamento, o sujeito é constrangido a realizar. Isso sugere que a estética em jogo nesse procedimento, correlativa aos arranjos sensíveis de tratamento do pulsional, aponta para algo que se entrevê além, nomeadamente o *ethos*.

Na esteira desse polimorfismo sob cujo regime a pulsão se desdobra na apreensão do objeto de sua satisfação é que as particularidades objetais serão tratadas, no plano da sublimação, com referência às suas aptidões em fornecer o índice dessa passagem do campo de uma satisfação determinada para o campo de *das Ding*. Ou do âmbito das constelações de sentido, como dissera Freud no *Projeto de uma psicologia*, para o habitat dos "motivos morais". Aqui a mediação sublimatória que se dá pela via da experiência com o objeto é correlativa àquela de uma

"elevação", elevação à dignidade da Coisa. Nesse sentido, não é somente das ressonâncias de um trocadilho que se trata, tal como observado por Lacan, mas de um emprego deliberado do regime conceitual do sublime, mesmo que desligado da explicitação das conexões e interfaces aí em jogo. Quanto ao trocadilho, é Bernard Baas que o decifra, quando sugere que: "Dignidade é certamente um trocadilho (*Witz*) sobre o alemão *Ding*. A *dignidade* (*dignité*) da coisa é a coisidade da Coisa" (BAAS, 1992, p. 187, grifos do autor).

Se o autor tem razão, a versão lacaniana da apreensão sublimada do objeto poderia ser estenografada como a experiência recoberta por essa virtude inédita, a "*Ding*nidade". Ou, parafraseando Schiller, a experiência de uma evidência fenomenal da disposição da liberdade, que se eleva sobre a natureza, sem, contudo, ocultá-la, e que revela, no interior mesmo dessa disposição, sua opacidade, sua indiscernibilidade. A *dingnité* lacaniana faz eco com uma das vertentes do sublime schopenhaueriano, sobretudo aquela que visa certa objetivação do corpo ou da vontade no âmbito da representação, todavia desligada da esfera do si-mesmo. Jamais se pode esquecer que, no pensamento freudiano, a Coisa é um resíduo inassimilável a quaisquer esforços de simbolização, refratária ao esquematismo das *Vorstellungen*, mas certamente atraente para a libido e constitutiva dos vetores da satisfação pulsional, sobretudo em sua vertente inconsciente. A dignidade da Coisa é, como se poderá observar pouco a pouco, uma elevação jamais desconectada da sensibilidade que a subjaz. Uma sublimação que faz jus a sua forma semântica substantivada, processual[1] – pois inacabada, aberta –, irredutível, portanto, à apreensão rigorosamente idealista do sublime.

---

[1] Jean-Luc Nancy, em "L'offrande sublime", observa que, mesmo na experiência do sublime, algo dessa estrutura processual pode ser observada. Afirma ele que "o sublime engajará sempre (...) uma estética do movimento diante de uma estética do estado" (NANCY, 1998, p. 65, tradução nossa).

DESFIGURAÇÃO DO OBJETO

Se o tratamento do sublime no idealismo alemão não poucas vezes parece entrever depurar a intuição da liberdade ou do sentimento trágico de quaisquer vicissitudes ou apelos do sensível, esse não parece ser, todavia, o protocolo de elevação em jogo na sublimação. O objeto, por meio do qual a sublimação opera, é invariavelmente revestido pela pulsão, a ponto ainda, como afere Lacan, de que na cultura ele seja "inseparável de elaborações imaginárias" (LACAN, 1991, p. 125). As "sublimações coletivas" colonizam, "com suas formações imaginárias, o campo de *das Ding*" (LACAN, 1991, p. 125). E é justamente na medida em que Lacan estabelece para o objeto uma função específica que ele repercute decisivamente no âmbito da sublimação. Pois, como argumenta Baas, "a Coisa está sempre incluída na intimidade do núcleo simbólico, lhe restando ali completamente exterior. É por isso que Lacan falará de um objeto 'êxtimo'; é o *objeto a*" (BAAS, 1992, p. 186, grifos do autor).

Pela vertente do valor social, o *objeto a* é aquele revestido de uma "função especial" (LACAN, 1991, p. 142) que se pode estimar. Mas, na particularidade do exame analítico de sua função na economia subjetiva, ele se define como "ponto de fixação imaginário", cujo resultado é conferir "satisfação à pulsão" (LACAN, 1991, p. 143). Aqui a função sublimatória do objeto novamente se deixa entrever, na medida em que ele se presta às operações da forma com as quais a pulsão se traveste, num mesmo movimento de velar, colocar-se como anteparo à indiscernibilidade da Coisa. Nesse movimento, afirma Lacan com certa ênfase, a Coisa é sempre "unidade velada", ela se afirma em "campos domesticados" (LACAN, 1991, p. 148). Por isso o homem "modela um significante" (LACAN, 1991, p. 150) à imagem da Coisa, num gesto de buscar apreender, pela vertente de sua experiência com o objeto, a infinitude da Coisa, tornada sensível sob as formas socialmente valorizadas: a ciência, a arte, a linguagem.

Philip Shaw observa que a proposição lacaniana relativa à elevação do objeto à dignidade da Coisa "não se refere ao discurso da sublimidade, mas ao conceito de sublimação" (SHAW, 2006, p. 135). Mas, ao mesmo tempo, ele pondera que, ao reler o tema da sublimação em Freud, Lacan demonstra como a libido é "elevada" do vazio da Coisa para "um objeto material da necessidade, que assume uma qualidade sublime no momento em que ocupa o lugar da Coisa" (SHAW, 2006, p. 135). Ou seja, na medida em que a pulsão investe o objeto da sublimação, ela evidencia nele algo que está para além de todo efeito de saber e de significação e que o torna, conclui Shaw, "atrativo, temerário, excessivo, ou mais simplesmente sublime" (SHAW, 2006, p. 135). Lacan mesmo parece admiti-lo ao afirmar que "um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado" (LACAN, 1991, p. 151).

Difícil deixar de notar como essa representação da Coisa se dá de modo absolutamente particular, pois se trata de uma apresentação do vazio, da ausência e, de certa forma, de uma *negatividade* já suspeitada desde Kant em sua apreensão do sublime. Mas se em Kant essa representação negativa, como sugere Lyotard, tem como fundamento o movimento da imaginação que apreende uma representação do infinito a partir do reconhecimento da soberania razão – o que levara Kant mesmo a afirmar que o sublime tem sempre que ser referido à "maneira de pensar" (KANT, 1995, p. 120) – aqui, com Lacan, a criação do objeto e, portanto, sua materialidade própria fornece outros contornos à apresentação da Coisa. Claramente, a negatividade, o vazio da Coisa contrastam, para Lacan, com a *positividade* senão dos objetos sensíveis nos quais ela se manifesta, mas prevalentemente no próprio elemento sensual caracterizado pelo gozo, pela satisfação da pulsão que o objeto veicula. Esse contraste possivelmente é ainda mais acentuado, na medida em que o elemento pulsional que a atividade sublimatória isola é dotado de uma condição antitética àquela do saber, da racionalidade

e do pensamento. Se o objeto em sua função sublimatória promove alguma articulação significante que não sonega a presença da Coisa – um pensamento permeável ao vazio, uma apresentação significante perpassada pela opacidade –, ele advém necessariamente marcado pela lembrança da vontade, sob o cortejo de uma satisfação pulsional cuja identidade ao saber não pode ser jamais estabelecida. Freud mesmo, ao discutir a função do belo, não perde de vista a "doce narcose" que decorre de um reencontro com o objeto sublimatório, evidenciando, portanto, como a psicanálise não poderia ser signatária de uma apreensão puramente intelectual dos efeitos da elevação estética.

Vladimir Safatle demonstra, por seu turno, em que medida o movimento de inadequação da satisfação pulsional em relação aos objetos empíricos culmina com a constatação de que "o alvo da pulsão é a negação do objeto" (SAFATLE, 2006, p. 282). No campo da sublimação, essa propriedade da satisfação pulsional poderia ser desdobrada, prossegue o autor, no sentido de constatar-se que "a sublimação está necessariamente vinculada à negação do objeto própria à pulsão de morte" (SAFATLE, 2006, p. 283). Daí o interesse de Lacan em divisar as relações entre a Coisa e a sublimação, pois, como argumenta Safatle, "*a Coisa só pode ser caracterizada negativamente como o que não é objeto de uma predicação*" (SAFATLE, 2006, p. 285, grifos do autor). A sublimação, segundo o autor, elege preferencialmente objetos "que suportam em si uma contradição que impede o estabelecimento de sua autoidentidade" (SAFATLE, 2006, p. 286), preservando, no signo sensível que dela resulta, a opacidade que torna o objeto irredutível aos protocolos do significante ou às expectativas de unidade da imagem sensível. Escreve Safatle:

> a sublimação seria, pois, uma maneira de *dar forma de objeto imaginário* à contradição entre o fantasma e a Coisa. A experiência de estranhamento que o sujeito sentiu quando os esquemas fantasmáticos do pensamento chocaram-se diante do Real desvela-se agora como essência mesma do objeto. Trata-se de um estranho ponto de excesso

no interior de um objeto que foi estruturado pelos protocolos de universalização próprios ao fantasma. É assim que pode advir um objeto que é a destruição de si, torção de seus protocolos de identidade, ou, ainda, uma *imagem que é a destruição da imagem* (SAFATLE, 2006, p. 286, grifos do autor).

Safatle, nesse ponto, assinala a presença dessa imagem que parece representar a própria "destruição do Imaginário" (SAFATLE, 2006, p. 287). Todavia, esse apontamento inevitavelmente sugere, no contexto do debate ora empreendido, a experiência da *interdição* da imagem que, desde a *Crítica da faculdade de julgar*, suscita e alimenta o debate entre a arte e o sublime.

Sob o ponto de vista estético, a realização sensível de um objeto que apresenta o que há de irrepresentável nos motivos de sua própria constituição, caracterizado pela presença de um excesso irredutível ao discurso que visaria esgotá-lo no campo das predicações, também se faria entrever sob a forma das *ruínas*.[2] Para Gérard Wajcman, a ruína é aquilo "que faz objeto dos restos de um objeto" ou, numa ponderação que faz eco com a timbragem da retórica freudiana, a ruína seria um "objeto consumido por sua própria memória" (WAJCMAN, 1998, p. 13). Ela seria "um menos-de-objeto que porta um mais-de-memória", sugerindo com isso a confecção de um objeto "visível e virtualmente legível" (WAJCMAN, 1998, p. 14, 20). Tais ponderações, na obra freudiana, parecem novamente repercutir na criação desse objeto "irrepresentável" que se entrevê através da alegoria de Roma.

Em seu célebre escrito *O mal-estar na cultura*, Freud alude à "conservação do primitivo ao lado disso que dele provém por transformação" (FREUD, 1987, p. 254). A partir da teoria

---

[2] Safatle também recupera, a partir de Adorno, a noção de ruína, como correlativa à produção do estranhamento e do não idêntico numa experiência com o objeto da sublimação. No entrecruzamento entre as *démarches* de Lacan e Adorno, Safatle discute um protocolo da sublimação como "deslocamento no interior da aparência". Cf. SAFATLE, 2006, p. 293-297.

do recalcamento, efetivamente, a noção de esquecimento não é mais pensável como dedutível da destruição ou apagamento dos traços mnésicos mais remotos. Ao contrário, insiste Freud,

> na vida da alma nada disso que foi uma vez formado pode desaparecer, tudo se encontra conservado de uma maneira ou de outra e pode, em circunstâncias apropriadas, por exemplo, por uma regressão levada suficientemente longe, ser trazido a lume (FREUD, 1987, p. 254).

Aqui a discussão se desvia do tema relativo ao estatuto metapsicológico do Eu na direção dos fundamentos do inconsciente. O recurso de que Freud lança mão para justificar sua tese é de uma engenhosidade digna de nota, pois consiste no famoso exemplo do "desenvolvimento da Cidade eterna" (FREUD, 1987, p. 254). Um observador, dotado da propriedade de "mudar a direção de seu olhar", poderia contemplar as diferentes etapas histórico-arquitetônicas da capital italiana, distinguindo as edificações não mais existentes juntamente com aquelas, atuais, erguidas exatamente nos mesmos lugares. Ou tornando-se capaz de identificar, sem contradição e numa espécie de superposição holográfica de texturas materiais ao olhar, as diferentes características dos grandes monumentos arquitetônicos em diferentes fases de suas caracterizações. Escreve ele:

> Façamos agora a hipótese fantástica de que Roma não é um lugar de habitações humanas, mas um ser psíquico, que tem um passado longo e rico em substância e no qual, portanto, nada disso que foi uma vez produzido desapareceu, no qual, ao lado da última fase de desenvolvimento, subsistem ainda igualmente todas as fases anteriores (FREUD, 1987, p. 255).

Esse procedimento, que parece suspender a roda do tempo, aprisionando na sincronia fotográfica do olhar toda a materialidade de séculos de história arquitetônica, reverbera com

a conhecida proposição de 1915, do artigo metapsicológico "O inconsciente". Nesse, Freud reafirma sua convicção de que "os processos do sistema *Ics* são atemporais, ou seja, não são ordenados temporalmente, não se veem modificados pelo tempo que transcorre, e não têm absolutamente nenhuma relação com o tempo" (FREUD, 1994, p. 228).

Ali, pode-se dizer, as ruínas são o resultado da ressurreição sincrônica da memória do objeto. O objeto é posto em ruína não pela subtração de seus predicados, mas pela saturação do próprio movimento de predicação que conduz a imaginação à apreensão de seu fracasso em fixar o fantasma na argila da forma. Se o objeto é usualmente dado ao sujeito, como indica Safatle, através das predicações do pensamento e do "regime de identificação do Imaginário" (SAFATLE, 2006, p. 288), com sua alegoria, o que Freud deixa entrever é um objeto irredutível a tais protocolos, mas não como "imagem dessensibilizada". A imagem é ali levada a sua derrisão através de um processo de *hipersensibilização*. Esse objeto tão somente preserva de aspiração mimética a reprodutibilidade das propriedades do inconsciente, cuja radicalidade é expressa por suas particulares condições de figurabilidade, que fraturam o ordenamento temporal da representação e do pensamento e que neutralizam os esquemas de apreensão espacial sob os quais uma forma predicável pode ser composta. Se tal objeto é legível, como parece crer Wajcman, talvez isso não seja válido senão virtualmente, na medida em que sua composição tem em seu horizonte justamente a opacidade ilegível da Coisa. Freud, apesar de seu desejo expresso de tornar legíveis todas as propriedades dessa figura irrepresentável, arruína com seu gesto a imagem por saturação e excesso, aludindo à aparência disforme do próprio excedente pulsional que o inconsciente é incapaz de inscrever.

Objetos dessa natureza que, para Wajcman, seriam aqueles que a arte inaugurada com Duchamp e Malevich iria privilegiar, definem-se como aquilo que "pensa no visível". Objeto que engendra em si a irredutibilidade da Coisa e as particularidades

do modo de pensamento inconsciente e que se torna, por isso, "um instrumento concebido para fazer ver isso que não se pode representar nem em palavra, nem e imagem" (WAJCMAN, 1998, p. 23). Se existe um parentesco poiético entre a alegoria de Freud e o *Quadrado negro sobre fundo branco*, ei-lo definido por um tratamento da ausência – do vazio da Coisa, certamente –, mas que é dotado de alguma positividade, de algo que "toma corpo" (WAJCMAN, 1998, p. 9).

Wajcman, ao refletir sobre as afinidades entre a arte inaugurada no século XX e certas posições da psicanálise acerca da função estética do objeto, traz a discussão para o campo da sublimação, particularmente para o debate acerca das relações entre o objeto e a Coisa. Para o autor, a obra de Kazimir Malevich em questão se "abre sobre uma ontologia negativa, uma ontologia da ausência e da falta". Se o tema da *ausência* é aquele que privilegiadamente sucede, no panorama artístico, o ultrapassamento dos processos figurativos e representativos na arte, essa obra reinventa a própria noção de objeto estético, então concebido como aquele que "calcula o salto do vazio à ausência" (WAJCMAN, 1998, p. 94). Wajcman chega mesmo a comparar essa obra de Malevich aos *xoana*, "ídolos gregos arcaicos, sem forma e sem imagem", cuja função, outrora explicitada por Jean-Pierre Vernant, seria a de "presentificação" da ausência (WAJCMAN, 1998, p. 96). Curioso e paradoxal tratamento estético desse objeto que imbrica, indiscernivelmente, *negatividade ontológica e positividade estética*. Essa ausência, tão "certa" e tão "pesada", resulta de um ato artístico, solidário daquilo que seu artífice batizara como Suprematismo, e cujos pormenores cumpre ainda melhor explicitar.

"REJEITAR O GLOBO TERRESTRE": O SUBLIME MALEVICHIANO

De acordo com Ruhrberg, a arte e a arquitetura do século XX se viram irrevogavelmente influenciadas pelos "sonhos

utópicos" do Suprematismo e do Construtivismo, ambos os movimentos influenciados por propósitos metafísicos de estabelecimento de novos ordenamentos estéticos cuja contrapartida, sem dúvida, seria dada por uma nova visão do que há de belo e nobre nos tipos humanos. No caso do Suprematismo, que encontra na obra de Malevich seu mais emblemático expoente, a tendência estética para o "infinito e o absoluto" coexiste com uma *démarche* mas "mística e patética" (RUHRBERG *et al.*, 2005, p. 161). Malevich, em seu percurso artístico, deixava entrever com suas obras a mescla de sua paixão pela beleza das formas matemáticas com um senso daquilo que ele mesmo designava como "a solenidade do universo" (RUHRBERG *et al.*, 2005, p. 163). Interessado pela materialidade singular de cada elemento estético – cor e forma, principalmente –, Malevich é um dos primeiros artistas do século passado a "descobrir o potencial expressivo do espaço vazio, do vácuo", visando a expressividade de uma região estética cuja topografia coincide com "as margens do nada" (RUHRBERG *et al.*, 2005, p. 164).

Sua obra mais notória, *Quadrado negro sobre fundo branco*,[3] foi pintado em 1913 e, como fundamento de seu propósito estético, de acordo com Ruhrberg, Malevich "invoca o ícone nu e disforme de nossa era" (RUHRBERG *et al.*, 2005, p. 164). Dentre os artistas em cujas obras a influência de Malevich se faria notar no curso do século, destacam-se Clyfford Still, Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Ryman. Além daquele que se tornaria um dos mais célebres arquitetos de todos os tempos, Frank Lloyd Wright.

A propósito da célebre obra de Malevich, escreve Wajcman:

> Mas o quadrado não é nem uma imagem nem um signo. O quadrado é de pintura, ele está lá, Malevich mesmo o afirma, para

[3] Kasimir Malevich (1879-1935), *Quadrado negro sobre fundo branco*, pintura, 1915. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Carré_noir_sur_fond_blanc. Acesso em: 4 mar. 2022.

confrontar a "experiência da ausência". Não é um símbolo, portanto, nem exatamente uma imagem, ele é uma ausência, real, opaca, gostaríamos de dizer "palpável", a ausência de um objeto como tal. A ausência pinta. Insiste-se nisso. A pintura dá espessura à ausência (WAJCMAN, 1998, p. 95).

A posição de Wajcman, a despeito da acuidade de seus apontamentos, é filosoficamente ambígua. E isso na medida em que ele parece querer ao mesmo tempo fazer coexistirem uma ontologia negativa e uma positividade do objeto, atestável a partir de sua função corpórea, palpável, numa palavra, material.[4] Mas o cálculo do vazio à ausência, esse efetivamente parece repercutir na passagem, na "elevação" que Lacan sugere caracterizar a sublimação do objeto à dignidade da Coisa. Safatle esclarece que "elevar o objeto à dignidade da coisa significa, primeiramente, subtrair toda sua determinação atributiva e qualitativa" (SAFATLE, 2006, p. 290). Protocolo por meio do qual des-imaginarização do objeto e des-sensibilização do mesmo coincidiriam. A obra aqui examinada efetivamente incorpora o vazio, materializa a colonização da imagem por um excedente jamais ali apresentável exceto pelo vazio – a força mimética desse buraco negro em que Malevich parece precipitar a arte – e parece equilibrar-se no limite mesmo do desprendimento de sua própria materialidade, sinalizando para a ausência que subjaz a toda forma predicável, seja em sua vertente negativa, des-sensibilizada, seja positivamente como parece ter feito Freud, hipersensibilizando uma imagem.[5]

---

[4] No início do quarto capítulo de seu *L'objet du siècle*, Wajcman afirma que o "menos aí a ver da arte não é do negativo puro" (WAJCMAN, 1998, p. 93).

[5] Gerry Souter, autor de uma obra de referência sobre Malevich, assinala que "uma fotografia em raio-X recente revelou que a pintura negra realmente cobre uma composição de objetos coloridos" (SOUTER, 2008, p. 118). O que é bastante sugestivo quanto à tese aqui proposta de que Malevich, dentre diversos outros de seus horizontes estéticos, explora os limites da arte mimética, esgotando-a pela vertente da hipersensibilização da imagem.

Outro objeto, a esse empiricamente aparentado, já fora produzido, lembra Arthur Danto, em 1887, pelo poeta francês Paul Bilhaud, sob o jocoso título de "Combate de negros numa caverna durante a noite". Para Danto, não é senão pela elucidação fornecida por seu título – que descreve uma cena – que essa tela deve ser absolutamente distinguida do empreendimento de Malevich. Segundo o filósofo, o artista russo "inaugura uma nova era na história da arte" justamente por contrariar a proposição que estabelece como princípio que "todas as pinturas são imagens" (DANTO, 2005, p. 251). Escreve Danto:

> A ideia subjacente àquilo que Malevich chamou Suprematismo é que você não pode levar as coisas para além do *Quadrado negro*. Isso é tão longe quanto você pode chegar: você alcançou um ponto de absolutamente zero. O que não significa dizer que *Quadrado negro* é vazio – existe, afinal de contas, uma diferença entre não ser uma imagem e ser uma imagem de nada! (DANTO, 2005, p. 252).

A exposição, em Petrogrado, na qual a obra foi pela primeira vez exposta intitulava-se: *0,10 – Última exposição futurista*. Wajcman aponta que Malevich dissera, a propósito, ter se "transfigurado no zero das formas e da pintura", o que, do ponto de vista crítico, repercutiria no sentido programático de uma espécie de "grau zero da pintura"[6] (WAJCMAN, 1998, p. 117). O sentido desse programa estético parece coincidir, num primeiro momento, senão com a "ruptura definitiva com as formas reais" (WAJCMAN, 1998, p. 118), ao menos com a redução do empreendimento sensível ao grau zero da forma, à exposição da negatividade velada em todo procedimento imagético. Mas, num segundo momento, Malevich ter sido capaz de "ir além do zero no sentido da criação" (WAJCMAN, 1998,

---

[6] Numa carta de 25 de maio de 1915, Malevich elucida em parte as linhas de força da exposição inaugural do Suprematismo: "estando dado que nós temos a intenção de reduzir tudo aí a zero, nos decidimos chamá-la *Zero*. E nós mesmos, após, passaremos além do zero" (WAJCMAN, 1998, p. 117).

p. 118). Essa cifra infinitesimal, que assume definitivamente o posto enigmático de título da exposição, remeteria à "visualização de uma lógica não visual".

A isso que se inaugura poder-se-ia, em termos lacanianos, atribuir-se a função da experiência com o *objeto a*. Objeto que parece materializar o advento da própria sequência numérica que 0,10 sugere, e cuja progressão poderia ser pensada como a variabilidade da forma que tende ao infinito. Sendo assim, é do sublime que se insinua, pois tal variabilidade não pode ser apreendida sob o regime do pensamento imaginante e nem sob os predicados do conceito. Seja progressiva, seja regressivamente, tal cadeia numérica é parasitada pelos limites externos do zero absoluto ou, o que daria no mesmo, do infinito. Se o *Quadrado negro* pode ser tomado aqui como exemplo de uma evidenciação de caráter "cênico" da sublimação, tal como sugere a expressão de Alenka Zupancic, talvez ele o seja justamente na medida em que coloca em perspectiva o paradoxo de virtualidade real da Coisa, para a qual, paradoxalmente também, os objetos sinalizam, ao fracassarem em coincidir com ela. Escreve a autora:

> Isso que a sublimação nos permite ver e valorizar não é jamais a Coisa (*das Ding*) propriamente, mas sempre objetos mais ou menos banais que são elevados à dignidade da Coisa: uma noite com a dama desejada, a honra, o ser-mulher de uma mulher, o enterro do irmão, etc. Em termos lacanianos, a parada da sublimação nos coloca em presença dos *objetos a*, que têm tanto o poder de evocar a Coisa quanto de recobri-la, de velar-lhe (ZUPANCIC, 2002, p. 49).

Como aponta Zupancic, a sublimação é um procedimento correlativo à colocação em valor das coisas, e que vai de passo com sua apresentação. Em 2003, o *Quadrado negro* é levado pela primeira vez ao Guggenheim Museum de Nova York, juntamente com dezenas de outras obras do período suprematista de Malevich. Danto observa que os curadores expuseram a tela

fundadora de Malevich exatamente como ela havia sido exibida na mostra original de 1915, "no canto superior da galeria, diagonalmente conectando duas paredes". O filósofo não deixa escapar o fato de que "essa era evidentemente a posição ocupada por um ícone na Rússia" (DANTO, 2005, p. 252). O filósofo argumenta ainda que, na Rússia, os ícones não eram tratados, tal como no Renascimento, como figuras que representavam os protagonistas de suas imagens, como o Cristo, a Madona ou os santos. Acreditava-se, ao contrário,

> que os seres sagrados iriam realmente fazer-se presentes nas imagens. Os teóricos falam da mística presença do santo no ícone. E sua disposição próxima ao teto era um evidente ponto de entrada metafórico para seres que existiam num plano superior. Através dos ícones, o ser sagrado estaria na nossa presença, onde ele poderia ser louvado ou honrado (DANTO, 2005, p. 253).

Danto observa ainda o caráter evidentemente icônico, nesse sentido específico, de que o *Quadrado negro* estava imbuído para Malevich. Após sua morte, um quadrado negro foi disposto em seu jazigo. A "forma final", nas palavras de Souter, a "forma zero" (SOUTER, 2008, p. 118). A aspiração suprassensível desse ícone sagrado no qual a obra se converte não mais se poderia dissimular. Assim como a "transfiguração" que seu artífice confessa ter experimentado com ela. Danto indica que a última obra de Malevich, um autorretrato, porta em seu canto inferior direito um pequeno quadrado negro, que passa a servir-lhe "como assinatura". Em 1920, ele teria afirmado,

> Eu tive uma ideia que seria a humanidade desenhar uma imagem da Divindade após sua própria imagem, talvez o quadrado negro seja a imagem de Deus como a essência de sua perfeição, numa nova via para o vivo começo de hoje (Malevich *apud* DANTO, 2005, p. 253).

Imagem negativa do suprassensível, aqui a obra malevichiana revela toda sua vocação geométrica, quando literalmente promove a conjunção até então inédita desses dois planos, representados pela economia conceitual do sublime idealista e as condições materiais de sua (des)figurabilidade. Quase um século e meio depois da terceira crítica kantiana, a arte parecia ter finalmente encontrado com Malevich as coordenadas de apresentação estética do incondicionado, numa imagem que efetivamente consiste na apresentação negativa de toda efígie e toda representação, seja do céu, da terra o do que se encontra sob a terra. Souter, a esse respeito, escreve:

> sua arte serviu como uma artéria de comunicação entre o intelecto divino e o mundo perceptivo natural. Suas formas – segmentos lineares, triângulos, círculos, ângulos, elipses, retângulos e quadrados – cada um tinha peso e dinamismo atribuídos as eles e existiram em fluidas relações com os demais, contra um plano branco sem fundo, que sugeriria a infinitude (SOUTER, 2008, p. 118).

Possivelmente inspirado por Goya, Jean-Luc Nancy, em *La représentation interdite,* afirmara que "mostrar as imagens mais terríveis é sempre possível, mas mostrar isso que mata toda possibilidade de imagem é impossível" (NANCY, 2003, p. 95). O teor dessa afirmação é justamente o que se vê profundamente desafiado pelo gesto de Malevich. E se o suprematismo foi tomado por seus artífices como o sinônimo de uma arte "não objetiva", isso não impediu que ele consistisse numa arte singularmente objetal, numa estética da reinvenção do objeto, liberado então daquilo que tão categoricamente bloqueava sua conexão com a Coisa. *Voo de aeroplano*, outra das telas malevichianas expostas em Nova York, é uma composição que "eleva o espírito", atesta Danto. "Ela certamente não é uma figura", pondera o filósofo em tom curatorial, "então não se incomode em ficar procurando o aeroplano. O que isso captura, é o sentimento do voo" (DANTO, 2005, p. 257). Capturar o sentimento certamente não

designa um elemento acessório na obra do artista russo, e que deflagra, conclui Danto, um afeto de "absoluto regozijo". *Quadrado negro sobre fundo branco*, um "instrumento ótico" para Danto, que nele discerne a pretensão de desvelamento de uma lógica que, acrescente-se, articule o sensível ao suprassensível. Para Wajcman, "menos um dispositivo escópico do que um instrumento de verdade". "Verdade", assinala o autor, "que surge aqui como o *correlato de uma arte liberada não do mundo, mas da imagem do mundo*" (WAJCMAN, 1998, p. 161).

> como, através da matéria, com o visível, com um objeto, tocar não a "invisibilidade" (a palavra causa um pouco de dor de cabeça), mas a isso que escapa à visibilidade, que isso seja nomeado puro estranhamento, ou indizível, ou horror, ou ausência, ou o que quer que seja? (WAJCMAN, 1998, p. 161).

Como apresentar sensivelmente o suprassensível? Em que se pode aferir o acontecimento de um signo sensível do incondicionado? A dor de cabeça provida pelo sublime talvez responda mesmo pelo silêncio de parte significativa da crítica e da filosofia da arte contemporâneas acerca do conceito. Expressão concreta da "tensão" do sublime, como lembrara Schopenhauer, na qual preponderantemente a ideia da coisa em si não é captável pelos princípios subjetivos de individuação e pelo exercício da racionalidade lógico-científica. Eis, contudo, a arte a problematizá-lo. Eis a tela de Malevich que, entre duas paredes diagonais, consigna a existência de uma terceira dimensão, e com a qual, ainda, parece não se contentar.

Danto lembra que Malevich foi "obcecado pela ideia de uma quarta dimensão", que não lhe aparecesse como "parâmetro extra numa seca equação", mas sobretudo como "uma realidade viva na qual se pudesse esperar entrar, como num mundo novo" (DANTO, 2005, p. 256). Malevich, em 1916, novamente recorre às palavras para tentar circunscrever algo sobre suas aspirações suprematistas e, dessa feita, numa confissão antológica:

Minha nova pintura não pertence a Terra exclusivamente. A Terra foi abandonada como uma casa comida pelos vermes. E, de fato, no homem e em sua consciência repousa a aspiração rumo ao espaço, a inclinação para "rejeitar o globo terrestre" (Malevich *apud* DANTO, 2005, p. 257).

O *Quadrado negro sobre fundo branco*, quase cem anos após sua confecção, carrega consigo as marcas do tempo. Malevich jamais envernizava suas telas. Por causa de "seu péssimo estado", lembraria Danto, "tão manchado por quebras e rachaduras" que não causaria surpresa se "alguém passasse direto por ele numa liquidação de fundo de quintal". Mas as marcas do tempo são também aquelas, inaugurais, que convocaram a arte a incorporar em seus procedimentos aquilo que lhe subjazia como causa e como impossibilidade; e também as marcas propriamente ditas, consubstanciadas como as rachaduras do vazio, as fissuras da ausência, sob as quais o observador parece ser convidado a entrever a presença informe de sua própria opacidade, ou a força atemporal de seu próprio desamparo. Para Danto, as condições "devastadas" do quadro convêm "a um senso de tocante vulnerabilidade, como a relíquia de um mártir" (DANTO, 2005, p. 253). Por um lado, inseparável de certa apreensão de cunho teológico, o negrume oceânico desse quadrado deve, contudo, ser reenviado a outro lugar. Sua função sacrificial, icônica, melhor convém à dimensão trágica da qual o sublime está revestido, e que concerne, desde Kant, às condições de possibilidade de uma manifestação finita do ilimitado. A relíquia com a qual Malevich celebra seu suprematismo, não é outra senão aquela da liberdade humana. Liberdade que, liminarmente na estética do sublime, encontra sua mais elevada expressão no sentimento. Escreve Malevich:

A representação de um objeto em si mesmo (a objetividade como a finalidade da expressão) é algo que não tem nada a ver com a arte, além do que o uso da representação num trabalho de arte não comanda a possibilidade de que ele seja de uma ordem artística elevada.

Para o Suprematista, por outro lado, o meio próprio é aquele que provê a mais completa expressão de puro sentimento e ignora o objeto habitualmente-aceito. O objeto em si é sem sentido para ele; e a ideia da mente consciente é inútil. Sentimento é o fator decisivo... e então a arte alcança a representação não-objetiva – no Suprematismo (Malevich *apud* SOUTER, 2008, p. 114).

Aqui, forçando um pouco os conceitos, seria quase como se a expressão visada pela arte não objetiva se formulasse numa espécie de aliança entre o *objeto a* – desprovido de sentido, apartado de sua predicação sensível consensual ou, num sentido ainda mais radical, mesmo fantasmática, individual – e a manifestação do inconsciente sob a forma do afeto, do sentimento. Na pura contingência desse encontro, pode-se suspeitar, a representação não objetiva alcança a dignidade da Coisa. Proposição essa, nesse contexto pelo menos, algo aparentada com o respeito do sublime, lembrado por Kant, quando da apresentação negativa do incondicionado. Malevich parece levar ainda às suas últimas consequências a não-objetividade da noção de signo sensível. Seu empreendimento culmina, ao que tudo indica, em esforços de configuração sensível de um signo devotado a negar sua própria sensibilidade, mirando com isso, talvez, a figurabilidade de um *signo insensível*, não objetivo.

"Giacometti conta que certa vez teve a ideia de modelar uma estátua e enterrá-la", conta Jean Genet. "Não para que a descubram, ou só muito mais tarde, quando ele próprio e até a lembrança de seu nome tiverem desaparecido" (GENET, 2003, p. 44). Malevich "morreu um homem pobre", relata Arthur Danto, "desgraçado e apagado da história da arte conforme a União Soviética" (DANTO, 2005, p. 257). Seja nos tetos altos, seja na terra, ou sob a terra, o objeto da sublimação é aquele que parece subsistir como resto, como fragmento inassimilável de uma história cujo sentido sua permanência dignifica. Objeto que herda do sublime uma vocação que não é absolutamente a de se autoconservar. Livrado ao tempo, o objeto da sublimação é veículo de

transmissão de um vazio que se põe como causa, como enigma. Sua função é a de conservar, certamente, mas conservar, como lembrara Freud, sob o solo árido da consciência humana, e através dos restos imortais de suas experiências, a mais perfeita de suas realizações, qual seja, a liberdade de descobrir-se inacabada.

REFERÊNCIAS

BAAS, B. *Le désir pur*: parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan. Louvain: Éditions Peeters, 1992.

DANTO, A. C. Kazimir Malevich. *In*: ___. *Unnatural Wonders*: essays from the gap between art and life. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2005.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, S. *O inconsciente*. [*S. l.*]: [*s. n.*], 1915. v. XIV.

FREUD, S. *Mal-estar na civilização*. [*S. l.*]: [*s. n.*], 1930. v. XXI.

GENET, J. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LACAN, J. *O seminário 7* – a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: JZE, 1991 [1959-1960].

NANCY, J.-L. L'offrande sublime. *In*: COURTINE, J.-F. *et al*. *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.

NANCY, J.-L. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

RUHRBERG, K. *et al*. *Art of the 20th Century*. Los Angeles: Taschen, 2005. v. I e II.

SAFATLE, V. *A paixão do negativo*: Lacan e a dialética. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

SHAW, P. *The sublime*. London/New York: Routledge, 2006.

SOUTER, G. *Malevich*: journey to infinity. New York: Parkstone International, 2008.

WAJCMAN, G. *L'objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998.

ZUPANCIC, A. *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*. Paris: Théétète Èditons, 2002.

HELTON ADVERSE
ANGÉLICA ADVERSE

A ESCRITURA INSURGENTE

Gestos da palavra entre o ato gráfico e a política

> São das palavras que pronunciamos, da maneira pela qual elas nos atravessam, que tudo depende. Nós estamos nas palavras. As palavras são, ao mesmo tempo, a floresta onde nós estamos perdidos, nossa errância e a maneira que nós temos para sair. Nossa palavra nos perde e nos guia.
>
> *Valère Novarina*

Iniciemos nosso texto retomando o manifesto *Indignai-vos* (2011), de Stéphane Hessel: "Eu desejo a todos, a cada um de vocês, que tenham seu motivo de indignação. Isto é precioso (...) olhem a sua volta e vocês encontrarão os temas que justificam a sua indignação" (HESSEL, 2011, p. 16). Nosso trabalho inicia-se exatamente a partir dessa constatação: o espaço citadino está repleto de textos e de inscrições que revelam afetos relacionados com o sentimento de indignação.

A crise financeira de 2008 expôs o processo de desintegração do que compreendíamos como Estado Democrático de Direito, que assegurava um plano completo de seguridade social. A crise, como sabemos, é resultante de uma somatória de fenômenos que conjugam entre si a transformação dos processos

industriais, a desindustrialização fomentada pelo capital especulativo e a impotência do Estado em responder ao conflito de interesses dos agentes dessa ordem do capital.

Desde a invenção do Estado moderno, no final do século XVI, era-lhe conferida a tarefa de resguardar o direito e assegurar o respeito aos princípios básicos para a manutenção da vida. Contudo, também são evidentes, desde seu nascimento, as limitações para a plena realização desses objetivos. O Estado, desde sempre, é ao mesmo tempo um ator privilegiado no exercício do poder e um instrumento a ser controlado pelos diferentes grupos políticos que se enfrentam no espaço social. Ele é responsável pela instauração do político e de um sistema jurídico-normativo e, simultaneamente, é aquilo que se disputa nos conflitos políticos. Seu *status* é, portanto, congenitamente ambíguo. Mas essa ambiguidade, nos tempos atuais, vem se resolvendo em favor de uma clara cooptação do Estado por agentes políticos com seus interesses próprios, sobretudo o capital especulativo. Assim, ele tem negligenciado suas responsabilidades fundamentais, tornando-se gradativamente uma abstração, um conjunto de procedimentos desprovido de todo conteúdo social, insensível aos anseios políticos dos cidadãos. Ora, para uma existência digna, em essência, seria imprescindível aos cidadãos a manutenção das conquistas democráticas e sociais. Seguindo as palavras de Hessel, deparamo-nos com a questão: "hoje em dia, ousam dizer-nos que o Estado não pode mais garantir o custo dessas medidas cidadãs" (HESSEL, 2011, p. 15). Nada nos obriga, no entanto, a acreditar que isso seja verdadeiro. Se o Estado deixa de cumprir suas funções sociais e políticas, não é a força do destino ou o determinismo histórico que aí se manifesta, mas uma conjuntura na qual se torna necessária a ação dos cidadãos para que as instituições venham a desempenhar o papel que lhes cabe. Longe de terem caducado, as noções de direito e de lei mais do que nunca são imprescindíveis para orientar nossas ações no espaço público. Mas não podemos esquecer que essas noções são politicamente pouco

efetivas se não são, em alguma medida, investidas pelos sentimentos ou se não os capturam, como a indignação de Hessel, ou a revolta (como veremos). Assim, compete hoje ao cidadão responder a essa conjuntura. Nesse sentido, é importante que observemos uma mudança comportamental ligada à construção crítica dos valores e dos direitos no espaço social. Vale lembrar a etimologia jurídica do termo "crise", que vem do grego *Krisis*, significando o momento, o tempo de julgar, analisar tendo em vista a tomada de uma decisão em um tribunal. A etimologia de "crise" revela sua dupla face: por um lado, ela aponta para a dissolução das referências, para o desaparecimento dos critérios até então considerados válidos; por outro, o impasse significa a abertura para o novo, a possibilidade de um recomeço.

Nosso texto pretende apresentar como esse "julgamento", essa "abertura", esse desejo de renovação aparecem em textos (forçosamente não conformistas) inscritos nos espaços públicos. Na verdade, tentaremos lançar os alicerces de uma pesquisa para a estruturação do livro que estamos desenvolvendo, *Muro branco, povo mudo*, a partir de alguns problemas contemporâneos que permeiam as pichações nas cidades. A ideia do nosso trabalho é pensar em que medida a crise contemporânea instaura novos modos de pensar ou agir no espaço social. Acreditamos que essas escrituras "ilícitas" nos muros não só explicitam as perturbações como também são significantes de afetos que exigem dos seus leitores a disponibilidade para a reflexão ou para o diálogo.

Essas escrituras que surgem nos muros e nas paredes transformam todos em testemunhas de uma problematização coletiva da crise que vivemos. Disso resulta que o conteúdo visível do texto nos transpõe da condição de mero espectador da paisagem urbana para o lugar do leitor de uma mensagem. Como leitores, somos convidados à perceptibilidade ativa. Porque algo nos toca, na condição de leitor, não posso me situar na privação do pensar. Ao lermos algo em um muro, somos envolvidos em uma discussão ou por uma ideia. Contudo, não se trata apenas

de uma confrontação visual ou epistêmica. A mudança de perspectiva implica um outro tipo de "figurabilidade" do texto que pode, por sua vez, desencadear uma perceptibilidade crítica – seja pela percepção, um tanto quanto óbvia, da transgressão do ato de escrever verticalmente e fora das normas, seja porque não nos vemos mais apenas como um espectador. Dito em outros termos, esse "texto ilegal" inscrito nos muros das cidades se conecta à dimensão reflexiva do nosso pensar.

Em linhas gerais, pretendemos apontar algumas hipóteses iniciais de nossa pesquisa acerca das pichações contemporâneas e dos demais registros gráficos que respondem à questão do anonimato do autor em prol de um significante social coletivo que expressa os mais diversificados afetos. Mais importante do que a diversificação das formas de inscrição é aquilo que é *dado a ver*, pois as palavras carregam em si mesmas um teor semântico que nos toca e nos retira do egoísmo indiferente. Nosso estudo pretende apresentar os sinais que esses registros gráficos fazem nascer.

Tentaremos problematizar aqui o gesto da palavra que nos conduz à relação de alteridade com o próprio cenário no qual todos estamos inseridos. As escrituras insurgentes esboçam não apenas a ação das palavras; elas se inserem no espaço citadino como um dispositivo interlocutor do ponto de vista afetivo, desempenhando um importante papel na expressão de nossas indignações, explicitando a história do não dito. Se a palavra pode ser um caminho para a imagem, destacamos em nossa pesquisa algumas palavras que fazem a humanidade repensar a imagem de si mesma.

INSCRIÇÕES E LEITURAS MOVENTES

Há mais ou menos sete anos estamos recolhendo inscrições gráficas em diversas cidades. Nossa metodologia de trabalho é extremamente simples: à maneira *flâneur*, vagamos pela cidade sem nos deslocar em direção aos pontos nodais. Perdemo-nos

em descaminhos, nos desvios e nas palavras. O processo de catalogação das imagens nos conduziu à percepção intuitiva de algumas questões concernentes ao pixo[1] e às pichações. Aos poucos, notamos que uma escritura insurgente está voltada a diferentes processos de percepção. Por isso, é preciso salientar que cada escritura ilícita forma um leitor, pois ela instaura um olhar, um modo específico de leitura a partir de práticas muito singulares e essencialmente nômades.

As inscrições e as leituras moventes colocam a palavra como um meio de ação do corpo. A escritura anônima dos muros e paredes se aproximam da lógica do fragmento. O distanciamento da autoria participa desse movimento contínuo das palavras e, talvez, a ausência do autor seja o fator que estrutura a liberdade de recepção do texto. Numa palavra qualquer encontramos um ponto de vista descontínuo, caótico e excluído dos excessos de sentido das narrativas lineares às quais condicionamos a nossa leitura. Por vezes, os fragmentos têm como objetivo a paragem reflexiva do pensamento. As pausas, os cortes e os intervalos (ocasionalmente bruscos e violentos) abrem espaço para um tipo de reflexão menos laboriosa e instantânea.

O princípio básico da pesquisa é observar a dinâmica escópica do fragmento implementada pelas pichações. Assim, o processo de trabalho se inicia pela deambulação aleatória, pois ela nos permite pensar como as rupturas de sentido delineiam a relação dos fragmentos pichados com o espaço. A descoberta de fragmentos ao acaso retira a pichação de uma construção de sentido lógica. Por vezes, o fragmento extenua o pragmatismo do uso da linguagem no espaço.

A experiência da caminhada na cidade sem nenhum objetivo nos permite liberar o fragmento de sua afinidade com a

---

[1] Escrito com "x", o "pixo" é a escrita de grupos urbanos que rivalizam na disputa pelo espaço gráfico. Sua lógica é menos a da manifestação e mais a da competição e do afrontamento. O que o prova é o fato de serem basicamente textos semicifrados ou totalmente cifrados, que não visam ao público em geral, mas somente àqueles que estão envolvidos nessa disputa.

paisagem. A palavra e a leitura se desvinculam do papel informativo que lhe é destinado no espaço. Nesse sentido, a vivência dos espaços torna-se parte do processo de leitura dos fragmentos, pois ambos se confundem por participarem dessa ação de deslocamento de sentido. As pichações inscrevem as palavras numa ordem "cinestésica" de leitura, voltada à experiência do efêmero e do transitório. Percebemos através de ambos – do efêmero e do transitório – o caráter orgânico tanto da cidade quanto das suas inscrições.

A pesquisa iconográfica dessas escrituras manifesta a natureza espontânea do efêmero, pois o campo de configuração e significação do que vemos e olhamos é intensamente modificado ou até mesmo ampliado. Isso se justifica pela condição de sermos viajantes e estrangeiros. Logo, nosso olhar é muitas vezes capturado por frases ou palavras que buscam certas aproximações ou distanciamentos de algumas questões culturais ou sociais que despertam a nossa atenção. Em geral, as caminhadas e as observações não são passivas nem mesmo desatentas, pois estamos a observar, analisar, pensar e criticar.

Em função disso, podemos entrelaçar o que olhamos com os nossos pensamentos, algo que gera uma interconexão das nossas ações: caminhar, ver, olhar, contemplar, pensar, fotografar, criticar, rever, repensar etc. No mais, não se trata apenas de nos aproximar de uma imagem do texto; esse processo abarca uma experiência maior. Essa experiência sinaliza a distância e a proximidade das instâncias temporais, pois cada palavra inscrita supõe continuidades ou fraturas de uma interpretação de fatos ou afetos.

Nessa perspectiva, essa "leitura do mundo" assinala a possibilidade de se pensar a sobrevida dessas inscrições. Por isso, chama a atenção a extensão de algumas frases em diferentes lugares. O processo de repetição sucessiva nos fez pensar no movimento de extensão mimética dessas inscrições. Provavelmente, há um processo de continuidade de leitura e reprodução das questões sociais muito particulares à nossa própria

contemporaneidade. Verificamos, por exemplo, que a inscrição *Muro branco, povo mudo* é transposta para várias línguas. Esse procedimento de deslocamento ou transposição anuncia que há algo nessa frase que é compartilhado por diversas culturas.

Assim, a pichação entraria no registro da anunciação, ou seja, ela poderia manifestar um tipo de verdade ocultada. A inscrição *Muro branco, povo mudo* enuncia algo compartilhado por várias línguas e culturas. A verdade silenciada retorna à parede por meio do ato gráfico que conduz a palavra a uma dimensão movente. A verdade proferida nesse regime provisório da pichação nos faz pensar o gesto da palavra, que é, por sua vez, uma reflexão crítica sobre a democracia. Esse picho, em particular, relata a alienação da linguagem ou da capacidade de formação de diálogo e dos discursos nas cidades. O emudecimento do povo é enunciado pela escritura insurgente ao expressar o inconformismo ao silêncio. A palavra tem, portanto, como tarefa criar uma ação, desobedecendo o silêncio dos muros brancos. Nessa acepção, pode-se dizer que, com a escritura erigida nos muros, evidencia-se a força subversiva da palavra. Além disso, o ato de escrever de maneira não conformada, anonimamente e fora dos suportes tradicionais, coloca em questão a produção de significados pelo movimento constitutivo da insubmissão e revolta.

AS PALAVRAS QUE DIZEM *NÃO*

Albert Camus encontrou na revolta a imagem da solidariedade. Nosso trabalho baseia-se exatamente nessa capacidade de adesão e engajamento ao sofrimento de um outro. De certa maneira, nossa pesquisa acerca das pichações contém em si mesma esse sentimento de solidariedade. Sentimento que é desencadeado pelo processo interpretativo e reflexivo das leituras das pichações que fotografamos. A palavra inscrita nos muros não é apenas um comentário, ela é parte do que constitui o real no mundo. A matéria da palavra nos convida a participar do

fenômeno da linguagem no qual está implicado o acesso ao simbólico intangível da verdade. Como se adentrássemos na essência de cada palavra inscrita nos muros. Essa forma de adentrar no cerne da palavra é o momento de engajamento. Mais precisamente, é o instante de leitura de um tipo de ato gráfico que nos faz aproximar da essência do sentimento de revolta. É no instante da leitura das palavras inscritas nos muros dos espaços urbanos que o processo cognoscente produz as aproximações ou distanciamentos.

As escrituras dos muros citadinos explicitam como as tensões ideológicas são construídas. A partir de uma leitura curatorial intuitiva selecionamos e registramos as pichações que abordam os absurdos da mudez do mundo, decerto porque nos sentimos solidários com textos que relatam algum tipo de sofrimento, exclusão, catástrofe ou infortúnio. As palavras que dão voz aos emudecidos nos conduzem às reflexões sobre as ações que legitimam revoltas. A revolta expressa pela palavra dos muros funda uma moral e, a partir dela, torna-se possível observar alguns modos de pensar ou agir. Lembrando aqui os dizeres de Camus: "na experiência do absurdo encontramos a revolta" (CAMUS, 2011, p. 21, tradução nossa). Somente a revolta pode falar com precisão do sentimento do absurdo. A experiência do absurdo está presente em situações nas quais somos privados de respostas, em momentos em que a mudez se instaura para silenciar as nossas perguntas ou reivindicações. As pichações e as inscrições urbanas participam dessa tentativa de vencer o emudecimento diante dos absurdos.

As palavras pichadas são revoltadas porque negam a mudez, exigindo algo maior que dimensiona a essência da nossa existência: o direito à voz. Citando novamente Camus: "o que é um homem revoltado? Um homem que diz não (…) qual é o conteúdo desse não? (…) o não afirma a existência de uma fronteira" (CAMUS, 2011, p. 28, tradução nossa). Nesse sentido, o não figurado pela escritura insurgente exprime a tentativa de ultrapassar a fronteira do silêncio imposto à ação da palavra.

No limiar entre silêncio e a palavra, uma consciência se forma e é a partir dessa consciência que emerge a impressão do direito. As palavras que dizem não participam dessa tomada de consciência aflorada pelo sentimento de revolta. Por isso, elas reivindicam o *direito de*...

As palavras dos muros exprimem o julgamento de um valor intrínseco à existência humana, pois lá, na essência ou no lugar em que nos silenciamos e nos calamos, abandonamos o *direito* de pensar, de agir e de desejar. O emudecimento dos muros não sinaliza apenas uma falência da democracia, ele aponta para um mal muito maior: a desesperança. O silêncio dos muros traduz não somente a perda da esperança; ele simboliza a recusa do valor que conferimos à vida: "nem todo valor ocasiona a revolta, mas todo movimento de revolta invoca tacitamente um valor" (CAMUS, 2011, p. 28, tradução nossa).

A questão do valor que se impõe à nossa consciência é despertada por um nauseante mal-estar; trata-se, portanto, de uma lucidez momentânea que nos faz recusar vivenciar essa experiência de sofrimento. Essa recusa que nasce no movimento de revolta é a ação que expressa a compreensão da noção de valor. Ao recusarmos o silêncio, doamos valor à palavra, sendo ela a principal responsável por conferir dignidade à nossa existência. O direito à palavra coloca em causa a noção de indivíduo. A noção do direito a um tipo de existência, um modo de vida ancorado em um bem supremo, é o que conduz a revolta ao sentimento de solidariedade. A revolta figurada nos muros ilustra que há um bem comum que deve ser preservado. Por isso, ele convida ao diálogo e à reflexão. "O movimento de revolta não é egoísta" (CAMUS, 2011, p. 32, tradução nossa). A revolta nos diz que algo deve ser preservado, algo maior e intrínseco em cada palavra oprimida, em cada palavra destituída de existência.

Nessa perspectiva, podemos retomar uma cena do filme *Eu, Daniel Blake* (2016), na qual a personagem, diante da absurda situação de invisibilidade do cidadão perante a política

de austeridade do Estado, picha seu nome em uma parede como uma forma de protesto e revolta. A inscrição no muro diz *não*. Ela afirma que há algo naquele indivíduo que necessita ser respeitado. A cena do filme expressa com exatidão a pichação que tenta vencer o emudecimento do absurdo. Essa simbólica pichação nos convida a pensar sobre a essência do que compreendemos como o direito à existência, o direito à visibilidade. A inscrição de um nome no muro é um ato de reivindicação da dimensão essencial do homem: o *direito* de ser visto e ouvido. As formas de revolta na contemporaneidade são visivelmente explicitadas na medida em que há uma retomada da noção de valor em sua mais pura essência. As tensões desencadeadas pela passagem de uma economia de mercado para uma sociedade de mercado são alegoricamente expressas por desenhos, palavras e diversificadas linguagens espalhadas pelos espaços urbanos. Em cada uma, o pessimismo se reorganiza para dar voz à esperança.

O ATO GRÁFICO: PIXOS, PICHAÇÕES E *GRAFITTIS*

O processo de leitura das escrituras urbanas nos colocou a pensar a respeito do regime de ação inscrito em cada manifestação que catalogávamos. Ao recolhermos as imagens, os fragmentos textuais e os pixos, percebemos um regime de visibilidade que determina a sistematização dos atos de inscrição e a leitura desses. De forma intuitiva, fomos observando como cada ação gráfica se relaciona com o espaço da cidade e com os passantes. O exercício das caminhadas permitiu-nos perceber os códigos que levam a palavra ao encontro da imagem e a imagem ao dispositivo da palavra.

Poder-se-á dizer que o ato gráfico, isto é, o que concebemos como a ação de escrever, desenhar, pichar/pixar ou fixar algo nos muros está intimamente relacionado com a capacidade simbólica de cada gesto em operar um movimento cognitivo da imagem ou texto. Assim, acreditamos que essas formas

expressivas participam de dois processos, de certa maneira paradoxais: exteriorizam afetos, que podem se relacionar com a revolta, o ressentimento e a esperança. Ainda, conferem valor à ação, seja por uma tentativa de deslocamento para o campo da arte, seja por determinarem um tipo de prestígio excepcional relacionado a uma ordem interna ao modo de ação da escritura. Esses dois aspectos que citamos se estruturam na tentativa de designar um valor. Trata-se de qualificar ou desqualificar uma questão, uma ideia, uma ação, um sentimento ou uma pessoa. O desejo de mostrar algo, ou de fazer-se ver por meio de uma criação visual, nos dá a hipótese de que existe uma inquietação maior no cerne de cada ato gráfico.

Tais registros tornam visíveis os medos ou os prazeres. A capacidade expressiva desses atos gráficos compõe uma narrativa muito peculiar da história de cada lugar, da sua cultura e, em particular, da imagem que constitui uma expectativa de vida inscrita no presente para uma leitura futura. Os atos gráficos inserem-se numa experiência intervalar do tempo tornando legível a complexa construção política do presente. A expressividade da experiência no domínio da linguagem designa toda carga de valor inscrita nesses gestos imagéticos.

É por esse desejo de *se fazer ver algo* que fomos aos poucos diferenciando a força narrativa desses atos gráficos. Essa *política do desejo*, se é que podemos utilizar esse termo, inscreve as ações numa ordem insurgente, por vezes por uma ação revoltosa delicada, carregada de ironia ou extremamente violenta. Por isso, a percepção do espaço citadino torna-se essencial no entendimento dessas manifestações.

Percebemos que a pichação convida ao diálogo, pois a escritura é de natureza discursiva. Em geral, são inscritas em muros ou em paredes que possam ser lidas com determinada facilidade para despertar uma rápida reflexão. É interessante notar que a altura do texto ou das inscrições pichadas desloca o ato de leitura para uma ação corporal; nosso corpo é conduzido a se mover. As pichações iniciam uma modificação na postura do

leitor, reforçando o caráter dialógico, como um mudo convite para participar do gesto da palavra. Por isso, acreditamos que algumas pichações que catalogamos em nossa pesquisa iconográfica relacionam-se com a dimensão da revolta, pois elas tentam expressar por meio de suas ações que há um valor a ser preservado, ou seja, que há um valor que deve ser cuidado para se preservar igualmente a existência humana. A liberdade é um dos valores visivelmente manifestados em nosso inventário iconográfico.

No entanto, existem inscrições que validam o ressentimento, algo que fora sentido novamente e que volta, ou seja, que se (re)volta expresso pela linguagem. Diante do contato com essas inscrições ao longo dos anos, fomos aos poucos compreendendo as nuances que diferenciam os pixos e as pichações, compreendendo as sutilezas concernentes às ações que envolvem *stickers*, *stencil* e *grafittis*. Nessas ações, em particular, a relação com a arte e o design se estreita. Por isso, a autoria é suscitada. O autor ganha cena para deslocar a ação para a valoração da escritura artística. Nessa perspectiva, os lugares escolhidos para as inscrições dos trabalhos são estrategicamente planejados. As pichações, ao contrário, emergem do espaço citadino de forma desorganizada. Em algumas cidades, elas se apresentam como vestígios das manifestações populares. Frequentemente, as pichações se apresentam como *documento* de um clamor coletivo. O pixo é mais complexo porque está imbricado com grupos e movimentos ideologicamente organizados. Assim, a escolha do lugar para ação está intimamente relacionada com os processos de classificação e valoração da ação legitimados pelos códigos do próprio ato gráfico.

Como nossa fala se situa no lugar do leitor, colocamo-nos a inquirir essencialmente o que poderia distinguir os afetos ou as afetações por meio da linguagem. Nesse processo de pesquisa e leitura, foi sendo necessário pensar o que distingue a revolta do sentimento, porque a dimensão política se constitui diferentemente. Nessa perspectiva, os absurdos emudecidos ganham

registros diversos de visibilidade e legibilidade. Em alguns casos, as inscrições sofrem um processo de autoencantamento, fomentado, em parte, pela espetacularização da escritura insurgente, o que acabada gerando um valor excessivo ao ato gráfico. Esse processo desloca as intervenções para a lógica que tentam denunciar. Dito em outras palavras, a insurgência é superestimada e a escritura adentra o sistema da meritocracia. Nesse ponto, Yves Michaud nos auxilia a compreender o sentido social do mérito, pois, em seu uso mais corrente, o mérito é o que torna qualquer coisa digna de recompensa ou de punição. O mérito pode então ser aquele de uma pessoa, de uma ação, mas também de um plano, de uma disposição, de uma construção (MICHAUD, 2009, p. 65). O valor que constitui o mérito na sociedade é, de certo modo, reproduzido pelos ativistas ou pichadores. A tentativa de denunciar a invisibilidade social cai em uma armadilha, pois o agente da ação gráfica se insere na imagem. Com isso, o ato gráfico torna-se um rastro da presença desse autor e, nesse sentido, o ato de pichar não tem nada em comum com a revolta. Esse ato gráfico torna-se um dispositivo do ressentimento, aproximando-se de uma forma de rebeldia.

Assim, gostaríamos de pontuar as diferenças entre revolta e rebeldia. A revolta desperta solidariedade, como vimos com Camus; a rebeldia tenta simplesmente provocar uma reação e, devido a isso, seu confronto é unilateral. As pixações se diferem das pichações porque elas negligenciam o diálogo. O pixo estabelece as suas próprias regras de visibilidade e legibilidade. Devido a isso, sua escritura é cifrada e autorreferente. Os pixadores determinam as regras para participarem do jogo do reconhecimento social. O traço firme e a inscrição em lugares de maior visibilidade são as características que os lançam no jogo do reconhecimento social. O pixo mimetiza a estrutura social que critica na busca pela visibilidade e pelo confronto, reproduzindo um importante mecanismo da cultura da meritocracia. Os muros, as janelas, as empenas, os topos dos edifícios, podem todos *a priori* constituir um suporte para a consecução

do mérito ou do reconhecimento. A pixação, remontando às palavras de Rafael Pixobomb, carrega toda a energia da metrópole: o egoísmo, a perversidade, atingir o inatingível, ser o melhor (PIXO, 2009). O reconhecimento que aí é visado não é da ordem da constituição de um espaço público verdadeiramente partilhado; antes, é uma tentativa de afirmação daquele que se sente excluído.

Como o pixo está intimamente associado aos fenômenos de distinção, aos critérios de mérito ou demérito, é fundamental a identificação da autoria. E já que seu valor é inerente ao regime de visibilidade alcançado, sua qualificação e classificação é determinada por um conjunto de regras e por competências técnicas que envolvem desde a presença performática do pixador como o poder de influência discursiva do seu traço num determinado grupo e território. Portanto, a criptografia e o esforço em alcançar o lugar mais alto, mais visível, mais perigoso, não sugerem apenas o risco ou o gosto pela adrenalina. A escritura do pixo participa do mesmo sistema que constitui a moral do esforço da lógica burguesa. A apropriação do espaço citadino mais impensável ganha uma dimensão heroica, aproximando-se propriamente do mérito moral da ação.

Entre o ativismo e a rebeldia, os pixos provocam um incômodo no leitor ou contemplador desses espaços. Os pixos nos desafiam visualmente, porque asfixiam o espaço com uma massa infinda de significantes flutuantes. A criptografia dos textos que privilegiam apenas os leitores iniciados são escrituras-rostos que explicitam a dinâmica de criação e de atuação de seus criadores. As pichações, ao contrário, têm a revolta como regra para agir. O valor oferecido pela palavra tem como essência o sentido da existência, de maneira a despertar a indignação ou a solidariedade, como vimos. Para tanto, as inscrições não possuem um traço estetizado, firme ou grafado em lugares estratégicos. As pichações são dirigidas a todos, na linha do horizonte de leitura. A pichação, diferentemente de alguns pixos, é inscrita ao mesmo nível do olhar ou do caminhar. Seu traço é trêmulo, incerto e

antiestético. Ela opera um jogo de escritura capaz de envolver o indivíduo comum porque aquele que escreve não se duplica pela inscrição gráfica. As pichações tentam tornar legíveis um afeto. Os pixos operam no regime da visibilidade da grafia, desconstruindo a legibilidade e a interpretação do texto; a visibilidade sobrepuja o sentido do texto, ao passo que, para as pichações, a interpretação e a leitura do texto são essenciais para erigir a sua força ou expressão subversiva.

Inicialmente, catalogávamos os pixos porque éramos tomados por um tipo de experiência de choque muito singular que envolvia o gesto, a forma e a sua dimensão visual. No entanto, à medida que adentrávamos alguns problemas sociais mais localizados e particulares, fomentados pelos fragmentos textuais da pichação, fomos tomados por um processo de empatia que não nos permitia ficar indiferentes a uma causa em questão. Nesse sentido, o processo de leitura desses fragmentos contribuiu em nossa pesquisa para que pudéssemos privilegiar as pichações.

Para além do reconhecimento social adquirido em razão das ações, buscamos as questões concernentes à dimensão política da palavra. Tentamos observar como se produz um tipo de experiência diversificada da palavra no espaço urbano por meio das pichações. O pixo e a pichação possuem um teor político diferente, pois o uso da palavra é distinto quando dirigido ao agente da ação (pixador/pichador) e apreendido pelo espectador do gesto (leitor). Tentamos observar o deslocamento da palavra no processo de criação e crítica. O que está em jogo é o poder de ação da palavra diante de um leitor.

A PALAVRA POLÍTICA

Se o que especifica as pichações é o modo como utiliza a palavra na relação com o leitor, seu objetivo final é a modificação de um estado de coisas. Nesse sentido, as pichações podem ser entendidas como uma "escritura da crise", isto é, um texto que se aloja na brecha criada no tempo presente, ou melhor, na

brecha que é o tempo presente. Esse texto captura, por um lado, os sentimentos decorrentes de uma realidade política e social na qual as expectativas são frustradas e, por outro, se apoia no desejo de ver essas mesmas expectativas serem finalmente realizadas.

A pergunta que nós nos fazemos, ao longo de nossas deambulações, concerne não tanto ao conteúdo dessas expectativas (aquilo que as determina), mas sim ao que significa o fato de as pichações se manifestarem dessa forma em um espaço público. Obviamente, o conteúdo pode ser o mais variado. Como vimos, geralmente as pichações expressam afetos pautados por um valor e que ganham muitas vezes uma formulação jurídica, isto é, reivindicam direitos. No entanto, o que nos parece mais importante é que elas, ao revolverem um sentimento, restituem um sentido político. As pichações, essencialmente dialógicas, instauram uma estrutura comunicativa triádica: o autor, o texto e o leitor. Mas o que lhes confere um caráter eminentemente político é que, nessa estrutura, o autor e o leitor ganham uma identidade "pública", quer dizer, são despidos da identidade privada: o autor não assina; o leitor é convidado a se engajar como membro de uma comunidade política, isto é, como cidadão.

Certamente, boa parte dos escritos são relativos às políticas públicas (ou à falta delas) e expressam um descontentamento com o Estado. Mas não é a questão do Estado que nos interessa destacar. Como dissemos no início deste texto, os limites evidentes da política estatal devem terminar por reativar o sentimento de cidadania, e é precisamente esse o elemento em que a palavra "insurgente" ganha sua força. E é aí também que ela se mostra como verdadeiramente democrática. Levando em conta o fato de ela nos convocar como cidadãos, ela é responsável, performaticamente, pela instauração de um espaço democrático. *Muro branco, povo mudo* faz mais do que manifestar uma verdade política: o texto constitui essa verdade pela criação de um lugar em que a palavra pode ser proferida livremente. Por isso, o desejo de modificar a realidade, o sentimento de revolta, a

indignação, são consubstanciais ao mundo que pretendem construir, evidenciando que o sentido profundo da palavra política é a política da palavra, a política como palavra.

Escrever em um muro, portanto, é um gesto importante. À sua maneira, ele replica o gesto originário da escrita política grega, aquela que se fazia sobre um caco de cerâmica, um *ostrakon*, utilizado sobretudo por ocasião dos processos de "ostracismo". O cidadão grego, ao escrever seu voto, operava uma passagem, um caminho que o levava de sua condição privada individual àquela de cidadão, membro da pólis. O *ostrakon*, pedaço de cerâmica geralmente trazido de casa, restos de um vaso quebrado, torna-se um instrumento crucial quando a cidade vivia uma crise, quando uma decisão deveria ser tomada. O fragmento doméstico se transformava na voz do cidadão, e, graças a ele, se constituía a dimensão pública. De um fragmento a outro, de uma cerâmica a outra, o político se reitera, se reinventa e nos faz dormir o turbulento sono da liberdade.

REFERÊNCIAS

CAMUS, A. *L'homme révolté*. 2. ed. Paris: Gallimard, 2011.

CAMUS, A. *Le mythe de sisyphe*. 2. ed. Paris: Gallimard, 2006.

ÉCRIRE sur la ville. Direção: Keywan Karim. Teerã; Paris: Les Films de L'Après Midi, 2015.

EU, Daniel Blake. Direção: Ken Loach. Londres; Paris; Bruxelas: Sixteen Films *et al*., 2016.

HESSEL, S. *Indignai-vos*. São Paulo: Leya, 2011.

LÖWY, M. *Utopias*. Lisboa: Ler Devagar, 2016.

MICHAUD, Y. *Qu'est-ce que le mérite?* Paris: Gallimard, 2009.

PIXO. Direção: João Wainer; Roberto Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009.

RANCIÈRE, J. *La haine à la démocratie*. Paris: La Fabrique Éditions, 2005.

HORTÊNCIA NUNES ABREU

PARA QUE OS PÁSSAROS VENHAM MORRER EM SUA JANELA OU PELA ARTE DE NÃO CONVERGIR CAMINHOS

Encontrei pela primeira vez Mário Levrero através do texto "Caderno, arquivo, livro", de Alejandro Zambra. Ali, o escritor chileno discutia a ideia de seu ofício e de como, ainda na universidade, nos anos de 1990, como aspirante a escritor, teria topado com os *franzedores* de *testa*, "espécie de tribo urbana dedicada a minar a segurança dos oradores" (ZAMBRA, 2013, p. 25). Naquela época, escrever era sinal de inocência, pois tudo já havia sido feito. Não era possível fazer nova literatura à sombra da tradição e dos sacramentos preexistentes. Em sua reflexão sobre a possibilidade da escrita, num momento em que, segundo o autor, as palavras são "mais apagáveis do que nunca" (ZAMBRA, 2013, p. 27), Zambra considera as mudanças ocorridas em torno das técnicas de escrita e o surgimento dos primeiros computadores domésticos:

> Tínhamos dificuldade de imaginar que os poemas e contos pudessem ser escritos diretamente no computador. Talvez achássemos que esses textos longos e cheios de borrões, esboçados em caderno ou bloco, eram o poema; que aquelas manchas de vinho ou de cinza também faziam parte do poema (ZAMBRA, 2013, p. 28).

Bem aí, nesse ponto do texto, sou apresentada a Mario Levrero (Jorge Mario Varlotta Levrero, 1940-2004), escritor uruguaio e autor do livro *O discurso vazio*, no qual relata sua tentativa de sair de um quadro depressivo através de exercícios de caligrafia. Esse seria um diário no qual Levrero dá lugar a sua terapia grafológica, na qual é preciso, nas palavras de Jorge Henrique Lage, "escrever atendendo unicamente à letra, sem prestar atenção àquilo que está sendo escrito, porque isto gera narração, quer dizer, neurose"[1] (LAGE, 2013, tradução nossa). Lage dirá ainda que:

> O escritor uruguaio logo se dá conta (…) de que sua prosa caligráfica tende sempre para a prosa narrativa. *O discurso vazio* é, então, o relato dessa tensão, dessa postura vigilante em relação aos conteúdos flutuantes do discurso, que são os conteúdos supostamente banais de um diário: o entorno doméstico e suas interrupções, as recordações, os sonhos, a introspecção vital…[2] (LAGE, 2013, tradução nossa).

Entretanto, Levrero escrevia também à máquina e, posteriormente, escreveu grande parte de um livro póstumo, *La novela luminosa* (*O romance luminoso*), ao computador. Em diversas passagens do *Diário de la beca* (*Diário da bolsa*), empreendimento que o autor realiza para encontrar seu caminho de escrita, Levrero informa ao seu leitor se escreve ao computador ou se estivera usando, naquela data, uma lapiseira Rotring. Outras vezes, o autor narra curiosos atos do corretor de texto do computador:

---

[1] No original: "hay que escribir atendiendo únicamente a la letra, sin prestar atención a lo que se está escribiendo, porque esto último genera narración, es decir, neurosis."

[2] No original: "El uruguayo pronto se da cuenta (a lo mejor porque no está dibujando caracteres chinos) de que su prosa caligráfica tiende siempre hacia la prosa narrativa. *El discurso vacío* es, entonces, el relato de esa tensión, de esa puesta en guardia con los contenidos flotantes del discurso, que son los contenidos supuestamente banales de un diario: el entorno doméstico y sus interrupciones, los recuerdos, los sueños, la introspección vital…".

Palavrões censurados pelo Word. Graças a alguns programas especiais, pude fazer uma detalhada investigação e descobrir que o responsável pela censura de palavras como "pênis" no Word é um arquivo chamado MSSP3ES.DLL. Pude abrir esse arquivo em um editor especial e modificá-lo para que não me incomodasse mais. É bastante educativo explorar esse arquivo e ver as palavras que censura; algumas eu nem sabia que existiam (LEVRERO, 2018, p. 530).

Em outro ponto do texto de Zambra, lemos que o livro de Levrero "adquire a bastardia do texto-tecla, pois o computador se transforma (…) em um dos personagens principais" (ZAMBRA, 2013, p. 33). O autor chileno conclui, ao citar Nietzsche, que os instrumentos de escrita que usamos, de alguma forma, também trabalham em nosso cérebro, pois, ao adotar a máquina de escrever no fim da vida, o filósofo passou a fazer aforismos e jogos de palavras, deixando-se afetar pela técnica que empregava ao escrever. Pensando em Levrero, teríamos que levar em consideração sua ocupação como criador de palavras-cruzadas e cineasta.

Isso tudo faz pensar não só nos instrumentos de escrita, mas também nos métodos experimentados ao longo da história. E aqui poderíamos recordar a escrita automática surrealista, como as práticas da decupagem e colagem dadaístas que William Burroughs e Brion Gysin popularizaram nos anos de 1950 sob o nome de *cut-ups*. Burroughs, aliás, é citado algumas vezes por Levrero no *Diário da bolsa*, devido a seu interesse por experiências místicas. O escritor estadunidense acreditava ser possível adivinhar o futuro através do corte e rearranjo de palavras. Essa linhagem da composição por acidente leva às últimas consequências o princípio de que toda escrita é colagem de palavras lidas ou escutadas. Entretanto, Levrero não se identifica completamente com essa linhagem, cujas ações consistem em deixar que o azar conduza a escrita ou a criação. Como esclarece Ignacio Echeverría,

O caso é que em Levrero a atuação do inconsciente costuma aparecer vigiada – dirigida, estimulada, ajudada, modulada ou, inclusive, "prejudicada" – pelo eu consciente, que não renuncia a restaurar, por meio da escritura, o que Levrero denomina uma experiência "completa". Desse ponto de vista, Levrero propõe eliminar, em relação a seus textos, a palavra azar ("que só é ignorância das determinantes"), e reclama que se maneje com pinças "o automatismo associativo" [3] (ECHEVERRÍA, 2007, tradução nossa).

O romance luminoso se trata, enfim, de um empreendimento ao qual Levrero dedicou muitos anos. Para concluí-lo, o autor envia um projeto iniciado em 1984 para a Fundação Guggenheim, que não exigia de Levrero nada em troca de sua bolsa, nenhuma obra final, exceto um relatório. Tendo conseguido a bolsa, inaugura, em 2000, a escrita do *Diário da bolsa*, que se torna o relato do projeto fracassado a que se dispôs concluir.

Gostaria que o *Diário da bolsa* pudesse ser lido como um romance; tinha a vaga esperança de que todas as linhas de enredo abertas tivessem alguma espécie de conclusão. É claro, não foi isso que aconteceu, e este livro, no seu conjunto, é uma mostra ou um museu de histórias inconclusas (LEVRERO, 2018, p. 527).

Mas *O romance luminoso* se torna, também, uma grande reflexão sobre o próprio ato de escrever. Um dos problemas de Levrero com a impossibilidade da escrita era o fato de não conseguir transpor o que ele chamava de *angústia difusa* e chegar ao ócio, um estado de espírito essencial para o autor. Numa determinada noite, Levrero relata uma descoberta significativa.

---

[3] No original: "El caso es que en Levrero la actuación del inconsciente suele aparecer vigilada – dirigida, estimulada, ayudada, modulada o incluso 'molestada'– por el yo consciente, que no renuncia a restaurar, por medio de la escritura, lo que Levrero denomina una experiencia 'completa'. Desde este punto de vista, el mismo Levrero propone eliminar, en relación a sus textos, la palabra azar ('que sólo es ignorancia de las determinantes'), y reclama que se maneje con pinzas 'lo de automatismo asociativo'".

Ao lavar a louça, dá-se conta de que algo havia mudado em sua disposição mental. Em meio a suas tarefas domésticas, assomavam-lhe pensamentos, lembranças e reflexões:

> E enquanto estava submerso no trabalho de lavar os talheres e depois os plásticos e depois os pratos, fiz a descoberta: descobri que isso, e não outra coisa, era o ócio de que necessitava. Descobri que o ócio não consiste necessariamente em ficar sentado na poltrona, tenso, esperando a angústia difusa. Que a angústia difusa venha por conta própria quando tiver que vir, se é que precisa vir. Eu tentava forçar uma situação anímica, e por isso fracassava. Tudo bem sentar na poltrona para descansar ou na outra para ler, quando quiser, quando se tem vontade. Mas se alguém o faz por obrigação, para poder encarar um projeto, como esse da bolsa, isso deixa de ser ócio ou busca do ócio. Ou, melhor, a busca do ócio se torna um trabalho, ou seja, um negócio, ou seja, a negação do ócio (…) o ócio, digo, não tem substância própria, não é um ente em si mesmo, não é nada; o ócio é uma disposição da alma, algo que acompanha qualquer tipo de atividade, não é a contemplação do vazio, e menos ainda o vazio em si; é, como posso dizer, uma maneira de estar (LEVRERO, 2018, p. 92-93).

Levrero é enfático ao contrapor a palavra negócio ao estado de espírito que o predispõe à tarefa da escrita. Sinto-me impelida a pensar que o ofício do escritor estaria menos ligado à ideia de trabalho predominante, e muito mais próximo à improdutividade ou às ações banais e pouco valorizadas na esfera burguesa. No seu caso, lavar a louça, tarefa delegada a profissionais subalternos e comumente à mulher no imaginário corrente, tarefa menosprezada, transforma-se em gesto propulsor do estado mental criativo. O que importa, segundo Levrero, é fazê-lo sem uma finalidade. "Lavo a louça sem o desejo de estar fazendo outra coisa, sem pressa" (LEVRERO, 2018, p. 94).

Ladeando o texto de Zambra, na revista onde o encontrara, estavam gravuras de William Kentridge representando máquinas de escrever. Desse modo, ao encontrar tais imagens

me reportei ao artista sul-africano e a seu modo de pensar o ato de criação. O artista faz algumas considerações sobre os processos engendrados no interior de seu estúdio, ao trazer a ideia de jogo ou brincadeira para o centro do acontecimento criativo. Kentridge é muito conhecido por suas animações e, recentemente, realizou no Brasil, entre 2012 e 2013, a exposição *Fortuna* (Pinacoteca de São Paulo, 2013), uma empreitada que visava trazer a público meandros do método criativo do artista, iluminando o processo de trabalho em seu estúdio. Em um fragmento de escritos realizados para uma conferência do ano de 1993 denominado "Fortuna: nem programa, nem acaso na realização de imagens", o artista expõe algumas de suas reflexões sobre o próprio trabalho. O estúdio é, para ele, um espaço que simbolicamente poderia abrigar a estupidez, um lugar em que não é preciso saber o que deve ser feito, dando espaço às dúvidas e ao fracasso, em que haja liberdade para não se criticar ou julgar nada de antemão. Em sua declaração sobre o título da exposição, ele enfatiza a ideia de uma arte sem programa, mas que tampouco estaria ligada à tradição perpetuada por John Cage, cuja arte seria feita a partir do azar e do fortuito.

> (…) Mencionei três coisas: a paisagem com o bloco negro do elevador da mina se deslocando por ela, que podemos categorizar como uma imagem de origem inautêntica; a multidão emergindo – uma imagem provocada pela técnica; e o êmbolo da cafeteira-poço de elevador – uma imagem produzida por circunstâncias incidentais. Cada uma dessas imagens e materiais é central para o filme, está em seu próprio cerne. Nenhuma delas surgiu em decorrência de um plano, de um programa, de um *storyboard*; nem, está certo, apareceram por puro acaso. "Fortuna" é o termo geral que uso para essa gama de agenciamento, algo diferente do frio acaso estatístico, no entanto algo fora da esfera (KENTRIDGE, 2012, p. 295).

Em outras palavras, o artista enfatiza que, ao realizar imagens, desenhos, o material que irá compor as animações e outras

peças não dispõe da expectativa de que o fruto de suas experimentações venha a fazer parte do que, no futuro, poderia chamar de obra. Nesse sentido, elas não deveriam, também, ser compreendidas ou justificadas, nem ter uma lógica que satisfizesse o artista. Essa experiência deu, para Kentridge, a confiança de trabalhar sem um roteiro prévio ou sem um *storyboard*, determinando uma prática que mais se aproxima da brincadeira do que de uma ideia de trabalho preconizada em certo pensamento de vanguarda, ao comparar o trabalho artístico ao de um operário padrão.

Buscando talvez se afastar de uma concepção burguesa da figura do artista, os dadaístas passaram a chamar de fotomontagens o que estavam fazendo naqueles anos. Uma citação esclarecedora de Raoul Hausmann revela: "Essa palavra [fotomontagem] traduz nossa aversão por representar o papel do artista, já que ao nos considerarmos engenheiros (daí vem nossa preferência pelos macacões de trabalho), falávamos de construir, assemblar [*mintieren*] nossas obras"[4] (Hausmann *apud* ADES, 2002, p. 12, tradução nossa). Dawn Ades, que apresentou essa citação em seu livro *Fotomontagem*, ressalta também que a palavra alemã *Montage* significa ajuste ou cadeia de montagem. Para Kentridge, o trabalho no estúdio significaria uma espécie de estado de brincadeira, ainda que de forma séria:

> A seriedade do brincar está em conservar a desenvoltura de experimentar coisas diferentes, de onde imagens e ideias possam surgir. Assim, trata-se de não saber de antemão o que algo significa. É estar no meio, entre o que eu acharia que estava fazendo e a obra real que aconteceu. Acho que tem que haver uma insistência fundamental em

[4] No original: "Esta palabra traduce nuestra aversión a representar el papel de artista, ya que, al considerarnos ingenieros (de ahí nuestra preferencia por los monos de trabajo), hablábamos de construir, ensamblar [*mintieren*] nuestras obras."

ter de deixar uma espécie de rastro de lesma atrás de si: de quem você é e do que você foi.[5]

Essa fala de Kentridge refere-se a uma ideia que está na contramão do que tem ocorrido hoje com os artistas que trabalham escrevendo para editais de financiamento. No caso de Kentridge, longe de ser um propulsor de suas ideias, o projeto não faz parte do que ele denomina como jogo, dentro de seu estúdio. O artista segue dizendo que os nomes presentes em um de seus filmes surgiram de um sonho, em um momento no qual o filme foi feito apenas para o próprio artista, fruto de um desejo particular, sem a necessidade de questionar os nomes dos personagens, nem o que eles significavam. Ao contrário, quando vinculado a um projeto, é preciso escrever uma espécie de roteiro que antecede a obra, é preciso fornecer uma justificativa, elucidações mais ou menos conclusivas, além de uma proposta conceitual, como se o conceito mesmo sempre antecedesse a obra. Esses modelos de trabalho criam uma espécie de formatação que não compreende a complexidade da natureza do trabalho artístico, na qual se postula que um artista deveria operar a partir de um projeto ou um roteiro prévio, que deveria começar definindo, por exemplo, seu público-alvo, que deveria propor suas ideias e tratar de enumerar quantas pessoas provavelmente visitarão sua exposição.

Os artistas certamente têm muitos modos de trabalhar. E é claro que a maioria dos bons trabalhos surge antes do projeto, como fruto da experimentação. Posteriormente, passam pela deformação do edital e dos roteiros que assegurarão ao Estado ou a qualquer financiador que esse projeto tem potencial para o alcance do público. O que os artistas não deveriam fazer, penso, seria deixar que as formas de financiamento e a ideologia que neles predomina atinjam seu modo de trabalho. Seria isso inevitável? Interessa-me, mais do que responder a essa pergunta,

[5] O trecho foi visto em um documentário e anotado em um caderno. Depois a referência se perdeu pois o vídeo parece ter sido retirado da internet.

a provocação do escritor e do desenhista que citei. Pensando em suas formas de trabalhar, busquei alargar os conceitos estruturados que temos de criação, trabalho em ateliê, concepção da obra ou, pelo menos, fugir das formas engessadas nas quais as escolas se resignam a funcionar, assim como daquelas que regem os editais de financiamento e outros tipos de auxílio destinados a projetos de arte.

Caberia a essa *arte da fortuna* uma espécie de liberdade próxima àquela preconizada por Levrero em seus primeiros escritos em *O romance luminoso*. O autor assim a descreve:

> Perceba também que estou escrevendo com liberdade, com a liberdade de um condenado à morte (é provável que esteja exagerando um pouco os riscos de minha próxima operação na vesícula, mas uma operação é sempre uma operação e, além disso, exagerando seus riscos é como se eu obtivesse essa preciosa liberdade: só assim se deveria escrever, só assim se deveria viver; pensando que não é preciso enfrentar as consequências, pensando no prazer do momento – com a liberdade com a qual o condenado à morte deve fumar seu último cigarro, sem pensar em câncer ou enfisema). Escrevo pois como escrevi uma época, ou seja, sem pensar que pudesse haver leitores e menos ainda um crítico para julgar os resultados de meus jogos, e acima de tudo sem o peso determinante de uma trajetória prévia, esse "estilo" que os demais querem enxergar, que talvez exista – mas que prefiro ignorar, para me lançar de novo na aventura no desconhecido (LEVRERO, 2018, p. 426-427).

Não são raros os artistas preocupados com o que vem a ser o conjunto de sua obra, com o fato de que haja uma espécie de fio entre os trabalhos realizados ao longo dos anos. Alguns deles expressam sua preocupação por uma falta de unidade entre seus trabalhos, por desejarem ver, transparecida em seus traços, uma espécie de "estilo" ou "característica autoral", como se isso fosse a marca de um verdadeiro e bom artista. Talvez eles se dirijam ao seu ateliê preocupados com o que farão a seguir. Por outro

lado, uma certa espécie de críticos e *franzedores* de testa buscam, em suas leituras de portfólio, oferecer essa visada sobre a obra do artista, como um argumento eficaz, que traduza sua justificativa, sua presença no mundo competitivo que adorna as carreiras com esse traço ou assinatura; uma espécie de alento para os que têm medo do desconhecido ou até mesmo de não se reconhecerem em sua própria obra. Como não me atenho, neste texto, à tarefa dos críticos, que, como diria Levrero, parecem-se com policiais não só em seu caráter repressor como em seu caráter de investigador, deixemos de lado uma análise sobre esse tema, para nos voltarmos para o que diz Henri David Thoreau, em um texto escrito em 1862 sobre a arte de caminhar, que se aproxima das palavras de Levrero ditas anteriormente:

> Deveríamos aproveitar, quem sabe, até mesmo a mais curta das caminhadas, no espírito da aventura infinita, para nunca mais voltar – preparados para mandar de volta a nossos desolados reinos apenas nossos corações embalsamados, na qualidade de relíquias. Se você está pronto para abandonar pai e mãe, irmão e irmã, esposa e filhos, amigos, e jamais retornar a vê-los – se pagou suas dívidas, redigiu seu testamento, pôs seus assuntos em ordem e é um homem livre, então está pronto para uma caminhada (THOREAU, 2012, p. 82).

Para Thoreau, nenhum de nós estaríamos prontos para uma simples caminhada. Nós não pertencemos à classe dos andarilhos. Mas o que diríamos sobre a empreitada, fortuna, ou empresa do fazer artístico, que teria de ser tão simples como uma caminhada e, segundo Levrero, exigiria que estivéssemos prontos para morrer? Ser artista então reclamaria, usando metaforicamente as palavras de Thoreau, estar pronto para fazer uma caminhada. Entretanto, muitos de nós, artistas, talvez possamos nos reconhecer nas suas palavras: "Nossas expedições não são mais do que passeios, que terminam à noitinha de volta às imediações do velho lar de onde partimos. Metade da caminhada se resume ao retorno pela mesma trilha" (THOREAU,

2012, p. 82). Thoreau, em seu elogio sobre a caminhada, critica aqueles que conseguem passar muitas horas do dia sentados, em seus afazeres laborais. Conectados a suas tarefas sedentárias, esses sujeitos do vilarejo estariam apartados de sua condição andarilha, privados do aspecto libertário da caminhada. O vilarejo, para Thoreau, é "o local para onde convergem os caminhos". Segundo o autor, a palavra deriva do latim *villa*, assim como "via", *ved*, *vella* e *veho*, que significa carregar. Vila, então, é o local para onde as coisas são carregadas, lugar para onde convergem os negócios, pois aqueles que ganhavam a vida transportando mercadorias eram chamadas *vellaturam facere*. Assim, as palavras *vilis*, *vil* e *vilão* pertenceriam a essa mesma família etimológica. Para Thoreau, "Isso sugere o tipo de degeneração a que os habitantes da vila estão propensos. Exauridos por tantas viagens que passam por eles, eles próprios não viajam" (THOREAU, 2012, p. 89).

Mario Levrero não consegue alcançar o estado de espírito necessário à escrita de sua *Novela luminosa* e a impossibilidade da obra acaba se transformando em um livro póstumo. O livro de Levrero é, usando as ideias de Thoreau como metáfora para a empreitada do artista, uma caminhada sem trajetória prescrita, através da qual o andarilho se perdeu deixando atrás de si apenas seu rastro de lesma, a confundir-se com a ideia da obra. Assim, essa empreitada teria que significar, sempre e cada vez, a possibilidade de não se concluir nada, de não existir, em si mesma, obra nenhuma. Seria correr o risco mais audacioso de todos: trabalhar sob a possibilidade do fracasso que é, afinal, a condição real de qualquer empreitada. Talvez Levrero nos faça compreender, como sugere Jorge Lage, que é o bastante escrever para que os pássaros venham morrer em nossa janela, para que um filhote de pardal venha a cair em nossa casa, pois esses eram os acontecimentos que o escritor uruguaio observava ao seu redor e os identificava como resposta a sua escrita. A busca por uma experiência luminosa, ou melhor, para a escrita dessa experiência, às vezes pode se resumir ao reconhecimento de que

a própria escrita nos impõe certos riscos de morte, nos expõe a certa gama de acontecimentos simbólicos. Como se não escrevêssemos para criar uma narrativa, mas para conferir a ela uma realidade, ou abrir, dentro da realidade, os rasgos de novas experiências literárias.

REFERÊNCIAS

ADES, D. *Fotomontaje*. Tradução de Elena Llorens Pujol. Barcelona: Editorial Gustavo Galli, 2002.

ECHEVERRÍA, I. *Levrero y los pájaros*. 2007. Disponível em: elmontevideanolaboratoriodearte s.blogspot.com.br/2012/10/levrero-y-los-pajaros.html. Acesso em: 7 mar. 2022.

KENTRIDGE, W. *Fortuna*. Tradução de José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. Curadoria de Lilian Tone. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Pinacoteca do Estado; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. Catálogo de exposição.

LAGE, J. H. Mario Levrero y los pájaros. *Diario de Cuba*, La Habana, ago. 2013. Disponível em: https://diariodecuba.com/cultura/1376094030_4579.html. Acesso em: 7 mar 2022.

LEVRERO, M. Entrevista imaginaria con Mario Levrero. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LVIII, n. 160-161, p. 1168-1177, jul.-dic. 1992. Disponível em: http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5100/5258. Acesso em: 7 mar. 2022.

LEVRERO, M. *O romance luminoso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. *E-book*.

ROSSO, E. *La máquina de pensar en Mario*: ensaios sobre la obra de Levrero. Compilado por Ezequiel Rosso. Buenos Aires: Eterrna Cadencia Editora, 2013.

THOREAU, H. D. Caminhar. *In*: ___. *A desobediência civil*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

ZAMBRA, A. Caderno, arquivo, livro. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 15, p. 25-33, nov. 2013.

JOSÉ LARA

EXPEDIÇÕES MINERÁRIAS
A experiência do percurso

Em uma noite qualquer, no início da década de 1950, Tony Smith – então professor de arte na The Cooper Union for the Advancement of Science and Art – dirige seu automóvel pela periferia de Nova York, acompanhado por três alunos. Alguém o havia contado como entrar, clandestinamente, no canteiro de obras da New Jersey Turnpike. Diante do local, o grupo supostamente entra por alguma fresta no bloqueio, acessando a estrada em construção. Dentro do carro, percorrem pela linha preta de asfalto, ainda destituída de iluminação e qualquer tipo de sinalização. A autopista faz um desenho na escuridão, envolvida pela paisagem industrial do subúrbio nova-iorquino, com suas torres, chaminés, fumaça e alguns pontos de luzes coloridas.

Em 1966, a revista *Artforum* publica a matéria "Talking to Tony Smith", assinada por Samuel Wagstaff Jr., contendo um relato dessa marcante expedição, há mais de uma década. Trata-se, segundo Smith, de uma experiência estética extasiante e indescritível, que nenhuma obra de arte lhe havia suscitado antes. Instaura-se então uma reflexão sobre novos sentidos possíveis para a escultura e o percurso: paradigmas investigados no minimalismo e na *land art*, respectivamente. O objeto tridimensional pressupõe um itinerário ao seu redor ou sobre seu próprio corpo, assim como Smith se coloca na rodovia escura

em construção. A caminhada, por sua vez, pode ser praticada como procedimento artístico autônomo: a própria espacialidade formaliza e sustenta uma experiência, em uma situação análoga à do artista na paisagem artificial estadunidense.

Em meu processo artístico/vital, a estrada desempenha essa função fundamental de fio condutor de experiências. Por elas, estou em movimento frequente, há anos, dentro do Quadrilátero Ferrífero, a maior região mineradora do Brasil, localizada no centro de Minas Gerais.[1] Ao longo dos anos, a rotina de ir e vir pela paisagem minerária – a própria vivência nela – desenvolve uma espécie de intemperismo mental: a decomposição de memórias produz um solo (um imaginário) fértil para o devaneio e a criação poética.

Enquanto mapa, o Quadrilátero Ferrífero é tão esquemático como qualquer outra representação cartográfica. A geometria em seu nome atribui ainda mais rigidez a essa área simbólica. A sensação de presença física nela, no entanto, é mais orgânica: além da tridimensionalidade acidentada e imponente do relevo, sua malha de caminhos é múltipla como um sistema circulatório animal. O trecho da BR-040 que atravessa a região é como uma artéria, de onde se ramificam rotas menores. Uma delas, por exemplo, é a Rodovia dos Inconfidentes: veia que se dirige aos municípios mineradores de Itabirito, Ouro Preto e Mariana, em conexão com pequenas estradas – vasos capilares – que levam trabalhadores às diversas minas exploradas pela Vale na região. Ainda nessa trama, vias de terra e trilhas pelo mato oferecem mais possibilidades de incursões por áreas de mineração.

Buscando intensificar a relação pessoal com esse território, deixo de simplesmente circular pelas rodovias próximas às jazidas de ferro e passo a tomar os desvios que chegam até elas. Trata-se de expedições pela rede de caminhos que interliga

---

[1] Minas Gerais é o principal estado minerador do Brasil. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Mineração (IBRAM), responde por 35% do total da produção mineral nacional e é o maior produtor brasileiro de ferro: dos 350 milhões de toneladas geradas no país em 2007, 70% saíram de suas jazidas.

o complexo minerador do estado, realizados de carro e a pé, a só ou acompanhado por alguma pessoa próxima.

Dirigindo há cerca de 15 minutos desde a saída de casa (localizada na região central de Belo Horizonte), em direção à BR-040, a paisagem urbana começa a dar lugar à natural. Muitas áreas de relevo erodidas e rasgadas pela ação humana deixam escapar um conteúdo ferroso, misturado à terra e em fragmentos rochosos de dimensões variadas. Nesse ponto da viagem, o fluxo de caminhões sujos pela poeira avermelhada, contraída nos entornos das minerações, torna-se intenso. Alguns minutos adiante, já em Nova Lima, o cenário montanhoso é exuberante e aparecem as primeiras sinalizações de acessos às minas.

Sem o hábito de estabelecer um roteiro prévio, escolho alguma dessas entradas. Diminuo a velocidade e aumento a atenção para o ambiente ao redor, observando os elementos naturais e artificiais da paisagem: a maneira intrigante como interagem entre si. Nas áreas de mineração, existe uma diversidade de placas indicando nomes e direções das jazidas, marcando propriedades particulares, proibindo a entrada em determinados espaços, alertando algum tipo de perigo e indicando o trânsito de veículos pesados. Há também uma recorrência de objetos descartados nas imediações, como pneus, cones, embalagens e peças metálicas. O pó que se desprende durante os procedimentos extrativos é implacável e se sobrepõe a tudo isso, cobrindo também a vegetação e o asfalto, quando a estrada é pavimentada.

Sigo até o fim do caminho: todos eles terminam em uma portaria de acesso restrito a funcionários e prestadores de serviços das empresas mineradoras. Dependendo do local, é possível enxergar diversos acontecimentos dentro da área privada, como a circulação de caminhonetes, escavadeiras e perfuradoras; caminhões fora de estrada, assim como outros menores, transportando minério e peças; trens vazios e carregados sobre a linha férrea e o funcionamento de usinas de beneficiamento. Quase sempre se vê a serra de onde a matéria é retirada, toda recortada em degraus. Algumas vezes, as barragens de rejeitos também

estão à vista. Em outras, é preciso descer do automóvel e ir à procura delas, ultrapassando cercados e adentrando no mato.

As operações em uma mina reúnem sons variados: o ronco dos motores de veículos e máquinas; o choque das pás contra a dureza mineral; o silvo do trem e o atrito entre suas rodas e o trilho; as perfurações e um apito incessante. A melodia da natureza – o canto dos pássaros, o sopro do vento e o movimento da vegetação – nem sempre é abafada, juntando-se à orquestra de ruídos mecânicos, em uma ambientação sonora peculiar das áreas de mineração.

As expedições por esses lugares ativam sensações múltiplas, intensas e intangíveis, escapando, às vezes, da própria compreensão. A desolação é a mais imediata, suscitada pelo testemunho da destruição progressiva da natureza que a atividade extrativa pressupõe. As minas e seus entornos são espaços críticos e encontram-se em estado de ruína: solos e relevos agredidos, poluição no ar e nas águas e objetos abandonados em decomposição. Apesar da gravidade dos impactos ambientais e do abalo que se tem ao presenciá-los de perto, a experiência do percurso vai muito além das questões nesse sentido. Certa densidade movimenta-se junto ao ar pelas zonas minerárias. Em meio a muita poeira e fumaça, operários trabalham apressados. A ambição pela alta produtividade agita todos os complexos mineradores, atribuindo-lhes uma dinâmica ininterrupta: o vaivém de automóveis e caminhões não para, assim como a atividade de máquinas pesadas. Um sentimento de apreensão circula pelos espaços, provavelmente imposto pelas situações diversas de perigo, iminentes durante as operações em uma jazida e em suas estações complementares. Diante da chance de ser visto por algum de seus agentes invadindo áreas proibidas e fotografando determinadas situações, sinto-me tenso, pressupondo que um fotógrafo não autorizado possa representar algum tipo de ameaça ao empreendimento. Enquanto manuseio a câmera, quase todos os caminhoneiros e outros trabalhadores que se deslocam nesse vaivém me encaram intrigados.

Figura 1 - *Estrada de acesso à Mina de Capitão do Mato*, Nova Lima-MG, 2016
Fonte e fotografia do autor.

Figura 2 - *Visão externa da Mina de Fazendão*, Catas Altas-MG, 2016
Fonte e fotografia do autor.

Normalmente, as minas do Quadrilátero Ferrífero estão situadas em cenários montanhosos deslumbrantes, em meio à Mata Atlântica ou em sua zona de transição para o Cerrado. Isso permite que, em suas proximidades, exista também a possibilidade de percepção da placidez da paisagem natural. Em contraste com o panorama caótico, descrito anteriormente, a natureza não deixa de firmar a grandiosidade de sua presença, contagiando o ambiente com sua suntuosidade topográfica e a suavidade de sua fauna e flora. Assim, uma atmosfera singular permanece em suspensão pelas áreas de exploração de minério de ferro. É um clima singular, um tanto contraditório, na medida em que há um cruzamento de ares densos e amenos. Além disso, o conteúdo simbólico da paisagem – pensado pelo historiador Simon Schama, em *Paisagem e memória* (1996) – potencializa a experiência nas zonas minerárias. Segundo ele, o espaço natural e seus elementos carregam uma volumosa carga histórica e cultural, propondo, a cada indivíduo, uma forma única, pessoal e subjetiva de olhar para a natureza e de se relacionar com ela. Citado na obra, o fotógrafo Ansel Adams – autor de um extenso conjunto de imagens capturadas no Yosemite National Park –, referindo-se à montanha rochosa de Half Dome, afirma que "existe uma profunda abstração pessoal de espírito e conceito que transforma esses fatos terrenos numa experiência emocional e espiritual transcendente" (ADAMS, 1992, p. 113).

Diante desse contexto, o campo de investigação é vivenciado como uma teia infinita de labirintos. O exercício do percurso não procura nenhum tipo de resultado objetivo, pois está interessado em se perder por essa trama de experiências. De modo parecido, os povos nômades habitam o mundo: a errância de seus deslocamentos permite uma percepção simbólica mais ampla do espaço. Pesquisador desse tipo de construção espacial, o arquiteto Francesco Careri, em *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013), recorre ao exemplo de Caim e Abel. Como agricultor, Caim leva uma vida sedentária,

dedicando-se exclusivamente aos procedimentos agrícolas: arar, semear e colher, em um tempo produtivo (quantitativo). Como pastor, Abel vive em constante movimento pelo território, atrás do rebanho de animais, em uma condição temporal mais livre (qualitativa), contrária à do irmão. Assim, Abel tem oportunidade de aventurar-se pela paisagem, especulando-a de forma intelectual e lúdica.

Caminhar à deriva pelos trajetos sinuosos do Quadrilátero Ferrífero é aceitar a condição incerta e interminável do processo artístico: durante o fazer, o artista se aprofunda em suas próprias essências e nas relações que estabelece com seu entorno. Trata-se de uma atividade reflexiva e interrogativa, que se movimenta em direção a novas questões a serem pensadas e desenvolvidas.

As viagens motivam uma produção artística, compreendida como uma das etapas desse ciclo. Ela se baseia em uma tentativa de dilatação das experiências para além das expedições de campo, como alternativa de colocá-las à prova dentro do ateliê. Diante de um dos questionamentos colocados por Careri, de que "um dos principais problemas da arte de caminhar é transmitir a sua experiência de forma estética" (CARERI, 2013, p. 132), as imagens elaboradas nesse momento são reações ao desafio, relatando e recriando situações. Dessa forma, o conjunto de trabalhos pretende compartilhar extratos das experiências do percurso com o espectador. Inevitavelmente, também problematiza, de maneira sutil, o contexto da exploração do minério de ferro em Minas Gerais.

Figura 3 - Imagem da série *Índice*, 2015, intervenção autoral
Fonte e fotografia do autor.

Figura 4 - Imagem da série *Índice*, 2015
Fonte e fotografia do autor.

Durante as expedições, faço registros diversos – utilizando a fotografia e o vídeo como recursos –, a partir de tudo que já foi relatado até aqui (os cenários mineradores, suas operações e entornos). De maneira geral, essas imagens procuram reconduzir a atmosfera introspectiva e decadente das zonas de mineração. As fotografias mostram os vestígios do processo abrupto de transformação humana da paisagem natural, como placas, objetos descartados e instalações e interferências no solo. Os vídeos capturam o conjunto de movimentos de procedimentos minerários e da natureza, assim com as sobreposições de seus sons. Faço também uma coleta de imagens em desenho, arquivada em um caderno. São anotações gráficas, feitas rapidamente, a partir de paisagens modificadas, rochas e erosões. Esses registros servem para a elaboração de uma série de pinturas a óleo sobre tela. Nas composições, formas alusivas a minerais são lançadas em espacialidades esvaziadas, às vezes estruturadas como paisagens, em que permanecem estáticas ou sugerem uma sensação de movimento. A paleta de cores é restrita, privilegiando tonalidades escuras, metálicas e brilhantes, recorrentes em áreas de mineração: prata, grafite e chumbo. As manchas e as texturas, criadas através de experimentações de métodos manuais de impressão com pedaços de rochas e embalagens plásticas, testemunham um encantamento pela fatura pictórica.

Figura 5 - Sem título, óleo sobre tela, 2016, José Lara

Fonte e fotografia do autor.

Figura 6 - Sem título, óleo sobre tela, 2016, José Lara

Fonte e fotografia do autor.

Além de imagens, recolho também fragmentos minerais nas estradas. De diferentes formatos e dimensões, chegam ao ateliê em bolsas, cobertos por uma poeira fina e avermelhada. Por isso, são lavados em um tanque, com água e sabão. Ao esfregar cada pedra com escova, uma espuma terrosa começa a se formar e, à medida que é levada cano abaixo pelo líquido corrente, uma borra de sujeira permanece no ralo e pela concavidade do tanque. Depois de secas e limpas, as amostras rochosas têm seus próprios corpos modificados: sobre cada uma delas são aplicadas camadas de tinta acrílica de tonalidade metálica. Essa nova pele tem aspecto plástico, bem característico do material sobreposto, assim como um brilho uniforme. A massa pictórica acrescentada às pedras – a materialidade da tinta e as marcas de pincel – transforma a aparência natural de cada mineral, conferindo-lhe fisionomia artificial, claramente modificado pelo homem. Esse vestígio de ação humana é reforçado na apresentação do conjunto: o trabalho é montado em uma mesa, onde os fragmentos rochosos são dispostos de maneira organizada. O exercício pictórico de criação e reconfiguração de imagens representa um momento importante do processo: surge como alternativa de retomada das experiências do percurso e de reflexão sobre elas. Esse movimento criativo permite que a dinâmica do deslocamento e da presença na paisagem continue sendo investigada, mesmo estando fisicamente fora dela. Acreditando no potencial da imagem de se apresentar como espaço de inserção, fluxo e permanência, o trabalho é uma espécie de provocação: o espectador é convidado para explorar o ambiente que proponho, sem deixar de percorrer as estradas e lugares de suas próprias experiências.

Figura 7 - Sem título, 2016-2017, óleo sobre tela e acrílica sobre fragmento mineral, José Lara

Fonte e fotografia do autor.

Figura 8 - *Sistema*, 2018, acrílica sobre fragmentos minerais, José Lara

Fotografia: Victor Galvão. Fonte: Acervo do autor.

REFERÊNCIAS

ADAMS, A. *Our National Parks*. Boston: Little, Brown and Company, 1992.

CARERI, F. *Walkscapes*: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gilli, 2013.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Mineração. Informações sobre a Economia Mineral do Estado de Minas Gerais. Disponível em: http://www.ibram.org.br/sites/1300/1382/00004355.pdf. Acesso em: 6 jun. 2016.

SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WAGSTAFF JR., S. Talking to Tony Smith. *Artforum*, New York, v. 5, n. 4, p. 14-19, 1966.

KÁTIA HALLAK LOMBARDI

AS PAISAGENS FOTOGRÁFICAS HISTORICIZADAS DE *TO FACE*, DE PAOLA DE PIETRI

TO FACE

As paisagens fotográficas que compõem o livro *To Face* (2012), de Paola De Pietri, carregam algo de enigmático. Observando-as de forma superficial, encontramos um cenário tomado pela natureza. Contudo, com um olhar mais cauteloso, percebemos que algo se revela no tecido das montanhas – cobertas pela neblina, pela neve ou pela grama – nos campos secos, nos bosques amarelados e esverdeados, nas pedras estilhaçadas.

Em maio de 1915, quando a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) completava quase um ano, milhares de soldados dos exércitos da Itália e da Áustria-Hungria iniciaram uma série de confrontos nos Alpes e Pré-Alpes, ao longo do Rio Isonzo e na região do Carso, na Itália. De 1915 a 1918, eles lutaram entre trincheiras e rochas, em grandes altitudes, em um ambiente hostil, dificultado pelas condições ambientais e meteorológicas.

Transcorridos 50 anos, o escritor e ex-combatente italiano, Mario Rigoni Stern, caminhou pelos Alpes buscando pequenas evidências da Grande Guerra – lascas de metais, restos de equipamentos, objetos pessoais e até mesmo pedaços de ossos. Peças de um quebra-cabeça montado por ele, posteriormente, no livro *Nelle caverne dell'Ortigara ancora odor di guerra* (1967).

Enquanto descrevia cada objeto encontrado no percurso, o autor pensava: "Quantos milhares de homens passaram por esse caminho? Piemonteses, lombardos, venezianos, toscanos, sardos e calabreses; mas especialmente alpinos, aqueles dos 22 batalhões do Ortigara"[1] (Stern *apud* DE PIETRI, 2012, p. 97, tradução nossa).

Assim como os relatos de Stern, inúmeras histórias da guerra foram repassadas de geração a geração, tanto pelos livros como por relatos orais de professores, familiares, pessoas que presenciaram os acontecimentos daquela época. Foi assim que a fotógrafa italiana Paola De Pietri aprendeu sobre a Primeira Guerra Mundial. Entre 2008 e 2011, foi a sua vez de percorrer e fotografar os locais onde ocorreram alguns dos acontecimentos mais dramáticos das batalhas nos Alpes. O resultado pode ser observado na sequência de 40 imagens que integram o volume de *To Face*.[2]

Essas paisagens fotográficas nos proporcionam muito mais que o desfrute visual da região. Elas estão impregnadas de vestígios das ações do homem em locais que um dia foram palco de guerra. São essas marcas deixadas na paisagem que nos possibilitam voltar ao passado e resgatá-lo, ainda que minimamente.

A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM

De acordo com Anne Cauquelin (2007), a paisagem tem sua origem indefinida. O termo e a noção vieram da Holanda, passaram pela Itália e se instalaram na cultura ocidental com as leis da perspectiva. Para Simon Schama, a própria palavra "paisagem" tem muito a dizer:

---

[1] No original: "How many thousands of men passed this way? Piedmontese, Lombards, Venetians, Tuscans, Sardinians and Calabrians; but especially Alpini, those of the twenty-two battalions of the Ortigara."

[2] Grande parte das fotografias do livro *To Face*, de Paola De Pietri, pode ser visualizada em: https://www.paoladepietri.com/to-face/.

Ela entrou na língua inglesa junto com *herring* (arenque) e *bleached linen* (linho alvejado), no final do século XVI, procedente da Holanda. E *landschap*, como sua raiz germânica, *Landschaft*, significava tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura. Assim, certamente não foi por acaso que nos campos alagados dos Países Baixos, cenário de uma formidável engenharia humana, uma comunidade desenvolveu a ideia de uma *landschap*, que, no inglês coloquial da época, se tornou *landskip*. Seus equivalentes italianos, o ambiente idílico e pastoril de riachos e colinas cobertas de dourados trigais, eram conhecidos como *parerga* e constituíam os cenários auxiliares dos temas comuns da mitologia clássica e das escrituras sagradas. Nos Países Baixos, contudo, o desenho e uso da paisagem por parte do homem – sugerido pelos pescadores, vaqueiros, caminhantes e cavaleiros que povoam os quadros de Esaias van de Velde, por exemplo – era a história, espantosamente autossuficiente (SCHAMA, 1996, p. 20-21).

A descoberta da montanha ou do litoral, segundo Cauquelin (2007), é atribuída à literatura: foram os poemas, os relatos de viagem que abriram caminho para se pensar na existência da paisagem; só depois veio a pintura, que possibilitou a visualização, o compartilhamento da visão da imagem descrita pela língua.

André Rouillé (2009) esclarece que, aos poucos, a pintura de paisagem foi dominando os elementos da natureza que, naquela época, devido a uma diversidade excessiva de componentes – o campo, a floresta, as montanhas, por exemplo –, nossos olhos não conseguiam discernir. Assim, no século XVI e nos três séculos seguintes, a pintura foi organizando, esquematizando, tornando visível a natureza rebelde ao nosso olhar.

A partir da perspectiva, inventada no século XV, a paisagem ganhou autonomia, adquiriu a consistência de uma realidade "para além do quadro" (CAUQUELIN, 2007, p. 37). A perspectiva se tornou responsável por fundar uma realidade sensível,

por inserir, obrigatoriamente, a percepção na ordem cultural. Para Cauquelin (2007), esse salto na pintura vai além da mera possibilidade de representação gráfica dos lugares e objetos; a perspectiva instaurou uma ordem de equivalência entre um artifício e a natureza. Apesar de artificial, a perspectiva é responsável por dar forma à realidade, que é transformada em imagem e que tomamos como real. Assim, a paisagem surge como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição; tenta-se construi-la como o *análogon* da natureza. Contudo, como alerta Cauquelin (2007), é preciso renunciar a essa ilusão, pois a paisagem é uma criação humana a partir de um ambiente preexistente, do qual o homem é parte. A paisagem é fruto da relação entre sociedade, cultura e natureza. Ela está relacionada com o acontecimento, com a ação provocada pelos corpos que a ocupam.

Embora suas definições estejam entrelaçadas, a paisagem não equivale à natureza, mas, sim, remete a ela. A paisagem domestica a natureza; ela é a ponte entre a natureza e o espectador. Para constituir uma paisagem, é preciso delimitar um fragmento da totalidade, acomodar os elementos naturais dentro de uma moldura, a partir de um ponto de vista, colocar limites, fazer recortes no infinito. Pela moldura, observamos algo da natureza, extraído do seu domínio, "porque a moldura corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade", ressalta Cauquelin (2007, p. 137). Se a natureza não pode ser mostrada em seu todo, pelo fragmento poderemos imaginá-la e dar continuidade ao que está fora da moldura. Para Cauquelin (2007), essa é a função do mais simples fotógrafo: enquadrar. Pelo enquadramento subtraímos ao olhar uma parte da visão: "isso não entra".

Assim, a paisagem é montada como uma sentença gramatical, a partir de um conjunto de elementos disponíveis e regras – enquadramento, medidas, distância, ponto de vista, escala, percepção, orientação – que permitem que sejam formuladas de diversificadas maneiras. Segundo Cauquelin (2007),

ao emoldurarmos, situamo-nos à certa distância, utilizamos recursos da linguagem, valemo-nos da percepção sensível.

Também Schama (1996) acredita que não há como situar natureza e percepção humana em campos distintos, elas são inseparáveis: "Todas as nossas paisagens, do parque urbano às trilhas na montanha, têm a marca de nossas persistentes e inelutáveis obsessões" (SCHAMA, 1996, p. 29). A natureza é a manifestação do sensível e do intelecto.

A fotografia, no início do século XIX, deu continuidade ao que a pintura vinha praticando, contribuindo para popularizar as cenas de paisagens pitorescas. Apesar do retrato ter sido o gênero fotográfico predominante no século XIX, muitos fotógrafos, mesmo com as dificuldades causadas pelos processos e equipamentos, começaram a usar a fotografia como aparelho mediador entre o homem e o ambiente externo.

Ao longo do século XIX, conta Lissovsky (2012, p. 230), "e durante as primeiras décadas do XX, os 'álbuns de vistas' foram a forma dominante de difusão das 'fotografias de paisagem'". Naquela época, era comum a produção de panoramas e vistas da cidade produzidas em álbuns. Nesse caso, trata-se de um outro tipo de paisagem, a paisagem urbana. Como define Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 10): "as cidades são as paisagens contemporâneas. (…) Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades" (PEIXOTO, 1996, p. 10). Para Cauquelin (2007), a paisagem urbana é mais nitidamente paisagem que a paisagem agreste, pois sua construção é mais marcada, mais constante. "Ali tudo é moldura e enquadramento, jogos de sombra e de luz" (CAUQUELIN, 2007, p. 150). Nessa concepção, a fotografia já nasceu paisagem: a vista dos telhados feita da janela do sótão da casa de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) nada mais é que uma paisagem urbana. No Brasil, Marc Ferrez (1843-1923) produziu vistas urbanas no Rio de Janeiro e Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) documentou as transformações urbanas de São Paulo no *Álbum comparativo*

da cidade de São Paulo (1862-1885). Nesse álbum, ele mostrava fotografias tomadas dos mesmos locais e sob os mesmos ângulos em um intervalo de 25 anos.

Antonio Fatorelli (2003) comenta que os primeiros fotógrafos de paisagem, entre eles Carleton Watkins (1829-1916) e Francis Frith (1822-1898), empreenderam viagens em direção a territórios desconhecidos, enquanto outros, como Eugène Atget (1857-1927) e Brassaï (1899-1984), recorreram à fotografia como forma de registrar suas caminhadas, seus encontros no próprio território da cidade. Em um derradeiro gesto de um fotógrafo clássico, como escreveu Lissovsky (2012), Alfred Stieglitz (1864-1946) dedicou-se à busca do traço no que se ausenta, ao fotografar nuvens, ensaio que ele chamou de *Equivalentes* (1925-1934).

Nas décadas de 1920 e 1930, as fotografias de Ansel Adams (1902-1984) foram destaque do gênero por tentar restituir a condição original da natureza, sem intervenções humanas.[3] Adams usava câmeras de grande formato e a menor abertura possível do diafragma, f/64, conferindo à imagem grande profundidade de campo. Suas fotografias serviram de apoio a campanhas de criação de parques nacionais nos Estados Unidos. Mais recentemente, entre 1980 e 1990, Hiroshi Sugimoto (1948) fotografou o mar e seu horizonte em diferentes lugares do mundo, usando câmera de grande formato e longa exposição. As fotos em preto e branco são exatamente do mesmo tamanho, e em todas o mar aparece bifurcando a linha do horizonte.[4]

Tradicionalmente, a paisagem está relacionada a um sentimento de satisfação que proporciona prazer. Já estão instaladas em nosso modelo cultural formas de reconhecer a paisagem que nos fazem exclamar: "que bela paisagem!". É comum associá-la

---

[3] As fotografias de Ansel Adams podem ser visualizadas em: http://anseladams.com/.

[4] As fotografias da série *Seascapes*, de Hiroshi Sugimoto, podem ser visualizadas em: https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1/.

à ideia de tranquilidade, descanso e bem-estar: "vamos às montanhas desfrutar da paisagem".

Para Cauquelin (2007), se existe um sentimento de satisfação conferido pela paisagem, é porque existe uma forma que espera uma satisfação, um preenchimento. Trata-se de uma adequação de um modelo cultural ao conteúdo singular que é apresentado.

O prazer da paisagem viria, então, de uma tentativa de se ajustar para alcançar a perfeição, que seria o êxtase. O sentimento de que o conteúdo é justo ou de "como deve ser" conduz à satisfação, o que, como mostra Cauquelin (2007), tem a validade de um contrato entre o que está presente diante de nós e os critérios de validade de outros pontos de vista. Assim, a satisfação deriva da necessidade da obra de se legitimar; como explica Cauquelin (2007, p. 121), "por trás da obra ela buscará o plano de fundo – o criador, sua inspiração, sua intenção –, buscará causas, explicações. Julgar e avaliar, nomear e denominar fazem parte da satisfação".

Lembremos, por exemplo, a pintura de paisagem do Romantismo, período a que – em reação ao equilíbrio e racionalidade do Classicismo – eram atribuídos às obras valores como a solidão, a dramaticidade e a imaginação. A paisagem mostrava não apenas o cenário, mas a sua relação com os personagens das obras. Pintores como Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), Eugène Delacroix (1798-1863), Joseph Mallord William Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837) e Caspar David Friedrich (1774-1840) exaltaram a dimensão nacionalista e ética do passado histórico, evocando acontecimentos e personagens.

As pinturas de paisagens de Friedrich, por exemplo, mostram a fragilidade do homem na escala da vida. Elas enfatizam o impacto do emocional e do espiritual sobre a natureza. Sua pintura *O caçador na floresta*,[5] que tem a guerra como

[5] A pintura *O caçador na floresta* pode ser visualizada em: https://www.caspardavidfriedrich.org/The-Chasseur-In-The-Forest-1814.html.

tema, de acordo com Schama (1996), tornou-se o ícone mais duradouro da Guerra de Liberdade (*Freiheitskrieg*). Schama ressalta que rapidamente os críticos contemporâneos apontaram a enorme carga de símbolos patrióticos dessa pintura. Assim, o corvo empoleirado em um dos tocos de pinheiro representa os soldados martirizados e entoa seu canto de morte para o solitário caçador. Mas, para Schama (1996, p. 114-115), "a composição de Friedrich, todavia, é muito mais que um inventário mecânico desses emblemas inspiradores". Na leitura de Schama, o pintor chama a atenção para a predominância de um ameaçador anteparo de folhagens que envolve o espaço no qual a história é inserida. Schama interpreta a neve como a morte que guarnece os abetos, e, para o autor, o soldado francês a serviço de Napoleão – o novo imperador – é pintado de costas, cercado pelas impenetráveis fileiras de árvores, para enfatizar sua vulnerabilidade.

Pela forma clássica como se constitui – em relação ao enquadramento, composição, perspectiva, luz – e diante de suas possíveis interpretações, quem observar essa pintura não terá dificuldade em encontrar uma maneira de legitimá-la, e, quando isso acontece, o sentimento de legitimação proporciona também o prazer.

OUTRAS PAISAGENS

Nem sempre a paisagem dá a impressão de perfeição, satisfação ou de legitimidade, pois "antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente", alerta Schama (1996, p. 17). Para o autor:

> (…) a paisagem nem sempre é mero "local de prazer" – o cenário com função de sedativo, a topografia arranjada de tal modo que regala os olhos. Pois esses olhos, como veremos, raramente se clarificam das sugestões da memória. E a memória não registra apenas bucólicos piqueniques (SCHAMA, 1996, p. 28).

Segundo Schama, alguns paisagistas contemporâneos acham as convenções instituídas à paisagem presunçosas, até mesmo ofensivas. De modo que eles se esforçam para fugir das normas da tradição pictórica e se propõem a "produzir uma *antipaisagem* na qual a intervenção do artista se reduz à marca mínima e mais fugaz sobre a terra" (SCHAMA, 1996, p. 22, grifo nosso). Como exemplo, Schama cita o trabalho do alemão Anselm Kiefer (1945). O trabalho desse artista está relacionado à história da Alemanha e a temas como o nazismo, o Holocausto, assim como aos conceitos teológicos da cabala. Na obra *Varus*,[6] de acordo com Schama (1996), Kiefer faz uma referência, quase uma paródia, à pintura *O caçador na floresta*, de Caspar David Friedrich. No lugar do solitário soldado francês, Kiefer escreveu com carvão *Varus*, nome do romano imperialista que ficou perdido no meio da floresta. "E, no lugar do sagrado bosque de abetos, emblema da ressurreição nacional, colocou árvores eriçadas, castigadas pelo tempo; as frondes não aparecem, e os troncos desnudos apresenta as cicatrizes da guerra" (SCHAMA, 1996, p. 136). Para Schama, o trabalho de Kiefer tem como propósito uma agressiva reconstituição da destruição histórica: "enquanto a arte romântica reiterava a celebração sentimental de paisagens natais, sua arte fazia o que a história fizera: queimava-as" (SCHAMA, 1996, p. 135).

Obras como a de Kiefer vêm ampliando a esfera da paisagem, que deixou de ter como referência apenas o modelo clássico. Segundo Cauquelin (2007), a paisagem de uma terra de dimensões humanas está se perdendo em meio à explosão de satélites, de novas descobertas no universo e de novas tecnologias audiovisuais, provocando, assim, possíveis mudanças nos nossos dispositivos perceptuais.

Lissovsky acredita que, desde os primórdios da fotografia, já havia a preocupação em documentar as catástrofes que

---

[6] A obra *Varus*, de Anselm Kiefer, pode ser visualizada em: https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-varus.

distorcem o mundo. “A expedição de O’Sullivan tinha caráter geológico e visava documentar as formações rochosas que denunciavam sua origem vulcânica” (LISSOVSKY, 2012, p. 251). Na contemporaneidade, não se trata mais de buscar a reparação do mundo; contudo, a fotografia tem sido utilizada como forma de reflexão sobre os deslocamentos do homem pelo mundo. Para Lissovsky, isso acontece

> porque a produção fotográfica contemporânea defronta-se agora, mais do que nunca, com o enigma da morada do humano; ela tem nos ajudado a compreender melhor alguns dos aspectos que nos oferecem as jornadas e os estratos: exílio e retorno, sedimentação e catástrofe (LISSOVSKY, 2012, p. 246).

As paisagens são muito mais que imagens da natureza, são construções dos homens, frutos de ações e intervenções no ambiente por povos distintos, que viveram ou ainda vivem em diferentes territórios. Elas são resultado de embates sociais. As paisagens expressam a cultura em seus diversos aspectos e são fundamentais para compreendermos a relação entre cultura e natureza. Se a natureza é criação do homem a partir de sua interação com o ambiente, não podemos esquecer que o homem pertence a ela. A natureza vem agindo antes da interferência do homem, mas a cultura humana já modificou todo o sistema natural. Como comenta Schama:

> Claro está que, obviamente, a atuação dos vários ecossistemas que sustentam a vida no planeta independe da interferência humana, pois eles já estavam agindo antes da caótica ascendência do *Homo Sapiens*. Mas também é verdade que nos custa imaginar um único sistema natural que a cultura humana não tenha modificado substancialmente, para melhor ou para pior. E isso não é obra apenas dos séculos industriais. Vem acontecendo desde a Mesopotâmia. É contemporâneo da escrita, de toda a nossa existência social. E esse

mundo irreversivelmente modificado, das calotas polares às florestas equatoriais, é toda a natureza que temos (SCHAMA, 1996, p. 17).

VESTÍGIO, HISTÓRIA E TEMPORALIDADE

Em *To Face*, não encontramos paisagens fotográficas que procuram equivaler-se à natureza com o objetivo de proporcionar deleite visual, mas sim paisagens devastadas, carregadas de marcas de um passado sombrio. Essas marcas nos fazem pensar que a paisagem, além da natureza, envolve cultura, línguas, economia e costumes. Como ressalta Schama (1996, p. 70), "paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha". No caso das fotografias de Paola De Pietri, as paisagens estão crivadas com o legado da guerra.

Essas paisagens parcialmente encobertas pela neblina, pela vegetação, ou dominadas por fragmentos de pedras, lembram-nos do contexto da guerra por meio de sinais, rastros, ruínas e objetos deixados pelos combatentes. Sinais esses que permanecem integrados à natureza em uma dimensão quase invisível. São *paisagens historicizadas* que misturam, em uma mesma linha de tempo, passado e presente. O presente é marcado pela percepção inicial da natureza, que acontece sem esforço, de forma contemplativa; o passado é visível nos vestígios e também nas lacunas, nos espaços em branco. Trata-se aqui do espaço do possível, em que a história pode aparecer e desaparecer.

As tênues marcas nas paisagens fotográficas de Paola De Pietri que estão sendo encobertas pela grama, neve, árvores e pedras podem nos remeter à complexidade dos efeitos gerados pela história. Embora nessas imagens possamos ainda reconhecer, por exemplo, os restos de uma trincheira, elas são, acima de tudo, imagens do que não existe mais, elas nos falam por fragmentos de realidades perdidas.

Só depois de certo tempo de observação é que percebemos os detalhes escondidos nas fotografias de *To Face*. São pequenas

pistas, quase insignificantes e, no entanto, são elas que nos permitem refletir sobre o que aconteceu ali: quem morava naquela caverna, como construíram aquele abrigo, quantas pessoas morreram nas batalhas? A fotógrafa está interessada, principalmente, na história dos homens contada a partir de vestígios incorporados à paisagem.

De acordo com o pensamento benjaminiano, o vestígio pode ser entendido como traço, resíduo, possibilidade de reflexão a partir do que permanece. O vestígio é o operador de algo em vias de desaparecer, é o que sobra do ocorrido. É o que sobrevive ao apagamento, pois não carrega apenas o que resta, mas toda a força de uma desaparição. Na concepção de Walter Benjamin, o vestígio deve ser compreendido como uma prática historiográfica que procura rastros deixados pelos ausentes da história, rastros de outras possibilidades de interpretação do passado, que escapa da versão dominante. É preciso "escovar a história a contrapelo", dizia Benjamin (1996, p. 225).

Michael Löwy (2005) ressalta a concepção de tempo e história na obra de Benjamin. Segundo Löwy, a relação entre hoje e ontem não é unilateral, e "o futuro pode reabrir os dossiês históricos *fechados, reabilitar* vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates esquecidos, ou considerados *utópicos, anacrônicos* e na *contracorrente do progresso*" (LÖWY, 2005, p. 158, grifos do autor).

Na Tese 6, em "Sobre o conceito de história", Benjamin (1996) explica que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1996, p. 224). A fotografia, de algum modo, corresponde a um documento imediato da realidade externa, assim, concretiza o vestígio. Para Benjamin (1996), a fotografia capta algo secreto e efêmero, *a pequena centelha do acaso*, como ele mostra em *Pequena história da fotografia*. Löwy (2005), ao interpretar as *Teses* de Benjamin, comenta que "os 'estilhaços (*Splitter*) do tempo messiânico' são os momentos de

revolta, os breves instantes que salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica, uma quebra no cerne do presente" (LÖWY, 2005, p. 140).

Apropriando-se do pensamento benjaminiano, Georges Didi-Huberman (2011) relaciona a imagem ao gesto luminoso dos vaga-lumes, aos pequenos lampejos, que ele caracteriza como pequenas sobrevivências para onde devemos deslocar o nosso olhar. "A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível "(DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 87).

Trata-se aqui de articular a noção da temporalidade do índice a uma questão que é ligada à experiência histórica que, de acordo com Benjamin, é marcada pela descontinuidade e não pelo encadeamento. Nesse sentido, o passado ao qual as fotografias podem nos enviar não é fechado, mas aberto, e alimenta o compromisso com o futuro. "O passado leva consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. (...) Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações precedentes e a nossa" (BENJAMIN, 1996, p. 223).

De acordo com Didi-Huberman (2008), a imagem não se reduz a um mero acontecimento no passado, mas ostenta uma temporalidade dupla, permitindo que algo que restou do passado possa ser visto na força no presente. Poderíamos dizer que o vestígio é a indicialidade da imagem: a inscrição da experiência como índice, que está voltado para o passado, mas que, pelo trabalho da imaginação, dirige-se para o futuro.

No trabalho de Paola De Pietri, é como se a guerra fosse apanhada na dimensão de um traçado e a função das fotografias fosse compor uma segunda grafia, destinada justamente a salvar esses vestígios. Paola De Pietri estaria, então, preservando alguma coisa que logo seria encoberta. Talvez essas fotografias sejam testemunhas da maneira como esses traçados, em breve, não sobreviverão.

O remoto palco de batalhas foi tomado por uma silenciosa paisagem. As fotografias de *To Face* mostram a lenta apropriação dos rastros da guerra pela natureza. "Apague as pegadas!", diz o refrão de um poema de Brecht (2012, p. 57). O tempo vai apagar as inscrições da guerra nas montanhas. As imagens do livro mostram a ação dupla da natureza e do homem. Elas estão contraditoriamente relacionadas com a manutenção e a perda de vestígios. Roberta Valtorta, historiadora e crítica de fotografia, observa que:

> Por um lado, os homens manipularam as montanhas, transformando-as em um lugar equipado com artefatos necessários na guerra, como estradas, trincheiras e depósitos de armas e munições. Por outro lado, a própria guerra infligiu golpes na paisagem e alterou a sua morfologia, destruindo e remodelando a essência da montanha e provocando rupturas na continuidade da paisagem. Mas enquanto *homo faber* constrói e destrói, durante o longo tempo de vida do mundo o trabalho da natureza está constantemente reabsorvendo o que o homem está constantemente mudando[7] (Valtorta *apud* DE PIETRI, 2012, p. 99, tradução nossa).

Em *To Face*, Paola De Pietri empenhou-se na tarefa de dar a ver os vestígios como forma de enfrentar o apagamento que a própria guerra produziu. A maneira como ela aponta e organiza os rastros da guerra na paisagem está longe da denúncia, da explicação, da reconstituição. Trata-se de um trabalho de investigação contra o apagamento da história.

---

[7] No original: "On the one hand, men manipulated the mountains, transforming them into a place equipped with artefacts needed in warfare, such as roads, trenches and stores for weapons and ammunition. On the other hand, war itself inflicted blows on the landscape and changed its morphology, destroying and remodelling the substance of the mountain and causing breaks in the continuity of the landscape. But while *homo faber* constructs and destroys, during the long lifetime of world the work of nature is constantly reabsorbing what man is constantly changing."

O processo de apagamento está relacionado à ação do tempo que pode encobrir tudo. O tempo tratando de pacificar o passado, dificultando a operação de resgate. Até quando será ainda possível responder: o que aconteceu ali? Que evento ocorreu? A que isso pertence? Resto de quê? Vestígio de quê?

A cada instante, histórias são esquecidas, deixadas para trás. Recobrar um evento do passado é uma forma de permitir que a história seja revisitada. Didi-Huberman (2012a) discute a necessidade de se arrancarem fotografias do real. Apesar de certa irrepresentabilidade, a imagem é fragmento de algo que aconteceu. Esse pedaço de alguma coisa, como pode mostrar o que aconteceu? Como, diante do acabado, reencontrar o inacabado? O que está em jogo é aquilo a que a imagem nos remete.

De acordo com Didi-Huberman (2012a), mesmo sabendo que as fotografias mostram uma partícula ínfima do ocorrido, elas são necessárias, pois só assim podemos imaginar o que sucedeu e evitar o risco do fato cair em esquecimento. De acordo com o autor, "seria preciso saber ver nas imagens aquilo de que elas são as sobreviventes. Para que a história, liberta do puro passado (desse absoluto, dessa abstração), nos ajude a abrir o presente do tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 229).

Somente pela imaginação é que conseguimos preencher as lacunas entre imagens e acontecimentos. A fotografia pode oferecer muito mais do que a contemplação, ela pode proporcionar experiência e ensinamento. Para Didi-Huberman (2012b, p. 215), "saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir *o lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um 'sinal secreto', uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou."

Nas fotografias de *To Face*, encontramos traços de um passado irrecuperável que pode, entretanto, ser imaginado. A Primeira Guerra Mundial aconteceu há mais de um século; entretanto, suas sombras ainda estão projetadas nas cavernas, nas rochas, nos bosques que compõem a paisagem dos Alpes italianos e austríacos. Podemos chamar essas imagens também

de *paisagens traumatizadas*, ou, para usar o termo de Schama (1996), de *antipaisagens*.

São paisagens compostas por camadas de matérias acumuladas com o passar do tempo, camadas da história que foram sobrepostas. As diversas tramas que se sucederam naqueles locais alteraram suas formas. Paola De Pietri não sustenta nenhuma inocência quanto ao recobrimento dos vestígios pela natureza. É como se ela quisesse nos dizer que não foi a natureza que atuou aí. Tudo é obra humana, uma obra terrível, feita pela guerra. E a natureza, sob a batuta do tempo, vai tratando de cicatrizar a experiência traumática da guerra. Se o trabalho do meio ambiente é absorver, engolir, gradualmente, esses sinais, o da fotógrafa foi o de criar elementos de descrição da história em meio a esse movimento de absorção. Observamos a vegetação curar as feridas, amenizar as cicatrizes que recortam as montanhas, recobrir um acontecimento histórico, tapar os nossos olhos.

Para Schama (1996), a paisagem é um texto no qual as gerações escrevem suas obsessões recorrentes. Nesse sentido, as paisagens do livro *To Face* são "textos" que apresentam "escritas" da Primeira Guerra Mundial. Mesmo destituídas da figura humana, é da transitoriedade do ser humano, da história e da natureza que elas tratam. Os espaços fotografados reportam aos feitos do homem e, portanto, à sua própria história: *são paisagens historicizadas*. Nelas, estão impressas histórias da Grande Guerra. Observamos o tempo tratando de pacificar o passado, dificultando a operação de resgate e, por outro lado, as fotografias tentando historicizar o real, preservar alguma coisa que ainda não foi encoberta.

Essas imagens têm uma temporalidade própria que se distingue do *tempo da atualidade* da fotografia tradicional de guerra. A escolha de uma câmera de grande formato para desenvolver o trabalho já indica que a fotógrafa não estava interessada no clique instantâneo. Antes de apertar o disparador, Paola De Pietri precisava fazer uma série de operações – escolher o enquadramento, o ângulo de visão, os componentes da imagem, o grau

de distanciamento, posicionar a câmera, fazer a fotometragem – para, então, arrancar um fragmento da extensão contínua da paisagem. Na maior parte do trabalho, ela optou por manter distância média ou longa das marcas da guerra e procurou incorporá-las às paisagens como se fossem componentes próprios da natureza, sem destacá-las, evitando o plano fechado. Mostrar a natureza reabsorvendo os golpes que a guerra lhe infligiu foi o modo que Paola De Pietri escolheu como resposta à pergunta: "O que aconteceu depois?".

Passou-se um longo tempo entre o evento e aquilo que sobrou dele, por isso, o signo e o seu referente estão mais distanciados. Esse distanciamento temporal demanda um tempo maior de observação, pois não enxergamos imediatamente nessas paisagens o fato em si. Nos espaços da guerra, camadas temporais vão se sobrepondo lentamente, e somente os vestígios poderão nos dizer algo sobre quem os deixou. Cria-se uma tensão entre as operações humanas – abandono de objetos, construções de trincheiras, devastações, queimadas etc. – e o trabalho da própria natureza de reorganização do espaço. Diante dessa lógica do caos estabelecida na natureza, Paola De Pietri aborda a presença de algo que já está ausente.

TRÊS VARIAÇÕES DO VESTÍGIO NAS PAISAGENS DE *TO FACE*

Em *To Face*, cada paisagem fotográfica contém singularidades, e a maneira como os vestígios da guerra aparecem dispostos nessas imagens é sempre variável. O vestígio ora aparece como um elemento discreto na paisagem, ora ele é toda a paisagem, embora nem sempre identificável. Há ainda imagens em que o vestígio não é visível, já que foi totalmente absorvido pela natureza. São fotografias opacas, que não apresentam um sentido direto em relação ao acontecimento e que jogam com a experiência histórica, revelando-a, ainda que parcialmente, ou apontando

para tentativas de apagá-la. Assim, podemos organizar os vestígios que marcam essas paisagens em três grandes grupos.

1. VESTÍGIO PONTUAL

Neste grupo, o vestígio é o que se destaca em meio ao contínuo da paisagem. Ele aparece como um elemento discreto, mais ou menos encoberto pela paisagem, e que chega a passar despercebido ao olhar do observador. Isso que se destaca precisa de um tempo para ser apurado, absorvido. Aos poucos, começamos a notar a presença de possíveis rastros da guerra na paisagem.

Em "Pré de Padon",[8] por exemplo, o que vemos, em um primeiro momento, é uma montanha coberta por uma vegetação rasteira, no primeiro plano, e, ao fundo, pedras e elevações brancas diluindo-se no branco do céu, acentuado pelo efeito da neblina. Também chama a atenção o contraponto do verde amarelado, no primeiro plano, com a brancura no plano de fundo. Observando um pouco mais, reparamos as duas aberturas retangulares na montanha, na parte central da imagem. Teriam sido feitas pelas mãos dos soldados? Eis um provável vestígio da guerra. Em "Lago Minisini, Ospedaletto",[9] observamos árvores e uma mata encobrindo a entrada de uma caverna, tornando-a um ponto escuro no meio do verde exuberante que envolve a paisagem. Em uma primeira impressão, essas fotografias podem passar por belas e convidativas, mas, tão logo as observamos com um olhar atento, percebemos que elas estão muito longe de meras paisagens bucólicas. São justamente os vestígios pontuais, nessas duas fotografias, as entradas das cavernas, que quebram a singeleza da imagem e nos remetem aos tempos da guerra.

---

[8] Disponível em: https://www.artribune.com/report/2012/07/de-pietri-in-prima-linea-al-maxxi/attachment/paola-de-pietri-pre-de-padon-collezione-unicredit-in-comodato-al-mart-di-trento-e-rovereto/. Acesso em: 8 mar. 2022.

[9] Disponível em: http://www.mufoco.org/en/paola-de-pietri-to-face/picture-002/. Acesso em: 8 mar. 2022.

2. VESTÍGIO CONTÍNUO

Em outras fotografias, a operação é invertida, o vestígio deixa de ser um detalhe e passa a fazer parte de toda a paisagem. Torna-se ele próprio a paisagem. Se, no primeiro grupo, o vestígio é o que passa quase despercebido no contínuo, aqui ele é o primeiro a ser observado. Como acontece na fotografia "Pal Piccolo",[10] em que rochas devastadas ocupam todo o quadro. Também a última imagem do livro, "Passo dell'Alpe Mattina, Gwengalpenjoch",[11] é composta por montes de pedras calcárias que aparecem despedaçadas, no primeiro plano, e mais sólidas, como uma muralha danificada, no plano de fundo. Nas duas fotografias, não sabemos exatamente do que se trata, a única informação que temos é sobre os locais onde elas foram feitas, como informam os títulos. Os vestígios seriam, então, as pedras que ocupam praticamente toda a imagem. Ainda que Paola De Pietri (2014) afirme que todas as fotografias do livro têm sinais da guerra, a proveniência desses vestígios também é incerta: são resultantes de ações da própria natureza ou surgiram do impacto dos tiros de canhões durante as batalhas impetuosas?

3. VESTÍGIO SUBMERSO

No terceiro grupo situam-se as fotografias em que o vestígio não pode mais ser identificado no contínuo da imagem. Ele não é mais visível, foi apagado, absorvido pela natureza – seja pela neve, pela vegetação ou pelas nuvens. Por exemplo, em "Cason d'Ardosa, Monte Grappa",[12] as nuvens, aos poucos, vão fluindo lentamente pela colina, passando por cima da montanha, das pedras e dos sulcos, como que filtrando, tingindo de branco, delicadamente, os elementos da paisagem. Em "Pazzo

---

[10] Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/paola-de-pietri-pal-piccolo-to-face. Acesso em: 8 mar. 2022.

[11] Disponível em: http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/la-guerra-di-paola. Acesso em: 8 mar. 2022.

[12] Disponível em: https://francishodgson.com/2013/02/28/paola-de-pietri-and-the-effort-of-memory/paola-de-pietri-cason-dardosa-monte-grappa/. Acesso em: 8 mar. 2022.

di Vezzena",[13] vislumbramos apenas uma massa branca. O céu está coberto de nuvens brancas e, no solo, observamos apenas a neve. Uma saliência curva muito sutil, quase imperceptível, no centro da imagem, sugere que o terreno encoberto pela neve possui irregularidades. No canto superior, à esquerda, três discretos traços escuros quebram a brancura da paisagem. Tudo parece ter sido apagado, a imagem tornou-se mais lisa, quase não há texturas. O sentimento que temos é de ausência total. As nuvens e a neve ofuscam os rastros da guerra, apagam a história de maneira rápida e suave.

Ao chegar à imagem praticamente sem nenhuma inscrição, Paola De Pietri, em um gesto crítico em relação à própria fotografia, parece nos mostrar que não precisamos expor imagens brutais para refletir sobre guerras: o vazio, o silêncio também trazem inquietações. Nas fotografias de *To Face*, a história está presente nas marcas, nos restos de objetos incrustados na paisagem, na indeterminação do percurso da natureza. O olhar que procura marcas da guerra é o mesmo que está ligado à consciência histórica. Apreciamos a paisagem dos Alpes, mas devemos lembrar que, ali, jovens soldados procuraram refúgios nas cavernas, lutaram contra o exército vizinho, foram bombardeados e perderam suas vidas. Essas fotografias não foram exatamente feitas para passear com o olhar, elas nos desafiam a lidar com os limites do apagamento e da invisibilidade e a procurar efetivamente uma identificação dos acontecimentos da guerra.

Ao longo dos Alpes e Pré-Alpes e a leste na área do Carso, por onde passaram os exércitos da Áustria-Hungria e da Itália, opera agora o tempo da natureza, que procura recobrar sua face original e esconder a história das batalhas travadas durante anos. Nesse jogo de aparecimento, destruição e reaparecimento dos vestígios na paisagem, Paola De Pietri nos faz pensar que a única experiência que pode ser transmitida é a

[13] Disponível em: http://www.hippolytebayard.com/2012/03/. Acesso em: 8 mar. 2022.

da impossibilidade da experiência, ou seja, da impossibilidade de narrar o evento tal como ele aconteceu. A natureza suavizou os traços da guerra, e, nas crateras formadas pelas bombas, crescem agora grama e árvores novas. Apesar de agora tudo ser silêncio, pois a natureza suturou quase todas as feridas do passado, nas paisagens fotográficas de *To Face* ainda ecoam as marchas dos soldados em ação.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de S. P. Rouanet. Prefácio de J. M. Gagnebin. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. Obras Escolhidas; v.1.

BRECHT, B. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de P. C. de Souza. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. Tradução de M. Marcionilo. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2007.

DE PIETRI, P. *Entrevista por e-mail*. Destinatária: Kátia Hallak Lombardi. [*S. l.*], 29 nov. 2014. 1 mensagem eletrônica.

DE PIETRI, P. *To Face*. Göttingen: Steidl, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Tradução O. A. O. Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. [Edição brasileira: DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de V. C. Nova, M. Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015].

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de V. Brito e P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. Tradução de P. Carmello e V. C. Nova. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 206-219, 2012b.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de V. C. Nova e M. Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FATORELLI, A. *Fotografia e viagem*: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Faperj, 2003.

LISSOVSKY, M. Rastros na paisagem. A fotografia e a proveniência dos lugares. *In*: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (org.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 229-258.

LÖWY, M. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac: Editora Marca D'Água, 1996.

ROUILLÉ, A. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. Tradução de C. Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. Tradução de H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LILIZA MENDES

SOBRE O QUE NÃO É PRECISO[1]

O conceito de uma pesquisa heurística, muito caro a Didi-Huberman, proporciona uma abordagem do tema sobre as metodologias para o trabalho com arte, ao abrir o horizonte da experimentação livre, paisagem não condicionada por premissas axiomáticas. Uma forma aberta a um jogo de formulações pautado em linhas tortas, muitas vezes desconhecidas, inesperadas, linhas que embaraçam, desfiam, recortam, se encontram, se dissipam, retornam e seguem… Conduzir e ser conduzido por regras assumidas como invenções particulares, motivações para encontrar respostas às perguntas que ainda nem foram feitas…

A pesquisa que empreendi no doutorado, o texto com o qual a apresentei – e reapresento aqui – e a minha prática com os procedimentos artísticos sobre os quais versa a tese têm como referência a dinâmica da montagem. O que se constrói são aglomerados de tempos, percepções, memórias e vivências engendrados em conjunções lastreadas pela experiência, cujos resquícios se formam em palavras, pensamentos, objetos, ações.

No projeto formulado em 2011, o trabalho de Orozco, *Mis manos son mi corazon*, de 1991,[2] e as duas séries fotográficas,

---

[1] Esse texto é o mesmo apresentado no dia 31 de julho de 2015, ocasião da defesa do meu doutorado. Revisito-o por acreditar que ele se constitui como um exemplo metodológico da minha maneira de pensar sobre uma prática artística.

[2] A imagem desta obra do artista Gabriel Orozco pode ser acessada em https://www.mutualart.com/Artwork/MIS-MANOS-SON-MI-CORAZON--MY--HANDS-ARE-M/39364F77A3470DB1.

Aparecimento,[3] que eu havia feito em 2002, e *Manual*,[4] de 2006, eram já os alicerces para a pesquisa, que naquele momento era proposta como uma investigação das referências manuais em trabalhos de arte e cujo título era: "o discurso das mãos".

Figura 1 - *Aparecimento*, mãos e gesso, 2002, Liliza Mendes
Fotografia: Inês Rabelo. Fonte: Acervo da autora.

Figura 2 - *Manual*, 2006, Liliza Mendes
Fotografia: Fernando Fiúza. Fonte: Acervo da autora.

[3] *Aparecimento* é formado por dez fotografias de 30 x 40 cm, nas quais as mãos são focalizadas na dupla função de receptoras e fabuladoras de um universo material.

[4] *Manual* é uma série de 36 imagens de 25 x 30 cm cada uma, nas quais os gestos modelam matérias ausentes. Memorizada nas mãos, essa gestualidade não diz respeito ao feito, ao objeto, mas sim ao ato do fazer: uma homenagem ao processo.

Passados alguns meses do início do doutorado, as leituras, as disciplinas cursadas, as conversas e os pensamentos, sempre voltados para o trabalho por fazer, encaminharam a pesquisa para um novo foco, apoiado, ainda, pelos discursos das mãos de Orozco, assim como as minhas próprias. Ou seja, pelos gestos que performavam (ainda que só como memória, no caso de *Manual*) a prática do toque, do envolvimento da matéria, numa conjugação que eu via explicitar a potência do contato, estruturando as bases da modelagem e da moldagem, os dois procedimentos que mais participaram da minha lida com a arte. O jogo entre forma e contra-forma trabalhando na materialidade plástica do que se modela ou se molda tornou-se tema em uma nova orientação para a pesquisa, com a proposta de abranger esses procedimentos em suas condições processuais.

A CONDIÇÃO PROCESSUAL E A PLASTICIDADE/MATERIALIDADE NOS PROCEDIMENTOS DA MODELAGEM E DA MOLDAGEM, OU, SOBRE O QUE NÃO É PRECISO[5]

Pensar sobre o processo que opera a materialidade e a plasticidade envolvidas nos procedimentos da modelagem e da moldagem, entendendo a lógica do transformar como signo da imprecisão. Propor uma tese sobre o que não é preciso já era, naquele momento, estar sob o jugo das forças processuais, esses condicionantes que escapam das tentativas de controle e revolucionam as expectativas.

É certo que tudo se processa, que tudo se transforma, mas é com a referencialidade do trabalho da modelagem e da moldagem que a pesquisa se desenvolveu, sempre perpassada por uma ideia de corporalidade que tanto atravessa quanto sustenta a temática escolhida. Essa corporalidade é a condição matérica

[5] O texto da tese de minha autoria está disponível em: http://hdl.handle.net/1843/EBAC-A48MYS.

que permite a plasticidade da transformação, que é pensada, nessa condição de trânsito, como um substrato desse estudo.

Vale a pena imaginar o desmembramento do termo – trans/forma/ação – para perceber, no próprio léxico, a atividade dessa instância:

Quando dividida em prefixo, radical (raiz, fixo) e sufixo, ou seja, quando tripartida em sua nomeação classificatória, a palavra já expõe uma imagem interessante: o radical, a raiz que fixa o sentido matriz desse vocábulo (a forma), é antecedido e sucedido das partículas que desestabilizam a sua unicidade fixada.

O movimento do trans, que é a essência do através, e da ação, como uma potência atuada, instaura, para o significado de forma, um sentido de "constância da instabilidade", ou "inconstância da estabilidade", afirmando o propósito dessa pesquisa de lidar com a forma, exatamente, nesse momento processual em que ela ainda não é. Em que ela é o ainda a ser.

A transformação é acionada pelo toque, que é um gesto temporalizado.

Daí o toque e o tempo serem tomados como eixos, nomeando os dois capítulos que compõe a tese: o toque transformador e o tempo em processo. O toque e o tempo são reconhecidos como premissas para a ocorrência dos procedimentos estudados: através do contato que deflagra o acionamento da modelagem e da moldagem, institui-se, necessariamente, uma prerrogativa da temporalidade, condutora do movimento da transformação.

É preciso lembrar que modelagem e moldagem se estruturam a partir de uma palavra cujo sentido é sempre posto em questão na pesquisa: a palavra "modelo". Um modelo designa algo exemplar, uma norma, um princípio, uma diretriz.

Modelo fala de assertividade, de precisão, norteia uma fixidez a ser espelhada, indicando uma ordem de derivação entre original e cópia. Mas o que é valorizado na tese é o fato de a grande potência da instância processual desses procedimentos ser, exatamente, a capacidade de subversão do modelo. Essa evidência semântica incorporada na nomenclatura dos

procedimentos é sempre posta em causa, pela reflexão proposta sobre a força da instabilidade, o movimento possibilitador da dinâmica da transformação. Essa energia tem o sentido de uma não subserviência modelar, desenvolvida através do seu poder de se rebelar contra a tentativa de um controle pleno de uma situação reprodutiva. Ela é essencial para pensar a condição processual como um fenômeno plástico de uma morfogênese em contínuo devir.

Sob os auspícios do toque e do tempo, a escrita da tese foi marcada pela minha prática com a modelagem e a moldagem. Essa contaminação tentou trazer da lembrança corporal uma textualidade da experiência no esforço de fazer falar, como uma atividade do logos, o que é da ordem do sensível. Ainda que essa pragmática impregnada em meu corpo nem sempre consiga se tornar voz, ela se faz ouvir na leitura das obras escolhidas para figurarem o texto, assim como em todas as articulações apresentadas e sempre agradecendo as intervenções de pensadores que tanto auxiliam na construção do aparato teórico.

Da própria textura da tese, de seu corpo de imagens e palavras, recorto/recordo, para esta apresentação, algumas passagens – fragmentadas, remodeladas – da construção textual do trabalho de pesquisa.

É decerto uma falácia o pensamento que vê a produção de uma obra de arte como resultado de um encadeamento de ações meramente operativas, a partir de uma projeção mental. A relação da ideia como invenção não pode se isentar da contaminação criativa de seu processamento matérico. Não se trata de entender o processo criativo simplesmente como uma invenção a ser posta em prática, mas pensar que a própria prática pode ser o lugar da invenção: um espaço para a emergência de forças imprevisíveis.

O tatear é percebido como uma condição essencial para o acesso à prática da modelagem e da moldagem. A presença da tatilidade, ato do toque, fundamenta o procedimento da modelagem na relação entre a palma da mão, os dedos, as

ferramentas e a matéria manipulada e estabelece seu vínculo com a moldagem, no encontro de superfícies, relacionando forma e contra-forma.

A experiência com a manipulação de materiais processados na modelagem e na moldagem, matérias plásticas e fluídas, como o gesso e a argila – para citar os exemplos mais recorrentes nessas práticas – não deixa nenhuma margem a qualquer fantasia de contaminação, se essa é entendida como um efeito de dissolvência de uma substância na outra. O tato é, seguramente, um sentido da pele (do ser humano e dos animais), e o contato é o espaço do encontro de superfícies: em nenhuma dessas acepções espera-se a dissolução de uma coisa em outra, mas acredita-se, sim, que há uma contaminação. Contaminação que, apesar de não eliminar a distância que marca a "identidade" de cada substância envolvida (pele, gesso, argila), transforma todos os elementos acionados, transformando, também por isso, os motores mentais envolvidos na projeção desses atos. Essa equação configura uma das sequências mais significativas dos procedimentos da modelagem e da moldagem: a operação do toque como o movimento de forças geradoras das formas. Formas que surgem a partir de erros e acertos, perdas e ganhos, de deslizes surpreendentes, que recolocam em perspectiva qualquer planejamento mental, pautado na certeza dos acontecimentos previstos para a prática. É na prática que se põe em ação o processo na condição de devir, de pura potência transformadora, possibilitando a contaminação pelo contato das superfícies acionadas nesse encontro de plasticidades – corpos plásticos estremecidos pelas trocas energéticas postas em movimento. O próprio encontro das substâncias já provoca um movimento, uma medida de diferença, que é considerada como uma contaminação: como ato que trans-forma, ato instaurador do devir, dessa plena instância da impermanência. A provocação do fluxo, dos movimentos dos diferentes elementos, é já, em si, o acionamento da condição processual, e, por isso, por ser fluência, escapa à determinação do isolamento, a uma delimitação rígida que pudesse desejar a

fixidez estéril das formas do mundo. O contato provoca, sim, a contaminação, o contágio: poderes trans-formadores, poderes revolucionários sempre prontos a desestabilizar as ordens estáticas, inspiradas na crença de uma "pureza" resguardada do contato com o "outro".

Viver a mão na integralidade daquilo que ela conduz é vivê-la como percepção da totalidade tátil de todo o corpo: lembrando que é com as mãos que se percorre o corpo, se toca a pele, se toca na própria condição do tocar. É com "a palma da mão, [esse] órgão privilegiado do tato" (BRUZZI, 2001, p. 139), que se toca o próprio tato. Os gestos das mãos tocam as coisas do mundo, tocam os outros, tocam a consistência, tocam a existência da matéria. São os gestos que inauguram a modelagem e a moldagem; são os gestos que performam o toque, o tato e o contato.

A modelagem e a moldagem, como procedimentos usados no universo artístico na geração, repetição, desenvolvimentos e desdobramentos de formas, procedem da interdependência tátil das forças acionadas: das mãos e ferramentas modeladoras tocando, e sendo tocadas, pelos corpos plásticos, e do contato da matéria em formação com os limites do molde que lhe dispõe em nova forma. Modelagem e moldagem são artes do tato e do contato.

O todo do corpo é um todo sensível que vê, ouve, cheira, experimenta o gosto das coisas, sente a si e ao mundo como corpo e como corpo do mundo. A experiência das sensações é concebida como um amálgama de todas as camadas perceptivas, colocando em ação o poder de toda essa aparelhagem, que não se percebe desmembrada, mas sim como uma unidade na plenitude do corpo sensório. Na tese não são pensados como estanques os sentidos que tramam a potência dos corpos humanos, mas há, com certeza, uma apologia ao tato, nunca em detrimento dos outros, mas sim na compreensão de que há particularidades, associadas a um ou a outro, e que dessas, no que diz respeito às mãos em seu desejo de tocar a materialidade, a do toque, a do

sentido do tato, é a particularidade que possibilita vencer as distâncias com o corpo e sentir a consistência do mundo.

Didi-Huberman é o autor mais presente no trabalho, e seu livro *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (2008) apresentou-se com uma obra de valor inestimável para a pesquisa, uma vez que é exatamente a impressão, sustentada pela premissa do contato, que se destaca na condição de força ativadora das instâncias processuais, deflagradas na efetivação dos procedimentos da modelagem e da moldagem. O contato se expressa em dupla face – porque esse ato invoca a instância do contactado, ou seja, o contato é sempre mais que um, não há um contato solitário.

Didi-Huberman define o sistema da impressão como um dispositivo operador da morfogênese através da reunião de uma forma e sua contra-forma.[6] A econômica e justa elocução ajuda a pensar sobre o problema, sempre apontado pelo autor, da relação complexa que a história da arte tem com a impressão: o método de criar algo a partir do entrelaçamento material da forma e da contra-forma é um método para re-criar, ou desdobrar, ou espelhar, instituído como um evento entre duas materialidades, ocorrendo a despeito do controle do artista. Para os parâmetros do ideal renascentista, essa ocorrência insubmissa poderia macular a maestria de quem deveria tomar a seu cargo todo o domínio da representação. Com essa independência da soberania do artista, a impressão se investe de uma autonomia fenomenal e produz restos, resquícios, traçando e incorporando, na própria matéria, algo mais do que se esperava que a obra de arte fosse arquitetar como imagem. Na qualidade de sobra, de corpo residual, a matéria revelada nesse processo se dá, portanto, como uma apresentação: longe de uma semelhança

---

[6] "(...) a impressão é bem esse sistema: forma e contra-forma reunidas em um mesmo dispositivo operatório de morfogênese [l'empreinte est bien ce système: forme et contre-forme réunies en un même dispositif opératoire de morphogenèse] (...)" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 54, tradução nossa).

imaginada, construída artisticamente, ela é uma presentificação do real, via um contato com esse.

É possível notar, em várias peças moldadas pela indústria, algum "defeito" de fabricação: os pequenos acidentes no percurso da fatura, reconhecidos como "imperfeições", podem ser percebidos como um "efeito" do procedimento da moldagem. Quantos já não observaram essas imprecisões? Uma rebarba na junção das partes que formam uma garrafinha plástica de água mineral? Orelhas meio desencontradas em bonecas de borracha? Uma superposição na padronagem de algum objeto fabricado em série? Quem já não se deparou com essas imprecisões, com essas ocorrências disseminadas em muitos produtos, tornadas visíveis, no exato momento em que, no caso de peças tridimensionais, são retiradas da fôrma que lhes moldou? Nesse momento-chave efetua-se o aparecimento do objeto, com a marca do procedimento que lhe originou. Ainda que utilizada para promover uma serialização, a prática da moldagem pode produzir a essência daquilo que contraria a sua desejada operacionalização: usada para proceder à repetição do mesmo, ela pode instaurar, no íntimo de seu mecanismo reprodutor, uma diferença. Essa diferença, valor de subversão do procedimento, é avaliada por Didi-Huberman, a partir de Duchamp, como uma operação *inframince*, propiciando pensar a moldagem na profundidade de sua atuação – profundidade que se realiza materialmente na superfície de um objeto moldado. Na tese, a moldagem é pensada como um procedimento aberto à sobredeterminação, à insurgência do acaso, do acidental, valorizada por essa qualidade de não precisão, fruto da emergência da diferença.

Com foco na condição processual, o que se quer recortar de toda a cadeia produtiva engendrada pela moldagem como uma repetidora da forma é o instante de seu acionamento: o momento do encontro entre matéria e forma, o instante no qual se dá o contato, o princípio agenciador de toda a operação. É em função desse que a moldagem poderá fazer aparecer unicidades, poderá subverter o fluxo de continuidade do mesmo, ao gerar,

no processo de repetição, o desvio da linhagem, estabelecendo o estatuto do outro, em meio à estrutura genealógica da igualdade. O contato só poderá acionar essa diferença por estar, paradoxalmente, relacionado com a distância, que é designada como uma separação sutilíssima, *inframince*, ocorrendo como um sopro quase, quando se pensa, por exemplo, no instante da formação de uma pequena bolha de ar, no interior de um molde preenchido: a emergência desse evento marcará, no corpo moldado, o seu dado de unicidade entre os possíveis múltiplos.

Na regência de um tempo geológico se modela e se molda toda a matéria do mundo. A Terra, esse gigantesco planeta amalgamado em uma materialidade heterogênea, está sempre em estado de transformação. Uma imensa massa sendo, todo o tempo, modelada e moldada nas mais improváveis variações. O estatuto da mudança, o substrato da materialidade universal, não se faz em uma única e deliberada continuidade; pelo contrário, os tempos são incessantemente múltiplos, como múltiplas são as formas trabalhadas – só há impermanência, e sempre nas mais diversificadas condições. Na superfície escavada da Terra, na geografia mista que se estende variada ao longo do grande globo, veem-se as mais diferentes formações constatando o contínuo fazer da modelagem e da moldagem: dunas arredondadas pelos ventos, praias sulcadas pelas areias lambidas pelo mar, picos gelados escarpados nas montanhas, cânions erodidos pelos rios na aridez das planícies. Essas, assim como as mais diversas formas que fundam o planeta, decorrem de uma conjunção de forças que condicionam as bases processuais dos procedimentos da modelagem e da moldagem: o contato (o toque, o gesto fundamental do encontro entre as matérias); a plasticidade (a habilidade de se transformar); e a materialidade (a corporeidade das transformações). Uma tríade que só se estabelece nas condições da temporalidade: os procedimentos se identificam como ação transformadora, como a efetivação da passagem de um a outro estado – só na emergência do movimento ocorrem as mudanças, só na fluência do tempo pode existir a transformação.

A noção de processo que a imagem de um rio pode trazer é de grande interesse para a proposição de refletir sobre os procedimentos da modelagem e moldagem, uma vez que esses são abordados, exatamente, a partir das condições de materialidade e plasticidade que desenvolvem seus processamentos. A condição processual de suas ocorrências é tramada em uma complexa temporalidade que pode ser associada com a movimentação das águas que deslizam no rio: às vezes revoltas, às vezes estancadas nas margens, escorregando suavemente ou escorrendo fugidias em sumidouros, rompendo caminhos, perfurando terra e pedras, embaralhando galhos e troncos – movimento feito de paragens e desvios, de agitação e calmaria, os movimentos das matérias sendo modeladas e moldadas como função da potência da plasticidade, processo que se manifesta como a essência da capacidade transformadora. A da água é a plasticidade mais poderosa, essa liquidez fugidia, sempre escapando pelos dedos, misturando-se com a terra na argila que escorrega nas mãos de quem a quer modelar, revelando texturas enquanto seca nas paredes do molde que a quer conter. A plasticidade é o princípio de tudo o que há – tudo, nas mais diferentes temporalidades, está sempre submetido ao infalível processo de transformação –, o tempo geológico que esculpe a pedra do rio, o tempo anterior que a modelou e moldou enquanto magma liquefeito, o tempo do homem que toma nas mãos o barro mole, ou esculpe a matéria dura do mármore, todos esses tempos, anteriores, posteriores, concomitantes, distantes e próximos, únicos e múltiplos, são a infinitude em seu eterno movimento de mudança. As temporalidades em jogo no curso do rio são como as instâncias que emergem no trato com as matérias plásticas com as quais se quer modelar e moldar – tantas e múltiplas, sempre escapando ao pleno controle, sempre possibilitando a insurgência dos turbilhões.

A condição processual dos procedimentos da modelagem e da moldagem é, ela própria, pura plasticidade. A plasticidade das materialidades em processamento produz-se como um conjunto interdependente, constituído na exigência temporal

dos desdobramentos. É preciso sempre retomar os condutores (o toque, o contato que estabelece a instância do processo da transformação; e o tempo, o promotor da própria instância). As palavras falam: condição processual, procedimentos, modelagem, moldagem, plasticidade: todas dizem de movimento, todas ocorrem como temporalidades. Todas elas traduzem ação: transformação. O toque desdobra: ele é o promotor da ação temporal da diferença, o princípio gerador da força plástica. E essa é o próprio devir, conceito intrínseco à noção de processo.

A água, o fluido mais elementar, a substância primordial para a existência da vida, é a essência da materialidade plástica, que a modelagem e a moldagem necessitam para pôr em trabalho as suas tarefas transformadoras. A água é o elemento da transformação, por excelência: a sua fluidez, prova cabal de sua inconstância, é também, ela própria, desdobrada, revolucionada, nos estados líquido, sólido e gasoso em que essa matéria impermanente transita. Liquidez fluente, solidez efêmera, vapor volúvel: plasticidade, transitoriedade.

A água potencializa, na terra que adentra, o corpo maleável do barro a ser tocado no ato de modelar e na operação da moldagem. O toque que desliza pela massa modelada, que amassa o seu corpo, avança, nesse deslizamento, para dentro: dentro e fora, superfície e entranhas, exterior e interior, tudo uma coisa só. Uma topologia singular dessa parceira tridimensional da fita de Moebius, o plano torcido que viabiliza a simultaneidade da frente e do verso. Latente, até ser encorajado pelo contato que lhe adentrará o corpo, vive o poder das dobras da argila. A argila é só dobras. As mãos que a apertam, penetrando no mais fundo da sua superfície, descobrem, com o gesto, mais uma camada externa – e por mais interior que se avance, por mais profundo que se busque, esta será sempre a mais superficial, a mais próxima do toque. A gestualidade conduz a modelagem nos desdobramentos dessa matéria mole, toda ela dobrável, manipulável, engendrando o processo de trans-formação, a insurgência da diferença, substanciada como plasticidade em ação.

O pleonasmo – pois a plasticidade é ação – enfatiza a sua identidade como uma afirmativa temporal, como momento fugidio, instável, vibrante: fulguração da instabilidade investida como a própria lógica do processo que permite um e outro procedimento – a modelagem e a moldagem.

Não será em vão, portanto, referir-se, mais uma vez, ao entrelaçamento da condição processual, plasticidade e materialidade. E insistir, ainda uma vez mais, no caráter temporal dessa conjugação que tenta, ao menos conceitualmente, abarcar a instância da transformação: essa que estará sempre em fuga, sempre escapando de qualquer tentativa de apreensão, dada a sua própria natureza, a sua impermanência.

REFERÊNCIAS

BRUZZI, H. M. *Do visível ao tangível*: em busca de um lugar pós-utópico. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance par contact*: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Paris: Éditions de Minuit, 2008.

MARINA CÂMARA

A INVESTIGAÇÃO TEÓRICA E A PRÁTICA ARTÍSTICA DE GIUSEPPE PENONE

Habitar a pele do mundo

> Em um mundo que acreditamos inconsciente e desprovido de inteligência, imaginamos, primeiramente, que a mais ínfima de nossas ideias crie concatenações e relações novas. Examinando as coisas de perto, resulta infinitamente improvável que seja possível criar qualquer coisa. Últimos a chegar sobre esta terra, simplesmente reencontramos aquilo que sempre existiu, percorrendo novamente, como crianças estúpidas, a estrada que a vida já percorreu antes de nós. (…) Seria suficiente que o ato de progresso inteligente fosse constatado, mesmo que uma só vez, fora da humanidade.
>
> *Maurice Maeterlinck*[1]

O PULSO DA PARIDADE

A produção deste texto teve como estímulo o argumento proposto pelo evento Metodologias e Dispositivos do Artista em sua Produção: Pesquisa, Enunciado e Transdisciplinaridade.

---

[1] Autor belga da virada do século XIX para o século XX, que talvez possamos classificar como um pensador sobre o comportamento tanto da fauna quanto da flora e que foi lido por muitos artistas da sua época, entre os quais Marcel Duchamp.

A ementa desse colóquio se apresentava como um convite a explorarmos o fato de as pesquisas em arte abordarem o mundo de forma mais aberta e, por isso, capazes de "mostrar às ciências humanas interrogações e proposições que são ainda inexploradas". Esse viés, por motivos que trarei ao longo do texto, mostrou-se imensamente oportuno em relação à pesquisa de doutorado que eu então realizava, cujo objeto foi o sensível na produção do artista Giuseppe Penone.

De acordo com o próprio Penone, existe, na origem de seu trabalho, a "vontade de uma relação paritária entre a [sua] pessoa e as coisas"[2] (PENONE, 2008, p. 64, tradução nossa). Gostaria, portanto, de propor especulações sobre como – através de quais procedimentos poéticos – ele transforma esse seu desejo de paridade em obra. Essa afirmação do artista não seria, segundo alerta o francês Jean-Christophe Bailly, simples retórica, mas sim um movimento empreendido por Penone, que:

> é simultaneamente de retorno (às coisas, às suas singularidades, às suas magias, às suas existências) e de saída, não de si mesmo – fato que resta impossível – mas pelo menos da concepção que ainda, malgrado tudo, faz do sujeito, do artista, de cada homem, uma entidade separada que vive sobre um topo e olha o mundo à distância[3] (Bailly *apud* PENONE, 2008, p. 64, tradução nossa).

A observação de Bailly é precisa no que diz respeito ao modo pendular de atuação adotado por Penone, mas adianto que será necessário voltarmos proximamente a essa citação, a fim de ponderarmos se a saída de si deve ser, de fato, descartada.

---

[2] No original: "la volontà di un rapporto paritario tra la mia persona e le cose."

[3] No original: "un movimento che è simultaneamente di ritorno (alle cose, alla loro singolarità, alla loro magia, alla loro esistenza) e di uscita, non da se stessi – fatto che resta impossibile – ma quantomeno dalla concezione ancora malgrado tutto dominante che fa del soggetto, dell'artista, di ogni uomo, un'entità separada che vive su qualche vetta e guarda il mondo a distanza."

Na tentativa de identificar métodos dos quais Penone se serviria ao longo de seu processo criativo, individuei pelo menos dois tipos de exercícios dos quais ele se vale e que são, na maioria das vezes, complementares. Por um lado, há uma observação sensível da natureza, cujo um dos objetivos é captar o caráter daquela matéria, daquele corpo com o qual ele trabalha. E, por outro, há a transcrição das reflexões do artista na forma de seus escritos. Estes dois exercícios – a observação sensível e os escritos – podem ou não ser complementares, já que a produção dos escritos de artista de Penone tem em si um valor de obra, para além de seu valor processual metodológico. Observemos, incialmente, o seguinte metaescrito:

> Ocorre-me escrever algo porque a obra nasce sempre de uma reflexão. (...) Às vezes procuro escrever as razões pelas quais realizo um trabalho, não com a intenção de fornecer uma explicação, mas criando uma associação de ideias e imagens que originam elementos para meditar, desenvolver e sintonizar o próprio trabalho[4] (PENONE, 2009, p. 331, tradução nossa).

Nesse escrito Penone revela justamente que suas obras, desdobramentos daquilo que aqui estou chamando de observação sensível, são também fruto de uma reflexão, da qual a prática da escrita faz parte. Sua escrita – esse pensamento que, ao passar por esse processo de tradução (de pensamento a texto), se torna um elemento para a meditação – algumas vezes é descritiva, compondo, assim, um texto tanto analítico quanto poético (Watkins *apud* PENONE, 2009, p. 333) que teria como um dos objetivos criar uma abertura para a interlocução entre a obra e o observador/leitor, além de, claramente, integrar o processo

[4] No original: "Mi capita di scrivere qualcosa perché l'opera nasce sempre da una riflessione. (...) A volte cerco di scrivere le ragioni per le quali realizzo un lavoro, non con intenzione di fornire elementi per meditare, sviluppare e mettere meglio a punto il lavoro stesso."

criativo do artista, compondo, por fim, um dispositivo difuso de criação.

Antes de abordar o outro método individuado – a observação sensível –, gostaria de retomar, mais uma vez, o enunciado do colóquio, quando Gilles Deleuze é citado, dizendo que não existe privilégio de uma dessas disciplinas (as artes, as ciências e a filosofia) sobre a outra. Sugiro assumirmos ausência de privilégios para além das disciplinas as quais sugere Deleuze, lembrando, por exemplo, que uma das áreas do conhecimento que hoje atende aos critérios científicos, a medicina, é, em sua origem, um desdobramento de práticas mágico-religiosas exercidas na Antiguidade. Refiro-me à imolação de animais praticada na Mesopotâmia Antiga, cuja análise das vísceras do animal sacrificado era trabalho para sacerdotes que, especializando-se nesse tipo de análise, passaram a ser solicitados em outras partes da Ásia para realizar diagnósticos em enfermos humanos, concedendo-os a alcunha de médicos caldeus. A sistematização de conhecimentos sobre a anatomia e a fisiologia é, portanto, fruto de algo que tinha, como fim último, a magia e a adivinhação.

Como ficou pré-anunciado pela citação de Bailly, é justamente através de um movimento de retorno à magia das coisas que Penone estabelece uma relação paritária com elas. Ou seja, é como se, para reverter o quadro vigente de disparidade entre nós (sujeitos) e o mundo (as coisas), fosse necessário deslocá-las não só da posição de objeto para a posição de sujeito, mas para uma posição outra, porvir. Em outras palavras, somente admitindo a urgência de um reposicionamento que prescinda de hierarquias é que parece ser possível a reparação da fratura natureza-cultura. Voltando ao caso dos povos politeístas, não nos esqueçamos da total inversão que então existia em relação ao quadro de relação com a natureza, em que os animais e outras entidades como os astros não só não eram tratadas como objetos, mas, ao contrário, eram cultuadas enquanto deuses, superiores, portanto, aos homens, os "sujeitos".

O modo como Penone lida com os materiais com os quais trabalha pode, a princípio, parecer paradoxal, já que a relação que ele estabelece com a corporeidade imanente aos materiais se dá não de modo simplesmente matérico, mas, ao contrário, beira o transcendental, o inexplicável ou a magia. Para que seus trabalhos componham visibilidades desse estado de paridade com e entre as coisas que, portanto, nos inclui nelas e não legitima instâncias dominantes, ele recorre justamente a experiências que eram regentes nos modos de vida da antiguidade, formas politeístas de tratar o mundo, ou seja, a "modos de ver daqueles povos em cujas religiões aparecem sopros vitais e espíritos que povoam as coisas, povos animistas para os quais não existe nenhuma fratura nítida entre natureza e cultura"[5] (PENONE, 2008, p. 64, tradução nossa). E, não por acaso, ele retoma constantemente, em seus escritos, os mitos gregos e, em algumas entrevistas, cita Mircea Eliade, ao encontrar nesse autor formulações sobre o tempo mítico. De fato, em seu livro *Mito e realidade*, Eliade traz o funcionamento dessa integração mágica que acontece nos ritos nos quais se atualizam os mitos:

> recitando ou celebrando o mito da origem, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolam esses eventos miraculosos. (…) Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, consequentemente, "contemporânea", de certo modo, dos eventos evocados. (…) Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao "viver" os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo "sagrado", ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável (ELIADE, 2011, p. 21).

[5] No original: "modi di vedere tipici di quei popoli nelle cui religioni appaiono soffi vitali e spiriti che popolano le cosa, popoli animisti per i quali non esiste nessuna frattura netta tra natura e cultura."

O mito, diria Lévi-Strauss, imaginando como o definiria um índio americano, é uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes" (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 195). É, portanto, ao tempo mítico que Penone recorre para que sua criação seja, em alguma medida, relacionada a um ritualismo, ou seja, à vivência de algo da ordem do mitológico. Mas do que ele lança mão para dar corpo a essa ideia animista de contiguidade com o mundo? Tomemos a escultura *Anatomie*, uma obra que foi realizada em múltiplas versões e em diferentes momentos da carreira do artista.

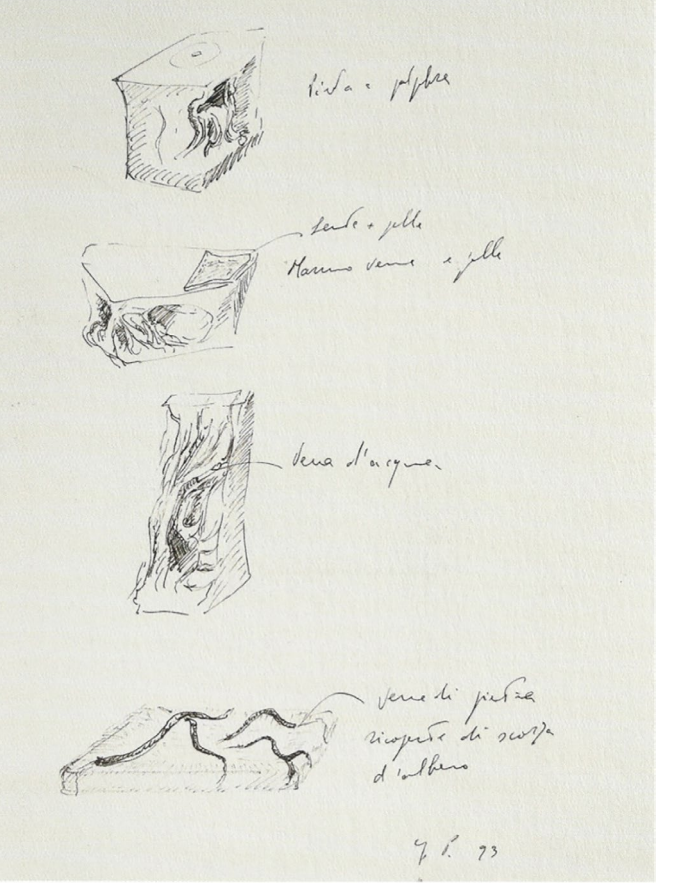


Figura 1 - Estudo para *Anatomie*, 1993, Giuseppe Penone
©Arquivo Penone. Cortesia do artista.

Figura 2 - Estudo para *Anatomie*, 1993, Giuseppe Penone
©Arquivo Penone. Cortesia do artista.

Figura 3 - *Anatomie*, 2003, Giuseppe Penone, mármore de Carrara
©Arquivo Penone. Cortesia do artista.

Figura 4 - *Anatomie*, 2011, Giuseppe Penone,
detalhe da obra, mármore de Carrara

©Arquivo Penone. Cortesia do artista.

A matéria esculpida nessa obra é o mármore de Carrara. O mármore é conhecido como rocha metamórfica, pois sua cor clara é, na verdade, fruto de uma reação química pela qual ele passa ainda em seu estado de pedreira, ao passo que as linhas que vemos atravessá-lo são as ditas impurezas, ou seja, outros materiais que não o calcário. O mármore de Carrara é muito usado para a estatuária por causa de sua "semelhança à carnação humana" (LANCIONI, 2009, p. 102) – europeia, obviamente. Penone, no entanto, jamais esculpiu estátuas nem mesmo imprimiu formas outras a esse material que não pertencessem àquelas do próprio mármore. De fato, em *Anatomie* o

que interessa ao escultor não é outra coisa senão ressaltar os veios da pedra – suas impurezas, no caso –, que em italiano são chamados de *venatura*. Ele procede *per forza di levare*, ou seja, retirando porções das partes "puras" do bloco, fazendo com que os veios ganhem volume.

Antes mesmo de chegarmos à fortuna crítica dessa obra, temos, já em seu título, indícios acerca do trajeto percorrido pelo artista. O plural empregado, *Anatomie*, nos informa que a obra se refere a mais de uma estrutura corpórea: a da pedra, mas também a do homem, a do mar, e a tantas outras possíveis. Para além dos procedimentos formais empregados nessa escultura, quais outros instrumentos levaram o artista a trazer à tona a morfologia interna da pedra? Interessam-me esses outros artifícios os quais eu chamei de observação sensível, mas que, sem dúvida, é muito mais que uma observação passiva. Ou seja, para dar corpo ao seu desejo de paridade com o mundo, Penone não parece se valer de outro método senão devir, ele mesmo, mármore, ou melhor, habitar a pulsação de seus veios, instaurando ali uma relação que é, em alguma medida, literalmente visceral. Ele se coloca no lugar do material para não para tentar compreender, mas sim experimentar algo de sua composição, de seu pulso, de sua anatomia.

PARADOXO DO ÊXTASE

A observação sensível – ou participativa, se preferirmos – se baseia, sobretudo, em um deslocamento de perspectiva. Colocar-se no lugar do outro, olhá-lo de dentro dele mesmo. Mas que Penone realiza essa espécie de troca de lugar com a matéria que está esculpindo é mencionado em quase todo bom texto sobre sua produção. E foi com uma citação que ecoa justamente esse fato que eu abri esse texto: Bailly diz que o movimento que Penone faz é, simultaneamente, de retorno às coisas e de saída, mas não uma saída de si mesmo, já que isso seria impossível. No entanto, contrariamente a Bailly, eu acredito que o método que

Penone usa tenta justamente tornar esta saída de si, de algum modo, possível. Mas como? Arrisquemos uma rápida incursão em um pensamento tão complexo que é a teoria da comunidade batailliana, o que proponho que façamos através do comentário escrito por Giorgio Agamben, traduzido como *O paradoxo da soberania*. Grosso modo, o paradoxo do êxtase de Georges Bataille indica que, para compor uma relação de contiguidade entre membros de uma comunidade, estes devem estar presentes sob a condição de sua própria decapitação, ou seja, sem um capo – que em italiano significa tanto chefe quanto cabeça –, no sentido que suas participações seriam sancionadas somente a partir de suas paixões e prescindindo de suas condições de sujeitos, de seu eu racional. Acredito que Penone, para conseguir estabelecer essa relação de contiguidade com o mundo, proceda a um caminho que se aproxime dessa ideia experiência do êxtase, ou, se preferirmos, do *ex-tar*, o *ex estar*, o *estar ex-terno*. Em outras palavras, para construir essa relação de paridade, ele precisa habitar a pele do mundo, saindo de si, de sua condição de sujeito, ou seja, faltando, de algum modo, a si no momento mesmo em que deveria estar presente para fazer a experiência, assim como no paradoxo do êxtase batailliano, em que, "na realidade, (...) o sujeito deve estar lá onde não pode estar, ou vice-versa, [e] deve faltar lá onde deve estar presente" (AGAMBEN, 2005, p. 92). Parece-me ser esse o modo pelo qual Penone consegue se colocar no lugar do mármore, dele se travestir e sentir as pulsações de seus veios, fazendo com que essa experiência da ordem do *pathos*, sem cabeça, sensível, o permita pulsar no mármore.

Acerca dessa obra, Penone elaborou escritos nos quais ele funde imagens da própria pedra com imagens do mar e, sobretudo, com imagens de um ventre. Efetivamente, como diz a curadora Daniela Lancioni, a superfície do mármore, conforme o artista a esculpiu, assemelha-se "àquela de um mar encrespado pelas ondas. Assim como os relevos e sulcos que a franziram parecem conferir à matéria a vida de um corpo pulverizado por

fluidos (…): carne atravessada por fluxos sanguíneos ou fibra vegetal percorrida pela linfa"[6] (LANCIONI, 2009, p. 102). Portanto, ele não coloca somente a si no lugar do mármore. Penone cria um emaranhado de relações em que diversos elementos se correlacionam, habitando, promíscua e mutuamente, a pele uns dos outros, conforme está indicado em seus escritos.

> Veias de pedra.
> A pressão nas veias de pedra.
> O rumor das correntes do mar.
> O mar é um rumor, as correntes do mar
> são como as veias de pedra, a pele do mar é a pele do mármore.
> (…)
> As espirais das ondas, das correntes são como os meandros
> do nosso intestino, o fluxo do nosso espírito. (…)[7]
> (PENONE, 2009, p. 339-340, tradução nossa).

> As pedras que vemos sobre os montes são como lascas de pele que deixam o corpo que as gerou. A beleza que há nelas é espectral, estão mortas, serão nutrição, nos fundos arenosos dos rios, dos lagos, dos mares, para novas montanhas[8] (PENONE, 2009, p. 102, tradução nossa).

Não há dúvidas – apesar de o artista não o declarar e até mesmo negá-lo em alguma medida[9] (CÂMARA, 2016) – que a

---

[6] No original: "(…) a quella di un mare increspato dalle onde. Così come i rilievi e i solchi che l'hanno corrugata, sembrano conferire alla materia la vita di un corpo irrorato da fluidi (…): carne attraversata dai flussi sanguigni o fibra vegetale percorsa dalla linfa."

[7] No original: "Vene di pietra. / La pressione delle correnti del mare. / Il rumore delle correnti del mare / sono come le vene di pietra, la pelle del mare è la pelle del marmo. (…) Le spirali delle onde, delle correnti sono come i meandri / del nostro intestino, il flusso dei nostri liquori. (…)."

[8] No original: "Le pietre che vediamo sui monti sono come delle scaglie di pelle che lasciano il corpo che le ha generate. La loro bellezza è spettrale, sono morte, saranno nutrimento, nei fondi sabbiosi dei fiumi, dei laghi, dei mari, per nuove montagne."

[9] O artista discorre sobre sua posição em relação ao uso do termo ecologia em entrevista que nos concedeu em maio de 2014 e que se encontra disponível no Anexo I da minha tese.

mensagem é também ecológica: existe uma forte analogia entre a composição de todos os seres que, por sua vez, se compõem da vida natural uns dos outros. É uma imbricação mútua. Mas Penone sabe – e é esse o alerta cujo peso e urgência são imprescindíveis – que a relação de paridade entre os seres não implica, de forma alguma, uma simples interdependência. Somos nós que dependemos dos demais elementos naturais, e não o contrário. Ao matarmos as demais entidades naturais, estamos matando a nós mesmos, mas, uma vez mortos, simplesmente alimentaremos os fundos arenosos dos rios ou comporemos novas montanhas.

TROCAR DE PELE COM O MUNDO

Para além da urgência dessa mensagem que formula questões as quais as ciências provavelmente serão obrigadas a dar cada vez mais atenção, Penone procede habitando a pele de outros elementos naturais e identificando que a nossa também é habitada por outros tantos. Tomando outra obra, aparentemente diferente de Anatomie em quase tudo, verificamos, ainda assim, a insistência do artista no uso do método da observação sensível, a qual poderíamos pensar, agora, também enquanto êxtase sensível. Trata-se da série fotográfica *Soffio*, de 1975. Penone realizou diversas obras acerca da respiração e antes de falar propriamente dessa série fotográfica, vejamos alguns escritos fundamentais, através dos quais ele pensa o ato de respirar:

> A respiração é escultura.
> É a escultura da pedra intrusiva, do crescimento de um ramo (…).
> Os sopros visualizados através das partículas de pó e
> fotografados se revelam vaso, gota, odre.
>
> Respirar é a escultura automática, involuntária,
> que mais se aproxima da osmose com as coisas.
> É a ação que anula o invólucro, a identidade dada pela pele.

Cada respiro contém em si o princípio da fecundação,
é um elemento que penetra em um outro corpo
e a emissão do fôlego,
o sopro, testemunha-o com sua forma.

Sinto a respiração da floresta,
ouço o crescimento lento e inexorável da madeira,
modelo a minha respiração a partir da respiração do vegetal (…)[10]
(PENONE, 2009, p. 208, 339)

Dizer que a respiração se aproxima de uma osmose entre as coisas equivale a dizer, portanto, que ela é o ato que por excelência é capaz de nos fazer abandonar nossa própria pele – ou a nossa própria identidade, como ele escreve –, nos permitindo, assim, habitar outras, ou seja: trocar de pele com o mundo, ser fecundado pelo mundo.

Assim como em *Anatomie*, as formas contorcidas dizem tanto sobre a própria pedra quanto sobre nosso ventre, mas também sobre as ondas do mar, nos escritos que acabo de citar, a respiração também é tanto humana quanto vegetal. E, sobretudo, se o movimento que um galho realiza durante seu crescimento, é modelado pela luz do sol – as árvores são esculturas feitas pela luz, como diz Jonathan Watkins –, suas folhas os puxam para cima para combinar a luz do sol a outro elemento invisível: o gás carbônico da respiração de Penone, conforme nos é dada a ver nas fotos. Logo, se ele diz que "respiração é escultura" – por se tratar de um volume –, pode-se acrescentar que ela, assim como a luz, é também escultora, pensando que é a respiração das folhas que irá impulsionar o crescimento dos galhos.

---

[10] No original: "Il respiro è scultura. / È la scultura della pietra intrusiva, della crescita di un ramo (…). / I soffi visualizzati con della polvere e fotografati si rivelano vaso, goccia, otre. // Respirare è la scultura automatica, involontaria, / che piu si avvicina all'osmosi con le cose. / È l'azione che cancella l'involucro, l'identità data dalla pelle. / Ogni respiro ha in sé il principio della fecondazione, / è un elemento che penetra in un altro corpo e l›emissione del fiato, / il sofio, lo testimonia con la sua forma. // Sento il respiro della foresta, / odo la crescita lenta ed inesorabile del legno. / modello il mio respiro sul respiro del vegetale."

Figuras 5, 6 e 7 - *Soffio*, 1975, Giuseppe Penone
©Arquivo Penone. Cortesia do artista.

Lembremos que, para Penone, o método da observação sensível, participativa ou da realização do êxtase, não importa como prefiramos chamá-lo, é aplicado, em última medida, para que o artista seja capaz de compartilhar o processo escultórico do elemento com o qual trabalha enquanto um processo existencial.

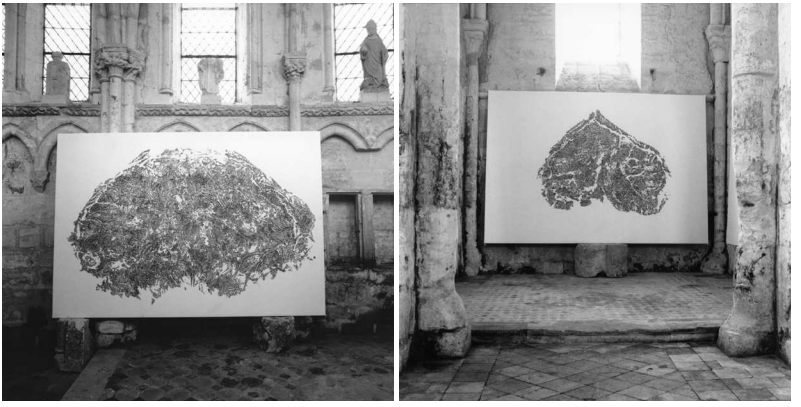
É dizendo justamente sobre esse poder escultórico da luz que Maurice Maeterlinck comprova que natureza é cultura, ao trazer o estudo do comportamento da *Mimosa pudica*, conhecida também como planta sensitiva.

Cada uma de suas folhas se divide em três folhinhas, uma larga em cima e as outras duas estreitas (…). Cada uma destas folhinhas é animada por um movimento próprio, diferente das demais. Elas vivem em uma agitação rítmica, quase cronométrica, e incessante. São tão sensíveis à luz que sua dança desacelera ou acelera dependendo de como as nuvens escondem ou abrem o ângulo de céu ao qual as folhas se dirigem. São, como se pode ver, verdadeiros fotômetros e, bem antes da invenção de Crookes,[11] radiômetros naturais (MAETERLINCK, 2011, p. 24).

Voltando à obra *Soffio*, temos que a respiração do homem, que depende absolutamente da respiração vegetal, é devolvida à floresta, que, por sua vez, continuaria respirando sem a existência humana – inclusive melhor, lembremo-nos. Enquanto a floresta se alimenta da nossa respiração, ou respira a nossa respiração, parte de nós habita suas folhas, compondo, por fim, um processo de crescimento que é, em si, escultórico.

Figura 8 - *Paesaggio del cervello*, 1997, Giuseppe Penone
©Arquivo Penone. Cortesia do artista.

[11] Químico e físico britânico do século XIX.



Figuras 9 e 10 - *Paesaggio del cervello*, 1990, Giuseppe Penone, ampliação fotográfica sobre acetato

©Arquivo Penone. Cortesia do artista.

Outra obra que mostra igualmente a permeabilidade entre homem e natureza é *Paesaggio del cervello*, de 1990. Para realizá-la, Penone dispôs bandagens na superfície interna de uma caixa craniana, obtendo a imagem desta superfície por *frottage*. Durante a construção dessas obras, Penone elaborou os seguintes escritos:

> Para compreender e ter consciência da forma da superfície interna
> do crânio, é preciso tocá-la com as mãos, vê-las com os olhos.
> É uma verdadeira paisagem, com depressões, leitos de rios,
> montanhas, planaltos,
> um relevo similar à crosta terrestre.
> A paisagem que nos circunda, a possuímos dentro
> desta caixa de proteção. É a paisagem dentro
> da qual pensamos. É a paisagem que nos envolve.
> Uma paisagem a ser percorrida, sentida, conhecida com o tato,
> a ser desenhada ponto por ponto[12] (PENONE, 2009, p. 306).

[12] No original: "Per capire ed avere coscienza della forma della superficie interna / del cranio occorre toccarla con le mani, vederla con gli occhi. / È un vero paesaggio, con avvellamenti, letti di fiumi, montagne, pianori, / un rilievo simile alla crosta terrestre. / Il paesaggio che ci circonda lo possediamo all'interno / di questa scatola di proiezione. È il paesaggio all'interno / del quale pensiamo. È il

Ou seja, temos, dentro de nós, inscrita em nós, uma paisagem cuja gravação e incisão foram feitas pelo contato do nosso cérebro – a própria massa cerebral cinzenta – com o osso da caixa craniana, cuja permeabilidade e maleabilidade fizeram com que se aceitassem tais inscrições. A imagem formada por esse contato se assemelha à topografia da paisagem terrestre que nos circunda e na qual estamos inseridos, de tal sorte que seríamos, portanto, muitas paisagens dentro da grande paisagem-mundo.

Figuras 11 e 12 - *Rovesciare i propri occhi*, 1970, Giuseppe Penone
©Arquivo Penone. Cortesia do artista.

Para concluir, tragamos a famosa *Rovesciare i propri occhi*, obra do início da carreira de Penone, realizada em 1970. São registros fotográficos de uma ação na qual o artista, usando lentes de contato espelhadas, devolve ao mundo a paisagem que ele veria – já que as lentes, além de espelhadas, são opacas. O título da obra, *Inverter os próprios olhos*, diz precisamente dessa cegueira à qual Penone se submete para mergulhar no universo interno de seu próprio corpo, na sua paisagem interior, se preferirmos. A paisagem externa, a paisagem-mundo a qual ele veria se não estivesse com as lentes, pode ser vista, no entanto, pelo público que vê, além dessa paisagem, também a si mesmo, seu reflexo. Aqui ele habita tão somente sua própria pele, sem

paesaggio che ci avvolge. / Un paesaggio da percorrere, tastare, conoscere con il tatto, / da disegnare punto per punto."

que sua visão lhe traga porções do fora, de modo que o exílio que ele realiza é da ordem de um êxtase que o faz sair de sua condição de sujeito para uma condição decapitada, em que o *pathos* seja regente. O observador, no lugar do fotógrafo que vemos no reflexo da lente, enquanto a figura do outro, também fará o exílio de si, verificando-se, novamente, a ideia do êxtase em que o sujeito deve estar lá onde não pode estar ou, como sugeriu Michel Foucault:[13] "eu me vejo lá onde não estou (…) em uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho" (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Concretizar utopias, demonstrar ser não só possível como urgente a saída de si para que, habitando a pele de outros seres viventes, possamos experimentar ser a escultura existencial que traz à tona mais que a paridade, nosso reposicionamento frente ao mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Bataille e o paradoxo da soberania. *In*: CAPELA, C. E. S.; SCRAMIN, S. *Revista Outra Travessia. A Exceção e o Excesso*, Florianópolis, p. 91-94, 2005.

CÂMARA, M. *Giuseppe Penone*: da história à pele do mundo. 2016. 211 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de P. Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FOUCAULT, M. Outros espaços. *In*: ___. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LANCIONI, D. *Incontro con Giuseppe Penone*. Veneza: Palazzo Grassi, 2012. Disponível em: http://www.palazzograssi.it/it/video/incontro-con-giuseppe-penone. Acesso em: 3 maio 2022.

[13] Segundo Foucault, as heterotopias, são "espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. (…)", algo entre as utopias e os posicionamentos, as topografias, digamos, na qual haveria "uma espécie de experiência mista, mediana, que seria [justamente] o espelho."

LÉVI-STRAUSS, C. *De perto e de longe*. Tradução de L. Mello, J. Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAETERLINCK, Maurice. *L'intelligenza dei fiori*. Tradução de Annalisa Machianò. Bolonha: Edizioni Pendragon, 2011.

PENONE, G. *Conversazione con Giuseppe Penone*. Quaderni di scultura contemporanea 9. Centro di Scultura d'Arte Contemporanea. Roma: Edizioni della Cometa, 2010. Entrevista concedida a Lara Conte.

PENONE, G. *Roma*: 2008. Villa Medici: Académie de France à Rome. Catálogo de exposição, 29 jan.-25 mar. 2008.

PENONE, G. *Scritti 1968-2008*. Bolonha: MAMbo – Istituzione Galleria d'Arte Moderna, IKON Gallery, 2009.

MARINA ROMAGNOLI BETHONICO

ESTRATÉGIAS PARA UMA PRÁTICA HÍBRIDA ATRAVÉS DA IMAGEM

Um relato sobre o método na pesquisa em artes visuais

Este texto pretende expor, brevemente, a parte metodológica da dissertação *Artista que fingere: a manipulação da imagem entre a imanência, as sobrevivências e a dupla-dobra* (BETHONICO, 2015).[1] A pesquisa desenvolvida visou estudar minha produção e processo artístico conjuntamente aos conceitos que os tangenciam. Ela partiu de dois grupos de trabalhos, com os quais já vinha lidando quando iniciei o mestrado. Um deles está relacionado com o campo da arquitetura, com as virtudes cardeais e teologais e com o material do *gesso*; o outro relaciona-se com a pesquisa em torno da materialidade e da noção de "dobra". A grande maioria dos trabalhos considerados foram realizados durante o período da pós-graduação, talvez contradizendo afirmações, que bastante ouvi, de que se faz impossível conciliar a prática artística e o estudo teórico no decorrer de uma pesquisa acadêmica.

---

[1] Dissertação de mestrado desenvolvida sob orientação da Professora Doutora Patricia Franca-Huchet (2013-2015), na Escola de Belas Artes da UFMG.

Ter o processo criativo artístico como ponto de partida para uma pesquisa, no contexto universitário, traz uma questão importante: existiria alguma relação entre montar uma exposição e escrever uma dissertação? A meu ver, parece que sim. Ter grupos de trabalhos visuais à disposição, conjuntos que se prolongam numa pesquisa artística que permanece e continua, sempre em movimento. Ter questões que trazem o desejo de uma investigação que não apresenta limites de meios: se dá em imagens, em textos teóricos, em livros de literatura, em experimentações, em dias de trabalho no ateliê… Se, ao princípio, temos séries de trabalhos que vamos produzindo em prática, depois, o que fazer com eles? Como organizá-los em uma exposição? Eles apresentam relações entre si? Assim também podemos perguntar: como construir e organizar uma dissertação? Caminham juntos: o trabalho em ateliê, suas práticas e questões; o trabalho teórico, seus estudos e discussões. Talvez seja mesmo isso o que mais aprendi com o mestrado: como pesquisar sem exclusão, como considerar que a prática e a teoria caminham juntas, sem hierarquia ou ordem definida.

Desfruto aqui dos comentários que recebi dos professores que compuseram a banca de defesa da dissertação para também trazê-los a este texto. A Professora Doutora Marisa Florido me disse que pareço trabalhar por "imagens-gatilho", tanto no processo de pensamento desenvolvido em escrita como naquele artístico. Há sempre uma imagem que *engatilha* o pensamento. Trago aqui uma crucial: o bifronte deus romano, Jano, criador, deus dos deuses. Aquele de duas faces, que olha para o futuro e para o passado. A escultura do emblemático Maestro dei Mesi di Ferrara, *Gennaio* (datada de 1230 c.), figura o mês de janeiro com o deus, como a ele foi consagrado pelos romanos o primeiro mês e dia do ano.

Bifronte: a face anciã, com longa barba, é o lado esquerdo do corpo, a mão segura para baixo um vaso, uma capa desce dos ombros em *repli*; a face jovem, com uma barba menos longa, é o lado direito do corpo, para onde estão virados os

pés, para onde ele ergue a mão, peça perdida no tempo. O que seguraria essa mão, esse braço erguido e perdido? Talvez um outro vaso a indicar, pela diferença de altura com o outro recipiente, um movimento de verter água – assim como em certas representações icônicas da virtude temperança? Seria vinho? Não indicaria um movimento? O que mais poderia segurar esse membro perdido?

Jano é a imagem que engatilhou todas as questões em torno do método que foram suscitadas no princípio da pesquisa de dois anos. De fato, um dos objetivos da investigação foi justamente propor um questionamento acerca do método de pesquisa em artes visuais, no contexto acadêmico. Neste texto irei tratar resumidamente do que constitui o Capítulo 2 da dissertação, intitulado "Da imanência", no qual efetuei essa reflexão em diálogo com o filósofo Gilles Deleuze. Nele, é tratada a noção de "imagem-multiplicidade", que abre caminho para abordagens singulares. A fórmula "fazer o fazer, pensar o fazer, pensar o pensar, fazer o pensar" é apresentada a partir da ideia do eterno retorno nietzschiano, tal como abordado por Deleuze. Nesse capítulo, adentro no objeto de estudo percorrendo o processo criativo em minha produção, considerado como ponto de partida da pesquisa. A prancha de imagens que o acompanha, em anexo no texto, explora sobretudo a bifrontalidade, marca da ideia de imanência apresentada no capítulo.[2]

[2] Vide "Anexo 1" da dissertação de mestrado, que corresponde às imagens de números 1 a 11 da lista de imagens, disponível em http://hdl.handle.net/1843/EBAC-A47FYR.

Figura 1 - *Estudo de bifrontalidade*, 2015, Marina RB
Fonte: Acervo da autora.

Não apenas o corpo que apresenta duas cabeças, mas também aquele que fita seu reflexo, que por vezes apresenta dois corpos, ora que tampa seu rosto ou coloca à sua frente um espelho voltado para outro ser, para o mundo. Imagens que permeiam a pesquisa, às vezes trabalhos que realizei, às vezes imagens antigas, que remontam ao século XIII, ou mesmo de outros artistas contemporâneos. As imagens estão assim dispostas em um plano, apresentando-se de uma só vez – elas habitam a pesquisa.

Figura 2 - *Prudentia*, 2012-2013, fotoperformance, Marina RB
Fonte: Acervo da autora.

Pode-se notar que a pesquisa desenvolvida flerta com a filosofia – e também com os campos da história e da teoria da arte. Seria importante dizer que os filósofos e os teóricos não foram trazidos ao texto e ao processo para serem idolatrados ou para terem seus pensamentos reproduzidos, mas para que fosse possível pensar *com* eles. Tal gesto não se faz uma obrigatoriedade, mas caracteriza uma vontade de pensar junto, em diálogo. As escolhas teóricas durante a pesquisa, desde o início, foram feitas por, de alguma forma, considerar que elas dialogam com o objeto de estudo, com meu método artístico e minha produção. Poderia não usá-las, como, por exemplo, trabalhei Deleuze sem ter optado por utilizar um vocabulário estritamente deleuziano. Não foi objetivo trazer expressões, conceitos e pensadores para endurecer o trabalho, torná-lo talvez mais importante por serem grandes nomes e grandes palavras; muito menos criar estruturas paralisantes que calassem as diferenças e as reivindicações da própria pesquisa viva e singular, que acontece no tempo presente.

Um método de pesquisa não pode existir separado do contexto no qual opera. Pensar na atividade artística enquanto objeto de pesquisa conduz a inúmeras questões e possibilidades. Para pensar o processo artístico, pode-se considerar dois momentos nos quais são aplicados métodos: quando da produção prática; quando se olha para essa produção e para as questões que ela levanta. É importante notar que a noção de "método" não está sendo utilizada com um sentido rígido, que implique uma estrutura a qual se deva obedecer, mas considerada como um caminho, como algo que se descobre e que se afeta também com a prática. Na dissertação, o método foi um aliado para olhar o próprio não dito de um trabalho artístico que constantemente se forma e para considerar a prática como grande geradora de questões e respostas transitórias. É necessário lembrar que a prática da imagem não se faz apenas ao trabalhar os materiais, o quadro, a gravura, dentre outros processos e meios,

mas se envolve também com as pesquisas textual e imagética, que caracterizam a investigação artística.

Nesse contexto, é preciso lidar com as incertezas, com os invisíveis, com a indeterminação e com a dificuldade no processo da pesquisa, *também*, e não só com o que se tem por certo, seguro, ao alcance. Como bem explicita Edgar Morin (1996), considerar o que não temos controle não significa deixar-se submergir pela indeterminação, mas sim colocar à prova um pensamento enérgico que a olhe de frente. Enérgico porque cheio de vida. Não se fala aqui de uma vida no sentido biológico, mas daquilo que tem vida própria, com suas próprias especificidades, com sua força singular. A vida tolera a desordem, consegue lidar com ela, diferentemente de uma máquina artificial que não a suporta e rapidamente a tolhe. Não há como considerar o conhecimento como algo que se aplica ao mundo sem considerar que não podemos separar o mundo que conhecemos das próprias estruturas de nosso conhecimento. Assim, também não há como verter um conhecimento prévio para a imagem sem considerar que o pensamento parte, de fato, dela.

No campo das artes visuais, ninguém diz exatamente *como* produzir, pela impossibilidade de se dizer, pela diversidade das formas de se fazer, e mesmo assim trabalha-se. E como se trabalha? Como cada um de nós trabalha? Como pesquiso o que me interessa para fazer um trabalho, para produzir uma imagem? No meu caso, se busco imagens ainda vivas na memória ocidental, porém longínquas, não é apenas isso; há também o trabalho junto a essas imagens, montar ficções, manipular os materiais, considerar a vida própria da pesquisa e para onde me conduz – não apenas para onde eu a conduzo. De minha parte, enquanto artista, procuro pensar as imagens de maneira a considerá-las *novas*, como no âmbito do eterno retorno: aquilo apto a retornar, também de maneira diferente, e não apenas igual. Se essas imagens são sobreviventes, elas são presentes. E não seria isso o presente: quando tudo (nunca deixa de estar) está presente: a imanência? Como o deus Jano?

Imagens que sobrevivem no tempo, que coexistem com as imagens do agora, também atuais, ainda vivas. Que ainda permitem encontros, sendo parte da tradição de uma cultura. E que podem retornar não apenas pelas vias tradicionais, pela ótica do "mesmo", mas também pela via de uma potência que traz um "novo", um "outro", uma manipulação. Dessa forma, elas não retornam do mesmo jeito, no mesmo contexto, compreendidas da mesma forma. Elas sobrevivem, e isso caracteriza uma potência presente.

Se pensar em Jano e problematizar a pesquisa em arte foram importantes nesse processo, não foi menos crucial o tempo que passei em ateliê trabalhando, nem mesmo as montagens das exposições realizadas durante o período do mestrado – *Nuova Architettura* (Centro Cultural da UFMG, 2014) e *Dupla-dobra* (Memorial Minas Gerais Vale, 2015). Talvez seja um eterno ciclo: fazer o fazer, pensar sobre o fazer, pensar sobre o pensar, fazer o pensar. O pensar que também acontece no fazer, no encostar, no manipular. Há sempre algo que impulsiona as nossas investigações, que nos coloca em movimento, algo que pulsa, que impulsiona o agir, o fazer, o mostrar, o escancarar, o ir ver, o perceber, o olhar e deixar-se também ser olhado. Há algo que me conduz ao fazer que não é a minha consciência, e também não é minha inconsciência. Existe a sensação de que muitas forças atuam em cada processo… Sensação de que existem muitos planos de compreensão, que passam pelo corpo, pelas dobras da pele, por aquelas do cérebro, pelas mãos, pelo sistema nervoso inteiro. E, sobretudo, pelas dobras de nossas entranhas.

Assim retornou a *dobra* para minha pesquisa, ela que havia sido o ponto de partida do projeto de mestrado: uma forma de movimentar, de manusear, de manipular e de pensar. Um "pensamento-dobra", como disse o Professor Doutor Stéphane Huchet, na defesa da dissertação. Bem, me sinto mesmo em um plano muito vasto, que pode ser dobrado, desdobrado, redobrado… inúmeras possíveis combinações, como em um tecido, um plano apto a ser modelado. A dobra é uma operação, uma

ação, uma forma de movimentar – uma liberdade. De dobra em dobra transito entre as ambivalências, entre as imagens, entre as sobrevivências, entre os tempos. De dobra em dobra caminhamos, variamos, eternamente, pois: "A dobra é uma potência como condição da variação (…). A própria potência é ato, é o ato da dobra" (DELEUZE, 2013, p. 37).

Não há anverso e reverso de tecido que não se confundam, que não deixem apagar suas aparentes oposições – a dupla-dobra é dupla-face, *double-face*, como dizemos de algumas peças de roupa que podem ser usadas dos dois lados. *Double-face* é Jano, com sua veste em *repli*, amputada pelo próprio tempo uma de suas mãos. A dobra é o deslocamento de bordas. Em português, a própria palavra borda se configura como um deslocamento das letras de dobra: *a dobra se dobra sobre borda*. Uma variação permanente, sustentada pela multiplicidade. De dobra em dobra misturamos e construímos imagens; de dobra em dobra se repete o eterno retorno do diferente, sem trégua do *fazer o fazer, pensar o fazer, pensar o pensar, fazer o pensar*; de dobra em dobra somos praticantes do *fingere*, não cessamos de manipular e colocar figuras *dappertutto*. As próprias sobrevivências permanecem inquietas nesse universo, também emersas, potências, também se movimentando de dobra em dobra, ligadas ao tempo e à matéria, numa dimensão do não desprezo pelo corpo, pela grisalha e pela produção do novo. Estamos com elas emaranhados e por elas atravessados; somos impuros, somos Jano, bifrontes.

Figura 3 - *Mil-dobras*, 2015, performance, Marina RB
Fonte: Acervo da autora.

Gostaria de finalizar este texto com uma citação de Maria Gabriela Llansol (2005, p. 152): "O projecto continua em aberto – sugere a pomba à criança. A dobra mantém-se forte e misteriosa. Sonhar fisicamente a nova variedade de seres, desejá-la intensamente, aprender a dar-lhe a forma de criança e saber finalmente qual o destino coube à vida." O projeto continua em movimento a ser escrito, a ser pensado, a ser praticado. Que possamos prosseguir, estimulando a presença da prática na investigação, nunca a considerando como um impasse, mas sempre como potência de pesquisa.

REFERÊNCIAS

BETHONICO, M. R. *Artista que fingere*: a manipulação da imagem entre a imanência, as sobrevivências e a dupla-dobra. 2015. 141 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

DELEUZE, G. *A dobra*: Leibniz e o barroco. Campinas: Papirus, 2013.

LLANSOL, M. G. *Finita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

MORIN, E. Epistemologia da complexidade. *In*: SCHNITMAN, D. F. (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 274-290.

NINA ARAGÓN

TESTEMUNHO IMAGEM

Assim como o cineasta Harun Farocki, que trabalha com imagens do mundo que não são inicialmente criadas para serem imagens artísticas, trago à discussão um vídeo criado não para ser uma obra de arte, mas que contém uma narrativa testemunhal. O vídeo é de Lucas Gomes Arcanjo (LGA) e sua autoria é fundamental para esta discussão, pois proponho que ele seja compreendido como um testemunho.

A noção de testemunho toca, em diversas discussões, a questão da verdade, da veracidade, visto que a palavra carrega o sentido de "atestar", principalmente no contexto jurídico. No entanto, o campo do testemunho envereda pelos caminhos da literatura e das artes e discute a prática da linguagem e da expressão no que concerne a uma experiência "real", problematizando os limites e as possibilidades próprias da representação. O testemunho trata de um desejo de narrar uma experiência pessoal daquele que testemunha. Nesse sentido, a experiência que toca o "real" é, fundamentalmente, um encontro contingente, com uma possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque: "o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos" (BONDÍA, 2002, p. 24).

Jorge Larrosa Bondía considera "ex-posto" o sujeito da experiência, "com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco" (BONDÍA, 2002, p. 25). Exposto tanto na dimensão do perigo e da vulnerabilidade quanto na dimensão de se mostrar, expressar, transmitir.

LGA era um policial civil que, em exercício de sua profissão, produziu diversos vídeos denunciando casos de impunidade relativos a graves esquemas e crimes de políticos brasileiros (envolvidos com o Judiciário, empresas, a mídia e a polícia), afirmando apurar provas concretas, físicas e materiais em suas investigações, que continuamente eram engavetadas. Durante todos os seus anos de trabalho, em Belo Horizonte-MG, sofreu quatro atentados, inúmeras ameaças e foi diversas vezes silenciado e afastado de seu ofício. Dezoito horas antes de ser encontrado morto em sua casa, enforcado com uma gravata, consta a gravação de seu último vídeo, postado em sua página do Facebook e depois compartilhado na internet por familiares e amigos, com o título "O desabafo do policial Lucas Gomes Arcanjo". Nesse vídeo, LGA testemunha sua revolta, seu asco diante do Judiciário parcial, da mídia golpista, sua vontade de ir para a rua lutar contra as injustiças, a hipocrisia e a perseguição que sofria:

Gente, não tá dando nojo nocês, não? Tá dando um asco, tá até travando a garganta de raiva da Rede Globo, de raiva dessa mídia golpista que mostra um lado… Dos trabalhadores que trabalharam o dia inteiro e que ainda vão pra pista pra mostrar quem eles gostam, e os domingueiros, os papaizinhos, os… a elite no domingo, passeando na Avenida Paulista, tomando sorvete, enquanto os pobres, depois de um dia pesado de trabalho ainda demonstram que estão lá, firme e forte… Tá dando um asco, tá dando asco desse Judiciário parcial, esse Judiciário que só quer perseguir Lula e Dilma… Tá dando um asco, tá dando vontade de ir pra rua, tá dando vontade de ir pra rua, pegar uma AK-47 e começar uma guerra civil… Mas é só vontade, viu, gente, não tô… Ainda não tô nesse ponto, não… Mas que dá vontade dá,

viu? Tá difícil, tá uma… uma hipocrisia, uma hipocrisia tão grotesca, tão sufocante que tá… tá incomodando, já… Eu não consigo mais nem comer direito… E no meu caso então, nossa, tá difícil, então é muita perseguição… Perseguição cínica! Perseguição cínica! Perguntas cínicas! Perguntas que deixam a gente perplexo, dá vontade de mandar pra puta que pariu! Vai tomar banho, sô, desculpa a palavra, vai tomar banho, vai fazer essa pergunta pra sua mãe, vai fazer essa pergunta pra sua sogra, pros seus irmãos… Pergunta mais cínica! "Foi você que falou isso? Mas foi você que falou aquilo?". Falei não, falei só comprovo! Mas vocês não veem as provas, vocês não querem ver as provas, vocês fingem que as provas não existem! Vocês fingem que é só a gente falando e mais nada. As provas pra vocês não valem nada! Eu tô angustiado, eu tô a ponto de… sei lá, sabe? Partir desse país e não voltar mais. São cínicos demais, são cínicos, cínicos, cínicos, CÍNICOS, meu deus do céu! São cínicos! Esse Gilmar Mendes é um cínico! Ele é um sapo de barriga d'água! Aquele… "bãbãbãbã"… Gente, eu tô tão irado com tanta coisa que eu tô vendo que eu tô perdendo as estribeiras… Oh, gente, eu vou parar de falar senão eu vou ter um infarto aqui![1]

Diante da imagem do vídeo, para além do que LGA diz, há uma transmissão de algo que não está na palavra, mas sim na manifestação do seu corpo, na presença do corpo, na ausência imediata da imagem, na presença em seu único ponto contingente. Falo de algo além do dito, que não é explícito, não é ilustrado, nem ilustrável, mas que é transmitido pelo vídeo apenas por um olhar contingencialmente cooptado.

O vídeo, cruamente descrito, é composto por um homem diante de uma câmera em um ambiente familiar, provavelmente sua própria casa. LGA fez esse vídeo talvez sem se preocupar exatamente com uma construção estética, mas a estética de seu vídeo pode ser analisada justamente pela tentativa de se propor a falar, apenas falar, em seu contexto natural e habitual

[1] Transcrição do vídeo disponível em: https://youtu.be/2-ahzt4HYfo.

cotidiano, vestindo suas roupas habituais, uma fala sem ensaios que parece irromper de uma urgência.

A afetação do corpo de LGA, causada por sua experiência na polícia, que ele não deixa anestesiar, escapa subliminarmente à sua fala, em sua narrativa. Seu último vídeo transmite seu afeto, convocando o interlocutor. É possível ver sua necessidade intrínseca de expressar sua dor, sua angústia, juntamente com o seu desejo de se manifestar, sua causa. Nos seus gestos e expressões transparece algo singular da sua experiência, algo que o motivou a gravar, a falar. Ao invés de silenciar e se anestesiar, LGA deseja testemunhar sua experiência.

Conforme elabora Márcio Seligmann-Silva, o campo do testemunho se instaura "sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade" de dizer de uma experiência-limite. Ele propõe que o testemunho problematiza a relação entre a linguagem e o "real". O "real", aqui, é referido não como "realidade", mas sim na concepção freudiana do trauma, uma experiência excepcional, limítrofe, que exige um relato, uma narração, mas ao mesmo tempo "um evento que justamente resiste à representação" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373).

Walter Benjamin trata da questão da narração em seu texto *O narrador*, afirmando que o narrador "não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva". Ainda sugere que

> são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 2012, p. 213).

Benjamin retoma questões sobre a experiência no texto "Experiência e pobreza", de 1933, no qual lembra que "a arte de narrar está em vias de extinção" e explica que uma das causas é que "as ações da experiência estão em baixa". Sobre isso,

Benjamin associa os combatentes da Primeira Guerra Mundial, que "voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável" (BENJAMIN, 2012, p. 213).

Agamben, em *Infância e história*, retoma trechos de "Experiência e pobreza", sobre a catástrofe da guerra mundial, porém afirmando que a catástrofe não é de modo algum necessário para a destruição da experiência, "visto que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência (AGAMBEN, 2005, p. 21-22). Em outro livro, *O que resta de Auschwitz*, Agamben discute sobre o termo "testemunho", partindo principalmente do testemunho de Primo Levi sobre sua experiência em Auschwitz. O testemunho, assim como a narração, parte inicialmente da experiência, e, diante da catástrofe de Auschwitz, foi possível para Primo Levi comunicar sobre sua vivência no campo. Como escreve Agamben, "(…) no campo, uma das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha" (AGAMBEN, 2008, p. 25). Assim, diferente da perda de comunicabilidade da experiência que Benjamin aponta como causa da extinção da capacidade de narrar, o desejo de testemunhar não só é possível em uma situação de catástrofe como também pode ser uma das razões da sobrevivência a ela.

O vídeo de LGA é um desabafo que mostra sua indignação diante da "mídia golpista", do "Judiciário parcial" que persegue apenas determinados políticos, perante uma possível perseguição que ele denuncia estar sofrendo, diante da hipocrisia, do cinismo do universo da política, da impunidade perante as provas que ele apresenta no trabalho, diante da pressão e da repreensão que sofreu por ter falado, ao invés de, como a maioria, se calar. Esse vídeo foi postado 18 horas antes de aparecer "suicidado" em sua casa, enforcado com uma gravata.

Poder-se-á considerar que esse vídeo testemunha a catástrofe vivida por esse sujeito; e mais: testemunha uma realidade brasileira. Na existência cotidiana em uma grande cidade o que vemos no dia a dia é, em geral, o silenciamento de que nos fala Benjamin. A perda da capacidade de intercambiar experiências, de narrar. Para se anestesiar das catástrofes diárias, perdemos a capacidade de se afetar, de experienciar as coisas.

É possível pensar no afeto como um objeto do campo da arte; refiro-me aqui a algo que ocorre diante de uma experiência. Uma experiência que se incorpora, ou seja, afeta o corpo, as emoções, os sentidos e os sentimentos. Uma afetação literal do e no corpo, que cria uma marca, que promove um traço de memória. É possível, com o testemunho, transmitir uma experiência que afeta o corpo? No vídeo de LGA, algo escapa, contingencialmente. Algo que tem potência para afetar o receptor, algo da ordem da transmissão.

Diante do vídeo de LGA, desejei então, de alguma forma, fazer ecoar essa imagem. Seus vídeos se dirigem às pessoas em geral, aos navegadores da internet, aos seguidores de seu canal do YouTube, aos brasileiros, todos. Com muita coragem, LGA denunciou coisas que dizem respeito a todos os brasileiros que são lesados diariamente com a impunidade e a corrupção, num sistema sustentado pela mídia hegemônica. Georges Didi-Huberman, em seu texto "Devolver uma imagem", discute a questão da restituição da imagem no mundo, afirmando:

> Poder-se-ia dizer também que a maior ilusão produzida por esse "aparelho de Estado" das imagens é que nada se passa no mundo se não se passar na televisão. O que fazer para restituir alguma coisa à esfera pública para além dos limites impostos por esse aparelho? É preciso restituir os restos: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugo, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao "público", à comunidade, aos cidadãos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206).

Se falamos de imagens esquecidas ou censuradas, entramos aqui na questão da memória e, consequentemente, da arte. Em uma discussão sobre o ideal de ruptura com a tradição da modernidade, Maria Angélica Melendi pondera sobre a aspiração da autonomia da arte e o distanciamento estetizado entre o objeto e a representação. Nesse sentido, um possível desligamento entre a arte e o mundo poderia extinguir um lugar para as narrativas. Assim, ela detecta, no final dos anos de 1980, um esgotamento desse paradigma, a saber, "a incapacidade de vários segmentos da arte contemporânea em atender às demandas da sociedade que lhe exigia estratégias para testemunhar os fatos do passado recente". Desse modo, ela defende que, diante dessa falha mnésica, no campo da arte é necessário um retorno ao passado, no intento de se aproximar novamente do real, permitindo discriminar "entre a experiência vivida e o experimentado em termos de linguagem" e assim recuperar os restos de uma tradição reprimida (MELENDI, 2006, p. 228).

A memória se torna a resposta para essa proposta da arte enodada com a experiência e o testemunho. Como afirma Seligmann-Silva, "daí também a atualidade do conceito de testemunho para articular a história e a memória do ponto de vista dos 'vencidos'. O testemunho funciona como o guardião da memória." Seligmann-Silva ainda esclarece:

> (...) O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o "real") com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o "real" equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46).

Para pensar a questão da intraduzibilidade da experiência "real" a ser testemunhada, volto a Agamben, no livro *O que resta de Auschwitz*. Refletindo sobre o intestemunhável, ele pondera: "Não é o poema ou o canto que podem intervir para salvar o impossível testemunho; pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema." E ainda sobre a intraduzibilidade, o autor propõe um "deslocamento de uma impossibilidade lógica para uma possibilidade estética" (AGAMBEN, 2008, p. 45).

O testemunho é uma tentativa de transmissão da experiência. Quem testemunha deseja entregá-lo ao mundo. A partir do vídeo de LGA, me propus a fazer um trabalho artístico no intuito de reverberar suas palavras, devolver seu testemunho ao mundo, visto que, após a sua morte, suas imagens já censuradas podem também ficar esquecidas. O trabalho, sob o título *2016* – no intuito de memorar o ano de sua morte e de seu último testemunho –, contou com a parceria das artistas Dayane Lacerda, Danielle Sendin e Mariana Blanco. Uma série de áudios gravados na casa de cada participante, que consistiu em repetir toda a fala do último vídeo de LGA, deixando-se afetar por seu testemunho e fazer ecoar sua narrativa. Cada participante empresta seu corpo para que o testemunho de LGA não seja esquecido e reverbere, ecoe e seja restituído ao bem público. Além dos áudios, *2016* contém uma série de desenhos de LGA, que tentam captar suas expressões em seu último vídeo e capturar algo da transmissão de seu testemunho. Por fim, a obra contém um trecho datilografado do livro *É isto um homem?*, de Primo Levi, sobre um sonho comum entre seus conhecidos do campo de concentração em Auschwitz, no qual lemos que ele estava em família, em um jantar farto, todos conversavam, mas ninguém o escutava. O trecho termina com a indagação: "Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?" (LEVI, 1988, p. 60).

Didi-Huberman discute essa questão da restituição da imagem a partir da obra de Farocki, que "não toma conhecimento senão para dar a conhecer: para retornar as imagens a quem de direito, quer dizer, ao bem público. Em suma, para emancipá-las" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 209). Os convido aqui a olhar imagens baseadas nesse último vídeo de LGA. No campo das possibilidades, sua imagem é capaz de transmitir não apenas sua experiência singular da catástrofe, mas também uma época: 26 de março de 2016. Em memória a Lucas Gomes Arcanjo, deixo aqui uma reflexão de Seligmann-Silva: "O texto de testemunho também tem por fim um culto aos mortos" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 55).

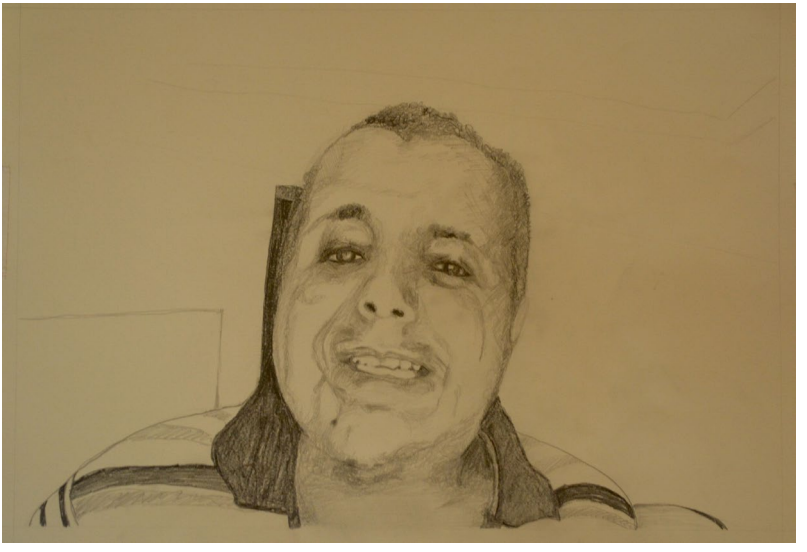


Figura 1 - Detalhe da obra *2016*, 2016, LGA
Fonte: Acervo da autora.

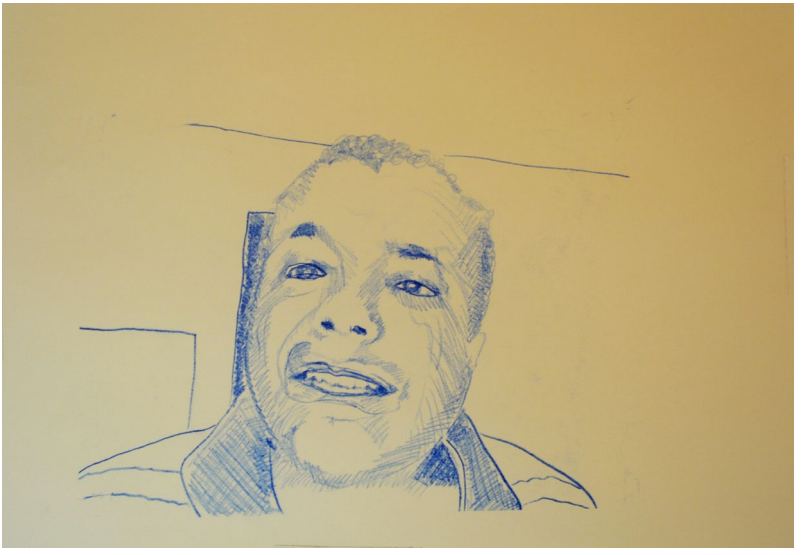


Figura 2 - Detalhe da obra *2016*, 2016, LGA

Fonte: Acervo da autora.

Figura 3 - Detalhe da obra *2016*, 2016, LGA

Fonte: Acervo da autora.

Figura 4 - Detalhe da obra *2016*, 2016, LGA

Fonte: Acervo da autora.

Figura 5 - Detalhe da obra *2016*, 2016, LGA

Fonte: Acervo da autora.

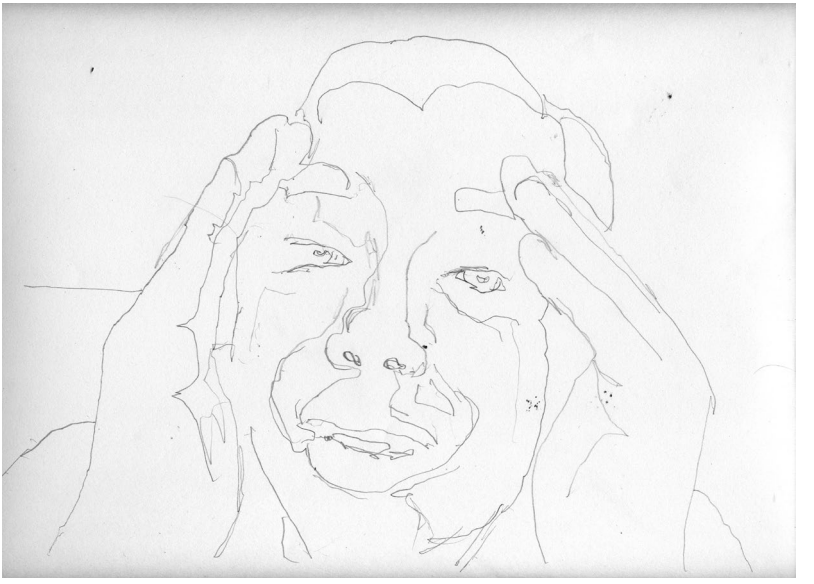


Figura 6 - Detalhe da obra *2016*, 2016, LGA

Fonte: Acervo da autora.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *In*: ___. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. Obras escolhidas, v. 1. p. 123-128.

BENJAMIN, W. O narrador. *In*: ___. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. Obras escolhidas, v. 1. p. 213-240.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. Devolver uma imagem. *In*: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LEVI, P. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MELENDI, M. A. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. *In*: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p. 227-246.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKI, A. (org.). *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

PATRICIA FRANCA-HUCHET

MONTAGENS
Infância, linguagem, experiência

O gênio é a infância reencontrada à vontade.

Charles Baudelaire

Figura 1 - *Diminutas*, 2016, Patricia Franca-Huchet. Trabalho na forma de marcadores de livros sobre fotografia de Adolphe Burdet (*circle of*) 1907-1930 extraída do Rijksmuseum, Amsterdã

Fonte: Acervo da autora.

Apresento na sequência deste texto uma das camadas do meu trabalho atual, que é pensar sobre a infância, a imagem da infância e a fabulação de um universo que dialogue com esse período da vida. Mostro, em correlação, a prática artística denominada *Diminutas*.[1] *Diminutas* são simples marcadores de livros. Uma prática inserida na lógica do fragmento. De fato, para fazer as *Diminutas*, começa-se por subtrair, extrair de imagens de obras do site do Rijksmuseum – pinturas, fotografias e fotografias de objetos – um detalhe, e assim diminuir o poder de ser inteiro da imagem escolhida, criando um recorte no poder da representação. São processos pós-fotográficos, no vaivém da distância e da proximidade de nossas relações com a imagem. *Diminutas* estão, pois, sujeitas ao uso dos gestos menores.

O livro pertence ao uso maior. O livro é a história e a estrutura, as línguas e os sinais. Já o marcador é a variante, o que pode sobrar. Não podemos fixá-lo – a menos que o esqueçamos dentro de um livro por um longo tempo, quiçá anos –, uma vez que se mostra sempre nos intervalos maiores ou menores, atravessando a leitura. Vai dando lugar aos atos e gestos pequenos. As *Diminutas* não deixam as páginas titubearem, pois o friso que é retirado e recolocado torna-se uma repetição dos gestos da pausa. São imagens, recortes, fragmentos e, por isso, pequenos espaços circunscritos. Um espaço de poucos haveres, e, embora desempenhe uma função, seu lugar é *a priori* bem determinado. Os marcadores acompanham a leitura e a pausa literária, participando do livro de maneira discreta, pois têm o destino de estarem sempre escondidos. São pequenas superfícies, um modesto centro de atenção – do livro, do catálogo e das edições em papel – e, não podemos esquecer, evitam a deterioração dessas ditas obras; as famosas dobras, rabiscos ou rasgos. No entanto, nunca deixam de fazer de sua materialidade uma espécie de sinal, um signo de pontuação entre folhas.

---

[1] O trabalho *Diminutas* pode ser visualizado em: https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/1619202--patricia-franca-huchet/collections.

Não deixam jamais de pertencer ao universo da edição, às vezes compondo visualmente com a obra em formas variadas, inclusive o aproveitamento da orelha em recorte que pode se tornar um marcador.

Quero também lembrar que parte de meu trabalho comporta a história da arte como matéria-prima, como materiais preexistentes de parte das atividades artísticas e reflexivas. Creio que toda imagem possui o seu inconsciente ótico bem dissimulado. Isso posto, acredito vez ou outra ser tomada pelo desejo de mergulhar em certas imagens, recortá-las, rendilhá-las e refazê-las. Posso, destarte, apelar pelas *Diminutas* como uma tentativa de abordar o inconsciente, mesmo sabendo que a opacidade das imagens acaba por revelar partes do não visto ou do *déjà-vu*. Assim, o enigma das obras sempre aponta para um sujeito que se projeta na obra. *Diminutas* propõem, por isso, uma multitude de micro-histórias que se agrupam e se tornam uma trama figurativa. É importante ressaltar que, nesse trabalho, encontro um paralelo entre a atividade do artista e do iconógrafo, ou do historiador da arte, pois nota-se que existem a observação e a restituição de obras artísticas do passado, modificadas por minha observação e intervenção sobre elas. Afinal, a história da arte com suas alterações se transforma, e é sempre marcada pela percepção e pela ficção daquele que a produz.

INFÂNCIA

Através dessa experiência, fui levada a trabalhar com montagens, trazendo, inclusive, outras formas de imagens, como a fotografia do álbum de infância e o cartão-postal – pois no início eram apenas as pinturas do site do Rijksmuseum, como mencionado. Fui escrevendo sobre o que se seguirá e ao mesmo tempo criando as *Diminutas*, assim como duas paisagens simultâneas que perpassam as janelas paralelas de um trem. Passei pela experiência com o tempo do entre-dois simultaneamente, como pano de fundo de sua textura mais profunda, pois escrever é

também falar do tempo no qual estamos entregues no momento do labor entre a imersão e a imagem, a memória e o desejo.

Infância. Poder-se-á pensá-la como um tempo entre-dois. Um deles é o momento que ingressamos na vida; o acesso ao estar vivo, o período no qual ainda não nos conectamos à linguagem e, por outro lado, o tempo quando a acessamos pouco a pouco, que permanece coexistente à fase adulta e nos acompanhando até o final de nossas vidas, uma vez que desperta em nós uma série de interrogações. Assim será o que chamamos de infância sem idade, pois ela estará permeando todas as fases da vida. Essa infância sem idade não deve ser compreendida a partir do infantil, sendo preciso separar os infantes da infância: a particularidade de tê-la ao longo da existência e a forma como ela estaria nas fibras de cada indivíduo. Há um plano de fundo da infância: tenho a convicção de que o homem está submisso à voz de outros – o outro que se manifesta nos primeiros anos de uma vida, o contato com a voz de outrem.

Figura 2 - *Diminutas*, 2016, Patricia Franca-Huchet. Trabalho na forma de marcadores de livros sobre imagens extraídas de desenho de Johannes Bronkhorst (*circle of*) 1685-1727 e Pieter Holsteyn do Rijksmuseum, Amsterdã

Fonte: Acervo da autora.

O filósofo Jean-François Lyotard (1988) concebe que cada um de nós e os maiores escritores, especialmente, escrevem para coadunar ou alcançar, por e através do texto, alguma coisa que ele ou ela não sabem, mas é como que soubessem. Um paradoxo. "Um eu não sei, mas sei". Através dos escritos de grandes autores, segundo Lyotard, atribuem-se a esse "eu não sei o que" diversas denominações: Kafka o chama de indubitável; Sartre, de inarticulável; Joyce, de inapropriável. Para Freud é a infantilidade; para Paul Valéry, a desordem; e para Hannah Arendt, o nascimento.

Na infância estamos em um estado de passividade ativa, que Lyotard designa como passibilidade, ou seja, ser passível a alguma coisa, estar em um estado de preparação fundamental, uma disposição em si ao que vai acontecer e consequentemente ao que vai sobreviver. No sentido desenvolvido pelo filósofo, a criança é aquela que não pode fazer outramente, a não ser se dispor ao que será, pois está desmunida, nua, frente ao que lhe passa; vai vivenciar o que lhe for devido. E essa condição, estar em face do acontecimento, é a condição humana por excelência, ou por que não pensar em uma condição pré-humana? (o inumano). Essa condição nos faz aceder à nossa humanidade e ao poder de se entregar, de dar a face ao outro. Etimologicamente, a palavra "infância" tem origem no latim: *infantia*, do verbo *fari*, falar, onde *fan* é falante e o morfema *in* constitui a negação do verbo. Portanto, *infans* refere-se ao indivíduo que ainda não é capaz de falar. Sabemos que a infância terá sempre morada na consciência do indivíduo adulto, uma vez que é um período incontornável da vida, e aqueles que desejam criar não podem deixar de se confrontarem com esse tempo mítico. Se o artista quer ser justo com aquilo que é de fato o sujeito de sua arte, deverá escutar a sua infância.

DIMINUTAS

Foi, portanto, uma fresta para pensar, apresentar em imagens e observar a questão da infância nas formas de seu ressurgimento. Recolher, recortar, iluminar, montar, distribuir, ajuntar,

espalhar, extrair, agrupar, fotografar foram os verbos trabalhados nessa série que representou, em um processo solitário e singular, a emoção de revisitar a infância. A criança transborda, é perpassada por tudo o que lhe acontece, num transbordamento definido por Lyotard (1988) como um *regime de sensibilidade*. Nessa sensibilidade da infância existem coisas indeterminadas que nos transpassam e que nos excedem, as quais não podemos nomear nem mesmo identificá-las, pois vive-se o momento pré-identificação e pré-nominação. Somos tomados no interior desse campo de transbordamentos. A linguagem manifesta-se como um domínio que vem reger as experiências que vivenciamos. Para a criança, pelo encantamento das aproximações, as palavras são descobertas, como a abertura rápida de uma cortina, o que a faz participar do jogo da linguagem própria ao seu eu. Cito um trecho do livro *Biffures*, Michel Leiris (1948, p. 10, tradução minha):

Figura 3 - *Diminutas*, 2016, Patricia Franca-Huchet. Montagem de ateliê. Trabalho na forma de marcadores de livros sobre imagens extraídas de desenho de Johannes Bronkhorst (*circle of*) 1685-1727 e Pieter Holsteyn do Rijksmuseum, Amsterdã

Fonte: Acervo da autora.

Um dos meus brinquedos – e pouco importa o que era, era simplesmente um brinquedo – um dos meus brinquedos caiu, com grande perigo de se quebrar, pois a queda havia sido direta e de altitude – bem acima do nível do solo, de uma mesa, ou quem sabe de um pedestal – e longe de ser negligenciável, quando se trata da queda de um brinquedo (…) Rapidamente, me abaixei, recolhi o soldadinho tombado, o apalpei e o observei. Ele não estava quebrado, fui logo tocado por uma alegria viva, de quem se expressa gritando, "…Fezmente!". (…) Alguém mais avisado e menos ignorante do que eu me chamou a atenção observando minha exclamação; que este FEZMENTE que eu acabara de gritar era na verdade FELIZMENTE que eu deveria falar (…) Essa palavra empregada por mim, até então sem a mínima consciência de seu sentido real, como uma interjeição pura, vinculava-se a FELIZ e, pela virtude mágica de uma tal aproximação, se encontrou inserida de repente em toda uma sequência de significações precisas. Apreendida como um golpe em sua integridade, essa palavra que eu havia sempre fustigado tomou bruscamente a feição de descoberta como a queda brusca de um véu ou como a detonação de alguma verdade. Eis que esse vago vocábulo – que até o presente era para mim muito pessoal e ficava como vedado – foi, por acaso, promovido a protagonista de todo um ciclo semântico. Não era mais uma coisa minha: ele participava da realidade da linguagem de meus irmãos, de minha irmã e de meus pais. De coisa propriamente minha, tornou-se uma coisa comum e aberta. Eis que, como um raio de luz, tornou-se coisa compartilhada ou – por que não? – socializada. Ele não era mais exclamação confusa que escapava de meus lábios – ainda muito próximo de minhas vísceras, como o riso ou o grito – ele era, entre milhares de outros, um dos elementos constituintes da linguagem, desse vasto instrumento de comunicação cuja observação fortuita (…) permitiu-me entrever a existência exterior a mim mesmo, preenchida de estranheza.[2]

---

[2] No original: "L'un de mes jouets – et peu importait ce qu'il fût: il suffisait qu'il fût un jouet –, l'un de mes jouets était tombé. En grand danger d'être cassé, car la chute avait été directe et d'altitude – prise au-dessus du niveau du sol – d'une table, voire même d'un simple guéridon, est fort loin d'être négligeable, quand il s'agit de la chute d'un jouet (…) Rapidement je me baissai, ramassai le soldad gisant, le palpai et le regardai. Il n'était pas cassé, et vive fut ma joie.

Sempre relembramos nossa infância. Nós a imaginamos e retornam as imagens. Mas podemos revirar a questão, assumindo que, além de trazer de volta imagens, cabe ao adulto escutar a infância. O adulto que está surdo e que não consegue mais escutar a sua criança. Quero dizer que, mais do que buscar no silêncio da infância, talvez deva me conectar com a surdez do adulto. Para Lyotard (1988), o que nos torna surdos à essência da infância é o que ele chama de endividamento (*endettement*). A criança sabe que é dependente de alguma coisa que a transcende, vive em permanente estado de demanda, de uma autonomia que ainda não possui. E se a criança é sempre artista, ela não é um artista, pois o seu talento a possui, mas ela ainda não o possui. Sua atividade é distinta daquela do artista, pois, normalmente, o artista entende que deve estar atento, o que a criança não procura jamais. A sedução das obras das crianças vive porque o melhor para elas, como na arte, é a perda do peso do mundo. Tudo pode acontecer na arte das crianças, salvo consciência e domínio. O artista não é aquele que recai na infância. Cito por tudo isso Baudelaire, quando diz que "o gênio

---

Ce que j'exprimai em m'écriant: '…Reusement!' (…) Quelqu'un de plus averti, de moins ignorant que je n'étais, et qui me fit observer, entendant mon exclamation, que c'est 'heureusement' qu'il faut dire et non, ainsi que j'avais fait '… Reusement!' (…) Ce mot, employé par moi jusqu'alors sans nulle conscience de son sens réel, comme une interjection pure, se rattache à 'heureux' et, par la vertu magique d'un pareil rapprochement, il se trouve inséré soudain dans toute une séquence de significations précises. Appréhender d'un coup dans son intégrité ce mot qu'auparavant j'avais toujours écorché prend une allure de découverte, comme le déchirement brusque d'un voile ou l'éclatement de quelque verité. Voici que ce vague vocable – qui jusqu'à présent m'avait été tout à fait personnel et restait comme fermé – est, par hasard, promu au rôle de chaînon de tout un cycle sémantique. Il n'est plus maintenant une chose à moi: il participe de cette réalité qu'est le langage de mes frères, de ma soeur, et celui de mes parents. De chose propre à moi, il devient chose commune et ouverte. Le voilà, en un éclair, devenu chose partagée ou – si l'on veut – socialisée. Il n'est plus maintenant l'exclamation confuse qui s'échappe de mes lévres – encore toute proche de mes viscères, comme le rire ou le cri – il est, entre des milliers d'autres, l'un des éléments constituants du langage, de ce vaste instrument de communication dont une observation fortuite (…) m'a permis d'entrevoir l'existence extérieur à moi-même et remplie d'étrangeté."

é a infância reencontrada à vontade"[3] (tradução minha), ou seja, posso me colocar nas condições através das quais a infância é reconhecida e reencontrada. Eis, talvez, o que Lyotard chamou de endividamento – o conceito de endividamento –, dever algo ao outro. Na lógica lyotardiana, a obra de arte surge como uma forma de quitação, uma vez que nutrimos essa responsabilidade de devolver algo ao outro. Lyotard vê nessa quitação o laço entre criação e infância. Não é o fato de recair na infância para poder criar, mas o fato de se colocar sob o plano dessa dívida de vida, a partir da qual a criação, como dom, vem como quitação por tudo aquilo que foi recebido.

Figura 4 - *Diminutas*, 2016, Patricia Franca-Huchet. Montagem com fotografias, cartões-postais e livro

Fonte: Acervo da autora.

[3] No original: "Le génie, c'est l'enfance retrouvée à volonté." Disponível em: https://citations.ouest-france.fr/citation-charles-baudelaire/genie-enfance-retrouvee-volonte-1528.html. Acesso em: 13 mar. 2022.

Foi também nesse sentido que André Malraux diz: "No fundo mesmo, não existem grandes pessoas"[4] – se referindo aos adultos –, precisamente porque estamos sempre endividados, sempre nesse estado de endividamento, pois nós não nos demos a vida, nosso nascimento nos escapa, estamos sempre em relação de narração com aquilo que nos precede e essa narração nós devemos fazê-la, para que possamos nos apropriar daquilo que é inapropriável. Para o filósofo da alteridade, Emmanuel Levinas, não existem relações inter-humanas sem relações éticas, sem a tomada de consciência moral, presente no seio mesmo do olhar do outro, o qual nos responsabiliza e que é um ponto desafiador a ser enfrentado. Lyotard substituirá ao "rosto que nos olha" de Levinas, ao famoso rosto que nos solicita, nos procura, "a voz". A voz como algo indeterminado que vem do interior de si e, no entanto, como alguma coisa que não é exatamente o si mesmo. Aquilo que nos habita e que constitui nosso si é também um outro que si mesmo.

Espero, caro leitor, que esta reflexão irradiada, que me veio após brincar com imagens e por isso retornar a momentos da infância, transformando-as em marcadores de livros, não seja entendida como uma reflexão sombria; eu a vejo como a presença dos outros em mim, que precisamente são imagens e puro mistério. Quiçá seja necessário reconhecer essa dívida, esse endividamento sob o regime da alegria. Termino esta montagem textual com uma citação de Thomas Mann (2015, p. 534), em seu magnífico livro *Doutor Fausto*:

> (...) Foi o que levou Nepomuk Schneidewein a Pfeiffering [a doença de sua mãe]. Não estive presente quando o casal de irmãos chegou à granja, mas Adrien descreveu-me a cena: todo o pessoal da casa, mãe, filha, filho, herdeiro, criadas e serventes rodeavam o

[4] No original: "D'abord, les gens sont beaucoup plus malheureux qu'on ne." Disponível em: https://www.dicocitations.com/citations/citation-52167.php. Acesso em: 13 mar. 2022.

garotinho, encantados, rindo de alegria, e não se cansavam em admirar a beleza dessa criança. É escusado dizer que as mulheres, e, entre elas, as da chamada mais humilde do povo, mostravam-se especialmente arrebatadas. Inclinadas sobre o homenzinho, punham as mãos nele, acocoravam-se diante dele, davam gritos de "Jesus, Maria, José", como que adorando o formoso menino. Enquanto isso, sua irmã mais velha sorria indulgentemente, e percebia-se que ela já aguardava esse gênero de reação e estava habituada à afeição que todo mundo tributava ao caçula da família.

Nepomuk – ou Nepo, como chamavam os seus parentes, ou "Eco" como ele mesmo intitulava-se, desde que começara a balbuciar, em virtude de uma curiosa troca de consoantes – ia vestido com simplicidade estival, de modo rústico. Trajava um blusão branco de algodão com mangas curtas, calcinha de linho igualmente curta, e, aos pés sem meias, sapatos de couro bastante gastos. Mas quem o olhasse tinha mesmo a impressão de ver um principezinho dos elfos. A graciosa perfeição do minúsculo corpo com as perninhas delgadas, bem torneadas; o indescritível encanto da cabecinha coberta de uma loira cabeleira basta, comprida, ingenuamente desgrenhada; as feições que, por infantis que fossem, tinham qualquer coisa de definitivo, rematado, duradouro; e até a mirada dos olhos do mais límpido azul, entre as longas pestanas, essa mirada indizivelmente suave e pura, mas, ao mesmo tempo profunda e folgazona – ora, não era apenas tudo isso o que originava a impressão de estarmos em pleno conto de fadas, recebendo a visita de uma pessoa que viesse de um mundinho gentil e refinado. Acresciam a atitude, o comportamento da criança, em meio à multidão de adultos risonhos, que alternadamente soltavam ligeiras exclamações de júbilo ou suspiros comovidos; acresciam seu sorriso sem dúvida não totalmente isento de coquetismo e consciência de sua magia, suas respostas e reflexões, que tinham um quê de ensinamentos e mensagens; acresciam a vozinha argentina que saía da pequena garganta e as palavras que ela proferia ainda entremeadas de erros pueris de pronúncia. Eco falava com a entonação helvética herdada do pai, e que também a mãe rapidamente adotara; expressava-se de um modo um tanto ponderoso, arrastado, com erres linguais, e escandia de forma engraçada

as sílabas, dizendo "rra-rro" ou "su-rjo". E, coisa que nunca observei em outras crianças; o garotinho acompanhava sua fala de gestos explicativos dos braços e das mãozinhas, que, no entanto, frequentemente não combinavam com ela e, antes, apagavam ou alteravam o efeito dela, mas nunca deixavam de ser sumamente graciosos e vagamente expressivos. Eis, por enquanto, a descrição de Nepo Schneidewein, a quem todos, imitando seu exemplo, chamavam de "Eco". Perfunctória, ela é apenas tão boa como palavra desajeitada, aproximativa, capaz de ser oferecida a quem jamais haja visto o menino. Quantos escritores anteriores a mim já não devem ter deplorado a inadequação da língua, incapaz de visualizar e de produzir uma imagem realmente exata de um indivíduo! O verbo foi criado para o elogio e a gabação; recebeu a faculdade de pasmar-se, de admirar, de abençoar e de definir a aparição através do sentimento provocado por ela, porém não logra conjurá-la e reproduzi-la. Ao invés de tentar esboçar um retrato do meu lindo modelo, farei provavelmente melhor confessando que ainda hoje, depois de nada menos de dezessete anos, lágrimas me assomam aos olhos sempre que o recordo. E todavia a lembrança dele me enche de uma serenidade etérea, inteiramente estranha, não totalmente terrena. As respostas que ele, com gestos bonitos, dava a perguntas acerca da mãe, da viagem, da estada na cidade grande de Munique, saíam, como eu já disse, com acentuado sotaque suíço e mostravam, pronunciadas no timbre argentino da vozinha, muitas peculiaridades dialetais. Notava-se igualmente certa predileção pela conjunção "pois", em frases como:" Foi, pois, realmente ótimo". Também surgiam em seu linguajar certas reminiscências de frases arcaicas do idioma; quando, por exemplo, queria explicar que esquecera qualquer coisa, dizia: "isso me caiu da mente". Em certo momento, declarou, porém: "Mais novidades não sei". Essa afirmação tendo evidentemente o desígnio de despachar o grupo que o cercava. Finalmente, o homenzinho pronunciou a palavra "Cheg". Segundo explicava sua irmã, ele sempre se servira dela para fazer ver que estava satisfeito, que não queria mais nada, que já não tinha nenhum desejo. Conservara essa abreviação de "chega" dos tempos de sua primeira infância.

Figura 5 – *Diminutas* , 2016, Patricia Franca-Huchet. Montagem com fotografias, cartões-postais e livro

Fonte: Acervo da autora.

REFERÊNCIAS

FRANCA-HUCHET, P. *I made the Diminutas [bookmarks series name] doing downloads*. [s. d.]. Disponível em: https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/1619202--patricia-franca-huchet/collections. Acesso em: 13 mar. 2022.

LEIRIS, M. *Biffures*. Paris: Gallimard, 1948.

LEVINAS, E. *Totalité et infini*. Paris: Le livre de Poche, 1990.

LYOTARD, J.-F. *L'Inhuman*: causeries sur le temps. Paris: Galilée, 1988.

MALRAUX, A. *Antimémoires*. Paris: Gallimard, 1967.

MANN, T. *Doutor Fausto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PRADO JR., P. W. La dette d'affect. *In*: LYOTARD, J. F.; MILNER, J. Cl.; SFEZ, G. (ed.). *L'Exercice du différend*. Paris: Collège International de Philosophie/PUF, 2001.

RICARDO MIRANDA BURGARELLI

ARTE E NARRAÇÃO
Sobre *Inferno verde*

Em 2016 apresentei a dissertação *Um homem que conta histórias é de maior confiança do que um homem que dá conselhos*, cujos objetos de pesquisa são as obras artísticas *Inferno verde*, *Quando tombam os trovões* e *Democracia contra o kapital*. São três trabalhos de arte que tratam da memória social brasileira a partir do processo denominado "narrativa". As instalações produzidas são elaboradas como um modo de narração, ou seja, como lugar para o relato no qual a forma inacabada é articulada como forma da possibilidade. No processo de pesquisa e fatura desses trabalhos, os documentos da cultura são manipulados em uma apropriação poética – com atenção ao modo de exposição do passado. Busca-se uma maneira de rememoração num sentido que promova as possibilidades narrativas através dos próprios recursos midiáticos de uso do arquivo. Depois da montagem de instalações, os materiais expostos e os documentos das pesquisas foram digitalizados e reelaborados como publicação de arte.

Neste ensaio, apresento e proponho considerações sobre o trabalho *Inferno verde*,[1] produzido junto com a parceira Luísa

[1] *Inferno verde* (2013-2015), de Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Instalação feita através do prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio 2013 do Iphan/Paço Imperial (Rio de Janeiro). Foi exibida na Casa da Baronesa em Ouro Preto, 2014;

Horta, cujo livro homônimo (HORTA; BURGARELLI, 2016), de cinco volumes, foi editado com as parceiras Laura Berbert e erre erre. A obra situa-se, a princípio, no contexto dos movimentos revolucionários no Brasil, nos anos de 1920. É o relato sobre um campo de concentração que passou a funcionar onde havia uma colônia agrícola – na região do Oiapoque – fronteira brasileira com a Guiana Francesa. Cerca de mil pessoas presas, em várias regiões do país, foram deportadas para a colônia penal de Clevelândia durante um período de regime de exceção no governo presidencial de Arthur Bernardes.[2] A história é narrada através do destino de um grupo de anarquistas, sindicalistas, trabalhadores gráficos e redatores do jornal libertário *A Plebe*, de São Paulo, e de outros veículos da imprensa operária, entre eles: Domingos Passos,[3] Pedro Motta,[4] Domingos Braz,[5] José Maria Fernandes Varella, Nino Martins, Manoel Ferreira Gomes e José Alves do Nascimento. Eles foram presos na ocasião

---

na temporada de projetos do Paço das Artes (São Paulo, 2015); e na exposição Circuito Polímatas na Reitoria da UFMG (Belo Horizonte, 2019).

[2] Arthur da Silva Bernardes (1875-1955) foi presidente da República dos Estados Unidos do Brasil no quadriênio de 1922 a 1926. Seu governo foi marcado por revoltas sociais e lutas políticas, como o levante dos 18 do forte de Copacabana (Rio de Janeiro), a Revolta Esquecida de 1924 (São Paulo), insurgências no Amazonas e em Catanduvas (Paraná), e a Coluna Prestes. Iniciou seu mandato sob estado de sítio, e assim governou até 1926.

[3] Domingos Passos era natural do Rio de Janeiro. Acredita-se que ele nasceu na década de 1890. Foi líder sindical, carpinteiro, militou na União do Operários da Construção Civil (UOCC), fundada em 1917. Publicou o artigo "Perseguições bernardescas", no jornal *A Plebe*, número 250, de 1º de maio de 1927. Foi conhecido no meio operário como "Bakunin Brasileiro". Para mais informações, ver: RAMOS; SAMIS, 2019.

[4] Pedro Augusto Motta, natural do Ceará, provavelmente da cidade de Fortaleza. Nascido por volta de 1894. Foi editor, tipógrafo e trabalhador gráfico e militou em federações de trabalhos no Ceará, até passar a viver em São Paulo a partir de 1923, e entrar para a redação de *A Plebe*. Foi conhecido no meio operário como "Verbo de Fogo". Faleceu na Guiana Francesa, após a fuga de Clevelândia. Para mais informações, ver: BRAGA, 2013.

[5] Domingos Brás, natural do Rio de Janeiro. Data de nascimento desconhecida. Foi operário têxtil, professor e militante anarquista. Cartas, textos e poemas de sua autoria foram publicados em *A Plebe*. Posteriormente, nos anos de 1930, foi secretário-geral do Partido Comunista do Brasil (PCB).

da Revolta Esquecida,[6] em São Paulo, no ano de 1924, e enviados a bordo de calabouços em navios-prisões para o campo de concentração no extremo norte do Brasil.

O destino dos anarquistas se choca com o de pessoas do Norte e Nordeste brasileiros, que, anos antes, foram incentivados pelo Governo Federal a ocupar e a trabalhar – principalmente com a plantação de mandioca – no Núcleo Colonial-Agrícola Cleveland. As elites brasileiras estavam interessadas no domínio territorial, geopolítico e cultural daquela região, onde havia uma disputa histórica com a França.

Figura 1 - *Inferno verde,* 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

[6] Revolta Paulista de 1924 ou Revolução do Isidoro, ocorrida em São Paulo, capital. Foi um levante militar, tenentista, liderado pelo general Isidoro Dias Lopes. O grupo de anarquistas do círculo de *A Plebe* apoiou a insurgência, solicitou armas aos organizadores, mas o pedido foi negado. Eles assinaram uma moção de apoio com a demanda de redução da jornada de trabalho. Para mais informações, ver: ROMANI, 2006.

Figura 2 - *Inferno verde,* 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

Havia na prisão de Clevelândia um regime de trabalho exaustivo, com hierarquia entre as pessoas presas, estabelecida pelos administradores. Há relatos de tortura, surto de disenteria, malária e outras doenças. Estima-se que ao menos metade das pessoas presas (cerca de 500) morreram durante a existência da colônia penal, extinta em 1926, ao fim do governo Bernardes.

Tivemos acesso a fotografias do arquivo relativo ao mandato presidencial de Arthur Bernardes e ali havia registros de Clevelândia em meados de 1920. Não se sabe se já havia pessoas presas ali, mas percebe-se nas imagens uma distinção evidente entre trabalhadores e militares. Da mesma época, há filmagens de uma viagem da comitiva do Marechal Rondon pelo Rio Oiapoque, com registros de Clevelândia, que aparece no filme *Ao redor do Brasil* (1932), do cinegrafista e militar Thomaz Reis.

Algumas parcas histórias e informações foram publicadas em jornais da época, jornais aos quais também tivemos acesso.

A edição de *A Plebe*,[7] em 12 de fevereiro de 1927, depois do fim da colônia penal e da censura do governo Bernardes, é publicada com enunciados dramáticos e a história dos anarquistas, líderes sindicais, redatores e colaboradores do jornal desterrados na região do Oiapoque. Através de cartas, sabe-se de situações que vão desde a prisão em São Paulo até a fuga de parte dos anarquistas da Colônia Penal de Clevelândia através do Rio Oiapoque, quando escrevem de Saint-Georges-de-l'Oyapock, na Guiana Francesa. Domingos Brás e Domingos Passos sobreviveram, e após anos ambos voltaram para o Rio de Janeiro. Grande parte dos materiais constitutivos do trabalho são impressões, escritos e peças sonoras que replicam os relatos dessas pessoas em vários meios. O título *Inferno verde* provém dessas histórias e foi um dos nomes pelo qual o campo de concentração ficou conhecido.

Figura 3 - *Inferno verde,* 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

[7] Disponível em: http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/7054. Acesso em: 14 mar. 2022.

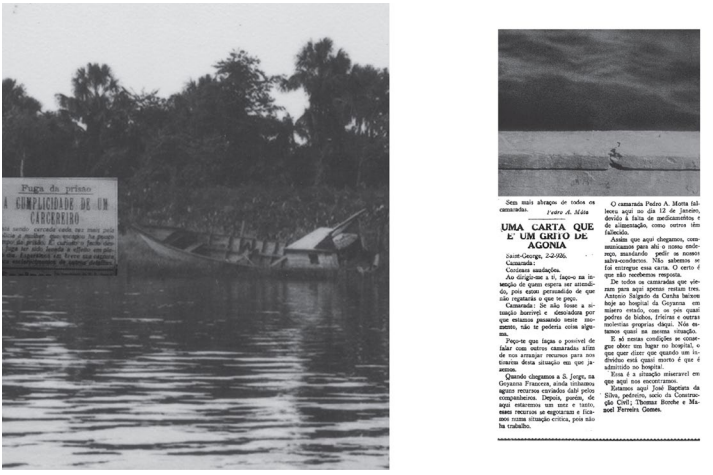


Figura 4 - Livro de artista
Fonte: HORTA; BURGARELLI, 2016, p. 10-11.v. 3: Saint Georges de L'Oyapock.

Na instalação a capa da edição de *A Plebe* está ampliada e reproduzida com algumas manipulações de cor e repetição de figuras. Além disso, o material foi decomposto e reproduzido em seus detalhes – como signos visuais – sobre placas de madeira, livros e folhas avulsas com o uso de serigrafia, lito-*offset* e carimbo. Posteriormente, essas peças foram fotografadas ou escaneadas para o meio digital e remontadas na edição do livro.

No arquivo referente ao ex-presidente Arthur Bernardes, há uma fotografia durante seu velório, em 1955, na qual observa-se uma coroa de flores com os dizeres: "Os sobreviventes da Clevelândia pedem perdão por terem se insurgido contra um governo tão honesto e um presidente tão digno". Atenção para o termo "sobreviventes". A imagem é reproduzida na instalação com o comentário: "flagrantes de um crime social", um dos enunciados da edição do jornal *A Plebe,* exposto anteriormente.

Figura 5 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

Figura 6 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

A disposição do trabalho está marcada por gestos de dispersão, sobreposição e tensionamento de suas peças. Elas são elementos indiciais propulsores de narrativas através dos possíveis vínculos que possuem entre si. Um sobrepujamento midiático marca a obra com repetições e contrastes entre seu conteúdo. Por exemplo, o contraste entre o esforço da elite agrária e militar em afirmar uma identidade e memória nacional farsesca e outros relatos contra-hegemônicos que se entrecruzam. Ressalta-se aí o anacronismo nas relações sociais e históricas. Trata-se de uma montagem de contradições, em que se busca evidenciar o caráter antagônico da sociedade de classes, a existência tanto de interesses e conflitos não antagônicos quanto de outros inconciliáveis que marcam a nossa história. O próprio título do trabalho é controverso e reflete fantasias ocidentais contraditórias em relação à floresta amazônica.

O processo da pesquisa artística levou à impossibilidade de propor uma narrativa uniforme; a escolha, assim, foi por um trabalho aberto, com várias entradas e pouca hierarquia entre imagem, palavra e objeto. O apelo à materialidade, a uma montagem heterogênea, com uma variedade de transformações midiáticas exercidas sobre o conteúdo, busca instigar o público, atiçar sua curiosidade – entendida como uma forma de conhecimento.

Figura 7 - Livro de artista
Fonte: HORTA; BURGARELLI, 2016, p. 36-37. v. 1: Clevelândia do Norte.

Uma parte significativa do material trabalhado na pesquisa foi constituído durante a nossa viagem para o Oiapoque, Amapá, entre outubro e novembro de 2014. São entrevistas, registros atuais e arquivos fotográficos do vilarejo de Clevelândia do Norte – dentro dos limites do Comando Militar da Fronteira –, da cidade Oiapoque, do rio cuja a região leva o nome, e de seus arredores: matas, pequenas vilas, cidades, territórios e lugares tradicionais às margens do rio. A partir daí, algumas situações e conflitos sociopolíticos atuais da região foram incluídas no trabalho, como: o garimpo, a mineração ostensiva, a disputa fundiária – que culminam em uma alta mortalidade – e a existência de uma realidade de luta em defesa da terra por povos tradicionais, com epistemologias e cosmovisões indígenas (Aldeia Galibi) e afro-americanas (a vila Tampack, o conjunto de cachoeiras Mama Dimanche e o povo Saramaka) que dão outros sentidos para aqueles lugares.

Figura 8 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

Com fotografias, filmagens, arquivos digitais e objetos registrados ou coletados no Oiapoque, produzimos uma série de impressões, gravuras, vídeos e peças sonoras. O arquivo foi desmontado e rematerializado, junto com as peças relativas à história dos anarquistas e de outros relatos e textos sobre a história da colônia penal. Reunimos caixas de metal, maletas, pequenos e médios potes de cerâmica esmaltada para servir de suporte na instalação. Intervimos com carimbo, caligrafia e datilografia em mapas, volumes e páginas de livros – literatura, sociologia, ciência sociais e política, criminologia e história – de autores que assumem ideologias distintas: anarquista, socialista, comunista, positivista, conservadora e liberal.

Figura 9 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

No processo de montagem da instalação promovemos aproximações entre os materiais, com o auxílio de seis paletes, três painéis, uma sala escura para projeções e uma parede de vidro com vista para uma mata. Cada plataforma de madeira foi

associada a um contexto específico:[8] as revoltas sociais através do Brasil e a organização de trabalhadores; a colônia penal de Clevelândia; a fuga dos anarquistas para Saint-Georges; a mortalidade no garimpo; a terra indígena e o território quilombola; a cidade de Oiapoque e a instituição paroquial.

Figura 10 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

[8] Não me recordo ao certo como nos referíamos a cada um dos contextos durante a montagem da instalação. As definições colocadas aqui são aproximações a partir do olhar atual para os registros do trabalho.

Figura 11 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

Uma instalação sonora, com pequenas caixas de som embaixo de cada palete, reproduz uma gravação ambiental em uma mata próxima à Santo Antônio do Oiapoque, enquanto duas pessoas da vila, Miclos e Javier, guiavam-nos na procura de estacas de madeira em cruz, pois, segundo eles, ali havia um cemitério clandestino de tempos antigos. Outras cinco peças sonoras fazem parte do trabalho, para as quais fones de ouvido foram afixados nas plataformas de madeira. Há entrevistas, leitura de cartas dos anarquistas, músicas e diálogos gravados durante a estadia no Oiapoque.

Sobre os paletes, há cinco pequenos monitores de televisão com reprodução de diferentes montagens em vídeo com os seguintes materiais: as filmagens da comitiva do Marechal Rondon no Rio Oiapoque; filmagens atuais da base militar em Clevelândia do Norte; trechos do filme *Limite*, de Mário Peixoto; detalhes fotográficos da pintura *O pano da fome da América Latina*, de Adolfo Pérez Esquivel – encontrada na Casa Paroquial da cidade de Oiapoque; e detalhes de pinturas que

retratam a experiência passada no garimpo, feitas por Sebastião Maia, artista plástico, poeta e então servidor público da prefeitura de Oiapoque.

As pinturas de Maia, em óleo, acrílico e aquarela, são construções de paisagens típicas do interior das matas da região, compondo com cenas que narram a prática e as condições da atividade de garimpo e as consequências provocadas na natureza e no sujeito. Vemos ali cada etapa da atividade garimpeira, seus instrumentos, a transformação na paisagem e a imagem do solitário garimpeiro *predestinado a procurar o que não perdeu*. A alegoria da corrida do ouro, segundo ele, seria a figura de José Sarney, transmitida nos fins de 1980 na televisão brasileira, respondendo a um jornalista sobre a descoberta de jazidas de ouro no Amapá: "brasileiros e brasileiras, estamos diante da oportunidade para pagar todas nossas dívidas, tanto as externas quanto as internas."[9]

Maia também nos contou e cedeu um arquivo digital pessoal de fotografias de corpos de pessoas que eram desconhecidas, mortos deixados próximos ao cemitério, que ele voluntariamente cuidou, identificou a pessoa, contactou a família (distante na maior parte das vezes) e promoveu os ritos funerários. Ele registrou todas as etapas desse trabalho.

[9] Entrevista realizada com Sebastião Maia no Oiapoque, em outubro de 2014. Arquivo *Inferno verde*.

Figura 12 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

Além do vídeo que foca em detalhes da pintura de Pérez Esquivel, na instalação há uma réplica menor de *O pano da fome da América Latina*. Nela estão retratadas algumas figuras revolucionárias, lutadoras sociais, mártires, entidades e divindades da América Latina, como: Tupac Amaru, Chico Mendes, as mães da Plaza de Mayo, Mamá Tingó, Zumbi dos Palmares, Vicente Menchú, Oscar Romero, Pachamama e Apu Inti. As estações da cruz, associadas ao martírio de Jesus de Nazaré, são representadas pelo sofrimento dos povos da América Latina, veem-se a invasão europeia, a conquista pelo genocídio e a tortura, e também a violência policial nas cidades modernas, com fábricas, arranha-céus e favelas. Vemos ainda incontáveis camponesas e camponeses em marcha, segurando cartazes em que se lê: reforma agrária; *derecho a la tierra*; *movimiento campesino*; *nostra* terra; *basta de represión*; favela e outros menos legíveis.

Uma cruz com nove pedaços de pano preto amarrados, em memória de pessoas assassinadas, é levada no meio da marcha.[10]

Na sala escura foi montada uma projeção de filme em Super-8mm, de poucos segundos, em que aparecem alguns signos indiciais explorados no trabalho, como uma vala de treinamento militar, a ponta de um pequeno barco que navega pelo Rio Oiapoque e um antigo trapiche. Na parede ao lado, há uma projeção digital, em Full HD, de filmagem que fizemos em uma embarcação que se aproxima do antigo trapiche em Clevelândia do Norte.

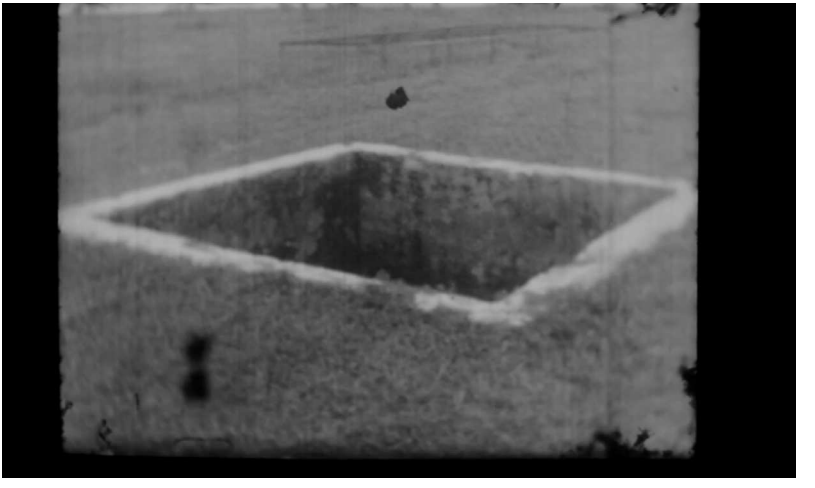


Figura 13 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

[10] Para mais informações, acesse: http://archiv.oekumenisches-netz.de/1992-Das_Hungertuch_aus_Lateinamerika.pdf.

Figura 14 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

As histórias que surgiram durante a pesquisa nos mostraram uma multiplicidade existencial, com conteúdos ideológicos vários e epistemologias que se atravessam. A ênfase em situações e registros contemporâneos faz parte da ideia de que o agora é a imagem mais íntima que possuímos em relação aos ocorridos do passado. Tanto a instalação quanto o livro são compostos por excessivos signos, imagens, ampliações e montagens com detalhes de livros, impressos em geral, objetos, peças visuais, literárias, científicas e testemunhais que não passam do esboço de um pequeno recorte das histórias que nos foram apresentadas. Se há algo realmente central, que atravessa o relato, não é um documento, mas o Rio Oiapoque, seja em sua dimensão física – oceânica, como disse uma pessoa que por ali fugiu da colônia penal de Clevelândia –, em sua dimensão espiritual, como nas vilas submersas guardadas pelas pessoas de Tampack, em sua dimensão política, como limite, fronteira, e em sua dimensão metafórica, como fluidez, contaminação e memória. É na presença do rio que os ocorridos sucedem, em um trajeto de alguns quilômetros entre o conjunto de cachoeiras, a oeste da cidade do Oiapoque, e a aldeia Galibi, a leste da cidade.

Figura 15 - *Inferno verde*, 2015. Instalação, Luísa Horta e Ricardo Burgarelli
Fotografia: Luísa Horta e Ricardo Burgarelli. Fonte: Acervo do autor.

REFERÊNCIAS

A PLEBE, São Paulo, ano XI, n. 245, 12 fev. 1927.

BRAGA, F. V. P. *Pedro Augusto Motta*: militância libertária e verbo de fogo. 2013. 300 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

BURGARELLI, R. *Um homem que conta histórias é de maior confiança do que um homem que dá conselhos*. 206. 154 f + 3 livros de artista + 1 DVD. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

HORTA, L.; BURGARELLI, R. *Inferno verde*. Belo Horizonte: Lavoura Ambulante Edições, 2016.

MACHADO DE BRITO, E. Clevelândia do Norte (Oiapoque): tensões sociais e desterro na fronteira do Brasil com a Guiana. *Escritas: Revista do Colegiado de História Câmpus de Araguaína*, v. 2, 2010. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/1285/8110. Acesso em: 14 mar. 2022.

MACHADO DE BRITO, E. *Dos sentidos aos significados do presídio de Clevelândia do Norte*: repressão, resistência e disputa política no debate da imprensa. 2008. 92 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

RAMOS, R.; SAMIS, A. *Domingos Passos*: o Bakunin Brasileiro. Rio de Janeiro: Faísca, 2009.

ROMANI, C. A revolta de 1924 em São Paulo: uma história mal contada. 2006. Disponível em: http://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/romani_-_outrahistoria1924.pdf. Acesso em: 14 mar. 2022.

ROMANI, C. Clevelândia, Oiapoque: cartografias e heterotopias na década de 1920. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 6, n. 3, p. 501-524, set.-dez. 2011.

SAMIS, A. Clevelândia: anarquismo, sindicalismo e repressão policial no Brasil. Rio de Janeiro: Achiamé/Editora Imaginário, 2012.

RODRIGO BORGES COELHO

GEOMETRIA SENSÍVEL
Uma experiência trópica da arte

A volta às origens seria um pensar intempestivo e extemporâneo, uma superação do passado em vista de um passado muito mais atual do que qualquer presente.

Vicente Ferreira da Silva

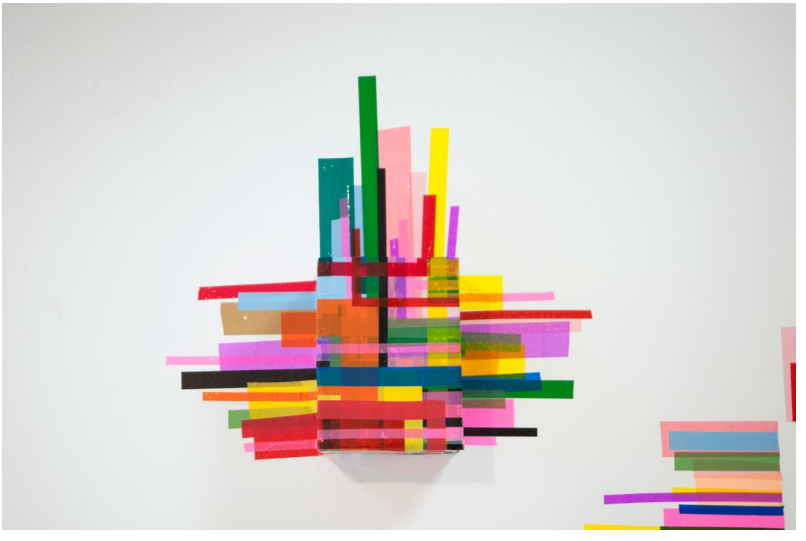


Figura 1 - Série *Cocares*, 2017, fita adesiva sobre parede, Rodrigo Borges
Fotografia: Paula Huven. Fonte: Acervo do autor.

Ao abrirmos o catálogo da exposição *Geometria Sensível*, que ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre junho e julho de 1978, a primeira imagem que nos é apresentada é a reprodução de um "desenho indígena brasileiro, recolhido em 1965 na região do alto Xingu" (PONTUAL, 1978, p. 10). A imagem mostra-se como um conjunto de formas e traços em busca de equilíbrio. Equilíbrio de presença entre figura e fundo, entre peso e leveza. Equilíbrio de proximidade entre aquilo que parece estar à frente e aquilo que parece estar detrás. Uma busca de equilíbrio ofertada ao espectador, que se vê impossibilitado de repousar o olhar em um ponto.

Como tecer relações entre essa trama gráfica e a abstração geométrica produzida na América do Sul, especialmente aquela chamada pela crítica de *sensível* e que surge com força no continente a partir dos anos de 1950? É possível transpor, para o desenho indígena, algo do conjunto de características, conceitos e/ou critérios formais e simbólicos, que historiadores e críticos de arte tendem a identificar como próprios à arte geométrica abstrata?

No texto de abertura do catálogo *Do mundo, a América Latina, entre as geometrias, a sensível*, o crítico de arte Roberto Pontual diz que a exposição:

> (…) quis ser uma alternativa mais orgânica, abrangente e minuciosa no levantamento de dados e no confronto de manifestações que envolvem uma das vertentes fundamentais na problemática da arte latino-americana deste século: a do caráter construtivo, ou construtivista, que se tem anotado tão visceral e frequentemente na obra dos que dela, de um modo ou de outro, participam (PONTUAL, 1978, p. 8).

A colocação, inesperada e provocativa, da imagem do desenho "Xingu" no início do catálogo, parece ter a intenção de assinalar que a chamada "vocação construtiva latino-americana" poderia ter origens mais distantes no tempo do que aquelas que são frequentemente buscadas junto à vanguarda europeia da

primeira metade do século XX, junto aos cubistas, aos construtivistas russos, a Malevitch, a Mondrian e a Kandinsky. Parece querer assinalar que características construtivas poderiam ser levantadas em nosso continente, desde um momento anterior à invasão europeia. Nosso caráter construtivo seria derivado, também, de heranças pré-colombianas que sobreviveram e sobrevivem em algumas comunidades indígenas, como a do Alto Xingu, de onde a imagem do desenho foi recolhida; e que, de algum modo (de alguma maneira transformada), essas heranças estariam também presentes na arte moderna geométrica abstrata do continente. No corpo do texto, outro "sinal" parece reforçar nossa impressão. Logo após traçar uma distinção entre dois tipos de "disposição construtiva", Pontual escreve:

> (...) pareceu-me apenas, de imediato, que a geometria sensível tem mais a ver conosco, latino-americanos, do que a geometria programada – por motivos que ainda precisamos investigar cautelosamente, embora não seja difícil deduzir seus fundamentos. Disse certa vez o escultor colombiano Edgar Negret: "Penso muito no homem pré-colombiano. Era um homem angustiado como o atual. E produziu uma arte completamente contrária ao seu mundo – uma arte lógica, rigorosa, geométrica" (PONTUAL, 1978, p. 8).

Ao colocar a citação do artista colombiano Edgar Negret após a afirmação sobre "a geometria sensível ter mais a ver conosco", Pontual sugere que os motivos que precisariam ainda ser investigados cautelosamente estariam distantes da matriz europeia, e que os fundamentos a serem deduzidos poderiam ser encontrados, sem dificuldade, na aparência lógica, rigorosa e geométrica da arte dos povos pré-colombianos.

A citação aponta ainda para outro motivo a ser investigado, um sintoma mais grave. Negret diz que o homem pré-colombiano era um ser "angustiado como o atual e produziu uma arte contrária ao seu mundo" (PONTUAL, 1978, p. 8). Como um sintoma patológico, fruto de causas externas – segregação

espacial, miscigenação, clima, alimentação etc. –, essa flecha apontada do presente para o passado, para traçar uma ligação entre a arte de hoje e a da América pré-colombiana; para traçar uma identificação entre a arte lógica, rigorosa e geométrica e ainda sensível dos índios do Xingu e a dos neoconcretos, por exemplo, certamente exigiria uma investigação mais minuciosa. Ainda mais porque, ao afirmar que o homem pré-colombiano era angustiado, nos parece que Negret tenta tocar não apenas as *causas externas*, mas também as *causas internas*, anímicas ou espirituais que formariam o caráter do povo sul-americano. Logo, seriam os homens sul-americanos seres angustiados vivendo tristes trópicos?

A segunda imagem que aparece no catálogo é um guache sobre cartão de Hélio Oiticica realizado em 1958, pertencente à série que o artista chamou de *Metaesquemas*.[1] Como a imagem do desenho Xingu – e nos parece que justamente para que possamos estabelecer uma relação entre ambas –, a reprodução da obra de Oiticica ocupa uma folha inteira do catálogo e poderia ser descrita formalmente de maneira muito similar: uma série de linhas verticais pretas, ligadas entre si por uma série de linhas oblíquas também pretas, criando assim colunas de formas – paralelepípedos, triângulos e losangos – em um conjunto orgânico e variado. Uma trama de linhas e formas, dinâmica e instável em sua geometria. Uma geometria sensível. Estaria essa imagem sendo colocada como a representação de uma face lógica e rigorosamente expressiva de uma moeda, na qual na outra face estaria gravada a imagem/alma do homem sul-americano angustiado vivendo "tristes trópicos"?

[1] *Metaesquema*, 1958, guache sobre cartão, Hélio Oiticica. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66423/metaesquema. Acesso em: 15 mar. 2022.

Apenas uma página separa, no catálogo, a imagem do guache de Hélio Oiticica da imagem do desenho Xingu. Uma página com três epígrafes.[2] Elas dizem:

- sobre o que comer e o que não comer para ser o que somos: "Dos frutos colhidos comerão os povoadores que hão de vir. Terão assim natureza igual à da sua comida. Nunca terão outra. Morrerão no dia em que cheguem a tê-la distinta" (*Popol Vuh*, o livro de lendas dos Maias).[3]
- sobre ser ou não ser o que somos: "Tupy, or not tupy, that is the question" (Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, 1928).
- sobre nossa dívida (para com os povos originários) em ser o que somos: "Possa um dia a terra americana ser digna do múltiplo monumento que nos transmitiram os povos desaparecidos" (Pablo Neruda, 1972).[4]

Esses sinais, nem um pouco sutis, inseridos nas primeiras páginas do catálogo da exposição, parecem dispostos como pequenas heranças (talvez lembranças), achados arqueológicos de uma vocação construtiva, que justificariam a vigorosa receptividade e incorporação das ideias e dos ideais construtivistas europeus, no coração da arte moderna realizada no continente sul-americano. Parecem também querer traçar um retrato mais fiel, deixando evidentes as diferenças e os paradoxos que nos caracterizariam e que, de modo simultâneo ou mesmo antecipado, teriam colocado a arte do continente no compasso da arte contemporânea ocidental, justificando o crescente interesse

---

[2] No catálogo, as três epigrafes aparecem sem referências às edições ano, editora, tradução etc.

[3] Em 2019, foram lançadas duas novas edições em português do livro *Popol Vuh*: uma delas pela editora Iluminuras, com tradução de Sérgio Medeiros, e a outra pela editora Ubu, com tradução de Josely Vianna Baptista.

[4] A frase aparece ao final do texto "Nuestra América es vasta e intricada", escrito em Condé sur Iton, França, em janeiro de 1972, e publicado como apresentação do livro *Civilização Andina*, de Roberto Magni e Enrique Guidoni. No original: "*¡Ojalá pueda un día la tierra americana ser digna del múltiple monumento que nos transmitieron los pueblos desaparecidos!*" O texto completo pode ser encontrado em: https://www.neruda.uchile.cl/cantogeneral/cuadernos/1.html.

notado, dentro e fora do continente latino-americano, em torno da arte por aqui produzida (PONTUAL, 1978, p. 7).

Entretanto, e apesar do destaque inicial dado a esses sinais, muito pouco foi tentado no corpo do catálogo. A série de sete estudos que dão sequência ao texto de abertura, de críticos importantes de toda a América do Sul e Central,[5] vincula enfaticamente a recepção local às ideias construtivistas das vanguardas europeias e ao tardio, mas sensível, crescimento industrial do continente. Vínculo sempre feito com o reconhecimento das contradições, paradoxos e diferenças do nosso projeto de modernização em relação à matriz, que caracterizariam nossa *geometria sensível* local, como uma resposta/reação à *geometria programada* europeia e norte-americana.[6]

Não se aprofundando na tentativa de traçar ligações entre os povos pré-colombianos e seus possíveis "herdeiros contemporâneos", para além das já citadas, a exposição e o catálogo buscaram reconhecer a presença pioneira, na América Latina, da obra do artista uruguaio Joaquin Torres Garcia. A modernidade e a originalidade de seu "universalismo construtivo" tornaram-se a ponte mais evidente e sólida no mundo da arte, confirmando a vocação construtiva da arte sul-americana no século XX. Esse elo aparece no texto de abertura; na sequência, é reforçado no texto de Frederico Morais, *A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)*; e ganha destaque no texto de Angel Kalenberg, *O universalismo construtivo: Joaquin Torres Garcia*, onde o crítico uruguaio, sem aprofundar, deixa outro sinal ao escrever que "a raiz oculta de TG, a parte do

---

[5] Frederico Morais, Angel Kalenberg, José Alberto Manrique, Roberto Pontual, José Alberto Manrique, Marta Traba, Eduardo Serrano e Damian Bayon.

[6] A contraposição entre sensível e programada é feita por Pontual no texto de abertura da mostra (PONTUAL, 1978, p. 9). Contraposição semelhante é utilizada por Sonia Salzstein no texto "Construção, desconstrução. O legado do neoconcretismo", publicado no catálogo da exposição *O desejo da forma: neoconcretismo e arte contemporânea brasileira*, realizada em Berlim, em 2010. O texto do catálogo da exposição foi republicado na revista *Novos Estudos*, em 2011.

iceberg que por tanto tempo permanecera submersa, está no primitivo, na América primitiva" (KALENBERG, 1978, p. 40).

A necessidade de se buscar e afirmar uma identidade cultural do continente sul-americano se faz presente nas incertas tentativas de associar a moderna geometria dos artistas dos anos de 1950 e 1960, com a arte pré-colombiana e/ou ameríndia. Contudo, é contra as características selvagens, incivilizadas e agrárias do passado pré-colombiano, presente nos povos ameríndios e na cultura rural do continente, que o projeto modernizante de meados do século XX buscou se impor. Uma associação entre a moderna geometria da América do Sul e a arte pré-colombiana e/ou ameríndia nos parece, assim, incompatível com os projetos de um futuro Brasil, de uma futura América do Sul e Central, que naquele momento efetivamente pareciam tomar o rumo da modernidade.

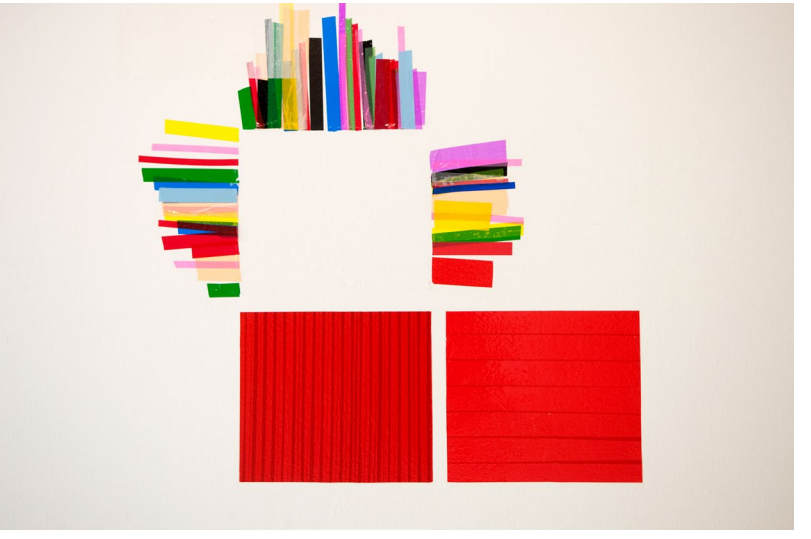


Figura 2 - Série *Cocares*, 2017, fita adesiva sobre parede, Rodrigo Borges
Fotografia: Paula Huven. Fonte: Acervo do autor.

Uma alteração de perspectiva parece possível. Voltemos os olhos e a atenção para a importância do (re)encontro do homem moderno com os mitos originários, fundadores de ontologias e

cosmologias, que estruturam e constroem universalismos. Sabemos que essa busca, essa (re)descoberta, foi significativa para os artistas do início do século XX, sendo emblemática, nesse aspecto, a visita de Picasso, em 1907, à coleção de artefatos tribais do Musée d'Ethnographie du Trocadéro, fundamental para a execução da pintura *Les Demoiselle d'Avignon*, peça-chave da arte moderna ocidental (FOSTER, 1996, p. 217). Problematizando esse (re)encontro, Hal Foster (1996, p. 218) diz que, nesse primeiro momento, "o primitivismo emerge como um discurso fetichista, um reconhecimento e uma negação não apenas da diferença primitiva, mas do fato de que o Ocidente – seu sujeito e sócio patriarcal – está ameaçado pela perda, pela falta, pelos outros". Assim, distanciando-se de uma caracterização positivista do encontro entre modernos e primitivos e problematizando as coincidências morfológicas (as propaladas afinidades formais), Foster (1996, p. 260) ressalta o embate do homem moderno e de sua cultura no encontro com o Outro – o Outro que se torna o Mesmo, e o Mesmo que se torna o Outro.[7] Assim, invertendo a formulação anterior sobre a angústia do homem no nosso continente e buscando ampliá-la, proponho: seria o homem atual, como o homem moderno, como o homem pré-colombiano, como o homem primitivo, um Ser trópico vivendo tristes angústias?

A etimologia da palavra "trópico", do grego *trópikos*, não tem o sentido moderno de localização geográfica, que define a região do globo localizada entre o Trópico de Câncer e o Trópico de Capricórnio. *Trópikos*, de acordo com o *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, de Pierre Chantraine (1999, p. 1132-1133), deriva da palavra *tropé*, que significa "volta, virada, volta em torno de, mudança" e ainda "ponto onde o sol

---

[7] A argumentação de Foster em torno da relação primitivo/moderno debruça-se, como caso de estudo, sobre a exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* [Primitivismo na Arte do Século XX: Afinidade entre o Tribal e o Moderno], realizada em 1984-1985, no MoMA de Nova York, bem como sobre o catálogo da mostra.

faz a volta (ou a curva)". A palavra "trópico", em sua raiz, relaciona-se com o movimento do Sol em volta da Terra, com os momentos de mudança do sentido da maior ou menor presença do Sol ao longo do dia, com o maior ou menor ângulo do Sol em relação ao eixo da Terra. O sentido etimológico de "trópico" encontra-se, desse modo, menos na determinação de um lugar do que na experiência, ou vivência, de um acontecimento (a volta do Sol) provocador de mudanças, voltas e reviravoltas.

O filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva (1916-1963)[8] empreende, a partir do início da década de 1950, a construção de um pensamento que buscou, na manifestação de estruturas e formas bárbaras, profanas e primitivas, a solução para os impasses filosóficos que afligiam o pensamento humanista de sua época. Na construção de sua filosofia da mitologia e de seu pensamento, que Vilém Flusser chama de simbólico,[9] três conceitos chamam a atenção.

Vicente nomeia os povos primitivos (expressão que ele não utiliza) através do termo "aurorais", assim os definindo: "Chamamos povos aurorais ou originários àqueles que viveram e ainda vivem o mito como única e absoluta forma de realidade" (SILVA, 2010, p. 87). Tal definição, qualificando e valorizando filosoficamente o sentido de origem relacionado a um modo de viver a realidade, retira o peso negativo da abordagem evolucionista tradicional, permitindo que se instaurem novas possibilidades de relação com esses povos. No reconhecimento de um modo particular de existência dos povos originários, Vicente busca reconectar o homem moderno com algo original. Para isso, ele define o homem como um "receptor de realidade",

---

[8] As obras completas de Vicente Ferreira da Silva foram reorganizadas, ampliadas e lançadas em três volumes pela Editora *É Realizações* nos anos de 2008-2010.

[9] Vilém Flusser afirma que no pensamento simbólico "a natureza volta a ser uma manifestação múltipla do divino. Volta a ser presença do divino. As coisas deixam de ser fixas (conceitos), mas voltam a ser vagas, cada qual abrangendo todas as demais, voltam a ser símbolos." E ainda "a natureza, aceita como simbólica, volta a ser a própria presença, a revelação simultânea dos múltiplos aspectos do divino" (FLUSSER in SILVA, 2010, p. 424-425).

devendo essa realidade recebida ser entendida como um *ciclo pulsional*, cuja emissão de impulsos ele credita ao *poder aórgico dos Deuses*. De acordo com Per Johns, esse neologismo *aórgico* foi desentranhado, por Vicente, do poeta alemão Hölderlin, para significar o não-feito-pelo-homem. Johns diz ainda que o termo é

> (...) possivelmente derivado do grego *orgia* em seu sentido originário de misterioso arrebatamento dionisíaco, que extravasa, excede-se, vai além dos limites humanos. (...) Talvez seja lícito dizer-se que tangencia o *impensável* justamente por ser no mais alto grau *vivível*, o que não nos exime da obrigação de pensá-lo (JOHNS, 2010, p. 681).

À concepção do homem como receptor de realidades não-feitas-pelo-homem (aliada ao reconhecimento do exercício experimental de tal poder presente nas mitologias dos povos aurorais que vivem o mito como a sua única realidade, realidade não-feita-pelo-homem) junta-se o conceito-chave do "Ser como poder essencialmente trópico, ou de uma possível experiência trópica do Ser" (SILVA, 2010, p. 84). Tais conceitos, condensados na ideia de uma "experiência trópica do Ser", poderiam fundamentar os sinais e as suspeitas que, partindo de semelhanças formais entre a visualidade dos povos pré-colombianos e ameríndios e a da arte geométrica abstrata, encontrariam, assim, fundamentos mais ontológicos (e menos históricos) para se apoiar.

Logo, ao invés de angustiado, poderíamos pensar no homem (sul-americano) como um homem "fascinado", aberto à possibilidade de "ser arrebatado por um campo de forças atrativas", como escreve Ferreira da Silva (2010, p. 84). Forças externas e internas, visíveis e invisíveis, cuja ocorrência trópica, cíclica e temporal carregaria de uma forte tensão os acontecimentos, potencializando a natureza da arte de fazer desaparecer, acolher e envolver o homem.

A reflexão rigorosa sobre a arte, empreendida pelos artistas abstratos, na busca de uma pureza primária, no (re)encontro com uma fonte original, teve sempre um verso (posição contrária) místico, oculto, espiritual, mesmo dogmático. Como afirma Hubert Damisch a respeito do dogmatismo de Mondrian: "(...) era preciso se fortificar de um pouco de mitos para chegar a uma pintura de nada mais que cruzes sobre um fundo neutro"[10] (DAMISCH, 1987, p. 59, tradução nossa). A aproximação da arte abstrata com a arte dos chamados povos primitivos, menos atrelada às afinidades formais, visava enfrentar uma problemática do Ser, que o pensamento moderno quis negar ou tinha dificuldade de enfrentar, uma problemática entre cultura e natureza, entre espírito e animal. Tomemos dois exemplos. Em 1937, Mondrian escreve no texto "Arte plástica e arte plástica pura" que:

> As leis, que na cultura da arte se tornaram cada vez mais precisas, são as grandes leis ocultas da natureza que a arte estabelece a seu modo. Cumpre assinalar que essas leis estão mais ou menos ocultas atrás do aspecto superficial da natureza. A arte abstrata opõe-se, portanto, a uma representação natural das coisas. Mas não se opõem à natureza, como geralmente se pensa (MONDRIAN, 1996, p. 359).

E Kandinsky, no início do seu livro *Do espiritual na arte*, escrito em 1909 e publicado em 1911, escreve:

> A similitude das tendências morais e espirituais de toda uma época, a busca de objetivos já perseguidos em uma linha essencial, depois esquecidos, e, portanto, a semelhança de clima interior, podem logicamente levar ao emprego de formas que, no passado, serviram com êxito às mesmas tendências. Assim nasceu, pelo menos em parte, nossa simpatia e nossa compreensão pelos primitivos, a afinidade que

[10] No original: «(...) il fallait bien se fortifier de quelque mythe pour em arriver à ne plus peindre que des corix sur fond neutre».

descobrimos ter com eles. Como nós, esses artistas puros só se ligaram, em suas obras, à essência interior, sendo por isso eliminada toda e qualquer contingência (KANDINSKY, 1996, p. 27).

A busca pelo original, pelo espiritual, pela não representação natural das coisas e o reconhecimento, nessa busca, de uma afinidade com os primitivos não são, para Mondrian e Kandinsky, a descoberta de uma similitude formal, mas sim de uma *semelhança de clima interior*, de uma afinidade de *essência interior*. Interior/exterior são na teoria de Kandinsky, segundo o filósofo Michel Henry, dois modos de aparecer. O exterior não designaria imediatamente algo exterior, mas a maneira pela qual esse algo se manifesta a nós. Desse modo, ele afirma:

O mundo é o mundo visível porque mundo significa exterioridade, e a exterioridade constitui a visibilidade (...) O interior é invisível, algo que nunca se deixa ver no mundo, nem como mundo. Não existe "mundo interior". O interior não é uma cópia voltada para dentro de um original de fora. No interior, não é possível nenhum colocar-se à distância, nenhum colocar-se no mundo – nada de exterior, porque não há nele nenhuma exterioridade. De que modo então se revela o interior se não no mundo, nem como mundo? Como a vida[11] (HENRY, 2010, p. 16-18, tradução nossa).

Em contraste com o exterior, o interior é, na análise de Henry, um modo de se mostrar, de se apresentar, mais antigo e mais radical, porque absolutamente imbricado com a vida. O interior se mostra como vida, como acontecimento, e nesse

[11] No original: "Le monde est le monde visible parce que monde veut dire extériorité et que l'extériorité constitue la visibilité. (...) L'intérieur est invisible, ce qui ne se laisse jamais voir dans un monde ni à la manière d'un monde. Il n'y a pas de 'monde intérieur'. L'intérieur n'est pas la réplique tournée vers le dedans d'un premier Dehors. Dans l'intérieur, il n'y a aucune mise à distance, aucune mise en monde – rien d'extérieur, parce qu'il n'y a en lui aucune extériorité. De quelle façon alors se révèle l'Intérieur si ce n'est en monde ni comme un monde? De la façon de la vie."

modo de vida a arte mostra-se dinâmica, mutante, fluída, não sendo possível colocá-la à distância, não cabendo uma objetivação; nenhuma estaticidade, jamais um lugar.

Figura 3 - Série *Cocares*, 2017, fita adesiva sobre parede, Rodrigo Borges
Fotografia: Paula Huven. Fonte: Acervo do autor.

Em determinado momento desta escrita, tive a percepção geográfica de que tropical e sul eram uma coisa só, como se tudo o que está abaixo do Trópico de Câncer, ou melhor, tudo que está entre o Trópico de Câncer e o Trópico de Capricórnio, correspondesse a um mesmo mundo do sul ou a um sub do mundo. Assim, toda a África pertenceria ao sul. Toda a Melanésia seria sul. Toda a América Central e, evidentemente, a do Sul seriam apenas regiões pertencentes ao sub/sul vasto mundo tropical. O trópico, para nós do Hemisfério Sul, parece um termo a nós pertencentes, assim como parece que pertencemos a ele. Somos tropicais. Somos tropicalistas.

A partir dessa percepção poderíamos procurar, ao invés de uma relação norte/sul ou mesmo da inversão de Torres Garcia sul/norte, tecer uma nova teia de relações no sentido leste e oeste? Uma teia entre as índias orientais e as ocidentais ou entre

os indígenas, que seríamos todos nós habitantes dos trópicos? Uma teia, quem sabe, ambientalmente mais coesa e tropical? Mas observemos que, ambientalmente, não existe coesão nos trópicos. Há desertos extensos, como há extensas florestas, há montanhas altíssimas e grandes planícies e extensões de mar. Há tanta diversidade ambiental nos trópicos que só nos resta, mesmo, a possibilidade viver de suas adversidades.

Por outro lado, se abandonarmos uma cartografia plana, em proveito de uma representação tridimensional esférica, em que os movimentos cíclicos do nascer e do pôr do sol ganhem importância, seremos obrigados a estender essa ocorrência cíclica, essa experiência trópica, a todo o planeta. Desse modo, uma identidade que se configurava, inicialmente, como um dilema exclusivamente regional e local, pode reconhecer no Outro o que é o Mesmo, e reconhecer no Mesmo o que é o Outro.

Tenho investigado, no advento da abstração moderna, o (re) encontro fascinado do homem com um campo de forças atrativas do mundo e das coisas. Uma experiência fluida de, frequentemente, contornar-se, envolver-se, promovendo aberturas fascinantes e esgotando-se nelas, deixando-se desse modo ser capturado por uma experiência que, seguindo Ferreira da Silva, chamo aqui de "trópica". Essa volta tem o sentido de buscar (re) ver o trânsito da geometria sensível (e também da abstração sensível) entre os diversos mundos (moderno e arcaico) e entre exterior (mundo) e interior (não mundo). Um caminho de busca por uma experiência do Ser, cuja imagem simbólica revela-se nestas horas incertas do nascer e do pôr do sol. Esse lugar momento em que o Sol se esconde, para o nascimento em nós do *imaginal*;[12]

[12] O termo "imaginal" foi cunhado pelo historiador Henry Corbin, para falar de aspectos da mística *soufie*, carregados de imagens. De acordo com Daniel Bornemann, "a função do 'mundo imaginal" é definida "por uma situação mediana e mediadora entre o mundo inteligível e o mundo sensível. De um lado, o imaginal imaterializa as formas sensíveis, de outro, ele imagina as formas inteligíveis às quais ele dá figura e dimensão."

momento da "Vitória sobre o Sol";[13] momento de uma experiência trópica. Uma volta porque a natureza original buscada pela abstração nos impele a uma ideia de "fluidez da forma",[14] a uma ideia de não fixidez da imagem.

REFERÊNCIAS

BORNEMANN, D. Les Sentiers Infinis de l'imagnial. *In*: FAUCHEREAU, S.; PIJAUDIER-CABOT, J. (org.). *L'Europe des Esprits ou La fascination de l'occulte, 1750-1950*. Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg (abertura, outubro de 2011), Zentrum Paul Klee de Berne. Catalógo de exposição.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*: histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1999.

DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

FOSTER, H. *Recodificação*: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

HENRY, M. *Voir l'invisible*: sur Kandinsky. Paris: Ed. Bourin-Julliard PUF, 2003.

JOHNS, P. Sobre Vicente Ferreira da Silva. *In*: SILVA, V. F. da. *Transcendência do mundo*: obras completas. São Paulo: É Realizações, 2010.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAGROU, E. *A fluidez da forma*: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

MONDRIAN, P. Arte plástica, arte plástica pura (arte figurativa e arte não figurativa), 1937. *In*: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

---

[13] Referência à ópera futurista "Vitória sobre o Sol", composta por Mikhail Matyushin, e encenada em São Petersburgo em 1913, com figurino e cenário elaborados por Malevitch, onde, pela primeira vez, aparece a imagem do "Quadrado Negro".

[14] Referência ao livro *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (2007), da antropóloga Els Lagrou, professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

PONTUAL, R. *América Latina*: geometria sensível. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil LTDA, 1978.

SALZSTEIN, S. Construção, desconstrução: o legado do neoconcretismo. *Novos Estudos: CEBRAP*, São Paulo, n. 90, p. 103-113, jul. 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 mar. 2017.

SILVA, V. F. da. *Dialética das consciências*: obras completas. São Paulo: É Realizações, 2009.

SILVA, V. F. da. *Transcendência do mundo*: obras completas. São Paulo: É Realizações, 2010.

STÉPHANE HUCHET

A EXPERIÊNCIA
Um labirinto (ou pensar a condição artística)

FIGURAS DO "TER" E DO "FAZER"

Comecemos pelo mais simples: a autoridade relacionada com a experiência (já que toda história da experiência é também uma história da autoridade). Partirei de um lugar que nos é familiar: o ateliê ou a academia, que envolve um binômio ainda bem atual, o de *mestre-aluno* ou de *mestre-aprendiz*. Falar dos ateliês ou das academias artísticas é falar da transmissão da "experiência". No passado, o aluno costumava receber um ensino que lhe dava acesso aos aspectos práticos do fazer e aos cânones artísticos em vigor. O aluno se familiarizava com uma disciplina e sua linguagem. As academias artísticas, apesar de canais de transmissão de certas normas, de procedimentos preestabelecidos, podiam demonstrar um certo dinamismo. Academia não significa academismo, ainda que se pode gerá-lo. As academias, seus ateliês, constituíam um lugar propício a processos de partilha na aprendizagem. A cultura do ateliê é benéfica quando a transmissão da "experiência" gera um trabalho de iniciação que faz o aluno experimentar um caminho heurístico. Ele pode partilhar, numa certa autonomia, a lógica que norteia o ensino. Esse processo é similar à maiêutica, inventada por Sócrates, que exigia que seu aluno recriasse no seu espírito os passos e os procedimentos (a lógica argumentativa, racional e conceitual)

que levam à verdade. Sócrates fazia seu aluno descobri-la, latente, dentro dele. O ateliê artístico, na sua dimensão coletiva, é um *ergon* que uma *energeia* pode movimentar de dentro. Isso exige que o mestre evite falar como alguém que diria: me escutem, "sou uma legenda" (palavras do cineasta Jean-Luc Godard citadas pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30).[1] A experiência, a certeza de tê-la, de possui-la, pode gerar atitudes distorcidas. No ateliê, o binômio artista-professor enfrenta a alternativa entre duas posições: a "fecundidade heurística ou [a] posição de autoridade", como escreve Didi-Huberman a respeito de Godard (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30). Essa alternativa atravessa a história da arte e a experiência de todo artista. E de todo crítico de arte.

A história da arte é rica em exemplos do conflito entre "donos" da experiência. Um novo binômio aparece: o binômio *artista-crítico*. O que ele põe em jogo é a pretensão de possuir as melhores condições para falar de arte. Quando estou convicto de possuir uma experiência mais consistente e mais convincente, posso considerar como legítimo "comprar uma briga". Existe uma história da desqualificação – da desautorização – do crítico de arte pelo artista. Podemos reenviar por exemplo ao litígio, no 2º Salão de Verão, no Rio de Janeiro, em 1970, entre Artur Barrio, o artista, e o júri de críticos e curadores que aceitou na sessão de desenho um trabalho que tinha vocação a ser recusado. Roberto Pontual e seus parceiros frustraram a expectativa do artista (BARRIO, 2001). Tornaram aceitável o que o artista criou para que fosse inaceitável. Na sua reação polêmica

[1] Em seu livro *Passés cité par JLG. L'œil de l'histoire, 5*, Didi-Huberman critica em Godard as ambiguidades de sua relação com seu próprio *status*, com sua própria autoridade de cineasta e a autoridade das imagens e das citações. Nas *História(s) do cinema*, a montagem apresenta citações desconectadas de sua referência originária, de tal maneira que sua aparição abrupta na tela fascina e "cega" o espectador. As frases curtas, descontextualizadas, tendem a frustrar sua faculdade de interpretação. Godard travaria a possibilidade de uma apropriação condizente em razão de um hipertexto cultural saturado.

à decisão do júri, Barrio pretendeu entender melhor o que fazia a instituição. Na mesma época, Joseph Kosuth atacava a fraqueza da abordagem crítica. Mais tarde, teve uma polêmica com Yve-Alain Bois acerca da definição do melhor lugar de análise da arte: é do crítico ou é do artista? Mas bem antes, Delacroix já contestava os críticos que pretendiam entender melhor que todo mundo, inclusive os artistas. Seja em 1830, seja em 1990, desqualificavam o discurso do crítico para lhe opor sua experiência. Um exemplo ainda mais antigo, em pleno século XVIII, confirma a recorrência do conflito das experiências. Diz respeito, dessa vez, à *oposição entre, de um lado, o espectador e, de outro lado, o artista e o crítico unidos na mesma rejeição*. Num imenso ensaio publicado em 1719, em Paris (DU BOS, 1993), o abade André Du Bos teorizou a emancipação do espectador com relação aos especialistas: artistas e críticos.

Para Du Bos, o observador não deve entregar sua liberdade de juízo aos peritas porque, em matéria de arte, os peritas possuem conhecimentos em demasia e não podem evitar a contaminação do gosto dos leigos: o excesso de saber perturba o livre desempenho do juízo, interfere perigosamente na sua autonomia, conforta a posição de poder dos donos da verdade e prejudica a autoconstrução do observador. O profissional experiente é considerado por Du Bos como prejudicial. Entretanto, a exigência de julgar em plena independência não significa que Du Bos defenda a manutenção do público num estado de incultura. Bem pelo contrário. Ele defende a ideia de que o observador individual, uma vez livre da opinião dos especialistas, deve seguir seu próprio caminho, de tal maneira que ele chegará pouco a pouco a construir seu próprio conhecimento da arte. Esse conhecimento progressivo gerará, no final de contas, uma experiência! É uma espécie de democratismo da experiência, uma maneira de descobrir por si só a arte. Mas esse democratismo não é incompatível com a formação de uma sociedade de pessoas cultas. Com efeito, a cultura artística resulta do equilíbrio entre reconhecimento das autoridades artísticas do passado, que

Du Bos não contesta, e a nova liberdade de julgar.[2] Du Bos cria uma imagem da experiência na qual o "ter" depende de um processo gradativo, temporal, no qual cada um redige sua "legenda" da arte. Nessa "legenda" da arte, o passado continua exercendo sua autoridade: os Modernos não podem esquecer e ignorar os Antigos, mas, ao mesmo tempo, quando se trata de obras contemporâneas, o espectador deve se determinar em plena consciência, já que elas não se beneficiam ainda do fato consumado.[3]

Vemos que os conflitos entre o especialista e o espectador comum, o artista e o crítico, giram em torno das questões da autoridade e da competência. Parecem convergir na questão de quem é o mais experiente para falar de arte, para enxergar a arte, para entender-lhe o sentido. Isto é: onde se encontra a experiência? No saber constituído ou na livre descoberta das coisas? Nas autoridades consagradas ou na verdade do meu caminho pessoal? Toda a história do conhecimento é atravessada por essas perguntas e gera respostas fascinantes, a tal ponto que ainda hoje artistas ou arquitetos têm interesse nela. É o caso, por exemplo, no uso crítico que um arquiteto contemporâneo, Bernard Tschumi, faz para atualizá-los – de dois antigos paradigmas da teoria da arquitetura. O Labirinto e a Pirâmide constituem dois arquétipos da experiência e do conhecimento (TSCHUMI, 1998).

---

[2] Essa ressalva permite entender por que Du Bos faz elogio aos povos (no caso, os italianos) que souberam conquistar e consolidar progressivamente uma cultura artística graças a uma frequentação assídua ao patrimônio artístico presente em Roma e a outros centros artísticos da península. Aqui, a lamentação do abade sobre o que ele considerava ser a inferioridade cultural dos franceses com relação aos italianos reintroduz sub-repticiamente a hierarquia na experiência, a primazia do "ter a experiência".

[3] Nesse sentido, Du Bos é uma figura sintomática da época na qual coabitaram, durante algumas décadas, a quase última doutrina artística, com Winckelmann e o modelo grego, e a estética filosófica, que nasce na mesma época, atenta, ela, a pensar a experiência e a construção do sujeito estético.

ENTRE A PIRÂMIDE E O LABIRINTO

Para Tschumi, a Pirâmide é a construção rigorosa, cristalina, de um corpo espacial cujo topo permite dominar de um só olhar toda a extensão territorial a seu pé. Simboliza a pirâmide inabalável do conhecimento, uma linguagem perfeitamente dominada, a certeza de uma disciplina sobre si mesma, seu poder incontestável de afirmação de si. Na sua reflexão sobre o conceito de espaço, a Pirâmide representa a consistência inquestionável do discurso científico. Poderíamos qualificá-la como metáfora da experiência acumulada e transformada num corpo sólido e inabalável. Na sua monumentalidade, no seu desenho geométrico, ela encarna a manifestação tectônica da autoridade do princípio. É *ergon*. Não tão distante nas terras antigas, mas aparentemente oposto na geografia do espírito, temos o Labirinto. O labirinto minoico de Cnossos – que mimetiza a dança de Ariadne ou que a dança de Ariadne mimetiza – simboliza o espaço da verdadeira experiência, que exige – trata-se de sair dele – deslocamentos, descoberta, limites, incógnita, choque, espera, tentativas, erros e acertos, tempo. O Labirinto simboliza o tempo do espaço.[4] Ele é *energeia*, a energia espaço-temporal do experimentar, mas também da aquisição iniciática do conhecimento. Por essa razão, posso introduzir aqui uma figura antiga que o filósofo Vladimir Jankélévitch associa à questão da experiência. De quem se trata? De Ícaro... Acima do Mar Mediterrâneo, entre o labirinto de Cnossos e as longínquas pirâmides egípcias de Quéfren e Quéops, Ícaro voa e cai. Ele voa entre o Labirinto e a Pirâmide. Por que falar de Ícaro? Numa aula sobre o conceito de "imediato" proferida na Sorbonne em 1960 (JANKÉLÉVITCH, 1960), o filósofo Vladimir Jankélévitch fala do voo fracassado de Ícaro, analisando-o sob o ângulo da recusa da experiência. É a dimensão iniciática do Labirinto que Ícaro quis ignorar. É a experiência que o labirinto

[4] É assim que poderíamos colocar todas as estéticas situacionais dos anos 1960 sob o signo do Labirinto.

propicia que ele quis desconsiderar. Como? Ao sair do labirinto com suas asas artificiais, em vez de procurar gradativamente a saída, Ícaro queima as etapas do aprendizado. Tampouco Ícaro aprendeu a voar. Ele ignora os conselhos de seu pai de evitar de se aproximar demasiadamente do Sol. Ícaro desconsidera a experiência do mais experiente. Prepotente e mal preparado, Ícaro acaba caindo no mar. Seu voo, seguido da queda, é a alegoria da dificuldade de se relacionar, na vida, com a bipolaridade da experiência, de fazer seu próprio caminho sem ignorar o dos outros. *Ícaro deixou o ateliê cedo*, isto é, o Labirinto no qual poderia ter aprendido a crescer e a encontrar seu caminho. Quis pular logo, verticalmente, no céu do êxito, desprezando os meandros da horizontalidade. Em vez do céu, encontrou o abismo da improdutividade. Pensou que se viraria sozinho, um pouco como um artista que decidiria ignorar a experiência do mais experiente, que contestaria os processos de transmissão, que negaria a necessidade da paciência nas longas horas da formação acadêmica, que pensaria que já sabe tudo e que gostaria de pular na ação antes de saber andar. Poderíamos dizer que, um pouco como o "sofista" – é outra sugestão que provém de Jankélévitch, mas não me deterei nela –, Ícaro desconsidera os "caminhos da causalidade" (Jankélévitch) e os meios-termos (as *messa*),[5] as etapas intermediárias necessárias à experimentação. A experiência exigiria evitar avançar numa velocidade excessiva ou se perder no caminho por falta de rumo e de ritmo.

Dois milênios depois, os ensaios de Allan Kaprow, amplamente consagrados à questão da experiência, constituem ramificações da mesma questão. Criar sem axiologia, numa certa precipitação, gera um artista pouco consistente. Ficar preso às certezas consagradas gera um artista inibido e reprodutor. Para Kaprow, o verdadeiro questionamento experimental exige que

---

[5] Nesse mesmo curso sobre "o imediato", Jankélévitch evoca a crítica de Platão no *Filebe* contra aqueles que se recusam a passar *per gradus debitos*, pelas fases intermediárias necessárias ao método de aprendizagem. Ícaro é um deles. Quis ignorar o labirinto da experiência.

a transgressão se determine com relação a certo estado da arte. É assim que a "não arte" deve manter tangível sua relação com a "arte". Toda proposição "an-artistística" deve ser dialeticamente fundamentada na tensão entre o "ter" (um)a experiência e o "fazer" renovador. É com relação a uma *experiência-ergon* que o artista pensa alguma *experiência-energeia*, não para consolidar o estado das coisas, mas para remodelá-lo (KAPROW, 2003). Na sua reflexão sobre a passagem da arte na vida, ele exige apenas consistência, lucidez do (an)artista, consciência das implicações, cultura crítica, coerência e não ingenuidade e amadorismo.

Abalar a experiência-como-autoridade pode, portanto, gerar diversas atitudes ou situações. Com Ícaro, temos uma resposta precipitada e imatura ao desafio. Com Kaprow, temos uma atitude dialética caracterizada por um certo voluntarismo: é preciso entender bem o que é a experiência-como-autoridade para poder contestá-la extensamente. Kaprow, que tinha uma sólida formação filosófica, pensa as condições de uma experimentação (an-artística) radical. Ouso pensar que ele poderia ter encontrado nas atitudes de Diógenes, o Cínico um modelo secreto. Diógenes? Sim. Como primeiro *performer* filosófico, Diógenes, que encenava sua presença no meio da multidão de Atenas, faz uso da linguagem do corpo, das atitudes existenciais públicas, como forma de crítica social e filosófica. Diógenes encarna um modo de experiência radical de contestação da experiência comum. Acho que o experimentalismo dos acionistas vienenses ou dos *body artists* dos anos de 1970 tem relações secretas com essa figura histórica e inaugural.

Mais perto de nosso tempo, em condições obviamente diferentes das do *performer* grego, Descartes é outra figura epistemológica central no abalo da experiência e na sua renovação. Sua dúvida metódica pretende questionar as autoridades do conhecimento que o precedem. Entre Diógenes e Descartes, existem fortes contrastes. Mas a exigência da dúvida metódica surge num momento de nomadismo na vida de Descartes, quando,

nas noites de soldado perdido na Holanda ou no Império Germânico, ele começa a sentir a necessidade de um novo pensamento (BERGOUNIOUX, 2009).[6]

Para entender melhor o contexto de Descartes, podemos lembrar a metafísica da experiência que caracterizava sua época. A lógica que liga a crença na autoridade e a crença na experiência é bem reconstituída por Giorgio Agamben em *Infância e história* (AGAMBEN, 2014), quando problematiza a diferença entre a epistemologia pré-científica e a epistemologia científica/racionalista – o limite situando-se no século XVII. No primeiro período, existia um sistema do mundo, uma organicidade, um desígnio e um crivo religioso justificando a existência. A morte findava o processo de crescimento e fortalecimento da verdade. Ao se ver elevado até Deus e recolhido nesse, o ser humano encontrava seu sentido último. Ao fazer experiências, (o) "eu" acabava tendo (a) experiência. A pluralidade se "encaixava" numa síntese final, uma significação ao mesmo tempo íntima, total e transcendente, que dependia do sistema teológico do mundo. Surge depois, com a modernidade, uma pluralidade da experiência, ou seja, posso multiplicar as experiências e, inclusive, pretender transformá-las em conhecimentos e numa experiência suscetível de coroar minha vida, mas é em vão. Agamben sugere que a literatura, muito cedo, teve o intuito dessa situação ontológica. A partir da figura de Dom Quixote, a "aventura" constituiria a única maneira que teríamos de vivenciar um espaço de liberdade plenamente experimental no meio dos escombros da grande experiência tradicional. Na ficção da "aventura" quixotesca, temos algum corpo viajante e inquieto. É também algum corpo em movimento que se encontra por trás da razão cartesiana, um corpo que se desloca, que se veste de funções *a priori* não filosóficas, isto é, militares, mas que encontra assim a possibilidade de elaborar uma nova *sophia*. A razão cartesiana,

---

[6] Henri Bergounioux, escritor francês, evocou a "deriva" de Descartes num curto ensaio literário. A gente nunca pode esquecer que essas condições de vida rudes, instáveis e incertas, são contemporâneas da invenção de uma nova filosofia.

sistemática e metodologicamente dubitativa, surge na "aventura" e no ímpeto de revisar as certezas, o conhecimento e a lógica de reciprocidade entre experiência e autoridade.

Não é por acaso que a fenomenologia transformou Descartes numa referência-modelo, como o lembram as *Meditações cartesianas*, de Edmund Husserl, em 1929. Husserl escreve: "se quisermos fundar a ciência de maneira radical, a evidência que a experiência do mundo nos propicia exige, de todo modo, uma crítica prévia de sua autoridade e de sua extensão" (HUSSERL, 1968, p. 15). A fenomenologia retoma o programa cartesiano da dúvida metódica a respeito de todos os saberes adquiridos, uma liberdade de método que "nenhuma construção preexistente constrange" (FINKELKRAUT, 2008, p. 114). As injunções originárias da fenomenologia, através da exigência de redimensionar o conhecimento, promovem uma atenção fundamental à experiência da vida e, correlativamente, ao modo que as coisas têm de se dar, de aparecer, de reaparecer a nós, enquanto fenômeno. As famosas descrições das coisas pelos escritores fenomenólogos são uma maneira de fazer jus a essa experiência, que diz respeito à presença das coisas antes de elas serem, depois, teorizadas. No fim do século XIX, a fenomenologia caracteriza um momento da cultura especulativa no qual aparece uma ideia bem radical de experiência. A literatura anda junto dessa cultura filosófica, compartilhando com ela uma mesma atenção à vida e à existência. Através do romance de consciência autorreflexiva, a descrição, a *ekphrasis*, da vida gera uma estética do pensamento e um pensamento da experiência em que Bergson, Proust, Joyce, Husserl, Italo Zvevo e outros exerceram seus incomensuráveis talentos. Participam dessa família o *A carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal, de maneira mais exígua, mas não menos essencial, e, no final dos anos 1930, o *Roquentin*, de Jean-Paul Sartre. No caso, trata-se de uma terceira categoria de abalo da experiência-como-autoridade: vimos o abalo espontâneo e imaturo de Ícaro; o abalo sistemático de Descartes (e Diógenes); temos agora, no período em que a

fenomenologia e a literatura do fluxo de consciência caminham paralelamente, o abalo não desejado, não provocado. Trata-se de uma *experiência ex-propriadora*. Ela movimenta o perigo extremo encontrado na etimologia da palavra *ex-periri* (atravessar ou transgredir o limite).

A EXPERIÊNCIA QUE QUEIMA

Como firmar uma experiência – ainda humanista – do mundo se a relação entre palavras e coisas se desfaz, já que é de sua integração que depende a possibilidade de habitar o mundo? Poetas e escritores testemunharam essa experiência de maneira tangível.[7] Poderíamos remontar ao Baudelaire de Agamben. Com efeito, ao falar de Baudelaire em *Infância e história*, o filósofo italiano nos ajuda a entender como esse estado de exposição máxima ao fluxo da vida, sem beiral para se proteger do abismo, foi de certa maneira antecipado pelo poeta da "vida moderna". Agamben identifica em Baudelaire uma poesia que enuncia a impossibilidade de se abrigar atrás de uma experiência consagrada, o sujeito baudelairiano sendo exposto ao choque da vida moderna sem proteção e sem filtro canalizador. A poesia, diz, encontraria sua legitimidade nessa expropriação. Sem solo fundador, só restar-lhe-ia falar da ex-*peri*-ência como ex-*propri*-ação. Deslizar-se-ia da garantia do tido, da experiência tida, obtida, possuída, para uma desestabilização absoluta ligada ao fato de fazê-la incessantemente. A pluralidade permanece plural, sem síntese final num experimentado consolidado e inquestionável. Algum meio século depois, um poeta e dramaturgo menos conhecido, o austríaco Hugo von

[7] A linguística já se deparou com um componente dessa relação através da reflexão saussuriana sobre as articulações lógicas do signo, o significante não tendo com seu significado uma relação de motivação "natural". A filosofia também se apoderou desse problema (com Wittgenstein, por exemplo). Ela situa a questão num nível transcendental. Hofmannsthal e Sartre, ele mesmo filósofo, descrevem no campo da ficção literária um abalo da objetividade no nível do ser. Suas inquietações ultrapassam o nível semiolinguístico.

Hofmannsthal, com sua paradigmática *Carta de Lord Chandos*, do ano de 1901 (HOFMANNSTHAL, 2012), fala da experiência pelo *lorde* de uma súbita autonomia das palavras: elas deixaram de aderir ao real e flutuam no ar sem amarras. Elas não conseguem mais nomear e identificar as coisas. A verdadeira anarquia pós-simbólica assim gerada as transforma em presença quase alucinatória. A ficção heurística apresenta uma crise da predicação que induz uma fragmentação do mundo. Frente à atomização da linguagem, Lord Chandos não consegue mais identificar-se à sua obra anterior e ainda menos reconhecer a autoridade da tradição. Em consequência, ele renuncia a um projeto de coletânea de apoftegmas (*apophtegma*). Aforismos e provérbios se encontram de repente sem legitimidade. Lord Chandos afronta a perda do valor de uso das palavras: nessa circunstância, como recorrer aos exemplos do passado se as palavras viraram simulacros? Essas desavenças afetam também os princípios da educação, já que os critérios tradicionais da autoridade perderam sua pertinência. Aqui, a literatura parece dramatizar a fenomenologia. O Lord Chandos de Hofmannsthal é o sujeito dramático de uma experiência que o obriga a formular uma mesma radicalidade epistemológica. Mas ela é sofrida, não desejada. A experiência de Chandos é uma experiência absolutamente estética sofrida na carne.

Em 1938, o romance de Sartre, *A náusea*, encena Roquentin (SARTRE, 2006), personagem completamente desarticulada por suas várias e repetidas visões da desconexão entre as palavras e as coisas. Roquentin vê *as coisas pularem na sua cara*. De repente deslocadas delas mesmas, atravessadas por uma revolução ontológica que mescla à epifania da objetidade e à queda no absurdo, as coisas começam a "*ek*-sistir". Ao abstrair-se de seu estatuto de instrumento, elas adquirem uma força de presença absoluta. Aqui, Sartre é discípulo do Heidegger de *O ser e o tempo*, com suas fantásticas análises sobre a ferramenta, o uso e o desuso, e antecipa análises que Maurice Blanchot fará sobre o devir-imagem do utensílio em *O espaço literário*. Ele parece

dramatizar a análise que Husserl faz da "'ἐποχή' do mundo objetivo [que] não nos coloca frente a um puro nada", mas que revela, pelo contrário, como aquilo que:

> se torna nosso, ou, melhor, o que se torna meu, para mim sujeito meditante, é minha pura vida com o conjunto de seus puros estados vivenciados e de seus objetos intencionais, isto é, a universalidade dos "fenômenos" no sentido especial e ampliado da fenomenologia (HUSSERL, 1986, p. 18).

O des-moronamento das certezas perceptivas e cognitivas revela a Roquentin uma espécie de vegetação ontológica cuja rebelião suscita vertigem. O *nada na cara* é, na verdade, o cheio saturado da ex-istência. A rebelião e a revelação da vegetação ab-soluta das coisas é o êx-tase da objetidade. É uma experiência radical, que *mimetiza*, *invertendo-o* na gratuidade e no absurdo do acontecimento, o gesto metódico de Descartes na busca do conhecimento, quando se propôs a desenraizar o saber na sua integridade para reelaborar as condições da certeza cognitiva e ontológica. Mas, com *A náusea*, os fundamentos são de des-fundação e só resta o risco da loucura. Esse relato, que muitos poderiam considerar como angustiante – Sartre quis chamá-lo, inicialmente, *Mélancolie* – lista, entre outros desafios, a solidão total, a renúncia a um andaime fundamental da habitabilidade do mundo e a um ponto central na experiência-como-autoridade: a verossimilhança. Na crise cognitiva que ele vivencia, o narrador chega, inclusive, a perder a capacidade de compartilhamento intersubjetivo. É em plena lógica que ele se recusa a encontrar nos outros um alívio provisório. Ele se recusa a aceitar os conselhos que a experiência dos outros poderia lhe proporcionar. Roquentin escuta a descrição que os outros tentam fazer de um objeto que perdeu de sua naturalidade aos seus olhos, mas não consegue livrar-se do abismo. Essa experiência corresponde à ἐποχή fenomenológica. Como afirma Husserl, "com os outros eu, desaparecem naturalmente todas as

formas sociais e culturais (...) não só a natureza corporal". E acrescenta: "o conjunto do mundo concreto que me rodeia não é mais para mim um mundo existente, mas apenas um 'fenômeno de existência'" (HUSSERL, 1986, p. 16). Os objetos que Roquentin vê se transformarem numa massa inconsistente e sem sentido são tão eles mesmos – massa amorfa e assignificante de algo que até então servia sem resistência – que o "ça", o "isto" da taça de cerveja ou da árvore no parque se torna uma incógnita ontológica que dá a náusea...

A CONDIÇÃO ARTÍSTICA

Perguntemo-nos: nesse leque de experiências, onde se encontra o artista? Por que falar num colóquio que dá mais ênfase às artes visuais de experiências ex-propriadoras encontradas na literatura? Porque se trata de imagens e de narrativas pelas quais Hofmannsthal ou Sartre problematizam a condição artística. As experiências do perigo extremo contadas por eles valem como modelo de certa experiência artística. Minhas últimas considerações dizem respeito à *imagem da experiência* que o artista tem vocação a elaborar, articulando uma posição relativamente filosófica e uma posição assumidamente artística.

No caso de Lord Chandos e Roquentin, a ἐποχή é um drama: a experiência parece cair nos seus ombros, fazer irrupção violentamente, deixando-os desamparados. Eles perdem seu mundo e, com ele, o mundo e a linguagem. Mas existe uma situação e uma postura em que o poeta-artista e o filósofo se encontram: ambos podem escolher suspender a "tese natural" da realidade, sua evidência, sua normalidade, num gesto programático. Fomos habituados a pensar que cabe ao filósofo provocar a crise do sentido, porque ele encontra nessa estratégia um caminho para refundar eventualmente a certeza do mundo e da linguagem. Mas podemos complexificar a situação e alcançar um nível crítico ainda mais instigante se entendemos como as inúmeras instâncias dramáticas de *A náusea* fascinam justamente porque

elas refletem *a fusão do filósofo e do artista* (aqui, escritor), isto é, do conceito (do programa) e da ficção (a metáfora, o drama). O romance de Sartre – que sempre explorou os dois domínios – representa de maneira emblemática a integração dessas polaridades constitutivas do trabalho artístico, da experiência artística.

Portador de um projeto filosófico-literário, Sartre *programa* uma narrativa que conta o caráter não programável, imprevisível e violento de uma crise similar à de Lord Chandos. Sartre programa uma ficção que narra uma catástrofe, a catástrofe de toda programação e antecipação, porque não existe lógica, para um ser normal, em programar a morte da lógica dedutiva, isto é, a habitabilidade do mundo. Só um filósofo ou um artista pode manipular e controlar um programa; no caso, antecipar e planejar a narração do improgramável – e da morte. O paradoxo e o fascínio do romance consistem na programação lógica e nas subsequentes deduções críticas de uma história que conta a morte das mesmas para o narrador. Tal é força filosófica da ficção. O filósofo-Sartre ou o dramaturgo-Hofmannsthal sabem *como e por que* dramatizar a experiência clínica e crítica de suas personagens. Eles inventam uma ficção na qual o artista ganha o que o filósofo pode alcançar por outras vias, mas sem produzir necessariamente o mesmo sentimento potente da presença das coisas, sua presença a-linguística. Os objetos, transformados em sua própria presença a-funcional, des-articulada, dis-posta, apresentam a vida nua, a absoluta contingência e gratuidade daquilo que até então se encaixava na economia do uso. Nessa participação pouco "natural" a um estado ontológico que mescla a destruição da organicidade simbólica do mundo e uma manifestação mais radical das coisas, revelam-se novos materiais da experiência. São exatamente os materiais da arte. São constituídos por um estranho complexo de elementos imediatos, fluidos, ardentes, conforme Hofmannsthal. Me interessa muito que os novos materiais da experiência sejam definidos assim: imediatice, fluidez, ardor, toda uma gama material e matérica

que o artista tem vocação a trabalhar, num nível simbólico. Na arte, a matéria pressiona, pressiona muito, reclama seus direitos, *contanto que entendamos por matéria os materiais do mundo, em todos seus sentidos, isto é, a realidade em toda sua extensão*. Imediatice, fluidez, ardor (e, com Sartre, poderíamos acrescentar uma ampla gama de outras categorias) constituem *a realidade que o artista investe para fazer imagem*.

A experiência do levante radical das coisas legitima que nos perguntemos se a experiência de Roquentin e de Lord Chandos não seria uma espécie de *alegoria da condição artística*, de sua possível exposição às mais radicais situações de experiência. O artista pode ser Ícaro; pode ser Diógenes; pode ser precipitado; pode ser radical; pode também experimentar, a partir de um gesto de caráter mais voluntário, como o fenomenólogo, ou através de situações mais imponderáveis, como Roquentin ou Lord Chandos, um abalo da experiência. Entretanto, a dialética artística é singular: labiríntica, radicalmente labiríntica, ela deve tender à Pirâmide. O artista provoca o Labirinto (devolvamos a esse paradigma sua soberania simbólica). Aqui, provocar significa suscitar, fazer se levantar, testar, explorar, investigar, manifestar os poderes do Labirinto, figura por excelência da experiência, com seus processos ao mesmo tempo tateantes e projetivos. Como o artista sempre foi pensado pelos próprios artistas como aquele que sabe ver e, sobretudo, sabe fazer ver e tornar visível, seu desafio é salvar o Labirinto na Pirâmide, fazer obra do/com o Labirinto, transformar sua *energeia* em *ergon*, em obra.

Uso da linguagem, visual, escrita, poética, filosófica etc. para dizer o indizível,[8] ou, para ser menos metafísico, apropriar-se da

---

[8] Essa experiência apresenta um paradoxo: uma experiência que desfaz o poder da fala só pode ser compartilha *através da linguagem*. A relação entre linguagem e experiência é complexa: de um lado, a *doxa*, a opinião comum confere às palavras a faculdade de testemunhar os fatos e as coisas e de confirmar o que os filósofos chamam de "fé perceptiva", que postula que as palavras me falam do mundo sem muita margem de incerteza. De outro lado, quando a linguagem fala do "in-fans", do silêncio que pretende lhe escapar, da nudez a-linguística da

experiência ex-propriadora, dramatizar a expropriação, transformá-la em potência crítica. O artista é experiente em resgatar a clínica em crítica, em elaborar a crítica a partir da clínica. É por essa razão que Jankélévitch afirma que o Labirinto é "o laboratório e o purgatório da mediação" (JANKÉLÉVITCH, 1960). Essa definição é exemplar. "Experiência" e "Labirinto" são correlatos: trata-se de algo que mescla a experimentação como "laboratório" e um lugar – o "purgatório" – que se situa entre a verdade que essa experimentação revela e a autoridade da proposta transmitida pelo artista (Pirâmide). O artista é bem o mestre, sempre deveria se tornar (o) mestre em fazer linguagem com/de seu abismo, com/de sua experiência. Artista que não elabora linguagem de, com, para, a partir, de dentro etc. de seu Labirinto não é artista. Artista é aquele que atravessa e carrega o Labirinto em toda obra, isto é, não apenas sua experiência, mas também seu desejo do *ergon*. O *ergon* é o que faz ver e o que torna tangível ao ímpeto e à pulsão criativa vivos no Labirinto.

Esse Labirinto nos leva de volta aos ateliês acadêmicos, lugares que a iconografia nos mostra frequentemente desordenados, nos quais o olhar do desenhista dirigia-se muitas vezes para um objeto cristalino: um obelisco, uma pirâmide, oriundos da Antiguidade. No ateliê, isto é, no *analogon* da condição artística, a Pirâmide e o Labirinto coabitam e se alimentam reciprocamente. Segundo o antropólogo Pierre Legendre, duas faces compõem a Razão: uma clara e uma subterrânea (LEGENDRE, 2016).[9]

---

experiência, o discurso suspende e resgata o abalo e o terremoto, satisfazendo o desejo de uma parada mais detida sobre o acontecimento, para descrevê-lo. *É a descrição da experiência que justifica que a brutal impotência das palavras em "dar conta" do real seja evocada nos limites dessa mesma linguagem.*

[9] Pierre Legendre desenvolve desde os anos 1970 uma epistemologia da linguagem para pensar a organização do "Caos" que nossa separação da natureza e da animalidade gera onto e filogeneticamente. O profundo desassossego estrutural que essa "ferida" cria em nós explica nossa fé na função estruturante dos "dogmas" sociais e civilizacionais que construímos para tornar o mundo habitável. Legendre chama isso de "arquitetura do dogma". Aqui, o labirinto da separação – que gera um "tormento" na face "subterrânea" da Razão (a Razão é sempre "fi-face") – se supera no grande Texto das Instituições formadoras do humano.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1978] 2014.

BARRIO, A. Manifesto contra o júri. *In*: ___. *A metáfora dos fluxos*. 2000/1968. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Salvador: Museu de arte moderna da Bahia, 2001. Catálogo de exposição.

BERGOUNIOUX, H. *Une chambre en Hollande*. Paris: Verdier, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Passés cité par JLG*. L'œil de l'histoire, 5. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015. Col. Paradoxe.

DU BOS, A. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: École Nationale des Beaux-Arts, [1755] 1993.

JANKÉLÉVITCH, V. O imediato. 1960. Curso na Sorbonne. [*S. l.*: *s. n.*]. 1 vídeo (71 min). Publicado pelo canal Résonance[s]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WrrCTf8qyyc. Acesso em: 17 mar. 2022.

FINKELKRAUT, A. *Nous autres, modernes*. Paris: Gallimard, 2008. Col. Folio/Essais.

HUSSERL, E. *Méditations cartésiennes*: introduction à la phénoménologie. Tradução do alemão de Gabrielle Peiffer e Emmanuel Lévinas Paris: Librairie Philosophique Jean Vrin, [1929] 1986.

HOFMANNSTHAL, H. von. *A carta de Lord Chandos*. Belo Horizonte: Chão da Feira, [1901] 2012.

KAPROW, A. Experimental art. *In*: KELLEY, Jeff (org.). *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 2003.

LEGENDRE, P. *L'animal humain et les suites de sa blessure*. Paris: Fayard, 2016.

SARTRE, J.-P. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1938] 2006.

TSCHUMI, B. the architectural paradox. *In*: HAYS, M. Architecture theory since 1968. London: MIT Press, 1998.

SOBRE OS AUTORES

Patricia Franca-Huchet (org.) – Artista pesquisadora e professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Doutora e mestre pela Université de Paris I: Sorbonne. Graduação pela Université de Paris VIII. Pós-doutorado (residência) pela Université de Paris III e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da exposição, da pesquisa, da publicação e do evento. É pesquisadora do CNPq e membro do Comitê Diretor do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT) da UFMG.

Angélica Adverse – Doutora e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Fez estágio de pós-doutorado em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Atualmente é professora adjunta do curso de Design de Moda da EBA/UFMG, além de ser professora e subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes na mesma instituição. Publicou os livros *Moda: moderna medida do tempo* (Estação das Letras e Cores, 2012), *Imagens são espelhos* (Editora do Autor, 2013) e participou, recentemente, da publicação *Moda e suas expressões na contemporaneidade* (Editora Libertas, 2021), organizada por Paulo Roberto de Araújo.

Armando Queiróz – Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/UFMG). Sua produção artística abrange desde objetos diminutos até obras em grande escala. Detém-se conceitualmente às questões sociais, políticas, patrimoniais e às relacionadas à arte e à vida. Foi contemplado com o Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas 2009-2010. Em 2011 participou da XVI Bienal de Cerveira e da III Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia. Em 2014, participou da XXXI Bienal de São Paulo. Vive, trabalha e estuda entre Belém, Marabá e Belo Horizonte.

Bruno Amarante – Professor adjunto do Curso de Artes Aplicadas com Ênfase em Cerâmica da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). É doutor e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/UFMG). Ceramista e artista plástico. Desenvolve pesquisas no campo da cerâmica e das artes visuais, tendo participado de exposições individuais, coletivas, salões nacionais e internacionais.

Carolina Junqueira dos Santos – Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), com estágio na Faculté des Sciences Sociales da Université de Strasbourg. Possui bacharelado e mestrado em Artes Visuais pela EBA/UFMG. Pós-doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Ganhou o Prêmio CAPES de Tese 2016 na área de Artes/Música.

Carolina Melo – Doutora e mestra em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Foi professora no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Realiza exposições individuais e coletivas desde 2001. Sua prática artística utiliza diferentes meios, em que noções como a plasticidade, a transubstancialidade, o efêmero, o tempo e o espaço são recorrentes. Publicou, entre outros, trabalhos na Seção Galeria, da revista *Arte Contexto*.

Cláudia Maria França da Silva – Graduada em Artes Plásticas (Desenho e Escultura) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Possui mestrado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS). Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp). É professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IA/UFU), atuando na graduação e pós-graduação em Artes. Atualmente é docente no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atuando na graduação e pós-graduação em Artes.

Fernanda Goulart – Artista, professora e *designer*. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pela mesma instituição graduou-se em Artes Visuais (Gravura). Possui mestrado em Comunicação Social. É professora Adjunta do Departamento de Desenho (Artes Gráficas). Atua nas seguintes linguagens e temas: vídeo, performance, instalação, fotografia, memória gráfica, design gráfico.

Gladston Costa Almeida – Artista e pesquisador. Doutor e mestre em Artes Visuais Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/UFMG). Participou e coproduziu as exposições *Tempo outro mesmo tempo* (coletiva, Centro Cultural da UFMG, 2018), *Ideias de Novo* (individual, Centro Cultural BDMG, 2018), *Ar do tempo: imagem e representação da crise* (coletiva, Museu Universitário de Arte da UFU, 2018), *O jornal da imagem a imagem do jornal* (coletiva, Galeria de arte da Cemig, 2012).

Guilherme Massara Rocha – Graduado em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Filosofia pela UFMG e doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Psicanalista e músico. Professor associado do Departamento de Psicologia da UFMG. Membro da Fédération Européenne de Psychanalyse (FEDEPSY) e da International Society of Philosophy and Psychoanalysis (ISSP).

Helton Adverse – Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tendo realizado estágio de pesquisa de pós-doutoramento na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris. É professor de Filosofia do Departamento de Filosofia da UFMG e atua na área de filosofia política. Dentre seus diversos trabalhos publicados, destacam-se *Maquiavel: política e retórica* (2009) e *Quentin Skinner: el arte de ler* (org., 2018).

Hortência Nunes Abreu – Artista e pesquisadora. É doutoranda na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Possui mestrado e graduação pela mesma instituição. Realiza, atualmente, pesquisa sobre imagens da guerra contra o Paraguai, envolvendo, principalmente, a produção artística e documental do Brasil e do Paraguai que se relaciona ao conflito. Seus estudos se concentram na relação entre imagens da arte e a memória construída historicamente. Vive em Belo Horizonte.

José Lara – Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/UFMG). Possui mestrado em Artes e graduação em Artes Visuais, com habilitação em Pintura, pela mesma instituição. Participou de diversas mostras coletivas e apresentou três exposições individuais em Belo Horizonte: *O que existe por dentro (ou por trás)* (Galeria de Arte da Cemig, 2013), *Incursões* (Museu Inimá de Paula, 2015) e *Diante da matéria* (Galeria de Arte da Copasa, 2015).

Kátia Hallak Lombardi – Professora no Departamento de Comunicação Social e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Pós-doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG e à Cátedra António Lobo Antunes (UNIMI). Pesquisadora na área de imagem, fotografia e memória.

Liliza Mendes – Professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Doutora e mestre em Artes pela EBA-UFMG. Graduada em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG). Atua no campo das artes plásticas, com ênfase na área da tridimensionalidade.
Marina Câmara – Professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pós-doutora pelo Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), com período sanduíche na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Tradutora de textos como "Inobedientia", de Emanuele Coccia, e "Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma", catálogo organizado pela Fundação Iberê Camargo e pela Pinacoteca de São Paulo. Atua também como curadora e crítica independente.

Marina Romagnoli Bethonico – Doutora pela Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3 (DPE-CAPES), mestre e bacharel pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua como artista e pesquisadora, investigando sobretudo a capacidade de fabricação de mundos que as imagens possuem. www.marinarb.com

Nina Aragón – Artista e psicanalista, trabalha na Associação Segunda Letra de arte e saúde mental de acolhimento a sujeitos no espectro autista (TEA). Doutoranda em artes plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Psicanalista em formação no Aleph – Escola de Psicanálise e no Instituto Internacional de Psicanálise (IIP).

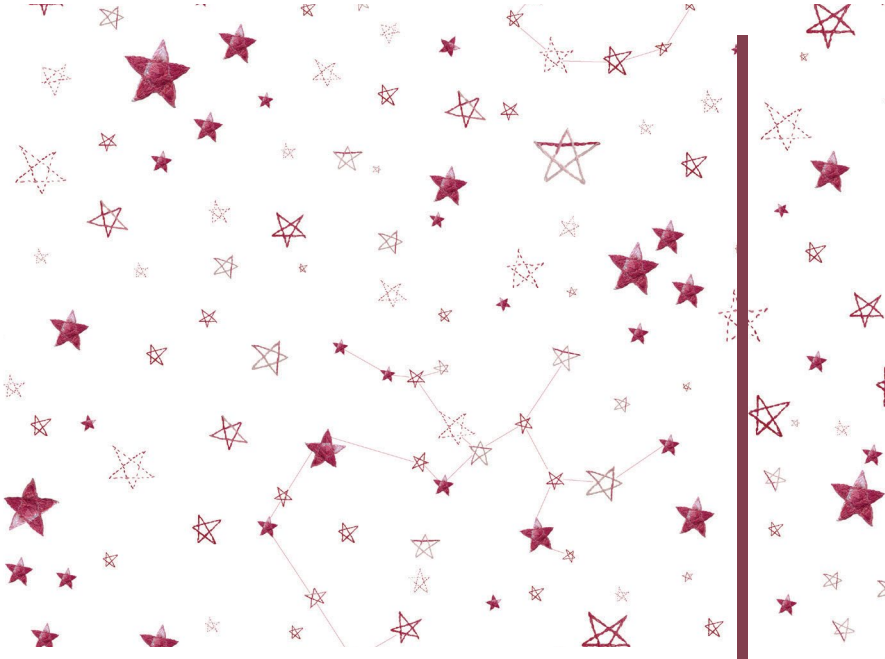
Ricardo Miranda Burgarelli – Mestre e doutorando pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Artista visual, trabalha em diversas mídias com proposições que atravessam os campos da memória social e da história política. Pensa a instalação como um lugar de narração. Realizou exposições no Centro Cultural São Paulo (São Paulo, 2018), no Palácio das Artes (Belo Horizonte, 2017), no Paço das Artes (São Paulo, 2015), entre outras. Recebeu o prêmio honra

ao mérito Arte e Patrimônio 2013 pelo Iphan/Paço Imperial (Rio de Janeiro), o prêmio aquisição no Situações Brasília: Prêmio de Arte Contemporânea do Distrito Federal (2012), entre outros. Recebeu prêmio aquisição no I Prêmio Camelo de Artes Visuais (Belo Horizonte, 2013). Tem obras nos acervos do Museu de Arte da Pampulha, do Museu Nacional de Brasília, e na Coleção de Livros de Artista da UFMG. Publicou o livro *Arrebentação, tarja cravada* (2020).

Rodrigo Borges Coelho – Artista-pesquisador. Professor do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Possui doutorado e mestrado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e em Belas Artes/Desenho pela EBA/UFMG. Participou de diversas exposições, com destaque para as mostras individuais: *Trópico* (Sesc Palladium, Belo Horizonte, 2017), *Caixa aberta* (Galeria Emma Thomas, São Paulo, 2011) e *Embrulho* (Espaço Cultural Cemig Galeria de Arte, Belo Horizonte, 2010).

Stéphane Huchet – Doutor em História e Teoria da Arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris. Professor titular da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Publicou *Intenções espaciais* (2012), *Fragmentos de uma teoria da arte* (org., 2012) e *Le tableau du monde* (1999).

ISBN: 978-65-5858075-1
9 786558 580751
Distribuição Gratuita



Este livro foi possível após dois colóquios organizados pelo *Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo* BE-IT. O primeiro aconteceu em 2015 e tratou das *Metodologias do artista em sua produção*; o segundo, em 2016, buscou aprofundar as *Figuras da Experiência*. Esta coletânea de textos lembra as vozes dos palestrantes pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais assim como de outras instituições brasileiras. Naqueles dias de intensa comunhão, estudantes, pesquisadores e ouvintes se dedicaram a uma atenta escuta e a uma franca interrogação sobre o lugar da arte nos dias de hoje. Por conseguinte, os textos apresentam um diverso panorama do que a arte abraça: a teoria da arte e os processos artísticos e suas narrativas, as relações da arte com a psicanálise, os movimentos artísticos históricos, a análise dos comportamentos e ações dos artistas, as intrincadas relações da história com a imagem, a situação dos artistas diante da política e do ativismo, o olhar de um historiador sobre um artista e o olhar de um artista sobre outro, a crítica e a teoria da arte. Essas são as questões estruturais deste livro.

IEAT
UFMG