

LIVRO
DE
OBSER
VADOR

*armações sobre
a superfície do sol*

Victor Mendes Pena

VICTOR MENDES PENA

LIVRO DE OBSERVADOR
Armações Sobre a Superfície do Sol

BELO HORIZONTE
ESCOLA DE BELAS ARTES/UFMG
2015

VICTOR MENDES PENA

LIVRO DE OBSERVADOR

Armações Sobre a Superfície do Sol

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes; Área de Concentração: arte e tecnologia da imagem; da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para a obtenção de Título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Mabe Machado Bethônico.

Área de Concentração:
Arte e Tecnologia da Imagem.

BELO HORIZONTE
ESCOLA DE BELAS ARTES/UFMG
2015

PENA, Victor Mendes, 1988-
LIVRO DE OBSERVADOR [Manuscrito]: ARMAÇÕES SOBRE A SUPERFÍCIE DO SOL / Victor
Hermann Mendes Pena. 2015.
263 f. : il.

Orientadora: Mabe Machado Betônico.
Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes,
2014.

1. Arte apreciação Teses. 2. Crítica de Arte Teses. 3. Estética Teses. 4. Arte Teses. I.
Bethônico, Mabe II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD 701.18

ÍNDICE

RESUMO/ABSTRACT

ASSOMBRO: ○ Ó

Duas meninas	1
Uma recordação	4
De fora a fora (metodologia)	19
Zero (entremeio)	25
Terceira margem	35
Seria (a escrita)	47

ESPAÇO: AFINIDADE

Participação	54
Superfície	67
Redundância	84

POLÍTICA: DIVERSÃO

Mecânica (da arte a vida)	95
Diversão (da vida até a arte)	114

PERCEPÇÃO: INFÂNCIA

Energia	166
Assombro	181
Inobservável (uma ontologia para instalação e performance)	209
Dados (por uma observação idiota)	214

ARMAÇÕES SOBRE A SUPERFÍCIE DO SOL

Densidade	236
Superície do sol	253

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	265
----------------------------	-----

RESUMO

abstract

O *Livro do Observador* - livro sobre o observador, mas também livro para o observador - pensa as possíveis posturas do observador diante das mais diversas atividades artísticas. A figura do observador, aqui, surge como aquele que, diferenciando-se fundamentalmente do produtor - ou seja, daquele que, de uma forma ou de outra, se envolve na criação de uma obra (e aqui se encontram não somente os artistas, mas os críticos, os teóricos, os exegetas) -, parte exclusivamente da própria presença para experienciar - ou ainda, nas palavras de Doris Salcedo, atravessar o risco - em uma obra de arte. Por obra de arte não se entende somente àquelas pertencentes à categoria de artes visuais, mas também o cinema, o teatro, a música, a pixação. À estas estâncias da observação perpassam duas meninas que, diante da obra *Através*, de Cildo Meireles, gesticulam o ó - gesto do assombro, mas também gesto de diversão.

Palavras-chave: arte, observador, assombro, diversão, gesto.

The *Observer's Book* - book about the observer, but also book for the observer - thinks the possible attitudes of the observer on the most diverse artistic activities. The figure of the observer, here, emerges as one who, differing fundamentally from the producer - the one who, in one way or another, involves in the creation of a work (and here are not only artists, but also critics, theorists, exegetes) - start from the very presence to experience - or, in the words of Doris Salcedo, crossing the risk - a work of art. For artwork doesn't meant only those belonging to the category of visual arts, but also cinema, theater, music, *pixação*. At these spaces of observation underlie two girls who, in front of Cildo Meireles's *Através*, gesturing the ó [look] - a gesture of astonishment, but also gesture of amusement.

Key-words: art, observer, astonishment, amusement, gesture.

primeira armação

ASSOMBRO: ○ ○

capítulos

- _ Duas meninas*
- _ Uma recordação*
- _ De fora a fora
(metodologia)*
- _ Zero*
- _ Terceira margem*
- _ Seria(escrita)*

DUAS MENINAS

Duas meninas, dez ou doze anos - entremeio a outras quinze ou mais crianças em polvorosa -, me puxam pela mão; não estão satisfeitas com o percurso proposto por mim. Me interrompem: “Vem cá, olha só fêssor”.

Estamos andando ao redor da obra: “quando a gente vai andando e olha a luz saindo lá do meio e atravessando as coisas, dá a sensação de formar atmosferas! Aqui, olha: é como se um prédio tivesse caído no chão e a poeira tivesse subindo... Vem cá, daqui é como se fosse uma neblina bem fria, igualzinho de manhãzinha. Já daqui ó, parece um sol cinza, dum dia que você está muito triste”. É tanta luz - e demonstram percorrendo com a ponta dos dedos - que ela vaza: “A luz sai lá do meio de dentro da bola de plástico, aí bate no vidro e depois bate na parede! Parece até que a gente tá num aquário! É bem bonito”.

As demais crianças dispersam-se perigosamente; elas, ao contrário das meninas, querem adentrar a obra mais uma vez, pisá-la, estilhaçar aos pulos o chão de cacos de vidro. Alguns, de fato, já o faziam; na ausência do olhar do professor, tocavam livremente as coisas que outrora só puderam ser tocadas de forma furtiva.

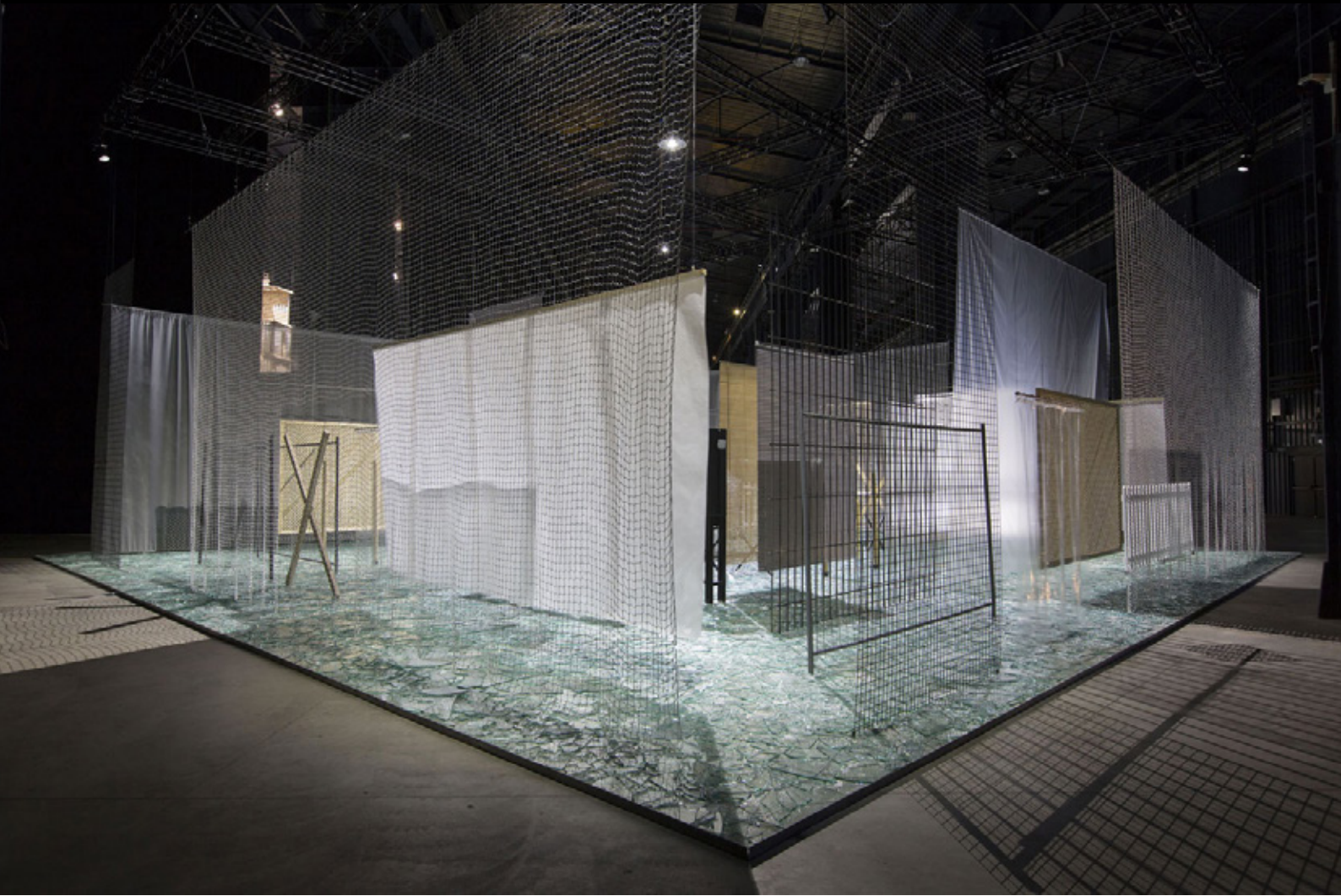
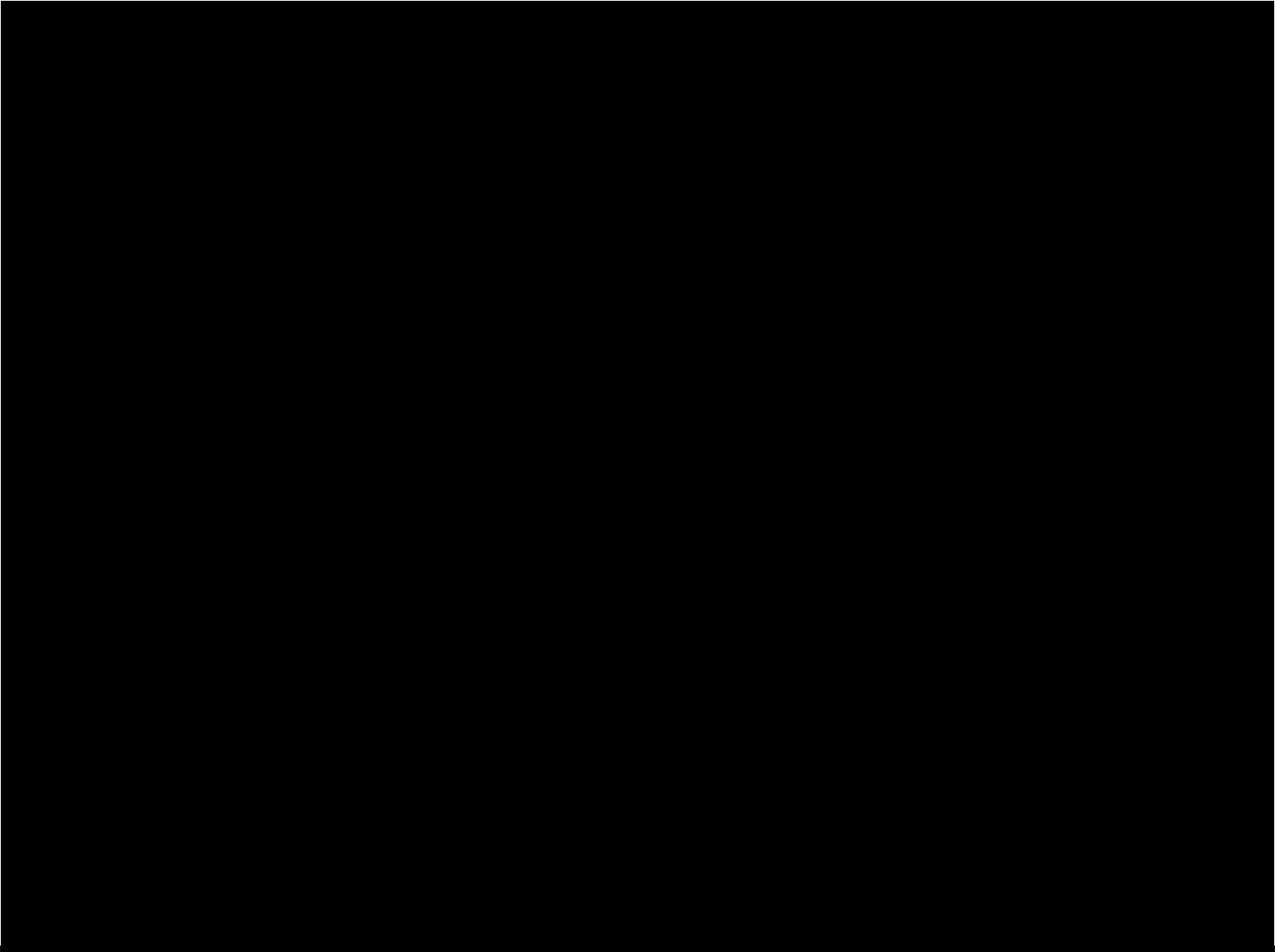
É por prudência, mais do que dever, como se ali houvesse um risco iminente, que reconduzo as duas meninas para junto das demais crianças. Então retomo o procedimento habitual. Relato às crianças o que as duas meninas haviam acabado de me mostrar e pergunto-lhes se haviam visto algo semelhante. Algumas menearam que sim, sem entusiasmo; a excitação causada pela obra ainda não havia cessado. Na ausência de maior reverberação, prossigo: “E então, meninos, qual é a sensação de penetrar, entrar na obra?”. “Muito lôko , fêssor”... As meninas - e passo a notar que apenas uma delas fala - reiteram: “Pisar no vidro todo quebrado é muito muito assustador. Dá medo. Mas é gostoso também. Depois você acostuma”. “Vocês concordam com ela? Alguém também achou perigoso atravessar a obra?”. “Deixa a gente ir lá de novo sô, é muito doido!” - interpelam - “é fêssor! Deixa! Por favor!

Deixa ir lá ver os peixinhos transparentes!”. Da porta, o monitor de obra avisa que há outro grupo esperando para entrar na galeria.

“Calma galera! Vamos parar para pensar um pouquinho!”, digo. “Olha só, alguém notou o que são todas essas coisas? Tem aquário, tem grade, cerca de prisão, cerca de jardim... É tudo barreira não é?”. Aqui e acolá agitam-se nomes: “tem cortina de banheiro e tem rede de pescar peixe e tem papel grande e tem plástico e tem peixe transparente e...”. “Uma porção de coisas, não é?”, eu resumo. “Mas, meninos, como foi a sensação de atravessar todas essas barreiras, hein?”

Em seu tempo peculiar, as meninas, retomando a voz - uma fala, a outra contorce - expressam: “Cada vez que passava por uma barreira, me vinha um ‘não’. Mas é só o som dum ‘não’ assim ó, não tem ninguém dizendo ele... Depois veio um monte de ‘não’ na minha cabeça e eles começaram a misturar com o barulho de vidro quebrando.” Tenho ainda hoje viva, em minha retina, a imagem: da menina que fala, no centro de minha visão, levando as mãos até o pescoço; e também, de sua amiga, obscurecida no campo da minha visão periférica, fazendo gestos que já não posso restituir uma visão clara senão a sensação de que seu corpo se comprimia ao outro, no esforço por apresentar. E continuavam, meninas a dizerem: “Quando cheguei naquela bola lá no meio, tive a sensação de ela ser uma coisa muito grande e que cresce e cresce; igual o que eu sinto na garganta às vezes prendendo a voz, sabe? É como se a bola entrasse dentro da gente e rasgasse aqui: **ó**”.

∞



UMA RECORDAÇÃO

○ *gesto que deglute o ato* na imanência do seu significado. ○ ato que se supera sem explicações, mãos que se entrelaçam ávidas à procura de um sentido a dois, travessão que liga duas ou mais palavras, corrente que prende a tensão por forte faro, olfato que complementa e perfuma o instante do ato, fruta madura, sem razão aparente no seu existir, que não se pergunta, que se exprime só no seu existir. ○ aproximar-se sem o compromisso do tempo, sem data, sem o conceito do futuro, onde prevalece a sabedoria do *estar-sendo*. ○ precário que dignifica o presente, que rompe com o conceito da continuidade.

Lygia Clark

Tal foi, tal qual vi, até onde o exercício de concisão me permite descrever, o encontro de duas meninas com a obra *Através* (1983-1989) de Cildo Meireles. Data desse evento o surgimento de meu interesse acerca do fenômeno de observação de arte. Mais precisamente, foi através de “ó” - do assombro que esse “aqui: ó” ainda me causa – que desejei tornar-me um apreendedor da observação. Com o gesto de ó, deflagrou-se a consciência do essencial gestual de toda a observação - esse gesto que não se exime da tarefa de produzir, interna e externamente, a obra e o mundo, que então se observa.

Ao longo dos dois ou três anos que se passaram desde o evento, retornei diversas vezes a este ó. Hoje, compreendo que, com ó, as meninas não pretendiam apenas apontar para os gestos perceptivos de ouvir, penetrar, pegar, olhar (ou seria mais apropriado, aqui, falar de zóiar?). O ó marca, além disso, o esforço de designar uma experiência de agenciamento puramente energético das sensações sob efeito de um altíssimo grau de abstração. O ó é uma espécie de densidade aglutinada: ó, para as meninas, são gestos fluidos de energia; já para *Através*, ó é a possibilidade de convergir a percepção na abstração matéria das coisas; por fim, para mim, ó é, perpetuamente, um sim para o olhar, sim traçado do nada ao sol.

Hoje, olho para a forma de ó - um simples círculo oval ou redondo sobre o qual, ao lado do qual, uma linha acentuada escapa ou, reversamente, insta a atravessar-lhe - e vejo aglutinar, como um ideograma, toda a experiência em constante deflagração que tomou-nos de súbito. Ó, tantas vezes, foi tão somente o gesto de um assombro - em seu rastro, porém, uma afirmação do observador tornou-se possível.

∞

Por onde começar a nossa afirmação do observador? Diversas entradas possíveis; nenhuma possibilidade de saída. Se é difícil determinar quando começa, em nós, o observador, impossível também é dizer em que ponto ele cessa. De forma que esse *LIVRO DE OBSERVADOR* já nasce assim: a cada capítulo, uma afirmação do observador se refaz. Diversas entradas

possíveis, ou melhor, múltiplas reentrâncias.

∞

Um ponto de partida - ou de recomeço - possível para a nossa investigação da observação pode se dar através da anamnese do que o gesto de **Ó** - as meninas com *Através*, - surtiu em minha percepção, o que dele restou em minha memória. Começamos observando a observação de **Ó**.

Porém, partir não do que, em **Ó**, pode ser tomado como interpretação da obra, isto é, o que dele pode ser abstraído com clareza. Partamos do que, em **Ó**, é mistério autônomo, e nisto façamos uma observação esotérica de **Ó**, partindo desse lugar onde tudo se mistura, se confunde, emaranhado impossível de ser separado pela apreensão perceptiva. Não mais falar de duas entidades distintas, um observador e uma obra; mas do agenciamento, entremeio às meninas e a obra, da densidade de um **Ó**-através.

Se o encontro das meninas com *Através* parece ter sido travado com uma violência imediata, não posso dizer o mesmo em relação ao meu assombro. Não percebi o **Ó** imediatamente. Por um longo tempo esse gesto não passou de algo subterrâneo, apenas incrustado em minhas lembranças. Não fui capaz de assombrar-me imediatamente com **Ó**, junto ao **Ó**. Foi preciso que eu lançasse meu olhar sucessivas vezes para o que restara dele na memória para ser capaz de percebê-lo.

Ainda hoje me pego pensando: e se eu tivesse me assombrado com **Ó** desde o início, no exato momento em que emergira? Ponho-me a pensar nas infinitas outras configurações que a experiência poderia ter tomado...

De qualquer forma, se tomo aquilo que, na recordação, é claro, evidente, noto que, naquele dia eu ocupava uma função, a de arte-educador (mediador, como grafia a nova terminologia). Foi dessa maneira que participei de **Ó**: interferindo ativamente, profissionalmente, na experiência das meninas. Tal interferência por pouco não resultara em um desastre. A minha tentativa constante de conformá-lo em um esquema de interpretação de *Através* centrado no conceito de “barreiras” poderia ter resultado na desaparecimento da própria possibilidade **Ó**. Com efeito, analisando as diversas visitas mediadas que fiz e presenciei em *Através*, noto que meu procedimento de centralizar o entendimento da obra no conceito de “barreiras” enquanto signos de alto valor denotativo e social acabava por induzir o visitante a reduzir a obra inteira a um mero jogo representativo no qual já não mais importava a presença da obra, mas o índice cultural que ela evocava. Discutíamos, em geral, como a nossa sociedade “cerca o espaço” com barreiras. Conduzidos pela minha mediação, a observação dos visitantes acabava se resumindo ao mero manejo de metáforas relacionados à sociedade exterior à obra. Tomada por uma leitura representativa, a bola de celofane corrugada no interior de *Através*, por exemplo, tornava-se para os visitantes, invariavelmente, algo como uma espécie de símbolo para o “desejo de superação dos obstáculos”; “desejo de vencer na vida”; “acumulação do lixo do consumismo que nos prende”, etc.

Já as meninas, por sua vez, não evocaram a “realidade” ao se depararem com as

barreiras, nem se relacionaram com a bola pela via da metáfora. Aliás, não é possível determinar se a palavra “barreira” realmente possuiu alguma pertinência para suas experiências. Elas preferiram passear no espaço de uma sinestesia - evocando sensações visuais, táteis, sonoras e corporais, sensações estas mais ou menos livres entre si, roçando na obra emoções contraditórias e dispersas, mas que eventualmente se aglutinaram na culminação do gesto de **ó**. As meninas partiram da obra em si, quer dizer, do que nela é imediatamente apreensível pela sensação, e somente a partir daí, a partir dessa densa atmosfera ao mesmo tempo abstrata e concreta, que passaram pausadamente para o domínio da percepção, concebendo, ao longo do percurso pela obra, diversas coerências de intensidades perceptivas e sensoriais nos quais a metáfora e a realidade não passam de um dos lances possíveis de dados - ou melhor dizendo, “dáveis”¹ - dentre muitos outros. E diante do risco de ser subjugado pela minha imposição de uma leitura representativa mediada, o **ó** embebia-se diretamente da força da obra. Numa tática muito cara à poética de Cildo Meireles, o **ó**, invés de conformar-se nos esquemas preexistentes, descentralizou-se em relação a eles; e em seus caminhos deixou-me - ainda hoje - às voltas com os “movimentos, os não-movimentos, de uma fita de Möbius”².

De alguma forma, porém, nada disso fora o suficiente para assombrar-me imediatamente. De alguma forma, pude prosseguir um tanto intacto, ainda que tivesse me sentido “tocado” pelas meninas. O gesto de **ó** soara inusitado, nada mais do que isso. Tinha para com ele uma terna indiferença, isto é, aquele sentimento que reconhece nas coisas inusitadas um fundo banal e previsível. E foi dessa forma que em diversas ocasiões - em conversas informais, em debates sobre arte, reuniões sobre arte-educação, em disciplinas sobre crítica - que me referi a ele: como um exemplo cotidiano da força da arte. Para que meu relato se tornasse um argumento efetivo nos jogos de saber, procurei reduzir a história ao essencial: primeiro, as meninas viraram uma só - apenas aquela que falava, excluindo a silenciosa amiga. E de tudo que essa falou, contava apenas o clímax - a “dor” do “não”. Aliás, está guardado em alguma gaveta uma versão escrita desse relato, que registrara logo após a visita, conforme exige o procedimento do museu. Graças a esse “discurso da menina”, minha performance como educador fora avaliado positivamente.

Anos depois, resolvi tomá-lo como o núcleo de um ensaio no qual pretendia dar um safanão na crítica de arte oficial. Estava nessa altura enfiado de ouvir quase que diariamente, seja da boca de especialistas ou dos mais desinteressados visitantes, que “*Através e seus obstáculos* aludem às barreiras da vida e ao nosso desejo, nem sempre claro, de superá-las”³. A menina, ou melhor, uma menina qualquer falava, enfim, algo de novo que nada tinha a ver com aquele conchavo - do qual eu participava -, cujo objetivo nada mais era que transformar uma obra de arte em um operador de metáforas mais ou menos desinteressadas. Aquela

1 Lyotard. Cf. cap. “Dados”

2 BRITO, Ronaldo. Freqüência Imodulada. In: CILDO *Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 7.

3 Texto de parede da obra em exposição no Instituto Inhotim. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/atraves/>

menininha resgatara meu interesse em um artista que, na minha pálida percepção, já havia se desgastado até o pó; e o ensaio gostaria de prestar-lhe essa homenagem. Por fim, digo que agradava-me a ideia de que uma menina, sozinha, pudesse resgatar um interesse preciso numa obra - ainda que, em verdade, tal prazer não tivesse valor maior que o de um clichê, somado à vaidade de ter presenciado o evento.

Novamente, porém, o Ó rompera com as minhas tentativas de conformação. À medida em que prosseguia fustigando o “discurso da menina” atrás de algo mais “substancial” para o tal ensaio, descobri que, na verdade, após todos esses anos contando sucessivas vezes a mesma história, eu simplesmente a havia esquecido. Não me recordava muito bem do que havia acontecido. Recordava apenas de uma menina, de algum gesto que ia de um som até o corpo, das mãos sobre a garganta, talvez a apertando... nada muito preciso, verificável. Procurando pelas possíveis razões dessa lacuna, cheguei a algumas conclusões.

O Ó das meninas carecia de qualquer autoridade que fixasse para ele uma singularidade. Não se tratava da fala de um artista, crítico ou, em todo caso, de um adulto⁴. Não prestei a devida atenção nas meninas. Não processei de maneira sistemática, bem organizada, esforçada por estruturar uma clareza, todo o evento no interior de minha memória.

Pode-se dizer, então, que experimentei o Ó como uma ideia ou gesto sem autoridade. Uma ideia ou gesto que não se solidifica enquanto uma unidade expressiva bem delimitada. Com efeito, Ó nunca teve essa intenção e por isso jamais estruturou sua visibilidade à partir de critérios de clareza - como acontece quando expressamos nossas experiências estéticas em contextos especializados. Evitando a tática da definição, que exige daquele que discursa fazer do contexto expressivo sua morada, as meninas, com uma simplicidade concisa, disseram, gesticularam e partiram. De forma que Ó terá sempre uma existência fluida, sem paragem: o que disseram e gesticularam, desde então, passeia nos cognitivos de quem o presenciou, como passeiam todas as fortuitas lembranças.

Logo, conclui que não podia mais falar de um “discurso” da menina, mas tão somente de uma recordação. Não poderia mais atribuir à menina palavras tão exatas, relatar tão inequivocamente suas intenções. Em resumo: não poderia atribuir nenhuma função representativa para aquela história, uma vez que eu nem sequer possuía uma intuição do que de fato - substancialmente, se essa substância fosse possível - acontecera.

E se tratava-se, afinal, de apenas uma recordação, o que de fato exatamente eu recordava? Curiosamente, no instante em que me fiz essa pergunta uma série de imagens foram, lentamente, desvelando-se. Como se, daquela outra memória fixada, transformada em discurso, se desprendesse um corpo residual de percepções e sensações. Em geral, não passavam de um amontoado caótico de impressões. Lembrei-me, por exemplo, de um uniforme escolar cinza com faixas geométricas azuis completamente destacado de qualquer figura; de um tênis com molas roxas falsas que já não cabiam mais nos pés da criança; de uma

4 Jean-Luc Godard certa vez disse: “Toda criança é um prisioneiro político”.

meia por sobre a barra dum jeans surrado; de uma lancheira lilás a tiracolo, carregando papéis; de uma máquina fotográfica com brocados brilhantes amarrada ao pulso, que me fez (ou faz) imaginar todo o processo que aquela menina havia percorrido antes de chegar ao museu, da mãe a lhe dar lanches e a lhe emprestar a câmera com recomendações, dela sentando próxima da professora dentro do ônibus; de uma caneta azul quebrada na ponta, ou de um lápis com um pequeno pompom, ou ainda, uma caneta de tinta verde, usada para escrever, sob folhas de fichário rosa, informações simples sobre o museu, como por exemplo a quantidade de obras, patos e palmeiras, a título de uma publicação para o “jornalzinho da escola”; de um cheiro insuportável de chips chettos; do ar absolutamente tranquilo, calmo e trivial da turma; de um garoto gordo chutando uma garota no pé do morro; de um garoto indiano muito querido; de uma menina cheia de manchas de verme, obtusa e estranhamente vivaz; de que não era apenas uma menina, mas duas! E que ar detestavelmente “amadurecido” elas tinham, como é bem característico das crianças de hoje, pequenos adultos, como se fossem duas comedidas mini-jornalistas de uma emissora de TV; recordava-me do hábito de andarem agarradas pelo braço; da pele morena entrelaçada à outra branca, levemente sardenta; dois pescoços eretos e alongados; de uma coluna arqueada semelhante à das aprendizes de bailarina, por onde pendia um cabelo preso de forma estritamente funcional; de uma confusão de pequenos fios de cabelo na base da nuca que, por algum motivo, lembravam à de uma judia de um filme de Amos Gitai; de um pequeno buço e de uma maquiagem leve preta sob os olhos castanhos; de um bonito brinco de bijuteria; da confiança calada de uma, da presença cognitiva da outra; de que uma falava, e a outra expressava-se com todo silêncio; e da impressão de que, ao contrário das demais crianças, elas não suavam...

E, se já não bastasse tamanho panorama caótico, nada nesses *flashes* me dava a certeza de que eles pertenceram àquele dia e nenhum outro. A única certeza, se é que pode ser assim definida, era somente de que tais *flashes* foram de alguma forma suscitados pela recordação das meninas, isto é, mesmo que se tratem na verdade de meras imaginações, tais *flashes* possuem uma relação direta com o evento das meninas, na medida em que eles parecem extrair todo seu interesse - toda sua luz - da força daquela recordação. Portanto, se em primeiro lugar desconfiara que o meu “discurso” havia abstraído-se em relação à experiência primeira, agora passava a desconfiar se, com efeito, haveria alguma forma de separar, na recordação, o que é real daquilo que parece ser meramente convocado por uma fluidez sensorial do ato de recordar.

Digo isto pois, cotejando a minha recordação buscando um indício seguro de “realidade”, descobri lacunas graves no que me lembrava. Por exemplo, não me recordava de nenhuma outra obra que tenhamos visto juntos ao longo de toda visita mediada. Há apenas alguns *flashes* do percurso que conseguia recordar com muito esforço, o que os fizeram soar completamente inventados. Ainda assim, são *flashes* do percurso, e jamais encontrei uma lembrança que nos colocasse, eu e as meninas, diante de uma outra obra. Ora, uma visita escolar, em média, percorre de 5 a 20 obras, de acordo com o tempo e o percurso. Nesse

sentido, eu simplesmente ignorei todos os outros possíveis gestos que elas fizeram noutros lugares; ou essas outras lembranças se agruparam em outro núcleo de intensidades, não sendo possível convocá-las através do evento das meninas.

E se tomava o que era capaz de lembrar, também não conseguia responder uma série de perguntas plausíveis. O que fazíamos antes, durante e depois da visita à *Através*? Como estávamos distribuídos no interior do espaço da galeria? Lembrava-me apenas de que paramos para olhar um mapa que há logo antes da entrada exterior da galeria Cildo Meireles. Recordava-me que elas me fizeram algumas perguntas para o jornal que estavam escrevendo para a escola - “Nossa, como é grande aqui né, a gente já viu tudo?”. Porém, se recordava da cena do mapa e da pergunta para o jornal, por outro lado, via-me lembrar, com muito mais força, uma cena absolutamente banal onde percebo uma luz intermitente do sol rebatendo no lago e atingindo meu olho, e em seguida a imagem de um saco plástico preto flutuando sobre o verde artificial do lago. Ora, que raios esse *flash* residual teria a ver com Ó? E retornando para o momento da trajetória de Ó, também não sabia determinar se as meninas circularam a obra em sentido horário ou anti-horário, quais foram os corredores por onde passamos, como elas se comportaram durante o trajeto, quais suas expressões faciais, seus gestos... De forma que, se por um lado ainda tenho hoje viva a imagem das “paisagens” que elas mostraram (o prédio caindo ou a manhã de luz fria), por outro não era capaz de apontar com precisão à quais dos “lados” da obra se referiam concretamente. Os objetos de *Através*, sob influência de Ó, se misturaram em minha mente a tal ponto que já não era capaz de separá-los para fim indicial.

E, para minha completa exasperação, na medida em que me esforçava em recordar, ocorrera-me diversas vezes que, na verdade, não se tratavam de duas meninas, mas de cinco pequenas crianças me puxando ao redor da obra. Que esses miúdos tenham dito todas aquelas coisas, isto me parecera muito improvável!⁵

5 Tenho uma hipótese para esse imbróglie em particular. Havia dois procedimentos bastante comuns na condução das visitas. Nas visitas de grupos escolares de alunos pré-adolescentes, dividíamos o grupo de 15 ou mais pessoas em dois, para ter melhor controle na visitação de *Através*. O primeiro penetrava na obra com o auxílio do mediador e o outro permanecia sentado em um banco que há no interior da galeria. Depois, trocávamos os grupos, e sentados no banco propúnhamos uma discussão sobre a experiência da obra. Porém, quando recebíamos visitas de escolinhas com crianças abaixo de 5 anos, *Através* era excluída do roteiro, devido ao risco potencial de acidente devido a presença de cacos de vidro. Portanto, se eu me recordo de pequenos em *Através*, ou trata-se de um delírio, ou deve ter tido um motivo muito especial para eles terem entrado na galeria.

Recordo-me que, em certa ocasião, recebemos a visita de uma creche que trouxera como proposta pedagógica uma “mala mágica” repleta de pequenas “obrinhas” que os alunos haviam feito com auxílio das professoras em sala de aula, a partir das fotos das obras. *Através* deveria ser uma das contempladas pelas crianças. Portanto, para não decepcioná-las, devemos ter procurado uma forma de equacionar o risco de visitação da obra - e a solução, provavelmente, fora a de rodear a obra do lado de fora. Logo, a minha hipótese para essa dupla aparição de meninas e pequenos é a seguinte: as meninas efetivamente falaram tudo, porém, o fizeram sentadas no banco, sem rodear a obra. Depois, eu devo ter retomado a proposição das meninas na ocasião da visita das crianças e então, estimulado pela percepção deles, devemos ter falado de “um aquário”, de uma “manhãzinha gostosa, friozinho”. Lembro-me claramente de mostrar-lhes a luz saindo do meio da obra e atingindo a parede.

Em todo caso, não posso cravar certeza pois, na soma geral, fiz mais de 800 visitas mediadas ao acervo... A memória de um profissional (sobretudo quando se trabalha com questões muito fluidas, como uma experiência estética) é uma questão muito interessante...

Lentamente passei a compreender que não poderia nem falar de um suposto discurso ou experiência das meninas, nem mais poderia atribuir qualquer valor referencial concreto à recordação que possuía. Me recordava tão somente de um rumor difuso, indiferenciado, repleto de um corpo residual que, entretanto, soava potente demais para ser obliterado. Algo me atravessara sob a forma de duas meninas em *Através*, deixando em seu rastro uma porção caótica de percepções.

“Isto eu invento, eu vejo:”⁶, dizia a narradora de *O Deslumbramento* de Lol V. Stein, de Marguerite Duras, ao apresentar suas memórias. Da mesma forma, concluía que só havia uma forma de me relacionar com o evento das meninas em *Através*: misturar as falsas impressões do que vi em conjunto com o que para ele eu invento. Foi partindo dessa mistura que, entremeio, surgira progressivamente o desejo de falar do observador.

∞

Devo, portanto, diferenciar uma recordação da outra, diferenciar aquela banal, onde tudo fora resumido em um discurso simplificado a ser dito em contextos especializados de arte; e uma outra, composta de um tecido intenso, infenso ao uso e a tudo que é imediato e concreto.

Portanto, houveram para um mesmo evento duas variações de memória: uma que se organiza tomando como ponto de referência dados considerados “reais” (subordinação de dados extensivos e intensivos); e uma outra que se constrói a partir de uma trama de intensidades, onde interligam-se percepções e sensações em um processo que é simultaneamente lembrança e imaginação (coordenação de “dáveis”).

A primeira variação chamaremos de *memória contextual*. A artista e teórica da criatividade Fayga Ostrower, à respeito da memória contextual, diz:

De um ponto de vista operacional, à memória corresponderia uma retenção de dados já interligados em conteúdos vivenciais. Assim, circunstâncias novas e por vezes dissimilares poderiam reavivar um conteúdo anterior, se existirem fatores em relacionamento análogos ao da situação original⁷.

Para a autora, a memória seria responsável não por “registrar fatos isolados” mas em “captar contextos” que articulam, simultaneamente, uma compreensão da realidade extensiva (coisas e dados incidentais, passíveis de quantização e ordenação categórica) e uma apreensão realidade intensiva (conteúdo de ordem afetiva e estados de ânimo). A função da memória seria contribuir com uma extensão *temporal* da vivência humana e torná-la disponível como uma espécie de “geografia ambiental, geografia unicamente humana”⁸ na qual a extensão

6 Na trad. de Ana Maria Falcão: “Invento, vejo:” (DURAS, Marguerite. *O Deslumbramento*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p.41.)

7 OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. p.19

8 *ibidem*, p.18

física, agregada às intenções e elaborações imaginativas, adquire imensidão ilimitável, permitindo, portanto, que o homem não apenas investigue possibilidades apenas latentes no espaço, como também se reconfigure interiormente, à partir da aquisição de novas cargas vivenciais. A dinâmica da memória, portanto, seria a de ordenar o passado em conjugação com o futuro de forma que o presente vivido e percebido os reconfigure perpetuamente.

Fayga tem razão em atribuir à memória contextual um potencial criativo. Com efeito, foi à partir dela que desenvolvi a ficção do “discurso da menina”, usado desde o evento até o artigo crítico primordial. Entretanto, cumpre notar que o uso da memória contextual - incluído também o uso *criativo* - parece possuir sempre, em seu frontispício ordenador, um outro “contexto em mente”. Esse novo contexto exige que a memória ordene e fixe os dados de forma que a performance comunicativa seja otimizada no novo contexto pretendido - dito de outra forma, essa memória contextual subordina entre si os fatos e os ânimos, e depois subordina-os uma nova vez à expectativa de *uso*. Dessarte explicaria-se o fato de uma lembrança “contextual” não evoque de imediato um corpo residual de intensidades: na medida em que eles não podem servir no relato do especialista, eles nem sequer são recordados, e se o forem eventualmente, raramente logram alcançar a forma fixa final. Passado alguns meses do evento com as meninas, já havia me esquecido da segunda menina; e depois de alguns anos, nem sequer me lembrava de que elas, na verdade, poderiam ser também vários outros garotos.

Ostrower atribui à memória a tarefa de interligar o ontem com o amanhã. Sem dúvida esta é uma de suas potencialidades. Entretanto, na variação contextual, ela somente é capaz de interligá-los se, em alguma medida, for capaz de diferenciá-los, isto é, de atribuir contextos bem definidos e bem situados na trama temporal. Por isso, ainda que ela possua uma dinâmica de intensidades próprias, na abordagem de Ostrower fica evidente de que elas devem sempre vir acompanhadas de constatações factuais referenciais: as datas, locais, situações; a ordem dos fatos, as pessoas presentes, os objetos envolvidos, as narrativas - enfim, tudo parece ser subordinado em uma cadeia que localiza para o evento passado uma duração bem delimitada e um espaço bem circunscrito que o diferencie da imaginação ou da mera conjectura.

Dessa capacidade de atribuir contextos bem delimitados advém sua grande eficácia comunicativa (pelo menos em uma era que valoriza um paradigma científico): de um lado, essa lembrança poderá ser reduzida a um núcleo fixo e simplificado sem que o poder de “contextualização” se perca - em geral essa lembrança transforma-se em um “relato”; de outro, o emissor poderá sempre recorrer a essa forma fixa do “relato da memória contextual” sem que ele tenha de perceber a recordação em ato, o que poderia confundi-lo com um corpo residual cambiante de imagens, pondo em risco a verossimilhança do relato. Embora Ostrower seja enfática em dizer que recordar é sempre atualizar as configurações e interligações com as novas experiências de vida, de forma que sempre haverá a possibilidade aberta de novas associações para o passado e para o futuro (percepção); ela também contempla

a possibilidade de que essa memória seja *formalizada* em um relato e, nisto, emancipe-se do próprio processo de recordar, adquirindo uma forma fixa.

E fora dessa forma que minha “história da menina”, uma vez adquirida uma forma de ordenação clara e sintética - os dados extensos e os estados intensos bem especificados, livres da confusão perceptiva e do corpo residual de apreensão - pôde ser contada em lugares tão diversos e obter neles um *efeito criativo*. Na história já não havia excrescências de sacos plásticos, mechas de cabelo, etc. Havia tão somente no relato do encontro de um espectador não-especializado com uma obra de arte complexa, e a grande experiência psíquica que subitamente se instaurara. De certa forma, uma memória contextual é uma recordação que extrai sua autoridade das coisas sólidas. Transforma-se o passado e o futuro em uma dura ferramenta a ser usada no labor diário; mesmo os sentimentos, eles são sintetizados, muitas vezes menosprezados ou engradecidos, justamente para poder ocupar o lugar onde haveria um corpo residual incômodo. Trata-se, como descreve Ostrower, de uma memória que extrai da fobia do insensível e do incompreensível - isto é, medo da incapacidade de exercer uma função - a sua medida ordenadora:

De modo similar ao da percepção, pelos processos ordenadores da memória, articulam-se limites entre o que lembramos, pensamos, imaginamos, e a infinidade de incidentes que se passaram em nossa vida. De fato, se não houvesse essa possibilidade de ordenação, se viessem anarquicamente à tona todos os dados da memória, seria impossível pensarmos ou estabelecermos qualquer tipo de relacionamento. Seria impossível funcionarmos mentalmente.⁹

Já a segunda variação da memória segue por uma via oposta à contextual. Chamarei-a aqui de *convolução recordativa* por dois motivos: por conter em sua grafia o sufixo - “AÇÃO”; e por remontar, em latim, às palavras RECORDOR (“lembrar, recordar; refletir, estar atento”) + RE (“de volta, de novo”) + COR (“coração, alma, mente”)¹⁰.

Há algo que perpassa todos os *flashes*: o fato de serem todos nada mais que meras sensações e percepções. Não possuíam sentido algum, e todavia eram fragmentados demais para fornecerem um sentido - pareciam vir anarquicamente à tona, ao passo que não havia nenhum contexto ou ponto referencial que permitiria, num primeiro momento, parametrizá-los. Havia em cada *flash* somente certa obstinação na sua formação, quer dizer, certo refino em captar - ou inventar - fenômenos visuais, táteis, corpóreos, auditivos. Com efeito, cada *flash*, tal como revejo-os ao recordar, possui sempre uma iluminação forte, certo intenso bruxuleio das formas, como se, para além de cada lacuna, cada fragmento, cada buraco da recordação perpassasse uma força qualquer que os unisse sem dar a ver uma juntura. E há sempre certa

9 Ibidem, p.19

10 WIKIPEDIA.Recordatio.Disponível em:<http://en.wiktionary.org/wiki/recordatio>. Acesso em:01/09/2014(Trad. do Autor)

indecisão, certa incompletude: jamais consigo retê-los concretamente, de forma que lembrá-los é sempre vê-los alterar em enquadramento, em distância, em enfoque, em textura e cor. Com efeito, perante esses *flashes* tenho sempre uma enorme dificuldade de me localizar no espaço; ou ainda, de localizar a imagem em um espaço real. Se não recorro à coordenadas seguras para montar a imagem (por exemplo, sei exatamente onde está instalado o mapa do museu), dificilmente consigo subordinar um *flash* a outro; porém, quando essas coordenadas faltam, uma dispersão ainda mais intensa desvela-se, como se cada *flash* possuísse uma força centrípeta que arrastasse nossa atenção para um núcleo de pura energia. Nesse esteio, diria que uma memória recordativa radicaliza certo aspecto puramente intensivo da memória. Para ela, não haveria nada além de “estados de consciência, sensações, sentimentos, paixões, esforços”¹¹, como categoriza o filósofo Henri Bergson alguns dos fenômenos das intensidades interiores à consciência. Dir-se-ia que uma “memória recordativa” é uma memória de fluidos que não distinguem, ou distinguem muito fracamente, o ontem do hoje, na medida em que o transcorrer intenso dos corpo residuais e múltiplos de imagens torna indistinguível o que é fato do que é imaginação - dificultando o processo ordenador e identificador de contextos.

Dessa forma, veríamos sempre uma convolução recordativa titubear perante os objetos sólidos, as pessoas, o início meio e fim das situações, etc. Numa recordação é comum que o que se recorda entre em conflito com o espaço real que somos capazes de constatar concretamente; ou que tenhamos a sensação de ter visto coisas que não poderiam estar jamais naquela situação; ou que recordemos de algo que temos até mesmo dúvidas que sequer tenha existido. A recordação, ao perceber as intensidades que a forma em ato, acaba por explicitar o caráter decisório que toda percepção envolve ao expor precisamente o moto contínuo de sua confusão. A percepção tem qualquer coisa de criativa e a recordação não exclui, ao recordar, esse caráter inventivo, esse esforço por compor imagens, sons, sentimentos, corpos, no ambiente inextensivo do nosso cérebro. Assim, a recordação é um apanhado ínfimo de todo o fluxo de intensidades re-percebidas que atravessaram nosso cérebro e o corpo. Um apanhado em construção que sofre sempre uma intervenção atual do ato de recordar.

Vemos que uma recordação não possui a mesma simplicidade e a clareza comunicativa de uma memória contextual: ela é túrgida, difusa, dispersa. Porém, onde na recordação falta a capacidade de exercer uma função, há a capacidade do toque. Pois recordar, ao meu ver, é como tocar, uma nova vez, a experiência primeva, re-experimentá-la. E se cada *flash* pareceu-me incerto ou confuso do ponto de vista da ordem lógica factual, do ponto de vista do toque todos eram absolutamente precisos - sobretudo: simples. Pois o que importa numa recordação é o próprio recordar, isto é, “lembrar com o coração” com um frêmito pulsante pelas imagens que se apresentam à nós no interior de nossa consciência. Olhar para uma recordação significa deixar passar novamente todas as sensações e percepções pelos nervos

11 BERGSON, Henri. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Lisboa: Edições 70, p. 6.

do cérebro, quando ele poderá sorvê-las uma outra vez. Recordar é estar atento para a ação de gestos simples - balouçar do cabelo; uma câmera pendendo pelo pescoço; um raio de luz rebatendo no lago de cor aberrante... - que, desligados de qualquer função e, portanto, de qualquer explicação, envolvem a matéria fluida das intensidades da memória.

Assim, se volto agora e lanço uma nova visada aos *flashes* difusos que recordara, percebo que eles não são um “amontoado caótico” mas possuem certa “lógica” intensiva. Ao recordar, noto que havia – ou há - certa fobia em ver sacos plásticos sobre um lago falso, uniformes geométricos, brocados brilhantes sobre a máquina fotográfica, um cheiro de chips chettos, cabelos presos de forma funcional, um pequeno buço... em ver, em recolher todos esse *flashes*. Como se a consciência, a percepção, não pudessem se manter ali senão através de um esforço contínuo, de uma resistência, diante das intensidades corporais, abstratas, tecnológicas que as cercavam. Como se houvesse uma luta cega por manter o corpo – o corpo próximo às meninas; o corpo próximo à *Através*; o corpo no hoje – naquela situação. Uma recordação parece apontar sempre para a perpétua dificuldade de se traduzir em intensidades as coisas vividas e de fixá-las de forma que possam ser re-acessadas pela consciência. Sobretudo quando ela se depara com a tarefa de recordar um evento assombroso, como o é para mim o gesto de **Ó**: um assombro possuirá sempre um aspecto fóbico, que consiste em deparar-se com o próprio mundo desconhecido em movimento; e é por sofrer ação dessa força atravessadora do assombro que a consciência continua perpetuamente a tremer ao recordá-lo. Se foi dito mais de uma vez que a matéria possui três dimensões - massa, energia e informação -, a recordação, em seu limiar mais profundo, traça apenas a percepção da movimentação da matéria, percepção essa muitas vezes, em essência, fóbica, que dá forma ao corpo engramático das sensações.

Experimentar uma recordação (ou melhor, recordações, dado que ela são múltiplas) é experimentar um espaço háptico que se desvela em cada imagem, som, cheiro. E se cada imagem que vi continha um dado “extensivo” (uma pessoa, um objeto), não era neste aspecto que deveria ater-me. A tarefa correta não seria procurar subordiná-los à uma linha lógica dotada de sentido, mas atentar para a necessidade de percebê-los, tocá-los. Antes de iniciar uma linha subordinativa, na recordação os dados extensivos importam pelas coordenadas que são capazes de propiciar - e é muito importante ter isto em mente, pois somente assim aceitar-se-á de bom grado as alterações das formas, por exemplo, das meninas em pequenas crianças, ou ainda, de *Através* em paisagens... Cada *flash* da recordação, portanto, diferencia-se do *flash* da máquina fotográfica: o que vemos numa recordação não tem por função indicar; pelo contrário, é tão somente pele sentida e inventada que recobre um organismo interno de pensamento intenso. Recordar é ver a própria recordação, no sentido de tocá-la com a cegueira intrínseca a esse ato. Ao tocá-la, tocamos também o elemento fóbico inerente que consiste, em última instância, em um esforço constante da consciência em situar nossa vida no bojo do mundo fora de nós. Devemos, portanto, adentrar no que, numa recordação, é toque e fobia - tomar a recordação, ela própria, como espaço fluido de intensidades.

Pois, na medida em que avançava fustigando a recordação, uma estranha bifurcação insinuara-se, insinua-se. Numa via, continuara a lembrar de uma série de outros fatos que aconteceram logo após a visita à obra *Através*. Lembrei-me, por exemplo, de uma conversa rápida com as meninas sobre o jornalzinho que faziam, quando lhes perguntei “você são filhas do Cildo Meireles?”; de alguns fragmentos do nosso caminho apressado até o ônibus; ou de uma cena onde elas estão sentadas no chão do estacionamento comendo; ou ainda, do momento em que deixo de conversar com elas para dar atenção a uma mocinha que desconfiara ter anemia - em resumo, nessa via continuava a lembrar “constatações”. Porém, se voltava ao momento da experiência da obra, notava que todas as percepções pareciam concentrar-se em maior densidade ao redor daquele curioso gesto com as mãos sobre o pescoço que parecia querer dar algo a ver... aqui... **Ó**...

A recordação aglutinava-se em torno do gesto de **Ó** - gesto da menina que fala, aponta e gesticula o **Ó**; e também, gesto da menina que não fala, gesto despercebido; e, por fim, da aglutinação dos corpos na periferia da visão. Concentrei-me nesse movimento de *convolução*, e então tudo parecera saltar do tecido da memória para avançar contra a minha própria percepção em ato, como se o que então se apresentava à consciência não pudesse ser percebido senão no puro presente...

A partir desse momento, eu sentira - eu sinto - como que um corte brusco: eis que encontro-me jogado no presente dos gestos, como que diante do próprio ato de gesto de **Ó**, agora porém presentificado por uma profunda estranheza. O gesto de **Ó** meninas magnificava-se diante de mim: e eu estou completamente assombrado com o **Ó**...

Eis que surge uma nova *convolução* da memória que excede àquela recordativa... *Convolução* desbaratinada pelos gestos: uma *convolução assombrosa*, um puro presente instalado na percepção... Daqui, vejo agora as meninas apresentarem-se completamente destacadas de qualquer ambiente, imersas em uma luz fraca e artificial contra um fundo cinza. Estão simultaneamente sentadas, distantes e/ou excessivamente próximas de mim; movimentam-se como que numa preparação. A fala que antecede o gesto de **Ó** desvela-se desligada do corpo, com outro ritmo; e os corpos se mexem, tornando-se tensos e concisos, destroncados e tranquilos. Elas, ou melhor, seus corpos-sensação andam pela obra como se buscassem um aprendizado; estão descalças, ou com tênis paupérrimos; e os cacos de vidro debaixo estão simultaneamente pontiagudos e/ou moles, mas não cortam: entregam-se ao toque. Escutam permanentemente, com uma atenção que projeta toda a escuta sobre o resto, sons mínimos em derredor; e não escutam apenas com seus ouvidos: a escuta expande-se até à esfenoide do crânio, como se ouvir estivesse a um passo de ver, antecedendo a visão, atravessando-a. E os olhos, em resposta aos ouvidos, retrocedem, passando a enxergar, sobretudo, pelas bordas da visão extra-periférica, captando cada lance de luz-energia, como se ali contivessem a riqueza definitiva do visível. E penetram, corpo-olho, rasgando a perspectiva focal para melhor atravessar até o borro, o aglomerado de luz que há no centro do espaço. Sinto que a obra avança inúmeras vezes, impondo um limite para a percepção: a

“bola de celofane”, que aqui não passa de um amontoado de luz cegante, atravessa-nos sem que possamos fazer registro do evento integral; porém, ao atravessar-nos (nós: esse corpo-intenso indistinguível de meninas mas também meu), essa “bola”, já sem extensão, sem profundidade, libera, no vácuo aberto por sua passagem, uma nova zona háptica. Nessa zona, andando tocam, tudo tocam, amassam, dobram; subitamente coisas aparecem: e apertam, apertam(os) o ferro para melhor sentir as pontas de ferrugem, apertam(os) o aspecto plástico do esmalte sintético sobre a madeira, experimentam(os) a elasticidade da trama, a lentidão em armar-se do véu. E sob a mentira das superfícies, tentam agarrar a luz que tudo encerra, gesto cego, toque sobre a matéria. Ed è subito sera: e subitamente as mãos culminam no ó...

Daqui em diante, já não consigo mais perceber nenhum contorno definido de corpos: os músculos do corpo-intenso como que avançando, ultrapassando-me, atravessando-me, misturando-se com uma força inteiramente própria e singular... São corpos integralmente sem superfície: densidade pura. Da luz fraca e cinza passa ao negro: o corpo atravessa a intensidade; entretanto, basta que recubram(os) o olho para que surja entremeio uma luz clara, leitosa, luz alvorada e fria, luz sadia que torna visível a superfície de “*Através*” como um espaço lumino-textural. Pois *Através* mesmo - o objeto-de-arte sólido a que esse nome próprio se refere - resta quase irreconhecível no interior da memória. Irreconhecível; porém, não desfigurado. Gozando de um outro corpo intenso, a obra parece gozar da pura inextensão: ora se apresenta como puro caco de vidro, estilhaçado no mais ínfimo, pó cortante e sólido, como o próprio horizonte a perder de vista; ora se apresenta como pura luz a se pisar com pés sábios; ora se apresenta como um espaço imenso, esgarçado afora adentro, porém contido no limite interior de uma retícula de ferro envidraçada: isto é, como um perfeito suporte; ora se apresenta como uma luz concentrada, aglutinada: isto é, intransponível pois não possui superfície. Mas também se apresenta como deserto seco de restos, miasma ferrífero; em outro prisma, como uma mucosa de luz viscosa com camadas moles, pegáveis, compostos tanto de objetos duros, constrangedores, que extirpam do chão sua descontinuidade sensual, quanto objetos voláteis, que estratificam o chão em linhas cambiantes de porosa retitude. Esses objetos, em perpétuo avanço em relação ao observador, logram multiplicarem-se em infinita extensão...

E se daqui opto por retroceder à recordação para rememorar os *flashes* de outrora, descubro que já não se pode extraí-la da apresentação com que me deparo. Como se nessa via, uma vez presentificada toda a intensidade perante a percepção, já não houvesse mais passado algum senão gestos a acontecer no presente e que, no ato de sua execução, armam o espaço em que acontecem. A recordação privou-se de todo passado: é, ela mesmo, acontecimento onde cada gesto rearma inteiramente o espaço, alterando a natureza e a distribuição das coisas, isto é, agenciando a energia das intensidades que transcorrem por toda sua superfície. A recordação age: tornou-se assombro o espaço que abre: estado de permanente assombro.

Os gestos das meninas, transtornados por um corpo intenso, passam a manipular drasticamente um espaço assombroso, como se já não mais houvesse um limiar inconciliável

entre a intensa biosfera de suas matéria viventes e a extensa, objetificada geografia terrestre.

Parece que o destino de toda observação de arte, nesse caso, está sempre marcado por um apagamento do objeto concreto que observa pela ação de intensa objetividade que deglute o objeto sólido para fazer aparecer um outro, objeto fluido. Um gesto de **Ó** marca precisamente esse ponto de assombro que, por sua vez, marca a derrisão dos limiares entre um e outro em um processo de convolução aguda.

∞

Uma obra de arte não é, aparentemente, algo muito mais preciso do que uma “densa atmosfera”¹² ou um “halo”. No limite da observação, só pode ser observada como um choque do nada do mundo com a energia do sol¹³; e é no intervalo desse choque que nossa consciência pode inserir suas sensações e seus processos decisórios de percepção e inteligibilidade, ambos sempre embalados por essa mesma força intensa, fremir de fome e fobia, onde colhem os resíduos da deformação contínua da matéria vivente na geografia terrestre.

Ó-através - isto é, o encontro das meninas com *Através*, somado à força intensa e presentificadora desse encontro, força convoluta que atravessa a mim, as meninas e a própria obra - esta é a origem da curiosidade acerca da figura do observador. Qual observador? Observador de obras de arte, mas também, observador das forças fluidas que atravessam, e até mesmo excedem, todas unidades sólidas, sejam elas a forma e o “conteúdo” do objeto-de-arte; os dados preestabelecidos que acompanham este objeto (intenções, críticas, significados, etc.); ou ainda, o próprio indivíduo que observa. Um observador, portanto, que não se limita a interpretar uma obra mas, pelo contrário, se deixa capturar pelo existir da obra, isto é, pelas possibilidades de *convoluções* com as intensidades que atravessam uma obra - por exemplo, uma *convolução gestual*, como a experimentada pelas meninas, que culmina com o gesto de **Ó**; ou ainda, uma *convolução recordativa*, como a que acabamos de experimentar.

Esse *LIVRO DE OBSERVADOR* se dedicará sempre a investigar diferentes maneiras de um observador *convoluir-se* em conjunto com as obras e as coisas que observa. Com efeito, nossa crença é de que um objeto de arte não pode se apresentar a nós doutra maneira senão através das *convoluções*: perdido entremeio às espirais de moto-contínuo, o observador torna-se parte da obra no exato momento em que essa se torna quase uma pura ondulação de intensidades onde já não se distingue o corpo do objeto; e deglutindo, no calor do abismo, tais intensidades, o observador logra retornar a si mesmo e ao mundo: ele nasce para o mundo real - posto que uma convolução exigirá do observador sempre, e simultaneamente, um aprendizado da observação (a conquista do **Ó**) - e realiza um lance de observação através do que, no mundo, é inobservável e possui força.

E assim descrevia Cézanne, perante *Bodas de Caná* (1562), de Paolo Veronese, o

12 Cf.cap. “Superfície do Sol”

13 ibidem.

ato de observação. Ou, dito de outra forma, assim ele relatava como se dá uma observação entremeio à *convolução colorante* que subitamente nos atravessa na ocasião da pintura de Veronese:

Mas aqui temos pintura! Há pintura para você: detalhe, totalidade, volume, valor, composição, emoção, está tudo aí... Cria-me, é incrível!...

O que somos nós? Feche os olhos, espere, não pense em nada. Agora abra-os. O que acha disso? Vê-se apenas um grande ondular de cores, não é? Um efeito de arco-íris; cores, muitas cores.

Esta é a primeira coisa que uma imagem deve nos dar, um calor harmonioso, um abismo vago onde o olho mergulha, onde algo vagamente se forma. Um estado de graça induzido pela cor.

Você pode sentir todas as nuances de cores em seu sangue, não concorda? É revigorante! Você nasce para o mundo real. Você retorna a si mesmo, torna-se parte da pintura... Para amar uma pintura você precisa primeiro sorvê-la, em grandes goles, perder a consciência. Desça com o pintor à escuridão, às raízes emaranhadas das coisas, e suba novamente, a partir delas, com as cores, abra-se com elas à luz. Aprenda a ver para sentir...

Veja, este era um homem feliz. Ele contagiava a todos que o compreendiam. Pessoas e coisas passavam por sua consciência através do sol, sem nada nele que o separe da luz, sem um esboço, sem abstrações, tudo em cores. No momento em que surgem continuam iguais, mas é como se revestissem de uma glória gentil, completamente felizes. Como se tivessem inspirado uma música misteriosa.¹⁴

14 GASQUET, Joachim, citado em: UNE VISITE au louvre. Direção de Jean Marie Straub e Danièle Huilet. Paris: Centre National de la Cinématographie, 2004. (48 min).

DE FORA A FORA (*metodologia*)

No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais

Lygia Clark

Vejo a coisa pipocando e digressionando em todas as direções, a história daquela casa e daquela cozinha.

Jack Kerouac

Creio ser impossível estudar o problema da observação sem se posicionar como o próprio observador - nisto jamais buscarei abordá-lo como uma investigação culturalista; sendo eu próprio sempre, também, observador em ato, provisoriamente excluo a possibilidade de tomá-lo exclusivamente como “o outro”, ou ainda, o “qualquer um”, o “homem comum”.

Logo, uma metodologia adequada à um *LIVRO DE OBSERVADOR* tem como procedimento heurístico fundamental uma espécie de postura do apreendedor, isto é, aquele que, nas palavras de Cézanne, “aprende a ver” e “nasce do mundo”, e nisso não se separa do objeto de arte, mas se imiscui entremeio a ele, fazendo das convoluções de si com as intensidades a ocasião de um aprendizado.

Roland Barthes, no livro *A Câmara Clara*, define o procedimento investigativo da *mathesis singularis*:

Mais valia, de uma vez por todas, transformar em razão minha declaração de singularidade e tentar fazer da “antiga soberania do eu” (Nietzsche) um princípio heurístico. Resolvi tomar como ponto de partida minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam para mim. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos. Nesse debate, no fim das contas convencional, entre a subjetividade e a ciência, eu chegava a essa ideia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma *mathesis singularis* (e não mais *universalis*)? Aceitei então tomar-me por mediador de toda a Fotografia: eu tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia.¹

Contrapondo a *mathesis universalis* de Descartes - que consiste na composição de

¹ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1984, p.19.

uma ciência holística fundacional que reúne todas as características singulares de cada objeto em um *corpus* totalizante passível de unificação -, Barthes decide voluntariamente ignorar toda a massa complexa e inobservável de fotografias existentes no mundo para, então, partindo somente de algumas fotos que lhe tocam pessoalmente, construir uma reflexão sobre a Fotografia, tentar apreender algo do que nela é universal. Porém, o universal que procura Barthes, ao contrário do método cartesiano, está no detalhe e não no todo, isto é, reside no singular e, portanto, não pode ser abstraído em uma fórmula geral - em resumo, um uma *mathesis* que não prescinde dos objetos de seu *corpus* para formular sua composição mas que, pelo contrário, carece da observação contínua dos *corpos* múltiplos que compõem sua trama instável. Curiosamente, e é notório isto no procedimento de Barthes para esse livro, surpreende-nos o fato de que as fotos de sua mãe, fio condutor principal de toda a *mathesis singularis*, são precisamente aquelas que nos são omitidas. Em seu texto, justamente as fotos que melhor observamos são aquelas que sequer vimos.

Barthes relata que todo o seu trabalho remonta, em sua origem, não a uma reflexão, mas a um assombro - “um espanto que jamais pude reduzir”² - que teve ao ver uma foto do irmão de Napoleão. Este também é meu caso em relação às meninas, vislumbradas entremeio às frestas abertas pelo assombro. E é talvez por causa da natureza expansiva de todo assombro, cuja potência assignificante se coloca, que creio não restar, a nós observadores, senão o procedimento da *mathesis singularis*, isto é, a fé de que uma porção delimitada de alguns corpos nos permita dar um passo rumo a uma compreensão da complexidade inobservável - “o despertar da intratável realidade”³ - no qual os objetos de arte tramam sua aparição e seu mistério.

Porém, como compor um *LIVRO DE OBSERVADOR*, isto é, como escrever em diapasão ao ato de observar? Como agir ao modo da *mathesis singularis*? Qual o estilo? Se em Barthes notamos, efetivamente, um interesse vivo pelo miscelâneo e pelas possibilidades de intervenção direta no mundo que cada objeto, seja ele de arte ou cultural, abre para o observador, em Décio Pignatari encontramos um pensamento muito afim ao de Barthes no que se refere ao tratamento intencional desses “alguns corpos”. Trata-se do texto *Teoria da Guerrilha Artística*, datado do ano de 1967, no qual verifica-se uma alteração do procedimento crítico e inventivo, e que por ora trago para a discussão sobre a metodologia do *LIVRO DE OBSERVADOR*.

Evocando a figura de Oswald de Andrade que, segundo diziam as más línguas, “jamais lia livros”⁴, mas que, nem por isso, deixava de “discursar sobre a política cafeeira”⁵, de pintar

2 Ibidem, p.11

3 Ibidem, p.175

4 PIGNATARI, Décio. “Teoria da Guerrilha Artística” in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006 p.157

5 Ibidem.

quadros, de fazer “alta pesquisa em antiliteratura”⁶ e de escrever teses universitárias sobre livros difíceis que nunca lera (Proust, por exemplo, bastando-lhe o resumo que os amigos lhe ofereciam em ligações noturnas), Décio Pignatari fala de uma prática crítica do pensamento artístico que já não opera ao modo linear e especializado. Errática, essa nova prática - em que, citando Valéry, importa “Eleger mais do que Ler”⁷ - funcionaria ao modo constelar. Para ela, as obras de arte, os livros, as informações, já não interessariam nem como exemplos de uma teoria geral; nem como “objetos unitários”, fechados em si, dotados de significado individual. No modo constelar, não importaria o evento, mas a estrutura; ou, dito de outra forma, dir-se-ia que não importa o objeto, mas a objetividade. A capacidade que um objeto possui de engajar, em nós, o virtual se formando. Dessa forma, estando toda obra inesgotavelmente aberta e neutra, e podendo o observador compor, através das fissuras, aberturas e incompletudes que nela identifica, novos dados, novos interesses, em suma, novas constelações de saber e de ser, observar uma obra já não se restringiria mais apenas à exegese do caráter individual do objeto ou à formação de uma teoria geral que o abstrairia. Isto é, o observar não se resumiria a dizer o que uma obra é em profundidade. Pelo contrário, observar um objeto ou evento de arte seria, para Décio, perscrutar, de maneira objetiva, os fluxos das estruturas de saber que o perpassam. Observar as estruturas, porém, não significaria procurar sistematizá-las, haja visto que ela tem sua razão de ser não na unidade fixante, mas no próprio movimento inesgotável de significados que ela engendra.

Décio Pignatari fala então de um pensamento de guerrilha em contraposição ao pensamento “linear”, estratificado, característico dos literatos e pesquisadores universitários de sua época. Somente a guerrilha poderia equivaler-se, em ato, às constelações que se formam incessantemente. Assim ele a define:

A guerrilha exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada de subordinação. Em relação à guerra clássica, linear, a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. Sua força reside na simultaneidade de ações: abrem-se e fecham-se frentes de uma hora para outra. (...) Nas guerrilhas, a estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia – e a estratégia com a tática. É uma estrutura que se rege pelo sincronismo. É uma colagem simultaneísta de todas as batalhas de uma grande guerra (...) - e então ele diz de forma decisiva – A visão de estruturas conduz à antiarte e à vida; a visão de eventos (obras) conduz à arte e ao distanciamento da vida.⁸

6 Ibidem.

7 “Plus Élire que Lire”, tradução do autor. Ibidem.

8 Ibidem, p.158.

O observador, na guerrilha, procura no objeto não um sentido, mas algo que engaja.

Com efeito, o *LIVRO DE OBSERVADOR* será escrito ao modo da guerrilha, e a grande guerra, conforme se nomeará por toda parte, será contra o antropocentrismo de uma política dos sólidos, ao qual buscaremos opor uma política dos fluidos das intensidades e das afinidades. Cada capítulo desse livro consiste numa guerrilha autônoma, cada qual com suas táticas, estratégias, interesses e campos de estudo.

Afinal, conforme o crítico de arte Ronaldo Brito aponta precisamente, não haveria outra forma de proceder senão através da formulação de constelações de fragmentos de guerrilhas, perante um trabalho como o de Cildo Meireles.

Seria preciso torcer as palavras, torná-las entes fluidos, maleáveis de sentido e figuração, agenciáveis num espaço que seria sempre outro e ainda assim formaria um campo de coerência. Compreender o trabalho significaria acompanhar ininterruptamente os fluxos desse campo, armar e rearmar as massas quânticas desse conjunto em constante formação.⁹

Uma palavra se sobressai no texto de Brito: “armar”. ARMAÇÃO, substantivo feminino, é:

1 ato ou efeito de armar, no sentido de preparar, construir, ornar, aprestar, equipar; **2** conjunto de galhos, chavelhos ou chifres de ruminantes (=galhada); **3** conjunto das principais peças sobre que se arma ou constrói uma casa ou outra obra de arte (vigamento, vidraças, obras de arquitetura e de modelação); **4** contextura; **5** panos e guarnições com que se cobrem e adornam paredes, arcos e catafalcos nas igrejas, salas, etc.; **6** [náutica] conjunto de aparelhos náuticos; **7** [pesca] conjunto de apetrechos de pesca; **8** [pesca] aparelho permanente para pescar atum e sardinha; **9** [antigo] almadrava; **10** [comércio] peças fixas de madeira em loja comercial, para ter ou expor mercadorias; **11** [heráldica] construção do escudo de armas.¹⁰

Já ARMAR, verbo transitivo, intransitivo e pronominal - a um “erre” de ARMA, a um “erre” de AMAR - é:

1 prover de armas; **2** prover do necessário para se defender; **3** preparar para a guerra; **4** preparar (para servir a determinado fim); **5** aparelhar; **6** pôr, dispor; **7** alistar, equipar; **8** maquirar, traçar; **9** fortalecer; **10** pôr armação em; **11** acautelar; **12** [Portugal: Beira] cuquear, cornear **13** [marinha] ter mastreação e velame; **14** dispor armadilha (=quadrar); **15** fazer preparativos de guerra; **16** Abastecer-se de armas (=munir-se); **17** preparar-se para determinado acontecimento ou para

9 BRITO, Ronaldo. *Frequência Imodulada*. CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.7.

10 DICIONÁRIO VIRTUAL PRIBERAM. Armar. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/arma%C3%A7%C3%A3o> e <http://www.priberam.pt/dlpo/armacao>. Acesso em: 01/09/2014

determinada ação (=precaver-se, premunir-se); **18** querer aparentar o que não é (ex.: ele gosta de se armar em conhecedor) (=fingir-se).¹¹

Em todo seu uso multifacetado, ARMAÇÃO, ARMAR, são palavras especiais para transcrever as inserções de um artista que ousou fazer do território da arte uma trama, uma ciência, um trincheira de guerrilha para detonação do mundo. Arma-se também o observador de obras e das obras, com a intenção última de sempre assaltar o próprio mundo - com uma “uma estética do plágio, uma estética do arrastão”¹².

Se cada capítulo consiste num fragmento de guerrilha autônomo, as armações - a forma como se reúnem os capítulos sob determinados “temas” - são a colagem simultaneísta dessas guerrilhas, cujo objetivo é levar à intuição das estruturas em constante movimento. Cada armação apresenta em seu título a estrutura e a “tropa” a ser utilizada, quer dizer, o elemento que irá propiciar variações e afinidades entre as guerrilhas-capítulos. Em cada armação, estão coladas simultaneamente várias batalhas, várias guerrilhas que constituem a forma constelar de se travar, sempre ao nível da surpresa ou da redundância renovadora, ataques furtivos, incompletos, à cultura antropocêntrica. O título de cada armação estará sempre no topo das páginas ímpares, ó:. Aqui, por exemplo, estamos na armação “assombro: o ó” - quer dizer que estamos procurando vislumbrar a estrutura do assombro através das variações que ó sofre em cada guerrilha nesse campo.

Concebamos, portanto, esse livro como um franco espaço, onde as ideias estão umas para as outras como as coisas no espaço: às vezes, amontoadas, sobrepostas com toda a graça do disparate; outras tantas, encadeadas em pequenas sequências, espirais, aglutinações concretas.

Toda armação arma-se contra um inimigo e uma guerrilha será sempre uma disputa por espaço. Portanto, qual é a nossa batalha campal? A procura por criar um meio de observação. Nisto, reconhecemos que o espaço mesmo é um problema para a observação. Foi com muito esforço que conseguimos alcançar um aqui:ó - seja ó gestualizado, seja ó recordado. Esta dificuldade, esse embate, corresponde a uma razão precisa:

A noção de espaço é fundamental na História. Foi em torno do espaço que a sociedade inicialmente se organizou. O espaço territorial, por exemplo, objeto de conquista física, política e ideológica, é um valor determinante da civilização. E até hoje persiste uma ideia antropocêntrica do espaço. Apesar dos sucessivos ataques da ciência moderna, até hoje se tenta colocar o homem na mesma situação que a arte tradicional coloca - como um observador central que controla os fatos de fora, de posse de valores absolutos. E, no entanto, essa noção de espaço já foi

11 DICIONÁRIO VIRTUAL PRIBERAM. Armar. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/arma%C3%A7%C3%A3o> e <http://www.priberam.pt/dlpo/armar>. Acesso em: 01/09/2014

12 ZÉ, Tom. *Com Defeito de Fabricação*. São Paulo: Luaka pop/ WEA, 1998. Contra capa do disco.

explodida pelas ciências naturais - com a geometria não-euclidiana, com a física de Einstein - e pelas próprias ciências sociais. A antropologia, por exemplo, demonstrou a relatividade dos valores e conceitos da civilização quando confrontados com o modo de vida dos primitivos. O paradoxo dessa visão antropocêntrica é que ela sempre foi uma arma de opressão ao indivíduo. Todo o meu trabalho está apoiado nessas considerações: ele tenta organizar o máximo de dados possíveis com relação a esse processo de rompimento da concepção do espaço estabelecida.¹³

Onde haveria um homem absoluto, nós gostaríamos, então, de falar de um meio; opor toda a recursividade que o homem lança para afirmar seu antropocentrismo, sobretudo, substituir onde for o espectador (aquele que, ao espreitar, não vê necessidade em mover-se nem dar lugar ao que lhe atravessa) pelo observador, que só pode situar-se no espaço de maneira precária (no sentido que Lygia Clark e Hélio Oiticica conferem ao termo) e fóbica (com a importância que Cildo dá para o medo na experiência).

Dir-se-ia então que este é um livro que fica *no meio do caminho*: ele não é nem um livro de artista - aquele que pode falar abertamente sobre a forma como ele materializa suas conclusões -, nem um livro de crítica de arte e tampouco de teoria ou história - aquele que restitui às mais diversas formas de ver dos artistas a um longo e processual *telos* da arte. Esse é um *livro de observador para observadores* - portanto, atem-se menos às coisas que tem forma ou tempo para fiar-se naquilo que pipoca e digressiona para todos os lados. De fora a fora, este livro fala daquilo que surge sempre entremeio. Livro de quem observa enquanto escreve para quem observa enquanto lê - e nisto só pode dizer “Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas”¹⁴.

Alguns me disseram que esse aspecto digressivo imprime a marca de uma narração literária. Pode ser. Afinal, nenhum narrador é capaz de narrar sem observar. Mas o complexo, o turvo, digressivo mesmo é o mundo aqui: **ó.**

13 MEIRELES, Cildo in: SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.27.

14 DE ANDRADE, Carlos Drummond. *No Meio do Caminho*. Disponível em: <http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/no-meio-do-caminho/>. Acesso em: 01/09/2014

ZERO

(*entremeio*)

Sempre fui atraído pela matemática de Cantor. Entre dois números quaisquer existe uma infinidade de pontos intermediários que cruzam esse conjunto original. Isso implica um conceito de limite. Tendendo ao infinito, o que ocorre é que o conjunto de Cantor vai em direção à sua desapareição. E este talvez seja o objetivo do objeto de arte: chegar ao fim dessa história.

Cildo Meireles

1) NO MEIO DO ZERO

Somente assim deflagrar-se-ia o pensamento diante da obra de Cildo Meireles: “seria preciso não começar”¹; e, dito isso, tal escrita desembocaria logo em uma outra urgência: “seria preciso não terminar”².

O pensamento entremeio, de fora a fora. Seria preciso não introduzir, mas inserir-se: no *meio*.

Com essas frases começam e terminam as quatro páginas do texto *Frequência Imodulada*, do crítico de arte Ronaldo Brito, sobre o trabalho de Cildo Meireles. Elas trazem a marca do observador. Seria preciso não “começar”, na medida em que já estamos observando, sempre, muitos antes de nos depararmos com uma obra; e, encontrando-a, seria preciso, ainda mais, não terminar, não findar o inesgotável processo de deflagração do mundo. Tal seria, pelo menos, a exigência do trabalho de Cildo. Diante de tal exigência, uma crítica não poderia jamais introduzir ou concluir o que quer que seja: ela pode apenas ser *inscrita no meio* da observação em processo de inesgotável devir-se.

Ronaldo Brito produz uma interessante reflexão sobre uma *convolução pensativa* que atravessa todo o trabalho de Cildo Meireles. Com efeito, ao negar qualquer procura de um início ou fim para a reflexão, o autor está evocando a necessidade de esquivar-se da inteligibilidade baseada em lógica linear subordinativa, de herança aristotélica. Seria preciso abrir mão da concepção do pensamento em linha, da subordinação de argumentos como segmentos de reta, ou de pontos que levam de A até a conclusão B. Como no trabalho de Cildo, *Arte Física: 30 km de Linha Estendidos e Recolhidos* (1969), o observador que procurar

1 BRITO, Ronaldo. *Frequência Imodulada*. In: CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 7

2 *Ibidem*.

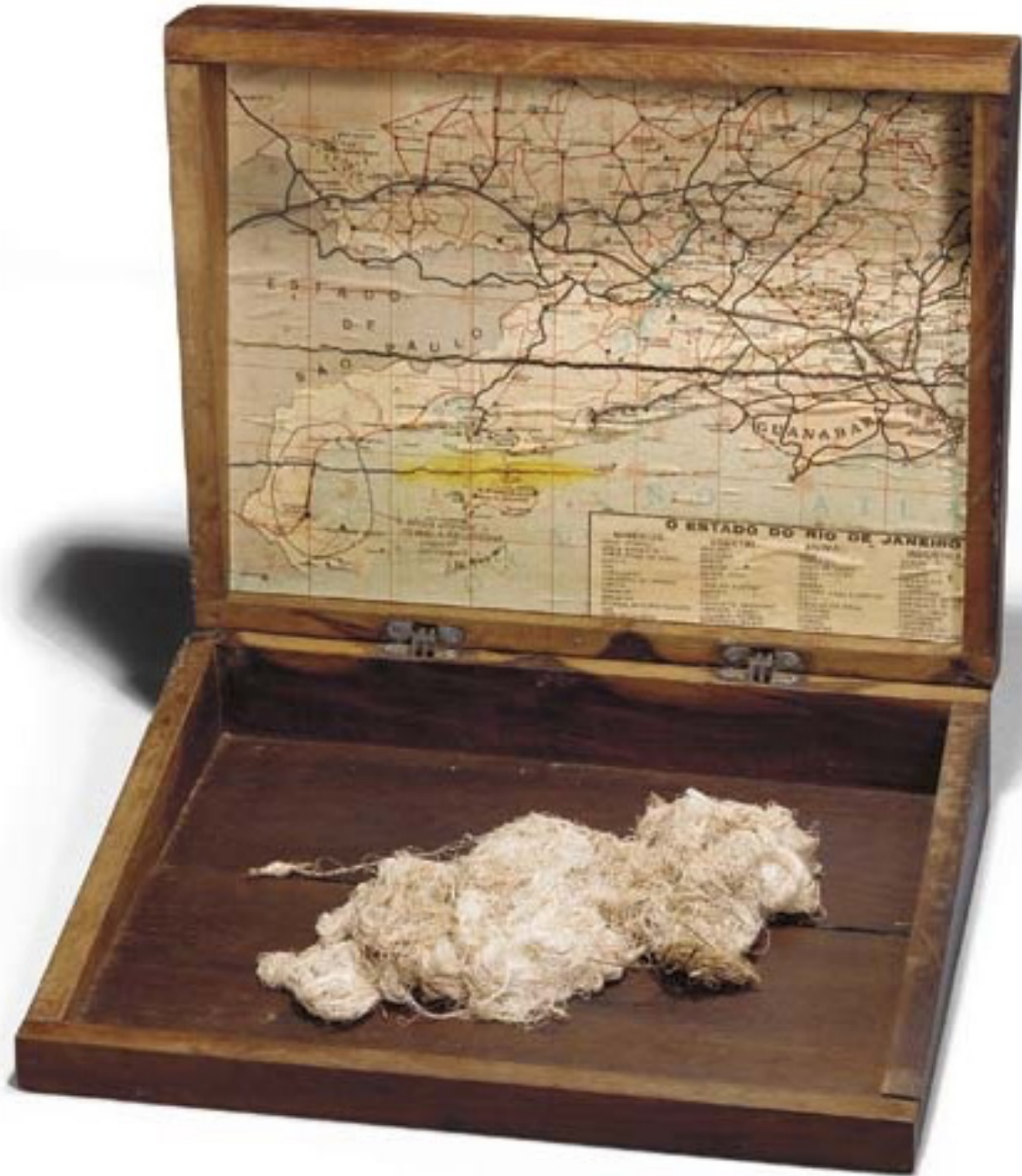
dispor dos fios de Ariadne - a lógica - para orientar-se através das obras do artista, terá ao final de seu percurso não um mapa indicando uma possível saída do labirinto - uma 'conclusão' -, mas um emaranhado quase incompreensível de linhas que não fazem outra coisa senão confundir as subordinações. Isto é, esse observador terá em mãos como contrapartida apenas uma cartografia do meio - do meio da obra, do meio da reflexão - na forma de um novelo peculiar. Entremeio ao horizonte e ao descampado: dito de outra forma, ele obterá *a meada do fio*.



**Projeto de Arte Física: 30km de Linha Estendidos e Recolhidos,
Cildo Meireles, 1969**

Legenda: "Estender uma corda pelo cimo dos montes que contornam nosso campo de visão, ou do fim (...) dos descampados, desertos, amplidões, de maneira que coincidam com a linha do nosso horizonte".

Próx. página: Arte Física: 30km de Linha Estendidos e Recolhidos



Na ausência de qualquer introdução ou conclusão, não restaria ao pensamento outra opção senão inserir-se em si mesmo, isto é, aportar de chofre no próprio pensamento já em processo, cujo emaranhado é infinitesimalmente mais complexo:

Seria preciso não começar. Não seguir ordem linear, o encadeamento da lógica aristotélica. Seria preciso, para falar do trabalho sem traí-lo, aglutinar ideias, intuições, sonhos, delírios, montá-los, remontá-los, desmontá-los numa mesma proposição que não se definiria nunca mas se autodemstraria descontínua e rigorosamente.³

Os trabalhos de Cildo jamais ofereceriam uma porta de entrada. Não haveria uma suposta informação necessária para revelação do todo, uma “chave” que descortinaria o significado mais profundo. Não haveria sequer a certeza de que aí exista algum significado.

Compreender [as obras] implicaria portanto o paradoxo de desligar, esquecer, desorganizar, verbos que parecem estranhos a qualquer noção de racionalidade. Compreender quer dizer aqui, de alguma maneira, não compreender. Entre outras coisas, o trabalho recusa entregar-se ao gesto autoritário do conceito que capta, domina e congela.⁴

O trabalho de Cildo apenas se deixaria capturar por um pensamento que, nas palavras de Décio, é constelar, e que para Brito consistiria em:

Operar com uma inteligência que simultaneamente fragmentasse o todo e reencontrasse o todo no fragmento, operar dentro do infinito atual.⁵

Portanto, um pensamento capaz de operar no território do presente, no território da inesgotável e inobservável complexidade do presente; pensamento capaz de objetividade na observação, e que reconhece, entre o fragmento e o todo - *de fora a fora, entremeio* -, apenas a existência de um *meio* de pura densidade, uma espécie de *caoscosmo* de lógica não-entrópica que media o infinito com o atual.

O que é um meio? É o “sol de Goiânia ao meio dia”⁶ - a Quente-Terra-Cega (*Blindhotland*, Cildo Meireles, 1970-75). São linhas trama-traçadas simultaneamente nas bordas do continente e da visão, nos limites do horizonte e dos campos geográficos, e depois recolhidas em um gesto que desfaz os limites ou os confundem entre si, mas também gesto para embarçá-los a tal ponto que se torne possível, para o observador, extrair uma densidade

3 Ibidem.

4 Ibidem.

5 Ibidem, p.8.

6 Ibidem.

física unificadora. O meio é a física desse corpo-mundo de **ó-através**. Para Brito, haveria na obra de Cildo uma

paranoia de fluidez e comunicação. Não pode haver corpos, muros, limites, propriedades econômicas, propriedades físicas, propriedades orgânicas, propriedades. O trabalho é contra os Sólidos, a política dos Sólidos. Tudo o que retém a energia, a comunicação, o que retém o fluxo das densidades transformadoras.⁷

O meio, conclui-se, é a energia que trespassa e cambaleia os limites: limites dos Sólidos, das montanhas, dos cantos das salas, das camadas profundas do solo, das faixas de hertz visuais... O meio é tudo aquilo que jamais se estratifica, o que antecede e excede, o que alimenta e transtorna as formalizações; é o que varia apenas em densidade, impossível de ser formalizado em contornos bem definidos, em propriedades, em profundidades (jamais confundir densidade com profundidade; há densidade num pelo da pele). Entre duas barras iguais e curvas *Para Serem Curvadas Com os Olhos* (Cildo, 1970), um meio de pura percepção trêmula, de maleável rigidez da observação.

Se falamos do meio, Ronaldo Brito elabora aquilo que compreenderemos como uma das figuras últimas do meio: *o zero*. O zero, com efeito, é aquilo que esgota a série numérica; ou ainda, em filosofia, aquilo que esgota as intenções abrangentes do conceito⁸. Se, do ponto de vista do número ou do *conceito*, em suma, do “Sistema”⁹, o zero é um mero ponto vazio caso posto à esquerda; do ponto de vista do meio, o zero é justamente o ponto cego onde se reúnem tudo aquilo que não pode ser computado pelo Sistema, as energias ou intensidades incompatíveis - ou impossíveis - com a polarização positiva ou negativa promovida pelo Sistema. Com efeito, para Brito o zero não seria aquilo que marca o fim de uma série sistêmica conceitual, numérica ou capitalística; mas aquilo que se insere no sistema para desfazer o poder dos cálculos e dos registros. Isto é, o zero é o traço daquilo que, na obra de Cildo, seria político de maneira oposta ao panfletarismo: uma intervenção ao nível da linguagem que libera as energias assignificantes. As *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédulas* (notas de dinheiro carimbadas com questões como “Quem Matou Vladimir Herzog?”) e *Zero Dollar* (título literal), por exemplo, não são veículos de denúncia ou de promoção ideológica: são, sobretudo, um gesto potente capaz de cobrir toda a superfície de circulação incessante e de opor, subitamente, o circuito do sistema (dinheiro) com as trocas políticas cotidianas (o Grande Bate-boca, como diz Tom Zé). São, literalmente, notas a perguntar: quem matou Vladimir Herzog? Quem matou Vladimir Herzog? Quem matou Vladimir Herzog? Qual

7 Ibidem.

8 Esta é uma diferença importante da crítica de Ronaldo Brito, atribuir um caráter “não conceitual” à obra de Cildo Meireles, na contracorrente em relação a diversos críticos que atribuíram o coeficiente de arte conceitual à obra sem fazerem qualquer ressalva ao cânone americano (em geral, de matriz wittgensteiniana, fortemente lógica, como é possível notar nos textos de Joseph Kosuth).

9 BRITO, Ronaldo. Frequência Imodulada. In: CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p.7

a dimensão, até onde vai a extensão do gesto homicida? O zero, portanto, não seria jamais resultado dos processos de adição ou subtração; ele seria o próprio processo de constante inserção. O zero não é, portanto, o frontispício de toda evolução ou involução entrópica, seja mediante o *a mais* do profeta, seja mediante o *de menos* do niilista; o zero, conclui-se, é o *a menos em meio a*, o impossível que surge *entremeio* ao presente, é a centelha que se perde, energia na passagem da potência ao ato, e que adquire densidade na ocasião de um gesto de inserção assistêmico e liberador.

O desejo é interferir no Sistema mediante uma esquisita manobra: aparecer como zero, ponto cego da hierarquia, imponderável dado que a máquina não registra e não calcula. A paradoxal fórmula da “inserção” seria: a possibilidade de emergência do impossível. A sua paradoxal ‘verdade’ é a de que o impossível move e determina o possível. E este impossível não seria um *a mais* que tornaria sempre insuficiente o possível. Seria um *a menos*, o dejetivo, a sobra, o resto, o que não merece ser computado, o que parece não admitir formalização. A miséria, o delírio, a sombra, a inércia. a quente-terra-cega. Goiás, ao meio-dia, inação e inanição, e sua extraordinária densidade, extraordinária capacidade de reter e difundir energia.¹⁰

2) POLÍTICA DOS FLUIDOS

Ronaldo Brito fala, então, da existência, no trabalho de Cildo Meireles, de uma Política dos Fluidos em oposição à Política dos Sólidos. Quatro estratégias seriam fundamentais para uma Política dos Fluidos: **1)** o pensamento “moebiano” (não-linear) espacializado no *infinito atual* (fragmento e todo coordenado ao modo constelar); **2)** a manobra de *inserção do zero no meio* do Sistema; **3)** a procura por formação de *densidades* de energias não-polarizadas pela linguagem sistêmica; **4)** e, por fim, uma busca por tornar possível a comunicação dessas forças transformadoras e deflagradoras através da deglutição do objeto em favor da “oralidade”.

Os dois primeiros já foram estudados. Já para definir o terceiro procedimento, as formações de densidade, Ronaldo Brito evoca a obra *Eureka/Blindhotland* (1970-75), que assim descreve:

Eureka/Blindhotland pode ser tomado como uma crítica à inteligibilidade e à sociabilidade dos sólidos. A *Eureka* do artista é precisamente a descoberta da possibilidade de trapacear com a *Eureka* de Arquimedes: cinco cubos de madeira passam a ter o mesmo peso de seis cubos de idêntica madeira. O chumbo infiltrado em um dos cubos aponta para a presença de uma densidade transformadora: algo

10 Ibidem.

que não se vê ou toca e que muda 'inexplicavelmente' as relações de força. (...) colocar em abismo o código vigente, a leitura da realidade. achar os momentos de basculação das leis que regem a formação da Ordem. Localizar os focos de densidades concentradas que romperiam a continuidade dessas leis pela intervenção de um elemento estranho a sua racionalidade.¹¹

Essencial para as densidades, conclui-se, seria a aposta em um substrato potencial, pura energia de natureza assistêmica e inexplicável, cuja força incompatível e impossível não apenas existe para além do regime “real” e “solidificado”, como também possui um movimento próprio e densifica-se. Essa densidade insinuaria-se, de alguma forma, no limite da percepção, isto é, para além do sentido, da linguagem, ela insinuaria-se no exato momento em que a percepção, confusa, cambaleasse perante as intensidades que a atravessam, e seria nesse exato instante onde ocorreria a possibilidade de uma deflagração transformadora. “A combinatória entre o peso e o volume das bolas - a nível do contato e da percepção auditiva - questiona e alucina nossa certeza e confiança no universo dos Sólidos.”¹²

A formação das densidades, dos aglutinados de energia que trespassam os limites e as propriedades, necessitaria, para que pudesse efetivamente passar ao mundo da percepção, de que o Objeto fosse deglutido ou recusado, e que desse lugar às intensidades fluidas. Seria necessário recusar o Objeto, o primeiro deles, o Objeto de Arte, bastião simbólico do mundo dos Sólidos.

Produzir objetos de arte, estáveis materialidades, significaria seguir estruturalmente o modo de ação repressor do Sistema. Recalcar densidades numa Forma, numa organização de Poder, cujo sentido final seria anular seus efeitos específicos: fluidez que escapa à aritmética das unidades, dispersividades que atravessam a geometria da Ordem, resíduos que não se prestam à Construção.

Efetivamente, o pensamento, na *convulsão pensativa* que propõe Ronaldo Brito, deve aprender que não tem diante de si um objeto, isto é, um compósito seguro de elementos subordinados a uma intenção expressiva que permite, com segurança, a realização de uma exegese “aprofundada”; pelo contrário, o observador - e é dele que estamos sempre falando ao realizar um estudo minucioso do texto de Brito - sabe que tem diante de si uma formação absolutamente instável, um halo ou densa atmosfera que, mesmo atravessando-lhe, embebendo-lhe de intensidade, tende na verdade ao zero, e não ao sentido. Por isso, o observador tem consciência de que não há início nem paragem diante de um objeto, e sim uma luta constante por torná-lo estruturalmente vivo - no sentido de Pignatari, captar estruturas conduz à antiarte (e podemos dizer ao antiobjeto) e à vida - isto é, vivo

11 Ibidem, p.8

12 Ibidem.

no sentido de ser atualmente infinito e portar grande coeficiente comunicativo e liberador. Enquanto um espectador encontraria, no museu, uma Forma fixa dotada de grande sentido, um verdadeiro resultado do pensamento do *doctor universalis* superior a ele em todos os aspectos e, portanto, caberia a ele tão somente deixar-se codificar integralmente pela obra; o observador encontrará sempre, diante de si, algo que já não responde pelo nome de Obra ou Objeto de arte, algo fragmentado, disperso, virtualmente sem sentido (na acepção de posse), mas capaz de grande engajamento e afinidade. E se o observador por ventura deparar-se com uma Forma repleta de intenções “edificantes” ou “codificantes”, ele adotará uma postura rebelde contra ela e, ao invés de entregar-se às prescrições do *doctor universalis*, ele fará valer a afirmação de singularidade procurando por uma fissura na Forma através da qual poderão ser inseridos os fluidos da *densidade deflagrante*.

A “inserção” é um não-objeto na medida em que aspira à menor fisicalidade possível: a oralidade. Pulsão oral, anseio de desmanchar-se na palavra, no murmúrio, tentativa de comunicação incessante (...) Contra a adequação do Objeto, sujeito formado, sob o controle das instâncias normalizadoras, o trabalho quer dissolver-se em oralidade, passagem constante de energia, vertiginosa comunicação que pretende atravessar o corpo coletivo. No mundo hierarquizado, no regime dos sólidos, a “inserção” só pode ser murmúrio, senha, passe, trocas que ocorrem na sombra, acumulação do impossível: lixos, sonhos, piadas, brancos, ilusões.

3) O GUETO EM ARRASTÃO: BURACO NEGRO

A Política dos Fluidos possuiria um território de guerrilha ideal: *o gueto*. Ronaldo Brito retoma o conceito de gueto de Cildo Meireles a partir do ponto de vista do *buraco negro*. Se um gueto é, afinal, um *não-lugar*¹³, um espaço-tempo fechado por excelência, na medida em que são zonas de exclusão do convívio na sociedade dos Sólidos; o buraco negro é aquela força convoluta que transtorna ou exacerba uma *singularidade* espaço-temporal até uma máxima densidade que emana uma força que atravessa ou arrasta todos os objetos ao seu redor. Se, por um lado, do ponto de vista do Sistema, o gueto (e seus moradores) seriam justamente aquilo que “não funcionaria, não relacionaria, não significaria”¹⁴; de outro, levados a trocar incessantemente entre si informações que dão conta da situação de opressão, do sentimento dos oprimidos e do *modus operandi* do opressor, os moradores do gueto acabariam criando uma desproporção entre energia (tendendo ao máximo) e matéria (permanecendo a mesma), o que geraria um campo gravitacional mais amplo com enorme poder de atração e tensionamento, isto é, um buraco negro:

13 Ibidem, p.10

14 Ibidem, p.9.

Pressão, sucção a vácuo. Produção de inteligibilidade a vácuo, processos de difusão a vácuo. Dispositivos, técnicas de aproveitamento do atrito do vazio com os sólidos. (...) buraco negro - corpo celeste com uma materialidade mínima e um imenso poder de atração no universo social. Atrai, irradia e dissemina de uma maneira que os aparelhos não detectam, produz impactos surdos que não são assimilados pela política dos sólidos.¹⁵

Com efeito, um gueto reúne as quatro potencialidades elencadas por Brito: 1) considerado um *zero a mais* do Sistema (calculado), ele pode (ou deveria) tornar-se o *zero a menos* no meio do Sistema (incalculável), logrando assim livrar-se das condições subordinativas de controle e fazer confundir as coordenadas espaço-temporais; 2) considerado excluído da sociedade, o gueto pode (ou deveria) reunir simultaneamente as coordenadas internas e externas da sociedade, formando, em um mesmo espaço, uma constelação composta de informações do algoz e oprimido - essa constelação possibilita, por sua vez, uma comunicação não-linear moebiana, que cruza ao mesmo tempo dentro-e-fora e, portanto, desfaz os limites da espaço-temporais condicionadas ao gueto pelo Sistema; 3) considerado um não-lugar, o gueto pode (ou deveria) concentrar a potência do infinito atual, isto é, ao desfazer-se da linearidade sistêmica que subordina o passado e o futuro ao presente (é) e, destruindo a razão resultante do fio lógico da exclusão, o gueto pode recuperar a meada do fio, a virtualidade capaz de ressignificar as duas finitudes, passado e o futuro, na medida em que são atualizados constantemente como infinitos através da ação de inserção; 4) por fim, considerado um mero vácuo, imprestável até mesmo para participar nas trocas econômicas, o gueto pode (ou deveria) tornar-se um buraco negro, isto é, um aglutinando de todas as energias dispensadas e impossíveis de polarização pelo Sistema, que por sua vez podem ser reinseridas no Sistema ao modo do arrastão, produzindo uma incompreensão latente, uma significação sem início e sem fim, uma desorientação, portanto, criativa.

Ronaldo Brito fala de uma suposta estratégia de Cildo em fazer operar dentro do circuito-da-arte - o cubo branco¹⁶ - os dispositivos do buraco negro:

Falar a linguagem da inserção contra a linguagem do estilo, mover-se no fluxo contra o fetiche do Objeto, ouvir o Murmúrio Anônimo contra a Voz do Autor. No sentido inverso à teleologia do Gênio que a acompanha, o trabalho age à maneira do gueto, espaço indefinido onde circula o desregulado saber comum, a balbuciente inteligência coletiva.¹⁷

15 Ibidem.

16 Veja o projeto de intervenção urbana que concebi a partir da reflexão de Cildo/Brito intitulado Cubo Branco / Buraco Negro, publicado em: MENDES PENA, Victor. Cubo Branco / Buraco Negro. Revista ArtContexto v.1, nº4, 07/2014. Disponível em: http://artcontexto.com.br/revista/artigo-victor_pena.htm. Acesso em: 01/11/2014.

17 BRITO, Ronaldo. Frequência Imodulada. In: CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p.10

Em nosso *LIVRO DE OBSERVADOR*, iremos experimentar, por a teste, nós mesmos, as estratégias e táticas de formulações de densidade e de produção de inserções que operam a nível da redundância, ou seja, a formação de densidades, os eventuais buracos negros; ou ainda, de composições armações que não passam de guetos do pensamento - e sendo eu mesmo, a minha maneira, um morador de gueto em vários níveis¹⁸ -, que são nada mais que guerrilhas precárias que só podem apontar para o transcorrer fluido que, para além do Sistema, afirma o convívio com base na diferença inconciliável. Dessa forma iremos atravessar o observador.

Em todo caso: buraco negro - o gueto em arrastão. Com efeito, essa será a nossa abordagem do observador: uma espécie de estética que confunde causa com efeito, e que transborda os limites do Objeto de arte e da Argumentação para agir evocando, aglutinando, condensando, arrastando o que for ao redor, indo atrás sempre das fissuras por onde passam as densidades transformadoras capazes de propiciar a deflagração atual do corpo-mundo-infinito, fissuras nas quais passa entre os observadores a energia informe, a política das afinidades fluidas capazes de transtornar o pacto social dos sólidos em uma zona efetivamente equitativa¹⁹: superfície do sol - sol com gesto de ó.

18 Em relação ao O OCIDENTE: gueto do terceiro-mundo, da américa latina, do brasil, do ser brasileiro; gueto da língua portuguesa, gueto da juventude; quase-gueto da crítica-de-arte, quase-guetos da academia e suas hierarquias; quase-gueto da classe média, quase-gueto do sudeste...

19 LIBERDADE, AFINIDADE e DIFERENÇA: esse é um lema apropriado ao Gueto: “Lembro-me dele [o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro] dizendo em sala de aula, em tom de blague, que na Amazônia indígena não valia o lema ‘liberdade, igualdade e fraternidade’. Liberdade, tudo bem. Mas no lugar de igualdade, diferença. No lugar de fraternidade, afinidade”. (CARIELLO, Rafael. *O Antropólogo Contra o Estado*. Revista Piauí, Edição 88, 12/2013. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2013.)

TERCEIRA MARGEM

Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.

Guimarães Rosa

1) O JOGO DE OBSERVADOR

LIVRO DE OBSERVADOR: para o que este título quer apontar? Certamente, para uma relação de agenciamento: um livro *de* - e não *sobre* ou *do* - observador. O que isto quer dizer? Trata-se de um livro destinado a ser usado por observadores? Uma declaração de uma prerrogativa escrita para o observador? Ou ainda, simplesmente, uma característica ou qualidade de todo livro, a de poder servir como suporte para o registro da observação? Em todo caso, o título traz uma referência explícita ao “livro de artista”. O que “livro *de* artista” quer dizer? Em geral, que há livros produzidos por não-artistas e artistas; e que a produção do artista possui uma diferença inequívoca em relação aos demais. Que se atente, portanto, que o termo “livro de artista” difere de “livro-objeto”, também bastante utilizado para definir essa nova “categoria”: enquanto o último enquadra o produto, procura no objeto o traço diferencial; o primeiro foca no produtor ou nos aspectos qualitativos de sua produção.

Que o artista goze entre nós do estatuto de produtor, isto é inequívoco, e talvez esse seja o motivo para que o termo “livro de artista” seja tão prontamente aceito como uma nova categoria de livros. Seus livros diferem não apenas dos livros comuns, mas sobretudo daqueles que versam sobre ou incorporam arte - livros de crítica e teoria de arte; prosa ou poesia; design editorial, etc. A diferença pode ser atribuída a uma tensionamento da forma-livro até o objeto de arte, ou ainda, o tensionamento insinuado entre a visualidade e outra, legibilidade. Com efeito, quando o artista transforma as usuais páginas de papel em carne¹, espalha talco sobre um livro de arte² ou esmaece o texto original até torná-lo ilegível³, ele está se servindo de uma longa e antiga contradição entre as artes consideradas “visuais” e aquelas

1 *Livro de Carne* (Arthur Barrio, 1970)

2 *Matisse/Talco* (Waltércio Caldas, 1978)

3 *Livro Velázquez* (Waltércio Caldas, 1978)

“narrativas” para gerar um novo *produto* ambíguo - contradição que o crítico alemão Lessing costumava colocar como uma diferença *inconciliável* entre *nacheinander* e *nebeneinander*⁴. O livro-objeto de artista tensiona esse inconciliável e extrai dele sua força de significação.

Porém, que diferença qualitativa permitiria diferenciar um “livro de observador” dos demais livros - dos livros de arte, de artista ou dos livros em geral? Difícil resposta, uma vez que, tratando-se do observador, até mesmo atribuir-lhe um estatuto de *produtor* é incerto. Com efeito, nada diferencia *a priori* um observador do artista, crítico, poeta ou escritores em geral, haja visto que estes também podem ser considerados, cada um a sua maneira, observadores - porém, *observadores especialistas*, na medida em que os jogos de autoria exigem que estes sejam capazes de extrair da observação uma espécie de síntese produtiva, isto é, que sejam capazes de focar, selecionar e extrair da observação aquilo que é novo e passível de adentrar os meios práticos de comunicação desse novo (a escrita).

A observação, em estado puro e simples, não possui um meio prático apriorístico de expressão; portanto, nada justificaria a promoção de um livro de observador em si, posto à parte das exigências que regulamentam a produção e o conteúdo dos demais livros. Se o espectador em geral requer do artista, crítico ou poeta a novidade do argumento ou da forma proposta, a clareza da expressão, a capacidade de síntese e unidade, em suma, uma produção criteriosa; nem sequer saberíamos se estes são critérios pertinentes para abordar uma produção do observador - isto quando muitos de nós perguntaríamos se a um observador cabe a tarefa de produzir o que quer que seja. Parece ser da sina do observador ser, tão somente, uma característica de um homem qualquer *a espera* do surgimento de uma vontade produtiva.

Entretanto, se o estado de observação anterior a toda produção parece-nos de difícil compreensão, isto não significa que ela não exista. Com efeito, seria possível pensar uma observação que exista de maneira independente de um processo produtivo, ainda que, em um segundo momento, entre com ele em diapasão? Albert Einstein, ao expor seu processo criativo, atribui grande importância a um domínio do pensamento que, em essência, pertenceria mais ao observar que ao produzir - observar no sentido em que estamos intuindo até aqui, um **ó-através** no qual as intensidades visuais, corpóreas, audíveis e táteis se reconfiguram de maneira convolutiva na medida em que se perspassa (muscular) ou se é perspassado (visual) por uma força a rigor inobservável.

Segundo ele, na primeira etapa de criação as palavras ou a linguagem não possuiriam função alguma; tudo não passaria de um jogo combinatório de imagens e signos, visuais e

4 O crítico de arte alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) dizia que as artes visuais (escultura e pintura) e as artes literárias (poesia) não deveriam tentar emular umas as outras, pois a primeira age ao modo do *nebeneinander* (para compor a imagem o artista deve compor um elemento - forma, cor - ao lado do outro no espaço); e a segunda, do *nacheinander* (para compor a poesia ou narrativa, o poeta deve dispor um elemento - palavra, som - em sucessão ao outro no tempo).

In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1776. Disponível online através do Projeto Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6889/pg6889-images.html>. Seção XX.

outras vezes musculares, passíveis de manipulação “voluntária”; as palavras, quando intervêm nessa espécie de “jogo”, não interviriam enquanto um Sistema de comunicação articulando conceitos lógicos. Elas viriam, para Einstein, enquanto um som puro, sem significado... Para ele, o *pensamento produtivo*, em essência, nada mais consiste do que esse jogo combinatório bastante vago acrescido de um desejo por tornar comunicável, através de analogias, as imagens e signos “incomunicáveis”:

A) As palavras ou a língua, escrita ou falada, não parecem ter função alguma em meu mecanismo de pensamento. As entidades físicas que parecem servir como elementos no pensamento são certos signos e imagens mais ou menos claras que podem ser “voluntariamente” reproduzidas e combinadas.

Há, é claro, uma certa conexão entre esses elementos e conceitos lógicos relevantes. É também claro que o desejo de finalmente aportar nos conceitos logicamente conectados é a base emocional desse jogo bastante vago com os elementos acima expressos. Mas, do ponto de vista psicológico, o jogo combinatório parecem constituir o aspecto essencial do pensamento produtivo - antes que haja qualquer ligação com construções lógicas com palavras ou outros tipos de signos que possam ser comunicados a outros.

○ PROCESSO CRIATIVO

(B) Os elementos acima mencionados são, no meu caso, de tipo visual e, em alguns casos, muscular. As palavras convencionais ou outros signos devem ser pensados laboriosamente apenas em um segundo momento, quando o jogo associativo foi suficientemente estabilizado e pode ser reproduzido a vontade.

(C) De acordo com o que fora dito, o jogo com os elementos acima objetivam ser análogos com certas conexões lógicas que se está procurando.

(D) Visual e Motor. No estágio em que as palavras intervêm, elas são, em meu caso, puramente auditivas. Mas elas interferem apenas em um estágio secundário, como já fora dito.⁵

Sabemos que Descartes, por exemplo, atribuía grande valor para a cama no pensamento matemático, na qual costumava permanecer por horas a fio pensando semi-adormecido; ao longo da história, são inúmeros exemplos de pensadores que recorrem não apenas à *genialis lectus* mas, sobretudo, a um estado contemplativo vago, cujo processamento quase em nada teria a ver *a priori* com o pensamento produtivo propriamente dito (um pensamento lógico conceitual e projetual) senão através, em sua intervenção, do *assombro* (Galileu assombrado com o lustre na igreja; Isaac Newton assombrado com a queda da maçã; Arquimedes assombrado com a banheira, etc). Com Einstein, porém, podemos abrir mão de

5 EINSTEIN, Albert in: GHISELIN, Brewster. *The Creative Process: A Symposium*. Los Angeles: University of California Press, 1954. p.97-98

certo mistério onírico que envolve essa maneira de se pensar com uma aura de genialidade em estado puro, e podemos intuir uma divisão do processo criativo em três etapas.

As duas primeiras estariam situadas em uma mesma zona “observativa”: trata-se, primeiro, da “apreensão” ou formação de ‘imagens e signos’; segundo, de um jogo ativo associatório entre esses signos. Na medida em que esse processo se estabiliza, migra-se ou aporta-se - com o auxílio do som da palavra no limite do assignificante e/ou sem significado ainda - em um estágio secundário, o laborioso processo produção de comunicação analógica. Uma distinção, portanto, entre uma zona “observativa”, onde se apreende fenômenos de alto grau de abstração (visuais - imagens e signos mais ou menos *claros*) e, contudo, evidentemente concretos (musculares - jogo associativo e combinatório *voluntário*); e um campo “produtivo”, onde se produz as alterações necessárias nas construções lógicas mediante uma auscultação analógica do pensamento obtido anteriormente.

Em resumo, Einstein arma a questão da criatividade com o claro intuito de apontar para o que antecede e independe da formalização linguística. Como se o raciocínio físico e matemático independesse da própria linguagem matemática. O pensamento contemplativo, na zona observativa, se embebedaria, se enriqueceria, de um sem número de pré-signos visuais e musculares que se cruzariam em uma velocidade muito mais alta. A intervenção da linguagem, nesse caso, somente é possível na medida em que o primeiro pensamento adquire certa estabilização; e é esta a razão para que esses pensadores jamais encontrassem a linguagem correta disponível e, neste caso, tivessem de inventá-la. Com efeito, por observação se compreende algo mais próximo a este momento anterior à linguagem; o observador não é aquele que confirma as intenções do criador mediante processos lógicos, este seria o espectador, pois expecta, o observador é aquele que se atira justamente onde a linguagem pode se perder (para o bem ou para o mal). Concordamos com o físico Richard Feynman que a distinção entre poesia e física baseada em critérios produtivos é absolutamente falsa.

Poetas dizem que a ciência remove a beleza das estrelas - meros globos de átomos de gás. Eu também posso ver as estrelas em uma noite do deserto e senti-las. Mas eu vejo menos ou mais? (...) Que homens são aqueles poetas capazes de falar de Júpiter como se fosse um homem! Mas se ele for uma imensa esfera giratória de metano e amônia, ele deve ficar em silêncio?⁶

2) O ATO OBSERVADOR

Em todo caso, a dificuldade em reconhecer uma capacidade produtiva ao observador perspassa toda a história da arte. Paul Klee era particularmente sensível a esta divisão, e em algum momento ele acenara uma conciliação:

⁶ FEYNMAN, Richard in: ROOT-BERNSTEIN, Robert. *Spark of Genius: Thirteen Thinking Tools of World's Most Creative People*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2001 p.312 [Tradução do autor]



Signed Sign
Marcel Duchamp

Tem de haver alguma região comum aos espectadores e aos artistas, na qual é possível uma aproximação mútua, artista não precisa aparecer como algo à parte, mas sim como uma criatura que, como os senhores, foi lançada sem aviso num mundo multiforme e, como os senhores, tem que achar seu caminho, por bem ou por mal. O que diferencia a artista dos senhores é o fato de ele lidar com a situação usando seus próprios meios, e com isso às vezes acabar sendo mais feliz do que aquele que não é criador, que não alcança a salvação contida na criação de formas reais. Essa vantagem relativa deve ser concedida ao artista de bom grado, porque em outros aspectos ele tem muitas dificuldades.⁷

O artista - conforme certa apologia cujo eco pode-se fazer ouvir através da fala de Klee - é aquele que por excelência possui os *meios práticos* para orientação no mundo caótico, multiforme, muitas vezes deliberadamente informe; a ele é concedido, mais do que aos outros, a salvação, pois ele é capaz de produzir objetos reais, sólidos. Um espectador nada produz e, portanto, não possui nenhum meio de clivar, parar, sintetizar ou revirar o derredor - em outras palavras, o espectador não pode gozar da alegria e da dificuldade confinadas à produção do próprio mundo através processos formais. Precisamente por isso ele só pode esperar que a obra de arte traga alguma força ordenadora capaz de imprimir forma ao mundo, ou ainda, que ela seja capaz de oferecer-lhe o espetáculo de Proteu capturado .

A arte contemporânea, seguida de perto pelas novas instituições que lhe acompanham - entre diversas, os novos institutos de pesquisa artística, sociológica e industrial, bem como as equipes de arte-educação -, tenta resolver esse problema do “espectador” de inúmeras maneiras, e muitas delas serão discutidas ao longo do livro. Em geral, ela se configura mediante uma tentativa de abrir mão do imperativo “produtivo” em arte que divide a humanidade entre criadores e espectadores. Entretanto, em muitos casos essa liberação da pressão produtiva tem sido apenas uma espécie de transferência: em vez de se questionar o estatuto do produtor, conclama-se a que todos se tornem um. É a apologia do “faça você mesmo” que, se outrora produzira uma força liberadora em um regime altamente lógico e regrado, tem obtido atualmente, na arte contemporânea, um efeito inverso, a promoção de certo caráter sistêmico, integrado ao Capitalismo Mundial Integrado e suas forças linguístico-econômicas. “Nós facilitamos para você uma esfera na qual você pode fazer uma marca. Não apenas fazer uma marca, mas imprimir uma marca que importa para você. Faça seu desejo, imprima seu sonho. Faça alguma coisa.”⁸ Esta fala poderia facilmente ser confundida com a de um executivo de uma mega-corporação tecnológica; é, porém, de dois artistas⁹. O artista capitalista não trata da lua enquanto sujeito, nem da lua enquanto matéria (júpiter como metano e amônia),

7 KLEE, Paul. Sobre a arte moderna. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 2001, p. 52.

8 <http://thecreatorsproject.vice.com/show/make-your-mark-on-the-moon-with-olafur-eliasson-and-ai-weiwei>

9 *Moon* (2014), trabalho de Ai WeiWei e Olafur Eliasson

mas de uma lua substituída por um puro código binário capaz de concentrar fragmentos individuais de comunicação em uma grande massa dispersa, fragmentada e egocêntrica. “Faça você mesmo” na mão desses artistas seria algo mais próximo à “use o dispositivo que criamos”.

A regra geral do CMI (Capitalismo Mundial Integrado) é que não há nada anterior a uma produção ou criação que não possa ser *configurada* como uma “informação pura” e doravante *processada* para gerar um novo produto. Trata-se de um regime cujo paradigma da criação é o da tradução: no limite da linguagem haverá sempre a linguagem, e nada mais. Não é a toa que, na música e nas artes, o ruído, o *glitch*, a falha, o *noise*, venha sendo explorado de tantas formas. O resto é ruído: se criar é traduzir, o ruído é apenas uma falha do mecanismo de processamento de dados; ou, pelo contrário, algo que nos ameaça, nos persegue, atravessa enquanto uma espécie de magma, algo impossível de ser integrado em uma linguagem conhecida?

Entretanto, não é para a integração total via comunicação, nem para as eventuais falhas de tradução de um signo existente para outro meio ou sujeito linguístico, que as “imagens e os signos mais ou menos claros” que falara Einstein, eventos mais ou menos assombrosos ou deslumbrantes, pretendem apontar; é para o limite do signo e, portanto, da própria expressão, que o pensamento urge em observar:

Ao pensar no compromisso da atuação artística há um primeiro aspecto, de alguma maneira produtivo, estimulante, compreensivo, que se situa na relação com o público, aquele para quem as coisas são feitas. Mas por outro lado, há também algo que passa por cima de tudo isso. (...) Para mim o fundamental sempre foi o momento em que deslumbro a ideia, em que esta cruza o meu cérebro. Esse é o momento verdadeiramente interessante. Depois há que pensar mais, detalhar, realizar, mostrar, falar sobre o trabalho, e isso para mim sempre foi outra coisa. Fazer, materializar, ver, foi em todo momento uma coisa quase, não digo aborrecida, mas certamente não a faceta mais prazerosa do processo artístico.¹⁰

Do assombro ao deslumbramento - **ó**-através. Para isto se apontara. Ver, falar sobre o trabalho é outra coisa. Em uma era que se urge em falar da integração produtiva em cadeias hierárquicas de criação, nossa aposta consiste em voltar à figura do observador.

3) O ATO CRIATIVO

A enunciação mais decisiva para o desvio do imperativo produtivo em arte fora provavelmente realizada pela noção de ato criador, de Marcel Duchamp¹¹, formulação que,

10 MEIRELES, Cildo in: SCOVINO, Felipe (Org.). Encontros: Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.179.

11 DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.71.

ainda tardia, já estava implícita em seus trabalhos do início do século XX. Para ele, a arte - independentemente de qualquer eventual qualidade estética - só se tornaria arte a partir do momento em que um objeto fosse finalmente observado. Nisto consistiria o “estado bruto” da arte: contrariando uma longa tradição teleológica baseada na figura do gênio artístico, para Duchamp a definição da arte não diz respeito ao produtor ou ao produto, mas a um fenômeno “osmótico” que se estabeleceria entre artista, obra e espectador - e este último seria a figura central do processo, cabendo a ele a “última palavra” sobre o “ato criativo”.

A súbita importância dada ao espectador por Duchamp passa, em primeiro lugar, por uma relativização da importância do aspecto produtivo e intencional da arte. Para ele, um objeto artístico seria sempre resultado de uma “relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente”¹². Todo objeto de arte seria dotado de um altíssimo grau de ambiguidade que desrealizaria as intenções originais do artista, tornando essas virtualmente impossíveis de serem determinadas (mesmo que ele possuía, sobre esse aspecto, alguma ilusão definidora). O artista ofereceria, portanto, apenas uma espécie de forma bruta, disforme, que careceria de um refino por parte do observador, cabendo a este produzir “O açúcar puro extraído do melado”¹³.

Na medida em que o observador experimenta a ambiguidade intrínseca da obra, ocorreria uma espécie de “osmose estética, processada através da matéria inerte, tais como a tinta, o piano, o mármore”¹⁴ na qual não seria apenas o espectador a único beneficiado pela possibilidade de súbito contato com as emoções do artista - possibilidade de entrar “no indefinível estado psicológico”¹⁵ que provocara a obra -: as emoções ambíguas, intencionais e não-intencionais, elas também se beneficiariam do contato vivo e renovado com o mundo através do observador, por onde elas passariam a adquirir um movimento renovado. Por isso, precisamente, a figura do observador, para Duchamp, se desdobra em duas: ele é tanto o indivíduo, dotado de qualidades e interesses próprios; quanto a sociedade em geral, na condição posteridade, que produz uma “decisão final” acerca da qualidade de uma obra de arte - qualidade esta que nada teria a ver com as intenções originais do artista, podendo inclusive entrar em franca contradição com ela.

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece

12 ibidem.

13 ibidem.

14 ibidem.

15 “Mas a maioria das emoções são enriquecidas com milhares de sensações, sentimentos ou idéias que as atravessam: cada uma delas é, pois, um estado único no seu gênero, indefinível, e parece que seria necessário reviver a vida de quem o experimenta para dele se apoderar na sua complexa originalidade. Contudo, o artista visa introduzir-nos nesta emoção tão rica, tão pessoal, tão nova, e levar-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender. Fixará, pois, de entre as manifestações exteriores do seu sentimento apenas aquelas que o nosso corpo imitará maquinalmente, ainda que superficialmente, descobrindo-as, de modo a colocar-nos de chofre no indefinível estado psicológico que as provocou. Cairá assim a barreira que o espaço e o tempo interpunham entre a sua consciência e a nossa.” in: BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, p.21.

o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, as vezes, reabilita artistas esquecidos.¹⁶

Não deixa de ser curioso que Duchamp tenha escolhido nomear a criação artística de ato. Um ato concreto, físico - ainda que transcendental, osmótico, abstrato - compartilhado. Um turista perante *Mona Lisa* realizaria um ato:

A pobre *Mona Lisa* se foi porque, não importa o quão maravilhoso possa ter sido seu sorriso, ela foi observada tantas vezes que o sorriso desapareceu. Eu acredito que quando milhões de pessoas olham uma pintura, eles alteram a coisa ao olhá-la somente. Fisicamente. Compreende o que eu digo? Eles alteram a imagem física sem sabê-lo. Há uma ação, transcendental, é claro, que absolutamente destrói o que quer que poderia ser visto ali quando ela estava viva.¹⁷

Com efeito, o ato criativo que Duchamp é um ato improdutivo, ou no limiar da improdutividade, na medida em que não pode projetar ou sistematizar a realidade objetiva. O objeto de arte é sempre algo inconcluso, impalpável em sua própria materialidade; sua realidade de objeto é uma realidade conquistada, e não dada, uma realidade oriunda de um atualização contínua mediante a observação. Com efeito, o filósofo Thierry de Duve nota a persistência do tempo verbal do pretérito nos títulos e conceitos de Duchamp (ex: *Signed Sign, In Advance of a Broken Arm, readymade*). É sempre dessa maneira, como uma espécie de pretérito em constante mobilidade, que o ato produção se apresenta sempre ao artista e ao observador: a forma criada ou o objeto *readymade* está sempre, em relação ao ato criativo, em um ponto neutro, permitindo ao artista e o observador se postarem em *avanço (in advance)* ou em *múltiplos atrasos (delay)* um em relação ao outro.

Dir-se-ia, portanto, não de um ato produtivo mas de um ato prático, atividade que logra atualizar o objeto através do próprio fenômeno de atuação - onde o objeto pode assumir novas formas ou até mesmo ser destruído em um nível “físico”, como no caso atual de *Mona Lisa*. Para retomarmos um conceito caro a Hélio Oiticica e Lygia Clark, não tratar-se-ia tampouco de uma prática do objeto, mas da objetividade - deglutir, e não produzir, o objeto, dizia Lygia. Um objeto, no ato criativo, não passaria de uma matéria inerte impregnada do mais alto grau de ambiguidade (signos de negação e interrogação) e, portanto, dotada de potência de movimentação; uma grande obra de arte seria aquela capaz de viver através de movimentos heterogêneos de observação e que lograria ter em *reserva* (reserva é um termo importante para o léxico Duchampiano), ao longo desses múltiplos movimentos, um

16 DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.71.

17 DUCHAMP, Marcel. Entrevista. In: *The Afternoon Interviews*. Nova Iorque: Badlands Unlimited, 2013, p.60. Entrevista concedida a Calvin Thomkins. [Tradução do autor]

coeficiente de ambiguidade e diversão (*amuse*).

A dificuldade é fazer uma pintura que está viva de forma que, quando ela morrer após cinquenta anos, ela possa retornar para o purgatório da história da arte. Na medida em que está em causa a história da arte, nós sabemos que, apesar do que o artista disse ou fez, algo permanecera completamente independente do que ele desejou; isto foi agarrado pela sociedade, que o transformou em sua propriedade. O artista não conta. Ele não conta. A sociedade pega o que ela quiser.¹⁸

A noção de “Ato Criativo” faz perder toda origem e todo a finalidade de uma obra de arte. Sendo definitivamente impossível restituir ao objeto o domínio da intenção produtiva, cada obra de arte conserva da matéria inerte de que é feita uma espécie de neutralidade pura e frágil, neutralidade que condiciona o ato contínuo de criação partilhado pelo artista(s) e observadores. A novidade da proposta de Duchamp, em oposição à apologia que perspassa a fala de Paul Klee, consiste em apontar que a arte não opera sob o signo da produção, da salvação mediante realização de formas fixas, mas da atuação; e sob o sol da atuação está a figura mais importante: não o artista, mas o observador, aquele que, sem possuir um meio que lhe seja próprio e, por isso mesmo, imerso irresolutamente no meio, conduz - tantas vezes com dificuldade - a arte a achar seu caminho até a mais alta ambiguidade do mundo caótico, onde as formas, trespassadas por ó, possuirão finalmente realidade, atualidade, podendo assim experimentarem, artista, objeto e observador, a felicidade e a diversão de movimentarem-se fluidas nesse meio informe de criação inesgotável e sem origem, rio osmótico de longas beiras, onde elas, as obras, serão conservadas - como canoinhas de nada - pela posteridade.

4) A TERCEIRA MARGEM DA OBSERVAÇÃO

Entretanto, seria bastante razoável perguntarmos como um espectador, observador, um turista enfim, lograria alterar fisicamente uma obra a ponto dela tornar-se simplesmente inobservável para outrem. Com efeito, o raciocínio de Duchamp é de sobremaneira esotérico. De que forma um ato individual de observação lograria deixar um rastro na estrutura triádica do ato criativo? Se a matéria inerte não passa de um “transsubstanciado real”¹⁹ a mercê do ato concreto do observador, em que medida ela se realizaria se, quando falamos de osmose, estamos falando de trocas diretas entre sujeitos mediados por um terceiro elemento?

Em Cildo Meireles, a ênfase na relação triádica do ato criativo é considerada por outro aspecto. Cildo já não fala de um objeto, de uma matéria inerte, ou ainda, de uma osmose que trafega do artista ao observador, e vice-versa. Para ele a relação entre o observador e o objeto somente é possível na medida em que algo ultrapassa esse objeto e não se limita aos

18 *ibidem*, p.30

19 DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.71.

indivíduos artista e observador. O processo osmótico não seria suficiente para explicar a experiência artística pois algo excederia a própria osmose; e esse algo, de alguma maneira, pode ser redescoberto, revisitado, mediante um novo ato de observação. Para Cildo Meireles, a experiência artística se dá entremeio a um espaço abstrato e, ao mesmo tempo, concreto; uma espécie de espaço topológico próprio da arte onde intervêm variações e limiares, ideias e intuições, experimentado sensualmente.

É uma zona, uma materialidade cheia de imprecisões, de abstrações, muito tênue ao mesmo tempo. Na relação entre o espectador e o objeto é necessário considerar que ela ocorre é porque existe essa terceira coisa que não é nem espectador, nem o artista... É uma zona concreta, mas ao mesmo tempo tem um elevado grau de abstração.²⁰

Com Cildo Meireles passamos de uma relação triádica direta para um espaço de atualização indireta do ato criativo. Cildo dissera algumas vezes apreciar muito o conto “Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa, na qual um pescador subitamente decide ir morar numa canoinha de nada no meio do rio que há nos fundos de sua casa. Se, para a comunidade, ele torna-se uma figura misteriosa, sabe-se lá como ele vive entremeio à tempestade, ao sol, a bichos e intempéries de toda sorte, sem nunca dar um sinal sequer de arrependimento ou doença; para seu filho, lhe interessaria tanto mais uma possibilidade de contato para com ele. Não havendo margem interna, sequer externa, que lhe permitisse aproximação; o filho se vê às voltas com a possibilidade de uma terceira margem do rio - nem a margem distante, nem a próxima, com a terra, mas uma terceira margem inexistente, uma margem do rio consigo mesmo, topologia circunscrita e concreta, palpável; no conto, terceira margem de morte, mas também, de fluxo corrente, portanto, vital. O pescador, ao inserir-se no rio, insere-se ao modo do zero: permanecendo no rio para sempre, desafia toda a sociedade, que não pode computá-lo como “partida”, “suicídio”, “fuga”, “mito”, “abandono”, enfim, computá-lo como figura ausente. É da presença do zero, e das trocas energéticas que todos, inevitavelmente, tem de traçar com este zero; e sobre o filho, cuja convolução com o zero, a vontade de nele inserir-se, sente-se mais premente, que o conto - valendo-se do léxico de Cildo - parece falar. Para nós, o conceito de terceira margem é muito importante e, onde Cildo falara de uma zona abstrata e ao mesmo tempo concreta para a experiência artística, nós falaremos de terceira margem.

Terceira margem é onde, na arte, experimenta-se, no limite do objeto, as convoluções da objetividade, isto é, onde a linguagem - *seria preciso não começar; seria preciso não terminar* - é exposta à *densidade* das trocas energéticas pré-linguísticas. O observador experimenta um objeto sensualmente, isto é, a um só tempo cognitiva e sensivelmente, entretanto, sem lograr estabelecer, imediatamente, configurações e formações estáveis de linguagem. Da mesma

20 MEIRELES, Cildo in: SCOVINO, Felipe (Org.). Encontros: Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.127.

forma que nem o padre nem a esposa consegue explicar o homem no rio mediante o mito ou o abandono; as meninas, confrontadas com a maquinaria de secção, e em última instância exclusão, do espaço, exposta em *Através*, alcançam, no limite, um ó ambíguo, feito de não e de sim, a luz, tátil e belíssima, mistura-se à tensão de uma cegueira perigosa, o corpo em convolução com um chão desarticulado. É para o atravessamento da sensualidade emanada em *Através* que o ato criativo convoca.

O espaço altamente abstrato e, simultaneamente concreto, evocado pela experiência criativa não pode ser o domínio conceitual, comunicativo. Toda vez que, em arte, ouve-se falar do “espectador” ela só pode falhar; perante a arte não pode haver espectador conhecido cuja experiência mais ou menos prevê-se. Nesse sentido, a arte jamais teria qualquer ímpeto político - se por política estamos falando de certo panfletarismo, de uma certa voluntariedade. A arte não observa o mundo; pelo contrário, é a arte que é observada incessantemente - e observa-se o que nela escapa, o que não cessa de escapar as convoluções que atravessam toda a linguagem e sua maquinaria conceitual, sensorial ou política. A terceira margem é onde experimenta-se imagens e signos mais ou menos claros, a um só tempo corporais e conceituais, onde a linguagem logicamente estabelecida intervêm de alguma forma, mas não sabe-se como; e não se buscaria saber pois importa é que ela, entremeio às convoluções osmóticas do ato criativo, transforma-se (para o bem ou para o mal, indiferente, retomando Duchamp).

Pode-se falar de um livro de observador quando este procura por pontos convolutivos mais que configurações estáveis de sentido; ainda que, neste ponto, falhe sistematicamente. Que nesse ponto exiba a maquinaria de sua falha e nisto permita, indiferentemente, seu transtorno. Com efeito, retomando uma expressão muito bela de Robert Filliou, um livro de observador fala do “bom-para-nada” que há em um para o “bom-para-nada” que há para outro; as densidades, o zero, não podem servir para nada, pois servir para alguma coisa já é polarizar.

Um livro de observador é, em essência, como dissera Ronaldo Brito em relação às inserções de Cildo, uma esquisita manobra. Assim podemos começar a falar de uma nova categoria, inespecífica, de livros.

SERIA (a escrita)

É um bibliômano. Não conhece o autor; este nome de Brás Cubas não vem nos seus dicionários biográficos. (...) Ao cabo, não descobre nada e contenta-se com a posse. Fecha o livro, mira-o, remira-o, chega-se à janela e mostra-o ao sol. Um exemplar único! Nesse momento passa-lhe por baixo da janela um César ou um Cromwell, a caminho do poder. Ele dá de ombros, fecha a janela, estira-se na rede e folheia o livro devagar, com amor, aos goles... Um exemplar único!

Machado de Assis

A própria relação entre texto, objeto de arte e observação deve ser questionada. Cildo Meireles assim descreve como compreende a relação entre objeto de arte e texto:

Do +(mais) e do -(menos) leve

Trata-se enfim de apontar a incompatibilidade,
quase excludência mesmo, entre texto e objeto de arte.
Um funda-se no resíduo, produto final de acúmulo do sido.
Necessidade do abstrato em materializar-se.
Peso como soma de levezas: longa e contínua decantação.
O outro agencia (aglutina) o que nunca foi.
Busca nele o sentido. Extrai dessa dispersividade imponente o abstrato.
Torna essa massa pesada mais leve que o ar: evaporação permanente espontânea.¹

À primeira vista, o texto de Cildo parece tecer negativas sobre as interações entre texto e obra de arte. Não há simetria, ajuste perfeito, entre um e outro, pois eles trabalham com diferentes densidades. Entre o resíduo e a dispersão, uma espécie de incongruência. Nesse caso, poderíamos concluir que não se pode escrever *sobre* uma obra (e poderíamos nos perguntar se ilustrar, no sentido de desenhar *sobre* um texto, também não se inclui na negativa). *Sobrepor* um ao outro seria, precisamente, tomar o resíduo pelo disperso, e vice-versa, anulando justamente o abstrato, que situa-se no entremeio dos movimentos.

Porém, numa segunda leitura, não seria o texto, justamente, uma glosa positiva para a relação entre texto e obra de arte, na medida em que reconhece a partilha de um elemento comum, o abstrato? É na afirmação desse meio, enfim, que creio ser permitido construir, de alguma forma, a tessitura do *sido* com o *nunca foi*.

1 MAIA, Carmem. *Coleção Fala do Artista: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Contra-capa.

A natureza da abstração, qual seria? Talvez, justamente, ocupar o domínio do *é*. Entre aquilo que *nunca foi* (e que, talvez, *será*); e o *sido* (e que, talvez, *já foi*); há o *é* do *ser*. Entretanto, esse *é* do *ser* não *é*, exatamente, o *é* que determina - na medida que nunca *será*, nunca *já foi*, isto *é*, nunca *é* aquilo já conhecido e determinado. Na verdade, a relação do texto e da obra de arte com o *é* *é* sempre indireta, isto *é*, fundamentada na indeterminação. No texto, *é* o resíduo, resultado de um longo processo de decantação de *é*, que se recolhe pela escrita, acumulando-o. Na obra de arte, *é* a dispersividade, resultado de uma evaporação permanente do *é*, que se agencia, aglutinando-a. O *é* do *ser* permanece, portanto, sempre indeterminado. Nesse caso, dir-se-ia que a essência do abstrato não *é* a do absoluto, quer dizer, do território puro do *ser* como determinação total do *é*. O domínio da abstração *é* o das densidades, a possibilidade do mais leve e do menos leve.

“No Rio de Janeiro, tem edifícios que de um lado *é* dia e do outro lado *é* noite. Eu tinha omitido o tempo exatamente... Talvez seja a única coisa que exista - o tempo. Tudo o mais *é* recorrência... Inclusive o espaço. Cada dia eu tenho mais pensado dessa maneira.”² A abstração *é* sempre o *ser* perdido, anterior a todo começo, posterior a todo fim, *de fora a fora*, escondido na simultaneidade do espaço; uma abstração, entretanto, não cessa de irromper-se *entremeio* à expressão. A recorrência do abstrato, seu *é* perpétuo, não cessa de evaporar-se e decantar-se; aglutinando e materializando tal porosidade, o escritor e o artista extraem densidades do abstrato, isto *é*, sínteses da inesgotável movimentação desse abstrato, sua conformação no espaço, sua extensão no tempo. Porém, tempo indeterminado, sem passado, nem futuro; entre *sidos* e *nunca foram*, a recorrência no espaço, a formação de densidades transformadoras.

Assim, compreende-se aquele que vê, na escrita ou na obra de arte, menos uma processo de definição do *ser* mas, justamente, uma forma de se perdê-lo para além ou aquém de todo *é*. “Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível.”³ Fazer perder todo começo, escamotear todo fim, exprime-se assim uma relação da criação com o abstrato: através do reencontro com sua reparação; através da reinvenção de uma relação possível, isto *é*, da extração da densidade desse abstrato, a realização alquímica das massas pesadas e/ou leves.

Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reiventada. Nem *é* mesmo certo que a palavra ‘literatura’ ou a palavra ‘arte’ correspondam a algo real, de possível ou de importante. Isto já foi dito: *ser* artista *é* nunca saber que já existe uma arte,

2 CÂMARA, Marília Emília Richard. *Cildo Meireles: Espacialidades da Comunicação*. São Paulo, 2006. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica - Instituto de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Entrevista concedida a: Marília Emília Richard Câmara.

3 FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2006, p. 5.

nem que já existe um mundo. Sem dúvida, o pintor vai ao museu e, por isso, tem certa consciência da realidade da pintura: ele sabe da pintura, mas seu quadro não sabe dela, sabe antes que a pintura é impossível, irreal, irrealizável. Quem afirma a literatura nela mesma não afirma nada. Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura. É por isso que, finalmente, é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria.⁴

Assim escrevia aquele, interessado na relação do produtor com a sua arte. O artista e o escritor, ainda que logrem alcançar resultados distintos, conservam um mesmo princípio heurístico de pura indeterminação com o abstrato; de puro desconhecimento de sua arte e de seu ser-produtor. Agenciar, materializar, é buscar aquilo que escapa aquém ou além, isto é, sob a forma do resíduo ou da evaporação.

Porém, que situação complicada para nós, os observadores. Dir-se-ia que, na observação, há pelo menos dois desafios. De um lado, se o pintor vai ao museu, nós também vamos; mas em que medida nós, observadores, podemos nos movimentar em relação à consciência da arte que, segundo o artista, é melhor expressa quando nela está em jogo a não-arte? De outro lado, nós compartilhamos com o artista o convívio com o abstrato. Entretanto, que heurística serviria-nos como um guia para nossa relação, conquanto que nada produzimos *a priori*? Enquanto não possuímos, a nosso favor, um campo para o exercício da pura indeterminação, estaremos sempre, forçosamente, restringidos a uma relação mediada, seja pela arte ou pela escrita, com o abstrato.

Uma solução imediata para o desafio de configurar um campo para o exercício da observação seria tomá-lo como a própria crítica de arte. Seria; não fosse, na verdade, a instauração de um novo problema. Toda crítica de obra-de-arte situa-se, alhures, num oxímoro insolúvel: ela parte do texto para alcançar uma obra.

Em diversos casos, foi justamente a exploração dessa inadequação que conferiu, ao artista e seu crítico, incomparável liberdade e companhia. Não foi assim que Artaud aproximou-se de Van Gogh? Recusando qualquer sobreposição, tentando encontrar um elemento, uma necessidade comum que permitisse uma aproximação?

Parece fácil escrever dessa maneira. Tente e então me diga, se não fosse você o autor de um quadro de Van Gogh, poderias descrevê-lo tão simplesmente, sucintamente, objetivamente, duravelmente, validamente, autenticamente e milagrosamente, como ele o descreve nessa breve carta? (Pois o critério do bisturi separador não depende da amplitude nem do atrito, mas do mero vigor pessoal do punho.) Portanto, não descreverei um quadro de Van Gogh depois dele tê-lo feito, mas direi que Van Gogh é pintor porque recolheu a natureza, porque transpirou e a fez suar, porque salpicou

4 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.294.

nas suas telas, em faces, em monumentais feixes de cores, e secular triturada de elementos [sic], e terrível pressão elementar de apóstrofes, estrias, vírgulas, barras, que depois dele ninguém poderá discutir que façam parte do aspecto natural das coisas.”⁵

Entretanto, na maioria das vezes, o que vemos é uma tentativa de deliberadamente ignorar a incompatibilidade, quase excludência, entre texto e arte, na relação que estabelecem com o abstrato. É fácil identificar tais críticas na medida em que elas só podem ser escritas a partir da perspectiva da sobreposição do texto à obra.

Através está entre as obras de Cildo Meireles nas quais, por meio de jogos formais com materiais cotidianos, o artista lida com questões mais amplas, como a nossa maneira de perceber o espaço e, em última análise, o mundo. Trata-se de uma coleção de materiais e objetos utilizados comumente para criar barreiras, com os mais diferentes tipos de usos e cargas psicológicas: de uma cortina de chuveiro a uma grade de prisão, passando por materiais de origem doméstica, industrial, institucional. Sempre em dupla, os elementos se organizam com rigor geométrico sobre um chão de vidro estilhaçado, oferecendo diferentes tipos de transparência para os olhos, que à distancia penetra a estrutura. O convite é que o corpo experimente de perto esta estrutura, descobrindo e deixando para trás novas barreiras. Com sua conformação labiríntica e experiência sensorial de descoberta, *Através* e seus obstáculos aludem às barreiras da vida e ao nosso desejo, nem sempre claro, de superá-las⁶.

Resta, enfim, de tão curto parágrafo, um único ponto descoberto em *Através*? Descrição total, uma planta baixa feita de palavras. Os elementos, a composição e a finalidade, tudo crê-se estar aí bem definido. Ao observador, que mais restaria, senão apenas a perambulação pela arquitetura verbal, o labor do reconhecimento ou, quando muito, do aprofundamento daquilo que, entretanto, já fora determinado? Entretanto, basta lembrar que as meninas não possuíam desejo algum de superar qualquer coisa que fosse que todo o texto, na sua obstinada sobreposição, desmorona-se. Com as meninas, é o abstrato - sentido através da dor, mas também das paisagens e do prazer da pisada - que reaparece na superfície da obra e também da observação; e tal crítico, diante das meninas, não poderá fazer-lhes qualquer objeção, pois falta carne, vigor pessoal do punho, à observação que subjaz seu escrito.

Uma crítica de arte, para poder efetuar-se sem se sobrepor ao objeto, deve lograr, portanto, em partir não da obra que tem diante de si, mas do abstrato desconhecido que

5 Artaud comenta as cartas de Van Gogh enviadas ao irmão Théo, nas quais descreve sucintamente o que pintara em algumas de suas telas. (ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, o Suicídio da Sociedade*. Rio de Janeiro: Assirio e Alvim, 2004, p.36-37.)

6 INSTITUTO INHOTIM. Ficha técnica da obra *Através*. Disponível em: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/atraves/>. Acesso em: 01/09/2014.

torna os contornos impalpáveis, a origem e a finalidade desconhecidos, o conteúdo e/ou representação indetermináveis. Digamos logo, sem qualquer margem de titubeio: se a arte desconhece que a arte já existe e também que o mundo já existe; esta mesma indeterminação fundamenta a essência da observação. O **ó** das meninas não é lançado para a obra, mas para o que há de desconhecido nela, esse abstrato disperso porém altamente concreto; porém, **ó**, sobretudo, lança-se, esbate-se com o ser no mundo, o que nele é - enquanto pura indeterminação. Se é a não-arte que o artista busca apaixonadamente; ora, que falemos logo, definitivamente, que o observador não quer restituir a não-arte à arte, quer dizer, interpretar uma obra de arte e organizá-la dentro dos quadros da determinação. A paixão da observação é olhar - **óiar** - o não-mundo.

Esse é, ao menos, o princípio pelo qual tentarei nortear minha escrita.

Porém, cabe notar - e essa constatação será feita de infinitas formas ao longo desse livro do observador - que convém apenas a uma parcela pequena da inobservável massa de observadores tornarem-se críticos ou até mesmo escrevinhadores. Nesse caso, detectada a inadequação do meio da escrita e/ou da crítica na resposta do problema integral do campo de exercício da indeterminação para a observação, os desafios permanecem em aberto.

Nesse caso, devemos retornar à noção de terceira margem e propor algumas diferenciações. Se o escritor busca materializar o abstrato residual; o artista, agenciar, aglutinar o abstrato disperso; o que o observador - sobretudo aquele que nem escreve, nem produz -, enfim, faria? As meninas, rabo de cometa, no lustro do assombro me deixaram no risco de uma intuição: o observador nem conforma, nem descreve, o observador cria gestos para o abstrato. Diante de **ó**, o observador gesticula o **ó**.

O campo do observador é o do gesto; e esse campo nada objetifica: ele é meio de pura energia.

Quer dizer, então, que as meninas vivem no espaço, tão somente no espaço, que entretanto, é também, tempo nos seus fenômenos de reparição. E na terceira margem, através elas arriscam um toque o abstrato, um toque no que, sendo **ó**, será sempre impalpável. Tocar o sol e o nada - no limiar inconciliável e também impalpável para com o abstrato, arriscar um gesto de **ó**.

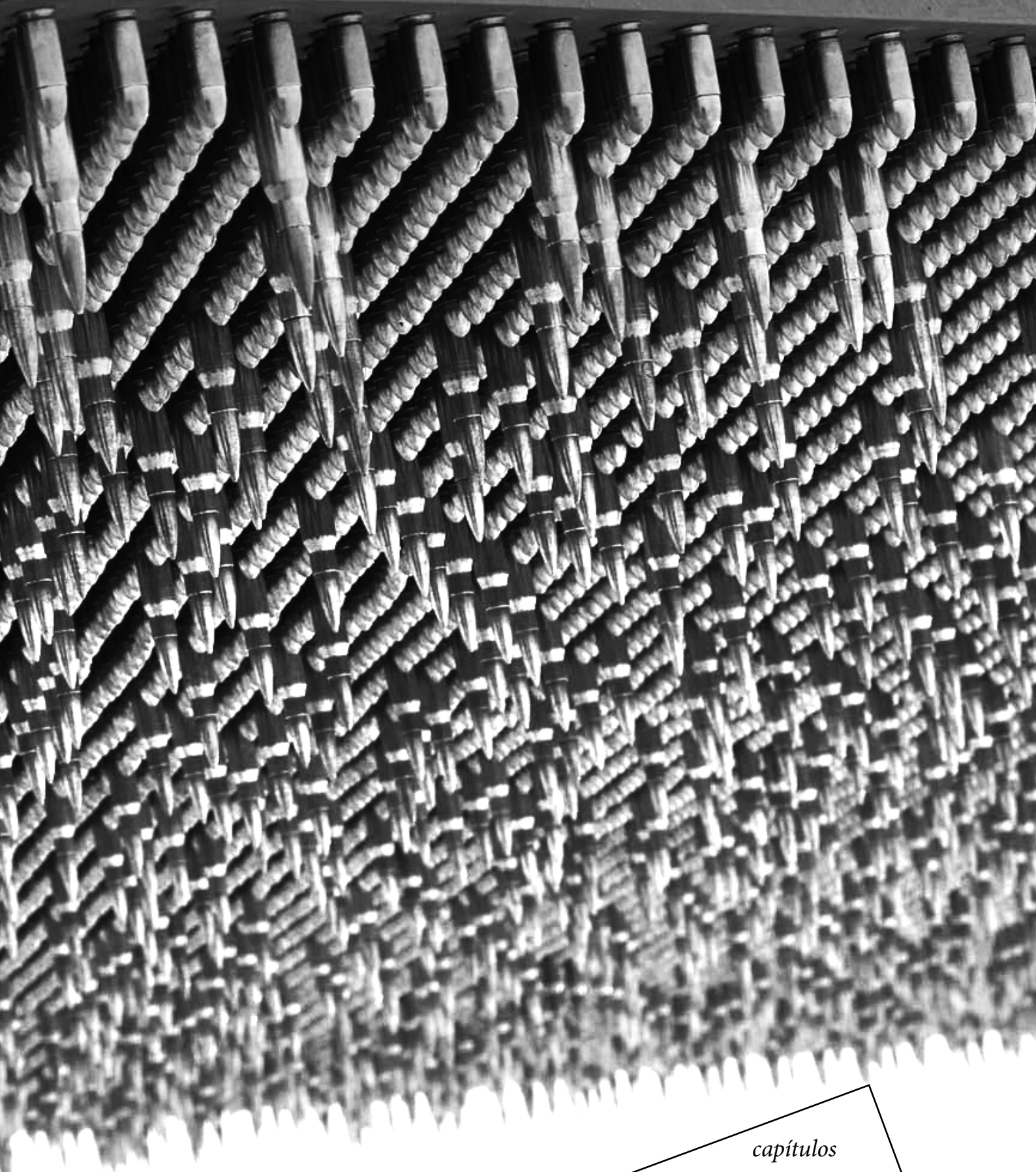
Em **ó**, e diante de **ó**, o observador toca a si mesmo tocando o exterior. Faz das intensidades uma densidade: e dá corpo, com o corpo de sua observação, a um *não*, mas também um *sim*. Indivisível corpo último, feitos neste caso de meninas e de *Através*. Os gestos do observador tornam a massa densa do abstrato mais mole que água; torna-o manipulável através da penetração do corpo de **ó**.

Já foi dito mais de uma vez que vida não é, senão, o domínio do movimento; nesse caso, gestos são o meio de se dar corpo ao corpo intenso, densidade de pura energia, necessidade última da abstração tornar-se fluída, rio de longas beiras. Com os gestos, se “aprende a ver” e se “nasce para o mundo”; tornamo-nos aprendedores.

Criar uma “Política dos Fluidos”. Não se pode reter o abstrato no texto, no objeto de arte, na observação; na materialização, no agenciamento, na corporificação. Escrever, dar forma, observar, enfim, sempre a partir daquilo que é o *a menos* - se quisermos conservar perdido o espontâneo desabrochar sem origem. Uma política dos fluidos é necessária para tornar a relação inesgotavelmente indireta entre texto, arte e observação, não a ocasião de uma guerra de sobreposições, determinações; mas um meio, através do qual, entre cada um se estabelecem afinidades em torno do convívio com o abstrato.

Se a arte busca aquilo que *nunca foi*; a escrita, o *sido*; o observador procura, com seus gestos de **ó**, por aquilo que *seria*.

Seria preciso não começar; e, dizê-lo sempre, pelo prazer de jamais terminá-lo. Pois não há começo, nem fim, decerto, tão somente um meio. Esse livro do observador não pode ser introduzido porque acredita que, de alguma forma, todos nós já nos encontramos entremeio ao mundo, à obra de Cildo, ao livro ele próprio - travessia. Todos nós talvez somos, de fora a fora, entremeio, **ó** *de puro através*.



segunda armação

ESPAÇO:AFINIDADE

capítulos

- _participação*
- _superfície*
- _redundância*

PARTICIPAÇÃO

Eu vi o cego lendo a corda da viola
Cego com cego no duelo do sertão
Eu vi o cego dando nó cego na cobra
Vi cego preso na gaiola da visão
Asa branca asa branca asa branca
E a cabra cega enxergando a escuridão

Tom Zé, ao modo do invenção do Ciençá.

Sabemos que Cildo Meireles privilegia um tipo diferente de espectador. Prefere aquele que não expecta, que não anseia por uma conclusão; prefere aquele que participa.

Toda minha atuação como trabalhador da arte está orientada por esta ideia: a de que não existe um observador isento, mas um sujeito que está no meio de um processo de pensamento, que deve acompanhar esse processo, vivê-lo, manipulá-lo, e não somente observá-lo.¹

Um observador ativo, ou melhor, um participante - fiador das intensidades fluidas. Interessa a Cildo, sobretudo, aquele observador que encontra-se plenamente no espaço onde vive, o espaço múltiplo, complexo, social, político, sensorial...

Quando o observador engaja-se na manipulação do espaço e da reflexão - com espaço ele depara-se? Conforme próprio Cildo aponta, é de alguma forma impossível falar desse observador participante, integrado ao espaço, sem apontar para uma figura contrária, para quem o espaço não passa de um corredor que leva de uma obra a outra.

Ele fala, então, de um *espectador-de-arte* isento... na designação sentimos um eco distante da noção de “prazer desinteressado”.² O espectador-de-arte isenta-se de participar no processo de fruição pois a arte, para ele, é de domínio exclusivo do artista. A ele caberia apenas observar, fruir, julgar aquilo que uma obra lhe dá a ver - em último caso, constatada a adequação, entregar-se à obra de corpo e alma, deleitar-se com o que nela é envoltório do sensível. O espectador-de-arte isenta-se com o intuito de não interferir, não afetar com a sua subjetividade não-criadora, o traço do indivíduo genial gravado na obra. Quanto mais aberta,

1 SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.29.

2 Não vamos aprofundar a relação entre a apreciação desinteressada da arte - de matriz kantiana - e a outra dita interessada - que remonta a Nietzsche. Sobre as implicações filosóficas desse embate: Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

universal e desinteressada for a observação de arte, melhor: somente assim o espectador-de-arte pode ter a certeza de que a obra exprimiu-se integralmente, totalmente.

O espectador-de-arte isento é, portanto, uma tecnologia: a concepção de uma espécie de receptor passivo ideal de toda emissão artística. Fundado no reino da sensação, desejoso de manter-se distante de tudo o que, nela, convoca a percepção (sendo a percepção, em relação à sensação, uma instância decisória posterior, que consiste em antecipar, a partir dos dados emitidos pela sensação, uma ação possível no espaço e eventualmente fazê-lo³); o espectador-de-arte surge apenas quando torna-se capaz de isentar-se das vicissitudes de todo interesse individual e mundano. Somente assim ele pode lançar-se na apreciação superior da beleza; e é a ele que o artista segreda o sentido mais profundo e universal, colhido em sua aventura com o desconhecido.

Porém, se na arte contemporânea é evidente um privilégio da percepção em detrimento da sensação (isto é evidente se falamos da instalação e performance, quando em geral se busca sempre, num primeiro momento, o corpo perceptivo em estado de confusão perante o espaço que se-lhe confronta⁴); em todo lugar vê-se questionar os efeitos do domínio do espectador-de-arte. Interessada, em última instância, no problema do movimento, a arte contemporânea já não pode compreender a isenção em si, senão, como um questão política.

O *espectador-de-arte* isento é aquele que possui a consciência e o meio de isolar-se de qualquer ruído externo e/ou subjetivo. Ele busca, perante a obra, purificar-se, para, então, produzir um julgamento capaz do universal. Já o *observador* tramado na arte contemporânea, ao olhar para aquele, não vê nele, senão, um constrangimento da arte em participar do mundo ordinário, trabalhar nele os problemas da percepção, em última instância, da ação.

E se o espectador-de-arte possui os meios para sua purificação; o observador contemporâneo aponta que somente um tipo específico de homem lograria alcançar esse meio. Somente a um homem seria possível conservar-se isento de toda ação, e este homem seria precisamente a figura antropocêntrica que triunfa sobre o espaço. Mais especificamente, somente o homem branco, adulto, europeu, seria capaz de despir-se do ordinário para obter as vestes, nada mais, que do *absoluto* - é para ele, e somente a ele, que toda a arte do mundo direciona-se.

A degradação da isenção fez-se sentir na figura do homem de gosto, homem simultaneamente capaz de observar a mais alta beleza e, entretanto, incapaz de criar ou fazer dela qualquer uso - sendo ele, tantas vezes, até mesmo absolutamente imoral, como seria

3 BERTHOZ, Alain. "Aula Inaugural no College de France em 1993" in: *Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente*. Florianópolis: Edusc. 2005. p.369

4 Emigração do estudo da sensação para a percepção também sentido no campo da neurologia. "Mas será que ainda tem sentido fazer-se assim uma lista dos sentidos [tato, visão, propriocepção...]. Certamente não no que se refere ao movimento e à percepção do espaço. O importante não é a lista dos captos. O importante são as questões que o cérebro curioso apresenta ao mundo a partir de hipóteses que ele faz e de tarefas bem precisas que ele coloca como objetivo de sua ação. Os sentidos são verificadores de hipóteses e não apenas elementos de hipóteses. A evolução fez do cérebro uma máquina de previsão e não um gigantesco enumerador de situações. (...) a Fisiologia das Sensações deve realmente ser substituída pela Fisiologia da Percepção." [ibidem, p.375]

o caso do protagonista de *O Sobrinho de Rameau*, de Denis Diderot,⁵ homem do mais alto gosto para arte e, entretanto, vil, canalha ignóbil, perverso, capaz do maior vício e baixeza, um poço de sujeira onde apenas a flor do gosto, inócua, resplandeceria.

O homem de gosto, é caracterizado por uma sensibilidade capaz de fruir e de julgar a obra de arte, mas, ao mesmo tempo, é incapaz de produzi-la. O espaço por excelência da arte na era da estética é o museu, onde o homem de gosto passeia, observa, julga. Esse espaço assinalaria a constituição de uma esfera de autonomização da obra de arte, em que as obras começam a ser colecionadas e retiradas do espaço comum dos homens, perdendo sua relação originária com a esfera religiosa e política, em que seu sentido e sua verdade manifestavam-se de outra maneira. Perde-se a unidade originária da obra de arte, fragmentada agora em uma subjetividade artística sem conteúdo, por um lado, e no juízo estético desinteressado, por outro. O homem sem conteúdo seria agora o artista, que perde justamente a concretude da obra de arte, para ele cada vez mais inatingível. Hegel teria chamado a isso de morte da arte.⁶

Para Giorgio Agamben, o homem de gosto não é apenas um homem impedido de produzir a arte que tão profundamente conhece; ele não pode, também, servir-se da arte como critério para a sua ação.

Na armação contemporânea, o espectador-de-arte é aquele controlar toda a massa dos fatos artísticos e, desinteressando-se, melhor esteriliza o que neles há de ético, político, moral, religioso, discursivo, potencial; confinando-os definitivamente nos limites bem cercados da estética. O sonho do Observador, como disse Cildo, é controlar os fatos de fora, de posse de valores absolutos, e nesse sentido mais efetivamente controlará quanto mais isento, e, portanto, separado, indiferente ao fato, for.

Cildo buscaria efetivar a luta contra o antropocentrismo a nível do próprio espaço. “O espaço, como imagino, exclui a possibilidade de um observador que domina o mundo com seu olhar. Ele implica a participação”.⁷ Pois o espaço, ele próprio, não restringe-se à distribuição espacial dos corpos e signos, aos fatos inteligíveis pelo observador. O espaço tem uma espécie de febre própria; é, ele mesmo, em si, pura vida: “Digamos que eu chame de espaço todos os mecanismos da vida. O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo ativo e envolvente.”⁸

Um exemplo seria, exatamente, o museu. Na apologia do espectador-de-arte, o museu

5 DIDEROT, Denis. *O Sobrinho de Rameau*. Tradução de Bruno Costa. São Paulo: Hedra, 2007.

6 AGAMBEN, Giorgio. O homem sem conteúdo. Belo Horizonte: Autêntica. 2012, p. 37 et seq.

7 SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.26.

8 Ibidem.

é uma tecnologia fundamental que possui uma função racional antropocêntrica explícita - *ser eterno*, ao conservar os objetos das vicissitudes da matéria e, sobretudo, da interferência atual direta da sociedade; *absoluto*, ao pretender recolher todos os objetos simbólicos produzidos pelo homem em qualquer situação ou sociedade e, nesse sentido, confinar todos os objetos numa relação mediada e indireta de comunicação; e *cultural*,⁹ ao organizar cadeias de observação, exposições que controlam o interesse social possível acerca de um objeto. Porém, para Cildo, um museu não tem mais uma razão de ser em si. Ele não passa de um resultado provisório das mais fragmentadas e inesperadas escolhas vitais em pleno acontecimento dentro e fora do museu, escolhas, fatos estéticos ou não:

Eu não faço nenhuma ideia de como vão ser os museus a longo prazo, nem estou muito seguro se irão existir museus de acordo com a nossa concepção. Talvez o museu seja o próprio comportamento das pessoas: a maneira de viver, de relacionar-se e comunicar-se; de gastar o tempo livre; os hábitos e costumes de vida, a alimentação...¹⁰

O museu, como todo espaço antropológico não é, senão, o resultado provisório de uma agonística¹¹ dos mecanismos vitais em um determinado espaço. O espaço não existe em si: ele é um fato integralmente produzido pelos corpos que nele vivem. Sua tecitura advém das afinidades e/ou disputas dos corpos - estejam eles conscientes ou não dessa perpétua relação.

Justamente por conceber o espaço antropológico como um provisório entroncamento de mecanismos vitais, o trabalho de Cildo exclui o espectador-de-arte. Não pode haver nenhum centro, nenhum ponto referencial apriorístico; não podem haver isenções, centralizações, expurgações. É o corpo residual deixado pela percepção que interessa. A arte, na apologia do espaço, existe enquanto fato concreto, como corpo habitante.

No espaço, o observador iguala-se a uma formiga.¹² “O espaço constitui a preocupação

9 Cultura aqui entendida no sentido de uma atividade que busca separar as atividades semióticas criadoras de suas realidades políticas, conforme elaborado por Félix Guattari e Suely Rolnik no ensaio “Cultura: Um conceito reacionário”.

A meu ver, se a arte não pode desembocar alhures para além do Espectador-de-Arte, e sendo esse um sujeito que se esforça por não contaminar a obra com qualquer ruído advindo do interesse, não vê-se como a arte pode ter uma realidade política, nesse caso restaria a ela portanto a função de integrar ao quadro da cultura e sua economia de gestão do simbólico. (GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005, p. 21-31.)

10 SCOVINHO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.41.

11 Do termo grego agôn, que designa qualquer forma de competição esportiva ou de polêmica discursiva. Estudaremos o uso que o filósofo Jean-François Lyotard confere ao termo em outro momento.

12 Isonomia entre observador e espaço, como requer *Nós, Formigas* (1995-2013), de Cildo.

Curioso, aliás, é o relato da jornalista Ana Carolina Ramos diante dessa obra: “Recusei duas experiências (desculpa, Cildo). Não quis colocar na boca pedaços de gelo, salgados e doces, pra entrar em Entrevendo e confesso que não consegui ficar embaixo de Nós, formigas. Ouvi dizer que se pedia a assinatura de um termo de responsabilidade antes de descer as escadas que te deixariam sob um bloco de granito de várias toneladas. Por baixo deste daria pra ver uma colônia de formigas a fazer seus caminhos sinuosos. Passei. Não poderia assumir a responsabilidade sobre a segurança de uma grua. Gruas tombam, isso é um fato.”

É essa a responsabilidade incômoda que o espaço de Cildo exige: ali, onde as gruas tombam, as pedras flutuam,

fundamental de meu trabalho. O espaço como a maior abstração: o espaço cego”¹³

Em *Espaços Virtuais: Cantos* (Cildo, 1967-68) é a própria geometria tridimensional euclidiana, de projeção egocêntrica, que é posta em xeque. Trata-se de mais de 44 estruturas tridimensionais que, a primeira vista, são semelhantes a uma secção do canto de uma sala-de-estar, piso em taco de madeira, parede com rodapé pintado. A dimensão de uma sala real, tornado mais evidente quando são instalados rente ao canto da museu. Se olhados de determinado ângulo, os cantos são absolutamente normais; porém, na medida em que se desloca pelo espaço, onde antes víamos um canto sofre uma “aberração óptica”, uma deformação. O canto, na verdade, era uma ilusão: o que víamos como madeira era, na verdade, pintura; e onde víamos o encontro de duas paredes, há na verdade uma pequena fenda escondida; deformações de toda sorte que relativizam a fixidez ortogonal do canto. Segundo Cildo, *Espaços Virtuais: Cantos* é um “teorema” que flagra o posicionamento egocêntrico do olho em relação ao espaço. O ângulo, concebido em um primeiro momento como um dado do espaço, um elemento fixo; na obra, torna-se inseparável do movimento olho; sua abstração é resultante direta da percepção deste.

Essa seria uma forma elementar de se armar o trabalho: contra a habitualidade da projeção geométrica, busca-se, novamente, traçar o elo entre sentido, movimento e espaço como um ato integral de percepção. Em *Espaços Virtuais: Cantos*, o espectador tem de se mexer, esgueirar-se por sob as fendas, passar o pé sob as manchas ilusórias, surpreender-se com a ilusão.

Dir-se-ia que, onde havia um canto fixo, havia também um olho que nele projeta seu domínio. De fato, se o corpo extrai da cinética seu prazer; os cubos milimetricamente retos que a arquitetura atual nos confina não pode, senão, operar a partir de uma abstração, uma racionalização do olhar. Confinando-nos em um grid; o antropocentrismo ótico se paga, com efeito, com o tédio do corpo ou o que nele é a evocação do cinético - e nisto as obras de Antonio Gaudí não deixam sombra de dúvida.

Não por acaso, há, por exemplo, alguns observadores que observam em *Espaços Virtuais: Cantos*, para além do questionamento da geometria antropocêntrica, uma forte tensão psicológica iminente. Importam mais as manchas que os ângulos - ainda que, para o artista, trate-se do procedimento contrário. Com efeito, em uma sociedade racionalizada, o homem experimenta no desarranjo de toda perpendicularidade certo tremor. Esse tremor, porém, nada exprime em si, cabendo sempre, à percepção do observado, polarizar a energia que ele libera. Cildo conta-nos de uma experiência que teve ainda criança em goiânia, fato que precedeu o surgimento da obra. Indo descansar do almoço em um dos quartos da casa de sua vó, conta que, de repente, sentiu o corpo completamente paralizado, não podia mover

desvelando uma outra gravidade formiga desinteressada por nós. O termo de responsabilidade, a meu ver, é um dos aspectos cruciais da obra: ela é a deflagração do risco do antropocentrismo do Observador. (RAMOS, Ana Carolina. Noção de Valor. *Blog da Cosac Naify*, 20/04/2014. Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=15495>. Acesso em: 01/09/2014. Acesso em 01/09/2014.)

13 SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.110.

a mão ou as pernas; mas, curiosamente, os sentidos estavam funcionando perfeitamente - ouvia o som da cozinha, do galo, vozes. Eis que então, da diagonal da cama projeta-se da parede até ele

mãos com unhas ultra pintadas, então um rosto e em seguida uma mulher, que logo depois saiu por completo desse canto (...) Eu rezei todas as orações que conhecia, mas nada estava funcionando. (...) E quando ela retornou para o canto, lembro-me que recuperei o controle motor.¹⁴

Em resumo, que essa experiência mágica tenha resultado em um trabalho tão obstinadamente “ótico”, despido de qualquer subjetividade, isto revela bem o que, na obra, manipula-se como energia pré-polarizada.

Em todo caso, dir-se-ia que, ainda que *Espaços Virtuais: Cantos* seja, com efeito, um gesto travado a nível exclusivamente ótico, dele desprende algo que, por sua vez, pode ser captado e gestualizado de maneira distinta pelo observador. Nisto faremos questão de evitar atribuir à obra qualquer valor político *em si*, na medida em que sempre há a necessidade de uma ação do observador para a efetivação do que, nela, pode configurar flagrante e deflagrante.

Enfim, *Espaços Virtuais: Cantos* convida a qualquer pessoa que busque deflagrar situações de tensão que se organizam ao redor do olho e da projeção ótica antropocêntrica lançada ao espaço...

∞

Ao deparar-me com a imagem a seguir num *post na internet*, fiquei assombrado...

14 ibidem, p.237



...fui assombrado; e diante da brutalidade inobservável da foto, ocorreu-me de retomar um gesto de observação de *Espaços Virtuais: Cantos*. Foi através de *Cantos*, de um gesto deflagrado em *Cantos*, que eu logrei produzir, entremeio à brutalidade apresentada, encontrar uma nova condição de observação para a foto: através de *Cantos*, tracei o **ó**.

Essa foto foi supostamente postada por um perfil atribuído à Polícia Militar Feminina, em “comemoração” à intervenção no Morro do Juramento - uma represalha contra jovens que, alegadamente, haviam atirado contra uma das Unidades Pacificadoras (UPP) da Região, resultando na morte de duas policiais. A legenda da foto era: “A resposta à morte da SD Alda e do SD Rocha, ambos mortos no último final de semana, está sendo dada.”¹⁵

Essa mesma foto foi re-postada em repúdio no página do “Vidiga Vidigal” - organização comunitária da favela vizinha, promotora de debates e ações culturais. Para a foto, comentaram:

Esse foi o resultado da ação policial no morro do Juramento. O objetivo era localizar os traficantes que atiraram contra a base da UPP. Seis mortos depois, a gente se pergunta: é justiça isso? Morre 1 de um lado, mata-se 6 do outro. Aí morrem mais tantos de um, e por aí vai (...) Cenas como esta aí, ou do rapaz amarrado no Flamengo não tornarão sua cidade mais pacífica.¹⁶

E, por fim, novamente, a mesma foto fora utilizada por diversos veículos de notícias, na qual se legendava *imparcialmente*: “Após execução de PM, seis traficantes são mortos pela polícia no Rio”¹⁷

Em resumo: uma mesma foto servindo para três comunidades de observadores antagônicas entre si. Uma foto, aliás, que fora tirada por *qualquer um*. Como isto foi possível, afinal?

É simples, consiste no fato de que não há nada para se ver na foto. Muito mais do que o aspecto horrendo do sangue que escorre no chão, os corpos jovens estirados, os policiais postados muito naturalmente pela cena - muito mais do que nela é escandalosamente indicial, o que salta mesmo aos olhos nesta foto é que, justamente, ela não dá nada a ver. Ela é um puro registro, tão escandalosa quanto um gráfico do PIB. Ela é, precisamente, o resultado: há um motivo, um objetivo, uma ação e eis o resultado. É sobre o resultado que se discute: então o

15 PÁGINA atribuída a PM enaltece mortes em morro do Rio e fala em ‘resposta’. *Portal Terra*. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/policia/pagina-atribuida-a-pm-enaltece-mortes-em-morro-do-rio-e-fala-em-resposta,78bb518a36ef3410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>. Acesso em: 01/09/2014

16 “Perto de quem realmente manda, esses moleques estendidos no chão são tão perigosos quanto o Patati e Patatá.” de Mariana Albanese, jornalista e editora da página Vidiga Vidigal, publicado por Negro Belchior em seu blog. Disponível em: <http://negrobelchior.cartacapital.com.br/2014/02/07/perto-de-quem-realmente-manda-esses-moleques-estendidos-no-chao-sao-tao-perigosos-quanto-o-patati-e-patata/>.

17 GOMES, Marcelo. Após execução de PM, seis traficantes são mortos pela polícia no rio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 de janeiro de 2104. Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,apos-execucao-de-pm-seis-trafficantes-sao-mortos-pela-policia-no-rio,1126723>. Acesso em: 01/09/2014

executor comemora; o jornalista descreve; e o civil se pergunta: “*seis mortos* depois: onde isso vai parar?”

O evento mesmo, o evento singular, porém, resta inobservável, consumido que foi no “já visto” ou “nada para ver” veiculado pela foto. Aliás, se cotejada a imagem pela sua vontade de representação, dir-se-ia num primeiro instante que ela parece até mesmo conferir ao evento um aspecto um tanto corriqueiro, banal, *natural*... garotos quaisquer, bandos ou pobres, mortos inexoravelmente por policiais que não sabemos o nome pois, o que deles importa é somente a habitualidade da farda. Eventos que não cessamos de ver repetidamente e que não sabemos como se formam simplesmente, dado que neles tão somente vemos a repetição - de forma que o fato de percebê-los constantemente não serviu para sabermos como pará-los ou, ao menos, observá-los singularmente. Repetição.

Ainda que a foto, de fato, rompa com alguns princípios de um regime estético da empatia: há nela sangue demais, diria Corneille¹⁸, ou sangue de menos, diria Tarantino¹⁹. Digamos que, na foto, o que confere à foto um aspecto brutal peculiar, consiste menos no que nela é representado ou simplesmente percebido, mas, na verdade, como ela envolve nossas sensações. Dir-se-ia que, se de um lado o evento é considerado *natural* porque já é esperado; de outro, entretanto, sua naturalidade não o torna naturalmente representável, dado que excede certos limites em sua grafia. A menos que se assuma a indiferença do registro como a única representação possível dele, um espectador, diante da foto, tem, em geral, apenas a chance de decidir se lhe causa ojeriza, indiferença ou prazer o sangue escorrido, os corpos estendidos banalmente.

Quando comunidades distintas, conflitantes entre si, resolvem partilhar a mesma foto, elas partilham, justamente, o vazio da representação ao redor desse evento - que só pode ser considerado no quadro geral da estatística; ou considerado de mal-gosto na sua forma apresentada. Uma imagem *contabiliza* e que *choca* ao mesmo tempo que já não mais *impressiona*. Dir-se-ia então que, em seu bojo, há um conflito: de um lado, uma imagem ambígua entre aquilo que não pode ser suportado pelos olhos e o que é banal; e de outro, é apenas o registro asséptico da contabilidade dos “resultados” (conforme diz a gíria, contabilidade dos garotos “apagados”). Irrepresentável ao mesmo tempo que indiferente - uma foto, enfim, inobservável, vazia.

O assombro, entretanto, me dava a ver certa organização desse vazio na imagem:

18 Conforme enunciado na ocasião de uma adaptação de Édipo Rei: “Dei-me conta de que aquilo que havia passado por miraculoso naqueles séculos distantes poderia parecer horrível ao nosso, e de que essa eloquente e curiosa descrição do modo como o infeliz príncipe fura os próprios olhos, e o espetáculo desses olhos furados por onde o sangue lhe jorra à face, que ocupa todo o quinto ato nesses incomparáveis originais, abalariam a delicadeza de nossas damas, as que compõem a mais bela parte de nossa audiência e cuja desaprovação atrai facilmente a censura daquelas que as acompanham” (CORNEILLE, Cit. por RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34. 2009, p. 9.)

19 Leonardo DiCaprio, sobre as filmagens de Django Livre, de Quentin Tarantino: “Da minha mão começou a jorrar sangue realmente por sobre a mesa. Talvez eles achassem que tudo estivesse sendo feito com efeitos especiais. Eu quis continuar. Era mais interessante assistir às reações de Tarantino e Foxx por trás da câmera que olhar para a minha própria mão.” (APPELO, Tim. Django’ to the Extreme: How Panic Attacks and DiCaprio’s Real Blood Made a Slavery Epic Better. *The Hollywood Reporter*, 20/12/2012. Disponível em: <http://www.hollywoodreporter.com/news/quentin-tarantinos-django-unchained-how-404160>. Acesso em: 01/09/2014).

assombrava-me que ela pudesse conter certo rigor geométrico. As massas bem dispostas no espaço (policiais entre insignificantes detritos; garotos ocupando todo o recorte da foto) contrabalanceavam visualmente o que seria, de fato, um massacre díspar de forças sociais - o aparato policial técnico versus corpos jovens, pobres e drogados. Não havia sequer um peso e notei que, além do fato de terem sido divididos em fotos distintas os policiais e o resultado da ação; uma quase perfeição ortogonal, perspectiva, determinava a foto com que todos os elementos, os policiais, os garotos, os muros e suas quinas, o gradil da cama disperso no chão no canto inferior direito, os papéis amarelo e branco perfeitamente em diagonal, as roupas ou saco pretos em linha reta, se distribuem ao longo da escadaria da primeira foto. Há, entretanto, algum desarranjo óbvio nessa geometria, seja pelo cano de esgoto, talvez, que salta do canto vertical do prédio ao fundo, ou ainda, certa incongruência, imperfeição, no paralelismo entre as janelas de tijolo inferior e superior, ou uma confusão acerca do que é, qual o ângulo da construção com reboco branco logo a sua frente - desarranjo talvez pressuposto pela foto tirada de cima capturando o informe do estiramento do corpo.

Deparava-me então, na primeira foto, com algo que fora, naturalmente, estruturada tomando como base a perspectiva - seja pela disposição dos objetos; seja pelo ângulo de representação; seja pela distribuição das massas pelo espaço. Flagrava-se então, para meu assombro, duas dimensões: o ato *da captura* da fotografia - a visão panorâmica demais, que crê dá tudo a ver, o acontecimento integral, isto que, na foto, parece querer dizer: “resultado da ação policial no morro do juramento”; e o ato do *disparo* da fotografia - não tratava-se apenas de contabilizar resultados esvaziados de representação; o gesto do disparo reafirmava a própria possibilidade de racionalização antropocêntrica do olho sobre o espaço e os corpos, isto que, na foto, parece querer dizer “e por aí vai”. De um lado, a foto criava uma aparência distorcida, ilusória, para o evento, como uma espécie de geometria projetiva; de outro lado, ela parecia apontar para o fato de que o que se vê com ponto de fuga é, na verdade, duas retas paralelas, isto é, como na geometria euclidiana, o que se vê distorcido enquanto “evento” na foto é tão somente um segmento contínuo no disparo perpétuo do olho sobre o espaço. Disparo de bala, mas também de foto. Disparo perpétuo e paralelo, sem ponto de fuga. Mas disparo de quê?

Entretanto, ver nada disto bastava para tornar essa foto observável. Notar certo rigor na execução do disparo, de certa forma, ainda falar do resultado, isto é, fazer exame de balística. Para ser capaz de tornar essa foto observável, isto é, fazê-la dá a ver qualquer coisa de pungente para além desse vazio, carecia de um gesto de observação capaz de perfurar tanto a gratuidade da cena, essa espécie de pornografia embrutecedora (o que a foto *captura*: geometria projetiva); como também conseguir interromper o fluxo perpétuo do disparo (o que a foto *dispara*: geometria euclidiana). Deveria encontrar um gesto que transtornasse tanto o conteúdo simbólico quanto técnico.

Foi então que ocorreu-me uma lição de *Espaços Virtuais: Cantos*: para desorganizar o domínio antropocêntrico do olho você precisa, primeiro, capturar o “canto”, isto é, o ponto

ao redor do qual todo o espaço se estrutura “angularmente”; depois, você deve se mover em relação a esse canto, observando tanto a deformação que dele se desprende quanto a consciência de si próprio movimentando-se. O canto é justamente o ponto de reversão de toda relação entre a geometria projetiva (distorção) e euclidiana (infinitude): um canto, ao deformar-se, obriga o olho a sair da abstração e reconhecer-se enquanto corpo físico e intenso equivalente no espaço. Com *Espaços Virtuais: Cantos*, a representação deixa de ser, portanto, um jogo entre aparência e abstração, traçando um limite entre o domínio do sensível e do racional, entre ponto de fuga e paralelismo; e torna-se um fato concreto, isto é um canto onde nada mais há além ou aquém para *se ver*, mas que, ao movimentar-se em relação a ele, *dá a ver* sua virtualidade, entrelaçando assim uma realidade concreta do espaço com as intensidades da percepção numa relação inesgotavelmente relativa determinada pelo movimento.

Passei então a procurar por um canto que liberasse o evento da administração dos resultados e da abstração projetiva em que estava condicionado. Um canto que fizesse parar a trajetória dos disparos ao mesmo tempo que restituísse uma virtualidade ao que fora capturado, isto é, que tornasse possível, ao evento, *dá a ver* novas coisas à medida em que eu fosse me movendo.

Para que isso fosse possível, era preciso tomar a foto não mais como uma imagem, mas como um *espaço virtual*. Isto é, não mais *vê-la*, mais movimentar-se entremeio ao que ela *dá a ver*. Tomá-la não mais como algo diante dos olhos, mas como algo no qual nós metemos os olhos e, então, movimentando-se com eles entremeio à paisagem de intensidades cambiantes que ele, *progressivamente*, descobre na foto, procurar pelo canto do disparo e da captura e agenciar seu desarranjo.

Então, não mais *vendo* a foto mas tomando-a como um *meio para observação*, me *movendo* no interior desse *espaço virtual* com a mente, que notei que, se avançasse um pouco no interior da foto²⁰ e me deslocasse-me para à direita, permanecendo rente à parede branca onde lê-se “asse...”, acreditei ser capaz de encontrar um dos pontos possíveis desse desarranjo. Dali, seria possível entrever em outro ângulo, por entre os polícias, a cadeira que está no fundo da foto. Dali, veríamos ela formar um eixo ortogonal perfeito com a linha desenhada pelo beco que escorre para o lado direito, atrás da casa branca. Julguei ver aí, precisamente, um canto. Uma relação precisa entre geometria e elemento ausente, um canto grosso, palpável que, a qualquer deslize, se deformará.

Essa cadeira, tensa em uma situação de ortogonalidade pura, faz surgir, aos poucos, de maneira imprecisa, uma figura do observador. A questão, enfim, não seria exatamente se alguém se sentou, se sentará, ou não mais pode sentar nessa cadeira; e nem o que, sentado ali, ele - quem? - observaria; ou ainda, de quais dos eixos ele viria ou partiria; e o que, em relação a ele, os transeuntes pensariam. A questão seria, justamente, *essa pura contingência*, essa fenda

20 Sugiro ao leitor retornar quantas vezes for à foto até que ela também se torne um “espaço virtual” para tu e, então, você também possa se mover no interior desse espaço. Assim, você poderá restituir a isto que, doravante, descrevo de maneira quase asséptica, todas percepções pelas quais o que há de repugnante nos assalta, como a provável textura seca de sangue no chão; o cheiro de suor, os estalido seco dos objetos de metais e de couro; o rumor da cidade em funcionamento; a temperatura pouco mais morna dos cadáveres, em comparação com o cimento, na sombra...

por onde escorre súbitas ausências, súbitas aparições, essa indecisão narrativa profunda que não faz, senão, escorrer tudo para aquém desse canto. Essa figura do observador, imprecisa, cuja carne perceptiva é feita de puro contingencial, parece traçar no espaço o rumor grosso do que se ouve, entornando abaixo, do mais alto no morro; ao mesmo tempo, traça um olhar enviesado que cruza, atravessa, toda a clareza antropocêntrica, como quem, com o olhar embaçado de quem *atravessa o risco*, procura por uma sabedoria mais profunda; ao mesmo tempo parece traçar o vigor imponente de um corpo firme, pesado, em oposição a essa movimentação imprecisa e abjeta dos corpos destroncados de policial, seres cuja força bruta se paga com a impossibilidade de se ter uma vida orgânica plena.

E o que veria, ouviria, sentiria essa figura imprecisa, sem rosto? Pouco importa. O que importa é que ela confere o peso necessário a esta foto, ela aglutina a sua deformação. Ao redor dela se forma - eu vejo - deslocando do entroncamento angular o próprio beco, a própria escada, e também o sol morno, tudo entornando grosso, voçoroca sem linearidade, o espaço sobre o próprio espaço, massa espessa que nos atinge de uma forma mais bruta que o próprio sangue.

Aqui já não há mais nenhum “por aí vai”; pelo contrário, da foto fendida devêm “por aí vem” - nesse canto, cadeira perpendicular ao beco sob a qual se escorrem inúmeros fios de sangue, escorre também todas as outras fotos, todos os outros corpos recuperados e por fazer, porém, sem deixar jamais que eles formem apenas, entre si, repetições, pelo contrário, cada um fixando ali, entremeio à dispersividade contingencial, o traço abjeto e anti-natural de sua deformação contínua, transformando-a no peso inexpugnável da virtualidade da violência, fixando.

Minha observação escorre nesse caldo grosso: a bala também atinge - o olho. Mas eu observo. E essa foto é pesada demais para que possa ser simplesmente trocada por outra. Daqui só se acumula: não vou dar um passo mais para frente. Lembro-me que o poeta David Wojnarowicz pedia, então, para que se jogassem na porta da Casa Branca os corpos das vítimas da aids e da política de higienização do governo americano contra os homossexuais. Observar essa foto pode não aparentar fazer muita coisa; mas serve, ao menos, para subtraí-la do oceano de fotos que circulam sem parar e, então, jogá-la como *um corpo* na porta do governo ou desse livro. Observá-la, assim, torna-a pelo menos manipulável - e então podemos finalmente romper o elo que nos une, no vazio da representação, ao perpetrador, ao exegeta do saldo ou ao fotógrafo indiferente ou triunfalista.

No caldo grosso fermenta-se uma resistência? Um choro, ao menos, decerto. Subtrair a clareza da foto é, também, subtrair da bala a sua trajetória: não é a bala que te mata, é o buraco²¹. E *Espaços Virtuais: Cantos* seria aqui, enfim, na densidade geral extraída, lembrada não mais apenas como “um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis”²².

21 Conforme canta Laurie Anderson, refletindo sobre a performance *Shoot*, de Chris Burden. Ouça: “*It’s not the Bullet that Kills You (it’s the hole)*”.

22 MEIRELES, Cildo. *Cruzeiro do Sul*, 1970. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan.

SUPERFÍCIE

Estranho preconceito, contudo, que valoriza cegamente a profundidade em detrimento da superfície e que pretende que superficial significa não de vasta dimensão, mas de pouca profundidade, enquanto que profundo significa ao contrário de grande profundidade e não de fraca superfície. E, entretanto, um sentimento como o amor mede-se bem melhor, ao que me parece, se é que pode ser medido, pela importância de sua superfície do que pelo grau de profundidade...

Michel Tournier

Restou implícita no capítulo anterior a ideia de que, se há um conteúdo político em uma obra de arte, essa só pode, efetivamente, ser atribuída à ação do observador. Mesmo que o artista possua convicções fortes, declare possuir esta ou aquela intenção política, um objeto artístico jamais poderá considerada como possuidora de um caráter político essencial, na medida em que dela só se pode extrair algo, em essência, desprendido - algo que *nunca foi* -, de forma que ela depende sempre da ação da percepção do observador que, por sua vez, converte a energia psíquica não polarizada em *seria*, que é o *nunca foi* da arte convertido ou acrescido de ação em potencial; ao mesmo tempo que uma relação gestual indeterminada e inativa para com o *é* do abstrato.

Se isso que dissemos for verdade, quer dizer, tiver alguma capacidade de armação para a questão da arte; perguntaríamos por que, afinal, se verifica, hoje, no quadro geral da crítica de arte contemporânea, tanta necessidade de se identificar, no artista, uma postura política e/ou reflexiva essencial?

Talvez o recurso constante ao debate social ou político em arte marque, antes de mais nada, a singular característica atual da arte e de seus observadores: sua aventura, agora, se dá no espaço sincrônico da sociedade.

O crítico norte-americano Hal Foster identifica no procedimento artístico contemporâneo uma exacerbação das potencialidades do espaço. Isso seria particularmente evidente quando o artista, hoje, deixa de trabalhar sob a regência da noção de “obra” e passa a desenvolver “projetos”. Se a noção de unidade do objeto de arte mantém-se, de certa forma, a arte necessariamente vinculada tanto às instituições museológicas e à diacronia histórica das formas; o “projeto -” ainda que por projeto se intenda uma série de pinturas - libera a atividade poética para expressar-se diretamente no tecido social, na medida que, por projeto, caracteriza-se uma postura de assimilação do corpo social na perspectiva de um

confrontamento ou de um retrabalho. “O artista seleciona um local, entra em sua cultura e aprende o seu idioma, concebe e apresenta um projeto, para depois passar para o novo local onde o ciclo é repetido.”¹ O espaço, os inúmeros mecanismos vitais que nele permanecem tesa ou frouxamente sincronizados, não apenas confere ao artista lugar para que esse exerça sua atividade, como também é para onde o observador deve ir se quiser restituir para a obra a possibilidade de sua inteligibilidade. A cada novo espaço aportado, o artista é confrontado não com a história da arte, mas com a necessidade de produzir uma ontologia diacrônica do idioma para dar conta do que, no espaço, é sincronia em movimento.

Porém, o que poderia parecer a um olhar menos atento um ganho inequívoco da arte atual em relação à do passado, uma vez que essa passaria a conter um poder político real, enquanto a outra permanece restrita à moldura ou pedestal e ao elogio das formas; para Foster, a apologia espacial conservaria em seu bojo uma crise mais profunda, que remonta a um debate do modernismo estabelecido no início do séc. XX: disputa entre uma suposta essência contínua do tempo da arte e outra, a produção constante de rupturas com o passado para abrir potencialidades espaciais puras.

O crítico identifica dois discursos contrários nessa ocasião:

Pedia-se à arte que se restringisse a seu espaço, sua área de competência, para que pudesse sobreviver, e mesmo prosperar, no tempo e assim “manter seus padrões de excelência”. De modo que o modernismo formal estava ligado a um eixo temporal, diacrônico ou vertical; nesse sentido, ele se opunha a um modernismo vanguardista que pretendia operar “uma quebra com o passado” - que, com a ampliação da competência artística, favoreceu um eixo espacial, sincrônico ou horizontal.²

De um lado, artistas formalistas buscavam conservar, em suas obras, o tempo da arte - não como um tempo repetido, conservado; mas como uma consciência diacrônica, isto é, posicionavam-se numa relação direta à história das formas e, então, na manipulação desse tempo, produziam os novos problemas que reorientavam, sob a forma de resgate ou recusa, elementos da tradição. De outro lado, obras de vanguarda que negavam o todo temporal de tal tradição e buscavam incorporar, na produção artística, elementos inesperados, oriundos diretamente do mundo social. Nesse caso, tratava-se de estabelecer, segundo Foster, uma consciência sincrônica, isto é, de investigar a relação da arte não com seu tempo essencial, mas com o espaço circundante, e assim faziam-na aportar no mundo sincrônico dos jornais, objetos industriais, dos dejetos, etc. Seria inclusive possível distinguir na vanguarda, segundo Foster, diversos modelos sincrônicos - de natureza anárquica, levada a cabo pelos dadaístas, que buscavam o nada liberado pela anulação do *status quo* da forma; e os construtivos, posto em jogo pelos construtivistas russos, que buscavam propiciar o advento de uma sociedade

1 FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. São Paulo: Cosac Naify. 2014, p.184 et seq.

2 Ibidem, p.8-9

revolucionária capaz de romper com os grilhões do tempo a partir da produção racional de formas funcionais. Em ambos os casos, um mesmo interesse no “horizonte social”.

Essas duas linhas, tradicional e vanguarda, de exacerbação diacrônica e sincrônica, permaneceram, segundo o autor, de forma mais ou menos independentes ao longo de todo o modernismo. Tais linhas convergiram em um elo somente, ao seu ver, na ocasião das neovanguardas americanas dos anos 60 e 70 (nesse sentido, o autor discorda da leitura corrente que vê para esse movimento apenas uma tentativa de repetição *acrítica* da arte vanguardista do passado). Para Foster,

um mérito essencial da neovanguarda é que ela procurou manter esses dois eixos em coordenação crítica. Do mesmo modo que a pintura e a escultura do modernismo tardio (...), ela funcionava por meio de seus ambiciosos antecedentes, e assim sustentou o eixo vertical ou a dimensão histórica da arte. Ao mesmo tempo, recorreu a paradigmas do passado para abrir possibilidades presentes, e assim também desenvolveu o eixo horizontal ou a dimensão social da arte.³

É o caso de artistas tão díspares quanto Marcel Broodthaers, Dan Flavin e Daniel Buren - cada um a sua maneira retomando antigas práticas e problemas estéticos e, através delas, buscando operar novas críticas sociais (a instituição artística, o privilégio da representação, o ateliê etc).

Porém, à medida que a arte contemporânea segue seu curso, Hal Foster enxerga uma exacerbação da potencialidade sincrônica, horizontal, espacial, em detrimento de sua dimensão sincrônica, vertical, temporal. O artista, agora, já não procede mais a partir de um consenso ou dissenso acerca da história da arte. Ele “passa de um projeto [artístico] a outro, e precisa aprender a amplitude discursiva e a profundidade histórica de muitas representações diferentes - como um antropólogo que entra numa nova cultura a cada nova exposição”.⁴

O autor oferece um panorama vasto artistas nessa prática. Podemos armar um exemplo próximo com Paulo Nazareth. Paulo, ao ser convidado para fazer uma exposição na feira Art Basel, em 2013, resolveu chegar até o museu a pé, caminhando. Do trajeto do bairro Palmital, em BH, até Miami, seguiu descalço, sem lavar a planta do pé. Durante a viagem, comparava seu rosto com de outros nativos; vendia fotos de sua “imagem de homem exótico” e ostentava placas escritas em inglês errado propositadamente, onde perguntava: “qual é a minha cor de pele?” (How is the Color of my Skin?), “Llevo recados à USA”; dormia na rua ou de favor, pegava caronas... O “resultado final” dessa viagem horizontal exposta na feira, por sua vez, não parecia resultar de um *insight* em relação à história das formas ou dos procedimentos de arte (e a crítica de seus vícios, o “artesanato cerebral e manual”⁵, conforme

3 ibidem.

4 Ibidem.

5 CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.22.

denominou Cildo). A Kombi repleta de Bananas - *Art Market / Banana Market* (2013) - que Paulo, enfim, apresentava na galeria, dialogava sobretudo com a história da cultura (e a crítica dos seus estereótipos). Ao longo de toda obra de Nazareth, ele parece se perguntar sempre: como enquadrar a sociedade com a minha arte? Como a sociedade me enquadra como pessoa e como artista? Tratava-se, pode-se dizer, de procurar realizar uma ruptura simbólica com um quadro sincrônico - cultural - em voga no espaço; e nesse sentido, tratava-se de realizar, com arte, uma política de si. Para Foster, essa nova modalidade de produção contemporânea corresponderia a um turno “etnográfico”, cujo início deu-se, sobretudo, em meados dos anos 80 e 90.

Pode-se interpretar que, para Foster, o turno sincrônico da arte não é menos problemático que a exacebação do tempo, tão criticada hoje. Se a supervalorização do eixo vertical (notado, por exemplo, no conceito “especificidade do meio” criado por Clement Greenberg, que o levou a concluir que o expressionismo abstrato americano era a forma mais avançada de pintura, pois era absolutamente plana, sem representação ou ilusão que a levasse a parecer com outra coisa para além da pintura) trazia o risco de um “fascismo” estéril das formas; o elogio do eixo horizontal da arte - onde a arte importa menos que a própria sociedade enquanto projeto - também possuiria seus próprios paradigmas e limites que devem ser observados com cautela.

Na aventura horizontal, Foster nos aponta, a arte enriqueceu-se múltiplos eixos diacrônicos e ampliou significativamente seu território de ação - e hoje, mais próxima de um embate cultural, a arte estaria em vias de ter uma ação política efetiva e verificável. Porém, ele argumenta, hoje perdeu-se qualquer esperança de se chegar a um consenso possível sobre qual é a necessidade intrínseca da arte. Se era possível, outrora, verificar em Picasso um retorno constante a Velázquez ou Goya para extrair deles uma força expressiva para o home; hoje, um artista habitual, se perguntado o que para ele consiste de urgente na arte, preferirá falar de uma comunidade.

A realidade está nos subúrbios [na periferia parisiense], onde há vitalidade, decepção, depressão, energia, utopia, autonomia, loucura, criatividade, destruição, ideias, pessoas jovens, esperança, lutas a serem lutadas, audácia, discordâncias, problemas e sonhos. Está nos subúrbios as grandes questões do hoje, elas estão escritas nas fachadas das construções. É nos subúrbios que a realidade do hoje que pode ser apreendida, e é nos subúrbios que o pulso da vitalidade dói.⁶

Abrindo mão do patrimônio expressivo das formas concebido ao longo de séculos; e concorrendo com o risco de perder totalmente a sua identidade pela urgência de integrar-se aos meios da vida sincrônica; a arte, no turno etnográfico, parece pré-disposta a realizar

⁶ Thomas Hirschhorn em entrevista para: VILLEGAS, Abraham. Thomas Hirschhorn by Abraham Villegas. *Bomb Magazine*. Disponível em: <http://bombmagazine.org/article/3621/>. Acesso em: 01/09/2014. Entrevista cedida a Abraham Cruzvillegas.

uma “superidentificação com outro (por meio do compromisso, da autoalterização etc)”. Buscando superar a limitação projetual, a arte quer tornar-se, ela própria, um membro *autêntico* das comunidades que elege; assim, acaba por perde qualquer consciência acerca do ato de representação em jogo, sem o qual ela pode terminar por “alienar ainda mais [esse outro] (...) se não levar em conta a alterização já em prática na representação.”⁷

∞

Se retomamos a questão da aventura sincrônica e, em última instância, política da arte sob o prisma de alguns trabalhos de Cildo, vê-se armar uma outras postura divergente da do artista etnógrafo.

Cildo, pode-se dizer, é um artista que fia-se na mesma linha dos “neovanguardistas”, na medida em que, em seu trabalho, há sempre a retomada de um problema estético articulado ao desenvolvimento de uma potencialidade social. Cildo, resgatando um problema basilar da série *Eureka/Blindhotland* (1970-75), revela seu interesse na dimensão do peso.

Essa característica que eu vejo como talvez a mais marcante do fato escultórico, e que tem sido sistematicamente escamoteada. Então, me interessa muito pela questão do peso - por esse aspecto de base de toda a história da escultura. É que sempre ficou sacrificado em detrimento do que estava representando aquela massa. Quando, em si mesma, aquela massa já era alguma coisa, e quando se estava nos bastidores sabia-se que ela era um fato que se impunha mais do que aquilo que representava.⁸

Vê-se que o interesse no peso já nasce simultaneamente diacrônico - uma pergunta fundamentada na história da escultura (com efeito, ele cita Alexander Calder como uma referência - e sincrônico - na medida em que nos bastidores há para o fato, todavia, já um conhecimento em processo. Em último caso pergunta-se porque não houve uma articulação crítica entre a forma escultórica e a percepção daquele que a transporta.

Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola (1968-2013) também exemplifica a articulação crítica dos eixos sincrônico e diacrônico. Ela teria se desenvolvido a partir de uma reflexão ocasionada pelos *readymades* de Marcel Duchamp. O gesto duchampiano consistiria na escolha anestésica⁹ de um objeto industrial que, uma vez transformado em arte pelo traço arbitrário do artista, acabaria por contrapor às estéticas das formas uma ideia de arte, quando seria impossível determinar para tais objetos qualquer dimensão manual ou estilística, sobrando apenas a ideia de sua formulação. Esse gesto, para Cildo, abre a

7 FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. São Paulo: Cosac Naify. 2014 p.184

8 SCOVINHO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.66.

9 “A escolha desses *readymades* nunca foi determinada pelo deleite estético. A escolha baseou-se numa reação de indiferença visual e ao mesmo tempo numa total ausência de bom gosto ou mau gosto (...), na verdade uma completa anestesia.” (DUCHAMP, Marcel. A propos of ‘*Readymades*’. In: STILES, K.; SELZ, P. (Orgs.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists’ Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 21.)

possibilidade de inserção de uma ideia artística no próprio circuito dos objetos industriais e, nesse caso, ela poderia subverter e/ou flagrar a circulação e produção de ideologia alienante em jogo no mercado. O *readymade*, então, deflagrava a possibilidade de se inserir, em um campo considerado reificado e impalpável, a marca do traço singular de uma resistência estética. Se, em Duchamp, o gesto do *readymade* flagrava - nos diz Cildo - o artesanato manual, a habitualidade da história diacrônica das formas - “Duchamp lutou contra o gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico, que essa mecanicidade, essa habitualidade, fatalmente provocaria no indivíduo”¹⁰; em *Inserções em Circuitos Ideológicos*, ele ressurgiu como um gesto de inserção que flagra a produção da ideologia, da habitualidade da cultura capitalista, e também uma espécie de artesanato de tipo “cerebral” na arte panfletária. Assim, era contra a sociedade funcional, mas também, contra certos procedimentos conceituais da estética, que se lançava *Inserções*.

A obra de Cildo consiste em inserir certas frases de conteúdo anti-ideológico - como, por exemplo, “*Yankees Go Home*” - nas garrafas de vidro retornáveis de Coca-Cola, e devolvê-la à circulação. No verso das garrafas, havia uma breve descrição de como a inserção foi feita, seguida de uma “assinatura e data” - C.M., 1970. Como a obra de Duchamp, as *Inserções* são essencialmente um gesto puro, na medida que não carecem do suporte ou da objetificação para se concretizarem enquanto arte - a escolha do urinol ou da garrafa de refrigerante é, conforme foi diversas vezes notado, um desdobramento, uma escolha posterior à ideia. A potência do gesto efetua-se para além do objeto que dá a expor ao mesmo tempo que permite à ideia adquirir certo potencial ativo. É atribuído para a operação de *Inserções* e o *readymade* a evidência do caráter “conceitual” do trabalho de Cildo¹¹. Considero, entretanto, que tal relação arma-se melhor se abordada a partir de uma noção “gestual” - na medida em que ambas realizam-se mais a partir de um gesto de escolher, usurpar, um objeto de sua circulação habitual para inseri-lo em outro, do que, enfim, de um ato de conceitualizar tal decisão. Nesse aspecto, notemos que Sol LeWitt, declaradamente conceitual, buscava demonstrar a independência total da ideia em relação aos processos de gestualização subsequentes. Aninhava-se na cegueira da ideia para com aquilo que é concretização pragmática seu trabalho; enquanto em Cildo e Duchamp a ideia conserva ainda uma relação fluida com o gesto posterior (com efeito, Duchamp produz inversões, cortes, sobreposições, todos sintomas de uma ação gestual).

Seria essa potência gestual que conceitual que confere a ambas as obras um potencial ilimitado de desdobramentos. Se foi dito que, com o *readymade*, toda inobservável multiplicidade de objetos do mundo tornaram-se passíveis de se tornarem *suporte de uma intenção ou intervenção artística*; o mesmo pode ser dito em relação à obra de Cildo, que

10 CILDO *Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.37.

11 Marco Pasqualini oferece uma análise de diversos textos que atribuem uma prática conceitual a Cildo em: PASQUALINI, Marco. *Uma Poética Ambiental - Cildo Meireles 1963-70*, São Paulo: USP, 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, p. 6-13.

torna todos os circuitos de circulação de objetos ou discursos em operação passíveis de sofrer uma mesma inserção gestual de uma ideia ou expressão artística. São ambos gestos que, já na sua própria composição, formulam os *meios para sua deflagração*.

Na superfície de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, é possível notar três distensões do gesto. A primeira consiste na redução do gesto a uma superfície mínima: ela torna-se o registro de uma operação. Trata-se da garrafa apresentada no museu. Na superfície mínima, o gesto revela a força potente que traça no interior do tempo sincrônico da arte e seus procedimentos. Nesse caso, discordo que toda aparição de *Inserções* em um contexto museológico implica, necessariamente, na objetificação de uma obra de natureza “performática” - ainda que seja explorada, institucionalmente, a noção de autoria e originalidade negada pela própria obra. O objeto garrafa de coca-cola que se vê não é nada mais que um lugar onde um gesto traçou, para a observação, a fixação de um circuito e a deflagração de uma inserção - nisto, o objeto equivale á todas as garrafas do mundo, inseridas ou não.

Em uma distensão média do gesto, ele consiste em cruzar o meio que convoca: seja cruzando todo o circuito mercadológico; seja cruzando todo o meio da redundância oral coletiva. De um lado, ele experimenta (no sentido que Doris Salcedo confere, etimologicamente, ao termo, experiência = atravessar o risco¹²) toda a produção, distribuição e consumo, e as infinitas possibilidades de súbita inserção que eles guardam; de outro, experimenta-se justamente o limite da singularidade até o anônimo da redundância, onde os gestos singulares tornam os gestos simples capazes de apreender um número cada vez maior de informações, de “dáveis”. Na distensão média, o gesto envolve uma percurso pela topografia.

Na distensão máxima, o próprio gesto torna-se redundante, na medida em que, ao realizá-lo continuamente, descobre-se, no findar do gesto, a insinuação da resistência em denso rumor. Na maior superfície, a singularidade do gesto corre para o oceano anônimo como cartas de naufragos no mar. Como o naufrago que, num ato de fé, celebra a sua esperança na comunicação sem rosto, sem nome; ao carimbar uma nota, ao devolver uma garrafa, o participante assombra-se com a sua própria gesticulação que, subitamente, passa a assumir um corpo volátil expressivo imiscuído na superfície pura das trocas energéticas.

O importante não são os conteúdos, mas a estrutura dessa comunicação volátil: murmúrio coletivo que não cessa de acontecer. A inserção tira daí o seu modelo, opera nessa frequência, aposta nessa homeopatia explosiva.¹³

O gesto deflagrador de *Inserções* tem a mesma potência de *Cruzeiro do Sul* (Cildo, 1969-70): é uma explosão cerebral capaz de ocupar toda a superfície da pele e alcançar toda a extensão do espaço vital; é o gesto de uma explosão que apreende e amplifica, ao cruzar a pele das coisas, todo o murmúrio resistente investido contra os Sólidos; é a centelha, o gesto físico que

12 Cf. p.178

13 BRITO, Ronaldo. Frequência Imodulada. In: CILDO *Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p. 9.

insere-se nos Circuitos-Sólidos como o magma que torna manipulável todos os mecanismos e entroncamentos de vida.

A dimensão gestual conferiu à obra de Cildo certa singularidade dentro da história dos procedimentos artísticos, na medida em que através dos gestos, ela foi capaz de solucionar alguns impasses concernentes ao objeto de arte que impediam a uma proposição artística transitar livremente no conflito entre arte e vida - tensão doravante considerada fundamental no turno espacial da arte contemporânea desde os anos 60.

Quais são tais impasses e as soluções oferecidas? O primeiro impasse superado consiste no fato de que o gesto de inserção prescinde do enquadramento institucional da arte para organizar sua visibilidade. De fato, um observador pode experimentá-la desconhecendo a proposta e o artista sem que isso configure prejuízo de sentido. Pois o próprio gesto de inserção, nesse caso, organiza sua própria visibilidade.

O segundo impasse superado era de que a obra era capaz de fazer sumir, no próprio circuito de venda/troca de garrafas, os princípios fundamentais para o estabelecimento de uma história da arte - a autoria artística, a unidade objetual, a possibilidade do colecionismo e de exposição... Circulando anônimas, as *Inserções* foram provavelmente um dos objetos de arte com o valor de venda mais irrisório - tinham o exato preço de um refrigerante. Isto, evidentemente, porque para ela era importante deflagrar em seu turno o próprio gesto de compra em sua habitualidade, isto é, era importante, mais do que a análise do conceito, que o observador se assombrasse com a própria maneira com que ele, habitualmente, gesticula uma sobrevida para o circuito ideológico. Nesse caso, controlar o sistema de especulação financeira em torno do coeficiente artístico de uma obra era, e ainda é, de suma importância para a eficiência de *Inserções em Circuitos Ideológicos*; dessarte a necessidade assinar a obra como uma cifra "C.M. 1970", pois já não bastava postar-se para o circuito de forma lacônica (jocosa) como o sr. R. Mutt.

Por fim, o último impasse resolvido consiste no fato de que o gesto de inserção pode, potencialmente, ser executado por qualquer um, isto é, pode moldar-se aos mais distintos campos diacrônicos e suas intenções espaciais. Nota-se, comparativamente, que os *readymades* de Duchamp pressupõem certa expertise estética, na medida em que se exige do propositor a capacidade de realizar um gesto de "escolha anestésica", isto é, um gesto capaz da negação integral dos paradigmas da estética, do belo e do feio, do deleite das formas - ainda que o resultado final seja o jocoso. Já o "conceito" de *Inserções*, em sua imediata simplicidade, nada pressupõe: basta que se compartilhe um ímpeto de resistência aos circuitos, basta que se almeje uma inteligência sincrônica para a resistência cultural. Ao contrário do gesto duchampiano, que ainda demanda certa efetivação teórica; o gesto de inserção conserva, para sua efetivação, a mesma liberdade da oralidade.

Contra o privilégio do objeto de arte, por seu turno, considero importante calcar o



Inserções Em Circuitos Ideológicos, Projeto Coca-Cola
“Qual é o lugar da obra de arte?”

Poderíamos também perguntar: Qual é o suporte para a resistência?¹⁴

14 O crítico Okwui Enwezor oferece a seguinte hipótese para o lugar da obra *Inserções*: “Nós nos inquietamos e perguntamos então sobre a eficácia crítica de *Inserções* ao mantê-la encarcerada na caixa de fetiche mumificante do museu e sua imaculabilidade marmórea enquanto carcaça do passado artístico. Não seria então melhor retornar o trabalho para suas condições temporais originárias ao reivindicar sua estrutura de circulação e recepção de volta à economia de redistribuição social quando ela for exibida em Londres?” (MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.). Cildo Meireles. Nova Iorque: DAP Publishing. 2008, p. 68.) [Tradução do autor.]

Minha opinião é que não há problema algum ela encontrar-se dentro de um museu ou no interior de quatro paredes qualquer. No museu, evidencia-se a operação, e as *Inserções* tornam-se, simultaneamente, um *readymade*; um *alreadymade*; e um *to-be-made*; nesse caso, significaria notá-la, cotejá-la como um procedimento artístico que insere-se no Tempo da arte como “obra” e todas as suas contradições e possibilidades. Em todo caso, pergunta-se: porque esperar pela intervenção da caixa mumificante e não fazer, você mesmo, a *Inserção* em Londres? Será que falta patrocínio da Tate ou da Coca-Cola, enfim?

Em Londres, o grafiteiro Banksy sustem a cultura das inserções - como por exemplo, a hilária inserção que o artista, junto com o músico Danger Mouse, fez no disco da socialite Paris Hilton, onde trocaram o encarte com fotos de cães ou de topless e o disco com paródias e remixes como “Porque sou famosa?”, “O que eu fiz?”, “Por que eu estou aqui”. O artista teve o cuidado de manter o código de barras intacto, de forma que as pessoas puderam comprá-lo sem notar. “Eu tenho de tirar o meu chapéu - é uma falsificação muito boa”, disse o porta-voz da Virgin Records, atarefado em localizar os cds.

trabalho sobre a oralidade. A oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte: ela não só prescinde da posse do objeto como é de fácil transmissão e expansão social. Um trabalho deve poder ser “contado”, sem grande perda de substância. (...) Gostaria de que meus trabalhos pudessem ser ‘manipulados’ mesmo por aqueles que tenham apenas ouvido falar deles. Mesmo porque, como a língua, a arte não tem dono.¹⁴

Assim, eis que *Inserções* levava o gesto essencial do *readymade* para uma aventura espacial, como que para mostrar-lhe:

Eis o que não há: o mundo pronto. E se as políticas, as ideologias e as ciências dominantes pretendem fazê-lo passar por tal, a arte servirá para desestabilizá-lo. E, aqui, no nível da própria ‘física’: é nosso ao redor, o ambiente literal, que vai desandar, perder as propriedades fixas; no limite, é o mundo reassumido como aventura.¹⁵

A oralidade, em *Inserções*, não se faz sentir apenas na sua divulgação a apropriação, ela já está inclusa como elemento simplificador na poética. Se se trata de fazer frente aos circuitos ideológicos de arte e mercado; *Inserções*, porém, possui uma aposta divergente se comparada com o trabalho de Hans Haacke, por exemplo, cuja obra, tantas vezes, só pôde partir da coleta de informação e do que é específico do contexto denunciado - nenhuma outra forma de apropriação imediata pela oralidade dela sendo possível senão o comentário político. Em *Inserções*, por sua vez, quase não se nota o trabalho do artista. Ele limitou-se a enunciar a possibilidade da operação. Pegue-se, por exemplo, as frases escolhidas para serem impressas em *Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Cédulas e Projeto Coca-Cola*: a pixação de “Yankees Go Home!”; o grito resistente “Quem Matou Vladimir Herzog?”; nomes de desaparecidos pela ditadura divulgados em jornais; cantos políticos populares, como “Cuidado com o trombadão! Maluf Não”; a efervescente pergunta “Which is the place of the work of art?”; a descrição gráfica de como fazer um Coquetel Molotov... Todas são frases redundantes, isto é, frases que, de uma forma ou de outra, estavam “na boca do povo”. A simplicidade do gesto de inserção é uma simplicidade que remonta à potência da oralidade - nela aposta o coeficiente de resistência do trabalho.

A arte tinha de poder ser feita e curtida por qualquer pessoa tocada por ela. Tento sempre trabalhar com ideias as mais claras e reproduzíveis. Para mim, o trabalho ideal deve ter um grande coeficiente de informação nova dentro da forma mais redundante, isto é, mais coletivamente possuída. É o caso da nota de zero e das

14 SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.29

15 BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p.191.

inserções.¹⁶

O importante para o gesto de inserção não é agregar, divulgar, denunciar informações para um público; mas, de alguma forma, se apropriar daquilo que, na resistência, só pode ser de posse coletiva - o gesto simples que, se valendo daquilo que, em linguagem, é redundante, se insere no circuito para fazê-lo tombar à terra sem dono das trocas fluidas da arte e da oralidade.

Inserções nunca quis sobrepor-se a qualquer ato de resistência nem dizer que não há resistência alguma; nunca quis apresentar-se como detentora de uma mensagem fundamental para as massas; nem nunca pretendeu a novidade de um discurso. Cildo, com sábia humildade, diz-nos: *Inserções* não inventou a “inserção” nos circuitos, a obra trama tão somente uma nova reparição, outro contexto, e oferece-se disponível - sem dono, garrafa jogada ao mar - para novas trocas, novos contextos. Esse é um detalhe que geralmente passa despercebido: o fato de que “inserções” já ocorreram e ocorrerão sempre.

1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos): 2) esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação: 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem.¹⁷

“Isso sempre ocorre...” - ele não cessa de apontar. Com efeito, *Inserções* se relacionam com aqueles que inserem um elemento resistência com a mesma *afinidade* que Deleuze traçou entre arte e resistência:

A arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo¹⁸.

Fazer convergir mais uma vez no espaço a força de troca energética da oralidade, meio por onde cruzam forças resistentes e também de arte, meio onde travam afinidade. Em resumo, uma pura afirmação do meio em detrimento do objeto.

Contra a adequação do Objeto, sujeito formado, sob o controle das instâncias normalizadoras, o trabalho quer dissolver-se em oralidade, passagem constante de energia, vertiginosa comunicação que pretende atravessar o corpo coletivo.

16 SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.76.

17 CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.2.

18 DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 27 de junho de 1999, p. 4- 5.

No mundo hierarquizado, no regime da inteligência dos sólidos, a “inserção” só pode ser murmúrio, senha, passe, trocas que ocorrem na sombra, acumulação do impossível: lixos, sonhos, piadas, brancos, ilusões.¹⁹

O gesto de inserção, dessarte, não pode constituir, ao modo do etnógrafo, uma relação de alteridade com o outro porque nunca há, para ela, um *outro*. Para esse gesto, o outro não é alguém *em si*, é alguém com quem se estabelece trocas efêmeras que podem, em última instância, transmutar os sujeitos.

O *relais* da arte em sincronia com o espaço já não passa pela representação do outro ou da realidade; ela adquire, com *Inserções em Circuitos Ideológicos*, os contornos de operação uma estrita no campo dos procedimentos de arte; corpos gestuais singular de inserção; e uma neutralidade para o enquadramento expressivo.

∞

É possível notar uma certa habitualidade crítica para a leitura de *Inserções em Circuitos Ideológicos*. As aproximações com Duchamp; o apontamento para as intenções sincrônicas espaciais; e até mesmo a comparação com o graffiti - todos eles são temas recorrentes nas mais diversas críticas, de forma que é até mesmo difícil apontar diferenças entre uma observação e outra²⁰. Seria preciso reconhecer que, ainda que aponte para dimensão gestual em detrimento do conceitual, minha reflexão pouco difere em princípio dessas outras críticas, na medida em que eu também me limito a demonstrar a pertinência diacrônica da operação gestual na arte e a potência intencional sincrônica do gesto de inserção - em suma, nos limitamos a discutir a obra sem efetivamente realizar o gesto singular do *inserir-se*, da mesma maneira em que refletimos sobre o trabalho do pintor sem, contudo, pintar.

Não estaríamos, portanto, diante de uma espécie de “artesanato” da observação - uma

19 BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: CosacNaify, 2005, p.9.

20 Sobre a recorrência da aproximação de *Inserções em Circuitos Ideológicos* com o pixação, veja:
- MELENDI, Maria Angélica. *Garrafas no Mar, da Urgência à Desesperança*. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/grupo/textopiti04.htm>. Acesso em: 14/04/2014.

- WISNIK, Guilherme. Menos-valia como lucro. In: CILDO Meireles. São Paulo: Cosacnaify, 2014, p. 47-58.

- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, p. 23.

- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005, p. 86.

A pixação, por fim, reaparece em entrevista do próprio Cildo Meireles...

- HERKENHOFF, Paulo; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Trad. Len Berg. São Paulo: CosacNaify, 2000. p. 8-35. Entrevista cedida a Geraldo Mosquera.

Algumas das outras críticas de *Inserções* a que me refiro são::

- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, p. 61-62

- BOUSSO, Vitória (org.) *Por Que Duchamp?* São Paulo: Paço das Artes/Itaú Cultural.

- MORAIS, Frederico. Contra a arte ausente: o corpo é o motor da obra. In: COHN, Sergio (Org.). *Ensaio fundamenteais: Artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

- ENWEZOR, 2008, p. 68. In: MEIRELES, Cildo, BRETT, Guy (org.) *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing. 2008.

Entre as críticas, somente Ronaldo Brito traz uma mudança significativa para o quadro que tracei ao ter buscado radicalizar a “inserção” como uma operação conceitual armada em um campo energético, reposicionando assim o ato de inserir-se em um campo sincrônico para além da “realidade imediata” do circuito, aludindo, para além do objeto, o campo não-sólido da frequência oral que a inserção evoca ao prorror, no meio do Sistema, trocas incessantes.

habitualidade que consiste, efetivamente, em traçar uma distinção entre produção e reflexão, entre execução e observação? Mesmo diante de uma obra pretende fazer tombar a ideologia do circuito em detrimento de um meio de pura oralidade calcada em gestos simples; nós, críticos, temos nos limitado a traçar o que, na obra, consiste na intenção e no procedimento, sem contudo sermos capazes de, nós mesmos, nos inserir, através de nosso próprio meio, na frequência imodulada da resistência que *Inserções* parece aludir.

Essa habitualidade, talvez, aponte para uma dificuldade da crítica encontrar sua razão expressiva na virada sincrônica espacial da arte. Se, como vimos, *Inserções* parece, efetivamente, reconstruir certo tempo da arte - a dispersividade de *nunca foi* que ela agencia - em uma realidade sincrônica pura; de outro, há a evidência de que o texto crítico, outrora intimamente ligado à materialização discursiva do tempo da arte, tem encontrado dificuldade em refundar o *sido* que ele dá a ver no próprio espaço, isto é, não ser mais o meta-discurso da arte, mas tornar-se, como *Inserções*, uma expressão singular localizada no interior geral da topografia sincrônica dos mecanismos vitais. Essa constatação justifica a minha busca por investigar não mais a obra, seja estética, teórica ou culturalmente; mas lançar o olhar para os observadores e, entre eles, os críticos.

Talvez seja o caso, aqui, de voltarmos a um texto muito comentado de Frederico Morais, datado de 1970, que capta certo momento da dificuldade, seja da arte, seja da crítica, e também, do observador, em armar os eixos sincrônicos e diacrônicos da arte. Chama-se “Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da Obra”²¹. Nesse texto, o autor procura organizar tal impasse construindo a noção de “arte de guerrilha”, que ele atribuí a artistas como Cildo, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Christo, etc.

Ele nos diz que “obra de arte” seria um termo ultrapassado:

Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é mais o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência²².

Não haveria propriamente, apenas, obras: a arte contemporânea passaria a confundir-se com a própria vida. Porém, quando arte quer passar por vida, ela gostaria habitar justamente o que na vida pode transformar-se em extra-ordinário. A arte, na “vida”, teria como tarefa colocar em evidência o problema que é o “ato de viver”, a vivência em si, a vida não programada pelos circuitos, sólidos, anestésias. Ou seja, a arte, segundo Morais, buscaria afirmar a vida em sua potência absoluta e assim entra em conflito com qualquer delimitação da vida que porventura

21 MORAIS, Frederico. Contra a arte ausente: o corpo é o motor da obra. In: COHN, Sergio (Org.). *Ensaio fundametais: Artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. Disponível em: <http://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra/>. Acesso em: 01/09/2014.

22 Ibidem.

a constrinja dentro de determinados modelos e paradigmas. Esse seria o corolário de que se serve a arte para transformar toda a vida (todas as coisas, os corpos, o cotidiano) em material passível de intervenção artística.

Aos olhos da arte, a vida não possuiria pré-determinação, não haveria nenhum sentido pré-existente para “vida”; o sentido só poderia existir na medida em que é formulado em ato, no presente – por isso, a necessidade de fazer situações, e não obras, Objetos-de-Arte. Para o circuito, entretanto, a arte passaria a ter a aparência duma “sabotagem”, duma “guerrilha” contra o sistema que buscaria programá-la.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma emboscada. Atuando, imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano.²³

Na arte de guerrilha, portanto, caberia mais ao espectador que ao artista a monstruosa tarefa de discernir, entre todos os fatos vivíveis, aquilo que é arte ou não, haja visto que nem sempre haveria uma distinção visível entre eles.

Nesse sentido, a arte passaria a possuir, segundo Moraes, uma relação “terrorista” com a vida. O espectador sentiria, sobretudo, medo - sensação que resumiria a finalidade dessa nova estética:

A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, que há iniciativa, isto é, criação.²⁴

O medo, nesse caso, seria o entroncamento entre a o Sistema e a arte vivido a nível pessoal, isto é, um empasse entre a vida programada e a vida criativa.

A arte, assim, bastaria atravessar o corpo social para alargar suas possibilidades situacionais:

O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte. A “obra” perde ou ganha significados em função de acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar as iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a

23 Ibidem.

24 Ibidem.

capacidade perceptiva, função primeira da arte.²⁵.

Nesse esteio, a dificuldade da crítica em lidar com a arte de guerrilha residiria, exatamente, na tarefa de dar conta do atravessamento da “bala artística” no tecido social quando, muitas vezes, não há sequer um rastro visível perceptível, isto é, não há mais um Objeto-de-Arte para centralizar a significação. A arte passaria a atirar “balas perdidas”, situações que formulam-se em ato contínuo e somente permanecem se houver ainda interesse dos viventes em mantê-la. E, refletindo o radical deslocamento que a arte de guerrilha teria provocado no artista, observador e crítico, Morais disse: “O crítico hoje é um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico”²⁶. Somente uma abordagem teórica daria conta da ausência do objeto e da complexidade social.

Já em um outro momento, Morais parece compartilhar das mesmas ressalvas de Foster sobre esse deslocamento horizontal da arte: a dificuldade de se chegar a um consenso sobre a necessidade da arte e a perda de consciência da sua essência “relais”, “representativa”:

Na verdade não tem mais sentido dizer que isso ou aquilo é arte. A antiarte é a arte de nossa época. Contudo, enquanto obra, a arte sempre foi a consciência que cada época tinha de si mesma (Read) tendo sido até aqui a coisa sensível por excelência, uma espécie de “relais” não apenas da cultura, mas de todos os demais fatos da vida social. Mas a obra desapareceu e a arte deixou de integrar o universo contestatório. Terá ainda o artista a mesma capacidade de contestação de um Goya ou de um Daumier? Não mais a arte, mas os estudantes, os provos, os hippies, os guerrilheiros urbanos que propõem em questão a sociedade atual. A arte parece estar ficando para trás.²⁷

Em algum ponto a arte tornar-se-ia ultrapassada diante da imediatividade da resistência.

Lembro-me aqui dos comentários realizados pelo curador Jochen Volz²⁸ a respeito do projeto Utopia Station, realizado numa das vezes no Fórum Social Mundial em Porto Alegre, em 2005. Em resumo, diversos artistas do mundo inteiro se uniram em torno do conceito de “estações” dinâmicas e interdisciplinares (inspiradas nas estações de metrô) cuja função era projetar, em conjunto com o público, “utopias” para o mundo contemporâneo. Tratava-se de um conceito intrincado de uma arte “horizontal” que tinha, como claro intuito, gerar ações sociais e políticas. Porém, relata Volz, os artistas - Lawrence Weiner, Rirkrit Tiravanija e Allora & Calzadilla, entre outros -, ao encontrarem-se ao lado de grupos resistentes de toda sorte - negros, índios, mulheres, proletários, gays, etc -, sentiram-se um tanto “esvaziados” ao

25 Ibidem.

26 Ibidem.

27 Ibidem.

28 Durante uma palestra no Intensivo Curatorial realizado em 2012 no Inhotim, em parceria com a Independent Curators International.

compararem o que propunham como conceito de interação com a resistência em ato, a luta “real”, “física”, com riscos e desdobramentos sociais imediatos. Weiner teria dito, à luz de uma suposta diferença irrecuperável entre uma intenção artística projetual e a resistência política efetiva, que “a Utopia Station fracassou; não faz mais sentido”.

Porém, para Morais, muitas vezes seria exatamente o outro lado - o da resistência - que se esvaziaria perante a arte; e no exato momento em que a arte pareceria estar ficando para trás, ela daria um salto à frente, paradoxalmente:

Curiosamente, com os hippies, está ocorrendo o inverso do que ocorreu com os artistas. Se estes [os artistas], como vimos, conseguiram trazer arte à vida, ao despojá-la de todo artificialismo, os hippies, em sentido contrário, estão partindo do nada, do zero, e ritualizando a vida, fetichizando os atos vitais do homem.²⁹

Retornando à *Inserções em Circuitos Ideológicos*, é evidente que a obra articula os eixos vertical e horizontal de forma crítica, nos moldes elaborados por Foster. E, conforme formulou Morais, é também uma espécie de “arte de guerrilha”, pois esquiva-se das artificialidades do Objeto-de-Arte para irromper na própria vida com um ímpeto de alargar as percepções e propiciar a criação entremeio aos circuitos ideológicos.

Porém, uma investigação particular de *Inserções* revela que ela não apenas gesticula *simultaneamente* uma inserção na arte e na vida; como ela também pode ser feita *dissociadamente*, isto é, ela pode ser tanto um gesto puramente estético (ainda que seja anti-arte, como um ready-made o é); como também pode passar por um gesto de resistência pura que ignora, completamente, os problemas da arte (como aquele que transforma uma coca-cola em um coquetel molotov). Obviamente, o gesto “originário” de Cildo efetua-se como uma expressão singular simultânea; porém, na medida em que a operação pode ser apropriada pelo observador, e este não carece do conhecimento do enquadramento artístico para se apropriar dele, o aspecto dissociativo da operação revela-se.

Nisto reside, a meu ver, o grande problema da crítica de *Inserções*: abordá-la, exclusivamente, do ponto de vista da simultaneidade sem, contudo, jamais imaginar uma dissociação completa. Vê-se que sem a perspectiva da apropriação espacial pura, desconectada da arte, todo elogio da simultaneidade do gesto só pode, dessarte, restar incompleto, essencializado enquanto metáfora. Se a crítica logra em revelar na história dos procedimentos artísticos a pertinência da operação gestual da inserção; falta-nos, porém, doutro lado, corpo físico responsável pela gesticulação o *inserir-se*.

Aquele sujeito que, em uma plena tarde quinta-feira, sentiu vontade de tomar uma coca-cola e, sem querer, deparou-se com alguma frase sobre uma garrafa e se assombrou - esse sujeito permanece ainda desconhecido, completamente abstraído em nossas imaginações: um mistério; mas um mistério manco, que a nós não pode assombrar, pois falta-lhe corpo.

29 MORAIS, op. cit.

E aqui, penso que se deve fazer intervir o problema da função do intelectual. É inteiramente verdade que me recuso - quando escrevo um livro - a tomar uma posição profética que consiste em dizer às pessoas: eis aí o que vocês devem fazer; ou então, isso é bom, isso não é bom. Eu lhes digo: eis como, grosso modo, parece-me que as coisas aconteceram, mas as descrevo de tal maneira que as vias de ataques possíveis sejam traçadas. Mas nisso, não forço nem coajo ninguém a atacar(...) Digo então que a ação política pertence a um tipo de intervenção totalmente diferente dessas intervenções escritas e livrescas; é um problema de grupos, de engajamento pessoal e físico. Não se é radical por se ter pronunciado algumas fórmulas, não, a radicalidade é física, a radicalidade concerne à existência.³⁰

Se se quiser falar de uma crítica na aventura sincrônica da arte, creio que somente a definição de um oxímoro pode dar conta: de um lado, falar justamente do que aproxima a arte da vida, isto é, as operações realizadas no interior da estética que permitem que o gesto artístico assumam um caráter simultâneo de resistência; e, de outro, falar da dissociação entre os gestos artísticos daqueles resistentes. Porém, jamais falar da dissociação como determinada pela cultura ou por um suposto “enquadramento” da arte; pelo contrário, assumindo a dissociação como a condição própria da singularidade do ato gestual.

Somente uma abordagem pelo viés do oxímoro permitirá, ao crítico, traçar as afinidades que simultaneamente-dissociadamente traçam-se entre arte e resistência, que é o que se requer na aventura espacial da arte. Desembocar-se-á assim, talvez, afinidades que, passando da singularidade de um gesto a outro, buscam na verdade alcançar a vida - vida que é, a um só tempo, sincrônica, o espaço que resulta dos mecanismos vitais; e diacrônica, o rio de longas beiras da sensação; vida que não pertence ao artista, nem ao outro, o resistente, mas fundamenta-se no meio onde se troca inesgotavelmente as energias atemporal.

30 FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos IV: estratégia, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.279.

REDUNDÂNCIA

Porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

Carlos Drummond de Andrade

Procurei primeiro, ao compor as minhas inserções, novas frases redundantes, possuídas coletivamente, que tivessem um ímpeto ou intenção subversiva de resistência. Cheguei a estas cinco: para o Projeto Coca-Cola, “O Gigante Acordou”; “#Vem pra Rua Vem” e “Prenda-me Se For Capaz”; e para o Projeto Cédulas, as frases “Quem Matou Amarildo?” e “Quem Prendeu cossi?”.

1) EXTENSÃO

Uma primeira pergunta logo ocorreu-me: para configurar uma inserção, qual deve ser a amplitude de uma redundância? Qual deve ser a relação que a frase estabelece com o espaço que percorre?

As duas primeiras frases - “O Gigante Acordou” e “#Vem pra rua Vem” - foram extraídas das manifestações populares do primeiro semestre de 2013 contra as tarifas de ônibus, a copa do mundo, a precariedade dos serviços públicos... e o que mais se pretendesse. Em uma manifestação conhecida pela multiplicidade de manifestações - cada um carregando sua própria bandeira, dir-se-ia, seu manifesto particular; essas duas frases recobriram um mar doutras frases. Redundância de grande amplitude, um murmúrio vasto, que percorreu todo o país, nas mais diversas camadas, essas frases capturavam, para as manifestações, um ímpeto sobretudo energético - ao ponto de Gilberto Gil ter dito “Essa manifestação junta a rave com o arrastão. São as duas coisas ao mesmo tempo. É a rave-arrastão.”¹ Fora também observando essa espécie de relação energético-criativa com a manifestação política que um curador teria dito que tratava-se um exemplo de “vitória da arte” na coincidência com a política². Grande superfície recoberta; um domínio energético.

1 GIL, Gilberto (@gilbertogil). 20 de junho de 2013. Tweet.

2 O Curador Felipe Scovino, tendo em mente as manifestações de junho, assim escreve no texto de parede da exposição *Escavar o Futuro* (2013, Palácio das Artes, Belo Horizonte): “Se entendermos a arte justamente como o lugar de

Já a pergunta “Quem Matou Amarildo?” - ligada ao caso envolvendo o pedreiro Amarildo, morador da favela da Rocinha, que foi supostamente assassinado por policiais em Julho de 2013 - pareceu-me uma redundância de amplitude menor. Que se entenda o que digo: em uma sociedade que se pauta por sincronizações energéticas, sobretudo as emitidas pelos dispositivos de comunicação, o tema perdeu, e muito, em audiência, se comparado, na mídia televisiva, com a visita do Papa Francisco (a ponto de sugerirem ao Papa perguntar do paradeiro do pedreiro)³ e, na internet, o nascimento do herdeiro da família real britânica. Contudo, não fora ignorado; se tomarmos por base os *inputs* e *outputs* de energia, com efeito, audiência acima do normal para o esperado para casos de crimes policiais contra moradores de periferia - superfície média.

Porém, seria ela a pergunta pelo assassino de Amarildo, de fato, uma redundância de menor superfície? Não fosse pela indignação gerada nas favelas, seu efeito não seria sentido pelos sismógrafos dos dispositivos. De forma que, se acolá houvera um registro médio, de outro, atravessou de mãos em mãos seu rastilho de pólvora. Uma redundância que, para afirmar sua existência, teve de tramar-se densa.

As demais frases - “Prenda-me se for Capaz” e “Quem prendeu cossi?” - advém do campo da pixação, que é um domínio muito particular. Sem dúvida, a pixação, enquanto forma de expressão, é de uma redundância que estendeu-se por quase toda a malha urbana nacional. Não me recordo de ter visto uma única cidade, nem mesmo a mais remota, que não contenha, mesmo que de uma forma tímida, uma ensaio de pixação. Entretanto, quem são e o que querem dizer os pixadores? Qual é a extensão verificável, mensurável, da redundância do dito - se é que diz algo - pixado? Difícil de determinar sua superfície. Assinam nos muros, na maioria das vezes, “tags”, pseudônimos cifrados, criptografados, quase ilegíveis para o não iniciado. Sabemos apenas que sua lógica tem algo a ver com inserir-se no que há de mais alto ou desafiador numa cidade: ali, no muro mais alto, mais caro, mais limpo, mais central, aí é o lugar da mais audaciosa pixação. Por outro lado, ela não pode fazer tal inserção sem recorrer a um gesto contrário e suplementar: inserir-se no vazio, no mais remoto, mais pobre, mais periférico, na vala comum do urbanismo causado pela progressão desordenada das cidades. A superfície da pixação, portanto, melhor seria expressa, ou armada, através do isolamento do circuito sob o qual opera: o muro como intervalo de uma catástrofe urbanística. E sua característica é a de tramar, no espaço, uma troca cifrada de senhas, energia não processável pelos captores linguagem.

Fica evidente em toda pixação a presença do corpo do pixador - que teve de esgueirar-se de alguma forma, infiltrar-se por sob as sendas de vigilância ou de lixo para poder realizar seu

fabricação desses desvios de rota cotidianos e de novos imaginários compartilháveis, poderíamos falar não do esvaziamento da arte, mas, em vez disto, da vitória da arte através da sua recente coincidência com a política?” (PALÁCIO das Artes. Escavar o Futuro. Disponível em: http://issuu.com/piseagrama/docs/escavar_o_futuro_final_web. Acesso em: 01/09/2014.)

3 MAGALHÃES, Mário. Papa Francisco, por favor, pergunte pelo Amarildo. *UOL Notícias*. Blog do Mário Magalhães, 25/07/2013. Disponível em: <http://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/>. Acesso em: 01/09/2014

gesto rápido. E para notar que os pixadores resistem, não precisamos ir muito longe. Quando a prefeitura da capital mineira resolve adotar a política de fornecer gratuitamente espaços publicitários para empresas que se disponham a, em contra partida, apagar pixações em monumentos e prédios públicos, detecta-se precisamente contra o que os pixadores resistem: contra o domínio total capitalista da imagem urbana, contra a sensação de pertencimento feliz ao espaço das cidades contemporâneas - plano doravante muito antigo da burguesia - a um espaço caótico, desestruturado e abusivo, paradoxalmente, sistematicamente planejado em grid, controle e negação do corpo. Pixação é, antes de mais nada, puro gesto: marca da ocupação do corpo através da marca sinuosa naquilo que, ao corpo, interdita-lhe e é duro-muro. Para aquele que, ainda aqui, insiste em denunciar que a pixação enfeia a cidade, que vá conversar com qualquer arquiteto sério sobre o que ele pensa do rosto que o mercado imobiliário forjou para as cidades brasileiras - sobretudo dos anos 80 para a frente, período em que, curiosamente, floresceu a pixação no Brasil.

Pois bem, “Prenda-me se for Capaz” é uma pixação realizada na Av. Amazonas, na capital mineira. Foi feita por COSSI, um pixador “lendário” da cidade. Estava ele desafiando toda a polícia, que tratou logo, em resposta, de montar um esquema especial para prendê-lo - assim anunciava a imprensa marrom local. Essa perseguição, não obstante os esforços, durou mais de um ano; e é dessa prisão que forjei a pergunta: “*Quem Prendeu COSSI?*”.

Escolhi “COSSI” não apenas pela referência à pixação enquanto gênero expressivo ou aos circuitos policiais que esse pixo evoca, mas porque a história do pixador possui certa afinidade com Inserções. “COSSI” é famoso não apenas por sua ousadia constante. Ele tornou-se definitivamente uma lenda quando pixou, nos anos 90, o topo do Cine Brasil, localizado na Praça 7, região central de BH. Assim relata “GAGO”, outro pixador:

Eu nem reparava em pixação, sabe, até um moleque pixar o muro da casa da minha mãe, na Noroeste, perto do [bairro] Padre Eustáquio. Fiquei bolado. Aí foi que comecei a reparar na pixação e acabei achando interessante. Nisso, fui ao centro com meu pai certa vez e vi aquela do cossi no Cine Brasil, achei demais. Tinha uns 14, 15 anos⁴

- conta ele, que hoje tem 28 anos. A pichação que tanto impressionou GAGO é considerada histórica em Belo Horizonte. “Quando o Cine Brasil era apenas uma ruína abandonada, logo acima de um outdoor empoeirado de Coca-Cola, alguém pichou ‘em cima de mim, só deus’”⁵ Ele foi capaz de, num dos pontos mais frequentados da cidade, pixar muito acima de um outdoor da Coca-Cola. O corpo superou, através do gesto de inserção, o sistema emancipado do signo e da informação.

4 ROSSI, Debora. Construindo Territórios. *Revista Marimbondo*. Blog Mais Marimbondo. Disponível em: <http://www.revistamarimbondo.com.br/mais/2013/04/04/construindo-territorio/>. Acesso em: 18/08/14

5 Ibidem.

COSI, por sua vez, mantinha uma relação indireta com as manifestações de 2013. Um rumor dá conta de que ele havia anunciado um projeto de pixar todos os monumentos turísticos da capital antes da abertura da Copa do Mundo do Brasil. Muito mais que protestar, ele visava inserir-se no próprio circuito ideológico do turismo.

2) ISOLAMENTO

Inseri, então, uma primeira frase na garrafa de coca-cola: “O Gigante Acordou”. Percebi, incrédulo, que ela não aparentava criar nenhuma dissonância com a garrafa. Imaginei-a ao lado daquela garrafa com inscrições de como fazer um coquetel molotov e *observei* que havia, entre elas, uma distância irrecuperável. Pior: julguei que tal frase havia gerado, como que, uma nova anestesia! Ela não era capaz de fixar e isolar o circuito; pelo contrário, parecia expandi-lo.

Afinal, esse “gigante”, quem é e contra o que ele acorda, afinal? Que circuito, que poder essa frase isola, rompe? Com efeito, termos como “gigante” tem o mesmo estatuto de, no Japão, “guerreiro”; no Estados Unidos da América, “liberdade”; enfim: traços de um nacionalismo patriótico - “gigantes pela própria natureza”, diz o hino - em estágio degradado, subsistentes somente na medida em que conservam ainda, em si, certa porção de evocação energética. Fato não ignorado pela empresa de whisky de luxo Johnny Walker, que 2 anos antes, em 2011, promovera uma pavorosa campanha publicitária na qual o cartão postal do Rio de Janeiro, o Pão de Açúcar, se transforma em um “gigante” que sai andando pela baía. O slogan, que queria dar conta de um Brasil adentrando uma vida internacional, era ainda pior que o das manifestações: “O Gigante não está mais adormecido”. Ora! Quando manifestantes de todo o país se juntam para conceber uma frase semelhante à de uma multinacional de bebidas, é melhor silenciar. Há grandes chances de que a própria Coca-Cola fizesse essa inserção (o que impediria o outro que se deparará com a garrafa efetivamente pensá-lo?) que estava a estampar sua rebeldia no rótulo. Melhor teria sido voltar à antiga frase “Geração coca-cola”. Não configurou uma inserção.

Experimentei, então, a segunda frase: “#Vem Pra Rua Vem”. Esta trazia implicações ainda mais graves. Primeiro, porque sua origem remonta um slogan da Fiat Automóveis. Segundo, por carregar consigo o termo “#”, “*hashtag*”, que consiste em um código para circuitos de troca de mensagens, que convencionou-se chamar de “redes sociais”. Ao inserir tal frase na garrafa, a sensação de uma anestesia, de uma apatia pura, me acometeu. Se *Inserções*, originalmente, apostava no murmúrio resistente amplificado com um gesto individual, como raios uma frase, que exige que seu receptor se plugue num circuito para informar que “recebeu e curtiu”, pode ser considerada resistente? Nada tinha a ver, essa frase, com o gesto físico, corpóreo e anônimo da inserção; em seu bojo, havia apenas o mero gesto do *click*, isto é, o gesto que informa ao sistema a movimentação dos indivíduos. Cada manifestante que

pronunciou, ou melhor, retuitou tal frase, teve de engolir calado os CEOs da Fiat Automóveis filosofarem: “Não existe motivo para tirá-la do ar, até porque a campanha e o movimento não estão relacionados”⁶. Afinal, uma empresa automobilística e o desastre do transporte público, bem como os grandes eventos esportivos e a má gestão da máquina pública - completamente dependente do mercado automobilístico para alimentar a economia, sua única lógica - nada tem a ver entre si. “O que esse caso mostra é que nós conseguimos criar um conteúdo relevante para as pessoas”; “Vem pra Rua’ não é mais da Fiat, mas dos brasileiros”⁷. E mesmo o mais entusiasmado com as tecnologias digitais, o mais profundamente crente no aspecto inerentemente resistente dessas tecnologias, teve de engolir, calado, uma lição fundamental de todo circuito. Assim ensinava a Fiat: “Antes mesmo dos protestos, a campanha já tinha mais de 20 milhões de visualizações no YouTube. E nós não recebemos nenhuma ligação no nosso call center com perguntas sobre o tema”⁸ Todo circuito digital tem por finalidade essencial não a troca pura da comunicação, mas em produzir um paradigma no qual a comunicação possa ser traduzida em informação. Nesse caso, comunicar é sempre gerar informação acerca do *input* e do *output* no circuito. E é, precisamente, por isso que as redes sociais são perfeitos para a geração de anestesia e de ideologia. Pois elas transformam toda a comunicação em dados passíveis de manipulação e extração de sentido. *Hashtag*, por exemplo, é um gerador de estatística: não tem outra função, senão, contabilizar no sistema *quem* e *quantas* pessoas aderiram a uma *determinada* frase. O *hashtag* não suporta, por exemplo, o ato criativo, a adição de um novo elemento à frase redundante, a paródia, a contestação resistente; fazê-lo seria, conscientemente, prejudicar os resultados estatísticos. E a quem interessa tamanha fixidez na modulação da frequência cuja natureza é, precisamente, ser imodulada? A *big data* não foi feita para aqueles que, desavisadamente, descobriram a manifestação nos *trending topics*, “tópicos da moda” da rede social; a *big data* é o tipo de dado que permite que um empresário, muito tranquilamente, possa decidir, em meio à guerra, se deve retirar ou não a sua campanha publicitária do ar. Basta que ele consulte seu *call center*.

Que aceitemos reduzirem o gesto de resistência, de deflagração, a uma determinação de *input* e *output* no Sistema, isso é inaceitável! É absurdo que conservemos tamanha inocência perante esses novos meios. Eles são parte do problema, uma parte fundamental, decisiva. Por isso Cildo sempre apostou numa vocação anônima para suas *Inserções*, referindo às garrafas de naufragos sua inspiração. Opor-se a qualquer circuito exige uma ação contra a marcação de *inputs* e *outputs*. É o murmúrio oral que faz circular a resistência; é o gesto físico, e não informacional, que faz valer a resistência. Portanto, não fiz nenhuma dessas inserções. Ficaram inacabadas, abortadas.

6 SCHELLER, Fernando. Vem Pra rua Vem Agora é dos Brasileiros, diz Fiat. *Estadão*, São Paulo, 18 de junho de 2013. Disponível em: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,vem-pra-rua-agora-e-dos-brasileiros-diz-fiat,156875e>. Acesso em: 01/09/2014

7 Ibidem.

8 Ibidem.

Passei para as cédulas, e foi com “Quem matou Amarildo?” que senti mais vivamente uma experiência análoga às inserções originais⁹. Essa frase possui a estatura de “Quem Matou Herzog?”. É uma pergunta que nos joga no vórtice da superfície do gesto homicida. Quem? Quem? Quem? Esse ou aquele policial? Essa nota em que escrevo?

E parece-me que “Quem Matou Amarildo?” cola-se ainda mais superficialmente à pele do dinheiro: se Herzog morreu por que era um militante, Amarildo morreu, sobretudo, porque era pobre. Ao carimbá-la, há uma inversão na cédula: ela deixa de ser suporte e se torna também corpo aglutinado de trocas energéticas, como uma espécie de pele. Notei que havia diferença escrever numa de 2 ou 5, 10, 20, 50, 100. Na medida que passava da cédula de menor valor para a maior, era como que se cruzássemos duas literalidades exasperantes: nas notas de menor valor, ficávamos como que com o corpo bruto de Amarildo materializado como nota, nas de maior, como se ficássemos tão somente com o grito resistente deflagrado.

O gesto mecânico do carimbo também pareceu-me infinitamente preciso: a um só passo da anestesia, do controle, da organização social e do puro combate. Evocava, em um só gesto de carimbar, tanto a autoridade quanto a contra-autoridade. E o método de inserções, atrás da nota, conferia à frase um potencial estratégico, uma inteligência sem precedentes. Se o imbróglio de Amarildo havia passado na imprensa com a pachorra característica desses veículos atualmente, *Inserções* permitiria que houvesse uma potencial inundação de notas marcadas em todo o Rio de Janeiro rapidamente se alastrando para todo o país - bastaria que se quisesse, coletivamente.

3) GESTICULAÇÃO

Aqui surgem outras questões: quantas inserções em cédulas *eu* deveria fazer? Onde *eu* deveria distribuí-las? Quer dizer, qual a dimensão do *eu* mais adequada para uma inserção? Qual deve ser a relação dele com a produção e distribuição das inserções no circuito? A assinatura era, afinal, “V.H., 2014”. Creio que essas questões nos orientam para um impasse: de um lado, radicalizar a ação estratégia de guerrilha deliberada; de outro, optar pela manutenção da ordem cotidiana da vida pessoal. Qual das duas escolher? Pela via de guerrilha, teria de escolher locais estratégicos para distribuição das cédulas - e tanto melhor se houvessem muitas delas para carimbar. Porém, havia aqui o risco de torná-las panfletos. Pela via cotidiana, bastaria que continuasse com minhas transações financeiras habituais. Mas aí havia o risco de que as notas circulassem pouco e fossem parar imediatamente no banco, afinal, no campo circunscrito por meus gastos há uma predominância de grandes corporações cuja relação com o dinheiro há muito tempo já tornou-se puramente virtual.

Observei, para minha grande surpresa, que a assinatura no verso não era mera retórica

⁹ Curiosamente, vi recentemente em um vídeo que Cildo não apenas continua com seus carimbos como também escolheu também essa frase numa das novas versões. Fico feliz pois isso demonstra bem a coerência do procedimento da redundância que escapa à suposta singularidade genial do artista.

remanescente dos costumes dos Objetos-de-Arte. Ela não tinha por função anunciar o autor - Cildo - mas, justamente, operar um embate entre indivíduo e singularidade. C.M. não é o mesmo que Cildo Meireles. *Cildo*, a assinatura do artista, é uma espécie de marca, insígnia de um gênio, claro, mas também aquilo em torno do qual todo o circuito da arte opera; sem a marca, como vender, como criticar, como expor um objeto de arte? É a marca da ação de um indivíduo sobre objetos unitários, por assim dizer, individuais. Mas, C.M., somente, não inaugura nenhum circuito, na medida em que não remonta a nenhum indivíduo específico. Senão diz, quem é ou o que é C.M.. ou V.M.B, senão, tão somente, o traço de uma ação singular cujo indivíduo fez-se e está definitivamente perdido.

E foi considerando exatamente esse traço paradoxal da expressão singular que, porém, está fadada ao anônimo, que optei pela segunda via cotidiana. Eu, enquanto indivíduo, não podia querer transformar inserções em algo maior do que ela é, uma inserção singular do anônimo nos circuitos. Não podia esperar nada das inserções. Como um naufrago, deveria confiar na força das contingências, na imodulação das frequências resistentes. Se agisse como indivíduo, havia o risco de eu transformar as *Inserções* em uma espécie de circuito de paranoia - como o fazem alguns fanáticos religiosos ao pregar e distribuir bíblias no embalo de alguma esperança escatológica. Mas não podemos, sozinhos, *dinamitar a ilha de Manhattan*. A singularidade anônima é uma medida fundamental: é de mãos em mãos, de voz em voz, embalada na oralidade, que *Inserções* deve circular, e não na autoridade de um sujeito que, de repente, institucionaliza sua prática de negação do sistema valendo-se dos mesmos meios.

A habitualidade da crítica de *Inserções* é tamanha que nunca perguntaram como Cildo, ele próprio, procurou resolver essas questões pertinentes à produção e distribuição das *Inserções*. Sabe-se apenas, em algum canto de entrevista, que retornou suas garrafas em farmácias e padarias; sem saber o que delas, ali, foi possível experimentar.

Pois bem, procurei retornar as notas em meu uso cotidiano a experiência é viva.

Mesmo que, em meu caso, ninguém houvesse notado de imediato o que trocava na nota, havia aquela sensação de conviver ininterruptamente com um espírito de resistência, engajado. E aí pude compreender melhor a oralidade que Brito havia indicado: a oralidade exprime-se melhor através da densidade das trocas, naquilo que nela é imodulado, tantas vezes até mesmo silencioso; a concentração, a palpitação expressa na pura frequência que exprime, ao mesmo tempo, distância física entre um corpo e outro e a súbita possibilidade entre eles de uma troca, de um entrecruzamento, de uma afinidade. A oralidade precisa de muito pouco, basta um olhar, um gesto, e eis dois homens unidos na reverberação de uma frequência.

Porém, era justamente essa intuição acerca da potência oral da resistência que me indicava para o abismo que ocorria toda vez em que entregava uma cédula qualquer, carimbada ou não, na troca por um serviço ou produto. Cada vez menos tenho a sensação de estar trocando cédulas com um corpo singular, muito menos com indivíduos, mas com uma

certa indiferença que faz pensar, inevitavelmente, em máquinas. O dinheiro, no seu turno incorpóreo, virtual, torna - assim observo - cada vez mais difícil a possibilidade da inserção. Disputa entre uma frequência imodulada e outra, modulada. Mas *Inserções* ainda serve para imaginar, deflagrar, uma afinidade singular.

Imaginando-as circulando, novas questões surgiram: qual o tempo da circulação dessa nota? Sei que notas rasuradas são recolhidas pela casa da moeda; mas, pode ser que, daqui a 10 anos, esteja ainda aí, sendo trocada. Pode? Imaginemos que sim. Nesse caso, que pergunta, ou melhor, que superfície “Quem Matou Amarildo?” teria aí, então, quando provavelmente a redundância dessa frase tiver se perdido na memória? Outra questão: qual seria a experiência de receber, de volta, uma nota carimbada por mim mesmo? Nesse caso, deveria carimbá-la novamente? Emoldurá-la? Ou ainda, rever todo o meu percurso? Situação borgeana, imagino. De qualquer forma, inevitável é a sensação de obsolescência não da ideia, mas da possibilidade de uma inserção: como inserir-se no dinheiro virtual, no dinheiro inexistente do crédito, nos CDOs de *Wall Street*, quando ainda carecemos de por em jogo a superfície de nosso corpo como evidência do singular? Enquanto Cildo ou os outros artistas não nos respondem essa questão, talvez seja melhor meter-lhes, nos bancos, o gesto bruto da pixação nos vidros da nova arquitetura.

4) O ENCONTRO

Vamos para outra frase: “Prenda-me se for capaz” para a garrafa de coca-cola.

Aqui surgiram problemas estéticos: deveria manter a tipografia original escolhida por Cildo, ou deveria optar pela reprodução do pixo? Refleti que deveria escolher a segunda pois, do contrário, a referência se perderia, ou melhor, o corpo do gesto. Adicionar um pixo, porém, era chamar atenção demais ali. Parte do sucesso da empreitada das *Inserções* era mimetizar cuidadosamente o rótulo, buscando passar despercebido, como o *a menos*. Mas o pixo é assim mesmo: ele quer inserir-se nos circuitos acendendo todos os alarmes que neles tiver, essa é a sua estratégia, sua audácia.

Ocorreu-me, então, uma conclusão divertidíssima: crucial mesmo, para a inserção, era conseguir fazer retornar a garrafa para o comerciante; pois, no mínimo, se detectada a pixação, e eventualmente negada (a ojeriza que uma pixação causa), para removê-la de circulação, o Sistema teria de, inevitavelmente, gastar ou perder dinheiro - seja o vendedor, que deixará de receber pelo casco; ou o distribuidor, terá de realizar a remoção e lavagem. Do elemento deflagrador passa-se à inserção degradadora. Em todo caso, as inserções tinha um preço a ser pago pelo sistema. Para aumentar a probabilidade de circulação imprimi-a em duas versões, uma na cor preta, outra branca. Pois a pixação preta se escamoteia na garrafa cheia, e a branca, na vazia.

Quem deveria assinar? Eu? Atrás, decidi assinar com COSSI, ao invés de v.m.p. Claro,

isso só foi possível porque “COSSI” tem uma dimensão anônima. Agradou-me a idéia de que as garrafas começaram a circular já depois de sua prisão. Se um dos problemas atuais do combate ao crime são os circuitos de telecomunicação que permitem a bandidos continuarem mandando, de dentro da prisão, na rua, COSSI estaria, por sua vez, também circulando, mas não recorrendo a um circuito, mas a uma inserção, a sua maneira. De qualquer forma, essa inserção teve um valor especial para mim pois ela tornou clara a dimensão física de todo gesto de inserção. Evocar COSSI era sobretudo evocar o corpo do pixador. E a frase era um grito contra toda a polícia do corpo. Como se quisesse dizer: não me importo com apagarem meu pixo, é o meu corpo que resiste, é meu corpo que produz o pixo, é meu corpo inteligente que vocês nunca pegarão, é meu corpo que vocês, depois desse pixo, terão de lidar.

E, na presença desse corpo, chego a passar pela minha cabeça um medo-xixi que, talvez, ainda que depois isso soasse uma bobagem estapafúrdia, que poderia ser preso por essa inserção. Projetava, em mim, uma reação de tensão. Em todo caso, o consumidor da coca-cola pode, surpreso, se horrorizar com o novo suporte escolhido: não mais os muros mas também os objetos - pixar também os carros, as roupas, celulares.

Se essa inserção da pixação passasse por todo circuito e voltasse às gôndolas, imaginei, seria quase um milagre, seria um filho puro da anestesia do Sistema. A garrafa que completasse o percurso do circuito equivaleria aos buracos da cidade, por onde todo mundo cruza, mas jamais habita. Seria outro sinal - agora sobre os objetos, agora com a inteligência que isola circuitos - do murmúrio ilegível da resistência ou da ocupação dos miasmas urbanos, a oralidade que circula de corpo a corpo através do Pixo - e também através da mendicância, do roubo...

Porém, é em conjunto com *Projeto Cédula* que a inserção de COSSI nas garrafas teve em mim seu efeito mais assombroso. Refleti acerca da possibilidade do acaso de, em uma lanchonete, comprar um “Projeto Coca-Cola: Prenda-me se For Capaz” com uma nota do “Projeto Cédulas: Quem prendeu COSSI?”. Assombro: em um só gesto deflagrador todos os circuitos fecham sobre si mesmos : o do comércio, da polícia, da vigilância, da globalização, enfim, todos, uns dobrados sobre os outros, adquirindo peso, consistência - esmagador, dilacerante - a própria polícia e o pixador entremesclados em um círculo vicioso de energia. Ao mesmo tempo, em lado oposto, coincidia, ali, um feliz encontro fortuito proporcionado por uma troca a partir do meio.

E fica o convite à novas inserções. Com efeito, experimento agora outras, com frases novas, inventadas para serem capazes de redundância, mas não as conto.

Penso agora numa pixação que convivo há algum tempo, está na Rodovia Fernão Dias. Em um muro branco ao lado da Petrobrás, há um pixo escrito “Num tenta nós não ->” seguido de uma seta que aparentemente aponta para os tonéis de petróleo imensos, vez em quando impecavelmente brancos, da refinaria. A potência de *Inserções* é bem dessa ordem, de deflagrar, para além da possibilidade de se fixar um circuito, a sensualidade da tentação evocada pela possibilidade da inserção.



terceira armação

POLÍTICA: DIVERSÃO

capítulos

_mecânica

(da arte até a vida)

_diversão

(da vida até a arte)



DIVERSÃO

(*da vida até a arte*)

– o melhor gesto do meu cérebro é menos que
o tremer de tuas pálpebras que diz

que somos um para o outro: então
ri, sem medo, em meus braços
pois a vida não é nenhum parágrafo.

e a morte (eu acho) não é nenhum parêntese

e. e. cummings

Diga-se logo que não foram somente os artistas que viram algum sentido na frase “arte na vida”: artesãos do Jequitinhonha; grafiteiros e malabaristas; coletivos e pedagogos; voluntários dos asilos e hospitais; Augusto Boal; os grupos das senhoras amantes da literatura do bairro Lourdes; assistas dos morros e/ou as atrizes globais; âncoras de programas culturais da tevê pública; psicólogos radicais de linhagem anarquista; poetas marginais de toda a sorte; bêbados inveterados e bordadeiras; carnavalescos; miçangueiras da orla, escultores de areia; pernas de garrincha (*por silogia aristotélica simples - garrincha é arte, garrincha vive, logo arte é vida*); e poderíamos adicionar também: os gestores de patrocínio cultural das multinacionais; os colecionadores de arte; os rappers; os designers de moda; os diretores de ação publicitária; o núcleo criativo da Apple Inc; os líderes do partido de centro-esquerda... todos eles, aparentemente, veem algum interesse - mesmo que interesses francamente diversos - em manter viva, como pura redundância, a frase “vida é arte”.

De forma que desmontar a noção de que “vida é arte” seria um trabalho infernal.

Mas há quem se fie nesse labor. Se de um lado aquele lograra criar, para o impedimento de que “arte é vida”, a ameaça do elástico; de outro, há quem busque dizer que a “vida é arte” também rompeu-se, e a vida, onde for, liberada está, podendo agora a vida engajar-se a meia distância com a arte, olhando para ela com a desconfiança de alguém que quer, da arte, somente aquilo que é servil - e sirva, prontamente.

1) OBSERVAR ENQUANTO PERFORMANCE

Jacques Rancière, no artigo “O Espectador Emancipado”¹ publicado na revista Artforum em 2007 e posteriormente integrado em livro homônimo, confronta-nos com a ideia

1 RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. Trad.: Daniele Avila Small. In: *Questão de Crítica - Revista eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais*. Vol. I, nº 3, maio de 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>

de um espectador emancipado em relação ao teatro, isto é, um espectador capaz de beneficiar-se criativamente de sua condição supostamente “passiva” - contrariando o que o domínio do “drama teatral” gostaria de ver superado em favor de uma postura “ativa”. Ainda que ele se dirija a pessoas ligadas ao teatro, suas reflexões podem ser estendidas quase integralmente para a arte contemporânea em geral; sobretudo quando, na arte, vê-se a inclusão de formas performáticas - como as utilizadas pelos coletivos, discutidas anteriormente; e até mesmo a ação pressuposta por *Inserções*. ou contida em *Eureka/Blindhotland*.

A pertinência em se afirmar a condição emancipada efetuar-se-ia na medida em que fosse permitido demonstrar que o teatro carrega, ao longo de toda sua história no ocidente, uma má consciência acerca desse espectador - sem o qual o teatro não poderia existir e que, entretanto, este não cessaria de relegá-lo a uma condição paradoxal. Tal paradoxo seria que um espectador, ao contrário do ator que age, nada poderia fazer senão observar passivamente aquilo que se encena, e então estaria, para o teatro, inerentemente condicionado a um miserável olhar alienado.

Olhar é uma coisa ruim, por duas razões. Primeiro, olhar é considerado o oposto de conhecer. Olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela. Segundo, olhar é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Ser um espectador significa ser passivo. O espectador está separado da capacidade de conhecer, assim como ele está separado da possibilidade de agir.²

O teatro somente expressar-se-ia na presença desse espectador que, entretanto, só logra ser incluído no domínio do “drama teatral” enquanto permanece atado à busca da superação de sua condição passiva.

A origem do apologia negativa do espectador remontaria, para Rancière, a Platão, que teria visto no teatro em geral uma coisa ruim, pois não passaria do “palco da ilusão e da passividade, que deve ser posto de lado em favor daquilo que ele proíbe: conhecimento e ação – a ação de conhecer e a ação conduzida pelo conhecimento”³. Na visão platônica, o teatro em sua forma integral, e não apenas o espectador, que deveria ser suprimido, pois uma comunidade ideal não poderia compreender uma mediação do conhecimento através de sombras ilusórias apresentadas a sujeitos imóveis ignorantes. Numa comunidade ideal, somente as atitudes vivas para o conhecimento poderiam expressar as verdadeiras virtudes coletivas.

Rancière argumenta que, embora Platão apresentasse uma solução lógica para o problema da condição do espectador - a supressão de todo o teatro -, com o tempo, verificou-

2 Ibidem.

3 Ibidem.

se uma outra abordagem da mesma questão. Ainda que, de fato, mantenha-se uma relação fiduciária à mesma expectativa platônica de supressão, o teatro, hoje, dividem a questão em dois: de um lado, haveria uma essência positiva da ação (drama) do teatro, ação de corpos vivos para outros corpos vivos; porém, essa ação estaria condicionada a um espectador “passivo” (ótica) que a impediria de realizar sua essência comunitária de trocas ativas. Logo, não se trataria mais de negar campo do teatro como um todo, mas de buscar um teatro essencial, isto é, fundamentado na ação e libertado de toda a passividade carregada espectador imóvel, ainda alienado de suas capacidades produtivas.

O teatro deve ser trazido de volta à sua verdadeira essência, que é o contrário daquilo que é normalmente conhecido como teatro. O que se deve buscar é um teatro sem espectadores, um teatro onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos.⁴

A virada por um novo teatro puramente dramático teria nas posturas paradigmáticas de Bertolt Brecht e Antonin Artaud um pêndulo fundamental. Assim elas teriam sido configuradas pelos dramaturgos, respectivamente:

Por um lado, o espectador deve ser libertado da passividade do observador que fica fascinado pela aparência à sua frente e se identifica com as personagens no palco. Ele precisa ser confrontado com o espetáculo de algo estranho, que se dá como um enigma e demanda que ele investigue a razão deste estranhamento. Ele deve ser impelido a abandonar o papel de observador passivo e assumir o papel do cientista que observa fenômenos e procura suas causas. Por outro lado, o espectador deve abster-se do papel de mero observador que permanece parado e impassível diante de um espetáculo distante. Ele deve ser arrancado de seu domínio delirante, trazido para o poder mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de fazer as vezes de observador racional pela experiência de possuir as verdadeiras energias vitais do teatro.⁵

Em jogo está a política da libertação de toda a passividade: em Brecht, conquistada através do alcance da máxima distância entre ótica e drama (ciência); em Artaud, pela superação de toda distância possível entre ambos (mágica). Pêndulo entre a racionalidade e incorporação vital.

Ambas circulariam em torno da expectativa de uma comunidade sincrônica de gestos, que seria a essência fundamental de toda a ação teatral. Portanto, superar a condição do espectador seria, em última instância, efetivamente realizar a promessa de uma nova

4 Ibidem.

5 Ibidem.

comunidade vital inerente à essência do teatro. Aquelas tais práticas que se consideravam, enfim, opostas a Platão, na medida em que não apenas reconheceriam uma essência positiva fundamental do teatro; como também, ao contrário do filósofo, reconheceriam que tal essência é portadora - e não destruidora - da realização da comunidade como vida sincronizada. Muito mais que uma distração da verdade, o teatro, no interior de um paradigma brecht-artaudiano, seria a própria condição do alcance da verdade comunitária.

Porém, argumenta Rancière, tal oposição seria, de fato, apenas o escamoteamento de uma relação mais profunda com o paradigma platônico: manter-se-ia então, do platonismo, conservada uma oposição entre *theater* e *choreia*:

Platão estabeleceu uma oposição entre uma comunidade poética e democrática do teatro e uma “verdadeira” comunidade: uma comunidade coreográfica na qual ninguém permanece como espectador imóvel, na qual todos se movem de acordo com um ritmo comunitário determinado por uma proporção matemática.⁶

Para Rancière, os reformadores do teatro - simbolizados por Brecht e Artaud - não teriam sustentado a oposição da mesma forma que platão, mas teria reorganizado-na como uma contradição entre o “corpo vivo” do teatro (*choreia*) e a “ilusão de mimesis”, isto é, o “simulacro do espetáculo” (*theater*)⁷. O autor recorre agora não a um dramaturgo, mas ao “filósofo” Guy Debord, para avalizar sua reflexão. Espetáculo, na crítica desse, não passaria de um “reino da visão” alienante, o lugar onde o homem, despossuído de sua essência, contemplaria-a separada de si numa versão espetacular, cuja mimese - ecoando o descrédito lançado por Platão - seria a máxima do entorpecimento da faculdade moral.

Ante o espetáculo, o teatro passaria a abrigar uma vontade de auto-supressão, de auto-diluição no quadro geral da vida para beneficiá-la de uma verdadeira organicidade capaz de fazer frente à alienação sombria gerada pelo espetáculo. O teatro, dessarte, buscaria apodar-se do *theater* para poder alcançar a plenitude da *choreia*, isto é, tornar-se esperança da refundação da comunidade. *Choreia* tornaria-se a única essência do teatro; e para alcançá-la a primeira ação seria, por fim, abolir completamente o espectador, insígnia da passividade intrínseca ao domínio do *theater*. Fundamental, portanto, seria ir além do condicionante do espectador e alcançar uma verdadeira comunidade enquanto “corpo vivo” cujas funções vitais se exerceriam tanto mais naturalmente na medida em que não haveriam mais situações de pura passividade onde quer que seja. Exemplo evidente dessa a utopia seria, para o autor, o romantismo alemão, que creia numa revolução estética onde se teria

a comunidade como um meio de ocupar o tempo e o espaço, como um conjunto de gestos vivos e atitudes vivas que estão acima de qualquer forma ou instituição políticas; a comunidade como um corpo performático e não como um aparato de

6 Ibidem.

7 Ibidem.

formas e regras⁸.

Rancière então confronta-nos: a dicotomia entre atividade e passividade, e a tentativa de sua superação, não faria, na verdade, nada mais que eternamente refundá-la? A promessa de comunidade do teatro não seria, precisamente, uma forma de torná-la inalcançável?

De fato, devemos questionar o próprio fundamento no qual estas ideias estão baseadas. Estou falando de toda uma gama de relações, firmando-me em equivalências e oposições chaves: a equivalência entre teatro e comunidade, entre o ato de ver e a passividade, entre externalidade e separação, mediação e simulacro; a oposição entre coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, consciência de si e alienação.⁹

Tratar-se-ia, para Rancière, de uma dramaturgia calcada na culpa e redenção: culpa-se o espectador por condicionar o teatro a uma prisão que, entretanto, somente ele poderia superar plenamente. O teatro, nesse caso, não passaria de uma mediação entre o mal do espetáculo e o teatro verdadeiro; verdade, entretanto, perdida, na medida que ele carece da mediação para organizar o anúncio de sua supressão. Isto é: retomando a metáfora de Stéphane Huchet, o teatro estaria esticando um elástico cujo limite máximo - a supressão de si para sua efetiva realização enquanto comunidade - jamais seria rompido, pois isso significaria, conforme já propunha Platão, destruir também o próprio teatro.

E o teatro teria, então, se revestido de intenções pedagógicas para orientar o espectador com lições precisas sobre a melhor forma para que esse logre liberar-se de sua condição passiva e miserável. Afinal, a “mediação que se auto-suprime”, com efeito, é “precisamente o processo que deve acontecer na relação pedagógica. No processo pedagógico, o papel do professor é colocado como o ato de suprimir a distância entre a sua sabedoria e a ignorância do ignorante.”

Rancière retoma então o pensamento de Joseph Jacotot, educador francês do início do século XIX, cujos escritos visariam romper com essa relação pedagógica via mediação. Para o educador, tal mediação não passaria de um engodo que, ao pretender demonstrar-se como auto-suprimível ao aluno, em verdade nada mais fazia do que perpetuá-lo num processo de “verificação sem fim da desigualdade” que se abre entre ele e seu mestre. Jacotot teria chamado isso de “processo de embrutecimento”. Daí a necessidade de se afirmar o Mestre Emancipador, uma figura oposta, cujo fim é precisamente romper com a clivagem mestre/ignorante ao afirmar uma igualdade entre todas as manifestações possíveis do conhecimento. Nessa teoria, o aluno que aprende fá-lo servindo-se de uma mesma e igual postura em relação ao saber que seu mestre; e a diferença entre conteúdos não poderia mais ser demonstrada pois, em verdade, ambos não fazem mais do que repetir o fato primordial em que

8 Ibidem.

9 Ibidem.

O animal humano aprende tudo do mesmo modo que aprendeu a sua língua materna, como se aventurou pelas florestas das coisas e signos que o rodeiam para assumir seu lugar entre seus companheiros humanos – observando, comparando uma coisa com a outra, um signo com um fato, um signo com outro signo, e repetindo as experiências que ele encontrou primeiramente ao acaso¹⁰.

Entre o cientista e o suposto ignorante, portanto, não haveria mais do que uma partilha de uma mesma faculdade de comparação e formulação, cujo fim não seria mais do que o meio que cada um se serve para contar as suas “aventuras intelectuais e para entender o que outra inteligência está tentando comunicar-lhe de volta.”

Nesse caso, não tratar-se-ia mais de suprimir a distância - seja ao modo de Brecht, ao expandi-la ao máximo; seja ao modo de Artaud, ao obliterá-la na pura aproximação - e sim de compreender que ela, em si, “não é um mal que deve ser abolido. É a condição normal da comunicação”.¹¹ O Mestre Emancipador desenvolveria essa consciência junto aos alunos quando “ele não ensina o conhecimento dele aos alunos. Ele inspira estes alunos a que se aventurem pela floresta, digam o que estão vendo, digam o que eles pensam sobre o que já viram, verifiquem isto e assim por diante.”¹²

O recurso a Jacotot permitiria, segundo Rancière, demonstrar que o teatro, ao pretender suprimir-se, conserva sempre uma distância como base e, assim, nada mais faz do que conservar uma série de oposições

olhar/saber; olhar/agir; aparência/realidade; atividade/passividade – são muito mais que oposições lógicas. Elas são o que eu chamo de partilha do sensível, uma distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a estes lugares. Em outros termos, são alegorias da desigualdade.¹³

O teatro, portanto, em sua apologia ocidental, não seria o espaço privilegiado da esperança de uma vida comunitária, e sim o exato oposto, o lugar de um longo e contínuo exercício de dessimetria social, na medida em que julga razoável lançar sobre o espectador toda uma sorte de pressões e expectativas que, em verdade, cotejadas as bases de sua produção, não passariam mais do que uma empedernida conservação do antigo preconceito contra o lugar do “olhar”. Isto é, o teatro esteriliza-se devido sua própria intenção; e o faz por motivos inconsistentes, quando seria possível razoavelmente demonstrar - diz Rancière - que a alienação pode também definir o trabalho do ator, que age sem poder contemplar o futuro, as ideias, etc, justamente por estar reduzido à condicionante da ação.

O ponto chave para Rancière seria, então, abandonar a expectativa de um teatro

10 Ibidem.

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 Ibidem.

diluído numa nova comunidade e então retornar a um elogio da convenção representativa “democrática e poética” onde “os espectadores veem, sentem e entendem algo na medida em que fazem os seus poemas como o poeta o fez, como os atores, dançarinos ou performers o fizeram.”¹⁴ Isto somente tornar-se-ia possível se o dramaturgo abandonasse a expectativa de “transmitir uma mensagem homogênea” ao espectador, que deve apreendê-la sem distorção e depois pô-la em ação no tecido social. Abandonando qualquer noção de causa e efeito, o dramaturgo proclamaria a igualdade entre eles e, à semelhança do Mestre Emancipador, compreenderia que todo espectador procede ao modo da *tradução* e, nesse sentido, produzem forçosamente suas próprias versões do que veem, sendo-lhes permitido descobrir aquilo que o dramaturgo ainda não sabe, conseqüentemente, a observação seria o lugar potente de criação de uma ação que, doravante, tem como efeito resultante algo incalculável pelo mestre.

Seria preciso, então, reforçar a presença de uma “terceiro termo” que seria compartilhada simultaneamente pelo dramaturgo, ator e espectador, onde todos inverteriam seus papéis e, trocando entre lugares ativos e passivos, ser-lhes-iam dados a condição efetiva de uma igualdade criativa.

Este espetáculo é um terceiro termo, a que os outros dois podem se referir, mas que impede qualquer forma de transmissão “igual” ou “não-distorcida”. É uma mediação entre eles e esta mediação de um terceiro termo é crucial no processo de emancipação intelectual. Para evitar o embrutecimento é preciso que exista algo entre o mestre e o aluno. A mesma coisa que os conecta deve também separá-los. Jacotot colocou o livro como o algo que fica no meio. O livro é a coisa material, exterior tanto ao mestre quanto ao aluno, através do qual é possível verificar o que o aluno viu, o que ele disse a respeito, o que ele pensa sobre o que disse.¹⁵

Ora, mas não haveria hoje um teatro “mais prudente”¹⁶, o autor se pergunta, que buscaria exatamente esmaecer a relação direta de causa e efeito na comunicação, procurando reconfigurar a distribuição dos entes do *theatron* - p.ex., atores na platéia, espectadores no palco, ausência de ideia central? Nesse caso, responde Rancière, uma

“redistribuição” de lugares é uma coisa; a demanda de que o teatro alcance, como sua essência, a reunião de uma comunidade una é outra. A primeira provoca a invenção de novas formas de aventura intelectual; a segunda provoca uma nova forma de distribuição platônica dos corpos em seus próprios lugares – ou seja, em seu lugar “comum”.¹⁷

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

Portanto, se de um lado, tal redistribuição pode contribuir efetivamente para a emancipação do espectador; de outro, se ela for feita, ainda, sob os auspícios da superação da representação tendo em vista uma expectativa de realização comunitária, nada adiantará, na medida em que, não importando a novidade superficial da reorganização, no fundo os lugares dos corpos permanecerão intactos, isto é, confinados no embrutecimento.

Para Rancière, se trata enfim de evitar a todo custo procurar superar a representação em nome de uma suposta libertação da condição passiva; melhor seria, efetivamente, reforçá-la enquanto tal - registros partilhados de aventuras intelectuais no interior do enquadramento da representação, para onde os quais os homens lançam novos olhares e/ou ações de forma livre, cada um constituindo seu próprio aprendizado. Em suma, a configuração de uma comunidade de narradores.

O atravessamento das fronteiras e a confusão de papéis não deveriam levar a uma espécie de "hiperteatro", transformando a condição (passiva) do espectador em atividade ao transformar a representação em presença. Pelo contrário, o teatro deveria questionar o privilégio da presença viva e trazer o palco novamente para um nível de igualdade com o ato de contar uma história ou de escrever e ler um livro. Ele deveria ser a instituição de um novo estágio de igualdade, onde os diferentes tipos de espetáculo se traduziriam uns nos outros. Em todos estes espetáculos, na verdade, a questão deveria ser ligar o que uma pessoa sabe com o que ela não sabe; deveria se tratar, ao mesmo tempo, de atores que apresentam suas habilidades e espectadores que estão tentando encontrar o que aquelas habilidades poderiam produzir em um novo contexto, entre pessoas desconhecidas.¹⁸

Uma comunidade de contadores de história e tradutores - essa seria uma verdadeira comunidade emancipada. Portanto, não negar o "enquadramento" da arte, mas assumi-lo como tal - de maneira sólida; porém, através do qual ocorrem trocas e traduções. E é essa consciência sólida melhor se exprime quando se sabe quer

tudo isso [a reflexão que acabara de escrever] deve soar como palavras, meras palavras. Mas eu não levaria isto como um insulto. (...) Mesmo hoje em dia, apesar do chamado ceticismo pós-moderno quanto a mudar nossa forma de viver, pode-se ver tantos shows que posam como mistérios religiosos que talvez não seja tão escandaloso ouvir, para variar, que palavras são apenas palavras. Romper com os fantasmas da Palavra transformada em carne e do espectador transformado em ator, saber que palavras são apenas palavras e que espetáculos são apenas espetáculos talvez nos ajude a entender melhor como palavras, histórias e espetáculos podem nos ajudar a mudar alguma coisa no mundo em que vivemos.

18 Ibidem.[Grifo do autor].

Fiando-se na consciência essencial, enfim, sólida da dimensão teatral, artística, pode-se compreender, efetivamente, qual é o verdadeiro poder emancipatório da arte, sua função de sempre, sua política de sempre:

O poder comum é o poder da igualdade de inteligências. Este poder une os indivíduos na mesma medida em que os mantém separados uns dos outros; é o poder que cada um de nós possui na mesma proporção para abriremos nosso próprio caminho no mundo. O que tem que *ser colocado à prova* pelas nossas performances – seja ensinar ou atuar, falar, escrever, fazer arte, etc. – não é a capacidade de agregação de um coletivo, mas a capacidade do anônimo, a capacidade que faz qualquer um *igual a todo mundo*.¹⁹

2.A) AJUSTE DE CONTAS: CONFORME O CABRA DA PESTE

Ora, seria preciso logo reconhecer que Rancière parece querer administrar-nos lições.²⁰ A emancipação de que ele fala não pode ser desligadas de um paradigma da performance passível de ser posta à prova. Para ele, não está posto em questão a destinação pedagógica da arte, e sim, qual a forma pedagógica que dela se pretende. Pior para nós, observadores, forçados a voltar para escola.

E que essas regras entrariam logo, de antemão, em conflito com o elogio do

19 Ibidem. [Grifo do autor].

20 “O humanismo ‘administra-nos’ (?) lições. De mil maneiras, frequentemente incompatíveis entre si. Bem fundadas (Apel) (...) e ético-políticas (os neo-humanistas franceses). Mas assumem sempre o homem como sendo pelo menos um valor seguro que não necessita ser interrogado. Que tem inclusivamente autoridade para suspender, interditar a interrogação, a suspeição, o pensamento que tudo corrói.

(...) Sejam comunicáveis, está prescrito. O *vanguardismo* é um velho jogo, falem dos seres humanos humanamente, dirijam-se aos humanos, tenham eles prazer em vos receber e receber-vos-ão.

(...) Ilustremos isto numa palavra com um ‘exemplo’ que é efectivamente exemplar e acessível aos humanistas: a educação. Se os humanos nascessem humanos, tal como os gatos nascem gatos (com poucas horas de diferença), não seria possível - e nem sequer digo desejável, o que torna a questão diferente - educá-los. Que devamos educar as crianças é uma circunstância resultante apenas do facto de elas não serem todas puras e simplesmente conduzidas pela natureza, de não estarem programadas. A instituições que constituem a cultura preenchem esta falta natural. (...) O adulto pode pelo seu lado aspirar à plena humanidade, à realização efetiva do espírito como consciência, conhecimento e vontade. Que lhe reste sempre a possibilidade de se libertar da selvajaria obscura da sua infância cumprindo essa promessa, é precisamente a condição do homem.

Consequentemente, não existiria entre as duas versões do humanismo [infância e fase adulta] não mais que uma diferença de acento. Uma dialética ou uma hermenêutica bem ordenadas resultariam na sua conciliação. Afinal, basta que os nossos contemporâneos recordem que é próprio do homem a sua falta de próprio, o seu nada, ou a sua transcendência, para poder fixar o letrado de ‘completo’

Não me agrada esta pressa.”

(LYOTARD, Jean-François. *O Inumano*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p.9-12.)

A crítica do humanismo fornecida por Lyotard permite, com clareza, reconhecer os movimentos fundamentais do texto de Rancière - o recurso único à pedagogia; a comparação com uma “infância” ou uma “pré-história” natural que torna equivalente sábio e ignorante; a procura de uma dialética bem ordenada para o teatro; a demonstração de que o vanguardismo não passa de “um velho jogo”; e, por fim, a pressa por fazer do teatro uma instituição cultural perfeita da reconciliação entre as duas versões do humanismo (criança e adulto, suspensão e tradução, pathos e logos).

Ainda que Rancière e Lyotard fossem em vida ‘amigos’, uma franca divergência entre eles é evidente quando cotejado o humanismo “emancipador” com o inumano “inconciliável”. Onde um gostaria de ver o homem plenamente livre para fazer as traduções que lhes interessa; o outro vê naquele uma postura soberba, “como se a razão não tivesse que duvidar da sua vocação para extrair o indeterminado, dando-lhe depois forma, e que desta acção não pode deixar de sair triunfante. É contudo apenas ao preço desta dívida que a razão é raciocinante”. (Ibidem)



"Of course, y' know, this means War!"
Pernalonga (ou seria Groucho Marx?)¹?)

1 Fotograma extraído do episódio "Falling Hare", em que Pernalonga, num acampamento militar, dá gargalhadas ao livro *Vitória através do Poder da Lebre*, paródia do livro *Vitória através do Poder Aéreo* (*Victory Through Air Power*), de Alexandre de Seversky, famoso na época por ter buscado instruir os americanos, recém-vítimas do ataque de Pearl Harbour, a criar uma esquadrilha aérea para a Segunda Guerra. Aliás, Walt Disney produziu uma versão animada e didática desse livro.

"É claro, você sabe, isto significa guerra!" é uma frase típica do Pernalonga, referência possível ao absurdo ditador interpretado por Groucho Marx em *Duck Soup* (Leo McCarey, EUA, 1933), onde suas constantes trapalhadas fazem ele e os demais personagens repetirem infinitas vezes a mesma frase.

agente deflagrador. Para Rancière, a experiência de arte consiste no reforço do *logos* como condicionante para a passagem ao *pathos*; conservação, portanto, de duas unidades distintas relativamente independentes interligadas por um paradigma da tradução. Nós buscamos de várias formas relativizar esse elemento objetificado e logocêntrico em detrimento do um meio de trocas energéticas, domínio do *gestus* perceptivo capaz de fazer coincidir o corpo com a indeterminação do abstrato. Cildo não nos deixara outra opção senão emigrar para um território fluido da observação.

E cá estamos novamente: oposição entre uma mecânica sólida - efetivamente Rancière nos fala de um retorno a uma terceira *coisa* - e outra fluida - observação na terceira *margem*.

Porém, em toda reflexão de Rancière não deixa-se de notar a ausência sutil de um elemento que, todavia, considero ser fundamental para todo observador. Qual é esse elemento, afinal? É fácil sabê-lo: basta lançar um olhar para a firmeza de demonstração pedagógica do novo teatro proposto por Rancière que, quase sem querer, um certo riso nos vem à mente - sobretudo quando as proposições do autor se descortinam aos nossos olhos autodemostando-se sérias, profundas, predispondo-se, para provar a honestidade de seu caráter, a provas de toda sorte. E enquanto aquele gostaria que nós analisássemos, na arte, sua capacidade de se performar o anônimo; nós não podemos senão olhar o autor como o olharia Gregório de Matos²¹, quem sempre preferira a rua à escola, e notar que falta, na opinião do filósofo juiz o conhecimento daquilo que só o cupido, ou baco, é quem diz, isto é, aquilo que, no fato artístico, advém do desborde supérfluo e irresponsável, anti-pedagógico e tudo o mais, o elemento sem o qual não teria muita graça fazer e, principalmente, observar uma arte: sua poderosa capacidade de proporcionar-nos diversão.

Não surpreende, aliás, que o filósofo tenha ignorado exatamente a importância da diversão para o teatro de Bertolt Brecht. Afinal, como extrair um Brecht tão teso, dogmático,

21 Considerando que as flores
Existem para o nariz
E as mulheres para os homens,
Na opinião do juiz;
Considerando que as moças,
Ariscas como a perdiz,
Devem ter seu perdigueiro,
Na opinião do juiz;
Considerando que a gente
Não pode viver feliz
Sem fazer seu namorico,
Na opinião do juiz;
Amemos todos, amemos,
É cupido quem o diz;
Pois namoro não é crime,
Na opinião do juiz...

(MATOS, Gregório de. *Namoro não é crime*. Disponível em: <http://yamakamiaraujo.blogspot.com.br/2011/02/namoro-nao-e-crime-gregorio-de-matos.html>. Acesso em: 01/09/2014)

arqueado, armado, com o dedo em riste contra a alienação, senão extirpando-lo de toda a graça possível?

Mas era exatamente a diversão, e nenhuma outra coisa, que fez com que o Brasil e a América Latina encontrasse, no fermento do cognitivo desse cabra da peste chamado Brecht, uma maneira de se criar ao mesmo tempo uma arte altamente sofisticada mas que fazia recurso ao simples do gesto; embebida no mais anônimo, naquilo que, na experiência, é bruto; criação enfim que extraía da síntese a força de uma operação política mas também profundamente divertida - como foi o caso de, para ficarmos em tópicos exemplos, o Cinema Novo, o Teatro do Oprimido e a Tropicália²².

Divertir-se! - eis a observação: reclamemos uma herança brechtiana e pensemos para além do museu, como a diversão então efetuar-se-ia aí no além, imaginemos... que tal: vamos até um assentamento sem-terra, dessas que assaltam as bordas das rodovias e fedem a óleo diesel. Nele haveria certamente, sem ter nada o que fazer - sobretudo quando ninguém espera delas sequer um ato de consumo - uma porção de crianças desocupadas. Elas jogam bola, sim; mas, que diversão seria, imagine, para essas crianças, encontrarem-se munidas de decalques e carimbos para meter algumas frases nas raras coca-colas e/ou cédulas que passam por suas mãos. Quem sabe, escreveriam: *“Qual é o lugar do homem sem Terra?”*; *“Há lugar para essa Coca-Cola, mas não há lugar para os homens sem Terra”*; *“Geração Coca-Cola ou Filhos da Mãe... Terra?”*. Sinto nelas aquele comichãozinho em retornar a garrafa na venda. Será que os vendedores - que vão logo lhes expulsar - tomando-lhes grosseiramente a garrafa de suas mãos, perceberia as *Inserções*? Diversão, decerto; somente assim essas crianças logriam participar naquilo que, doutra forma, seria muito chato, chatíssimo - como acontece conosco gente diversas vezes, ter de ficar esperando, na penumbra da sala abafada com cortinas cerradas, a resolução dos problemas técnicos do *datashow*, problemas sempre muito misteriosos que, vez ou outra, impedem a execução de uma aula sobre intervenção urbana.

Pois foi num lugar assim, num descampado aberto, que se descobria solitariamente - quando aquele julgara impossível - o teatro de Brecht:

O grupo 'Filho da Mãe... Terra' vem em paralelo ao trabalho que a Brigada estava realizando com o CTO. Como se desprende da necessidade de uma organização dos jovens do assentamento, não tem inicialmente as mesmas perspectivas que a Brigada em seu conjunto. Apenas mais tarde, quando começa a apresentar os trabalhos e a discutir mais a fundo uma série de coisas sobre o teatro é que o grupo forma parte da Brigada. O 'Filhos da Mãe... Terra' nasce diretamente, inclusive sem saber o que

22 A menina tropicália, cujo nascimento assim descreve Tom Zé: E toda casta divina / Estava lá reunida / Apolo e Macunaíma / Diana, Vênus, Urânia / Chiquinha Gonzaga Bethânia / O diabo ali presente / de todo banco gerente / *(Conforme o cabra da peste / chamado Bertold Brecht)* / Tinha comida e regalo / tinha ladrão de cavalo / pai de santo e afetado / Padre, puta e delegado / E as menina meu rapaz / Cresceu depressa demais / anda presa na soltura / circula na quadratura / e o sossego ela não deixa em paz / Cada dia mais esperta / a moleca desconcerta / conserta e ja desconcerta / No senso que ela retalha / Não há quem bote cangalha / se você faz represália / ela não passa a mão na genitália / esfrega na sua cara. (ZÉ, Tom. Apocalipsom A. In: *Tropicália Lixo Lógico*. São Paulo: Independente/Natura Musical, 2013.) [Grifo do autor]

isto significava, trabalhando com as técnicas do teatro épico.²³

Dessarte que lição, se é que há alguma, do longo cruzamento do teatro de inspiração brechtiana no terceiro mundo é que seu teatro é das poucas formas de expressão lograram oferecer diversão e interesse mesmo nas situações mais miseráveis.

No assentamento sem-terra, risca-se com o facão as linhas do equador: começa o ajuste de contas entre a emancipação e a diversão - disputa-se a liberdade.

2.B) UM NÓ ATADO

Pergunta-se, então: como poderíamos definir, enfim, um “espectador emancipado”? Como uma função armada em oposição a um paradigma. Uma função pedagógica emancipatória capaz de resolver um problema interno ao paradigma brechtiano-artaudiano. Ou melhor, um paradigma de toda a modernidade.

O texto de Rancière escolhido por mim tem um claro intuito de falar à comunidade do teatro, isto é, a um leitor “não especializado” em filosofia. Qualquer leitor mais aprofundado do filósofo, porém, consegue identificar que, na verdade, Brecht e Artaud não passam de exemplos daquilo que, em *Aesthetics And Its Discontents* (2009) por exemplo, o autor teria chamado de as duas forças opostas de toda a modernidade: de um lado, uma absoluta separação da arte com o cotidiano - apologia da “arte é arte”; de outro, a promessa de que a arte vá reconstruir uma comunidade - apologia da “arte é vida”. Isto é, de um lado, uma “forma resistente” - cuja potência política nasce da separação da arte de outras atividades, e a resistência dela em ser incluída no quadro das atividades funcionais; e de outro, um “devir-vida da arte” - a promessa de emancipação comunitária através da sua diluição completa da arte em novas formas de vida. A experiência da arte, nesse contexto, se dá sempre através do *nó atado* entre as duas apologias. Em ambos os casos - interpreta o autor - como base aos dois polos subsiste o recurso à composição de um metadiscorso de intenções pedagógicas diretas que devem ser capazes de, nada menos, orientar toda a humanidade para sua realização vital (via negação ou via afirmação).

Emancipa-se, portanto, desse metadiscorso; e Rancière teria procurado mostrar que, ainda que os dramaturgos conservem-se hoje “prudentes”, quer dizer, já não procurem produzir grandes metadiscursos, isso apenas não basta para por fim, de uma vez por todas, com a longa história que anima tal metadiscorso - em essência, o recurso a uma oposição entre *theater* e *choreia*, entre produção de alienação e promessa de uma comunidade sincrônica de gestos, para justificar o “absolutismo” de seu metadiscorso e a necessidade de se extirpar dele o espectador, considerado um elemento de possível degeneração da pureza do discurso. Somente o retorno à representação como instância (enquadramento) autônomo ligado a

23 HILSEBECK, Alex. MST e o Teatro: Potencialidades Políticas. *Blog Passa a Palavra*, 25/10/2012. Disponível em: <http://passapalavra.info/2012/10/66212>. Acesso em: 01/09/2014

um paradigma da narração poderia resguardar o homem de cair, novamente, no risco da ideologia messiânica.

Porém, e se, efetivamente, não houvesse *realmente* um metadiscorso em jogo na modernidade? Jamais ousaria responder essa pergunta, pertencente que é aos embates duros da História.

Porém, na impossibilidade de se falar da História, ao menos, nos seria permitido falar de uma história, e ela nasce da pergunta simples: como um teatro pôde, enfim, realizar-se sem a participação ativa do espectador? Afinal, se em todo texto de Rancière há subjacente a suposição de que o espectador jamais participou do “crime” da vanguarda, nós haveríamos de perguntar porque o espectador se submeteu continuamente à pedagogia embrutecedora do teatro. E nem mesmo a falácia, do teatro, que seria sua promessa de comunidade, explicaria tal fato curioso pois - uma vez sendo teatro uma coisa menor que o profeta, teria sido evidente para um observador minimamente esperto que essa história de teatro, em nossa época com mais de três mil anos, não vai e não dá em nada. Entretanto, foi esse sujeito, gozando das liberdades que um aluno jamais terá, que seguiu indo ao teatro.

2.C) UM OBSERVADOR AUSENTE

Não é a primeira, nem será a última vez, que alguém terá acusado uma arte *avant-garde* de ter se realizado sozinha, prescindindo de todo observador.

Aparentemente, nem mesmo os livros de Gertrud Stein, e nem os *brownies* de maconha, serviram para salvar Alice B. Toklas do mar indistinto do “sujeito comum”²⁴. Com Brecht não é diferente: seu teatro deu-se mais ou menos sem a participação concreta do observador “comum” que nada poderia entender dos seus efeitos de distanciamento - nos dizem.

Nesse caso, que diga-se logo que a diversão, no mundo da linguagem, jamais pode expressar-se completamente sozinha por um motivo muito simples: para haver diversão é necessário, antes, que se tenha o tédio. O artista, ao contrário do padre, é sempre um bicho preguiçoso: só se move quando já não tem mais jeito - quando o tédio já se tornara insuportável. Uma boa porção de pessoas entediadas, é tudo que o artista carece. O artista duvida que o homem seja capaz do tédio por longo tempo, e por isso sai, com as ferramentas que tem, a procurar pelo comichãozinho capaz da nova ideia para a diversão.

E se o artista logra compor uma operação para a diversão; e esse um artista encontra,

24 Em 1954, a companheira de longa data de Gertrud Stein, Alice B. Toklas - conhecida por sua “simplicidade” -, lançou um misto de autobiografia com livro de receitas culinárias - que se tornou rapidamente um sucesso, devido, sobretudo, aos infames brownies de maconha.

Pobre Toklas, tudo lhe tomaram. Os netos de Gertrud Stein tomaram-lhe todos os Picassos que ganhara em vida; a companhia viva na vida de Stein, os acadêmicos também usurparam (“Ela dá a aparência, em suma, não de um burro de carga, mas de uma relação pobre, alguém convidado para o casamento, mas não para a festa de casamento” diz um teórico insignificante e suposto conviva do casal); e até mesmo os brownies alucinógenos, nem mesmo isso lhe permitiram guardar sob seu nome: foi Bryon Gysin que o fez, ela só publicou - não cessam de dizer.

diante de si, um ambiente de razoável harmonia para que possa expressar o seu tédio, então ele não terá de gritar para as pessoas o fato insuportável do tédio. Do contrário, de bom grado, quererá compartilhar logo com a comunidade aquilo que vem lhe coçando a cabeça, e então todos poderão forjar um novo acordo tácito para diversão nova para a sociedade - o artista se preocupando e guardar firme os resultados no campo da arte; e a sociedade procurando, onde der, produzir meios de experimentação, silenciosos ou literais, dessa mesma diversão que, entremeio ao artista e os observadores surge quase não-polarizada pela cultura, ainda,.

Obviamente, seria muito difícil encontrar um exemplo como esse na vanguarda europeia do início do século, por três motivos: pelo fato de seus artistas, filhos de mercantes de impérios ultra-marinos, não serem capazes, em geral, de se despirem de certo senso de triunfalismo sobre a linguagem e a sociedade; por terem estes atravessada por uma série de guerras de resultados catastróficos; e, por fim, aspecto para nós decisivo, o fato da europa administrar o legado de sua memória, hoje, com um mal-estar generalizado para com ele²⁵.

Porém, no Brasil, onde a relação do povo comum com a modernidade deu-se e continua e profícua, em afinidades muito ricas (de fato, ontem e hoje, somente os artistas e/ou comentaristas bastante meia-boca são capazes de falar mal, muitas vezes apenas por necessidade publicitária, de uma Clarice Lispector ou Guimarães Rosa), exemplos para a intimidade da vanguarda são inúmeros e eles permitem exatamente mensurar como e porque se ficcionaliza um observador ausente para uma proposta como a de Brecht.

Veja só, por exemplo, o caso de Tom Zé que, na medieval Irará da Bahia de sua juventude, também partiu, assim com Brecht, atrás de uma diversão científica em contraposição às cantigas de pura beleza em voga.

Pois tal canção das aparências, ele nos diz, já não davam conta de cantar o ferro, concreto, nem a luz elétrica, que acabara de aparecer em Irará. O tempo de Irará também estava mudando em essência, virando quase uma espécie de não-lugar, tal era o conflito de

25 “Uma mudança real: uma nova relação da europa com a literatura, a arte e a filosofia” - assim ve Milan Kundera o turno que a europa, no século XXI, passaria a ter com as grandes figuras do passado - “Europa estava entrando na *era dos promotores*”.

No ensaio “O que restará de você, Bertolt?”, é com lamento que Kundera vê uma lista, publicada por uma prestigiosa revista francesa, com os maiores gênios do século XX, nos quais figuravam, entre outros, Coco Chanel, Maria Callas, Bill Gates, Le Corbusier, Picasso, Yves Saint Laurent e um desconhecido professor de astronomia Robert Noyes. “Nenhum novelista” - Kundera comenta - “nenhum poeta, nenhum dramaturgo; nenhum filósofo; um único arquiteto; um único pintor, mas mas dois costureiros; nenhum compositor, uma cantora; um único cineasta (ao invés de Eisenstein, Chaplin, Bergman, Fellini, os jornalistas parisienses escolheram Kubrick)”.

Não se trata de esquecimento, porém - Kundera aponta para o fato de que nunca se produziram tantas monografias acerca das grandes figuras como Heidegger ou Emil Cioran. Porém, essas monografias não se dedicavam exatamente ao cotejamento das contribuições estéticas ou na elucidação de novos elementos; em geral, elas teriam sobretudo o interesse em *julgar* o passado - e nisso não teriam se restringido apenas a negar as ideias, como teriam também teriam buscado enfatizar a vida ignominiosa levada por esses artistas e pensadores.

E é debruçado sobre uma dessas monografias - 800 páginas sobre Bertolt Brecht escritas por um acadêmico inglês - que Kundera lança a nota de um lamento inefável. Diante das descrições - que procuravam obstinadamente descrever não apenas “a vilania da alma de Brecht (homossexualidade secreta, erotomania, exploração de uma namorada que era a verdadeira escritora de suas peças, simpatias pró-stalinistas, tendência à mentira, ganância, um coração frio)”, mas também seu corpo, “em particular seu terrível odor, que o professor leva um parágrafo inteiro para descrever”, - Kundera então, pergunta-se, “o que restará de você, Bertolt?”.

(KUNDERA, Milan. *Um encontro: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.)

duas forças gigantescas que a cruzava: de um lado, o monolítico e imutável tempo redondo medieval; de outro, o tempo veloz, atômico e individual da modernidade. Natural era que, então, se testasse os signos para fora de todo o domínio natural, e se buscasse divertir com aqueles fatos novos, estranhos por si só, desafiando os limites de expressão.

E então ocorreu a Antônio José - como assim moço Tom Zé se chamava -, logo depois de deparar-se com uma revista de fotografia, que ele devia também “limpar o campo” dos excessos da aparência do “corpo-cancional”²⁶, isto é, renunciar ao canto da beleza, substituindo-lhe com os mais precisos métodos da ciência. Ora, ideia herética que nascia rompendo o gelo da covardia burguesa²⁷.

E no cabo de sua vanguarda - e até hoje há quem diga que Tom Zé é vanguardista e até mesmo hermético - a ideia seguia passando em teste de mão em mão, desabrochando na cognição o feto do bicho divertido, conforme ele mesmo relata:

Para fazer uma avaliação, eu ia mostrando a amigos, público a retalho, para experimentar o ‘acordo’ e principalmente para verificar se havia capacidade de comunicação naquela forma fugidia que eu queria chamar de cantiga. No começo me deram sinais indefinidos, vagos. No correr dos dias começaram a pedir uma cantiga ou outra. Nenhum comentário. Às vezes um ambiente tenso. Mas voltavam na tarde seguinte. O grupo foi aumentando. Já havia riso. Mas um riso nervoso como uma contravenção. Coincidia com o meu sentimento, e me mostrou que o pecado não era só meu, ao compor a cantiga, mas de todos, pela cumplicidade de simplesmente ouvir e desfrutar, com um contentamento que aumentava a cada audição. Quando demos por nós, aqueles encontros já eram uma alegria prazerosa e instituída. Um coração em festa. Tal que, em nosso repertório de signos, só uma menina nua podia significar em comparável graça o prazer daquelas tardes²⁸.

À fórceps, tentava-se meter a política, o sujeito comum, a notícia de jornal; e ia se experimentando, coletivamente, a descoberta do novo, da mudança do estatuto das coisas - e ao lado do prazer, surgia também o medo:

Nas audições de grupo, recorrente ao prazer, o medo. Um medo xixi que, não se respeitando, pensava tolices: será que depois de entrar nas cantigas, a pessoa poderia sair, voltando ao seu dia-a-dia? Ou as cantigas fariam delas o que sempre

26 Uma das mais belas definições que conheço da lindeza - mas também do risco - do domínio da aparência e do belo na canção é a de Tom Zé para o *corpo-cancional*: “Um útero cósmico. Era uma montanha virgem, corpo de pedra incrustado de musas. Toda a sua matéria era constituída de inspiração. E a emoção lhe palpitava *na superfície*. Das fendas saíam soluços, rachaduras vertiam lágrimas, ventanias lamentavam ais. Ali nasciam e eram amamentadas as canções. Esse corpo-cancional ficava em lugar intangível. E quem colhia as canções? Quem? Metafísica por demais vultosa para nossa especulação em Irará”. (ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*, São Paulo: Publifolha, 2009, p.26.)

27 Ibidem, p.16.

28 Ibidem, p.26.

fizeram com suas personagens? Pois fora sempre essa, a fatalidade: nunca se viu uma vida saindo da canção para voltar ao tempo de um trivial viver. Nessa lógica, podia ser que nosso canto aprisionasse a todos numa vida de cantiga, no enredo da música. De repente, estando a razão distraída, um olhar se cruzava com outro, embaçado pelo mesmo medo encantatório, e corria no clarão dos dois olhares um tremor, ignição confessada do compartilhado crime. E nós, ali, colhendo a cidade como fruta. (...) Nós, meninos do interior, diante de um brinquedo gostoso. Não era música, era vida. (...) Não sobrava no tempo daqueles instantes nem um microespaço para o tédio tão comum nas cidades do interior. Tudo era intensa vida, generosa vida, tátil vida: o próprio pecado.²⁹

Porém, nem Dega, Zé Nilton, Pedro Cem e Tom Zé poderiam, naquela época, imaginar que uma cantiga saída de suas mãos - ao invés do longínquo e supremo amor sustentada nas vozes embargadas nas fermatas de puro veludo, uma ode a Maria Bago-Mole, mulher de todo menino de Irará - pudesse passar da novidade da vanguarda à boca de toda Irará, e a cantiga então explodira no cantar da rua em rude arrelia!

O relato de Tom Zé não é interessante apenas pelo fato de capturar, com singular clareza, os grandes medos e gozos que o homem, saindo do território da aparência e beleza, passava a descobrir no mundo da ciência - que transformara o imutável da natureza e do homem em um fenômeno processual da investigação da mutabilidade do ser. Nem por apontar que toda criação acontece coletivamente; e que, alcançado um certo nível de intensidade, uma arte passa a se confundir com a própria sensação de vida - sem que tal sensação, contudo, implique, um rompimento traumático com o passado ou, ainda, sua completa desapareção enquanto instância representativa. E nem pelo fato de carregar consigo latente que toda arte, em essência, só pode ser expressa no interior de duas zonas limítrofes - a da diversão libertadora no Tempo e no Espaço; e outra, a do tédio, sensação de estar perdido e irrecuperável do mundo. O relato de Tom Zé serve-nos aqui, sobretudo, porque dá a ver precisamente o que faltou a Brecht e seu teatro épico quando de seu nascimento e maturação: o convívio compartilhado, artista e observador, no cometimento do pecado. E serve também para ilustrar como apenas a partir desse elemento subtraído - o observador pecador e parceiro - se pode extrair de Brecht uma espécie de metadiscorso messiânico.

Que Brecht tivesse vivido, enfim, em Irará, talvez aí tivéssemos uma boa medida de seu “programa”. Muito diferente da Bahia era a Europa de sua época; e imagine, leitor, que ai Brecht não podia ser ali, senão, um homem sombrio³⁰:

*Que tempos são estes, em que
é quase um delito*

29 Ibidem, p.27.

30 ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

*falar de coisas inocentes.*³¹

E que condições haveriam, leitor, para que um homem, naquele tempo - - tempo em que o capitalismo, vaidoso de sua grande capacidade produtiva, encontrava, enfim, os impérios e as guerras que tanto sonhou -, pudesse expressar com honestidade seu tédio e sua bondade, e demonstrar e confabular com o outro, durante tardes divertidas, formas possíveis de se fazer coisas sem função quaisquer senão *divertir com a própria função*? Como haveriam de tornarem-se cúmplices os homens no crime de um pecadilho qualquer, se eles encontravam-se debaixo da mais alta vigilância, com seus corpos e mentes sequestrados por toda produtividade? E Bertolt Brecht, como poucos, sabia que naquele tempo tornava-se cada vez mais difícil tornar-se sábio - porém, sejamos, ao lembrá-lo, indulgentes; isso, pelo menos...

*Ah, os que quisemos preparar terreno para a bondade
não pudemos ser bons.
Vós, porém, quando chegar o momento
em que o homem seja bom para o homem,
lembrai-vos de nós
com indulgência.*³²

Contudo, ele mesmo sabia: “É uma vida febril que aparenta particular vigor; ninguém pisa o chão com tanta força como os doentes da espinha, que perderam a sensibilidade na solas dos pés”³³. E é, talvez, dessarte - com a força de alguém doente que, contudo, desabona a vida de seu mal-estar - que Brecht tenha escrito seu “Pequeno Organon Para o Teatro”, texto que tomo para o cotejamento com o espectador emancipado.

Brecht, nesse curto texto, teria buscado pensar uma estética para o teatro épico, já em prática havia algumas décadas. Para pensá-la, entretanto, ele julgou necessário relativizar algumas das formulações anteriores nas quais, segundo ele, “o problema estético apenas foi aflorado de um modo acidental e relativamente desinteressado”³⁴, onde tudo variava “conforme a sua posição de combate”³⁵. De fato, houveram momentos em que se adotara um discurso duro e rígido contra aquilo que se percebia como um decadência cultural, arte tornada em mais um ramo do comércio burguês de iguarias de deleite sensaborão e de estupefacientes. Porém, se tal teatro rejeitou com desdém o culto da beleza - “culto então alimentado ao lado de uma aversão ao saber e de um desprezo pelo útil”³⁶ -, deve-se compreender que tal renúncia se deve, tão somente, à circunstância de que essa arte “não estar produzindo nada

31 BRECHT, Bertolt. Aos que Vierem Aqui Depois de Nós. In: *Círculo de Giz Caucásiano*. Trad.: Manuel Bandeira. São Paulo: Cosacnaify, 2002, p. 194.

32 Ibidem, p.194.

33 BRECHT, Bertolt. *Escritos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

34 Ibidem, p.99.

35 Ibidem.

36 Ibidem.



Observa-se: o sol se diverte, no Japão
"Autorretrato com Orelha Cortada"
Van Gogh, 1889

de belo naquela época científica³⁷. Na verdade, se em algum momento o teatro quis emigrar de todo o reino do apazível, em essência não se buscava efetivamente um rompimento total com o passado, e sim, uma dificuldade - porque

era muito difícil para os planejadores desse teatro requisitar ou furtar do arsenal dos conceitos estéticos vigentes sequer apenas o bastante para manter os estetas da Imprensa à distância, preferiram simplesmente ameaçar afirmando o seguinte propósito: 'extrair do instrumento de prazer um objeto didático e reformar determinadas instituições transformando-as de locais de diversão em órgãos de divulgação³⁸.

Roman Jakobson dizia ser fundamental saber diferenciar, em toda vanguarda, os “slogans pretensiosos e ingênuos de seus arautos” da “análise e metodologias inovadoras de seus pesquisadores³⁹”. E é precisamente isso que Brecht procurara fazer em relação ao teatro épico no texto que iremos analisar: separar o que havia de novo e interessante nas proposições daquilo que, enfim, eram tão somente gritos de ameaça e também desespero de homens acuados que tentaram se livrar de tudo que era abjeto com as ferramentas que dispunham. Porém, tudo tem seu preço. Hoje já não se procura, entremeio aos gritos um choro capaz de nos por em profunda afinidade com o homem do passado, sua resistência e sua beleza. Numa *era dos promotores*, gritar e ameaçar tornaram-se apenas documentos, provas estéreis da necessidade de se sepultar o passado.

Logo no início do texto encontramos, claramente, uma contraposição com a leitura de Rancière: para Brecht, o teatro épico jamais quis, verdadeiramente, apodar-se do *Theather*.

A estética, legado de uma classe depravada que se tornara parasitária, encontrava-se num estado tão deplorável que um teatro que preferisse apodar-se de *thaeter* logo adquiria, por si, tanto prestígio como liberdade de ação. No entanto, o que se praticava como teatro de uma época científica não era ciência, mas, sim, teatro, e toda essa porção de inovações, surgidas num período em que não havia possibilidade de demonstração prática (no período nazi e durante a guerra) faz que se torne premente analisar qual a posição deste gênero de teatro dentro da estética, ou, então, determinar os traços de uma estética adequada a esta espécie de teatro. Seria demasiado difícil, por exemplo, apresentar a teoria do distanciamento fora de uma perspectiva estética.⁴⁰

Duas divergências fundamentais em relação a Rancière. Primeiro, Brecht reconhece ser impossível falar de uma “teoria” do teatro épico fora do “enquadramento” da estética. E

37 Ibidem.

38 Ibidem.

39 JAKOBSON, Cit. por SCHNAIDERMAN, Boris. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Rio Grande do Sul: Editora Globo. 1976, p.XII-XIV.

40 BRECHT, op.cit., p.100. [Grifo do autor]

sendo o teatro jamais ciência, mas, sim, teatro, deve-se compreender claramente que, se esse teatro alguma vez revestiu-se do manto esperançoso da *choreia*, tal fato deve-se, única e exclusivamente, às vicissitudes catastróficas nas quais haviam sido jogados os artistas e observadores - nas quais, de um lado, se encontrava uma estética num estado cada vez mais deplorável; e de outro, a completa impossibilidade de se praticar juntos, observador e artista, a centelha de uma nova ideia de teatro, que então mal pudera ter sido demonstrada.

Será mesmo que nós - senhores do séc.XXI - somos capazes de compreender sequer que para um povo recém saído de duas guerras, cujo rastro, entretanto, em nada aliviou o pesado fardo do racionalismo e da guerra econômica - será que não somos capazes de aceitar que um punhado de gente tenha se apegado, no teatro ou onde for, numa esperança qualquer de fundação de uma nova comunidade? Ora; nesse caso, lembremos que, se de um lado há aquele que quer extirpar a arte de toda *choreia*; do outro, Hal Foster conta-nos uma história muito bonita para das neovanguardas: os artistas contemporâneos, então, vendo que em seu tempo havia, finalmente, uma possibilidade de demonstração para a arte moderna vanguardista do início do século, que então executava-se no espaço, junto aos observadores...

Gritar, ameaçar; tudo tem seu preço. Aquilo que teria, noutra situação, uma voz maleável de quem divertidamente flagra a razão de seu tédio e deflagra a intuição de uma nova diversão; acabou, no tempo sombrio, assumindo uma voz dura e embargada de uma resistência limite. Brecht então, teria buscado recuperar tal voz sibilada - e assim escrevera:

Chegou a altura de rebatermos, por muito que pese ao comum das pessoas, o nosso propósito de emigrar do reino do apazível e de manifestarmos, por muito que pese ainda a maior número de pessoas, o nosso propósito de estabelecermos, daqui pra frente, neste reino. Tratemos o teatro como um recinto de diversão, único tratamento possível desde que o enquadremos numa estética, e analisemos, pois, qual a forma de diversão que mais nos agrada.⁴¹.

2.D) A CAUSA DOS DIVERTIMENTOS

Muito diferente de uma arte reduzida ao *logos* de uma comunidade de intertradutores é aquela que reconhece sua razão de ser unicamente na diversão. A primeira propõe uma *moralidade da função*; a segunda, uma *vida supérflua*.

Acolá, a arte tem uma função: produzir uma pedagogia capaz de levar o homem a ligar aquilo que sabe com o que não sabe e que aprenderá “livremente”. Vê-se que a validade de tal arte só pode advir de uma filosofia suplementar, que demonstra a necessidade e os limites do exercício de tal performance.

Aqui, a arte é, em essência, tão somente o calor de um fogo profano, um exercício do desborde fermentado no interesse mais puro - prazer absoluto! - que consiste em não ter, a

41 Ibidem.

priori, interesse algum - quando por interesse entende-se uma moralização da vida prática. Fogo atemporal balouçando no olho de um idiota⁴².

O teatro, tal como todas as outras artes, tem estado, sempre, empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere, e continua a conferir, uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um plano superior: muito pelo contrário, o teatro deve justamente se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo agradável. Tal transformação irá, justamente, beneficiar o aspecto moral. Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer orgânica, quer psicológica. O teatro precisa poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, dentre todas, a que menos necessita de ser advogada.⁴³

Não quer dizer, entretanto, que as artes, ao ser da ordem do supérfluo, seja também destinado ao prazer desinteressado - embora seja possível extrair dele também um prazer desinteressado. As artes, como pensa Brecht, não cessam nunca de estarem ligadas com o quadro sincrônico da vida humana. Entretanto, mesmo que, no teatro, o homem logre resolver diversos problemas espirituais e/ou sociais, a razão do teatro e a arte em geral ainda permanecerem acolhidos no interior das mais diversas sociedades humanas, isto deve-se pelo fato de elas ainda serem capazes de proporcionar aos homens - e apenas nisto, e em nenhuma outra coisa, consiste o interesse constantemente renovado que ele encontra nas artes. Mesmo que se diga que o teatro advenha do culto - diz Brecht -, é pelo prazer do exercício do culto, e não pela função religiosa e/ou moralizante, que esse teatro melhor se exprime. Até mesmo “a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade”⁴⁴ não poderia ser compreendida no domínio estrito e funcional: a catarse “não é uma ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, uma ablução que tem por objetivo o prazer.”⁴⁵

Isto porque a arte-enquanto-diversão não padece de um critério funcional, mas de *intensidades*. Numa descrição para o teatro que lembra, assombrosamente, as proposições de Bergson para os fenômenos interiores da consciência, Brecht diz que é possível distinguir nele prazeres fracos (simples) e prazeres intensos (complexos):

os últimos surgem-nos nas grandes obras dramáticas e desenvolvem-se até alcançarem

42 Na célula “luta cega”, vamos estudar um idiota que se diverte com o fogo.

43 BRECHT, op. cit., p.101

44 Ibidem, p.102.

45 Ibidem.

o apogeu, do mesmo modo que o ato sexual, por exemplo, alcança sua plenitude no amor; são mais diversificados, mais ricos em poder de intervenção, mais contraditórios e de consequências mais decisivas⁴⁶.

Porém, a distinção entre formas superiores e inferiores de diversão é, de fato, apenas uma arbitrariedade⁴⁷, pois arte, em si, “não compadece de tal distinção; o que ela ambiciona é poder expandir-se livremente, tanto nua esfera inferior como numa esfera superior, desde que divirta o público com isso”⁴⁸. Essa é uma conclusão absolutamente decisiva, se se quer pensar o problema do observador. Saber transitar entre observações superiores e inferiores, ou melhor, abordar a observação sempre na razão de uma expansão livre, pode contribuir, efetivamente, no enriquecimento dos laços de afinidade que uma proposta artística venha suscitar. Somente uma cultura centralizada no artista - para quem, de certa maneira inevitavelmente, a distinção entre prazeres é necessária, como princípio norteador para suas decisões - pode conceber uma hierarquia institucionalizada da observação, como vê-se na cultura crítica contemporânea. Nesse caso, não mais dizer, por exemplo que *Através* quer questionar a sociedade do controle - isto é, restaurar uma ideologia do produtor como o artista que questiona. Mas, seguir bem ao contrário, deixar-se passar, observar a passagem de uma centelha de diversão do mais puro possível passar da obra ao corpo das meninas ao corpo crítico desse livro e onde mais for a centelha de uma animação vital que quer se expandir livremente e que, entretanto, em nossa sociedade não pode exercer-se, senão, através de rompimentos com algumas amarras da existência - porém saibamos que o rompimento, o flagrante, não é seu objetivo último, mas a deflagração de uma diversão limite no coração da vida.

Brecht avisa: “Quaisquer exigências ou concessões que façamos ao teatro além disto significam apenas que estamos menosprezando seu objetivo específico”⁴⁹, a diversão, sua função mais nobre. No sentido mais restrito, o teatro, antigo ou moderno, seria a apresentação de imagens vivas de acontecimentos reais, imaginados, ou vividos entre os homens e os deuses, com o objetivo final de proporcionar divertimento.

Homens diferentes haveriam, afinal, de se divertir com teatros diferentes. E é sempre no encontro com o observador, e nenhum outro, que o produtor do teatro procura a força da representação:

Foi necessário dar às personagens proporções diversas, e também as situações tiveram de ser construídas segundo uma perspectiva diversa, conforme a natureza

46 Ibidem.

47 Dir-se-ia que se trata da adoção de um critério de pertinência histórica, que precisa decidir quais obras devem passar à posteridade? Na célula “Evaporação” da segunda armação discutiremos a importância da ideia de posteridade no interior de teoria do ato criativo de Marcel Duchamp.

48 BRECHT, op. cit., p.102.

49 Ibidem.

da diversão possível e necessária em cada forma de convívio humano. Deve-se narrar as histórias de uma forma muito distinta a fim de que possam divertir aos helenos, para quem não havia possível escapatória da lei divina, ainda que esta fosse desconhecida, ou aos franceses, com a sua graciosa auto-suficiência que o código de deveres palacianos exige dos grandes senhores do mundo, ou aos ingleses da era elisabetana, com o seu narcisismo de homens novos, totalmente libertos de inibições.⁵⁰

Vê-se, portanto, que a diversão mantém uma relação, digamos, topográfica com a vida: o fluido da diversão não ignora o fato político, social, econômico, tal como o rio não ignora a montanha. Porém, assim como o objetivo último do rio é o mar; a diversão não deve ser definida pelo trajeto que faz na sociedade, mas pela força com que corre para a sua mais pura realização das intensidades.⁵¹

Em outras palavras, uma “arte-enquanto-diversão” - parafraseando o conceito de Joseph Kosuth - efetua-se sempre de forma indireta com a sua época na medida em que ela consiste tão somente na intimidade de seu meio com a liberação de intensidades não polarizadas ainda. A arte só existe porque foi continuamente capaz de fornecer alguma diversão ao homem; porém, ela poderá deixar de existir quando ela deixar de fazê-lo, e pode também ser substituída por uma diversão ainda mais complexa - talvez, a própria vida como produção recreativa integral.

Retomar o conceito de terceira margem⁵² é importante pois permite relativizar a importância da predominância do “terceiro termo” que é o objeto-de-arte ou objeto-de-texto, ou até mesmo, encenação-objetiva, paradigma do qual, na era da informação binária, parece não haver qualquer escapatória⁵³.

Uma terceira-margem compreende um objeto de arte sempre como uma instância fluida, francamente dispersa, sem quase nada de concreto em si - uma forma neutra. Para ela, pouco importa a especificidade de um objeto de arte, enquanto esse específico, na verdade, não cessa de ser produzido pelo contexto.

Apossamo-nos das obras antigas por intermédio de um processo relativamente novo, ou seja, por empatia, processo para o qual as referidas obras não dão, de si, grande

50 Ibidem, p.103.

51 Por precaução, digamos logo que diversão não é, também, felicidade, alegria, que seja. Há uma diversão na tristeza, diversão na dor, na depressão, no desespero, na morte, etc... Uma diversão não exprime em si, e sim, como a capacidade momentânea ou perene de se movimentar no interior daquilo onde, outrora, achava-se preso ou acomodado.

“E olhe para ele! Ele ainda dá risadas!” diz o jovem surpresa: Paul Virilio está, sutilmente, gargalhando; mas ele não acabara de denunciar a possibilidade do Acidente Integral irreversível da humanidade? “Sim, claro, pois pensar não é nada triste”, responde. “Uma imensa curiosidade! Essa é a frase de amor mais bela.”

52 Iremos investigar mais especificamente a terceira margem na terceira armação.

53 Ouve-se o eco da sociedade pós-moderna: “Longe, portanto, de continuar tratando a ciência como fundada na “vida do espírito” ou na “vida divina”; o cenário pós-moderno começa a vê-la como um conjunto de mensagens possível de ser *traduzido* em quantidade (bits) de informação.” (LYOTARD, Jean-Francois. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, p. ix.)

contribuição. A nossa fruição é, desta forma, quase totalmente alimentada por fontes diversas das que tão possadamente se abriram para aqueles que vieram antes de nós. Arranjamos uma compensação na beleza da linguagem dessas obras, na elegância da sua fabulação, nas passagens cujo poder de sugestão nos permite criar uma representação mental desligada delas, em suma, nos ornamentos.⁵⁴

Significa dizer que a neutralidade de uma obra específica não está relacionada à exegese de sua especificidade; e sim, relacionada sempre ao “contexto-enquanto-nunca-foi”. Se, no interior de sua época, pode-se dizer que um artista *produz* diversão através de sua arte; com o passar do tempo, na passagem da arte para a posteridade ocorre uma inversão: cabe, agora, à época *descobrir* uma diversão possível nessa mesma arte - onde, geralmente, ela terá de produzir compensações.

Obviamente, Brecht está falando do teatro, um domínio performativo e que, por isso, já compreende em seu procedimento certa maleabilidade no tratamento da encenação. *Hamlet* foi encenado de infinitas maneiras e, ainda assim, raramente se vê, do espectador, uma tentativa de compará-las com um suposto conteúdo original. Ao contrário da literatura ou do objeto de arte, para os quais ainda se conserva a noção de que “eles exprimem por si só” e, portanto, devem ser conservados no estado mais original possível. Uma filosofia que busque interpretar um texto antigo dificilmente exerce-se sem uma filologia suplementar capaz de distinguir uma obra original das traduções sofridas ao longo do tempo. O mesmo vale para arte, que somente a partir da modernidade passa a ter uma consciência do elemento consensual subjacente a toda reaparição do objeto - aspecto hoje exacerbado, não sem polêmica, pela curadoria. Cildo Meireles aponta, porém, que a performance contextual da neutralidade está contida sempre na observação:

Algumas pessoas consideraram Volátil um trabalho de, no mínimo, solidariedade ao martírio judeu, por conta da presença da câmara de gás nos campos de concentração. Contudo, quando você está propondo uma situação, a obra possui certa neutralidade; o que está colocado nela é a minha postura, uma decisão tomada por mim, mas em si, o trabalho pelo trabalho possui uma neutralidade, ou seja, um neonazista pode usar a mesma coisa para fazer apologia do neonazismo. Nada lhe impediria.⁵⁵

Dessa maneira, se buscar compreender a arte apenas a partir do que nela é específico seria infernal ou impossível; Brecht lembra-nos que toda operação de distinção em arte é, todavia muito necessária, sempre arbitrária: a arte-enquanto-diversão quer expandir-se livremente na complexidade e na simplicidade, no espaço e no tempo.

54 BRECHT, op.cit. p.102

55 SCOVINO, Felipe. Negócio Arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. *Revista Poiésis*, n13, agosto de 2009. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, p.160-161.

Dito de outra forma, uma verdadeira relação com a arte não deve-se restringir a produzir o específico a partir do específico, isto é, em gerar traduções individuais do que se narra. É precisamente o contrário: encontrar uma forma de inserir-se - seja nas porções altas ou baixas da intensidade - na grande frequência imodulada de uma narração em essência sem origem, sem autor, e sem fim. É inserir-se no longo esteio da diversão. *Inserções em Circuitos Ideológicos*, nesse caso, não deixa dúvida alguma: para um crítico de arte, ela é capaz de enriquecer uma compreensão dos problemas fundamentais travados ao longo do debate da arte no séc.XX e XXI; e na mão de crianças de um assentamento sem-terra, ela é capaz, quiçá, de inserir uma criança no mercado de uma forma tão bela que, num átimo, não deixamos de pensar se essa não deveria ser a única maneira de um homem - que quer viver, e não apenas existir - adentrar o mundo da economia.

Tudo isto vem facilitar ao teatro uma aproximação, tanto quanto possível estreita, com os estabelecimentos de ensino e de difusão. Pois, embora o teatro não deva ser importunado com toda a sorte de temas de ordem cultural que não lhe confirmam um caráter recreativo, tem plena liberdade de se recrear com o ensino ou com a investigação⁵⁶.

∞

Curiosamente, Brecht parece também ver no teatro uma certa comunidade de narradores, dir-se-ia, uma relação emancipada - na medida em que não se pretende nada ensinar mas, justamente, propor uma maneira de que o homem encontre-se com uma diversão que lhe agrada e lhe faça descobrir uma nova liberdade. Por que, então, Rancière optou por confrontar-se com Brecht quando uma afinidade teria sido fácil de ser demonstrada?

A resposta é simples, e ela consiste essencialmente numa constatação:

Ora, se constatamos a nossa capacidade de nos deleitarmos com reproduções provenientes de épocas tão diversas (o que teria sido quase impossível aos filhos dessas épocas grandiosas), não deveríamos, então, suspeitar que nos falta ainda descobrir o prazer específico, a diversão própria da nossa época?⁵⁷

Um exame rápido daquilo que se chama de cultura pós-moderna ou contemporânea identifica facilmente que a pergunta acerca do prazer específico de nossa época permanece francamente aberta. Aliás, o termo 'pós-moderno' já não definiria bem? O modernismo permanece, em nossa cultura, como um elemento dúbio - diverte; porém, não sem alguma ressalva. E é essa ressalva, aparentemente, que tem definido uma parte significativa das diversões.

Reconhece-se logo uma guerra travada a nível mundial acerca do prazer possível da

56 BRECHT, op.cit.

57 Ibidem, p.104

arte em nosso tempo - com efeito, nenhuma outra palavra senão guerra pode dar conta do abismo que há entre um filme como *Titanic* (1997, James Cameron) e *Éloge de L'Amour* (2001, Jean-Luc Godard) - assim, descrita no filme francês:

O que me incomoda não é o sucesso ou o fracasso. São as páginas e páginas escritas sobre ele. Por que me incomodar dizendo ou escrevendo que o "Titanic é um sucesso global"? Fale sobre seu conteúdo. Fale sobre coisas. Mas não ao redor das coisas. Vamos falar da base das coisas... Em Marrakesh, eles discutiram o destino do mundo. Eles estão confundindo a vida com existência, tratando a vida como uma puta que eles podem usar para melhorar sua existência. O extraordinário para melhorar o ordinário. Pode-se desfrutar a existência, mas não a vida...⁵⁸

Cumpra notar, entretanto, que é somente no vácuo acerca de um consenso em torno da necessidade da arte, que um autor pode, em poucas palavras, pretender detonar uma história de, pelo menos, 2.500 anos de teatro (Platão aos dias de hoje, ele dizia), e propor uma substituição sumária por uma nova prática teatral que, entretanto, mal consegue se definir sem recorrer a comparações absolutamente grosseiras com livros didáticos. Afinal, o importante é reforçar, ainda mais, a existência da arte enquanto coisa, onde for proclamar um retorno ao enquadramento da representação, com a promessa de que assim a vida ordinária poderá ser melhor beneficiada.

Porém, com Brecht, é justamente toda a história do teatro que é recuperada. Mas não da mesma forma que no livros de história: ela surge simultaneamente de maneira diacrônica - como uma constante reaparição do tempo através da diversão; e com a relação indireta que as formas vão, através do tempo, estabelecendo intimidade com a diversão - e de maneira sincrônica - como uma relação direta que a diversão trava com o quadro geral dos interesses de uma época. Isto é, ela surge como uma relação não de enunciar a existência, mas de se apoderar da vida da forma mais indireta possível, isto é, no mais puro interesse pela diversão das curiosidades. Sem mediação através de um "terceiro termo", o qual, enfim, ainda depende da objetividade concreta e direta desse terceiro termo - a instância representativa. "Indireto" é portanto, em Brecht, aquilo que foi intuído em Cildo como uma "terceira margem" - isto é, uma zona na qual observação e arte, o *ó* e o *nunca foi*, tornam-se indistinguíveis enquanto produção do *é* do *ser* enquanto indeterminação pura: vida.

Talvez já estejamos em condições em reconhecer, aqui uma disputa para a razão da observação em nossa sociedade. De um lado, uma busca por fazer da arte um domínio do exercício da identidade; do outro, uma luta para que ela perca toda origem, seja, ela própria, um domínio da pura indeterminação.

Novamente, uma política da clareza dos sólidos oposta à dispersão dos fluidos - em resumo: uma *política da existência* contra uma *política da vida*.

58 ÉLOGE de L'amour. Jean Luc-Godard [Diretor]. França, Suíça: Avventura Films, Peripheria, Canal+ (as Canal Plus), e outros, 2001. 97 minutos, colorido e PB, longa metragem.

2.E) UM OBSERVADOR PROJETADO

Na política dos sólidos, é importante reforçar, onde for, o “enquadramento” da arte e conservá-la atada a um certo paradigma de produção de identidades claras, onde for.

Arte não é política devido às mensagens e sentimentos que ela carrega acerca do estado das questões sociais e políticas. Ela não é política devido à forma com que ela representa estruturas sociais. Ela é política ao passo que ela enquadra um espaço-tempo sensorial específico, ao passo que redefine nesse estágio o poder do discurso ou as coordenadas da percepção, desloca os lugares do ator e do espectador, etc.⁵⁹

A estética possuiria três políticas “*dar forma* à novas formas de vida, *preservar o poder* da heterogeneidade sensível e *permutar os signos* da arte com os signos da vida”⁶⁰. Dar forma; preservar o poder; permutar os signos: a política da estética seria, portanto, a da pura ontologia da existência. Dir-se-ia que a arte não cessa de *produzir a existência* que lhe interessa - tal qual um útero, que preserva a heterogeneidade genética, dá forma ao bebê durante a gestação e, logo ao nascer, lhe atribui um nome e um lar - isto é, um ponto fixo nas relações culturais.

[INTERVALO DE LEITURA]

Abriu a geografia para estudar a lição; mas não conseguiu aprender os nomes dos lugares na América. Ainda por cima todos eles eram lugares diferentes que tinham nomes diferentes. Estavam todos em diferentes países, os países estavam nos continentes, os continentes estavam no mundo e o mundo estava no universo. Virou a aba da geografia e olhou o que tinha escrito, ele próprio, do lado de dentro: o seu nome e onde estava:

*Stephen Dedalus / Classe Elementar / Colégio Clonglowes Wood / Sallins / Condado de Kildare /
Irlanda / Europa / Mundo / Universo.*

Isso com a sua caligrafia; e Fleming, certa noite, por um bolinho, tinha escrito na página oposta.

Stephen Dedalus é o meu nome,

Irlanda é o meu país,

Em Clongowes tenho a minha residência,

Mas só no céu eu espero ser feliz.

Leu os versos de trás para diante mas já não eram mais poesia. Depois leu a folha antes do frontispício vindo de baixo para cima até chegar ao seu próprio nome. Sim, era ele. E tornou a ler a página até embaixo, outra vez. Que é que haveria depois do universo? Nada. (...) Tentou imaginar que enorme pensamento deveria ser esse, mas só conseguiu pensar em Deus. Deus era o nome de Deus, assim

59 RANCIÈRE, Jacques. *Aesthetics and Politics: Rethinking the Link*. Berkeley, 2002. Seminário na University of California.

60 *Ibidem*.

como o nome dele era Stephen.⁶¹

[FIM DO INTERVALO]

Aliás, será mesmo pertinente a metáfora de um útero? Ou seria melhor falar de uma prancheta de projetos?

Em 1897 Mallarmé escreveu seu *Um Lance de Dados* e ele quis que a disposição das linhas e tamanhos dos caracteres da página impressa correspondessem à forma da ideia. Alguns anos mais tarde, Peter Behrens desenhou lâmpadas e chaleiras, marcas registradas da German General Company of Electricity. O que ambos tem em comum? Eu diria: uma certa ideia de design. (...) Ele [Behrens] considera a si próprio um artista na medida em que tenta criar uma cultura da vida cotidiana, ajustando o progresso da produção industrial ao design artístico ao invés da rotina de comércio de consumo da pequena-burguesia. Seus tipos são símbolos da vida cotidiana. E também o são os tipos de Mallarmé. São parte de uma tentativa de construir, acima da economia monetária, um nível de economia simbólica (...) Por mais distantes que possam parecer um poeta simbolista e um engenheiro funcionalista, eles compartilham uma de formas de arte como formas de educação coletivas. Ambas a produção industrial e a criação artística estão comprometidas a criar algo além do que elas são, a criar não apenas objetos mas um novo sensorium, uma nova partição do perceptível. Não há conflito entre pureza e politização.

É na prancheta do poeta ou do engenheiro que nasce o espectador.

Como, então, haveria de adentrar um espectador concreto, singular - dir-se-ia, já nascido ou já desenhado (designed) - no território da estética? A menos que você seja um poeta ou um engenheiro, não parece haver outra saída senão: ler a poesia e comprar a chaleira. Resignar-se a ver dançar, na sua frente, as formas das chaleiras e as formas da poesia. Mas você mesmo não está dançando, está?

Quer dizer: ou você se torna capaz de produzir arte ou qualquer coisa, entretanto, limitando-se a marcar, nesse campo, a relação entre coisas que você estabelece e a marca individual de sua tradução; ou você se limita a produzir uma exegese interpretativa da unidade desse produto-livro, quando muito, se permite passear entre diversas propostas pedagógicas de artistas e/ou engenheiros “ignorantes”⁶². A posição do artista-engenheiro, ou

61 JOYCE, James. *Retrato de Um Artista Quando Jovem*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2004 p.19

62 “Animais falantes são animais distantes que tentam se comunicar através da floresta de signos. É este senso de distância que o “mestre ignorante” – o mestre que ignora a desigualdade – está ensinando. A distância não é um mal que deve ser abolido. É a condição normal da comunicação. Não é uma lacuna que demanda um especialista na arte de suprimi-la. A distância que a pessoa “ignorante” precisa atravessar não é a lacuna entre sua ignorância e o conhecimento do mestre; é a distância entre o que ela já conhece e o que ela ainda não conhece, mas pode aprender pelo mesmo processo. Para ajudar seu aluno a atravessar esta distância, o “mestre ignorante” não precisa ser ignorante. Ele só precisa dissociar seu conhecimento do seu domínio.” (RANCIÈRE, op. cit.)

a base das coisas que ele produz, por sua vez, permanecem absolutamente intocadas. Vê-se bem, enfim, o que é um espectador “comum” - aquele que faltara ao modernismo de Brecht ou Artaud -: são meros “símbolos da vida cotidiana”, isto é, aquilo que, numa sociedade, é passível de ser calculado e manipulado livremente pelo produtor; aquilo que aceita ser gerado, passivamente, pela ação produtiva.

Já em 1969, Lygia Clark escrevia:

No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazes do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais⁶³.

Uma intuição profunda acerca dos desdobramentos que a sociedade capitalista e de controle não cessa de nos confrontar hoje. Se o artista - e alguns observadores - digerem o objeto no um oceano base mais profundo, a vida divertida, onde se gostaria então de inserir-se; ao mesmo tempo digere-lhe a sociedade, o Sistema, que extrai, das formas e traços provisórios que o artista deixa para trás, uma apologia da existência individual passível de ser julgada.

Mas o sistema não devora apenas o artista; o artista é um acessório nos seus prazeres deglutidores. Para ficarmos num único exemplo, tomemos, por exemplo, a Universidade Draper de Heróis - escola de administração e empreendedorismo fundada por Tim Draper, um grande investidor americano, alegadamente inspirada pelas narrativas de Harry Potter e a escola de Hogwarts e a academia para mutantes do X-Men⁶⁴. O slogan é claro: “Experimente o vale do silício. Mude o mundo.”⁶⁵. A pedagogia, cristalina: “Os alunos vem com a faísca, nós apenas a inflamamos (...) O que nós fazemos aqui é bastante diferente do que se vê em qualquer escola por aí. Nós somos a única no planeta que ensina o futuro ao invés de história.”⁶⁶. O objetivo, límpido: “Eu irei promover liberdade a qualquer custo!”⁶⁷, repetem os alunos no primeiro dia de aula. “Super-heróis são melhores que heróis reais porque são heróis imaginários. Quando você aprende a imaginar para além do que conhece, tudo se torna possível”⁶⁸. Em resumo: a Universidade Draper de Heróis não quer que você aprenda economia; ela quer que você entre em contato com as pessoas que manipulam a economia (aquelas que não confundem o que sabem com o meio); ela quer que você extraia desses pequenos fragmentos o futuro, que só poderá surgir na medida em que você imagine, que você traduza todo o conhecimento numa coisa nova; ela quer que você tombe o mundo ao

63 CLARK. Cit. por ROLNIK, Suely. Memória do Corpo Contamina Museu. *European Institute For Progressive Cultural Policies*, 01/2007. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt/>. Acesso em: 01/09/2014.

64 CARROLL, Rory. Tim Draper: The Bitcoin Auction Winner Who Wants to Split California in Six. *The Guardian*, 04/04/2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/technology/2014/jul/04/tim-draper-bitcoin-auction-silicon-valley-california>. Acesso em: 01/09/2014. [Tradução do autor]

65 UNIVERSITY Draper of Heroes. Disponível em: <http://draperuniversity.com/>. Acesso em: 01/09/2014. [Tradução do autor]

66 CARROLL, op.cit. [Tradução do autor]

67 Ibidem.

68 UNIVERSITY Draper of Heroes, op. cit. [Tradução do autor]

indivíduo! A Universidade Draper, sem nenhum prejuízo de sentido, é efetivamente uma pedagogia emancipadora gerida por mestres ignorantes.⁶⁹

2.F) OBSERVAÇÃO DE CAMPO

Uma política dos fluídos, da arte-enquanto-diversão, nada tem a ver com uma “engenharia da felicidade, do lazer”. Ela carece da expressão de uma frequência imodulada.

Não quer dizer, entretanto, que toda diversão seja benéfica em si. De fato, ela sempre está acoplada à certa liberdade de movimento; porém, nem sempre é adequado atribuir, a essa liberdade, o valor de justiça.

Titanic sim, diverte - mas a quem? Uma diversão considerada “de pouca profundidade”, porque acontece no diâmetro limitado de uma existência ordinária pouco interessada, posto que prometida ao aumento perpétuo de poder, em se apoderar das bases das coisas, isto é, da vida, como razão última da diversão. Essa diversão, portanto, correrá sempre o risco da entropia; e basta qualquer problema financeiro na indústria do entretenimento que já não se deixa de sentir que a vida está um tanto miserável.

Com efeito, toda diversão carrega em seu bojo vereda e risco⁷⁰. Seu caráter absolutamente supérfluo serve tanto a gregos e troianos.

Entremos numa das habituais salas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Olhando ao redor, vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular: dão-nos a ideia de estarem retesando os músculos num esforço enorme, ou então de os terem relaxado por intenso esgotamento. (...) Ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos antes, objetos passivos de um processo em que se encontram e em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas intensas, é tanto mais profundo quanto melhor trabalharem os atores⁷¹

69 A sinceridade de Tim Draper, entretanto, nos ofende e nos impede de reconhecer similaridades de raciocínio. Nesse caso, lembremos que na Europa, sobretudo na França, não se pode ser sincero como Draper e não ser confrontado com o peso do patrimônio histórico intelectual.

E é por isso, precisamente, que vê-se acolá o recurso contínuo ao intelectual, que toma para si o árduo esforço em construir os ajustes necessários para acomodar as reformulações constantes da ideologia do capital no interior das pesadas estruturas históricas e multiculturalistas - quando muito se gostaria de se ver livre delas. Para que continuar lendo Artaud ou Brecht? Partamos logo para o novo - velho - teatro!

“La Rupture” Uma ruptura limpa. Esta era a palavra de Nicolas Sarkozy (...) Break! Presto! Uma quebra com o quê? Com o passado, é claro. (...) Ele, o ‘fala mansa’, buscou “acima de tudo proclamar sua liberação para com a língua francesa”. Vamos nos livrar de todo esse peso, essas maneiras. Estilo? Gramática? Tudo ficou no passado! A linguagem francesa? Todos esses séculos de literatura, todas essas riquezas da humanidade? Você realmente precisa de um bom modo de falar para ser presidente? Para influenciar as pessoas? Um bom chute no traseiro, rápido e barato. (...) Sarkozy cortou a língua da nação, e colocou-a no bolso” Hélène Cixous comenta a ocasião em que Sarkozy comenta de maneira sarcástica uma prova de admissão de gerentes administrativos onde “algum sadista ou idiota - você escolhe - resolveu colocar uma na prova uma pergunta sobre A Princesa de Clèves”. (CIXOUS, Hélène. Nicolas Sarkozy, the murderer of the Princess of Cleves. *The Guardian*, 23/03/2011. Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/mar/23/sarkozy-murderer-princess-of-cleves>. Acesso em: 01/09/2014.)

70 Vamos estudar esses termos na próxima célula, “energia”.

71 BRECHT, op. cit., p.110

Parece sair de frases como essa a noção de que o teatro tem uma “má consciência do espectador, considerado figura passiva”. Entretanto, Brecht não fala de uma “categoria indistinta” de espectadores considerados passivos pelo mero fato de estarem sentados, mas de um espectador bastante concreto: aquele que precisa convergir na unidade da emoção do ‘o’ homem, e nisso precisa fazer tanto esforço, tanto esforço, que não deixa de soar triste que ele alcance, no frígido dos ovos, apenas um certo estágio de magia indistinta levada a cabo e expressão por atores também esgotados fisicamente. Benefício, se há algum, é sempre indireto - o extraordinário para alimentar o ordinário. Trata-se, portanto, de um espetáculo que não apenas esgota as potências da observação (ótica) - retesando ou relaxando os músculos ao máximo; ele também esgota as potências do drama (theatron), exigindo uma performance da ação nada menos que extraordinária.

Recentemente, ao assistir um filme da franquia de *Velozes & Furiosos* (2012), fiquei surpreso, não com a experiência consciente - esta plana e repetitiva como no habitual de todo *blackbuster* -; mas impressionado com o estado de esgotamento físico em que o filme claramente me deixara. Conforme o título já diz claramente, uma experiência absolutamente estressante de velocidade que requeria, nada mais, que eu acelerasse o automóvel com meu corpo em conjunto com os atores musculosos da tela.

A teoria do distanciamento de Brecht expressa uma profunda consciência acerca da necessidade de não se permitir que a diversão se expresse *ao seu bel prazer* e de se encontrar uma forma possível de se divertir *de maneira justa* com aquilo que melhor define nossa época: a transformação da vida em um compósito inesgotável de possibilidades.

Dir-se-ia que a humanidade só agora se dispunha, unitária e conscientemente, a tornar habitável o astro em que vivia. Vários elementos naturais, tais como o carvão, a água, o petróleo, tornaram-se verdadeiros tesouros. (...) Era com um olhar novo que o homem, por toda a parte, mirava ao redor de si e inquiria como lhe seria possível utilizar para seu bem-estar tudo o que já há muito conhecia de vista, mas nunca utilizara.⁷²

Era portanto, inevitável que o teatro partisse das aparências rumo ao domínio da multiplicidade. Um “filho da ciência” já não se contentaria, naturalmente, em contemplar um espetáculo que só é capaz de produzir *unidades*. Conforme já havíamos intuído junto a Tom Zé e o corpo-cancional - um só planeta intangível onde são colhidas as emoções da cantiga -; também para Brecht o teatro do Belo é um teatro de diversão parasitária, na medida em que exige que o ator e o espectador convirjam para um único ponto em comum, que são as emoções consideradas essenciais, elementares, “do homem animal”.

O artista não descansa enquanto não consegue ‘captar o olhar do cão acossado’.

72 BRECHT, op.cit., p.106

O homem é, então, apenas 'o' homem; o seu gesto surge desprovido de qualquer particularidade de caráter social, é vazio, ou seja, não representa uma realidade essencial, nem uma providência adotada por determinado homem particularizado entre os outros homens.⁷³

Obviamente, entre corpo-cancional e “o” homem há uma diferença visível em se armar a questão da empatia, e sempre fora óbvio que Brecht tentara extrair de sua definição uma postura combativa. Isto porque, segundo ele, conservar a função empática numa sociedade científica trará sempre um risco iminente: quando ela propõe que todos convirjam no *um* - e este um não é, senão, *o* homem, uma suposta essência primitiva e inalterável - a empatia está, na verdade, entregando o leme do destino da sociedade para um ser essencialmente irracional e incontrolável - dado que, numa era científica, o destino não mais age sobre o homem, mas é *produzido* por ele. Se a função empática não fosse resolvida logo, ela continuaria gerando catástrofes atrás de catástrofes, dado sua situação paradoxal de controlar a partir daquilo que não se pode conhecer.

O século XX ofereceu uma porção de exemplos nesse sentido.

Não é a mim, fugido da Alemanha com a roupa que tinha no corpo, que me vão apresentar o fascismo como uma espécie de força motriz natural impossível de dominar. A escuridade dessas descrições esconde as verdadeiras forças que produzem as catástrofes. Um pouco de luz, e logo se vê que são homens a causa das catástrofes. Pois é, amigos: vivemos num tempo em que o homem é o destino do homem. O fascismo não é uma calamidade natural, que se possa compreender a partir da “natureza” humana. Mas mesmo confrontados com catástrofes naturais, há um modo de descrevê-las digno do homem, um modo que apela para as suas qualidades combativas.⁷⁴

Hitler, entretanto, não basta. E ainda hoje há quem se surpreenda ao ver ali, onde deveriam se sentar os homens mais criativos e inteligentes da terra, aqueles que deveriam resolver o problema da água e da fome mundial, um bando de economistas, cientistas, engenheiros, artistas degenerados das formas mais diversas dado a relação profunda que conservam com o animal interior.

A cultura que ele encontrou na América Latina lhe deu oportunidade para viver seus pecados e seu lado mais escuro, coisas que ele nunca teria feito na dinamarca, porque ele seria impedido pelo sistema. Mas ele encontrou um país com um banquete

73 Ibidem, p.194.

74 Uma descrição que se apela para suas qualidades combativas - tal é a forma como eu compreendo a necessidade de se criar não crítica da essência de um objeto artístico; mas armações críticas que o descrevam-no de forma a roçar a resistência. (BRECHT, Bertolt. As Cinco Dificuldades para Escrever a Verdade. Trad. Ernesto Sampaio. *Diário de Lisboa*, 25/04/82. Disponível em: <http://www.piratiniga.org.br/artigos/2004/03/brecht-verdade.html>. Acesso em: 01/09/2014.)

a sua frente.⁷⁵

Explica assim tranquilamente, causando-nos uma estupefação sem fim, o compatriota a figura Henning Boilesen - diretor da Ultragás que não apenas financiou a ditadura militar no Brasil, como também, supostamente, trouxe-lhe inovações, como uma certa “pianola boilesen”, piano cujas teclas variam em intensidade os choques elétricos. Simples: algo fora exportado podre do reino da dinamarca.

Brecht sempre falava que havia um grande interesse, por parte da burguesia, em manter intacta um domínio da aparência, pois, através dela, era possível conservar uma distinção entre produtor e espectador, entre criador e executor. O socialismo de Brecht, entretanto, não era o da ideologia produtiva levada a cabo por uma racionalidade burocrática, conforme posto em prática pela URSS. Sua resposta contra a burguesia era feita através de um socialismo “cru” - o da descoberta de si e do social como instância do fenômeno inesgotável de possibilidades⁷⁶ “É, sobretudo, o desejo de desenvolver nossa arte em diapásão com a época em que ela se insere que nos impele, desde já, a deslocar nosso teatro, o teatro próprio de uma era científica, para os subúrbios das cidades; ai ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam divertir-se proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas (...) podemos estar seguros do seu interesse. É que todos aqueles que parecem tão distantes da ciência o estão, com efeito, pela simples razão de serem mantidos a distância; para se apropriarem da ciência terão de desenvolver e pôr em prática, por si, desde já, uma nova ciência social”⁷⁷.

2.G) DESCOBERTA DE SI: GESTO BRECHTIANO

Creio que aqui cabe uma história curiosa que, a meu ver, demonstra claramente um embate entre um pensamento *logocêntrico* e outro, baseado no *gestus*, tal qual lê-se em Brecht; mas também poderíamos dizer de um embate entre centro e periferia.

Hans Ulrich Obrist, como se sabe, continua a fazer entrevistas com meio mundo. Se você produz algo, você tem grande chance de ser entrevistado por ele. Foi numa dessas entrevistas que surge a nossa história. O entrevistado era Criolo, rapper brasileiro, criador de *Nó na Orelha* (2012)⁷⁸.

75 CIDADÃO Boilesen. Chaim Litewski [Diretor]. Brasil: Palmares Produções Cinematográficas, Imovision, 2009. Documentário, colorido, 92 minutos.

76 “A principal coisa é aprender a pensar cruamente. Pensamento cru, este é o pensamento dos grandes”, dizia Brecht, e [Walter] Benjamin acrescentava à guisa de esclarecimento: “Há muitas pessoas que imaginam que um dialético é um amante das sutilezas [...] Os pensamentos crus, pelo contrário, deveriam fazer parte e parcela do pensamento dialético, pois não são senão a referência da teoria à prática [...] Um pensamento deve ser cru para se converter à ação”. (ARENDR, Hannah, op.cit., p.181.)

77 BRECHT, op. cit., p.109.

78 CRIOLO. Criolo entrevistado por Hans Ulrich Obrist. *Escola São Paulo de Arte*, São Paulo, 02/04/2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WcIwbKd0PdQ>. Acesso em: 01/09/2014. Entrevista cedida a Hans Ulrich Obrist.

Ainda que amena, é uma entrevista bastante aborrecida. Obrist estava curioso em saber em que momento realizou que havia se tornado um artista. Criolo responde: “minha obra começa quando eu descobri que eu existia”. Com uma leve condescendência para metáforas, Obrist sorri; mas não era isso que ele havia perguntado. Ele queria saber precisamente quando ele havia deixado “de ouvir músicas” e havia começado a “compor”. Criolo dá de ombros; o momento da composição não lhe importa, “Arte te dá a desgraça da beleza que é olhar para si mesmo”. Pensando, talvez, que Criolo não lhe entendera, Obrist lhe explica então precisamente o que ele quer saber: todo artista tem um catálogo raisonné que abrange todas as obras de sua vida, onde, então, começara o seu catálogo? Qual foi a sua primeira canção? - pergunta Obrist. “A minha obra suprema e inigualável foi o dia em que eu me percebi, nenhuma outra obra a superará”. Obrist desiste. Passa então a perguntar-lhe sobre quais artistas e rappers jovens os estrangeiros deveriam olhar, e como ele interage com eles. Outra vez, uma resposta elusiva “A ferramenta pode mudar, mas o que não muda é o *gesto*”, responde Criolo...

Não há uma só pergunta dessa entrevista que não seja, sempre, o mesmo embate: de um lado, Obrist está interessado justamente no ponto em que ocorre uma suspensão do *logos* e uma ativação do *pathos* de tradução infinita, e o conseqüente mar de identidades-linguagem que ele gera; de outro, nada disso pode fazer sentido para Criolo, para quem nada mais interessa senão o momento em que se descobre a beleza da desgraça, o desabrochar da vida no desastre do capitalismo - e isto só pode ser realizado através de um *gesto*. Um está interessado na existência do indivíduo produtor e suas performances de partícula no interior da nuvem de linguagens em dispersão; o outro, através de um gesto puramente brechtiano, já não se importa com a sua própria existência, ele quer inserir-se continuamente na frequência imodulada da descoberta crua da vida.

2.G) ENERGIA EMPÁTICA

Um exame rápido da cultura contemporânea mostra, facilmente, a permanência do problema da empatia hoje, porém, com uma sutil alteração. Onde, antigamente, se veria a ‘natureza do mundo’, atualmente deve-se ver ‘mude o mundo’.

A convergência na unidade do ‘o’ homem hoje resiste através de uma série de permutas no espaço e no tempo: substituição do natural pelo possível, isto é, do passado pelo futuro; a substituição do ‘o’ homem para ‘o’ cara - isto é, pelo indivíduo produtor; troca do solo pelo ar (reino pelo transnacional); do sol pela luz, etc. O paradoxo da empatia (ser uma função do passado imemorial em pleno funcionamento na sociedade do futuro veloz), porém, ainda persiste, e ela não cessa de pregar peças - seja na constatação do fato de Hitler ser hoje um inegável best-seller; ou ainda, nas paradas de sucesso, como na canção de Kanye West, “Lost In The World” (2012), onde o rapper intercala sua poesia com um sample de outra música

contemporânea - “Woods”, de Bon Iver (em colchetes):

[*Estou no alto da floresta,*]
Eu estou perdido no mundo,
[*estou no fundo da minha mente*]
Eu estou no fundo da minha mente.
[*Eu estou construindo uma cabana...*]
Sou novo na cidade
[*para retardar o tempo*]
E vou cair na noite.

Contraposição da experiência do tempo lento com o do futuro? Um retorno à natureza contraposto à vida perdida no cosmopolitismo? Pouco importa: o importante é manter, intocado, o indivíduo como senhor do espaço e manipulador do tempo; e intocado, também, o mito fundador que assegura sua senhoria sobre a terra - construa sua própria cabana, diz aquele da montanha; “Vamos cair fora dessa festa de cuzão, vamos transformá-la em uma noite clássica”⁷⁹, diz o cidadão...

Por conta da superexposição de seu logo, a Vuitton [marca de roupas de luxo] está no meio de um plano de mudança de imagem. Toda vez que uma grande marca precisa selecionar seu público, ela recorre a seu mito fundador e a palavras como herança e tradição. É como se a marca gritasse: ei, vocês podem ter o dinheiro, mas isso não é suficiente pra ser um “verdadeiro” consumidor dessa marca. O “mito Vuitton” tem a ver com a origem da marca, criada em 1854 como loja especializada em malas de viagem. Suas campanhas mais importantes tentam destacar essa figura do viajante. (...) Da moça jet-setter ao aventureiro. Nesse contexto, as bolsas aparecem como objetos mágicos, coisas que completam a cena, portadores de algo importante que está sendo carregado por esses desbravadores do mundo. (...) O “homem de Davos” é um passo à frente nesse movimento. Os “homens Vuitton” viajam o mundo, mas não saem de casa à toa. São conquistadores. E estão avançando nos terrenos minados da política, do comando econômico e da ciência. Tudo à moda do último grito do capitalismo contemporâneo.⁸⁰

A unidade, hoje, é conservada sagrada e intocável, porém, não para justificar uma cultura que “domina a natureza”, mas como uma “energia” que alimenta as performances que, agora, já não mais buscam a verdade eterna do homem, mas, tão somente, o aumento ilimitado do poder - e dessa forma, muito naturalmente, os especuladores passam, um a um,

79 WEST, Kanye. Lost in The World. In: *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*. Havaí, Califórnia, Nova Iorque: Roc-A-Fella, Def Jam, 2010.

80 WHITEMAN, Vivi. A Louis Vuitton e o “homem de Davos”. *CartaCapital*, 26/04/2014. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-louis-vuitton-e-o-201chomem-de-davos201d-7938.html>. Acesso em: 01/09/2014.

a se chamarem de “lobos de wall street”⁸¹.

A competição generalizada cria a energia indispensável pelo movimento contínuo de expansão do sistema mundial. Por isso também, no horizonte do sistema, não há nenhuma possibilidade de paz ou de estabilidade perpétua. O sistema interestatal capitalista se estabiliza através de sua própria expansão contínua e, portanto, em última instância, através das guerras. E se o sistema parasse de se expandir, tampouco haveria paz perpétua. Haveria entropia e desordem, pois sua ordem nasce de seu movimento.

O espectador deseja usufruir de sensações bem determinadas, tal como uma criança, por exemplo, quando monta num cavalo de madeira de um carrossel: a sensação de orgulho por saber andar a cavalo, o prazer de se deixar levar e de passar junto a outras crianças, o sonho cheio de ventura de estar sendo seguida ou de estar ela próprio a seguir os outros, etc. A semelhança entre o veículo de madeira e um cavalo não contribui grandemente para que a criança experimente estas sensações; nem a aborrece, tampouco, o fato de a cavalgada se limitar a um pequeno círculo. Por sua vez, ao frequentador do teatro o que lhe interessa é poder substituir um mundo contraditório por um mundo harmonioso, um mundo que mal conhece por um mundo onírico.⁸²

Outro exame rápido dos parques de diversões, hoje, permite ver que, precisamente, a criança é um sujeito constantemente aborrecida com as limitações do instrumento de diversão. Em uma sociedade que levou o culto à energia até o limite das possibilidades virtuais da ciência, não se exige nada menos que a promoção da loucura: *uhuuuuuuu!*

E o que consistiria o ato de observar, hoje? Justamente, conservar a unidade - “a” energia - como ponto inobservável. A empatia não mais busca que o espectador convirja na unidade das sensações humanas mais profundas; pelo contrário, ela quer que ele convirja consigo mesmo, “no fundo de sua mente” - aí onde surge a faísca que o capitalismo inflama, te colocando no jogo inesgotável das multiplicidades de consumo de prazer. O jogo está bem estabelecido: o logos deve suspender-se por um instante no interior de nossa mente, como um estágio anterior ou posterior à ação, mantendo-a - a energia psicoativa - intocada. Em *Spring Breakers* (Harmony Korine, 2013), quatro jovens - garotas que aparentam ter 13 anos, isto é, o cerne do interesse do capital, conforme teoriza Tiquun⁸³ - partem para Los Angeles curtir as férias de primavera. Entremeio a assaltos, baladas loucas, cocaína, pegação, prisão, há sempre uma pausa na qual se deseja “que este momento durasse para sempre” - a referência

81 WOLF of Wall Street. Martin Scorsese [Diretor]. EUA: Paramount Pictures (presents), Red Granite Pictures (presents), Appian Way, e outras, 2013. Longa-metragem, colorido, 180 minutos.

82 BRECHT, op.cit., p.111.

83 TIQQUN. Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl. Trad.: Ariana Reines. in: *Intervention Series (Book 12)*. Nova Iorque: Semiotext(e), 2012.

às fotos de Instagram é inevitável. Esses ciclos prosseguem incessantemente até que, no final, se alcança a suspensão máxima do logos, que consiste em torná-lo, ele próprio, o espaço para o acontecimento do pathos: as meninas, então, saem a assassinar homens armados a descoberto, sem que nada as atinja, *como se estivessem num videogame...*

O observador permanece suficientemente atarefado para se dar conta que, ainda que seja levado a ter infinitas experiências as mais diversas, em arte ou em design, a vida, a imanente vida, dela já não resta senso algum - restando a existência, tão somente, suportada, é fato, pelo recurso constante à farmacologia. Se aquele dizia de uma *vida líquida*; digamos, ao contrário, que não há nada de líquido na Política dos sólidos, cuja superfície move-se da maneira mais truncada possível, com suas pausas, quedas, aborrecimentos...

Por outro lado, o observador também está ciente que observar a unidade do poder contemporâneo é, enfim, contemplar a tragédia da vida no limite em que ela tem sido levada pela filanóia⁸⁴...

I got the diamonds, scrapin'
Sidin', wastin' my life
In altered states dem
Back it up
I got the fever [x4]
(...)
By any means necesserated
Blade cut me
Sewer drain grated
Bubonic plague
Spreaded faceless
Lurking in the deadest spaces
(...)
Diamonds scrapin' the marrow, out my core⁸⁵

Em relação ao saber, uma clivagem similar impede que ele saia de um mundo das

84 “Filanóia” significa “amor pela loucura”, um termo que Paul Virilio concebeu para capturar uma inversão em jogo na contemporaneidade: “a ponto que a antiga filosofia é seguida pelo absurdo de uma filanóia, responsável por destruir o conhecimento acumulado através dos séculos... ‘O poder humano, aumentado excessivamente, transforma-se então em causa de ruína’” (VIRILIO, Paul. *Unknown Quantity*. New York: Thames & Hudson/Fondation Cartier pour l art contemporain, 2002.)

Uma das estratégias mais interessantes do capitalismo atual tem sido explorar a Filanóia ao promover uma confusão entre pornografia, drug culture e moda. *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, disco premiadíssimo de Kanye West, tem uma posição emblemática nesse turno arriscado - afinal, expor a filanóia é uma manobra perigosa: ela pode fazer ressurgir a filosofia...

85 Música “The Fever [Aye Aye]” do grupo de rap contemporâneo Death Grips - supostamente sobre um traficante viciado e consumista, e sua luta contra a loucura. Tradução aproximada: “Eu tenho os Diamantes, raspando / cobrindo (?), desperdiçando a minha vida / em estados alterados então / Segure essa / Eu tenho a febre / (...) “necesserado” por todos os lados / lâmina corta-me / tampa de esgoto / praga bubônica / espalhada sem rosto / à espreita nos espaços mortais (...) / diamantes raspando a medula para fora do meu núcleo.” (DEATH Grips. *The Fever [Aye Aye]*. In: *The Money Store*. Sacramento: Epic, 2012.

aparências (conhecer o mais fundo das almas) e recaia como função consciente em um mundo das multiplicidades (observação das complexidades como paradigma da produção de equidade). Se as aparências, em toda sua contradição, ainda conservava uma grande intuição para o saber; hoje,

a clivagem pertinente a seu respeito deixa de ser saber/ignorância para se tornar como no caso da moeda, "conhecimentos de pagamento/conhecimentos de investimento", ou seja: conhecimentos trocados no quadro da manutenção da vida cotidiana (reconstituição da força de trabalho, "sobrevivência") versus créditos de conhecimentos com vistas a otimizar as performances de um programa.⁸⁶

Novamente, o saber também deve circular em torno da unidade do aumento de poder, confiscando qualquer espaço para seu cultivo desinteressado. Se, antigamente, o saber numa sociedade das aparências, era responsável por produzir bárbaros ao seu redor (aqueles incapazes de controlar, culturalmente, o essência animal do 'o' homem); hoje, o saber precisa gerar "androides", isto é, aqueles impossibilitados pela falta ou pelo acesso fragmentado ao saber, de ter qualquer função ativa no domínio da elite produtiva:

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de "androides", quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui nas favelas do Rio, São Paulo e do Nordeste do país. E em toda a periferia da civilização. Esses androides são mais baratos que o robô operário fabricado em Alemanha e Japão. Mas revelam alguns "defeitos" inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito perigoso para o Patrão Primeiro Mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos "androides" COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO. Pensar sempre será uma afronta. Ter ideias, compor, por exemplo, é ousar. No umbral da História, o projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia. Pensar sempre será.⁸⁷

2.H) O OBSERVADOR SINGULAR

A teoria do distanciamento de Brecht tem o intuito de fornecer uma diversão possível na era das possibilidades científicas; bem como um meio de se buscar, através da diversão, uma abertura para a apropriação coletiva de si como possibilidade de manipulação promotora de justiça.

Ele surge no rastro de uma constatação de uma mutação da observação:

86 LYOTARD, op.cit., p.7.

87 ZÉ, Tom. *Com Defeito de Fabricação*. São Paulo: Luaka pop/ WEA, 1998. Contra capa do disco.

Identicamente, o técnico de obras fluviais, vendo um rio, vê ao mesmo tempo, seu leito primitivo e vários outros leitos fictícios, possíveis se a inclinação do planalto ou o volume da água fossem outros. Enquanto ele vê em pensamento um outro rio, o socialista ouve, em pensamento, uma nova espécie de diálogo entre os trabalhadores rurais à beira do rio.⁸⁸

Assim, sendo latente, ao observador, quaisquer que seja sua classe, regozijar-se com investigação do virtual na natureza ou no convívio social, um teatro que buscar tornar, a si mesmo, um espaço de elaboração e percepção do virtual, provavelmente logrará levar diversão a este novo observador. “*Do mesmo modo, o nosso espectador devia encontrar no teatro esboços e ecos que se desenrolam entre os referidos trabalhadores rurais.*”⁸⁹

Uma ética específica para com esse observador deverá nortear as ações:

Um dos prazeres específicos de nossa época, que tantas e tão variadas modificações efetuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra, é que não pode ficar: o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não se deve partir dele mas, sim, tê-lo como objetivo. O que significa que não devo simplesmente ocupar o seu lugar, mas pôr-me perante ele.⁹⁰

Portanto, não se trata de dizer que o distanciamento, em Brecht, que transformar o espectador em cientista. Pelo contrário, ele já parte do pressuposto dele sê-lo de alguma maneira. Diferentemente do que crê Rancière, a arte, para Brecht, *não cria novas formas de vida*; ela tão somente capta formas latentes - por vezes incipientes, outras tantas porém já de grande apropriação coletiva - de uma diversão possível no interior de uma determinada época. O artista procura desenvolvê-la como pode produzindo decisões formais; entretanto, mesmo que o artista por ventura escolha produzir completamente sozinho, essas decisões são realizadas sempre em conjunto com observador que, por sua vez, põe a teste a obra investigando diversões possíveis - e nisto manipula a obra de tudo quanto é jeito (seja pela via oral, gestos corpóreos, críticas, dissertações, relances sonolentos, sonhos, com fotografias “de turista”, etc); revelando um corpo inescotavelmente fluido e vivo para a obra observada. Se houver uma afinidade, ambos entram num acordo tácito⁹¹, e então há um ajuste mais próximo acerca das atitudes éticas capazes de promover uma ampliação da diversão no próprio tecido social. Este é um momento muito belo: depois de um encontro, o artista e o observador tornam-se novamente solitários, entretanto, ligados por um sutil elo de afinidade que os tornam, então, entes sincrônicos no convívio com o abstrato, isto é, na luta

88 BRECHT, op. cit., p. 115.

89 Ibidem.

90 Ibidem, p. 117.

91 ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*, São Paulo: Publifolha, 2009, p.26.

por tornar observável a massa dispersa, difusa, do próprio mundo. Para o artista, é sempre difícil alcançar o momento em que uma afinidade se torna possível - ele tem de cruzar uma massa inobservável de informações, expressões poéticas, logos mas também infinitos gestos, e ainda, tem de encontrar uma maneira de organizar uma visibilidade possível para o que faz; mas para o observador singular, uma dificuldade semelhante ocorre, na medida em que ele tem de cruzar uma infinidade de impedimentos, de escleroses, de “temas”, de diversões baratas e degeneradas, e ainda, cruzar uma infinidade de obras, tudo isto até que ele consiga reunir, entre diversas observações, a centelha de uma descoberta entremeio às obras que permite a ele, então, transformar o próprio mundo em diversão e, nisto, cercar-se de elos de afinidade que garantam um recinto para o espraio das sinapses observativas.

Nisto não há diferença alguma entre *Titanic* e *Éloge de L'amour*. Ambos conservam um mesmo princípio heurístico: capturar formas possíveis de diversão, propor uma modulação que, então, é apropriada pelo público, que passa a manipulá-la de acordo com seus interesses e, se houver afinidade, a ampliá-la, com novos experimentos, a diversão no tecido social. Lembro de mim, ainda criança, testar alguns toques e olhares ao modo do protagonista loiro de *Titanic* nos jogos de sedução infantil - isto, é claro, porque tal filme produzia uma diversão empática mais forte que os demais filmes, a ponto de ser razoável para a criança estabelecer certas afinidades entre ele e suas formas de linguagem sexual. Hoje, é com afinidade que vejo todo o sentido em se distinguir o gozo da existência de uma outra, mais profunda, a da vida; entretanto, afinidade que torna impossível qualquer imitação - tornar-se afim de Godard só pode dar-se ao modo do elogio.

Arte, então, diverte e seduz - e Virginia Woolf via em Shakespeare essa capacidade inesgotável de sedução, na medida em que lê-lo sempre conserva esse algo além que consiste na própria indicação de uma possibilidade ainda mais alta de diversão...

É um lugar comum dizer que cada crítico encontra suas próprias características em Shakespeare. Sua variedade é tal que todo mundo pode encontrar espalhado aqui ou acolá o desenvolvimento de alguns de seus próprios atributos. Então o crítico acentua ao que ele sensível, compõe seu próprio sentido, e diz... nas palavras de Shakespeare... Mas sempre há algo além... que seduz o leitor. E é esta qualidade que finalmente nos ilude, dando a ele uma vitalidade perpétua, ele excitando uma curiosidade perpétua...⁹²

Já Cildo crê que um objeto de arte não pode dar-se sem a imediaticidade sedução.

Para mim, o objeto da arte tem que ter, apesar de tudo, uma sedução imediata, não pode prescindir desse movimento sedutor. Sobretudo considerando que a inteligência não é uma coisa determinada pela quantidade de informação. Se um objeto tem carga

92 MEIRELES, Cit. por BRIGGS, Julia. *Reading Virginia Woolf*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006, p.8.

poética suficiente para ser considerado um objeto de arte, deveria ser compreendido por qualquer pessoa, ainda que ela não dispusesse de informação. Essa sedução do não-especialista me interessava. Por isso, tento fazer coisas que tenham esse grau de comunicação, de imediatividade.⁹³

Porém, a arte pode também realizar uma *crítica* das condições relativas à diversão na época. Esses debates, em geral de teor essencialmente estético, revela-se político quando se procura discutir, sobretudo, tornar manipulável a *base das coisas*. A constatação do risco da diversão e do uso função empática hoje, por exemplo, torna-se política na medida em que torna-se indistinguível o que é uma nova proposição estética daquilo que é uma tentativa de desentrelaçar as antigas formas de afinidade entre observador e arte - por exemplo, a técnica do distanciamento, que iremos estudar mais á frente, ela é tanto uma tentativa de capturar o fenômeno de aparição da multiplicidade inesgotável como uma ferramenta muito precisa para cortar, a machadadas, o antigo elo entre certa fisiologia das sensações e o “corpocancional” do “o” homem da função empática.

Para Brecht, era importante romper o elo para que o homem pudesse se emancipar do efeito autônomo da “a” energia e passar a encontrá-la através de uma manipulação consciente. Resgatar do domínio da energia insandecida do capital o destino.

Novamente, uma diferença sensível. Na Política dos Sólidos, pretende-se o teatro como um campo *altamente energizado de pathos* de trocas livres de narrações que levam a outras narrações, de logos que propiciam novos logos. Porém, essa política supostamente livre não pode ser concebida sem desembocar numa pedagogia das performances que estipula regras estritas - não abarcar a totalidade do campo; manutenção de mestre e aluno; tornar-se produtor (de saber); performar a “capacidade do anônimo”; conectar pontos de conhecimento; etc. Na Política dos Fluidos, parte-se sempre da constatação de um observador concreto, circunscrito em lutas reais e imediatas, e da identificação de diferentes regimes estéticos mais ou menos precisos com relações diretas com o quadro sincrônico da época. Um teatro responde, dessarte, procurando “a diversão que lhe interessa”, e para tal produz estratégias concretas para a representação. Porém, ao fim, o que pareceria rígido demais, pretende-se, de fato, sempre efêmero, alicerçado na diversão e na descoberta de novas necessidades, conservado à luz do gozo das diversões livres, restando como apenas vários acenos de afinidade com as *frequências imoduladas da vida* - o único fluido verdadeiramente livre que deve trespassar todos os domínios.

O teatro pode, assim, levar seus espectadores a fruir a moral específica de sua época, a moral que emana da produtividade. Tornando a crítica, ou seja, o grande método da produtividade, um prazer, nenhum dever se deparará ao teatro no campo da moral: deparar-se-ão, sim, múltiplas possibilidades. A sociedade pode

93 SCOVINHO (org.), op.cit., p. 108.

mesmo extrair prazer de tudo o que apresente um caráter associal, desde que o apresentem como algo vital e revestido de grandeza; assim se nos revelam, com frequência, forças intelectuais e inúmeras capacidades de especial valia, empregadas porém, evidentemente, com propósitos destruidores. Ora bem, a sociedade pode mesmo gozar livremente, em toda a sua magnificência, dessa torrente que irrompe catastroficamente, desde o momento que lhe seja possível dominá-la, passando nesse caso a corrente a ser sua.⁹⁴

Creio que essa é uma definição fundamental para um outro modo de observar possível em nosso tempo; e também, a melhor maneira de se descrever o trabalho de Cildo Meireles. É sempre desastroso quando uma Política dos Sólidos descreve obras de Cildo. Em *Através*, por exemplo - como iremos estudar mais à frente -, um crítico sólido arma sua questão como “um monumento à repressão passiva”, sem, contudo, se preocupar com o fato de que todo monumento tem uma existência ambígua: sendo objetos de culto, eles podem tanto servir para um culto da crítica quanto louvor. Porém, não seria *Através*, justamente, uma forma de tornar divertida a catástrofe? Isto é, apresentar a questão do controle na sociedade de uma forma “vital”, revertendo a torrente ao ponto de que até mesmo algumas meninas, com o auxílio das formas brilhantes e retorcidas da bola de celofane, possam manipular uma dor até então apenas dispersa sobre o espaço e o corpo como tensão(energia, hoje, existe sobre redes de alta tensão)? Com a ajuda de *Através*, tornara-lhes possível a realização de um gesto vital descobridor do *si do mundo* como *ó entrelaçado ao nunca foi*.

Portanto, em Brecht a questão é sempre outra: não se trata de como criar novas possibilidades de se *representar* uma história (tradução); mas, ao contrário, como *apresentar* a própria possibilidade como uma instância passível de apropriação?

Dir-se-ia, então, que o teatro de Brecht procura, onde for, não *representar* mas *apresentar*, tendo como objetivo o domínio do *gestus* - gestos que, por sua vez, se apropriam do próprio ato de criação do homem. As alterações estéticas que se seguem para fazer a passagem do domínio da representação ao da “apresentação” seriam, resumidamente:

- **Relatividade Histórica:** uma história, ao ser representada, não deve ser adaptada ao olhar atual; pelo contrário, deve ser apresentada conservando a singularidade das épocas e contextos distintos, onde for tornando observável *de forma clara* as diferenças da estrutura social;

- **Atitude Crítica:** deve-se evitar a ideia de que os resultados singulares de uma personagem em um determinado contexto advém de forças obscuras expressas em segundo plano. O observador não pode ser levado a crer que “também teria eu agido assim”, pois não apenas as épocas diferem como ele difere da personagem; e até mesmo a personagem, se um mesmo acontecimento ocorresse algumas horas posteriormente (o teatro de Brecht se diverte

94 BRECHT, op. cit., p.110.

em analisar essas diferenças possíveis), ela mesmo teria agido de outra maneira - como a representação inevitavelmente o faria, ao conservar o que se apresenta numa inesgotável relação com um ponto aquém ou além, podendo ser esse ponto ocupado, portanto, pelo próprio espectador, que se crê “representado” pela personagem.

Portanto, do teatro apresentado cabe observar as singularidades do(s) gesto(s) e, a partir dele, intuir o todo sincrônico ao qual a apresentação pode ser ligada, com o intuito de manter passível de manipulação a realidade (por ora mantida ausente na ocasião da apresentação teatral, que mantém-na reciprocamente indeterminada em relação ao que se encena).

- SER VIVO SINGULAR: Brecht se faz uma pergunta muito bela:

Se uma pessoa se exprime numa perspectiva histórica, se reage de acordo com sua época, e se, noutras épocas reagiria diferentemente, não será, então, muito simplesmente, essa pessoa um protótipo de todas as outras?⁹⁵

Isto é, numa época científica, o homem reconhece a história que lhe precede não mais através de uma conversão numa emoção una, mas, precisamente, ao reconhecer-se protótipo daquilo que, entretanto, já não pode mais ser hoje mas conserva-se, entre nós, com toda a beleza da potência vital. Ao observador, portanto, somente interessa aquilo que se apresenta - nisto, recuperável, em sua aparição, por toda a criatividade diacrônica-sincrônica que estimula-se ao observar -; em última instância, interessa ao observador apresentar-se a si próprio, com todo o assombro de sua humana inumanidade.

- TEATRO DA CONTRADIÇÃO: e é no esteio do ser vivo singular que Brecht se faz outra pergunta bonita: “Onde encontrar o ser vivo, o próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante?”⁹⁶ Ora, tal ser vivo singular, para torná-lo possível de ser observado, seria preciso recorrer à mais pura encenação da contradição, que consiste em fazer convergir, *na imagem*, o quanto mais for possível de aparições contraditórias, como imaginar-se-ia o caso “um homem que está fazendo um discurso num vale e que, de vez em quando, muda de opinião, ou apenas diz frases que se contradizem, *de maneira que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto.*”⁹⁷

- LIBERDADE ÓTICA: o espectador deve encontrar uma forma de realizar “montagens fictícias em nossa construção”, isto é, se beneficiar do teatro através de uma observação virtual. Por exemplo, ao substituir uma força motriz social por outra, transformando um comportamento adequado a uma situação em algo “anormal”, extirpando de toda a

95 Ibidem, p. 114.

96 Ibidem.

97 O cinema de Straub & Huillet extrai maravilhas de pedra dessa perspectiva da contradição enlevada pelo eco...

circunstância seu efeito de naturalidade e, portanto, restituindo-lhes a possibilidade de ser, efetivamente, apresentado como fato integral desvelado pelo próprio gesto que se executa.

A liberdade ótica se alcança, portanto, ao procurar produzir uma encenação despida de toda natural habitualidade e, portanto, encontre, no estranhamento, mas também, na pureza dos gestos simples, a aparição integral do tempo denso que toma forma no assombro.

- O DISTANCIAMENTO, que analisaremos a seguir.

2.1) O DISTANCIAMENTO

O distanciamento é uma das grandes apresentações da complexidade e da virtualidade do homem compreendido como território da investigação do possível. Ele também é uma das grandes contribuições para a observação, se se quer observar a multiplicidade inesgotável da vida hoje.

O distanciamento se opõe à familiaridade, isto é, acontecimentos resguardados de qualquer intervenção. Ao distanciamento, interessa não o *bizarro* - isto é, o familiar tornado degenerado, estranho - mas o desconhecido. Nesse caso, dir-se-ia que o distanciamento também entra em choque com certa cultura contemporânea que, desde David Lynch aos sites de internet que misturam signos de forma aleatória, tem tentado se divertir revestindo as possibilidades tecnológicas e espetaculares em uma dualidade: *a clareza do design versus o bizarro aleatório* - em resumo, uma dualidade ao redor da familiaridade (tornar o bizarro familiar; tornar o familiar bizarro, etc)⁹⁸.

“O que permanece inalterado há muito tempo, parece ser inalterável. (...) Mesmo que reconheça que aquilo que a ‘providência’ lhe impõe é o que a sociedade providenciou, a sociedade - esse poderoso conjunto de seres que lhe são similares - haverá de parecer-lhe um todo maior do que a soma das partes; desta forma, tudo o que não é susceptível de ser influenciado será familiar: e quem desconfia do que é familiar”⁹⁹

O problema da multiplicidade em Brecht, portanto, não é um problema formal mas de observação. Não consiste em promover “novas aventuras intelectuais” mediante trocas interativas mas, sobretudo, em restituir, a todo fenômeno observável que se apresenta, uma margem para a manipulação direta de suas bases essenciais:

um olhar de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava. As oscilações surpreenderam-no, como se jamais tivesse

98 Como vê-se construir ao redor das fotografias de uma Nan Goldin, por exemplo, uma certa cultura da “normalidade alterada”, evidente nas fotografias de Terry Richardson, hoje um dos fotógrafos mais requisitados pelas *celebrities* do mundo *pop* familiar, responsável por conferir ao representado certo ar de “cheirado”.

99 BRECHT, op. cit., p.115.

esperado que fossem dessa forma, como se não entendesse nada do que se estava passando; foi assim que descobriu a lei do pêndulo. O teatro, com suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer com que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo o que é familiar¹⁰⁰.

Tornar toda familiaridade distante; conservar, porém, toda singularidade em diapasão com o quadro sincrônico de sua época, de forma que ela permaneça manipulável e cognoscível - e então extrair da apresentação das complexidades a diversão renovadora que nos permita, observando, redescobrir, em nosso bojo, o protótipo das épocas, isto é, apresentar, de uma só vez, todo o tempo, e também o nosso tempo, ambos no limite do atemporal, com as vestes efêmeras da vida: tal consiste o desafio do distanciamento.

Por isso, o distanciamento terá sempre, como princípio, a apresentação; como meio, os gestos; e como objetivo final, o assombro: assombro que não consiste no instante em que a *representação* alcança a verdade relativa ao tempo; ele é o momento em que, inversamente, é o próprio objeto ou evento se *apresenta diretamente* aos nossos olhos no presente integral - um presente que contém toda a idade da humanidade, presente denso que não contém qualquer intervalo através do qual possa ser projetada a psicologia do sujeito. No assombro, portanto, não se trata de representar algo relativo à unidade essencial; pelo contrário, trata-se de apresentar a singularidade em toda sua inobseável multiplicidade enquanto portadora integral do homem como fato manipulável em sua assombrosa - divertida e sedutora - aparição. O homem deve aparecer ao próprio homem - esta é a distância que o distanciamento gostaria de traçar.

O distanciamento, “para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições”¹⁰¹ Uma sociedade em processo, então! Como tanto se almeja em toda a nossa cultura estética, desejosa de ver, onde for, as coisas em processo. Entretanto, por em processo também a base das coisas.

Para por as coisas em processo, Brecht crê no *gesto* - aquele capaz de inserir-se na concretude da situação singular e, então, fazer passar-lhe o fluido de uma frequência imodulada de resistência e beleza, puro gesto vital trançado no corpo sincrônico - em oposição ao *ato mágico* - todo ato, dir-se-ia, que carrega em seu bojo um efeito de suspensão do logos que nos fascina e, no seu esteio, nos dá a impressão de, em seu útero, dar forma às novas formas de vida.

Um gesto de voltar a cabeça, por exemplo, com os músculos do pescoço contraídos, pode arrastar atrás de si, “magicamente”, os olhares e, por vezes, até, as cabeças

100 Ibidem, p.117.

101 Ibidem.

dos espectadores; mas toda e qualquer especulação ou emoção perante um gesto desta ordem apenas virá a ser debilitada pela magia que dele decorre. Que a dicção do ator não peque por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de modo a fazê-lo perder a noção do sentido. O ator, mesmo que esteja representando uma personagem possessa, não deve agir como possesso; como poderia então o espectador descobrir de que está possuído o possesso?¹⁰²

Creio que pode-se dizer que um teatro do absurdo extraiu diversões maravilhosas dessa frase de Brecht. Lucky - personagem de *Esperando Godot*, de Beckett -, quando pensa, acaba arrastando todo o sentido possível de seu pensamento através da dicção da ladainha; e prossegue dizendo-o num crescendo que, atingido certo limite, torna-se quase infernal - para desespero de seu *dono*, o bonachão burguês Pozzo.

“O ator está em cena como uma personagem dupla - Charles Laughton (ator) e Galileu -, o sujeito que faz a demonstração - Laughton - não desaparece no seu objeto - Galileu.”¹⁰³ Eis outro efeito curiosíssimo do distanciamento: um mesmo gesto resta, enfim, duplo, triplo, um gesto de multiplicidade. Confesso que não compreendi o exemplo do charuto que dá Brecht, e cri ver em *Crônicas de Anna Magdalena Bach*, dos Straub & Huillet (1968), um exemplo. Para viver Bach, os diretores escolheram não um ator mas Gustav Leonhardt, pianista famoso pela interpretação que produzira para as peças de Bach. Em uma das cenas, em que contemplamos longamente Bach-Leonhardt tocar, o gesto das mãos e do rosto tornam-se, então duplos, são belos ao mesmo tempo que abrem para a beleza de Bach como, também, das de Leonhardt. Nesse intervalo longo entre um e outro gesto que, contudo, executa-se simultaneamente, logra-se observar a sutil diferença entre eles, uma infra-diferença que, por sua vez, torna perceptível o gesto de afinidade que insere, entremeio, uma vida de fora a fora.

“Ao representar, o ator deve fazer que fique completamente evidente o fato de “já no princípio e no meio saber o fim”, e deve “conservar, assim, uma tranquila e absoluta liberdade”.¹⁰⁴ E o mesmo gesto multiplica-se mais uma vez. Desligado da necessidade de atuar uma história como se ela tivesse de fato acontecendo (Brecht dizia que isto é essencial para a diversão bárbara e parasita gerada pela empatia - que consiste em divertir-se com o risco no qual um homem, cego para com o destino, trava um jogo de vida e morte), todo gesto passa a ser portador do início, meio e fim de uma história, podendo, dessarte, ser re-montado pelo observador, que já não crê tal gesto estar confinado à tal situação, restando ele móvel no interior dos acontecimentos ao mesmo tempo que portador de toda a multiplicidade de possibilidades de desdobramento. Com as devidas proporções da comparação (de fato, todos exemplos que venho dando são de algum modo arbitrários), creio rever, na proposta de Brecht, a centelha daquilo que, mais tarde, virá a ser explorado por Alain Robbe-Grillet em O

102 Ibidem.

103 Ibidem, p.119.

104 Ibidem, p.120.

Ciúme. Nesse romance, uma porção limitada de gestos são re-narrados de maneira incessante; a cada vez, com base numa ótica diferente ou, ainda, sem um dos gestos na configuração estudada. Foucault teria dito que Robbe-Grillet havia demonstrado que o ciúme é mensurável no espaço, literalmente, em centímetros e milímetros. Certamente, uma compreensão do gesto singular sobre o espaço carece de que ele seja, em si, observado do ponto de vista da multiplicidade, isto é, portador de inúmeras óticas, mas também, de início, meio e fim e, dessarte, da possibilidade mobilidade no interior dessa estrutura espaço-temporal.

Somente empregada como um método de observação entre muitos, a empatia é útil durante o ensaio - pois não foi a empatia que levou, pelo desmedido emprego que dela fez o teatro contemporâneo, a um desenho caracterológico refinadíssimo? (...) A forma mais rudimentar de empatia manifesta-se quando o espectador pergunta apenas: "Como seria eu se isto ou aquilo me acontecesse? Que efeito faria eu se dissesse isto e fizesse aquilo?", ou qualquer coisa semelhante. O ator deveria perguntar era: "Em que circunstâncias é que eu já ouvi uma pessoa dizer isto?" ou "Quando é que vi uma pessoa fazer aquilo?", para, desta forma, tirando daqui um elemento e dali outro, conceber uma nova personagem com a qual a história poderá também ter-se desenrolado.¹⁰⁵

Uma outra multiplicidade em jogo: o gesto, no teatro, passa a ser beneficiado também de situações e gestos singulares. Não mais perguntar-se-á se, com efeito, esta ou aquela é a forma mais profunda de dar a ver a dor de uma personagem; mas, precisamente, se o autor, alguma vez, fora permitido observar uma dor parecida, a partir da qual se poderá traçar uma afinidade para com a da personagem e dele próprio. Significa dizer, então, que o ator e o dramaturgo deve, também, observar a realidade, não mais como um arcabouço sugestivo para inspiração e imitação, mas como um intrincado panorama inesgotável de singularidade, uma a uma passível de tornar a revelar, marcando uma diferença, a vida singular no seu quadro sincrônico e sincrônico geral. E como o próprio grupo de teatro é, em si, uma condensada multiplicidade, Brecht propõe que os atores troquem os papéis entre si e logrem, cada um, a gerar novos gestos para as personagens, para que todos se beneficiem de uma "coreografia" que em nada tem a ver com a *choreia*, promessa de uma comunidade, tal qual nos faz imaginar Rancière - mas uma *choreia* concreta, situada no aqui, e em nenhum outro lugar, calcada na sua partilha direta e singular com o inesgotável abstrato do "é". Pois é o theater de Rancière que modeliza o passado e projeta o futuro em seu útero-engenharia, sem qualquer possibilidade de situar-se no é.

Arte, quando espelha a vida, o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa, sim, quando as altera de tal modo que o

105 Ibidem, p.121.

público, ao utilizar as reproduções, na prática, em ideias e impulsos, naufraga na realidade. Evidentemente, é necessário que a estilização não suprima a naturalidade do objeto, mas, sim, que a intensifique. Porém, seja qual for o caso, a verdade é que um teatro que tudo extrai do gesto não pode prescindir da coreografia. A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição coreográfica são, já em si, efeitos de distanciamento, e a invenção pantomímica é um precioso auxiliar da fábula¹⁰⁶.

Todas as artes também passam a se beneficiar da liberdade da complexidade desprovida de unidade:

Tal como o músico readquire a sua liberdade não tendo de criar estados de alma que facilitem ao público abandonar-se irresistivelmente aos acontecimentos em cena, o cenógrafo passa igualmente a dispor de grande liberdade, se não tiver que conseguir a ilusão de um quarto ou de uma paisagem, ao montar a cena. Bastam-lhe alusões; estas alusões devem, contudo, ser um testemunho histórico ou social muito mais incisivo do que o ambiente real.¹⁰⁷

Porém, o efeito do distanciamento que mais nos interessa, aqui, não é apenas a sua grande abertura para a multiplicidade virtual; mas a possibilidade de que a partir dele se retorne a uma simplicidade - não mais como coisa familiar, mas como coisa manipulável. O que é um gesto, então, em essência?

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. As atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do "gesto" é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo.¹⁰⁸

Brecht, então, conta-nos como um simples gesto - servir um café da manhã - pode surtir, no interior de uma fábula como a que escrevera para Galileu Galileu, um panorama vasto e

106 Ibidem, p.133.

107 Ibidem, p.132.

108 Ibidem, p.124.

virtual não apenas do quadro diacrônico e sincrônico da época; da relação com o saber; das formas superiores e inferiores dessa evocação do saber; como também, um gesto de tomar café da manhã, cruzando as pontas da fábula, nos permite tomar uma postura diante do que ela nos evoca em diapasão com nosso tempo, a crítica possível a ela possa ser lançada e então, como que, ao também exercício do nosso tomar café como gesto simples de grande *deflagração*. “As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio”.¹⁰⁹

A potencialidade de *Inserções* não era, justamente, procurar ocupar com o inesgotavelmente virtual e manipulável o gesto de comprar uma coca-cola, tornando-o definitivamente singular, sempre, a cada vez, concreto? Por isso se pedia, do crítico, inserir-se também, para experimentar não apenas a crítica mas a concretude singular do gesto.

Por isso que identificar em Brecht uma recusa do espetáculo como promotor da alienação é absolutamente falso. A luta é impedir com que o “tema” torne impossível, na vida cotidiana, a realização de gestos que, em nada mais, consiste em manipular intuitivamente o todo social.

Não há artista que não saiba que os temas são por si próprios numa certa medida, algo ingênuos, despídos de atributos, vazios e auto-suficientes. Só o gesto social, a crítica, a astúcia, a ironia, a propaganda, etc, lhes inculcam um caráter humano. A pompa dos fascistas, enquanto mera pompa, tem um “gesto” vazio, o gesto da pompa pura e simples, de um fenômeno sem atributos: umas quantas pessoas em marcha, certa rigidez, muito colorido, gabarolice, presunção, etc., tudo isso podia ser, somente, o gesto de uma diversão popular, de algo inofensivo (puramente factual, por conseguinte gratuito). Só quando a marcha avança sobre cadáveres, fica patente o gesto social do fascismo. Explicando melhor: o artista tem de assumir uma atitude em relação ao fato da pompa, não deve, apenas, deixá-lo falar por si, não deve deixá-lo exprimir-se a seu bel-prazer”¹¹⁰

Dir-se-ia, por fim, que o teatro de Brecht é cruzado por um paradoxo - que certamente não é entre ativo e passivo, *theater* e *choreia*, oposição que só interessa a um regime de dominação, como está em jogo na ideologia do produtor. Mas, pelo contrário, como conciliar a multiplicidade com a simplicidade.

De um lado, uma crítica não cessa de produzir, tanto na ação quanto na observação, uma explosão de singularidades complexas que só podem ser reunidas na égide da mais pura contradição. Por outro lado, cada ato singular já carrega, em seu bojo, uma decisão em relação ao quadro de possibilidades às quais ela está ligada - ela já é uma decisão e, portanto,

109 Ibidem, p. 215.

110 Ibidem, p.195.

passível de sofrer uma convergência empática (uma identificação, uma imitação).

Há de se encontrar, então, uma forma neutra que permite tanto à crítica investigar as possibilidades livremente em sua *observação*; permitir que cada ato e acontecimento mantenha sua decisão concreta *singular*; e conceder liberdade na aglutinação contraditória de possibilidades e acontecimentos durante o ato de *produção*. A teoria do distanciamento surge, dessarte, como uma forma de elaborar essa abordagem neutra, e o elemento essencial desse exercício é o gesto. O *gestus*, em Brecht, é, dir-se-ia, uma espécie de evento fractal: um infinito em estática expansão. Como na natureza descrita pela geometria fractal, cada gesto - singularidade fluida - se aproximado pelo olhar crítico, revelará um desdobramento infinito de compreensão do quadro sincrônico da época e do coeficiente sincrônico prototípico do tempo. De outro lado, tal como a natureza, que escolhe certas paragens no desenho infinito da forma fractal, e assim logra conceber uma flor, uma árvore - os gestos simples produzem sua paragem no infinito, ao mesmo tempo abertura para se manipular toda uma época, e uma fenda para passar o fluido que cruza os tempos - a vida emanada pela diversão e pela sedução.

Creio que, assim, podemos definitivamente nos livrar de qualquer perspectiva de “arte até a vida” ou de “vida até a arte”, noção que só pode ter algum sentido dentro dos estratagemas da existência, jamais da vida - e então esse é o preço: uma Política dos Fluidos exige a negação de todo horizonte meramente existencial.

3) ARMAÇÃO

Modernismo ele próprio tem sempre sido uma longa contradição entre duas estéticas políticas opostas, duas políticas que são opostas mas sob a base de um núcleo comum que interliga a autonomia da arte com a antecipação de uma comunidade por vir, e então a interligação dessa autonomia à promessa de sua própria supressão.¹¹¹

Se isto é verdade para todo o modernismo? Não sei. Mas que forma brutal de se representar assim - como um “nó atado”¹¹² entre “devir-vida da arte” e “forma resistente” - aquilo que poderia muito bem ser, em contrapartida, *armado* em toda sua nudez e simplicidade, tão simplesmente como um esforço por transformar a própria vida - a vida do homem - em um domínio de pura diversão; que o homem se sinta seduzido por aquilo, que a ele, diverte; diversão cujo ápice mais alto não pode, senão, apresentar-se, no mais puro assombro, como a liberdade inesgotável de toda cinética - a vida já despida de arte, a vida que não tem nome, desbordando-se risonha no interior e no exterior das coisas todas.

Pois que a arte, enquanto tal, anda presa na soltura, circula na quadratura - mas sejamos indulgentes com seus sonhos de puro, diluído soltinho, moleca a circular.

111 RANCIÈRE, Jacques. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polite. 2009, p.128.

112 RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Nova Iorque: A&C Black, 2006.

MECÂNICA

(*da arte até a vida*)

Lançar uma experiência de ruptura completa com esta sociedade; uma experiência que não dure mas que deixe entrever uma possibilidade: percebe-se algo, fugidamente, que depois se extingue. Mas basta para provar que esse algo pode existir.

Jean-Paul Sartre

Inserir-se não é, hoje, novidade para ninguém. Aparentemente, todos tramam sua inserção no espaço - a natureza dessa inserção, porém, restando ser debatida.

Há, pelo menos no meio em que vivo, dois polos se posicionam em um debate sobre a aventura espacial da arte. De um lado, há uma proliferação de artistas, coletivos, grupos criativos que buscam radicalizar o ímpeto de que “todos somos artistas”. Em Belo Horizonte, vemos diversos projetos pipocarem por toda parte, azulejos de papel recobrimo casas abandonadas¹; restaurante temporário para processar aquilo que for encontrado no bairro, desafiando a dependência de sistemas econômicos²; demarcação, em pleno Parque Municipal, de uma área para a construção, pela mão do público, de unidades habitacionais privativas³; galerias de arte itinerante e efêmera⁴, e ainda, jogos de futebol na ladeira⁵ ou em um campo hexagonal⁶, onde o que está em jogo é menos a disputa que a colaboração; a lista é bastante extensa.

Em questão será sempre um embate institucional mas, também, uma liberação da diacronia, na medida em que parece haver pouca necessidade desses grupos de investigarem a história da arte para além dos exemplos tópicos dos artistas interventores que, usados mais ou menos como argumentos de autoridade, embasam e justificam a pertinência artística do

1 GRUPO PORO. *Azulejos de Papel*, 2007-2011.

2 GRUPO THISLANDYOURLAND. *Cozinha Temporária*, 2012.

3 GRUPO THISLANDYOURLAND. *Área A Construir*, 2012.

4 COLETIVO KAZA VAZIA. *Kaza Vazia*.

5 GRUPO DE INTERFERÊNCIA AMBIENTAL GIA. *Baba na Ladeira*, 2009.

6 GRUPO MAPA :/,. *Futebol Triatlético*, 2014.

projeto traçado. Uma arte que já não quer ter a velha cara da arte para poder passar, risonha, para o lado da vida (esta também considerada nova!).

De outro lado, em oposição uma perspectiva crítica que considera que tal especialização nada tem a ver com o que, na arte, é sua política em essência. A arte, a troco de diluir-se de seu enquadramento, não faria, senão, perder o que nela evoca o tempo e o espaço: a diacronia bem traçada de operações formais que abalam, indiretamente, o todo sincrônico social e espacial a ela ligado.

Esses dois lados, entretanto, não se ouvem mutuamente e se conservam, hoje, mais ou menos autônomos em suas proposições.

Se inserir-se não é mais uma novidade, talvez procurar organizá-la como um problema da observação o seja, na medida em que insere a presença incomoda de um terceiro elemento: onde se fala do que é, em arte, essência, vamos incluir aquele que, para a arte, só pode ser indício do que nela é residual: o observador - pressuposto daquele lado como o “outro”, no qual se gostaria de se diluir; do outro lado, considerado como o exegeta por excelência, aquele que mantém a arte a uma distância segura.

1.1) MECÂNICA DOS SÓLIDOS

Resumo

“Político”, na arte, remete a uma situação simbólica movediça. Tentaremos ver o que se diferencia e ao mesmo tempo se prolonga na relação que a arte nunca deixou de ter com a política na sua história recente, entre Kaprow e Beuys e os “coletivos” atuais que reúnem artistas sem arte ou não-artistas com arte. A arte “política” é presa nas contradições ligadas ao fato de que a intervenção real nunca deixa de recorrer aos rituais da arte na hora em que se pretende sair dela.

Palavra-Chave

arte - política - real ⁷

Assim resume o crítico de arte Stéphane Huchet as intenções de seu texto “A elasticidade da arte para com a política: breves bases críticas”, texto que tomo para cotejamento devido a sua curiosa metáfora do “elástico”.

Para o crítico, a arte que, ao procurar afirmar-se política, trama sua própria desaparecimento, carregaria uma espécie de contradição: tal afirmação não poderia ocorrer sem recorrer aos rituais da arte que, no exato momento em que se pretender-se-iam diluídos, retornam a campo para estruturar a visibilidade da ação diluidora. Dessarte, o artista, ao ficcionalizar sua diluição política na vida, nada mais faria que esticar um “elástico” do enquadramento

⁷ HUCHET, Stéphane. A ‘elasticidade’ da arte para com a política: breves bases críticas. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: 2010, p.1096. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_huchet_st%C3%A9phane_art.pdf p.1096. Acesso em: 01/09/2014

da arte até à vida, que, tensionado até certo limite, só pode continuar se retornar ao ponto original de seu repouso, isto é, retornar ao campo da arte. “Trata-se de uma arte que mantém sua diferença na hora em que fala em se auto-diluir no processo geral da vida”⁸

O autor nos diz que sua noção de elástico deve-se à leitura de Jacques Rancière, para quem a

arte política, quando agita a bandeira de seu engajamento, nunca se esquece de manter um mínimo de visibilidade para que seus protocolos sejam percebidos. (...) A arte mostra, como arte, como pretende se auto-suprimir. Trata-se de uma arte que mantém sua diferença na hora em que fala em se auto-diluir no processo geral da vida.⁹

Ele retoma também, para sua base crítica, os argumentos de Dominique Château, para quem a evolução histórica e social do artista marca, precisamente, uma instituição da “diferença”, presente mesmo quando esse artista procura trabalhar no limite de sua indiferenciação com o social. Fundamental para a noção do elástico, portanto, seria marcar o movimento que vai de um lugar **até** o outro sem que, entretanto, o lugar da partida seja definitivamente abandonado. Partir da arte **até** a vida conserva sempre um limite máximo que, por sua vez, seria conveniente não ser rompido.

[O artista] operando no horizonte da fusão no tecido indiferenciado da sociedade, ele estica o elástico da arte até seu máximo ponto de resistência, mas sem levar a ação de romper com a arte. Isso corresponde a situação de um oximoron institucional e simbólico. (...) Ele restaura a ficção de sua imprescindibilidade social na hora em que trabalha algumas formas que evidenciariam o seu desejo de renunciar a sua função e à ficção de sua irredutibilidade. (...) Para mim, impensável é portanto a figura do artista que, para falar da fusão com o real, recorre aos recursos da arte e ao mesmo tempo nega que só pode dar sentido à sua supressão ou diluição na vida nas formas de arte. Hoje, muitos “coletivos de artistas” estão frente a esse desafio insolúvel de querer fundir e dissolver a arte na vida concreta, porém só podem adotar essa posição e estruturar a sua visibilidade a partir de uma posição artística.¹⁰

O autor reconhece que a relação entre a arte e a política é “um ponto crucial da história da identidade da arte desde seus primórdios”¹¹, onde permaneceria sempre em

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

questão, aqui revela-se outro ponto em comum do autor com Jacques Rancière, as “partilhas de responsabilidades na ou para a governança humana”¹². O século XX, por sua vez, segundo o crítico, teria sido marcado por uma divergência quanto à função da arte: de um lado, ela teria servido para estruturar uma isonomia do comportamento social (governança de cima); de outro, a arte buscaria marcar justamente a diferença individual, e teria buscado “criar as condições de possibilidade de uma governança de si por si próprio.”¹³ Para lá, seria possível reconhecer toda o imenso uso ‘político’ da arte pela propaganda religiosa ou laica - entre Luís XIV, a Onu, as prefeituras e repartições públicas, haveria um uso análogo, em resumo, “Tratava-se do exercício de um poder de transmissão, a proposta sendo de levar os súditos ou cidadãos a interiorizar os valores. Com a arte moderna, os valores não serão mais propostos da mesma maneira, serão muito mais objetos de propostas criticamente construídas pelos artistas para abrir a consciência do público, responsabilidade (moral, cultural, social, política) compartilhada.”¹⁴ Uma situação em que se observaria uma mistura complexa entre as duas apologias teria sido a ideologia produtivista das vanguardas russas de 1918-22, nas quais às vontades sociais somavam-se ou suplantavam-se investigações radicais sobre a forma cujo fim último exprimia-se como integralmente político: inventar o “homem novo”.

Segundo o autor, seria necessário, para compreender uma arte política compreender, primeiro, o que seria a “política da arte”. Joseph Beuys teria procurado encenar uma didática singular: “e a arte seria responsável pela disseminação do princípio de criatividade nas pessoas.”¹⁵ Tal didática, entretanto, não estaria em essência desligada de qualquer perspectiva totalizante, messiânica, na medida em que o artista ainda pensava a arte em termos de liderança do processo de reorganização social. Em jogo estaria, portanto, uma deliberada vontade “menos vertical que horizontal. A arte serve para abrir e inaugurar o novo campo, ampliado, da criatividade humana. Inclusive, esse trabalho, depende claramente da intermediação do artista, cuja função encontra-se reforçada”¹⁶. Uma visada diferente para a arte teria o artista Joseph Kosuth. Para ele, seria impossível transformar a consciência política em algo exterior à arte. Arte, sobretudo quando questiona a si mesma, é sempre inerentemente política, na medida em que ela é impossível de ser exercida fora de um contexto. “Ser político em arte significa ‘entender o que é arte, e não contentar-se em utilizá-la tendo em vista um certo ‘resultado’”¹⁷

12 Ibidem.

13 Ibidem. p.1096

14 Ibidem, p.1097

15 Ibidem, p.1099

16 Ibidem.

17 Ibidem.

O objetivo de Huchet ao longo desse texto teria sido desmontar, através de um breve recorte histórico da trajetória política da arte, certa apologia recente da arte dita “política” ou de “guerrilha”, que se julgariam libertos de todo enquadramento estético ao afirmarem-se como seres plenamente diluídos, integrados, à vida - vida cujas questões seriam, enfim, mais importantes que aquelas formais e/ou específicas do campo da arte.

Hoje, muitos artistas usam o termo ‘político’, muito abrangente, para abrigar a questão da relação da arte com a sociedade, do impacto de suas realizações, reciclando a velha questão da relação entre arte e vida, tão forte no início do século XX. Muitas vezes, o uso desse termo serve, inclusive à não problematização de seus limiares e de seus caminhos de aproximação. Assim, o adjetivo ‘político’ é associado a - ou, como conceito vazio, legitima, sustenta ou substitui - uma certa teoria do choque estético, na decorrência das modalidades performáticas que surgiram nos anos 1960. Ele serve como predicado de uma arte que olha como não dignas de tal predicado as manifestações artísticas que operam ainda dentro de preceitos formais mais plásticos e menos “performáticas”, ou que seriam desprovidas de “interação” com a sociedade ou “as comunidades”.¹⁸

Para o autor, tal postura resultaria inevitavelmente em um malogro, pois, metendo-se em um oxímoro insolúvel, acaba ignorando e perdendo o poder político inerente da arte. Para dizer-nos, brevemente, o que seria, enfim, tal política, Huchet retoma alguns textos que versam *sobre* a arte (prestemos bem atenção no *até* e no *sobre*). Ele conclui, junto a Rancière, que a “arte é política por sua capacidade interna de propor reconfigurações do sensível, do legível e do dizível”; junto a Joseph Kosuth, que a arte seria “política como “concepção situando-se (...) no seio do sistema significante da cultura”; ou ainda, junto a Allan Kaprow, que ela consistiria em “No entanto, se a política da arte consiste em transmitir uma experiência fonte de valores, ela “não é somente possível, mas necessária. É o novo meio de persuasão. E a persuasão leva a uma verificação do contato do artista com o mundo”. Sua derradeira visão acerca da potência sincrônica da arte é: “O poder de arte como poder transmissão de experiências e fonte de disseminação de valores. Sem dúvida, sua função de sempre. Sua política de sempre”¹⁹.

Interpreto, enfim, que o autor quer demonstrar que é urgente reconhecer que a arte sempre foi política a sua maneira, para que se ultrapasse o oxímoro do “enquadramento elástico”. Enquanto não se realize tal consciência, pretender diluir a arte na vida, pretender fazer uma “injeção” de política na arte, permanecerá sendo a elaboração uma ficção paradoxal de fundo falso, onde esse artista não pode fazer nada mais do que, senão, agir de maneira

18 Ibidem, p.1100.

19 Ibidem.

cínica, ao reivindicar a instituição de sua diferença, de sua imprescindibilidade, no exato momento em que diz abrir mão dela em favor do social. Tudo torna-se mais grave quando tal artista o faz buscando negar, tachar como alienada, a arte inconforme do passado.

∞

Concordo em princípio com Huchet: é preciso cotejar tais produções de arte dos “coletivos” com Mondrian ou Duchamp, isto é, exigir deles, uma consciência do eixo vertical ou temporal da arte e uma suposta essência “indireta” política. Concordo, mas apenas até certo ponto, na medida em que compreendo para arte, na relação com seu tempo, não o valor estritamente pedagógico de “disseminação de valores”; pelo contrário, sabendo de antemão que um ser vivo não pode, senão, disseminar valores, creio que a única exigência diacrônica que se pode lançar à arte é que ela deve ser capaz de tornar todas obras que lhe precederam em formas divertidas, cada uma a sua maneira. Com efeito, por exemplo, a força de Beckett se estende até a Bíblia; o mesmo pode ser dito para Francis Bacon e Velázquez, etc. Cildo, por sua vez, teria dito que esta é uma exigência inerente da arte: medir-se com o Tempo.

E deixo logo de concordar com o crítico na medida em que, refletindo sobre *Inserções*, reconheço nela também uma vontade de se divertir, ordinariamente, com as questões políticas. “Cuidado com o trombadão! Maluf Não!”. Não importaria mais, aqui, os problemas estéticos. Tendo sido eles já evocados, uma vez, pelo artista; um observador pode muito bem despir-se do que, na operação, é indicador diacrônico, e divertir-se plenamente no espaço: nesse caso, qualquer criança, ainda nos primórdios de seu analfabetismo poderia se esbaldar fazendo inserções. A arte não pode funcionar, a meu ver, nos quadros proscritos da governança, simplesmente por que nela há, tão somente, o halo do que *nunca foi*; e se a arte contemporânea reveste-se do potencial de ação, como o fizeram as vanguardas ideológicas russas, deve-se saber discriminar muito bem o que é discurso do que é, efetivamente, resultado concreto da arte. Não imagina-se como objetos, em geral, inertes, poderia servir no quadro da governança, senão, para apontar no que nela é, o que *nunca foi, seria*.

E é à luz para essa disposição para a diversão com o fato político puro e simples que creio ser muitas vezes mais razoável, muito antes de tomar uma produção de vontade diluidora como procedimentos operatórios formais e/ou metafóricos, perguntar-se, diante daquela performance cuja proposta é fazer “um pique-nique situacionista na favela”, se ela diverte tanto quanto o feijoadão da Dona Nenê, o festival de Ora-pro-nobis do Sagrada Família, o Sambão da Cacá; se o futebol mesmo é tão bom quanto aquele do domingo em Imbé de Minas - lugares onde as pessoas se reúnem espontaneamente em torno da comida, do esporte, e é claro, em torno também das discussões políticas e do criação do convívio. Seria-lhes, no mínimo, uma comparação mais rica, pois teria de ser feita em conjunto com Dona Nenê, a Sagrada Família e a Cacá, o Imbé - isto é, teria de ser feita partindo do que, no espaço, é formulação de uma diacronia afim à arte: meios de exercício da diversão. Somente

assim, com essa ajuda, poderíamos diferenciar os capazes de propor diversões renovadoras daqueles que apenas se servem do enquadramento artístico para articularem propostas chatas, pedagógicas e panfletárias, expressões de artistas pouco interessados no esclarecimento de sua posição efetiva no mundo. Frederico Moraes, aliás, nem precisava dizer-se artista para propor seus “Domingos da Criação” que, em 1971, abria o Museu de Arte Moderna para uma interação direta e recreativa entre público e artista. “Domingos da Criação” também é uma moeda de duas faces: para nós, da arte, uma grande curadoria, uma potente proposição; mas, para os transeuntes, as crianças certamente, algo essencialmente divertido.

A partilha do sensível é feita entre homens, no meio fluido que estabelecem, em próprio ato, seus movimentos. Não se pode esperar de objetos silenciosos e inertes (este livro, por exemplo, é um deles, uma vez impresso jamais poderá se alterar senão com a gentileza indireta de seu leitor) cumpram esta lacuna. Quando ditadores destroem obras em fogo público, é por capricho mais que por perigo real; senhores de todo é, um labor para as horas vagas é extirpar o traço incomodo, a coceira causada pela existência de objetos incapazes de sibilar, senão, aquilo que *nunca foi*. É forçosamente ingênuo acreditar que uma arte degenerada, incapaz de integrar o salão oficial de Paris da Belle Époque, pudesse por em risco o império ariano. Como diz sempre Duchamp, arte é uma das atividades sem muita importância do homem, como o Xadrez.

Isso não impede, entretanto, que eu mesmo ache que um futebol em campo hexagonal deve ser uma coisa chata por demais.²⁰

1.2) O INSTANTE EM QUE ALGO SE ROMPE

Porém, para além das divergências e convergências de opinião, meu interesse nesse texto organiza-se, sobretudo, na metáfora do “elástico”. O que se ganha, o que se perde, em armar a questão da arte e vida como um problema de *elasticidade*?

Fundamental para tal noção é a ideia de que a arte pode ir *até* a vida; porém, alcançado o limite elástico máximo, ou ele irá contrair-se violentamente, onde, espera-se, a proposição deverá retornar a seu campo original (arte), ou ele se partirá definitivamente, resultando numa forma deformada (algo que não pode ser chamado de vida, nem arte). Quer dizer: melhor não esticar o elástico, pois ele só pode romper ou te reconduzir ao lugar de onde você não deveria ter saído; ou ainda, recorrer ao elástico é obrigar o espectador a adentrar o programa messiânico de um artista de vontades totalizadoras. Em resumo, se

20 E que também ache, de uma forma mais ou menos similar a Stéphane Huchet, que essa coisa de ficar construindo toda essa parafernália - vídeo, foto, texto crítico, site, etc - de registro da ação artístico-política, somente para garantir sua recuperação institucional, é também, geralmente, uma coisa chata, entediante por demais.

Embora nisto não veja qualquer problema, afinal, as instituições também, em geral, são chatíssimas; e talvez seja necessário que tudo que é, em nós, chato, produza obras chatas expostas sistematicamente de maneira chata para que então, talvez, fique mais claro para nós o procedimento e razão de nosso tédio. “Os livros ruins também são necessários. São os mais excitantes: eles dão-nos ganas de recomeçá-los, convidam-nos a intervir.”, dizia Jean Paulhan.

alguns artista creem numa metáfora “líquida” (diluição); o crítico contra-argumenta com uma metáfora “mecânica” (elástico), que determina um ponto de deformação irreversível. Aliás, curiosamente, em física, o estudo da elasticidade concerne à mecânica dos sólidos, e não dos fluidos.

De forma que se se quisesse, efetivamente, falar de um metáfora do elástico para a arte, não deveríamos partir do que, no elástico, é óbvio, o ir e vir de sua elasticidade. Pois o que importa é dizer que o elástico rompe em alguma medida, sem o qual teria de se procurar outra metáfora sem ponto de quebra - então, uma pergunta verdadeira seria, efetivamente, pensar o que acontece, no plano do sensível, com o objeto artístico no exato *instante* em que a tensão nele ultrapassa todo o limite e rompe definitivamente com o enquadramento. Esse objeto tornar-se-ia então, *sensivelmente*, o quê, afinal? Uma única resposta possível: é impossível, se se buscar abordar a questão a partir da percepção, conceber qualquer possibilidade, no ato de observação de arte, do vislumbre de algo que se rompe, na medida em que, sendo arte, sempre, um evento sobretudo intenso, nada nas intensidades podem romper simplesmente, dado sua natureza essencialmente fluida. Desde Bergson, o mesmo problema: apontar para inadequação de critérios mecânicos extensivos para a compreensão do fenômeno das intensidades da percepção. Abrem-se as portas novamente, o chato futebol hexagonal está em jogo novamente: é ele também arte em seu fluir.

1.3) O QUE É UM ELÁSTICO?

PORÇÃO DE ÁGUA CONFINADA NO VÃO ENTRE DOIS MUROS

Para investigar a pertinência do elástico, tive de produzir duas alterações heurísticas. O autor, nota-se, centralizou toda a sua discussão em duas dimensões - no *até* (as propostas artísticas que saem da arte e vão até a sociedade); e no *sobre* (textos que versam sobre a natureza intrínseca da arte ao invés de uma obra; ou ainda, visadas panorâmicas, metadiscursivas, sobre um determinado artista).

Resolvi por a teste o elástico partindo do curta *Caméra-oeil*²¹, de Jean-Luc Godard. Nele, há precisamente uma reflexão *sobre* a arte e sobre o que, da arte, segue *até* a vida. Porém, o princípio heurístico foi invertido. Se Huchet havia proposto que a arte tem o poder de transmitir experiência e ser a fonte de disseminação de valores, Godard parte exatamente do oposto, da impossibilidade de representar, em cinema, uma imagem que verse *sobre* a experiência de luta no Vietnã; e do reconhecimento do Vietnã, e não da arte, como uma possível fonte inesgotável de uma força resistente que, atravessando *até nunca mais* indeterminadamente, cruza a arte, mas também, a fábrica, a pele... Nesse caso, dir-se-ia que, se há um elástico a ser esticado, ele não segue da arte até a vida, mas pelo contrário, tensiona

21 CAMÉRA-Oeil. Jean-Luc Godard [Diretor].in: *Loin du Vietnam*, [Vários Diretores] França. Distribuição New Yorker Films 1967. Curta-metragem, colorido, 115 minutos.

o próprio limite a sua inesgotável extensão.

Caméra-oeil é um filme em origem comissionado a diversos cineastas, cujo tema deveria ser a guerra do Vietnam. No filme, ouvimos justapostos às imagens, reflexões do cineasta acerca das intenções que precederam a realização do filme e como elas se ajustam com a situação vietnamita.

Godard relata que, ao refletir sobre o filme que gostaria de fazer sobre o Vietnam, chegou à conclusão de que deveria abortá-lo. Não pareceu-lhe razoável, naquela ocasião, representar o Vietnam a partir de uma situação abstrata.

É parece-me difícil de fazer coisas, quer dizer, de falar sobre bombas quando elas não caem sobre sua cabeça, e você fala de forma abstrata, e eu estava pensando, a exemplo de ilustração, em filmar o corpo nu de uma mulher, que é uma das coisas mais cálidas e mais vivas que existem, e simplesmente descrever (...) mostrar sobre o corpo de uma mulher o impacto de bombas de fragmentação²²

Essa ideia demonstraria-se ruim na medida em que ela não é capaz de

fazer coincidir o efeito, a substância e a forma ao mesmo tempo (...) a forma não estaria dentro do conteúdo, não era a expressividade natural, como é a pele que cobre o corpo e, nesse sentido, é parte dele tanto quanto o coração.²³

As intenções, por fim, não passavam, segundo ele, de uma “falsa nobreza”, o signo de um apelo para a “paz” que, em verdade, não faziam mais que “invadir”, com o aparato cinematográfico, o Vietnam, afim de recobri-lhe a superfície - a pele - com uma intenção representativa que nada mais faria que dissociar a substância da luta vietnamita, o efeito de uma expressão representativa, e a forma de uma pesquisa estética.

Nesse caso, não restaria ao cineasta, senão, encontrar essa pele - a forma - noutro lugar. Então o cinema, ele próprio, teria uma pele e um coração; e ele, ele é um cineasta.

Eu sou um cineasta, então o melhor que eu posso fazer pelo Vietnam é, ao invés de tentar invadi-lo com alguma generosidade, que forçaria coisas inevitavelmente, é caminhar pelo oposto: deixar que o Vietnam nos invada. E realizar que ele ocupa em nossas vidas cotidianas, em todo lugar.²⁴

Ao invés de invadir o Vietnam com uma intenção representativa convergente, melhor seria

22 LOIN du Vietnam. *Caméra-oeil*. Jean-Luc Godard [Diretor]. Chris Marker [Produtor]. França: Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles (SLON), New Yorker Films, Dolmen Home Video, 1067, 10:59'

23 Ibidem.

24 Ibidem.

compreender o próprio cinema, e também a própria vida cotidiana, como um elemento resistente em pleno espaço.

Ser invadido pelo Vietnam, ou mais precisamente, criar um Vietnam dentro de nós: essa é a fórmula espacial, a superfície, a pele de *Caméra-oeil*. A força do Vietnam, muito mais do que inspirar um jogo representativo, é uma ocasião formidável para a deflagração da resistência e o processo de aprendizado do convívio no espaço que ela propicia.

Quer dizer, um artista, como Godard, não pretende diluir a arte na vida; pelo contrário, pretende diluir a vida onde for. Da mesma forma que procuraria se diluir a vida na indústria, a vida na guerra, até que a vida torne-se ela própria um meio. Nesse longo processo de diluição dos Sólidos, uma política dos fluidos segue criando afinidades. Se um artista anuncia a diluição de sua especificidade, ou prefere, no caso de Godard, partir da problematização do próprio enquadramento; pode-se dizer que o mesmo é gesticulado na resistência vietnamita, e o mesmo, potencialmente, pode ser gesticulado pelo operário. Cada programa de diluição, evidentemente, difere entre si, pois a diluição deve meter-se com o específico de sua situação. Caminhos diferentes devem ser traçados para se alcançar, partindo da expressão, da guerra e do labor, a vida. Porém, é precisamente aqui que discordo do elástico: que necessidade haveria de se apontar para as diferenças, quando elas buscam exatamente um meio de convívio? Que brutal é, portanto, impor uma lógica da elasticidade, que nada mais consiste em dizer que tal ou qual enquadramento é insuperável: é justamente determinar a impossibilidade do convívio, da afinidade na diferença, da singularidade de efeito anônimo. Diluir a arte na vida não significa destruir a arte; é, senão, prescindir da necessidade de nomeá-la...

E basta tal deflagração - a da afinidade entre vidas - para que se descubra que, de alguma forma, não se está absolutamente sozinho. Em frequências imoduladas de afinidade encontram-se interligados a África, a América do Sul, o operário da Rhódiaceta, o vietcongue e, enfim, o próprio cineasta. Compartilhando de um mesmo meio de convívio, um afinidade pode ser construída sem que a diversidade espacial em que cada pessoa se encontra se disperse, se perca. “O mote de Che Guevara: ‘vamos criar dois ou três mais Vietnams’”. A ideia, enfim, é que o Vietnam possa servir como um modelo mais geral de resistência que, entretanto, não deve ser demonstrada apenas como o aceno de uma generosidade forçada da representação artística, mas, por assim dizer, deve ser deflagrada com um gesto de afinidade resistente, isto é, com um gesto capaz de deflagrar, em seu própria situação, em seu próprio espaço, uma força singular e anônima de resistência contra a sujeição. Esse gesto se beneficiaria, enfim, da energia imodulada que explode noutro gesto efetuado doutro lado do oceano ou na curva da esquina, uma energia que cruza toda a superfície do meio, estimulando os sujeitos que nele se encontram.

Significa dizer que não se trata de “representar” ou de “traduzir” noutra linguagem - noutra história - o Vietnam, mas de deixar que esse imprima-se em nós e assim aguace um

senso qualquer de resistência e, nesse esteio, seja possível a cada sujeito, sempre singular, operar um gesto contra a sujeição a que está submetido em seu próprio domínio. Esse gesto basta, em sua própria ação de configuração de possíveis, para superar as dimensões espaciais e temporais que dividem um homem do outro, o vietnamita do cineasta, num gesto de afinidade: expressão como puro aceno, gesto deflagrador capaz de entrever um meio de convívio.

No écran, vemos a imagem de uma câmera cinematográfica em funcionamento - registrando 24 imagens por segundo em quadros de 35mm. Godard, então, gesticula um *zoom* sobre ela; e então ouvimos uma descrição do funcionamento das metralhadoras americanas - disparam 6000 balas de 20mm por segundo, “fornecendo um lote de explosões absolutamente surpreendentes”²⁵ quando passam.

Se por no mesmo indefinível estado de chofre: assim definia Henri Bergson o essencial da experiência da arte, por assim dizer, sua alquimia²⁶ das intensidades.

Mas a maioria das emoções são enriquecidas com milhares de sensações, sentimentos ou ideias que as atravessam: cada uma delas é, pois, um estado único no seu gênero, indefinível, e parece que seria necessário reviver a vida de quem o experimenta para dele se apoderar na sua complexa originalidade. Contudo, o artista visa introduzir-nos nesta emoção tão rica, tão pessoal, tão nova, e levar-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender. Fixará, pois, de entre as manifestações exteriores do seu sentimento apenas aquelas que o nosso corpo imitará maquinalmente, ainda que superficialmente, descobrindo-as, de modo a colocar-nos de chofre no indefinível estado psicológico que as provocou. Cairá assim a barreira que o espaço e o tempo interpunham entre a sua consciência e a nossa.²⁷

Porém, como interpor a barreira de espaço e tempo que se interpõe entre uma consciência e outra quando esta define-se não mais como uma condição natural da divisão dos corpos, mas como, efetivamente, uma prisão - cultural, produtiva, existencial - que resguardam os corpos de uma comunicação? E ainda, como enriquecer a emoção de milhares de emoções quando são metralhadoras que fornecem lotes de explosões absolutamente surpreendentes, *assombrosos*?

A luta, se há alguma, em Godard, seria talvez enfrentar a questão de como pôr a si próprio de chofre no indefinível estado psicológico da resistência vietnamita; isto é, como desabrochar, em nós, uma criatividade que resiste. Todos somos artistas, dizia Beuys naquela ocasião; vamos criar dois ou três vietnans, dizia Che Guevara - nesse caso, poder-se-ia dizer

25 Ibidem.

26 Conforme agrada a Cildo o labor da nomeada.

27 BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, p.21.

ainda de que se tratam de dois elásticos, de dois programas de vontades totalitárias? Ou, na verdade, de um desejo ardente do encontro, do estabelecimento de afinidades, enfim, do estabelecimento das formas fluidas de comunicação? Não por acaso, Beuys falava da fala como ato escultórico; Cildo, como a necessidade de inserir-se na frequência imodulada de toda a oralidade; e Godard, e também Breton, dessa perspectiva *a menos* do choro...

Nesse caso, impossível seria afirmar o recurso a uma imprescindibilidade do artista, a instituição de sua diferença; a diferença, se detectada, é como uma condição compartilhada, e mesmo tal detecção não ocorre melhor, ou pior, através da arte. Em jogo, seria a perspectiva lenta e processual de um diversas lutas singulares, cada uma em seu tempo e espaço, entretanto, buscando desembocar num mesmo meio de convívio, todavia imprevisível, e é desejável que o seja, conquanto que expresse uma condição feliz e justa do exercício da diversão, da criatividade, da vida.

As singularidades entre as lutas são marcadas por um “vão”, um buraco que separa, por exemplo, o cineasta do Vietnam, o Vietnam do operário de Rhodiaceta, e o operário de seu cinema. Se o Vietnamita é a nova vítima do imperialismo americano; o trabalhador da Renault não pode “viver ou dormir, nem pensar, nem ler”²⁸ devido a velocidade de seu trabalho que o leva à exaustão; e ele próprio, Godard, “Um cineasta francês”, encontra-se “completamente separado de uma parcela da população, da classe trabalhadora em particular”. Esse vão é portanto resultado de formas diversas de encarceramento: se um encontra-se sob um circuito de Napalm, “Nós não conhecemos uns aos outros por que nós estamos encarcerados: numa espécie de prisão cultural para eu mesmo e o trabalhador de Rhodiaceta num tipo de prisão econômica.”²⁹ Esse vão deve ser evidenciado, e só poderá sê-lo duplamente, na afinidade entre os sujeitos que encontram-se divididos. Deve-se evidenciar, por assim dizer, o Sistema que impede uma política dos fluidos entre singularidades.

Superar esse vão, logo, não poderia tomar, na arte, a forma de uma representação, de um sobrevoo. Isto somente reforçaria os cárceres, na medida em que parece suprimi-los para a sua execução. Filmar a pele de uma mulher, por enquanto, seria forçar uma generosidade invasora com o Vietnam; e a necessidade seria, justamente, encontrar, no cinema, uma pele natural que desse conta, simultaneamente, do conteúdo e da forma. Reconhecer que se está longe do Vietnam; que se opera máquinas que invadem; que se está encarcerado em uma prisão cultural; e que se luta contra o cinema norte-americano; assim, talvez, possa ser estabelecida uma afinidade de grande superfície entre o cineasta e o vietnamita. Um aprendizado das afinidades. E tais afinidade se exprimem melhor se realizarem, ao invés dos gestos de sobreposição da representação, gestos ou movimentos laterais, procedendo sempre ao modo da superfície, pele, que desliza de um ponto a outro, ao invés da composição de

28 Ibidem.

29 Ibidem.



Um enquadramento

Frame de Caméra-œil, de Jean-Luc Godard

estratos de sobreposição. Nesse caso, Godard apostaria, como Cildo, em jogos orais: “E o Vietnam é um símbolo de resistência mais geral que os outros, então nós precisamos falar e falar sobre ele.”

Mas, aqui, oralidade não tratar-se-ia de uma discussão de cunho teórico ou pragmática que buscaria abstrair da situação vietnamita uma reflexão que, por sua vez, seria expressa como um mote panfletário, ou como um aceno à paz e à resistência. Trata-se, pelo contrário, de buscar um fermento, a reprodução de uma frequência imodulada... Partindo de um manifesto de André Breton, Godard nos diz que, entre ele, o vietnamita e o operário, não pode haver nenhum outro elo mais essencial senão “o choro” que anima

a longa, pré-revolucionária paciência”: “Bem, nós não estamos numa situação revolucionária aqui na França, então nós temos que chorar mais alto. Talvez outros não possam chorar e pessoas como Régis Debray não choram, nem Che Guevara. Eles são os verdadeiros revolucionários. Nós que somos aqueles que não são, ou não ainda, revolucionários, devemos escutar e amplificar este choro o mais frequentemente possível. Corta!³⁰

Inserir-se na frequência de um choro, como um canto da superfície, pele, que leva de um resistência à outra, lateralmente, sem ‘vão’, política dos fluidos que determinam ao mesmo tempo que desrealizam, na medida em que estabelecem afinidades, o operário e o cineasta, o latino-americano e o vietnamita, a arte e a resistência: fluído como borrão claro, concreto entre a poética e a vida, entre a expressão de estar vivo e o puro fato neutro de viver.

2) MECÂNICA DOS FLUIDOS

Quando um artista, como Cildo, como eu o imagino, anuncia seu desejo de dissolver a arte na vida³¹, ele não está esticando um “elástico oximoron”: ele está *chorando*.

Pelo menos, é assim que eu gostaria de armar, de ouvir o problema da arte e da vida: não como um estalido seco da abstração do sensível na operação mecânica de um elástico, mas como um choro que, basta o mais ínfimo rumor, nos estremece.

Um artista, como Cildo, não separa os desafios da arte daqueles exteriores à arte. Ele une-os, até onde consegue, em gestos de afinidades. O problema da *produção* não se

30 ibidem.

31 - Cildo: Porque existe criador quando não há criador. (...) Não acredito em artista-criador. Creio em pessoas que tiveram a possibilidade ou a felicidade de haverem conseguido uma educação melhor, uma alimentação melhor”

- Entrevistador: “Então, contrariando o princípio de que a arte, nascida com a humanidade, haja vista a criação rupestre, irá extinguir-se com a morte da humanidade, considera que ela está condenada a desaparecer?”

- Cildo: “Eu acho que o criador vai ser a própria sociedade como um todo”

- Ent.: “E o que irá criar a própria sociedade?”

- Cildo: “Harmonia, justiça, felicidade, bem-estar, paz, que são todos os objetivos perseguidos por nós.”

(SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.42)

sobrepõe ao da *observação*. No filme de Godard, grande parte das imagens são sequências extraídas da televisão ou de outros filmes; foi preciso observá-las, então, antes de montá-las. A criação, seja ela criação em arte ou criação em resistência, e sua relação com uma frequência imodulada e coletiva, se dá através de singularidades de anônima força; e não através de indivíduos encarcerado na especificidade insuperável de um campo de expressão. Não há criação na completa ausência de afinidade; a poética, quanto a política, carece de gestos de acenos.

Sim, arte-enquanto-contexto; ou melhor, talvez - dado que tudo é, afinal, contexto, a vida exerce-se nos limites do sincrônico e do diacrônico, restando a fórmula ainda um tanto incompreensível. Mas, pergunta-se: qual contexto, afinal? Contextualização dos sólidos, ou dos fluidos?

Uma arte diluída na vida: significa, portanto, ser simultaneamente produtor e observador; ou ainda, participante e agente deflagrador. Mas também, reconhecer o anônimo de toda produção, a indistinção entre aquele que observa e o objeto e/ou expressão descoberto; o caráter redundante de toda participação, e o princípio geral, comum, de toda deflagração. Nenhum homem pode participar, deflagrar; produzir e observar *sozinho* - ainda que o mais profundo reconhecimento da solidão faça parte, também, do estratagema.

E Mondrian, ele também “resiste” - dizia Stéphane Huchet. Mas resiste contra o que, afinal? Ele nos diz: contra o olhar retiniano -

Mondrian ainda situa seu trabalho no âmbito da consciência: tocar o olhar, sim, mas transformar o olhar de tal maneira que se torne olhar da consciência, e não mais um simples olhar retiniano. “Redução transcendental” operada que consiste em pensar uma solicitação conceitual da consciência graças à aparências sintéticas precisamente desprovidas de intenções meramente retinianas³².

Tire suas próprias conclusões, leitor. Pois para mim, até onde me é permitido imaginá-la, se se trata de uma resistência, ou ela é uma resistência inapreensível - ou, mais provavelmente, simplesmente falsa.

Resta saber, afinal, quando a arte deixou de ser apenas uma “aparência sintética” e quando ela teve intenções “meramente retinianas”. Uma vaca de Theo Van Doesburg³³ não é mais sintética, nem menos retiniana, que uma de Van Gogh³⁴; pois simplesmente não se conhece alguém, no mundo, que incorreria no risco de tomá-las por uma vaca real. Da mesma forma, não houve jamais alguém que tivesse saindo correndo com medo de ser atropelado

32 HUCHET, op. cit., p.1098.

33 DOENSBURG, Theo Van. *Compositie VIII (De koe)*, 1918. Óleo sobre tela; 37.5 × 63.5 cm. Museum of Modern Art (New York City).

34 VAN GOGH, Vincent. *Liggende koe*, 1883. Óleo sobre tela. Coleção privada.

pelo trem de *A Chegada de um Trem na Estação* (1895), dos Irmãos Lumière; e mesmo no domínio da magia e da hipnose, Aby Warburg, ao estudar as representações mágicas dos índios da América, já notava que eles possuíam uma consciência clara acerca da diferença entre os Deuses e os indivíduos que o recebem. São vacas diferentes, é claro; convocam de formas diferentes nossa cognição - em suma, são a razão de diversões diversas. Impossível seria, entretanto, em quais dessas vacas o olho deixa, ou não, de agir; e em quais delas há, ou não há, uma “solicitação conceitual” em jogo. Da mesma forma, impossível seria diferenciar uma cruz católica de um quadro de Mondrian ou de Frank Stella tomando apenas o critério do mundo retinal e/ou da solicitação conceitual.

Claro que o autor não ignora o fato da representação, expresso dessarte; porém, ainda que se trate de uma obviedade, é necessário repeti-la quando, efetivamente, se crê numa relação direta entre uma forma e o resultado da experiência. Quero dizer: quando precisamente se toma uma por outra, isto é, quando se crê que uma discussão simples acerca do que se vê ou do que se entende é, *determina*, a própria profundidade da experiência.

Leitor, diga-me se você, alguma vez, logrou alcançar uma experiência transcendental ético-religiosa. Talvez você tenha alcançado-na através de algumas composições de Mondrian e, então, diga-me, você é capaz, entremeio à mais pura intensidade do gozo da transcendência, de distinguir a retina da consciência? Ou ainda, se você também tiver experimentado a mais profunda transcendência em Bernini, por exemplo, saberias me dizer, comparando com Mondrian, qual o ganho ou prejuízo em recorrer ora à retina, ora à consciência? Tarefa difícilíssima, vê-se; mas você, talvez, seja capaz de respondê-la; e então eu lhe faço uma última pergunta: que interesse, afinal, haveria em perguntar, à luz de uma realização ético-religiosa, se retângulos coloridos são mais ou menos conscientes e/ou retiniais, quer dizer, se o recurso à semiótica é mesmo necessária, quando tudo parece indicar que a composição, como um todo, já basta.

Aquele que não crê valor em determinar a identidade de um objeto de arte, isto é, em impor limites na sua aparição no domínio *absoluto do é*, nenhum interesse haveria de ter em responder ou fazer tais perguntas. O observador que esbate o *ó* contra o *nunca foi*, a pura indeterminação, de uma obra de arte, tem uma outra urgência - “aprender a ver” e “nascer para o mundo”.

Resistir contra a retina nada mais que simplesmente identificar, em Mondrian, uma recusa da natureza. A operação é simples e lógica: se a natureza é recusada e/ou reduzida pela obra e, ainda assim, almeja-se alcançar, na completa ausência da representação, uma experiência emocional, logo - crê-se -, ela só pode ser efetuada mediante uma solicitação conceitual do espectador.

Porém, um observador prefere perguntar outras coisas: como alguém poderia, efetivamente, recusar a natureza? Que aprendizado louco da visão, da consciência, tal obra permite? Para qual mundo, enfim, nasce-se? E era precisamente tal atribuição da posição da

natureza no interior do trabalho de Mondrian que Lygia Clark, num ato puro de observação - aquele que já não distingue o que é obra e o que é mundo no aprendizado geral em nascimento -, punha em dúvida:

Dizem que você detestava a natureza - é verdade? Pois eu senti hoje essa transcendência através da natureza, na noite, no amor - como você poderia ter raiva da natureza? Você não acha que a obra de arte é o produto de duas polaridades, que é a dinâmica da vida humana? Você estava preso à terra tão profundamente e o voo no sentido da verticalidade era sua medida?³⁵

Quem haveria de responder essas perguntas, enfim? Uma frase, talvez, apaziguasse o coração de Lygia:

Eu construo cores e combinações numa superfície plana, de forma a expressar uma beleza geral com a máxima consciência. Natureza (ou, aquilo que eu vejo) me inspira, coloca-me, como a qualquer pintor, em um estado emocional de forma que um desejo de fazer algo vem à tona, porém eu quero chegar o mais próximo possível da verdade e abstraio tudo disso, até que eu alcance a fundação (embora seja ainda, apenas, uma fundação externa!) das coisas...³⁶

Porém, digo talvez porque uma coisa é ler, nas cartas de intenções do artista o seu desejo de alcançar uma fundação das coisas; outra, muito diferente, é ser capaz, na observação, de emulá-la. Assim, devido a impossibilidade de recorrer à identidade de um autor, uma resposta definitiva ou segura para essas perguntas “será para sempre impossível sabê-la”, pois a arte é sempre “esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”. Arriscar perguntar, como faz Lygia a Mondrian, consiste menos na procura de uma resposta que, precisamente, em marcar a trajetória de fuga de si para o oblíquo, o abstrato.

De resto, de todo o salto transcendental, permanece ainda como surpresa a derradeira obra, aquela que buscava captar a dança³⁷ sobre a malha urbana - movimento do corpo sobre o espaço; a linha preta então aí desaparecera - uma inversão heurística, talvez, passagem da relação natural entre a verticalidade e horizontalidade para a investigação de uma outra, a da dinâmica colorida e do repouso sobre o espaço? E, mesmo que ele por ventura odiasse a natureza, nada impede que Lygia reconheça com ele uma afinidade puramente natural:

35 CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 46 et seq.

36 Carta de Mondrian à H.P. Bremmer, de 1914.

37 MONDRIAN, Piet. *Broadway Boogie-Woogie*, 1943. Óleo sobre tela, 127 x 127 cm. MoMA.

Mondrian, se sua força pode me servir, seria como o bife cru colocado neste olho sofrido para que ele veja o mais depressa possível e possa encarar esta realidade às vezes tão insuportável — “o artista é um solitário”. (...) Você seria talvez a chuva que molha a flor que nasceu na areia ou no asfalto, se você prefere, pois é cidade e não natureza.³⁸

Falta, precisamente, em Lygia, a capacidade de conhecer, de determinar qualquer coisa que seja Mondrian. Ao contrário daquele autor, Mondrian permanecera, para Lygia, conservado perpetuamente na mais pura indeterminação: “Não sei para que você trabalhava”.³⁹

E ela dissera isso somente sem que jamais lhe ocorresse a sensação de fracasso ou de ignorância. Não lhe interessava a identidade mas, justamente, a singularidade do anônimo; e foi assim, como quem confia algo a um amigo distante, que ela continuava a falar-lhe, a partir da mais íntima afinidade:

Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho, é para transmitir a outra pessoa este ‘momento’ parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta. Você, que era um místico deve quantas e quantas vezes ter vividos ‘momentos’ como este dentro da vida, ou não?⁴⁰

Dentro da vida, em nenhum outro lugar, situa-se a observação de arte; e esse é, precisamente, o impedimento de qualquer identidade, de qualquer determinação. Só há elástico quando há um “é”, um “até” entre duas determinações. Porém, se se quer falar de arte, deve-se partir sempre dessa centelha indeterminável e dispersa, seu *nunca foi* inesgotável. Do contrário, querer falar de autora, de formas concluídas, de relações sociais historicizadas, e tomar-lhes como a identidade de uma política intrínseca à arte, não é nada mais do que recorrer à velha, velhíssima forma, com que, ao longo da história, alguns homens buscaram impingir na arte a Política dos Sólidos, a administração daquilo que, na arte, é passível de ser determinada como seu domínio absoluto, para além do qual tudo restaria rompido, deformado, destruído pela ação mecânica do elástico. Pois só um administrador haveria de querer distinguir em Mondrian a consciência da retina ou a natureza; ou ainda, em Beuys o político messiânico do artista; no coletivo o coeficiente de diversão daquele da recuperação institucional; enfim, querer determinar, em arte, uma posição política de enquadramento correto ou incorreto; quando um observador perguntaria, valendo-se da própria dificuldade de seu viver, *como* alguém poderia viver - ou não - todas essas diferenças.

38 CLARK, op. cit., p. 48.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

E Lygia queria, enfim, nesse encontro furtivo com Mondrian, também, chorar... “Hoje eu choro - o choro me cobre, me segue, me conforta e me acalenta, de um certo modo, esta superfície dura, inflexível e fria da fidelidade a uma ideia. Mondrian, hoje eu gosto de você.”⁴¹ E então, eis que se reencontra, subitamente, aquilo que em um artista, ou quem quer que seja, se descobre como resistência - aquilo, enfim, apenas possível de ser expresso através de uma afinidade geral e infinita.

O choro é bem o contrário do elástico. Se, lá, o elástico quer impor o raciocínio do Sólido, isto é, o raciocínio de um elemento passível de ser deformado, perdido, rompido; o choro é signo de uma política dos fluidos. O choro é, justamente, uma tentativa de fazer passar, entre os sólidos que encarceram as expressões, o fluido da possibilidade de uma sincronia espacial. É um gesto de esperança pura - chorar. Crer na possibilidade de tombar o Sistema ao domínio do rio de longas beiras. Através do choro, os artistas e também os homens se encontram uns aos outros nas beiras do tempo sem origem, e logram acenar-se um gesto mudo da mais pura indistinção.

Um artista, como Cildo, como eu o imagino, quando anuncia que sua arte tornar-se-á vida, em verdade sabe, como poucos, que não é um verdadeiro revolucionário. Ele sabe, no auge de sua solidão, que não pode “sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”⁴²; logra, entretanto, chorar a partir da lugar da paciência, da potência, do desespero calculado, sabendo que a arte, com teria dito Mondrian, “não é feita para alguém e, ao mesmo tempo, para todo mundo”.

Não se pode esperar de *Inserções* - ou qualquer arte que seja - um gesto de resistência pura, que ela sozinha vá detonar uma reação em cadeia e uma complexa revolução nos circuitos, que ela vá ser apropriada por todos, que ela vá “inventar um povo”⁴³. Se ela inventa um povo, tratar-se-ia de um povo que, faltando, *nunca foi*.

Nesse caso, antes que algum crítico nos apresente algum manifesto ou entrevista documentada, informação abstraída no julgamento contrário, digamos logo que ao artista também é concedido poder gritar - e se ele falar, do alto de seus pulmões, que a sociedade criativa está longe de ser inventada, e que a arte, sim, tem qualquer coisa de fundamental na composição da estratégia desse nascimento, ouçamo-lo “com indulgência”⁴⁴.

41 Ibidem, p. 49.

42 DE ANDRADE, Carlos Drummond. Elegia de 1938. In: *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.31.

43 O crítico Érico de Oliveira, retomando a noção de “povo por vir” de Deleuze e Guattari e a “partilha do sensível” de Jacques Rancière, arma assim a questão: “As Inserções em circuitos ideológicos fazem o povo faltar para que seja possível inventá-lo”; isto é, ela traçaria um caminho que pode culminar numa “comunidade estética por vir, em que já não há compartimentação na relação com o sensível.” (OLIVEIRA, Érico de. Encontros entre arte e política nas Inserções em Circuitos Ideológicos, de Cildo Meireles. In: *Revista ArtContexto* v.1, nº 3, março de 2014. Disponível em: http://www.artcontexto.com.br/artigo-erico_lima.htm. Acesso em: 01/09/2014.)

44 BRECHT, Bertolt. Aos que Vierem Aqui Depois de Nós. In: *Círculo de Giz Caucásiano*. Trad.: Manuel Bandeira. São Paulo: Cosacnaify, 2002, p. 194.

ENERGIA

*I can't see anything at all, all I see is me
That's clear enough
And that's what is important, to see me
My eyes can focus
My brain is talking
Looks pretty good to me*¹

"Eric's Trip", de Sonic Youth

A sociedade contemporânea capitalista, aparentemente, depende profundamente da energia. Não apenas a energia extraída da matéria, elétrica, hidrelétrica, química, eólica, nuclear - em torno das quais guerras, e também acidentes catastróficos não cessam de nos afrontar. Mas também, das energias fisiológicas - "*Velocidade, velocidade, velocidade*"² é a ordem nos esportes, no sexo, na performance, toda uma reengenharia do corpo busca testar os limites da performance. E das energias intensas da consciência - farmacologia; das drogas de aceleração da percepção; *loudness war*³; dispositivos móveis, etc.

"*Sim, nós podemos*", dizia Obama: porém, na falta de qualquer mudança significativa, por *Yes, We Can* devemos apenas compreender que fazer política - e também arte, ciência, conhecimento - hoje parece cada vez mais tratar, apenas, de como *gerar* energia motriz necessária para as performances de *poder* - este conservado sempre um passo adiante, pêndulo entre o futuro e o caos.

Como vimos, em Brecht há uma espécie de negação da energia psíquica como força autônoma. A ação, em Brecht, está essencialmente ligada à diversão e ao assombro enquanto unidades atadas à complexidade e à máxima contradição; com efeito, se há diversão em Brecht, é uma diversão que extrai, da dureza da pedra, sua encarnação. Diversão do canto, da postura, da simplicidade do revolteio do gesto que, antecipando o limite de pedra do espaço, é capaz de evocar o pensamento bruto.

Em Brecht, portanto, um postura quase simetricamente inversa. Onde, no sistema,

1 "Eu não consigo ver nada, tudo que eu vejo sou eu / Isto é claro o suficiente / E é o que importa, ver eu mesmo / Meus olhos podem focar / Meu cérebro está falando / Parece bom o bastante para mim." [Tradução do autor]

2 Assim define o ex-capitão da seleção de futebol alemã e gerente do Bayern de Munique, Paul Breitner, o futebol contemporâneo.

3 Algo como guerra ou corrida do volume, que consiste na masterização de discos de música com um volume cada vez mais "alto". Às vezes, a compressão atinge tal ponto que um disco torna-se capaz de destruir o aparelho de som mantido em um volume considerado "normal" para discos antigos.

uma energia farmacossensorial nos impele, sem registro, à performance continua, onde é o próprio tempo - futuro - a arrastar o espaço; em Brecht nos paralisa, assombro que se apodera integralmente do corpo intenso, onde só se pode recuperar o movimento se o gesto, na concentração de todo o tempo, se faz puramente no espaço.

Significa, doutra forma, que Brecht logrou negar, em princípio, os radicais livres de uma cultura orientada pelo aumento de poder e afirmação do homem antropocêntrico. Porém, é na constatação de um acúmulo cada vez maior de radicais livres de energia degradada no ambiente psíquico; e também, na ausência de qualquer experimentação mais ampla do paradigma brechtiano que permita apontar para a possibilidade de uma vida despida completamente do tema, da energia; que se pergunta, efetivamente, como manipular esse lixo residual que se impõe à percepção e anima a performance até o limite do esgotamento e da filanóia - “como as palavras do motorista bêbado para o seu passageiro: eu sou um acidente procurando por um lugar para acontecer”⁴.

Certa vez descreveram para mim a experiência de se fumar *crack*: “imagine transar com a mulher mais gostosa, mais gostosa do mundo, dentro do carro mais bonito do mundo: o prazer do *crack* é melhor.” Eis, simples, o tamanho do desafio para aquele que quiser observar a dimensão do problema da energia psíquica na sociedade capitalista.

∞

Brecht nos conduz a intuir três formas de se posicionar, no interior da estética, em relação à “energia”.

Para ele, há três teatros, três domínios da arte, portanto, três espectadores. O *espectador hipnótico* - que experimenta as forças da natureza sob um estado de transe; o *espectador empático* - aquele que procura convergir-se no uno da emoção do “o” homem; o *observador assombrado* - aquele que capturar o fenômeno de pura complexidade em franca contradição. O último teria se oposto aos dois primeiros, considerados de raiz aristotélica⁵.

O primeiro, *espectador hipnótico*, é oriundo do teatro antigo, medieval e oriental - e poderíamos incluir aqui os rituais dos povos indígenas latino-americanos (com algum cuidado, pois extrapolaríamos o paradigma aristotélico que, para Warburg, seria uma “ramificação de mesma base”⁶). Através da ação da música, da pantomima e da máscara, algo passa, algo vindo d’além do imediatamente sensível atravessa todo corpo social. Mas tal passagem não é imediatamente manipulável senão por complexos rituais e narrações, desvios mais que intenções. Se há efetivamente alguma intenção de manipulação, essa só pode ser realizada através mágica teatral - evocação e transmutação. O sujeito singular que

4 VIRILIO, Paul. *Unknown Quantity*. New York: Thames & Hudson/Fondation Cartier pour l art contemporain, 2002 [Filanóia: termo oposto à Filosofia, denominando um “amor pela loucura”]

5 BRECHT, Bertolt. *Dramaturgia não-aristotélica*. Trad.: Luciano Gatti. *Artefilosofia*. Ouro Preto: Editora UFOP, número 14, 07/2013.

6 WARBURG, Aby. *Imagens da Região dos Índios Pueblo*. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano 6, volume 1, número 8, 07/2005, p.20 et seq.

realiza a pantomima permanece, assim, inalterado ao fazê-la, porque considera-se que ele, enquanto indivíduo, não é capaz de manipular ou experimentar as forças dos deuses; todavia, nada faz duvidar que a máscara que ele veste é o próprio deus evocado - ainda que, para esse espectador, o Deus não se confunde com o ator nem com o objeto máscara. Teatro atemporal de vontade mágica; espectador atemorizado e vidente.

O segundo tipo, *espectador empático*, deve desfazer-se de si para experimentar aquilo que o tornaria semelhante a “o” homem, isto é, às emoções primordiais da humanidade. A emoção deve convergir em nenhum outro lugar senão em seu próprio corpo e consciência: é uma encenação não da magia da natureza, mas da essência humana. No teatro empático, tudo converge num mesmo fenômeno de aparição. Espectador, ator e personagem tornam-se um só a contemplar a emoção mais primordial, dita quase natural. Na total ausência de distanciamento, tudo borra-se - a dimensão histórica, temporal ou espacial é obliterada em detrimento dessa experiência do uno, desse único organismo. Porém, chegado o fim do espetáculo, os homens retornam ao cotidiano, e é quebrado o elo empático. O espectador aplaude o ator, que foi capaz, através da sagacidade de sua técnica, emular a personagem como se estivesse viva. Não importando o abalo, no final todos sorriem e estão prontos para a vernissage. Teatro do Tempo, que busca a máxima simplificação e convergência; . Teatro cauteloso e de intenções humanistas; espectador sintético cujo corpo palpita uma abstração. Julgando estar liberto de todo efeito das forças naturais e desconhecidas, nenhuma emoção ou ideia escapa mais à medida do homem, que proclama seu controle sobre todas elas.

O *observado assombrado*, enfim, compreende o mundo e a si mesmo como complexidade inobservável que deve ser encenada para tornar-se inteligível. Seu objetivo é aguçar ao máximo a percepção para as imensas possibilidades que se descortinam diante de si. Sua urgência, sua intenção, é fazer da Terra seu espaço habitável; assim representa-a liberta de toda intenção, buscando fazer divergir nela o maior número de contradições e singularidades como forma de excitação de possíveis. O teatro é como um mecanismo sonar de auscultação da complexidade espacial das possibilidades; na medida em que o espectador pode divertir-se com aquilo que lhe assombra, melhor ele intui sobre a qualidade complexa de seu redor, e mais capacitado perceptivamente ele sente para produzir suas decisões entre possíveis. Teatro do Espaço, de vontade criativa; observador que observa a si mesmo como elemento concreto e singular de complexidade. O homem e a natureza tornam-se novamente desconhecidos, porém agora são passíveis de manipulação direta.

O observador assombrado de Brecht contrapõe-se aos demais na medida em que ele quer excitar essa capacidade direta de manipulação que o homem cada vez mais reveste-se perante a si e o mundo. Os homens olham para a sua comunidade como mil comunidades possíveis dentre as quais essa não é, senão, resultado efêmero das coerências complexas. Assim, não pode aceitar o espectador hipnótico, na medida que, embora reconheça nele grande capacidade de distanciamento e de fazer ver as forças que atravessam o espaço, a

ele não é permitida nenhuma manipulação incondicional. E não pode aceitar o espectador empático pois esse é o encenador das simplicidades; onde esse preferiria o um da essência, e o outro prefere o maior número possível de singularidades. Porém, se lhe for dado a escolher, prefere o hipnótico ao empático; se aquele revela a complexidade ainda que impossível de manipulação direta, o segundo cria aparências manipuláveis que, entretanto, não passam de simplificações imutáveis, *reductio ad absurdum* de um mesmo e eterno fato primordial sob controle. Prefere a magia ao tema; porém, tanto mais a ciência.

Estragon: Charming spot.

(He turns, advances to front, halts facing auditorium .)

Inspiring prospects . (He turns to Vladimir.)

Let's go.⁷

∞

Hoje, porém, para se falar de uma cultura efetivamente energética que já não crê valor em nenhum contorno entre os modos de se exprimi-la, deve-se imaginar que, de alguma forma, todos esses domínios da observação se misturaram. Em toda parte, um espectador empático-mágico; empático-assombrado; assombrado-mágico (aliás, não é esse, propriamente, um espectador capaz de rir ao desborde com o teatro do Absurdo?).

Se houve um movimento estético que efetivamente buscou manipular diretamente a magia aglutinada com a era das possibilidades científicas, este fora o da literatura *beat* - todo o recurso às experimentações com drogas, com religiões e cultos de toda sorte, e também, com experimentações científicas obscuras, manipulação direta da informação através de cortes e colagens abruptas (método cut-up), etc, tudo isso confere a essa estética uma diversão infundável no mar de objetos e situações energéticas em que nós estamos metidos.

Burroughs: De onde veio essa ideia de Ziggy, e dos cinco anos? Claro, a exaustão dos recursos naturais não irá dar no fim do mundo. Isso resultará no colapso da civilização e irá reduzir a população em três quartos.

Bowie: Exatamente. Isto não causa o fim do mundo para Ziggy. O fim vem quando os infinitos chegam. Eles são de fato um buraco negro, mas eu os transformei em gente porque seria muito difícil explicar um buraco negro no palco.

Burroughs: Sim, um buraco negro no palco teria um custo inacreditável. E seria uma

7 “ESTRAGON: Charmoso lugar (ele se vira, olha para frente, e para de frente para o auditório), perspectivas inspiradoras (Ele se vira para VLADIMIR). Vamos.” [Tradução do autor

Na tradução de Renato Ciacci “ESTRAGON: Lugar encantador. (Ele se vira, vai até o proscênio e pára, contemplando o público.) Perspectivas risonhas. (Ele se vira para VLADIMIR.) Vamos embora.” (BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad.: Renato Ciacci. Disponível em: <http://www.share-pdf.com/b683ef34f42f45bca5d76c035360c9b4/samuel-beckett-esperando-godot.pdf>)

performance contínua, primeiro comendo toda a Shaftesbury Avenue.⁸

O poeta William Burroughs se relacionara com o *rock n' roll* e suas investigações buscavam o que nele poderiam ser platô e risco para a manipulação da energia. Na indistinção desse espetáculos, vemos misturadas, por uma mesma energia, os três regimes em estado amorfo.

No *rock n' roll* é possível ver certa vontade de conjugação da função empática e hipnótica. William Burroughs descreve o show da banda inglesa Led Zeppelin⁹ como algo simultaneamente perigoso, explosivo e cautelosamente manipulado. A essência do rock, para o autor, é a energia - “a habilidade de por para fora energia, receber energia do público e dá-la de volta à audiência”¹⁰. Assim, o rock assumiria o aspecto de um ritual envolvendo “evocação e transmutação da energia”¹¹. Volume, repetição e bateria, aspectos que tornariam o rock de alguma forma similar à música trance do Marrocos, onde músicos seriam também mágicos.

Porém, em conjunto com o desejo de desborde da magia energética, haveria em paralelo, no rock, uma consciência do risco de sua excitação: “Para que tal mágica ocorra, ela deve tocar as fontes da energia mágica, e isto pode ser perigoso (...) eu via Jimmy Page igualmente consciente acerca dos riscos de se manipular o material físsil do inconsciente das massas”¹². Disso resulta uma curiosíssima análise da audiência que, de certa forma, nega a imagem mais comum que temos do rock, a de um evento descontrolado.

Minha primeira impressão foi da audiência. Enquanto nós íamos fluindo de uma linha de segurança à outra - um rio de jovens curiosamente parecidos com um único organismo: uma criança bem-comportada de aspecto-limpo da classe-média. Os guardas de segurança pareciam legais e bem-treinados, conduzindo os quebradores-de-portão para fora com o mínimo de excitação.¹³

Embora houvesse no ar uma carregada energia, e Burroughs tivesse em algum momento até mesmo considerado que havia algum sério risco de descontrole, na medida em que o espetáculo descortinava-se ele chegava à conclusão de que “Esta é uma segura e amigável

8 BURROGHS, Willian; BOWIE, David. Entrevistas históricas: Willian Burroughs entrevista David Bowie. E vice-versa. *Blog Socialista Morena*, 5/02/14. Disponível em: <http://socialistamorena.cartacapital.com.br/entrevistas-historicas-william-burroughs-entrevista-david-bowie-e-vice-versa/>. Acesso em: 01/09/2014.

9 Led Zeppelin é uma banda britânica dos anos 70 de blues e hard rock. Jimmy Page, guitarrista da banda, é entrevistado por Burroughs para a revista.

10 BURROUGHS, William. *Rock Magic: Led Zeppelin, Jimmy Page, and a search for the elusive Stairway to Heaven*. In: *Crawdaddy Magazine*. Nova Iorque: Swarthmore College, 1975. [Tradução do Autor]

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 Ibidem. “Gate-Crashers” é o termo original. Substitui por quebradores-de-portão ao invés de penetra, termo mais usual, para conservar o jogo de hífen que Burroughs constrói ao longo dessa passagem - aludindo, talvez, à formação do *organismo único* anteriormente referido.

área - mas ao mesmo tempo, altamente carregada. Havia um intercâmbio palpável de energia entre os músicos e a audiência, porém sem tornar-se ser desvairada ou irregular. Os efeitos especiais eram bem manejados e nunca exagerados”¹⁴. O importante que devemos destacar, aqui, é o organismo único e perfeitamente abstrato.

Eis um curioso caso em que há uma tentativa de dosar com magia um espetáculo empático. Magia, nesse caso, é visto como algo desejável apenas sob certa medida. Ora, excesso é um critério empático. Quais as características de um espetáculo empático? **A)** a experiência frontal (o artista ou obra performa de frente para o público, divisão entre ativo/passivo sob eixo perpendicular); **B)** mediação representativa (o ator media o público até a essência da emoção que todos passarão a identificar como suas próprias); **C)** dosagem da experiência (deve-se voluntariamente evitar todo excesso representativo que possa romper com o eixo de mediação). Caso perfeito é a de Corneille que, ao adaptar para a aristocracia francesa do século XVII a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, teve de promover alterações para que ela coubesse ao novo espírito humano de representação:

Dei-me conta de que aquilo que havia passado por miraculoso naqueles séculos distantes poderia parecer horrível ao nosso, e de que essa eloquente e curiosa descrição do modo como o infeliz príncipe fura os próprios olhos, o espetáculo desses olhos furados por onde o sangue jorra à face (...) abalaria a delicadeza de nossas damas, as que compõem a mais bela parte de nossa audiência¹⁵.

Ora, um homem desse tempo está de alguma forma acostumado com mutilações, cortes, decapitações, corpos rasgados de toda sorte. O motivo não pode ser uma recusa pura e simples, e sim, que concerne a um problema fundamental da empatia. Se de um lado, em um regime hipnótico, pode-se suportar o sangue jorrar pois eles são insígnia de uma força superior que excede e atravessa o ser humano - a do destino -, e não ocorreria a nenhum observador, nem

14 Ibidem.

15 CORNEILLE, Cit. por Rancière, Jacques. *O Inconsciente Estético*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34. 2009, p. 18.

Rancière oferece uma leitura sobre as relações entre “dito e ouvido” entre a versão original, de Corneille e Voltaire. Os dois últimos teriam visto no original um “defeito no tema” que, para o autor, simboliza a inadequação, na idade da representação, da “identidade trágica entre o saber e o não-saber, entre a atividade voluntária e o pathos sofrido.”

Em nossa opção, trata-se de uma leitura incompleta pois ignora o problema fisiológico em questão na empatia e ausente na hipnose. Na empatia, o problema é fazer o espectador sentir-se *como se fosse ele próprio* o personagem; assim, os três elementos destacados por Rancière - o horror dos olhos furados, a ausência de interesse amoroso e o abuso de oráculos - são ruins porque desrealizam a possibilidade tornar a história fisicamente excitante e perceptivamente plausível. O que está em jogo é fazer do destino uma experiência efetivamente humana que até as damas poderiam participar; a intuição do desconhecido, do pathos, muda de lugar: sai dos deuses e cai na humanidade.

Na hipnose, não há excesso na medida em que nenhum homem deve repetir internamente o que percebe fora de si, mas tão somente divertir-se (com a mais alta seriedade) em um domínio determinado pelo destino que, em ocasião do teatro, atravessa todo o corpo social. O destino é uma força sobre-humana e que, no seu encontro com o homem - sobretudo trágico como o de Édipo - pode razoavelmente fazer extirpar os olhos sem que isso soe absurdo ou impossível de ver. Estabelece assim uma outra empatia suscitada pelo transcorrer da tragédia, onde será permitido ao espectador aquilo que Aristóteles definia como as purgações e purificações das emoções catárticas que são travadas em um plano superior ao do indivíduo, que de repente toca o destino. Brecht teria visto nesse aspecto do teatro de função hipnótica um efeito distanciamento. “Eu *expresso* a verdadeira dança da personagem”, diria um ator empático; “é *realmente* a personagem que dança através, e não eu”, diria o ator grego.

mesmo ao ator, sentir os olhos furados como se fossem os seus eles próprios, senão como resultado do encontro homem com as forças as quais todos estão submetidos, tão imensas que é razoável que se queira perder os olhos depois de ter buscado tão obstinadamente lançar-lhe uma visada; do outro, em um teatro empático, que busca a convergência também fisiológica das emoções, tal cena torna-se irrepresentável na medida em que ela excede as capacidades do “o homem”, e assim acabaria por romper com o eixo perpendicular ativo/passivo (é demais para ver) e a mediação (é demais para tornar vivo). Quando Corneille serve-se da delicadeza das damas - o que soa-nos hoje engraçado - ele não está agindo apenas ao modo do aristocrata, mas articulando um princípio muito fundamental, que é a de que o espetáculo empático não pode gerar situações de descontrole que fogem à regra e o limite do homem como medida de si próprio. O destino deve ser representável como uma aventura ao conhecimento que está sendo feita por um - “o” - homem. Nesse caso, a luta é extirpar o homem da imagem aberrante e mágica do tempo medieval e situá-lo numa zona perfeitamente apreensível; e assim deve-se levar em consideração até o elemento considerado mais suscetível à ação das forças emotivas, as damas.

O *rock* buscaria seguir no sentido oposto à empatia, rumo à energia. Sabemos que ao rock, sobretudo o metal, agradaria cenas exageradas, excessivas, como a de Édipo. Mas será que se trata de um novo regime; de um retorno efetivo à hipnose; ou de um espetáculo ainda essencialmente empático? A última hipótese é a verdadeira, pois é ela que dá o suporte para a sustentação do elemento desorganizador que o rock procura abrigar. A hipnose incide sobre a empatia, produzindo: **A)** afrouxamento da perpendicularidade ativa/passiva por efeito do rito (o músico observa o espectador; e o espectador pode servir-se da música como bem entender, seja como algo a ser ouvido com atenção, seja como mera energia ambiental de estímulo de formas autônomas de interação indissociadas da música, como conversar, namorar, não fazer nada); **B)** mediação tornar-se troca como efeito da circulação de magia (ao músico cabe apenas dar o input - 1,2,3,go! - de energia, que será recebida e remodulada pelo público que então a devolve, troca que perdura todo espetáculo); **C)** excesso desejável, que marca a entrada do aspecto mágico no regime empático (cuidadosa espalhataria, seja nos longos solos de guitarra ou no visual ultrajante, etc, que busca romper com certos limites do metabolismo da representação). Isso tudo, entretanto, não é o suficiente para desrealizar as intenções humanistas, isto é, de fazer caber toda a magia na mão daquele que a manipula, e nisso o rock não rompe o limite até um ritual efetivamente real, de força anônima, de evocação do desconhecido da energia. Ele para em um ponto interior, que é o da identidade.

Dele resulta uma imagem curiosíssima, que é o *rock star*. Ele é, ao mesmo tempo, mágico, detentor do fogo arcano; e, porém, perfeitamente humano, ao passo que é belo, hábil, identificável como um sujeito de posse de qualidades estéticas e performativas da magia. Não por acaso, Burroughs teria visto no *rock star* a figura potencial de um pastor - o *rock star* é aquele que aponta para as forças energéticas superiores que, entretanto, não podem ser experimentadas senão através de seu gênio artístico, enquanto que na função hipnótica, ainda que haja regras específicas de distribuição dos indivíduos, todos os homens

potencialmente podem ser capazes “receber” a magia, uma vez que essa encontra-se fora da posse técnica de qualquer indivíduo, incapaz em si de mágica. O *rock star* é, dessarte, uma figura de distanciamento calculado: o roqueiro não é nem próximo demais, a ponto de confundir-se com um mero músico que dá a ouvir as emoções profundas de uma frase musical (violinista clássico); nem distante em demasia, onde sua figura restaria demasiado anônima, perdida, ante as forças mágicas que atravessam (xamã). O ídolo do rock, *rock star*, portanto, é um homem paradoxalmente abstrato e concreto, com ponto convergente na identidade - identificável sob mediação do anônimo, geral sob efeito do singular. O *rock star* não é um perfeito ator empático cujo nome somente lembrariamos no fim da peça. Ele procura evocar as qualidades concretas da energia da música, à semelhança de um xamã; porém, busca encarná-las em seu próprio corpo (seu estilo), e não em um corpo místico que se apresentaria de forma distanciada. Assim, ele concatena tanto contraditoriamente a abstração de sua função de músico com a singularidade de sua magia em uma mesma identidade. Esse ponto convergente da identidade reaparece na medida em que ele, enquanto músico, busca compartilhar com o público a execução de uma mesma emoção una; porém, ele deve fazê-lo de forma mediada, como xamã, tanto extraindo do público uma nova energia a ser transmutada, quanto apontando para a mágica exterior a todo o uno da emoção experienciada que desorganiza o uno. Nesse caso, temos a contradição de uma emoção generalizada do “o” homem sob efeito concreto de uma força exterior; mediação empática sob efeito da manipulação.

Hoje, há na manipulação da energia diversas abordagens que reforçam ou se esquivam da identidade do *rock star*: de intenção xamânica - o gênero *drone*, de inspiração em La Monte Young e na música medieval, notas longas e contínuas tocadas anonimamente; de intenção ritualística - o *hardcore*, sua não-frontalidade, e as ‘mochas’ de trocas violentas anônimas; de intenção não-estrutural - exploração dos ruídos ao acaso fora de qualquer controle do músico; e de intenção puramente empática - o *pop rock* e sua pretensão de encenação das grandes emoções do homem moderno (p.ex. “um amor que todos podemos compartilhar”, canta Bono Vox, o líder político e carismático do U2, que foneticamente “você também”, em inglês); etc.

Poder-se-ia armar assim, através do *rock*, uma contradição da função empática mais geral em nossa sociedade. Em diversos lugares, ela já não mais pretende mais dar a experimentar emoções una do “o” homem; mas submeter “o” homem a uma experiência da “energia”. Assim, a empatia passa a ser manipulada como um lugar de trocas energéticas, lugar onde se experimenta tanto o passivo quanto o ativo, o rito quanto o espetáculo, a atuação quanto o xamanismo, a nova linguagem e sua tradução - tornando-se uma espécie de empatia da magia. Torna-se uma espécie de lugar intermediário. O *rock star* encarna algo à maneira do ator de Corneille; porém, esse algo já não é mais só o homem e suas emoções. Sendo esse algo a energia, de natureza inerentemente mágica, o *rock star* não faz mais do que ficcionalizar que o homem tem posse daquilo que não se pode ter posse. Ou será que ele alguém em busca de uma magia concreta que, entretanto, não foi dada ainda os mecanismos efetivos de tal alcance? Ele quer, enfim, mediar aquilo que em essência só pode atravessar; situação arriscada, Burroughs comenta: “como um outro *rock star* disse para mim, ‘VOCÊ senta sua bunda e escreve - EU poderia ser despedaçado pelos meus fãs, como Orfeu’”.



this is crazy. there are like thousands of people out there. love everybody but gonna try and get some sleep. please dont scream. lol

*Já o Pop Star é o orfeu que quer tirar um soneca.*¹⁶

Sabe-se bem que o tema da energia e o investimento mágico da empatia tem a ver com a busca por emular o desejo. Mas Burroughs lembra

do ponto de vista da mágica, nenhuma morte, nenhuma doença, nenhum infortúnio, acidente, guerra ou motim é acidental. Não há acidentes no mundo da mágica. E desejo é outra palavra para energia animada. Rock Stars estão fazendo malabarismos com material físsil que pode explodir a qualquer momento...¹⁷

O que a empatia parece insistir em não fazer consciência é que as possibilidades que se descortinam no mundo complexo atual não são possibilidades que necessariamente cabem naturalmente no exercício humano. São possibilidades que roçam o desconhecido; o desejo na era das possibilidades, seja do ponto de vista científico ou mágico, é similar ao átomo - algo que dá sustentação ao que temos de mais familiar, mas basta um passo em falso que temos Hiroshima e Nagasaki.

Magia, para Burroughs, tem uma definição muito precisa:

O pressuposto subjacente da mágica é a declaração do 'desejo' como a força movente primária neste universo - a convicção profunda de que nada acontece se alguém ou alguma coisa deseja que ela aconteça. Para mim, isto sempre pareceu auto-evidente. Uma cadeira não se move, a menos que alguém a mova. Da mesma forma que seu corpo, que é composto mais ou menos dos mesmos materiais, e que só se move se você o desejar. Cruzar a sala é uma operação mágica¹⁸.

16 "Isto é loucura. Tem tipo milhares de pessoas lá fora. Amo todos, mas quero tentar dormir um pouco. Por favor não gritem. Lol." [Tradução do autor]

Cf. MAPES, Jillian. Justin Bieber Involved in 'Possible Riot Situation' in Liverpool. Billboard. Disponível em: <http://www.billboard.com/articles/news/472603/justin-bieber-involved-in-possible-riot-situation-in-liverpool>. Acesso em: 01/09/2014

17 BURROUGHS; BOWIE, op. cit.

18 Ibidem.

O problema da empatia seria, então, a de não querer enxergar nada além do homem que deseja, do homem que põe a mover, isto é, dos movimentos que ele homem realiza em busca do desejo, sem reconhecer nenhuma mágica, e portanto, nenhum risco, no movimento que conduz até esse desejo.

A aposta de Rancière, embora superficialmente contrária à mistura entre empatia e magia - “pode-se ver tantos shows que posam como mistérios religiosos que talvez não seja tão escandaloso ouvir, para variar, que palavras são apenas palavras”¹⁹ -, contrairia uma similar contradição, na medida que condiciona o anônimo à performance identitária; a aventura do conhecimento à formulação de linguagens; a cadeia geral de tradução atada à estância singulares de tradução; e toda essa contradição passível de ser testada e provada. De ponta a ponta, em Rancière, há a mesma perspectiva humanista de que nada que o homem possa descobrir seja, de fato, maior que ele próprio, e que seja impossível de ser manipulado ou comunicado. Não é um pensamento mágico; o pensamento de Rancière parte da inércia das coisas - terceira lei da termodinâmica. Como o ator de Corneille, o espectador de Rancière crê poder sair razoavelmente ileso de qualquer nova linguagem que o teatro lhe ofereça, restando-lhe apenas as difíceis e pedagógicas tarefas das tradução que se abrem uma vez findada a experiência. Reforçar a existência de um terceiro termo cujo logos tencionaria a experiência - como uma nova linguagem - até a ativação de um pathos que, por sua vez, formularia um novo logos, pode parecer uma linha reta de clara execução. Isso somente se acreditarmos que tudo termina no pathos, não havendo nenhuma força concreta da magia e, nem a face inumana inumana da ciência. O espectador, emancipado nos velhos esquemas humanistas democráticos, está livre de toda patologia. Mas é possível ser igual a todo mundo numa sociedade do possível?

O terceiro termo, o espetáculo, para Burroughs, é o próprio lugar da projeção das energias moventes e a experiência do esplendor desses contrários. Assim, Burroughs apresenta-nos uma versão mais refinada para o espetáculo em jogo no rock ou na mistura empática/mágica: são mistérios religiosos cientificamente calculados que, por fim, não dão a ver nenhuma religião, e nenhuma ciência, tampouco a palavra ou a música. Mas, basta algo para que eles se invistam de toda essa possibilidade efetiva de tornarem-se uma realidade concreta. Isto porque tudo ainda não passa de uma encenação do possível; de uma energia cuidadosamente ficcionalizada para parecer real, mas que, na verdade, é apenas pirotécnica, reduzida à função de efeito num exercício empático (para interessar as damas, sem chocá-las). O paradoxo da empática magia ou da magia empática aponta para uma ciência da alienação? Melhor seria dito, antes, que aponta para uma diversão limitada, quase aborrecida, porque sempre soará sempre familiar demais para um legítimo filho da ciência ou da magia. Mas ela pode tornar-se real, concretamente real, e ultrapassar todos os

19 RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. Trad.: Daniele Avila Small. In: *Questão de Crítica - Revista eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais*. Vol. I, nº 3, 05/2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>

limites do tema. Esse é o problema: como ela se tornará uma diversão concreta? Por uma manipulação gradual e moderada do desborde do homem com seus limites mágicos? Ou, por uma deliberada intervenção catastrófica do desconhecido - um engavetamento de caminhões de nitroglicerina?

A discussão com Jimmy Page é encantadora pois o escritor confronta-o com uma multiplicidade de informações que buscam configurar o espaço do *show* como algo que exercitaria efetivamente o descortinamento das possibilidades, ao invés de transformá-lo apenas em um espaço intermediário em que o homem experimentaria as energias sem, contudo, ser capaz de .

Conta-lhe de uma partida de futebol em Lima, Peru - festa popular, algo similar ao *Triunfo da Vontade*²⁰, com suas músicas marciais, vistas longas e polícia escultural -, onde o erro do juiz desencadeia um motim popular que buscava seu assassinato. O juiz seria um rock star. Lembra-lhe de um incidente na Suíça, na qual os recursos pirotécnicos da banda de rock puseram a fogo toda a casa, matando diversas pessoas - evento similar (?) ao que ocorreu no episódio da *Boate Kiss*, em Santa Maria, RS²¹. Ele comenta:

A melhor forma de prevenir algo ruim de acontecer é vê-lo antes do tempo, e você não pode vê-lo se você se recusa a enfrentar a possibilidade. As vibrações ruins na danceteria deveriam estar bastante pesadas. Se os performers estivessem sensíveis e alertas, eles teriam checado, para ter certeza, se as saídas não estavam trancadas.²²

Havia *risco* no ritual.

Depois, conta-lhe de um grupo de meditação com um certo Major Bruce MacMannaway, que tinha o evidente dom da cura. Durante a sessão, o major pede-lhes para ver “uma coluna de luz no centro da sala e então nos conduziu acima através da luz até um platô onde nós encontramos pessoas amigáveis: a escadaria para o céu de fato. Quero dizer nós estávamos realmente LÁ”. “Stairway to Heaven” (escadaria para o céu) é o título da canção mais famosa de Led Zeppelin; título que Burroughs teria considerado elusivo, e que mereceria uma investigação. Burroughs diz a Page que, no exato momento em que tal “escadaria para o céu” aparecesse, isto é, “se tornasse algo atualmente POSSÍVEL para o público, este seria também o momento de maior perigo”²³. Page teria respondido-lhe que era sua tarefa evitar os perigos; como se estivesse dirigindo um caminhão carregado de nitroglicerina, pensa Burroughs. O show poderia conduzir a *um novo platô* de convivência.

Em um outro momento, conversa sobre a casa de Aleister Crowley, que Page acabava

20 Filme de Leni Riefenstahl (1935, Alemanha), que capta as grandes encenações do estado nazista. Lembremos de Brecht quando disse que não há diferença entre o desfile nazi e as festas populares, do ponto de vista do tema.

21 Incidente de um incêndio numa danceteria, com 242 mortos e 116 feridos. Na ocasião, as portas também estavam trancadas.

22 BURROUGHS; BOWIE, op. cit.

23 Ibidem.

de ter comprado. Havia um boato de que a casa possuía um monstro do lago ness no quintal. Page acredita que ele existe; então Burroughs, naturalmente, reflete se o monstro encontrava comida o suficiente ali, o que parecia-lhe improvável - “não é a improbabilidade mas a manutenção dos monstros que me preocupa”²⁴. Diz-lhe então das possibilidades abertas pelos sintetizadores, que poderiam retomar fragmentos da música hipnótica para criar novas possibilidades; da máquina militar do Professor Graveau, que consiste em disparar infra-sons que criam vibrações no som e no corpo, sem contudo ser audível, abrindo interessantes e úteis possibilidades, caso fossem descobertos um platô seguro (depois de certa faixa de hertz, pode ter um efeito depressivo ou mortal); discute com Page a linguagem não simbólica dos golfinhos, baseada em vibrações; do acumulador de orgônio de Wilhelm Reich; o uso dos cut-ups - técnica de escrita aleatória de Burroughs - no cinema e na música; do banimento da igreja católica da magia negra e, conseqüentemente, do domínio da ciência sobre a realidade, tornada “ela é o que ela é”.²⁵ Enfim, há imensas *possibilidades de tensões linguísticas* que deslizam entre o platô e o risco, entre a representação e a realidade.

E o que é linguagem? Burroughs define como

Os golfinhos possuem linguagem? (...) Eu defino linguagem como um sistema de comunicação no qual a informação é representada por símbolos-símbolos verbais ou escritos que NÃO SÃO OS OBJETOS aos quais eles se referem. A palavra ‘cadeira’ não é o objeto em si, a cadeira. Portanto, qualquer sistema de comunicação dessa espécie é sempre de segunda-mão e simbólico, enquanto que nós PODEMOS conceber uma forma de comunicação que seria imediata e direta, minando a necessidade por símbolos²⁶.

A conclusão de Burroughs acerca da experiência do show Led Zeppelin pode ser de grande ajuda para nós entendermos a questão em jogo na interação das três funções de observação hipnótica, empática, assombrosa.

É nosso trabalho ver perigo e platô no centro da sala - lembra-se da escadaria até a Suíça? Fogo real lá. Você não pode vê-la se você se recusa - a força subjacente ela mesma. Quero dizer: estávamos reproduzindo uma danceteria no céu no momento em que a escadaria atualmente possível até ele estava trancada²⁷.

Há um elemento norteador de todo o raciocínio de Burroughs, que é a busca das evidências de novas possibilidades. Essas possibilidades podem, por sua vez, caso manipuladas, gerar novos platôs, novas linguagens ou não-linguagens, nas quais pode-se organizar novas formas

24 Ibidem.

25 Ibidem.

26 Ibidem.

27 Ibidem.

de se viver. Não é uma promessa de comunidade, como lê o humanista, o *rock* não promete uma comunidade, mas é um dos platôs onde ocorre o próprio exercício da comunidade como possível. Mas a própria experiência do puro possível guarda sempre grande risco, que deve ser abordada com o máximo de atenção. Pois as possibilidades, na medida em que transformam o próprio homem em uma zona de complexidades, tornam-se massas físsíveis, bombas atômicas, carregamentos de nitroglicerina, matérias mágicas do inconsciente. Cabe então a intuição de que não há acidente do ponto de vista da magia: cabe ao homem antecipar os riscos e evitá-los ao máximo da atenção. Em questão hoje não é dizer que o espectador está emancipado - e sim, que ele está já há um longo tempo emancipado, longuíssimo tempo, e que todo esse tempo ele roçou as catástrofes como Orfeu sonolento.

Se a apologia de Brecht de que o homem agora regozija-se com o fenômeno das possibilidades complexas; e Burroughs também assim compreende, embora para ele tratar-se-ia de um elogio da possibilidade mágica, e não científica; ambos concordariam em apontar que, diante desse mar de possibilidades, a função empática resultaria apenas em simplificações e numa falsa sensação de comodidade, de relaxamento do espírito; e essas simplificações resultariam exatamente em um problema da linguagem que, nesse regime, só dá a ver ela própria como fenômeno limitado de segunda-mão.

A empatia advém de um mundo que reforça o registro do sensível e os grandes cinco sentidos que tudo apreendem. Ora, numa sociedade dos possíveis, a tentativa de fazer passar do estudo da sensação à percepção, isto é, de uma apreensão passiva à outra ativa da observação, é algo que tem sido pertinente nos mais diversos campos, não apenas estéticos quanto também neurocientíficos. O homem precisa compreender como sua percepção reconstrói ativamente a absoluta falta de gravidade no espaço: porque ele já está lá. Seria preciso, então, substituir o ponto de apoio da arte: não mais as damas, que condicionam o limite do sensível; mas, no caso de Brecht, o oprimido, que está no limiar da desapareição em uma sociedade dos possíveis; e, no caso de Burroughs, a catástrofe, resultante do encontro de forças mágica não previstas que concorrem para a própria possibilidade do destruição total do espaço. O objetivo tanto de Burroughs e Brecht não é autonomizar e eclipsar os indivíduos em tarefas arbitrariamente tradutivas - o que soaria arriscado demais -, mas de encontrar porções de coerência possíveis capazes de opor a catástrofe e a opressão. Da mesma forma que a percepção teve de formular novas coerências em torno da ausência de gravidade lunar para ser capaz de movimentar-se.

O *rock star*, ao manter inalterado as bases da função empática, mas submetê-la aos efeitos da energia, ele acaba criando uma ficção das reais possibilidades - isto é, aquelas que transbordam a linguagem e passam a existir como fato concreto. Nisto, para um verdadeiro homem de intenções científicas ou mágicas - Brecht ou Burroughs - ele soa como um mero exercício de um “tema” em um ambiente complexo todavia inacessível, isto é, uma danceteria no céu cuja “escadaria para o céu” ele próprio está trancado”. Qualquer homem legitimamente

filho da ciência ou da magia sentir-se-ia entediado com esse limitado exercício.

Sabemos que Brecht teria visto em Hitler a grande catástrofe da função empática na era dos possíveis: a convergência e a sincronização do povo em torno de uma emoção una que oblitera toda a complexidade neutra excedente; a tipificação científica desse “o” homem, tornado ele próprio a essência de todas as possibilidades; e, por fim, a apelação de que o fenômeno nazista é algo das entranhas do ser humano e, portanto, impossível de ser manipulável pelo homem. Com horror da forma empático-assombrosa - assombrosa porque procura dá a ver um espetáculo consciente científico de labor das possibilidades - Brecht teria procurado reforçar a antítese da segunda. Porém, sem a gravidade do debate nazista (que tento aqui evitar pois ele nos aliena da capacidade de identificar um problema similar na esquina de nossa casa), Burroughs aponta para uma mesma catástrofe da função empático-mágica: o rock star, ao procurar desvelar o jogo mágico valendo-se da estrutura empática, acabaria criando não apenas um lugar tedioso do tema mas um espaço perigoso demais no

qual a possibilidade, sempre profundamente perigosa em si na medida em que pode efetivar o desconhecido, pode surgir como catástrofe; a qual não pôde ser prevista nem controlada porque o ator ou o espectador acreditava estar no jogo empático e, portanto, relaxado, crente de que nenhuma emoção aí liberada poderá exceder a capacidade do indivíduo de controlá-la. O que tanto Brecht quanto Burroughs apontam é que é urgente a necessidade de se fazer do espetáculo teatral ou do show de rock um platô, isto é, um lugar do exercício da manipulação das possibilidades - nisto um lugar de diversão -, mas todavia um lugar onde todos estão conscientes do risco inerente à toda a complexidade que se manipula, risco que deve ser antecipado todo o tempo para impedir a catástrofe.

Uma nova compreensão da linguagem na era das possibilidades seria, então, urgente. A linguagem, nessa era, não pode situar-se apenas no domínio do simbólico de “segunda-mão”. Ela deve compreender que sua razão de ser não pode ser mais simplificada na medida em que, no domínio das complexidades, ela - seja pela proximidade da equação científica; seja pela proximidade com o rito mágico; em suma, pela capacidade energética do desejo e de sua realização - altera a configuração da percepção e do vivível com um poder sem precedentes.

Um retorno à palavra enquanto palavra - isto é, a uma compreensão humanista da linguagem - só pode resultar em catástrofe quando vivemos numa sociedade em que já não há homem enquanto homem, mas um homem tornado ele próprio sua matéria energética. O que se descortina, enfim, como horizonte limítrofe para a percepção da vida já não é mais a unidade do homem, mas aquilo que Jean-François Lyotard teria preferido chamar de duas inumanidades em franca oposição - de um lado, a possibilidade do homem de desenvolver-se até a superação da morte do sol através do “devir-se sistema”; do outro, a criança, que experimenta em si o hóspede familiar e, entretanto, completamente desconhecido, a

“indeterminação miserável de sua origem”²⁸.

Á vítima é mostrada uma parede
na qual uma escadaria foi desenhada, e em seu topo está uma bicicleta.
É pedida à vítima que ela vá e pegue a bicicleta.
Ela responde que ela não pode pegar porque ela é um desenho.
Então, dizem-lhe que se ela não trazer a bicicleta, ela será espancada
‘- Eu não posso. É um desenho’”.

*Palavras são palavras; desenhos são desenhos.*²⁹

Na Política dos Sólidos, nos dizem que palavras são palavras; que a arte dá forma às novas formas de vida - e que devemos extrair delas nossas próprias traduções.

Porém, um construtor de platôs ou um vidente de catástrofes: assim age o observador que já não vê mais graça em dançar na boate cujas portas para o “céu”, ou para o “átomo”, estão, entretanto, trancadas. Em Brecht, no limite do espaço extrai-se a lição de pedra; com Burroughs, é a própria ascensão ao céu que dá forma ao exercício do platô e do risco.

28 LYOTARD, Jean-François. *O Inumano*. Lisboa: Editorial Estampa. 1997, p.14-15. Dedicaremos ao inumano um estudo posteriormente.

29 Descrição de uma tortura do exército israelense em: HARE, David. Wall: a Monologue by David Hare. *The New York Review of Books*, ed.56, vol.7. Nova Iorque: NYRB, 30/04/2009.

ASSOMBRO

*O filho sentia-se satisfeito,
ouvindo aquela palavra digna e forte,
e eu perguntava a mim mesmo
o que diriam de nós os gaviões,
se Buffon tivesse nascido gavião...
Era o meu delírio que começava.*

Brás Cubas, ou Machado de Assis

O balouçar descoberto do lustre da Catedral, diante de Galileu - tal era o assombro para Brecht, assombro levado na porta da pedra, onde se traça um limiar inconciliável com o nada.

Com as meninas, porém, assombro doutra sorte: gesto de não tramataçado denso e em expansão - tal foi o assombro, conduzido até o que no corpo é recôndito, onde se traça um limiar inconciliável com o sol.

Buscar intuir, para o assombro, um espaço de intensidades em manipulação, meio de frequência imodulada.

Na armação assombro: o ó discuti que, em relação à memória que tinha do evento meninas-através, notava três variações possíveis: *constatação*; *recordação*; e *assombro*. A primeira seria a atribuição de uma função extensiva para a memória; a segunda, revelaria um espaço intensivo subjacente à função; e a terceira, que estudaremos agora, seria uma radicalização do caráter espacial da memória, que passaria a ser percebida como lugar para manipulação das intensidades - isto é, grosso modo, imaginação.

O assombro. Surgiu como uma bifurcação que, de alguma maneira, se insinuava no seio da recordação, desconectando-a completamente do vínculo com o fato extensivo ocorrido no passado para concentrar-se no puro presente do espaço intensivo da minha mente. Estamos falando da bifurcação que, concentrando-se na pungência do gesto de ó das meninas, passa a oferecer toda uma nova variação em ato. As percepções, os gestos, as intensidades se misturam umas nas outras e põem-se a mover em uma situação claramente imaginativa.

O que é, afinal, um assombro? Variou sempre de forma tangencial ou frontal demais... É que é difícil dizer algo mais do que: de fato, nos assombramos.

Assombro é essa coisa que age sobre nós subitamente, sem se apresentar: de repente,

algo sobe à pele. Há diversos fenômenos que cabem sob a batuta da palavra “assombro”. Diante de uma obra, por exemplo, pode aparecer vindo de um pequeno detalhe que nos acomete subitamente (por exemplo, nos desenhos com tesoura de Matisse, notei uns pequenos fiapos de papel sobrando nas bordas, dando-me uma sensação muito viva de desborde calmo sobre a geometria). Ou ainda, ligado a premonições (você olha para o seu amigo e parece que, por um instante, a morte passou pelo seu rosto). Há também aqueles absolutamente casuais que, todavia, apresentam-se expressivos (assombrar-se com o fato de que duas baratinhas podem copular e fugir ao mesmo tempo). Mas há assombros capazes de alterar toda uma vida (tem sido o meu caso com ó).

O assombro é uma experiência muito forte - seja tal força compreendida como grande ou sutil - de algo que nos atravessa; e se nos assombamos, é porque fomos capazes de intuir a passagem dessa força. Do contrário, ficaríamos paralisados, catatônicos diante do que experienciamos. Ou, e legítimo supor que isso aconteça, não fosse a ação da intuição, nem sequer nos espantaríamos. De alguma forma, é preciso *desejar* para que o assombro aconteça; mas não sabe-se muito bem que desejo é esse, que energia, predisposição é essa.

Se assombrar - como verbo - é armar a nossa percepção em um estado de máxima atenção, armá-la pronta, alargada, aberta para apreender todo estímulo que insta a atravessar-nos, intuindo no estímulo qualquer coisa de forte, potente, absolutamente necessário - ainda que muitas vezes confuso, lacunar. Isso porque o assombro nos atravessa com mais informações do que estamos habituados a lidar. É um evento hipercomplexo, hipersincrônico, muitas vezes de aparência assignificante. Dado a sobrecarga de nossa percepção, que no breve ou longo instante do assombro permanece em suspenso, inteiramente atraída pela força do fato percebido, o assombro sempre terá a aparência de algo simultaneamente nebuloso ou explosivo. Mas o assombro é um fenômeno, uma experiência, e não pensamento. Servir-se do assombro para realizar uma obra é sempre outra coisa: já é trabalho, deixou de ser assombro. Pois parece que o assombro realiza-se sem ter as intenções da expressão ou da linguagem: ele surge somente para esvaír-se atrás dele. O que fica é sua passagem, a experiência de suspensão, um rastro que a nossa cognição acalenta com certo cuidado e afeto, preparando-a para um significado emergente.

Cildo, aliás, é um sujeito que sempre se assombra. Perguntado se seu trabalho é essencialmente investigativo (isto é, que parte exclusivamente do método), responde:

P: Todos os seus trabalhos têm esta componente de investigação? R: Não. Há alguns que já nascem prontos e que antes de existirem foram sonhados. Cada trabalho tem a sua própria biografia e singularidade. Por exemplo, uma das obras apresentadas aqui que chama-se Para Pedro (1984/1993) e surgiu na altura em que nasceu o meu filho mais velho que se chama Pedro. Nessa altura ele já estava a tomar uma

mamadeira [biberão] à meia-noite e era eu que estava encarregue dessa tarefa. Uma noite esqueci-me da mamadeira no fogão a aquecer porque adormeci a ver televisão. Isto relaciona-se com outra história: no começo dos anos 1980 fui à Colômbia e fui visitar uma cerâmica no meio das rochas, quase uma caverna, e havia um grupo de mais de 40 mulheres a raspar cerâmicas num barulho contínuo. Nesse dia, à meia-noite, quando acordei com a mamadeira do meu filho a derreter no fogo, o barulho da televisão sem emissão, voltei a ouvir o mesmo som das cavernas das ceramistas da Colômbia. A associação destas coisas acabou por resultar nesta obra com televisores, superfícies contínuas e brita no chão.¹

Eis um legítimo assombro: acordo, no meio da noite e o espaço não se apresenta imediatamente da forma como estou habituado... Estou alerta, à espreita, mas de quê? Há um som - no fogão talvez, decerto um fogo, um plástico crepitando, mamadeira?... E esse espaço onde me encontro, escuro, viscoso, enlameado por esse cinza intermitente... a televisão dessintonizada...; e outro som, outro ruído, formando uma mistura estranha de sons ao meu redor...; oh! As mulheres, aquelas mulheres ceramistas, aquele som contínuo ecoando na materialidade da parede!...; que estranho lugar, que estranha coerência cuja matéria atravessa todas as minhas percepções...

Assombro é sempre esse meio por onde as coisas subitamente conectam, deslizam, se justapõem umas sobre as outras, revelando transparências ou densidades. O assombro é uma oportunidade ótima para alguém que, como Cildo, desconfia de toda normatividade Sólida que nega a própria condição do assombrar-se. Para assombrar-se é necessário, de alguma forma, esquivar-se das leis pragmáticas e lançar-se - ainda que por poucos segundos, mas outras vezes também durante dias - numa aventura ainda não experimentada, mas certamente ansiada pela percepção. É preciso desejar, ainda que de forma latente, perceber; sem o qual, não há magia nem ciência, ou melhor, irrupção do assombro.

Acreditar que o assombro tem por função significar algo é abordá-lo de uma forma errada. O assombro, por si só, basta: entrevemos algo através do assombro, e é só; qualquer coisa além disso já é trabalho e não pode ser remetido diretamente ao assombro. É necessário conservar o assombro fora dos processos de representação e significação para que ele possa aparecer em toda a sua potência, que é colocar-nos de súbito em novas sincronias, em novas coerências que desafiam os padrões de semelhança perceptiva que nós, através de tais processos, construímos. O assombro corrói mais que constrói as nossas percepções sólidas de mundo. É, talvez, um grito da efemeridade, uma imposição da neutralidade. Talvez hajam aqueles que possuam uma profunda consciência da complexidade do espaço e, logo, não se assobrem; não é o meu caso. Assombrar, para mim, ainda tem função de denúncia de

¹ MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles quer o espectador por inteiro. *Revista ípsilon*. Lisboa: Comunicação Social SA, 14/11/2013. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=327470>. Acesso em: 01/09/2014. Entrevista concedida a Nuno Crespo.

certo relaxamento do olhar. Mas é divertido. Talvez existam aqueles que, de outro lado, sejam capazes de relaxarem-se com tal vigor, sem nunca perder o interesse no mundo, isto é, que relaxaram-se com a máxima tensão muscular e atenção cognitiva, que, conseqüentemente, se assombrom o tempo todo. Encontrei um deles num livro que estudaremos mais a frente. Em todo caso, o assombro abre no espaço uma fenda que, com sua volúpia, atrai todos os nossos sentidos. E ficamos logo após entregues ao assombro, absortos com as recordações dessa aparição: enquanto caminhamos sozinhos pela rua voltando para casa, enquanto sonhamos algo estranhamente real, ou durante um sonho... Até que ele repouse, ficamos totalmente entregues ao desejo de habitá-lo (mesmo que se trate de um assombro negativo).

O assombro deve ser celebrado, portanto, como um vínculo estreito e criativo entre o espaço e a percepção; onde se traça, porém, forças inconciliáveis de nada e de sol. Se essa, em relação ao espaço, está condicionada usualmente a estabelecer padrões de semelhança, o assombro pode ser considerado como um momento em que a percepção, mais do que a reflexão ou a memória, intui uma sensível diferença no mesmo espaço. Ou, ainda, o assombro pode ser considerado como aquela fenda que rompe com os padrões de representação, permitindo assim passar mais diretamente a concretude do fato, a estranheza matérica que dá a perceber. Quando *Cruzeiro do Sul* explode em nossa percepção - como uma bomba atômica ou como uma cosmogonia - um assombro.

E como acontece, em nós, um assombro? Creio que temos aqui, antes, de diferenciá-lo do susto. Assusta-se, por exemplo, com uma barata na cozinha; assustar envolve, portanto, a antecipação de um risco, seja ele real ou não. Já assombrar-se com uma barata é algo de outra ordem; é dar por si diante de, em meio a, transformado em... “Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto”². Isto é, ainda que também possa envolver a sensação de risco, um assombro diferencia-se do susto por colocar em uma mesma situação todo o espaço, incluindo, em um único lance, nosso corpo, cognição, as frequências de som, as intuições da forma, o lugar circundante, etc. O susto, por sua vez, limita-se a uma ação reativa; e se opera por ventura alguma apreensão do espaço, é apenas para traçar rotas de fuga imediatas. Talvez haja um fenômeno intermediário entre um susto e um assombro - a surpresa, uma forma atenuada de ambos, e consiste na aparição repentina de algo que, porém, já se encontrava de alguma forma em nossos cálculos do possível. O assombro, por sua vez, é inesperado, e intervém abruptamente no espaço sem dizer o por quê (nunca saberemos, afinal, porque um fato tão corriqueiro como uma mamadeira pegando fogo haveria de nos assombrar). Entretanto, o fenômeno de sua aparição basta para provar que todas as frequências que cruzam nossa percepção podem ser sincronizadas de outra maneira.

Poderíamos dizer que o assombro é como uma situação, como fala Frederico Morais, a ocasião de uma sincronia criativa. Mas, se é uma situação, ela não consiste na relação

² KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/metamorfose.pdf>. Acesso em: 01/09/2014. P. 1.

consciente entre os entes, mas no instante lancinante em que uma percepção é formulada para responder um fato exterior. O assombro, como situação, é como o clarão que precede o trovão, ou o trovão que precede o silêncio: é a situação pela qual somos levados, como que, a captar o exato momento em que nossas sinapses, alargadas ao máximo, disparam as primeiras descargas elétricas para apreender o novo espaço fendido, sincronizado, tornado coerente em razão de alguma força misteriosa. Já realizar de que se trata de um trovão, ou ainda, de que vai chover, é sempre um atraso, um trabalho, em relação ao fenômeno. O assombro é, portanto, o que vem antes da alegria, felicidade, terror, medo, tristeza, da beleza, do choro, da clareza, da compreensão, da invenção... Tudo isso é, de certa forma, uma conclusão do assombro, uma paragem, um momento de repouso: uma orientação posterior das descargas sinápticas. Todo assombro, caso apreendido positivamente, conduz-nos a um aprendizado do novo espaço que entrevimos. Porém, o aprendizado já é trabalho.

Um dos meios interessantes de se trabalhar sobre o assombro é procurar reexperimentá-lo através da recordação. A recordação, graças a sua peculiaridade de organizar o vivido em blocos de percepção distintos e relativamente autônomos, permitirá que sejamos capazes de particionar aquilo que, no assombro, somente revela-se completamente. A recordação já é uma forma de reflexão, uma forma de paragem, uma forma de representação, ainda que, no caso de um assombro, efetue-se no limite da pura percepção da matéria e da intuição de sua força. A recordação organiza, tanto melhor, uma paisagem para o voo do gavião historiador natural³.

3 **George-Louis Leclerc, conde de Buffon**, historiador naturalista francês, cujas idéias influenciaram Lamarck e Darwin. Brás Cubas, em seu leito de morte, ouvindo a velha Virgília (com quem roçou uns amores espúrios na juventude) debochar de mulheres adúlteras, pergunta o que um gavião Buffon diria dos homens...

O assombro, somado à recordação, pode abrir para uma imaginação das genealogias, das geologias... Continuemos.

quarta armação

PERCEPÇÃO: INFÂNCIA



capítulos

_energia

_assombro

_inobservável

*(uma antologia
para a instalação
e a performance)*

_dados

*(por uma
observação*

idiota)

INOBSERVÁVEL

(uma ontologia para a instalação e a performance)

Quem é que está passando
dinamite na cabeça do século?
Ô de marré, de-marré-de-ci

Tom Zé

Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente. Em outras palavras, gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma de um homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como o sofrimento dos homens.¹

Com efeito, toda fábula pintada ou narrada exprime que a construção da percepção humana é inseparável dos fenômenos naturais que a cerca. Era aí, entre a terra fértil e o mar revoltado, que Walter Benjamin julgava ver as duas figuras arquetípicas para o narrador: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante². Por isso, talvez, as grandes catástrofes naturais puderam ser narradas - as turbulências do rio são, também, formas onde pode-se descobrir as turbulências do homem.

A mudança provocada pelo homem tanto nas águas do Velho Chico quanto na vegetação que o circunda foi drástica e rápida. Tendo como base documentos históricos disponíveis, entre eles ilustrações de expedições de naturalistas importantes, como as do alemão Carl Friedrich Philipp von Martius, é possível ver a exuberância do passado. Um desenho feito há 195 anos mostra os especialistas da época deslumbrados com árvores de grande porte, lagoas temporárias, pássaros em abundância. Ou seja, uma enorme biodiversidade, que hoje não existe mais.

Menos de dois séculos depois, restam apenas 4% da vegetação das margens do Rio

1 ROSA, Guimarães. Entrevista. In.: REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos : mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume, 2005 p.74. Entrevista concedida a Giinter Lorenz. [Grifo do autor]

2 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras escolhidas de Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.199.

São Francisco. Desprovidas de cobertura verde, elas sofrem mais com a erosão, que assoreia o rio em ritmo acelerado. Os solos apresentam altos índices de salinização e os açudes ficam com a água salobra. Aumentam as áreas de desertificação. O Velho Chico está praticamente inviável como hidrovia. Espécies foram extintas e ecossistemas estão profundamente alterados.

Diante da expectativa da “extinção inexorável do Rio São Francisco”, o livro ressalta a importância de *gerar conhecimento científico*.³

Caracteriza a sociedade contemporânea o fato de ter sido a única de todas as eras a ter produzido, com suas próprias mãos, mais catástrofes do que as causadas pela ação da natureza. De Chernobyl a Monsanto, dos inúmeros vazamentos de petróleo no oceano aos ataques a bomba na Ucrânia, o desaparecimento do avião da Malaysia Airlines, etc.

Se outrora um bicho, de antigas espertezas, era capaz de se virar durante a seca ou a enchente do rio; hoje, seguido à morte inexoravelmente científica do Velho Chico observa-se, também, a morte do *saber do crocodilo*. Dado a sua natureza sem precedentes, os acidentes científicos tem se demonstrado impossíveis de ser narrados, abarcados pela observação.

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.⁴

Uma extinção inexorável de uma história da percepção que parece convocar, em seu lugar, apenas, um trabalho científico e, em última instância de apreensão da informação.

Como observar a catástrofe científica se seu rastro destrói, também, uma longa intimidade da observação com as coisas? Da crise da razão advém, portanto, uma crise estética ainda mais profunda - pois, se acolá a crença na capacidade de se gerar conhecimento científico permanece intacta; aqui já não podemos sentir outra coisa, senão, um profundo vazio diante dos inevitáveis rios artificiais que nos aguardam.

3 Motta, Cláudio. Pesquisadores Anunciam a ‘Extinção Inexorável’ do Rio São Francisco. *O Globo*, 25/09/2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/pesquisadores-anunciam-extincao-inexoravel-do-rio-sao-francisco-6188992>. Acesso em: 01/09/2014

4 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política* - Obras escolhidas de Walter Benjamin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.



Arquitetura da Renovação¹

1 Como na exposição *Riverbed*, de Olafur Eliasson, “uma imitação encenada de uma paisagem natural no interior de um dos mais importantes prédios modernistas da Dinamarca”. Um artista como Olafur poderá ser chamado, no futuro, para recriar o Velho Chico, simular seus períodos de seca e de cheia - e até mesmo construir uma biblioteca com as velhas histórias - como fizera para essa exposição. O artista, dessarte, poderá ser chamado para realizar uma espécie engenharia de compensação para os danos das chamadas “arquiteturas da destruição”.

“Naturalismo: um programa de rearmamento para as artes”, dizia o poeta Ian Hamilton Finlay sobre aquilo que, até então, permaneciam sendo “apenas” pinturas...

Ver: *Imagens do Mundo e Inscrições de Guerra* (Harun Farocki, 1988) e *Arquitetura da Destruição - Culto à Beleza e Barbárie do Terceiro Reich* (Peter Cohen, 1989)

1) HISTÓRIA NATURAL DO ESPAÇO

Era uma questão botânica. Aquele monte de escombros estava nu e calvo, pedra bruta, paredes recém-quebradas empilhadas desordenadamente, e ferros sobressaindo, quase sem um traço de ferrugem: em lugar algum crescia capim, enquanto em outros locais já cresciam árvores, graciosas arvorezinhas em dormitórios e cozinhas.⁵

Assim descrevera Hans, o narrador *O Anjo Silencioso* de Heinrich Böll, o espaço dias após um bombardeio aéreo, durante a Segunda Guerra Mundial - como um fenômeno de proliferação da vida natural.

O ressurgimento da fauna e da flora já não comovia; pelo contrário, a absoluta nudez do fenômeno afrontava, e ainda afronta. Nada aí parece nos dizer respeito - e se então reaparecesse ali, subitamente, um crocodilo, ninguém ousaria dizer que se trata do escritor em mais um passeio de campo. Um crocodilo, se repousasse o corpo - léxico - naquele rio, estaria repousando em nada mais que fósforo, enxofre e monóxido de carbono - as profundezas escuras e tranquilas do rio já não espelhavam o sofrimento humano, naquele tempo, exposto a descoberto no espesso

sangue escuro, que forma coágulos pegajosos e jorra entre espasmos pela boca da moribunda, se derrama sobre seus seios, manchando o lençol e escorrendo pela borda da cama até pingar no chão e ali formar uma poça que cresce com rapidez, esse sangue retinto, muito preto, como Böll expressamente salienta.⁶⁷

A “graciosa arvorezinha” tornara-se então, aos nossos olhos entremeio aos escombros da ciência, “raros documentos da vida em meio a destruição”⁸. Ali, a árvore tornara-se, então, uma questão botânica; mas também, outro fato puramente biológico era seu aspecto gracioso, que naquele instante, aparecia como um fenômeno autônomo, sem qualquer reverberação no espírito humano, incapaz de sentir-se, acompanhando os movimentos da flora, igualmente em estado de graça - como sentiriam os antigos após o maremoto. A bomba também havia explodido uma intimidade entre a vida da *biosfera* e a outra, da *noosfera*⁹ - a vida havia migrado para a história natural.

“Como deveria ter começado uma história natural da destruição?”¹⁰ Assim pergunta

5 BETERELI, Carolina. *História Natural da Destruição: Narração e Informação em W.G. Sebald*. Curitiba, 16/09/2014. Comunicação proferida no 15º congresso da Associação Latino-americana de Estudos Germanísticos (ALEG).

6 Ibidem.

7 SEBALD, W. G., cit. por BETERELI, op.cit.

8 Ibidem.

9 Do grego νους (NOUS: “mente”) - “esfera do pensamento humano”. O termo foi concebido pelo geógrafo russo Vladimir Vernadsky, cuja teoria será analisada mais detalhadamente na parte dedicada ao estudo de *Através* e as meninas.

10 BETERELI, op. cit.

o escritor W.G. Sebald no seu livro *Guerra Aérea e Literatura*, onde procura refletir sobre os problemas narrativos e, em última instância, perceptivos, na relação possível entre arte, bombardeio e observação. Em seu ensaio “História Natural da Destruição: Narração e Informação em W.G. Sebald”, Carolina Betereli aponta para a necessidade, em Sebald, em armar a questão da percepção da catástrofe no *espaço*:

Para Sebald, o problema espacial não diz respeito tão somente àqueles que presenciaram de frente, de viés ou de longe os ataques aéreos, mas também aqueles que não estavam nem podiam estar lá para ver – assim como ele próprio. O evento em si – o bombardeamento aéreo de bairros ou cidades inteiras – fornece limites precisos à percepção humana.¹¹

Através do espaço, é possível perceber não apenas a natureza absolutamente fragmentária das respostas perceptivas ao evento do bombardeio; como também, notar francas divergências entre os fragmentos, tornando impossível vislumbrar uma correlação direta.

Por exemplo, aquele que lograra escapar vivo da frontalidade dos ataques aéreos restara, quando não literalmente cego, certamente vítima de amnésia. Já aqueles que, próximos demais, porém, distantes o suficientes para conservarem certa porção do sensível, só lograram, entretanto, observar o fenômeno de desaparecimento completa de um bairro vizinho, por exemplo, de maneira enviesada. E quando podiam ser vistos, logo após os ataques,

tomando café nas varandas e assando bolos. (...) conta-se de uma mulher limpando as janelas de sua casa, que permanecera intacta em meio aos escombros; e de crianças limpando e arando o que, horas atrás, teria sido um belo jardim¹²,

a sensação que se tem é a de que a esfera do sentido havia perdido qualquer conexão direta com a realidade geográfica, restando apenas, a cada um, o recurso ao *bom senso* preservado autônomo, que “é o que resta quando já não é mais possível preservar, sequer, os sentidos”¹³. Já a alguns quilômetros de distância, podia-se ver - e o que se via era outra coisa, bastante diferente: um espetáculo de cores irrepresentável... assim descrevia o Sr. Harald Hollestein:

o amarelo e o vermelho das chamas se misturavam sobre o cenário do escuro céu noturno para depois se separarem novamente.[...]nunca vi, nem mais tarde, um amarelo tão limpo e luminoso, um vermelho tão vibrante, um laranja tão irradiante. [...]Nunca mais voltei a ver cores tão saturadas e luminosas, nem em pinturas. E ainda que eu mesmo tivesse me tornado um pintor, [...] teria que passar minha vida

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 Ibidem.

inteira atrás dessas cores puras.¹⁴

E mesmo aquele que se encontre a distância no tempo, quando já não há mais risco algum para as faculdades sensoriais, como é o caso do próprio Sebald, nascido em 1944, haverá sempre o desafio da imaginação. E se ele quiser apurar o que de fato restou *para contar a história*, esse não cessará de se surpreender com um novo fenômeno: a proliferação de signos de toda sorte que sumariamente ignoram os limites impostos à percepção causados pela bomba.

Inapreensível em sua extrema contingência, a realidade da destruição total esmorece atrás de fórmulas fixas como “um pasto de chamas”, “noite fatídica”, “labaredas ao céu”, “o diabo estava à solta”, “o inferno diante de nossos olhos”, “o terrível destino das cidades alemãs” e tantas outras parecidas. Sua função é esconder e neutralizar os acontecimentos que extrapolam a capacidade de compreensão.¹⁵

Em muitos casos, porém, dir-se-ia que não se trata apenas de um recurso a uma defesa natural da consciência ante as dificuldades enfrentadas. Para manter intacta as energias construtivas do capitalismo - já expresso pelo desejo de “reconstruir seu país ainda maior e mais poderoso do que fora no passado”¹⁶ - nota-se uma busca obstinada pela supressão de todo ponto vazio, dessarte, de uma própria possibilidade de intelecção do evento:

Entrementes já lendária e, de certo ponto de vista, de fato admirável, a reconstrução alemã equivaliu, após as devastações causadas pelos inimigos de guerra, a uma segunda aniquilação, realizada em fases sucessivas, de sua própria história anterior.¹⁷

Sebald fala, então, da necessidade de se conceber um “olhar sinótico, artificial” como uma tentativa de adentrar perímetro inobservável da bomba, e complementar, assim, o que forçosamente faltará sempre em toda descrição *humana* do evento...

(...) solo e açoitou as pessoas em fuga como se fossem tochas vivas. Por trás de fachadas que desmoronavam, as chamas atingiam a altura dos prédios, rolando pelas ruas como uma torrente numa velocidade superior a 150 km/h, e rodopiando em ritmos bizarros pelos espaços abertos, como cilindros de fogo. Em alguns canais a água incandescia. Nos vagões dos bondes, as janelas de vidro derretiam; o estoque de açúcar fervia nos porões das confeitarias. Os que fugiam de seus abrigos caíam

14 SEBALD, W. G., cit. por BETERELLI, op. cit.

15 SEBALD, W. G. *Guerra Aérea e Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.30.

16 Ibidem, p.16.

17 Ibidem.

em contorções grotescas no asfalto dissolvido, que rompia em volumosas bolhas¹⁸.

E ao contrário daquele que, outrora, ao se deparar com um campo de guerra, julgara estar diante de um “*mar de sangue*” no qual, refletidas a “*lua e a estrela*”, previa-se a fundação de um povo novo¹⁹; um homem que perambulasse pela “*zona da morte*” criada pela bomba não poderia, senão, recorrer ao mesmo olho científico para reconhecer, nas deformadas formas de cores diversas, um indício qualquer de corpo humano...

Em alguns ainda tremeluziam as chamas azuladas do fósforo, outros, assados, apresentavam uma cor marrom ou púrpura e tinham minguado a um terço de seu tamanho natural. Jaziam encolhidos nas poças de sua própria gordura já parcialmente resfriada. Em agosto, depois do arrefecimento dos escombros, quando as brigadas de prisioneiros e internos dos campos de concentração puderam dar início aos trabalhos de desobstrução no interior da zona da morte - decretada área interdita logo nos dias seguintes ao ataque -, foram encontradas pessoas que, arrebatadas pelo monóxido de carbono, ainda se encontravam sentadas à mesa ou apoiadas na parede; em outros lugares, havia pedaços de carne e ossos ou montes inteiros de corpos escaldados pela água fervente lançada pelas caldeiras que explodiram.²⁰

Um limite para observação:

“*Até onde se pode enxergar*” é a expressão que marca a distância entre o observador e o núcleo da catástrofe. A princípio, esse núcleo é um ponto vazio, inobservável; um lugar em que ninguém pode estar. Diante dele, mesmo o olhar artificial fica a dever.²¹

Tal é o desafio espacial de se observar uma catástrofe gerada pela ciência - Até onde se pode perceber... Se dizia, então, que a diferença da Segunda Guerra Mundial das demais era que o *front* não estava nos campos de batalha, no embate entre homens viris; mas se tornara “a porta de casa”. Ora, com a guerra aérea, podemos dizer que o limite do *front* não era, exatamente, o limite da casa, mas o espaço natural integral, isto é, o próprio céu e a terra - pois somente uma visão escatológica poderia dar conta para aquele que vivia debaixo da possibilidade de que sua cidade pudesse desaparecer em menos de 15 segundos, não restando nenhuma “porta de casa” para contar história, quando nem mesmo a figura humana restaria reconhecível nos montes disformes de cores aberrantes que lograria formar. De um lado,

18 Ibidem, p.32.

19 Assim remonta a lenda da bandeira da Turquia: “Mustafa Kemal Atatürk, o fundador da República turca, caminhava pelo campo na noite seguinte ao combate vitorioso durante a Guerra de Independência Turca, e percebeu o reflexo da lua crescente e da estrela sobre um vasto fundo de sangue no terreno de uma colina de Sakarya”. (WIKIPEDIA. Bandeira da Turquia. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeira_da_Turquia. Acesso em: 01/09/2014.)

20 SEBALD, op. cit., p.33.

21 BETERELI, op. cit.

a própria impossibilidade de se usar os sentidos dado a velocidade e intensidades sem precedentes que uma bomba gera; de outro, a desconfiança de que se ainda possa perceber qualquer coisa de humano no interior das formas naturais da graciosa arvorezinha, ou ainda, naquela janela conservada intacta como pedra bruta, uma vez que o *front*, nelas também, traçara a linha de sua ciência.

As catástrofes expõem, inexoravelmente, o desafio da observação na sociedade contemporânea. Já não mais estamos no lado positivo das possibilidades - buscando uma forma de torná-las apreensíveis e manipuláveis, o exercício contínuo da intuição de seus platôs e riscos, sua transformação em ferramenta promotora de justiça -; mas em um ponto vazio, onde a catástrofe destruiu não apenas a matéria, mas também, toda manipulação possível. Não mais uma terceira margem; mas a ausência do rio - ausência que, para muito além das formas “prosaicas” da bomba, tendem a se reproduzir em toda parte:

E, se há três dimensões na matéria — massa, energia e informação, então depois das longas séries de acidentes relacionados com a matéria e a energia do século passado, o tempo ao alcance da mão no presente é o do acidente lógico — e mesmo o acidente biológico, à medida em que observamos a pesquisa teratológica da engenharia genética.²²

Procurar, então, por uma forma de tratar a catástrofe “digna do homem, um modo que apela para as suas qualidades combativas”²³ e, também, para as suas intensidades perceptivas - eis o desafio. Encontrar “fazer germinar nesse ponto vazio - ali, justamente onde a vida se fez impossível - uma forma de apresentação vital da catástrofe”, isto é, apresentá-la de uma forma que divirta, ou melhor, que retome, ainda que por um novo viés, a diversão através de seu atemporal.

O norte-americano de hoje não tem mais medo da cascavel. Ele a mata. De qualquer maneira, ele não a idolatra. Ela agora defronta-se com o extermínio. O relâmpago aprisionado em cabo – eletricidade capturada – produziu uma cultura que não tem necessidade do paganismo. O que o substituiu? As forças naturais não têm mais modos antropomórficos ou biomórficos; são antes ondas infinitas obedientes ao toque humano. Com essas ondas, a cultura da era da máquina destrói o que as ciências naturais, nascidas do mito, tão arduamente conquistaram: o espaço para devoção, que envolvia, a seu turno, um espaço requerido para a reflexão.²⁴

22 VIRILIO, Paul. *Unknown Quantity*. New York: Thames & Hudson/Fondation Cartier pour l art contemporain, 2002.

23 BRECHT, Bertolt. As Cinco Dificuldades para Escrever a Verdade. Trad. Ernesto Sampaio. *Diário de Lisboa*, 25/04/82. Disponível em: <http://www.piratininga.org.br/artigos/2004/03/brecht-verdade.html>. Acesso em: 01/09/2014.

24 WARBURG, Aby. Imagens da Região dos Índios Pueblo. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano 6, volume 1, número 8, 07/2005, p.29.

O historiador natural, ao constatar o rompimento completo das “ondas infinitas obedientes”; e, em seu rastro, do seu próprio saber de crocodilo ou de serpente; terá, então, de procurar reconstruir um espaço de reflexão, mas também, de devoção. Nesse caso, deverá proceder recolhendo dos escombros alguns *estilhaços de matéria* restante em suas três formas: *de massa* (o fósforo, o carbono; a pedra bruta, a areia e o pó; e também, as árvores e as ratazanas); *de energia* (seja nos projetos de máquina e estratégias de guerra “automatizadas”; mas também, as energias psíquicas, como a amnésia ou o *acedia cordis*²⁵; e também, uma energia social, como o bom senso mantido pelas vítimas, e a estranha energia emanada pela reconstrução em tempo recorde da Alemanha); e, por fim, *estilhaços de informação* (signos vazios, clichês, descrições sinóptico-científicas; literatura, pintura, fotografia; ou ainda, documentos históricos, como pinturas como as de Carl Friedrich Philipp von Martius para o Rio São Francisco; etc). O historiador natural buscará compor, com tais estilhaços, uma topografia - e, talvez, uma topologia - que permita a ele perambular por entre os elementos, buscando não apenas refleti-los, mas sobretudo, desejando encontrar a formação de um elemento residual de **vida** que permitirá, enfim, restaurar a “distância desfeita pela conexão elétrica instantânea”²⁶, isto é, reconstruir os “elos espirituais entre a humanidade e o mundo que a rodeia, moldando a distância no espaço requerido pela devoção e reflexão”²⁷ a partir da diversão vital e da sedução do desconhecido.

Um breve exame da literatura de Sebald revela que o escritor procura por fazer da literatura uma espécie de campo de investigação do historiador natural. Assim, é bastante natural que seus protagonistas sejam, em geral, viajantes, andarilhos, passeadores. Eles constroem a história a medida que caminham, recolhendo fragmentos e estilhaços – signos que se dão a ver nos veios de uma folha seca, em recortes de jornal, em cartas e bilhetes, nas biografias dos poetas, nos olhos dos animais -, e forjando, para cada um desses elementos, seu próprio enigma, assim como teria feito os primeiros cientistas naturais, para quem a astronomia e a astrologia possuíam uma relação estreita (tal tradição mantém-se em Warburg, por exemplo). Carolina Betereli aponta para uma curiosa passagem de *Os Anéis de Saturno*, narrativa de Sebald datada de 1995, no qual o fluxo de consciência do narrador passa da fisiologia peculiar de um peixe até chegar ao campo de extermínio de Bergel-Bensel:

Para o narrador que peregrina pela costa norte da Inglaterra em *Os Anéis de Saturno*, a luz também é fundamental. Vemos, por exemplo, no trecho denominado “história natural do arenque” alguns fatos sobre as características fisiológicas do peixe: “Quando a vida abandona o arenque, suas cores mudam. O dorso fica azul, faces e guelras ficam vermelhas, injetadas de sangue. (...) seu corpo morto começa

25 “Sangue retinto (...) é a alegoria da *acedia cordis* que se volta contra a vontade de sobreviver, aquela depressão pá-lida, já sem remédio, em que os alemães deveriam ter caído diante de um final como esse.” (SEBALD, op.cit., p.19)

26 Ibidem.

27 Ibidem.



*Victor Grippo, Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza-Energía vegetal—
Naturalize Man, Humanize Nature-Vegetable Energy, 1977. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 22]*

*Naturalizar o homem, Humanizar a Natureza
ou A Energia Vegetal
Victor Grippo, 1977*

a luzir em contato com o ar.” Logo em seguida, o narrador nos revela que cientistas ingleses fizeram experimentos para verificar se essa substância luminosa “conduziria a fórmula para produzir uma essência orgânica da luz capaz de se regenerar indefinidamente”. No parágrafo seguinte, encontramos o narrador contemplando um céu muito aberto, vazio e azul, quando “imponentes cúmulos vindos do oeste lançaram lentamente uma sombra cinza sobre a terra”.²⁸ O escurecimento do dia, por sua vez, o faz recordar de um recorte de jornal que tratava da morte de um tal major George Wyndham Le Strange, que teria participado da libertação do campo de Bergen-Belsen. A foto que vemos, em página dupla, é de uma floresta: os corpos estão enfileirados sob as sombras que as árvores projetam no chão. Nas páginas seguintes, Bergen-Belsen não é mais mencionado, mas tão somente lendas que circulavam acerca da vida reclusa do major. Entretanto, como poucas vezes, nós, que não estávamos lá, pudemos ver Bergen-Belsen - seu núcleo inobservável.²⁹

Assim, o narrador que procede pela observação dos fenômenos luminosos está justamente procurando uma forma de decantar dos estilhaços o residual da vida que o permitirá construir uma nova forma de apresentação vital para o núcleo da catástrofe, que antes, era impossível de se manipular, de se observar - peso como soma de levezas.

2) UMA ONTOLOGIA POSSÍVEL PARA A INSTALAÇÃO E A PERFORMANCE

O historiador natural, ao escrever, procura fazer do enredo um espaço topográfico, onde então uma narração cruza de um estilhaço a outro, um fragmento a outro, procurando, entremeio, a decantação de um elemento residual de vida. Trata-se, portanto, de uma espécie de *arqueologia do residual* - arqueologia que *materializa* uma distância necessária para o fundamento de um espaço de observação, reflexão e devoção do homem mesclado ao mundo.

Em arte, creio que é possível notar o recurso à figura do historiador natural - porém, obviamente, sob outras bases e procedimentos. Como um artista lograria relacionar-se com um ponto vazio de toda observação possível?

Um primeiro problema surge à mente: uma tela em branco ou um bloco de mármore são sempre unidades cheias. Esculpir, pintar, parece ser, antes, um ato de retirada que, propriamente, de adição. O artista arranca as formas que interessam ao invés de imprimi-las. Augusto Rodin já dizia com extrema concisão ““Eu escolho um bloco de mármore e dele retiro tudo o que não preciso.” E se, todavia, na escultura o gesto de subtração parece evidente, na pintura haveria um processo similar:

É um erro dizer que o pintor está diante de uma superfície branca.(...) O pintor tem

28 Ibidem.

29 BETERELI, op. cit.

muita coisa na cabeça, ou à sua volta, ou no atelier. Portanto tudo o que há na sua cabeça ou à sua volta já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece a trabalhar. Tudo isto está presente sobre a tela, enquanto imagens, atuais ou virtuais. Se bem que o pintor não tenha que preencher sua superfície branca, ele terá antes que esvaziá-la, desimpedir, limpar. Ele não pinta para reproduzir sobre a tela um objeto que funcione como modelo, ele pinta sobre as imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento vá inverter as relações do modelo e da cópia.³⁰ Em ambos os casos, trabalha-se sempre em um campo saturado de imagens, de figuras - a ponto de se ter, em Cézanne, uma guerra contra o clichê. Em todo caso, dir-se-ia, com simplicidade, de que a pintura e a escultura é sempre um tecido cerrado de intensidades - para Deleuze, de sensações, um campo onde não cessam de cruzar "forças insensíveis"³¹ que exigem um novo léxico para que possa ser captada como sensação pura, havendo, portanto, a necessidade de escolher, no espaço saturado de 'dados', aqueles que são de ajuda, os que preparam um trabalho, ou ainda, os que são apenas obstáculos na captação³².

Este é um problema bastante consciente entre os pintores. Aos críticos pios que reprovavam Milliet por pintar camponeses que carregavam ofertórios como se fossem sacos de batatas, Milliet respondia que a gravidade comum aos dois objetos era mais profunda do que sua distinção figurativa. Ele, o pintor, se esforçava por pintar as forças da gravidade e não o ofertório ou o saco de batatas.³³

O artista que se vê obrigado, perante a bomba, a partir de um ponto vazio de intensidades, ou ainda, da impossibilidade de se formá-las, encontra-se, forçosamente, em um ponto anterior àquele do pintor ou escultor - parece haver qualquer recusa, na percepção, em se captar forças no espaço. A percepção, como que explodida, já não logra captar no saco de batata a força da gravidade, ou vice-versa - simplesmente porquê uma batata ou a gravidade deixaram de ser clichês para tornarem-se uma questão botânica, ou melhor, uma questão precisa acerca do limite da razão antropocêntrica e de tudo que, para fora dela, restara estilhaçada ou autônoma.

O artista-enquanto-historiador-natural, entretanto, não ignora que as batatas *tornam visível* a força da gravidade em Milliet. Essa constatação, porém, já não tem qualquer função primordial para a execução de sua arte porque as batatas importam, igualmente, como uma

30 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Trad.: Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Tradução instrumental não publicada.

31 Ibidem, p.30.

32 Ibidem, p.45.

33 Ibidem, p.30.

refeição habitual, rica em carboidratos, portanto, energética, e não por acaso fora escolhida pelos camponeses para compor o quadro mínimo do *bom senso*; e ele não ignora, também, que toda batata é um tubérculo, isto é, reserva de energia da planta formada abaixo do solo. E é assim, como quem passa de uma intensidade a outra, de uma sensação a outra, que o artista-naturalista vai tecendo uma maneira de suprimir o ponto vazio, porém, não buscando a *arqueologia residual (sido)*, mas uma espécie de *astrologia da dispersividade*³⁴ (*nunca foi*). Como se a vida pudesse, então, evaporar por entremeio a cada intensidade recolhida - e a função do artista é encontrar uma topografia (e até mesmo, uma topologia) que consiga tornar novamente sensível essa evaporação espontânea.

Era necessário, portanto, conceber uma topografia: eis uma maneira possível de se armar uma ontologia para a performance e a instalação³⁵. Uma necessidade de se enfrentar pontos vazios de intensidade; portanto, a necessidade de um retorno do espaço sintético ao espaço sincrético de representação - um retorno ao *Jardim das Delícias Terrenas*³⁶, por assim dizer. A instalação, como uma topografia aglutinadora de estilhaços de intensidade; a performance, como uma insinuação do corpo intensivo no próprio espaço do ponto vazio.³⁷

34 No século XVIII e XIX, a história natural abrangia a arqueologia e a astronomia. A última tem um papel fundamental no trabalho de Aby Warburg.

35 Como este é um livro de observador, e não um livro de teoria da arte - e portanto, não tem pretensão alguma de abarcar toda a massa inobservável de obras de arte (contando todas as obras tratadas ou apenas lembradas para esse livro, no total não devem passar de 40) - restrinjo-me a exemplos sempre tópicos, cabendo ao leitor ter ciência de sua arbitrariedade voluntária das proposições. Essa limitação faz parte do problema da observação: ao contrário da crítica, que pode *assimilar* um sem número de obras para a composição de seu panorama; um livro de observador só pode falar daquilo que crê ter sido observado, isto é, uma obra na qual seu ó logrou imiscuir-se no *nunca foi*, dessarte, certa porção indistinta entre o que é a obra e o que vive o observador toma forma.

Um exame rápido me aponta: a forma como armo a questão da performance e da instalação não se adequa, nem tampouco nega, o artista-enquanto-etnógrafo de Hal Foster; e nem mesmo pode ser estendida a uma performance como a de *The Artist is Present*, de Marina Abramović (2012), que nada tem a ver com uma insinuação do corpo intenso no ponto vazio, mas, a meu ver, faz o contrário, procura gerar um corpo esvaziado adequado ao ponto vazio, ainda que se note uma tentativa de fazê-lo passar como uma presença cheia, transcendental, espetacular, mas sempre *generalizada* - vamos estudar uma formação similar em Jeff Koons.

36 BOSCH, Hieronymous. O Jardim das Delícias Terrenas, 1504. Óleo sobre madeira, 220 cm × 389 cm. Museu do Prado (Madrid).

37 Nota-se que, em Literatura, a necessidade de se produzir um retorno a uma linguagem sincrética e topográfica também foi sentida. Sebald, por exemplo, dizia que não era um romancista, mas um prosador - "Tenho horror a todas as formas de ficção baratas. Meu meio é a prosa, não o romance." Isto pode ser compreendido no mesmo esteio da "crise do romance" em contraposição às formas prosaicas épicas, conforme teoriza Walter Benjamin "No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos nos relacionar com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Porém, noutra via, podemos também percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. (...) No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém." Para Benjamin, trata-se de apontar a incompatibilidade de um meio sintético entremeio a uma crise generalizada da experiência ocasionada pelo advento da informação (dir-se-ia simplesmente, fenômeno de proliferação de pontos vazios); e de retornar a um meio sincrético, como o da narração, entretanto, extraíndo dele uma nova função topográfica (conforme aponta Jeanne-Marie Gagnebin: "O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da Erfahrung e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da Erfahrung [experiência] deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade."); em todo caso, é evidente que, para Benjamin, não se trata de um retorno ao passado, a medida que o dadaísmo, o surrealismo, e também, Kafka, Proust, Hesse, teriam produzido uma significativa alteração do paradigma).

A detecção de um ponto vazio inobservável: era esta a urgência que levou Chris Burden a levar um tiro no corpo - a realizar a performance *Shoot* (1971), assim descrita: “Às 19h45, fui baleado no braço direito por um amigo. A bala era uma cooper jacket 22 de rifle longo. Meu amigo estava a uma distância de 15 metros de mim”³⁸.

A performance acontecera dezoito meses após o massacre da Universidade de Kent. Na ocasião, estudantes protestavam contra a “Campanha do Camboja” - uma série de operações militares no leste do Camboja levada a cabo pelo presidente Richard Nixon, com o objetivo de *destruir* 40,000 soldados do Exército do Povo do Vietnam supostamente instalados. Era um período particularmente tenso para o governo: o choque-contínuo da primeira guerra integralmente televisionada para o público expunha seus efeitos psicológicos; o *The New York Times*, as revistas *Times* e *Life* e redes de notícia do mundo inteiro haviam acabado de tornar público o “Massacre de My Lai”, extermínio em massa de mais de 500 civis vietnamitas desarmados em 16 de março de 1968; e, para agravar, a política de convocação ao exército havia sido alterada, e uma loteria acabara determinando afetando a vida de diversos estudantes e professores universitários; ao contrário do que se dizia ser o esmorecimento da Guerra do Vietnam, o governo Nixon assistira explodir em todo o país um novo ápice de protestos por todo o lado - ao ponto da revista Time nomeá-la de “uma greve estudantil de âmbito nacional”. Os manifestantes de Ohio viam no rastro desse protesto, mas eles não podiam esperar.

No dia 4 de maio de 1970, a Guarda Nacional de Ohio disparara, durante 13 segundos, 67 vezes, eliminando 4 estudantes e deixando outros 9 feridos - um dos quais, vítima de paralisia permanente.

Kent State, para mim, foi um evento maior que Maio de 68 de Paris, porque naquela época todos estavam protestando o tempo todo. Mas como que de repente as tropas americanas estavam atirando nos protestantes estudantes. Era como: “uh, isto nunca aconteceu antes!” A polícia iria espancá-los, descer o cacetete e jogar o gás lacrimogêneo, mas eles jamais iriam realmente sacar as armas e dar uma saravada de balas em pessoas que estavam desarmadas. Então, de repente... a violência parecia adentrar uma nova dimensão.³⁹

Dir-se-ia: a violência sem precedentes havia se tornado um ponto vazio...

(SEBALD, W. G. Wildes Denken. In: *W.G. Sebald*. Eggingen: Ed. Franz Loquai, 1997, p. 137. Entrevista concedida a Sigrid Löffler.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad.: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, v.1, p.54.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, v. 1, p. 9.)

38 Flyer distribuído após a performance, em 1971

39 BURDEN, cit. por STILES, Kristine. Burden of Light. In: BURDEN, Chris; HOFFMAN, Fred (Org.). *Chris Burden*. Newcastle: Locus+, 2007, p.29.

O que aconteceria se, durante um período em que 'todo mundo está tentando evitar tomar um tiro', eu revertesse a situação e o fizesse de propósito? Eu estaria bem ali, naquela estranha *zona cinza*.

O corpo intensivo, na performance, se insinua no ponto vazio, descobre nele uma topografia possível. Anos mais tarde, Burden oferece-nos uma reflexão que em diversos pontos nos lembra a de um historiador natural:

Eu penso que a audiência era importante, como uma espécie de testemunho. Eu penso que o mito de ser baleado é algo que todo mundo... Eu creio que a razão dessa obra ter funcionado, e continuar funcionando, é algo que você tiros na televisão e em filmes repetidas vezes, e é sempre falso você ver pessoas sendo baleadas aí. Ser baleado de fato é bem diferente. Eu penso que, subconscientemente, todo mundo já pensou como é ser baleado. Ser baleado, pelo menos na América, é tão americano quanto torta de maçã, é uma espécie de tradição americana. Balar-se de maneira clínica, fazer algo que a maioria das pessoas fariam o impossível para evitar, virar-se de frente e encarar o monstro e dizer 'Bem, vamos descobrir sobre o que isso se trata', eu penso que toca em algum corda, é por isso que o trabalho funciona...⁴⁰

O corpo intensivo, então, materializa uma *zona cinza* para o ponto vazio. Isto é, uma performance traça uma trajetória precisa, "clínica", do corpo pelo ponto vazio inobservável da catástrofe científica; e então, se for bem sucedida, ela tornar-se capaz de agenciar, através de seu poderoso **gesto**, um princípio de evaporação contínua de vida em todos os estilhaços espalhados entre nós numa *zona cinza*. O gesto da performance torna possível, então, que o vazio torne-se, novamente, matéria - e cruzando por cada estilhaço de massa (a fisicalidade do corpo baleado); energia (a bala cruzando o espaço - ele chamara a performance de uma escultura de 30 segundos; mas também, a alta densidade da violência no psicológico) e informação (todos os filmes e noticiários; toda a experiência de guerra; toda a normatividade da cultura americana), a performance *Shoot* contribui flagrando o ponto vazio e deflagrando uma possibilidade de intervenção ativa, e, em última instância, *Shoot* insere-se, através de um gesto de afinidade, no fluído de um choro que resiste. Nesse caso, retomando Frederico Morais, o artista deu o tiro - mas o fê-lo de que forma? Não dando o tiro: mas cruzando, com seu corpo intensivo, toda a superfície recoberta por um tiro - ponto vazio da catástrofe -; por outro lado, porém, agenciando em seu trajeto todos os estilhaços de intensidade que permitirá a deflagração de uma inversão do tiro - isto é, a execução do tiro contra o próprio tiro por um corpo resistente.⁴¹

40 BURDEN, cit. por SEARLE, Adrian. *Talking Art 1*. London: Institute of Contemporary Arts, 1993, p.20.

41 A reflexão sobre *Shoot*, aqui, limitou-se aos ditos do artista pois o objetivo, enfim, era intuir certo procedimento do naturalista. Embora, ainda que sirva para fins de intuição, um texto ou fala jamais é obra nem muito menos uma observação efetiva.

Uma reflexão mais aprofundada - ou melhor, mais superficial - sobre a obra compõe o ensaio "*Não é a bala que te*

A performance, enfim, executa um gesto que cruza o ponto vazio com um corpo intensivo. Transforma o ponto vazio em um espaço topográfico - zona cinza -; seu procedimento é o do naturalista, partindo sempre de uma questão “botânica”, isto é, de uma reflexão sobre os estilhaços de matéria produzidos pelo ponto vazio e dispersos pelo longo de todo o tecido social. A performance, dessarte, quer ser capaz de produzir um gesto capaz de aglutinar toda essa dispersividade imponente - no seu limite, a possibilidade de que o seu gesto ultrapasse o âmbito da arte e torne-se um puro gesto resistente. Dessarte, como *Shoot*, as *Inserções* também foram, no primeiro momento de sua inserção, uma performance gestual - depois, continuaram funcionando como uma poderosa forma e força de se fixar um circuito (todo ponto vazio funciona a maneira de um circuito), e então, opor-lhe o gesto de inserção (“eu estaria bem ali”), que obriga-lhe a operar ao modo da zona cinza, isto é, como um território completamente indecيدido onde uma batalha entre a existência (configurada pelas pessoas que fariam de tudo para não tomar um tiro) e a vida resistente (aqueles que buscam, nem que para isso seja necessário tomar um tiro, reapresentar a violência de maneira vital, à altura do homem, apelando para as suas capacidades combativas).

A instalação, de certo modo, é um processo inverso, mas análogo, ao da performance. Ela já não busca cruzar o ponto vazio. Sua pretensão é encontrar uma forma de se reunir os estilhaços de matéria, propor-lhes um funcionamento topográfico. Ela pretende duas coisas: encontrar uma maneira de tornar a própria evaporação vital da matéria visível, observável; e, por fim, ocasionar novos gestos deflagradores. Dessarte, ela não busca configurar para o ponto vazio, propriamente, uma *zona cinza* (ainda que os observadores da instalação possam fabricar, com seus gestos, uma zona cinza para a obra); ela busca materializar o próprio ponto vazio como uma *densa atmosfera*, isto é, em aglutinar, a partir do cerne do vazio, uma força vital dispersa capaz de preencher-lhe e, em última instância, transbordar-lhe.

Em *Através* isto é, doravante, visível por demais. Sua densa atmosfera - conforme nomeia Sônia Salzstein - causa-nos uma franca perplexidade. Não sabemos nunca se, diante dos fragmentos de barreiras, do vidro estilhaçado, uma experiência terrível ou belíssima acomete-nos a mente. Ainda que o gesto de ó das meninas estejam mais empenhadas em extrair da densa atmosfera uma zona cinza, isto é, deflagrar um corpo intensivo que carrega o não até o limite de um sim, o trajeto traçado por elas no interior da obra marca, precisamente, o altíssimo grau de contradição (no belo sentido que Brecht conferira ao termo) que Cildo Meireles lograra aglutinar nessa obra. O vidro dá medo, mas dá prazer; as barreiras dizem não, mas também deixam a luz passar de forma leitosa; e a superposição de superfícies criam paisagens que parecem tanto um prédio que caiu como também uma neblina bonita em um dia frio.

Como dedicaremos um estudo mais aprofundado de *Através* - isto é, buscaremos

mata (é o buraco): três balas para Burden, Warhol e o bandido Mineirinho, ainda não publicado.

formar, a partir de seu *nunca foi*, uma série de “*sidos*” -, me deterei aqui no relato que Lu Menezes - curiosamente, uma poeta - faz para a obra. Quando muitos gostariam de ver na obra apenas uma “denúncia” da sociedade do controle, Lu, silenciosamente, inverte toda a habitualidade crítica na era sincrônica da arte - que consiste, sob o pretexto de fixar a obra no espaço social e promover seu coeficiente “político”, em nada mais que encarcerar uma obra no interior do ponto vazio, fazê-la funcionar dentro de seu circuito, torná-la, a própria obra, em mais um estilhaço esvaziado. Jamais buscando fixar *Através* em lugar algum, Lu transita tão somente pela topografia da obra e, partindo de pequenos fatos naturais - um peixinho transparente e sua relação com a água -, ela prossegue pelas questões botânicas, aglutinando um vapor ao outro, uma dispersividade a outra, toda uma vida densa demais, surgindo entremeio à toda rede de malhas:

Assim, é a transparência parcial do peixe deslizando no aquário, e não sua forma, que coexiste com a materialidade da água e do vidro, vidro também em cacos cobrindo todo o chão, cuja sonoridade quando se caminha sobre enriquece o espaço tátil-visual. Um espaço de intervalos, gravado e esculpido por seus materiais; vibrante como se o ar ele próprio se tornasse mais tátil ao atravessar as inúmeras aberturas das redes⁴².

3) PASSEAR: AGENTE-ENCENADOR DO CORPO COLETIVO

Em algum momento, quando trabalhava como “arte-educador”, cheguei a conclusão que minha função ali, se houvesse alguma, nada teria de diplomática, isto é, mediar informações especializadas para diversos públicos e/ou fomentar uma discussão sobre o conteúdo artístico, e nem mesmo propor novas formas de experimentações sensoriais.⁴³ Essas funções me parecem, em geral, muito dependentes da crítica de arte (vê-se certa predominância do verbal); de certa necessidade institucional de se transformar arte em objeto da cultura; e, por fim, a uma certa artesanaria “pedagógica” que, ainda que bem intencionada, e

42 MENEZES, Lu. Human murmur / cosmic studio. In: MEIRELES, Cildo, BRETT, Guy (Org.). *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing. 2008, p.55.

43 Não se trata de dizer que tais ideias sejam inválidas. De fato, em geral são muito pouco divertidas ou francamente entediantes, seja nas mãos dos antigos guias de visitas, seja na mão do especializado mediador. Mas o recurso à arte-educação pode, sim, suprir com uma carência de um debate público de arte, sobretudo quando não é apenas a crítica que está em crise, mas também seu espaço e os meios usuais de sua expressão (até mesmo a leitura é um problema hoje, mesmo no primeiro mundo; por exemplo, cerca de 24% dos estadunidenses possuem um ‘analfabetismo funcional’). Por outro lado, é inegável que o corpo da arte-educação tem servido para ampliar a recepção de uma obra para grupos inesperados, nisto, pondo à teste a suposta vocação universal da arte.

Entretanto, para que a arte-educação possa ter qualquer autonomia, ela precisa se desligar do corpo institucional habitual - que a vê, geralmente como uma espécie de promotor de políticas culturais e educativas (com toda a carga pejorativa do termo); ou, muitas vezes, como apenas uma mão de obra barata disponível, até mesmo, para o serviço de *hostess*. (“Contudo, orientados por outro setor e com a discordância do próprio núcleo educativo, foram levados a realizar atividades que não correspondem ao trabalho de mediação, como: ascensoristas e recepcionistas.” e “Garantir um salário que cubra os gastos com transporte e alimentação desde o período de formação”. Trecho da “Declaração” do Coletivo Autônomo de Mediadores, responsável pela greve da equipe da Bienal do Mercosul, em 2013.)

em diversos casos traga resultados muito interessantes, em geral não demonstram o mesmo vigor aglutinador do gesto artístico de onde partem, limitando-se, em muitos casos, a dizer cartolina colorida e celofane são *Parangolés*.

O acervo em que trabalhara tinha a característica de ser composto quase integralmente por instalações de arte contemporânea e, dessarte, toda a questão do espaço era exacerbada, de forma que minha conclusão era, inevitavelmente, igualmente espacial: um arte-educador, ou mais precisamente, um agente-encenador deve procurar transformar os observadores em um corpo coletivo de intensidades (toda “mediação” é sempre composta de, no mínimo, duas pessoas); e então, encenar formas possíveis de se passear pela topografia da obra, buscando sempre propiciar deflagrações de gestos coletivos.

∞

Glovetrotter (1991, Cildo Meireles), não é uma obra que se organiza ao redor de um ponto vazio absoluto, gerado por uma catástrofe, inobservável em sua essência. Porém, de certa forma, ela também se liga ao quadro sincrônico de um processo de esvaziamento da experiência sensorial em um contexto científico, onde a era *digital* reduz, muitas vezes, a descoberta do mundo a olho, quando muito, à manipulação de dados pelas mãos, ou melhor, por dedos. Restituir uma espécie de dimensão corpórea, nesse caso, é rearmar de forma vital aquilo que, até então, escorre como processo de esvaziamento.

Obra composta de uma infinidade de bolas de esporte de todos os tipos coberta por uma malha de aço iluminada por diversos focos de luz, sua metáfora escultural do jogo cósmico ganha outra vida se tivermos em mente o *gesto* de onde o artista partira e ao qual pretendia fazer um homenagem: aos pés de seu filho que, quando criança, gostava de descobrir o mundo inteiro com a planta do pé, esquivando-se da primazia da mão. Esse gesto não é evidente na obra, exceto, talvez, pelas bolas de esportes variados, alguns deles jogado com os pés, em todo caso, pela requisição de uma percepção corpórea, ressaltada também pelo fato de a obra estar instalada no chão, o que convoca certa relação ativa, ainda que não se possa pisá-la efetivamente. Em todo caso, cri que o gesto de descobrir as coisas com os pés poderia engajar qualquer coisa de interessante ali, e foi investigando uma forma possível de fazer reaparecer esse gesto *no próprio ato de observação* da obra que concebi a seguinte encenação, experimentada algumas vezes com grupos de crianças.

Iniciávamos com uma habitual circulação “descritiva” - onde conversávamos sobre o que tinha na obra, por exemplo: quantas bolas haviam; de quais esportes eram; se a malha de aço era pesada ou leve; se as bolas podiam se mexer ou não debaixo dela; o que eles pensavam sobre o brilho luminoso, os pontinhos de luz. Era muito comum que, aqui, chegássemos a *interpretar* a obra como uma espécie de bonita metáfora cósmica a partir do esporte - às vezes, dizia-lhes que a arte também brinca com o volume, o peso e a gravidade de todas as coisas, assim como os jogos. Dávamos mais uma volta e pedia-lhes para que não olhassem

para nada, só deixassem o olho perdido enquanto andavam: um tanto de pontinho de luz começava a pulular na obra “feito televisão fora do ar”.

Pedia-lhes, então, não para refletirem, nem conversarem, sobre o que vissem, mas que apenas se sentassem no chão, rente à parede.

Esperávamos passar um pouco toda a euforia da descoberta, e no momento em que os corpos já estivessem um tanto tranquilos, pedia-lhes que deslizassem as costas pela parede até que ficassem quase deitados, somente a cabeça permanecendo inclinada, o suficiente para que se pudesse ver ainda a obra. Então, pedia-lhes que esticassem ao máximo as pernas, as pontas dos dedos, deixando-os ali, quase pisando na obra.

Nesse lugar simultaneamente desconfortável e repousante, procurava estimular-lhes algumas memórias táteis, e pedia que sentissem como é pisar descalço a grama, o barro, a areia. (Alguns movimentos de contração e espraiamento da planta dos pés era sempre muito bem vindos, e em alguns casos, se houvesse concentração suficiente, pedia-lhes que tirassem o calçado⁴⁴. Dizia-lhes que era para descansar o pé, que havia andado muito aquele dia, mas que, no fim das contas, o pé não tinha conhecido tantas coisas como os olhos, ele só tinha conhecido era o interior do tênis. Algumas crianças tinham os pés tão marcados pela meia ou pela costura do sapato que eu usava-os como exemplo: “ó pra vocês verem: o pé conhece tudo de meia igualzinho vocês agora conhecem tudo de arte”).

Quando estávamos suficientemente concentrados - e eu sempre lhes dizia que tudo só iria acontecer para aqueles que quisessem ver acontecer, quem não quisesse não iria sentir nada, e tudo ia ser muito bobo -, passávamos para a segunda fase. Ela começava fechando os olhos e apertando-os com a ponta dos dedos, afim de que se estourasse a percepção da luz quando fossem reabertos. Assim, quando eles estivessem vendo inúmeras formas coloridas por sob a pálpebra, eles deviam realizar um gesto furtivo de observação, isto é, dar uma olhadela rápida, uma piscadela ínfima de menos de um segundo para obra, apenas para captar a totalidade luminosa de sua superfície. Fazíamos isso duas três vezes até que luz entrasse com toda força por entre os olhos; e então pedia-lhes para segurar o quanto pudessem essa luz dentro da cabeça, caso contrário ela teimava em ir embora e deixaria tudo preto de novo dentro da gente.

Veja, leitor, é algo concreto: a densidade atmosférica de uma instalação visível a ponto de ser percebida, manipulada e compartilhada. As crianças consentiam, com o corpo mole, que algo vivo e fluido passava por entremeio à gente, nos envolvia.

Se éramos capazes de alcançar esse lugar, passávamos para o terceiro momento: pedia-lhes que pisassem com os pés cada pontinho de luz. Como se pisa na luz? Podiam mexer os pés, se quisessem, mas era pra pisar dentro da cabeça, com os pés da cabeça também. Mais uma piscadela, pro brilho entrar mais forte.

Aqui, experimentávamos o espaço háptico da percepção. Perguntava-lhes, por

44 Algumas vezes isto resultava em desastre: a expectativa por pisar efetivamente a obra era forte demais!

exemplo, qual é a textura dos pontinhos de luz? Qual é a temperatura? E se cada pontinho fosse, em verdade, uma estrela, e lá no fundo do céu da cabeça, com a ponta dos pés, a gente fosse capaz de pisar no lugar onde todas elas ficam juntas? E se a gente enfiasse mesmo, com o fundo dos pés nesse *espaço da obra* que é ao mesmo tempo brilhoso, pesado feito barro, fofo feito areia, mole feito água?

Pois é nesse lugar que a gente vai brincar de bola - dizia-lhes. Escolhíamos uma bola e brincávamos com ela com os olhos fechados. Como a bolinha de tênis quica aí dentro, devagar ou rápido? E se pudesse chutar a lua, seria parecido como uma bola de futebol ou de basquete? Ela era pesada ou leve, afinal? E se a chutássemos, ela iria sair voando ou rolaria só um pouquinho nesse espaço mole do universo?...

∞

Neither (2003, Doris Salcedo), por sua vez, avança obstinadamente sobre o ponto vazio; porém, o faz de forma a alcançar uma máxima tensão, uma experiência tão densa que, em um primeiro instante, parece até mesmo inobservável.

Era recorrente, durante as visitas mediadas, que os visitantes relatassem sentir um imenso desconforto sensorial no interior da obra, uma espécie de vertigem, um bloqueio das sinapses, como se o cérebro tornasse, ali, uma espécie de “chumbo pesado”, como certa vez relataram-me.

Tal efeito, entretanto, não dependia do “conceito” da obra, isto é, o fato dela supostamente se relacionar com os modernos campos de concentração, como a base de Guantánamo. Ele parecia impor-se imediatamente; e nem só pude discutir as intenções conceituais já fora da galeria, tal era a forte repulsa que a obra surtia em alguns visitantes.

Passei a notar, porém, que o recurso ao suposto “conceito” da obra não parecia tornar ainda mais densa a obra. Pelo contrário, debater a situação de aprisionamento sutil; ou ainda, evocar um suposto processo de abstração da violência nos campos de concentração modernos; tudo parecia surtir efeito contrário: amortecia a forte experiência sensorial sentida no primeiro momento.

Tampouco uma investigação visual parecia agregar qualquer coisa que fosse para essa densidade de chumbo. Olhar de perto a obra; analisar a relação arquitetônica que constrói; a sutileza com que as grades se avançam para fora, ou para dentro, da parede; a brancura reforçada pela luz artificial; as possíveis relações com outras instalações (*Através*, por exemplo); etc, pareciam trazer sempre certo interesse, mas não eram suficientes para que se retivesse a densidade em seu estado original. Pelo contrário, essas discussões muitas vezes serviam para tornar o ambiente efetivamente habitável, em alguns casos, até mesmo prazeroso.

Em todo caso, um conflito entre conceito e visualidade sempre, em algum momento, aparecia. Se a conclusão apontasse para a questão da sutileza do cárcere virtual ao qual todos

nós estamos subjugados em uma sociedade controlada, aquelas grades que não se inseriam no interior da parede, restando grosseiras para fora, pareciam um tanto *sem sentido*; os campos de concentração também pareciam impalpáveis em tamanha clareza, tamanha limpeza; e até mesmo a obstinada “clareza” visual da obra fora posta em dúvida por um amante da obra de Beckett e Feldman, que julgara ver, ali, uma ausência de tons cinzas e azuis. A solução era, então, abstrair o conceito e visualidade ainda mais para que, enfim, pudessem entrar em conciliação - e em diversos casos discutiu-se a razão científica, a higienização do extermínio, a virtualidade do controle, etc.

Na verdade, é preciso dar, aqui, o devido crédito a uma visitante que, no interior da obra, julgara ter visto “lindas redes de pescar peixinhos” - e nada que eu lhe dissera sobre violência ou as intenções da artista fora suficiente para demovê-la dessa conclusão. Ela, melhor do que ninguém, havia demonstrado claramente que o essencial da obra não estava nem na metáfora visual, nem no recurso conceitual. O essencial mesmo é a experiência densa que relatamos no início: uma experiência que, parafraseando o título, “*is neither visual, nor conceptual, but in between them*” (é nem visual, nem conceitual, mas situa-se entremeio a eles).

Deparei-me, então, com a seguinte entrevista da artista:

Bem, meu trabalho não se baseia na minha experiência, mas na experiência de outrem. Eu gostaria de refletir um pouco sobre a etimologia da palavra ‘experiência’: ela advém do latim *experiri*, que significa “por a teste” ou “provar”; da palavra em Latim *periri*, que significa “perigo” e “risco”; e também da raiz indo-européia *per*, que significa “ir através”. Portanto, experiência significa “seguir através do perigo”. Logo, meu trabalho é sempre sobre a experiência de outrem, literalmente falando. Aí reside a conexão com a violência política, a conexão com a guerra. E é precisamente isto que me interessa.

Eu foquei todo o meu trabalho na violência política, nos deslocamentos forçados, na guerra, em todos esses eventos, mas jamais os grandes eventos. Eu foco no pequeno, individual, na experiência particular de um ser humano. Eu estou tentando extraí-lo e colocar no trabalho. As memórias das vítimas anônimas são constantemente obliteradas. Eu estou tentando resgatar essa memória, quase como se fosse possível. Mas, obviamente, eu não consigo.

Meu trabalho vive no ponto onde o aspecto político dessas experiências seguem aparecendo e desaparecendo. Nós estamos esquecendo essas memórias continuamente. Por isso que meu trabalho não representa algo; ele é simplesmente um indício de algo. É uma tentativa de trazer para nossa presença algo que já não está mais aqui, portanto ele é sutil.⁴⁵

45 SALCEDO, Doris. Doris Salcedo: Variations on Brutality. Art21. Entrevista concedida a Susan Sollins. Disponível

Dessa entrevista, logrei extrair algumas orientações teóricas para um agenciamento encenado da observação em *Neither*.

Qual é o desafio imediato para a observação em *Neither*? Lidar com o impacto bruto que ela surte sobre as sinapses. Este impacto gera tal imobilidade da percepção que, enfim, resta apenas fugir - via sensatez, valendo-se de procedimentos relativização do conteúdo -; ou tomá-lo como *experiência última* da obra, isto é, dizer que ela existe para *gerar tal impacto*. Entretanto, fica evidente que não se pode tomar tal experiência bruta como uma “experiência”, precisamente porque não se segue *através* do risco, não se cruza o *chumbo*.⁴⁶

Um agenciamento da observação deve, portanto, procurar uma forma de se encenar o resultado bruto do impacto como uma experiência sutil, quer dizer, uma densidade através do qual se pode atravessar sutilmente. Somente assim, creio, que a presença disso que é “neither” (nem um, nem outro) tornar-se-ia efetiva. Se *Neither* se relaciona com os dados dos campos de concentração, dos cárceres espalhados por todo o mundo, ela não se relaciona de forma direta, evocando uma memória precisa; nem de forma indireta, evocando resquícios indiciais. Ela se relaciona de forma neutra, isto é, não sendo direta, nem indireta. Nesse sentido, ela difere dos primeiros trabalhos de Doris Salcedo nos quais o procedimento de corte e densificação com concreto dos objetos de mobília dão a ver, ainda, uma relação simultaneamente direta e indireta com a experiência particular da violência. Se naqueles trabalhos podemos ainda nos sentir seguros de que a artista lograra materializar a memória em vias de desaparecer no concreto do objeto; em *Neither*, a aparição e desaparecimento da memória não cessa de acontecer, e a obra jamais fixa-a em ponto algum, restando, portanto, a tarefa de reter qualquer coisa exclusivamente ao observador. Portanto, o impacto de *Neither* deve levar-nos aí, onde se experimenta, particularmente, a *forma neutra*, isto é, a forma francamente volátil com que a violência do cárcere se abate. Nesse caso, o agenciamento da observação deve procurar mostrar que sob essa volatilidade esconde, uma dispersividade em evaporação permanente

em: <http://www.art21.org/texts/doris-salcedo/interview-doris-salcedo-variations-on-brutality>. Acesso em: 01/09/2014. [Tradução do Autor]

46 Por outro lado, a diferença entre um observador e espectador é sempre que o primeiro jamais crê que uma obra gera o que quer que seja na percepção ou na intelecção; e é precisamente por isso que ele jamais espera.

Clement Greenberg, um espectador por excelência, era bastante prosaico ao ir ao ateliê dos artistas: de costas, de olhos fechados, pedia-lhes que pusessem a obra atrás dele e, então, gritava “Hit Me!” (atinja-me!), onde virava de sopetão, para ver as formas com os olhos virgens.

Um observador, porém, jamais pediria a quem quer que fosse para lhe dar piparotes estéticos. Aliás, entre a grande obra de arte e o Kitsch, não vê problema algum, porque o observador não tem medo de que sua percepção se amortize, simplesmente porque não crê que sua observação está *no interior do objeto que vê*. Porém, se o observador nada espera, não quer dizer que ele é indiferente. Pelo contrário, ele está sempre *à espreita*. Assim, da mesma forma que ele sempre observa um gesto, seja ele artístico ou não, que seja negativo, isto é, que representa um decréscimo para a vida compartilhada; de outro lado, ele está sempre alerta para o acaso possível no qual a ocasião de um novo gesto ou objeto permita toda uma reconfiguração das estratégias vitais.

“Os artistas que eu conheço (...) eles acertam seu olho (...) você gosta, aquilo te acerta. Você não tem que lê-las. As obras de arte - escultura e pintura - forcem seu olho...” (GREENBERG, Clement. *Edmonton Interview*. Entrevista concedida a Russel Bingham. Disponível em: <http://www.sharecom.ca/greenberg/interview.html>. Acesso em: 01/09/2014.) [Tradução do autor].

- quer dizer, rerepresentar a brutalidade do chumbo de forma vital, fazendo germinar nele qualquer vida possível.

Tendo isto em mente, concebi algumas formas de se encenar a obra buscando deflagrar gestos. Numa ocasião, os observadores deflagraram gestos da mais alta singularidade; é a partir dela que descrevo a encenação.

Ela aconteceu em conjunto com um grupo de escola pública do ensino médio da periferia de Betim. Sempre cri que Doris Salcedo traz qualquer coisa de interesse para esse público pois - e sendo eu mesmo um morador da periferia de Betim - *Neither* oferece um contraste na experiência da violência, oferecendo formas límpidas e neutras àquilo que, naquele contexto, só surge acompanhado de uma camada espessa de sujeira industrial, um certo gosto de alumínio e óleo, violência levada a cabo pelas motocicletas rasgando entremeio ao rumor do processamento do metal pesado pela indústria, violência cujos indícios melhor se vê na sujeira que se acumula ao redor das rodovias e no sóton das casas. Em todo caso, esse grupo encarnava certa tensão latente consigo. Recordo-me claramente de dois jovens muito obscuros, mudos, mudez encarnada de violência, corpos contrastantes com aqueles outros, juvenis por essência. Ainda que eles jamais adentrassem nas galerias, apenas suas presenças tornavam impossível extrair qualquer efeito sem interesse da arte sem que isso soasse, enfim, vazio.

As encenações começam sempre com uma visita livre e “descritiva”, no qual se examina os dados da obra - o espaço, o jogo entre a grade e a parede, etc. Ela é importante por três aspectos: a) colher os dados necessários para uma armação posterior; b) impregnar da força “bruta” da obra (como dizia Duchamp, colher o açúcar da obra o qual o observador refinará seu melado); c) dar liberdade ao observador da ação do agente-encenador, que deve estar atento se alguma experiência toma forma espontaneamente, o qual deve-se deixar executar livremente. Uma função análoga ao agente-encenador é assegurar o direito à experiência e nisso minimizar os danos daqueles que, cínicos, não querem experimentar nada, naqueles que querem travar qualquer descoberta. No meu caso, usava como critério de avaliação investigar se a impregnação tomava forma de maneira autônoma, ela própria avançando sobre a obra (como no caso das meninas); ou se, ao contrário, ela começa a perder força e sair do corpo do observador, esvaziando-se ao estágio inicial.

Nessa visita, o segundo ocorreu, então você passa para o segundo momento, que consiste em reter tudo aquilo que foi impregnado; e fazer todos os detalhes escoarem para uma espécie de corpo coletivo compartilhado. Nesse momento, você colhe as impressões, mas sempre de modo a fazê-las colar ao corpo. Se alguém expressa uma vertigem, por exemplo, o agente-encenador deve encená-la, produzir alguns gestos para torná-la palpável e circular aos demais. Em outros momentos, deve levar a observação latente a pontos não cogitados, como por exemplo: não falar de uma grade colada dentro da parede, ou vice-versa; mas falar de uma coisa *indecisa e entranhada* que se forma ali, onde não se pode decidir se é parede

adentrando a grade ou o contrário, em todo caso, algo que toma forma tremendo aos olhos entremeio à brancura da parede ou grade, cuja concretude matérica é difícil de divisar (gestos que mostram a natureza imprecisa da matéria são importantes). Essa superfície indecisa, trêmula, que efeito ela traça em altura em profundidade? Alta o suficiente para exceder quem ali se encontrasse; pequena, porém, o suficiente para comprimir o ar ali respirado, compartimento espesso de atmosfera. E se, de um lado, a coisa que surge entremeio à parede parece-nos impalpável, volátil; de outro lado, os recortes de grade que pendem para dentro da área nos apontam para a fisicalidade imediata dessa coisa, sua forma fremente de cindir o espaço. Esses recortes fixam a volatilidade em um peso imediato. Você junta então fenômenos exteriores (parede e grade; recortes de grade); à percepção deles (tremelizar visual; altura; peso; volatilidade); a fenômenos interiores (sensação de vertigem ou claustrofobia; densidade do ar; concretude). Encontrar o tom de voz adequado, aqui, é muito importante para que uma observação coletiva tome corpo, e se deve levar em consideração tanto o eco da obra quanto o estado corpóreo do grupo (duas zonas de auscultação). Nesse grupo específico, cuja concentração se dava, sobretudo, ao nível do corpo que propriamente da inteligência, o tom de voz que usei foi a de uma fala energética porém suave que, comparando, me vem à cabeça a *Meditação sobre a Violência* de Maya Deren, onde um esgrimista dança sua arte marcial lenta e vigorosamente, acompanhado pela câmera em vertigem.

Se houver concentração suficiente, tanto a obra quanto o grupo passam a ter, para o agente-encenador, uma presença muito viva. Isso significa que a observação enquanto fenômeno está sendo efetivamente manipulado por todos ali reunidos. Somente nessa situação uma encenação pode efetivamente tomar forma.

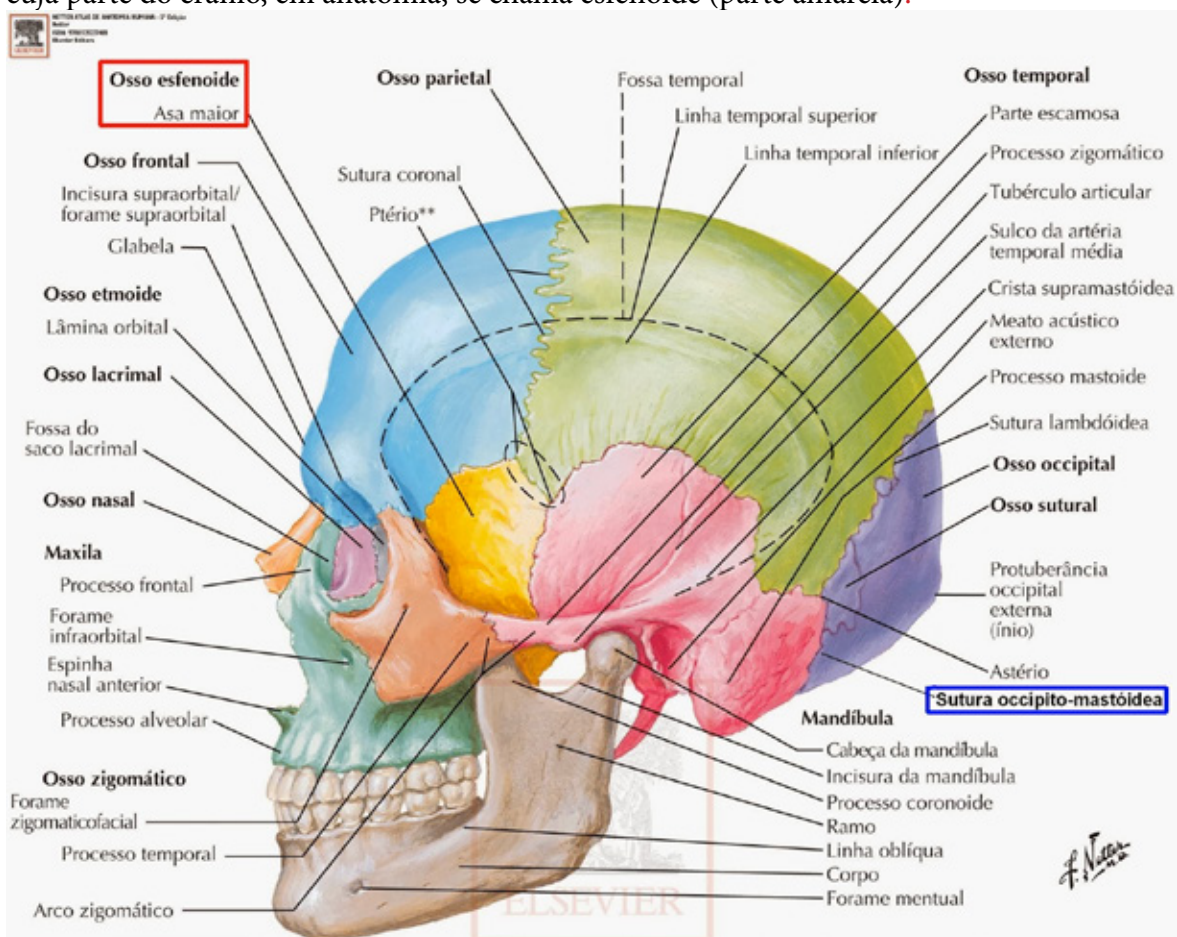
Convidei-lhes então para experimentarmos juntos a obra de uma nova maneira. Pedi-lhes que distribuíssemos o nossos corpos no espaço da obra formando duas filas no centro, de frente para a porta. O objetivo era ocupar o espaço da obra com a massa de nossos corpos na forma de duas linhas longitudinais, cada linha equidistante entre si e da parede.⁴⁷ Cada um deveria ficar próximos uns dos outros somente o suficiente para que a massa seja sentida como um conjunto, no ponto em que as costas do colega logo à frente, sobretudo a carne e o cansaço que ela sustenta, torna-se “visível” e arejado. Novamente, gestos devem auxiliar os observadores a manipular esses fenômenos um tanto abstratos da observação - e deve-se tomar sempre o cuidado para que se seja efetivamente preciso e não perder o vigor da experiência, pois a luta de todo agente-deflagrador numa obra de arte é contra incredulidade, pois nunca houveram tantas pessoas (muitas delas inclusive são críticos ou até mesmo artistas) que nem sequer imaginam que uma obra de arte é capaz de ocasionar experiências densas, tangíveis e, sobretudo, indetermináveis, puros eventos de diversão mágica, como na sociedade em que

⁴⁷ Deve-se levar em conta que essa é uma das distribuições possíveis; cada corpo performático de observador traz suas possibilidades e impedimentos. Em uma visita com professores, por exemplo, o estudo do peso dos corpos “administrativos” nos orientou a dispersar a massa em pequenos fragmentos pelos cantos; já com crianças muito pequeninas, que respondiam à vertigem de maneira muito leve, aérea, propus deitarmos no chão, para escutar, com os olhos, o peso de ficar preso, etc. Nem sempre uma encenação funciona, aliás!

vivemos.⁴⁸

Além de algumas indicações e mímese gestuais, para esclarecer melhor a massa de nossos corpos propus uma comparação de nosso estado com o da monitora de obra que se encontrava próxima à porta. Ela estava arejada, com o corpo leve, cansado, sorridente e distraído; enquanto nós estávamos debaixo de uma atmosfera densa, à espreita de não sabemos o quê. A comparação surtiu grande efeito, por que tornou, a um só tempo, evidente a diferença de experiência que nós inevitavelmente já estávamos atravessando, como também nos divertiu, relaxando nossos corpos observadores sem que ele, contudo, ficasse desatento, permanecendo ele ainda curioso e, sobretudo, seduzido por toda a experiência em atravessamento..

Então, lhes propus uma observação bizarra. Olhar a obra com o crânio. Como? Com ajuda de gestos de toda sorte (nesse caso, leitor, sua imaginação é imprescindível para restituir qualquer efeito a esse relato), mostrei-lhes que nós iríamos perceber a obra nem com os olhos, porém, sem abdicar deles. Os olhos deveriam se tornar quase ouvidos; porém, eles não ouviriam. Da mesma forma, o ouvido deveria se tornar quase olho, mas ele não veria. Então eles ficariam no meio do caminho, numa audível visão que situa-se entre o olho e a orelha, cuja parte do crânio, em anatomia, se chama esfenoide (parte amarela).



48 Qualquer experiência barata, hoje, já serve para determinar a grandeza da obra. E muitas vezes cri que a “vertigem” surtida pela obra de Doris não passava, em alguns casos, de falta de carboidratos e preparo físico para a caminhada - “ai que obra estranha, dá gastura na gente (...) ah sim, prisões são terríveis, essa obra é muito interessante”.

O olho começaria a ficar um pouco embaçado, o som mais abafado, menos nítido. Se tivesse funcionando direitinho, eles começariam a sentir um certo mormaço no corpo, as batidas do coração ficariam muito evidentes; e então, como o coração, a sensação física do olho-ouvido ficaria muito evidente, como se fosse algo concreto na cabeça. Disse-lhes que quem usava óculos obtinha uma sensação parecida quando, após usá-lo o dia inteiro, o tiramos por um minuto para descansar a cabeça sem, contudo, poder fechar os olhos (por exemplo, se se está esperando um ônibus em uma rua muito movimentada). Ela parece até o ponto em que se olha sem ver, se ouve sem ouvir, entretanto, se concentra no cansaço dos olhos no crânio ao mesmo tempo em que não se desliga do que acontece ao nosso redor. Entretanto, em nosso caso, a dor não vinha do organismo, mas da própria atmosfera pesada em que estávamos.

Mapeada essa nova percepção, eu, o agente-encenador, ia trazendo novamente à tona tudo aquilo que havia sido impregnado e retido, procurando fazer com que a vertigem, a atmosfera, a brancura, a altura, a densidade que parecia bloquear todos os sentidos, enfim, que tudo passasse novamente, agora, por essa nova forma de se perceber. Tudo deveria ser percebido ali, pelo canto do crânio.

Então, comecei a encenar novos fatos perceptivos. Ouçam - instei-os - o som indiferente da porta eletrônica - eu passava por ela uma ou duas vezes - ouçam esse ir e vir indiferente, indivisível, do som do exterior, e do silêncio em que estamos. Não há, também, uma coisa nascendo entremeio a essa indiferença: entremeio ao som exterior volátil, impalpável; silêncio duro, bruto?⁴⁹

A porta, também, sobretudo o frescor do vidro, também trazia uma leveza que, entretanto, nada tinha a ver com o peso da parede-grade, seja lá o que for, que está por trás de nós - dizia-lhes. No fim das contas, estávamos ali há tanto tempo⁵⁰ que a porta já não significava muita coisa - dava pra sentir que estávamos esquecendo como era lá fora estando ali dentro. E perguntava-lhes, então, se não parecia evidente que estávamos presos ali, de certa forma; imóveis, perdidos; porém, ainda tranquilos: porque sabemos da porta.

Imóveis, perdidos, aflitos - mas ainda tranquilos, porque sabemos da porta. Não é assim, também, que ficamos quando, sentados em um bar na esquina, vemos um homem sair lá de dentro ensandecido, e nós sabemos o que ele vai fazer quando voltar, mas ficamos, entretanto, por alguns segundos, paralisados, sem decisão? Ou ainda, um homem entrar rápido, de capacete, e nós sabemos o que ele vai fazer lá dentro, mesmo que ele não faça nada.

Ou ainda, a forma como restamos enquanto se passam as três disciplinas que separam o recreio da saída do colégio, quando então aquela ameaça que sofreremos mais cedo acontecerá: não sabemos se podemos enfrentar aquela garota ou aqueles caras - o evento -, mas pelo menos há essa porta, essas três aulas em que, ainda que não vamos ouvir ou pensar

49 O som da porta instalada ali emitia, inclusive, um curto *bip* tão significativo que muitos se perguntavam se a própria Doris Salcedo não havia exigido esse som. A observação não faz questão de diferenciar o que é intencional do que é ocasional em uma obra, entretanto - cada um experimenta, quer dizer, atravessa o perigo como pode.

50 Cerca de 14 minutos, aproximadamente (o que é um oceano se imaginarmos o tempo médio de experimentação - sem discussão - de uma obra).

nada durante elas, ao menos servem como situação de preparação do corpo para o que quer que seja.

É evidente que estávamos presos, não é? Mas nós podemos sair, afinal. Mas há aqueles que não podem sair, não é. Há massas inteiras que jamais puderam sair daqui, afinal; por que o que há, enfim, são portas eletrônicas, sons indiferentes da realidade que vão e vem, quando na verdade já não temos muito olho, nem muito ouvido, mas apenas essa percepção bruta de crânio, essa coisa meio partida que a gente gosta de esconder por debaixo do capuz do moletom, essa percepção de animal acuado, apartado, sob uma atmosfera tão pesada que já não diferencia o que é céu e o que é teto do ônibus, esse teto que também se perde em longas retas quando visto da última cadeira. Os bairros cruzam lateralmente pela rodovia, e o nosso vai chegar também, vai chegar nossa casa - e daí? Não há muita diferença, para o crânio, entre o céu, o teto do ônibus e o teto do quarto - mas a gente gosta de protegê-lo por dentro do capuz do moletom.

Mas, e se nós não pudéssemos sair daqui nunca? E se nós não fossemos sair daqui nunca? E se é essa experiência bruta, densa, que nos resta, duvida-se, afinal, que iremos sair daqui algum dia. Abre e fecha da porta. *bip*. Nós não vamos sair nunca. A gente nunca vai sair daqui. A gente nunca saiu daqui. Não é?

No exato momento, em que essa pergunta fora feita, uma descarga muito intensa atingiu-nos a todo pelo corpo.

Que o leitor tenha a consciência que, daqui pra frente, é muito difícil relatar o que aconteceu, pois fora uma experiência sobretudo travada ao nível das intensidades, dispersividade de *nunca foi* cuja materialização em *sido* me é um tanto intangível.

Mas antes, enquanto seguíamos por entre o risco através da obra e da minha fala, uma das garotas começara a rir compulsivamente, de maneira descontrolada, e isto não pareceu absurdo nem desconcentrou-nos (como seria razoável de se pensar em um grupo de adolescentes); pelo contrário, era apenas mais um dos mormaços que nos atingia ali, por entre meio a essa densidade aglutinada no crânio - o riso também fazia sentido ali.

E uma descarga muito intensa atingiu-nos, e a sensação era a de que o espaço todo havia sido tombado sobre nossas cabeças. A obra havia acabado de desabar sobre nós e estávamos perdidos demais diante dessa presença iminente que, todavia, não se podia divisar imediatamente.

∞

Completamente surpreso com o que havia então sido ali deflagrado, não me lembro bem como dei fim à encenação. Não sei se fora imediatamente após a essa descarga, ou se qualquer coisa aconteceu depois. Se me esforço, lembro de alguns olhares perdidos, os meus também, reconhecimento mútuo de que, a partir dali, já não mais sabíamos para onde partir, onde mais atravessar; mas sabíamos que tínhamos chegado noutro lugar... Entretanto, como no caso das meninas, já não posso mais precisar o que aconteceu.

Volto a recordar somente fora da galeria, da aparição brutal daquele dois jovens

sentados no banco lá fora, e de alguns dos garotos me interpelando: “meu deus, fêssor, que que cê fez com a gente?”, e eu respondia-lhes: “não sei”; “tô com o corpo todo dolorido, quê isso!”, “eu também”.

Por questões de preservação da obra, somente 15 pessoas podem entrar simultaneamente, de forma que parte do grupo ficara do lado de fora esperando por sua vez.

Vendo-nos sair naquele estado, não surtira, senão, numa curiosidade imensa - “nossa senhora, que que tem aí dentro?”. Ninguém sabia responder.

Obviamente, a obra não “funcionou” para o segundo grupo. A expectativa deles foi tão alta e, portanto, tão espetacular que, enfim, deparar-se com uma sala vazia onde uma grade fora afixada à parede de maneira mais ou menos tosca só podia dizer uma só coisa: que nada havia ali. Eu tentei repetir a encenação: grande erro. Não se pode vencer, com sutilezas, aquele que demanda nada mais que o espetáculo.

Entretanto, havia o desejo de observar o que o primeiro grupo havia observado. E já não era a obra de Doris, nem eu, o agente-encenador, que poderia compartilhar esse algo intuído como urgente. Foram os observadores, aqueles garotos, que haviam deflagrado seu ó, e daqui pra frente eles tornam-se indistinguíveis da obra, ao mesmo tempo que absolutamente singulares na sua existência - de forma que são eles, agora, os corpos responsáveis pela vitalidade da memória da violência como uma presença. Somente eles poderiam responder à urgência dos demais colegas.

Por fim, refleti durante muito tempo porque, afinal, um gesto de descarga corpórea havia sido deflagrada, quando tudo faria supor ser mais provável a deflagração acerca do procedimento espacial, a volatilidade do procedimento do cárcere, nesse caso, repercutindo em um gesto, enfim, mais musical (foi assim, ao menos, que me ocorrera uma deflagração da experiência de *Neither*). Deparei-me, então, com a seguinte frase:

Quem é de fora pensa que estamos acostumados a esse tipo de violência, Na verdade, não há como se acostumar com esse tipo de coisa. Resistimos, não nos acostumamos. (...) Quando começa um tiroteio, as crianças interrompem as brincadeiras e se deitam no chão, em silêncio. Quando os tiros cessam, eles voltam a brincar. As mães acompanham seus filhos a escola, os velhos continuam a jogar dominó e tudo começa outra vez.⁵¹

O relato é de Priscilla Monteiro, atriz e psicóloga, moradora da Favela da Maré, no Rio de Janeiro. Talvez a deflagração tenha tocado justamente a memória do silêncio que antecede o recomeço da brincadeira - então, uma descarga por todo o corpo, armando-o no ponto de instauração de uma nova linguagem da resistência. Falemos não apenas do corpo que redescobre a brincadeira, o bom senso, também importante; apresentemos também, de forma vital, o corpo que se conserva em silêncio entremeio a violência; o corpo que atravessa, imóvel, o ponto vazio da destruição, com o saber preciso, inequívoco, da experiência da mais pura vida: que renasce, como as graciosas arvorezinhas.

51 VENERI, Antonello. A Maré por Dentro. *Carta Capital*. São Paulo: Editora Confiança, 3/09/2014, p.16.

DADOS

(luta cega - por uma observação idiota)

*Impressões de luz
sobre pálpebras fechadas
são impressões de folhas.*

Giuseppe Penone

No texto “Se Pudermos Pensar Sem Corpo”¹, o filósofo Jean-François Lyotard procura confrontar aquilo que ele identifica como paradigma de toda a pesquisa científica de nossa era: projetar um pensamento sem corpo capaz de sobreviver à explosão do sol. A expectativa é a de se desenvolver um *software* capaz de se libertar do *hardware*, isto é, se libertar da matéria que será completamente extinta daqui a 4,5 mil milhões de anos.

E a tarefa então, a única, é bem perceptível e foi iniciada há muito tempo: simular as condições de vida e do pensamento de tal forma que uma ideia permaneça materialmente possível após a modificação do estado da matéria provocada pelo desastre. Esse é o grande objetivo de todas as pesquisas técnico-científicas de hoje, seja qual for o seu âmbito de investigação, desde a dietética à neurofisiologia, à genética e ao tecido de síntese até a física dos corpúsculos, à astrofísica, à eletrônica, à informática e ao nuclear. E pareçam o que parecerem ser os objetivos próximos: saúde, guerra, produção, comunicação, em benefício do ser humano, dizem eles.²

Lyotard oferece, então, uma crítica ao *software* e ao *hardware* atualmente projetado. O *software* causou decepção não apenas pelos resultados concretos, mas por ter sido baseado, em princípio, em operações efetuadas “em lógica binária, aquela que se impôs com a lógica matemática de Russell e Whitehead, a máquina de Turing, o modelo neuronal de McCulloch e Pitts, a cibernética de Wiener e von Neumann, a álgebra de Boole, a informática de Shannon” O cérebro não funciona a partir de unidades de informação (bits de dados), ele³ diz, mas

1 LYOTARD, Jean-François. Se pudermos pensar sem corpo. In: *O Inumano*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p.17-31.

2 Ibidem, p.20.

3 Na verdade, o discurso não pode ser remetido diretamente a Lyotard mas a um “Ele”, uma “figura masculina” sem nome, um corpo sexuado - uma espécie de figura filosófica, conforme Deleuze aponta ser recursivo na prática filosófica.

à maneira intuitiva. O cérebro não funciona a partir de um enquadramento, mas bem o contrário, de

configurações intuitivas e que abre 'à sua frente' um campo de orientação e de espera que é mais que um frame (Minsky). É neste "desenquadrado" que seria mais como um esquema, ele avança na direção do que procura "escolhendo", ou seja, separando e reunindo os dados de que precisa mas sem dispor no entanto de critérios pré-estabelecidos que determinam à partida o caminho da escolha. Não deixaremos de associar a este quadro a descrição que Kant fazia do processo de pensamento que denominou julgamento reflexivo: uma maneira de pensar não dirigida por regras de determinação dos dados, mas que demonstra eventualmente ser capaz de elaborar estas regras a partir de resultados objetivos depois da reflexão.⁴

Podemos dizer que, para o autor, pensar não significar processar e interpretar dados, mas tão somente observar intuitivamente aquilo que só pode se apresentar de maneira "desenquadrada"; e após experimentá-los (seguir através), os dados, uma reflexão logra organizá-los atrás de um critério norteador.

E é à experiência que o autor - *ela*⁵ - recorre para fazer uma crítica do *hardware* que se vem desenvolvendo. Na apologia atual, o corpo não passa de um meio analógico incompleto, dado que jamais é capaz de produzir um "reconhecimento perceptivo"⁶ capaz de satisfazer "a exigência lógica da descrição completa"⁷. Sendo ele, portanto, um meio cuja razão energética ainda depende da fonte solar; e, após, um meio impreciso do ponto de vista do processamento de dados; não se vê qualquer relação entre esse *hardware* e um *software* ideal. Porém, ela nos diz

Esta é a experiência, a sutilidade, a incerteza, a fé no inesgotável sensível, que conotamos ao falarmos com seriedade de analógico, e não apenas a um modo de transporte dos dados sobre uma superfície de inscrição que não é originariamente a sua. (...) A verdadeira "analogia" requer que a máquina pensante ou representadora se insira no meio dos seus 'dados' como os olhos se inserem no visual ou a escrita na língua (no sentido mais amplo). Não basta que estas máquinas simulem pouco mais ou menos os resultados da visão ou da escrita. Trata-se de (o francês tem essa expressão bonita e adequada) 'dar corpo' ao pensamento artificial de que elas são capazes. E é este corpo, ao mesmo tempo 'natural' e artificial, que será necessário transportar para longe da terra antes da sua destruição, se o que se pretende é que o

4 Ibidem, p.24.

5 Agora, o discurso é narrador por um corpo sexual feminino, "ela".

6 Ibidem, p.25.

7 Ibidem.

pensamento sobrevivente à explosão solar seja algo diferente do miserável esqueleto binarizado de que se constituía anteriormente.⁸

Ela nos diz, então, de que o corpo não pensa apenas através dos dados, mas sobretudo entremeio aos dados; e que experienciá-los, isto é, atravessá-los com a fé inesgotável no sensível, é sempre acompanhado de risco, sempre vem acompanhado de dor e de esperança:

Quando pensamos em descrever o pensamento sob a forma de uma seleção de dados e da sua articulação, calamos a verdade: os dados não são dados mas dáveis e a seleção não é uma escolha. Pensar, assim como escrever ou pintar, é quase só receber o que nos chega a partir dos dados. (...) Este lançamento no vazio, esta evacuação, contrariando uma atividade identificatória, seletiva, conquistadora, não são conseguidos sem sofrimento. Não quero com isto dizer que a graça de que falava Kleist, a graça do traço, do timbre, do volume, seja conquistada, isso seria presunçoso, mas ela chama-se. É necessário desobstruir o corpo e o espírito para que ela possa tocá-los. Isto não se consegue sem sofrimento. É o prazer do adquirido que se perde.⁹

Esse livro do observador crê, muitas vezes de maneira difusa, ingênua, que a potência da observação não é expressa pelo conteúdo reflexivo que ela por ventura gere. Não é na observação reflexa da obra; na encenação de um corpo coletivo; na armação da obra no mundo; enfim, que reside o essencial da observação. O essencial é, enfim, a dor de se perder o adquirido; mas também, de se divertir, “morrer de rir”¹⁰ literalmente na descoberta sensual das formas vitais que se apresentam sempre incertas e inesgotáveis; e, enfim, de se inserir no choro coletivo e resistente, ser nele embalado e forjado; e também, conceber uma política dos fluidos que não aceita nenhuma outra coisa senão a vida como fim último, razão de todo constante, perpétuo, desenquadramento.

Porém, ciente de que talvez estejamos confinando o observador e seus gestos num enquadramento demasiadamente cênico ou estético, do qual ele não pode se ver ainda completamente desligado da obra de arte ou do corpo performático, procurei por uma situação em que poderíamos acompanhar um observador completamente desnudo, desligado das intenções do artista, das pressões do meio, das manipulações reflexivas.

Onde estaria, portanto, esse observador puro? Ora, se foi dito mais de uma vez que o grande artista é, no fundo, um ingênuo; o observador não poderia ser, senão, em seu ápice, ser uma criança idiota. Somente aí teríamos a ocasião de observação de gestos que se dão a

8 Ibidem, p.26

9 Ibidem, p.26-27.

10 “Criança tem dessas coisas... ‘vou morrer de rir’ é a literalidade que as crianças tomam.” (MEIRELES, cit. por MORAIS, Frederico. *Cildo Meireles: Algum Desenho [1963-2005]*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.)

ver de maneira pura.

∞

Benjamin Compson, ou Benjy, é o primeiro dos quatro narradores que compõem a novela *O Som e a Fúria*¹¹, de William Faulkner. Benjy é um deficiente mental - provavelmente um autista severo - de 33 anos, filho da tradicional e decadente família Compson, que habita a fictícia Yoknapatawpha Conty, no Sul dos Estados Unidos da América, durante a passagem do século XIX ao XX. Benjy é, parafraseando os versos de Shakespeare que inspiraram o título da novela, um “idiota” que narra uma história “cheia de som e fúria e vazia de significado”¹². Experimentamos esse vazio em diversas variações. A primeira concerne ao próprio desenrolar da narrativa: Benjy é, por assim dizer, incapaz de narrar. Pelo menos, se considerarmos os termos mais estritos e populares da narração dos best-sellers de nosso tempo, que geralmente apresentam linearidade lógica, perfis psicológicos bem definidos das personagens, associações por metáfora, composições de paisagem realistas, enredo estruturado ao redor do clímax, desfecho que desvela o sentido da trama, etc. Tudo isso permanece bloqueado para Benjy, pois ele não pode falar e nem mesmo compreender as palavras.

Todavia, há um escrito que se lê. Fato - narração em primeira pessoa - que entra em conflito com a diegese, afinal, Benjy não pode falar e não há nenhum indício que permita supor sequer que ele seja capaz de escrever. Logo, a origem desse escrito permanece secreta, alhures em um lugar impossível donde não há linguagem e, entretanto, se escreve. Ou seria mais apropriado dizer que se recorda? Que ele, já velho, durante sua estadia num asilo para loucos em Jackson (sabermos desse fato apenas muito depois, nas outras narrativas), em algum instante deu-se por longamente recordar? Ainda assim, não temos resposta, pois recordar não é escrever. Todavia, em que consiste essa escrita ou essa recordação: em descrições centradas no campo da percepção de Benjy. De um lado, ele descreve de tudo o que acontece no espaço exterior imediato da percepção: o que ouviu, viu, cheirou, sentiu ou comeu. Descreve-as literalmente, isto é, sem interpretar. As falas das demais personagens são “transcritas” sem qualquer intervenção aparente. Para além, nenhuma indicação; ele não descreve nada que se situe fora dos limites de sua percepção, algo passível de ser adivinhado pela situação, por exemplo (se há alguma indicação, estas são fornecidas exclusivamente pelas demais personagens em suas falas). De outro lado, descreve o que ocorre no espaço interior imediato de sua percepção. Porém, também descrições literais, sem qualquer representação ou interpretação que formule um sentido. São descritas como que situadas fora dele próprio: “...e eu esbarrei na caixa. Mas quando tentei subir nela ela pulou para longe e bateu atrás da minha cabeça e minha garganta fez um barulho. Fez o barulho de novo e eu parei de tentar

11 FAULKNER, William. *O Som e a Fúria*. Trad.: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

12 “A vida é uma simples sombra que passa (...) É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria / E vazia de significado”. SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Ato V, Cena V. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/macbeth.html#at5c5>

levantar, e fez o barulho de novo e comecei a chorar. (...) Ela continuava fazendo o barulho e eu não sabia se estava chorando ou não”¹³.

Dessa forma, o espaço físico surge indissociado desse campo de percepção. Benjy não é capaz de separar o espaço extensivo - submetido às leis da física - da percepção intensiva - submetida às variações fisiológicas. Para ele, perceber e estar são um único e mesmo fenômeno. No seguinte exemplo ele está tonto de bebida:

Eu não estava chorando, mas não conseguia parar. Eu não estava chorando, mas o chão estava se mexendo, e depois eu estava chorando. O chão não parava de subir e as vacas subiram a ladeira correndo. T.P. tentou se levantar. Ele caiu de novo e as vacas desceram a ladeira correndo. Quentin segurou meu braço e fomos andando para o estábulo. Então o estábulo não estava mais lá e tivemos que esperar até que ele voltasse. Eu não vi o estábulo voltar. Ele voltou por trás da gente e Quentin me sentou na gamela onde as vacas comiam.¹⁴

E o próprio campo de percepção, também, aparece indissociado das intensidades que se formam no interior da mente, como os sonhos ou as formas luminosas que aparecem sob sua pálpebra antes de dormir. Se foi dito que ele não descreve nada para além do campo de sua percepção é porque não lhe é dado diferenciar imaginação da realidade. Ambos constituem um único e mesmo fenômeno e, dessa forma, aquilo que pra nós é apenas imaginação, portanto, sem extensão, para ele é um fato concreto tanto quanto um objeto real. No seguinte exemplo, ele mistura sonho e realidade; acordando de um sonho com o cachorro que acabara de ser assassinado, Benjy acaba por confundir o som de seu próprio choro com o uivo vindo do sonhar em ato: “Dan [o cachorro] uivava. ‘Pare com isso’ disse T.P. Nossas sombras se mexeram, mas a sombra de Dan não se mexia, uivava só quando ele uivava. ‘Não posso te levar lá pra casa berrando desse jeito’ disse T.P. ‘Você agora está pior ainda, com **essa voz de sapo-boi**. Vem”¹⁵.

E como efetua-se a sintaxe do texto? A ortografia e a estrutura das frases são escritas de forma correta (ao contrário do que ocorre na seção de outro narrador, Quentin, onde a pontuação é abolida). Mas há dois detalhes que indicam também uma descentralização da ocorrência sintática do texto em relação ao narrador. Nesse exemplo, fica claro como o narrador percebe as palavras: “(...) e nós paramos no hall e Caddy se ajoelhou e me abraçou e encostou no meu rosto o rosto frio e claro dela. Ela tinha cheiro de árvore. ‘Você não é um pobre bebê. Ouviu. Ouviu. Você tem a Caddy. Não é.”¹⁶ Apesar de termos uma transcrição aparentemente “direta” da fala de Caddy, há a peculiar ausência do ponto de interrogação

13 FAULKNER, op. cit., p.39.

14 Ibidem, p.21

15 Ibidem, p.34. [Grifo do autor]

16 Ibidem, p.10.

no fim das sentenças “Ouvii. Ouvii. Você tem a Caddy. Não é.” Paulo Henriques Britto, tradutor da obra para o português pela editora CosacNaify, foi muito feliz em manter esse traço sutil da ausência de exclamação e interrogação, ao contrário de algumas traduções para o francês e o espanhol que tive contato. Benjy não pode compreender o significado das palavras e, portanto, não pode atribuir inflexões de modo ou intenção de comunicação. Aqui, se quisermos “ler” da mesma forma que Benjy, devemos substituir o tom de interrogação que pressupomos por um seco e vazio de significado “não é.”, cujo sentido literal, para nós que o compreendemos, contradiz a intenção expressiva. Entretanto, há o recurso da onomatopéia: “Disse T.P. ‘Êêêê’”¹⁷; o que reforça o uso da vírgula e ponto final, marcadores de ritmo - algo alhures “compreensível”, pelo som que gera, por Benjy. Em outra passagem, vemos o recurso das aspas (utilizadas para citar a fala das demais personagens) se “apagarem” junto com as luzes do quarto, fato que torna para ele impossível determinar que uma voz representa tal ou qual corpo, tal ou qual sujeito. Não há “fulano disse”, nem aspas, no escuro.

Bem que eu falei que a mamãe estava chorando.’ Disse Quentin.(...) Versh fechou a porta e ficou escuro. Eu sentia o cheiro de Versh e o corpo dele. *Agora todo mundo quietinho. A gente ainda não vai subir por quarto não. O seu Jason mandou vocês tudo ir pro quarto. Ele mandou todo mundo me obedecer. Eu não vou obedecer você não. Mas ele disse que era pra todo mundo. Não disse, Quentin. Eu sentia a cabeça de Versh. Eu ouvia as nossas vozes.*¹⁸

Nessa passagem, fica evidente o caráter marcadamente olfativo com que Benjy experimenta o mundo, cujo cheiro e toque de Versh é o único elo que resta entre ele e seu em torno. Em seu campo, uma percepção somente se liga a outra de maneira provisória, trêmula, jamais fixa. Sem a luz, somem as aspas. As vozes, no escuro, perdem seus corpos, uma vez que somente o significado abstrato de “corpo” pode fixar e distribuir o som da “voz”, mantendo-os interligados, mesmo na ausência perceptível de um ou outro.

No canto era escuro, mas eu via a janela. Me agachei, segurando o chinelo. Eu não via o chinelo, mas minhas mãos viam, e eu ouvia o dia anoitecendo, e minhas mãos viam o chinelo mas eu não me via, mas as minhas mãos viam o chinelo, e fiquei agachado, ouvindo o dia anoitecer.¹⁹

O campo de percepção de Benjy é a sua única interface com o mundo; diferentemente de nós, que possuímos a linguagem. A linguagem, como se sabe, é um fenômeno intersubjetivo

17 Ibidem, p.22.

18 Ibidem, p.28. [Grifo do autor]. Em uma das versões em inglês que consultei, há aspas para toda a passagem grifada. Porém, não na tradução de Britto. Não posso determinar quais das versões se aproxima da original de Faulkner. Porém, isso não altera nossa argumentação porque, ainda que as aspas possam estar presentes, elas já não são mais capazes de diferenciar as personagens em sujeitos definidos. Uma mesma aspa cobre vozes diferentes no escuro

19 ibidem, p.69.

e, portanto, só pode operar a nível da comunicação. Quando o homem fermentado na linguagem diz a si mesmo, em seu secreto interior, que chora, ele pode até acreditar que fala de algo que somente lhe diz respeito; entretanto, o signo “chorar” só pode ser resultado de uma convenção pactuada entre ele e uma comunidade de falantes. Portanto, para determinar se o que se passa em sua “substância” pode ser reunido sobre as designações que a palavra “chorar” representa, o homem deve consultar toda a multidão de homens que compõem a sua comunidade linguística. Assim, conclui-se que esse homem - nós - só pode sentir como seu choro o choro de outrem, não importa o quão convencido ele estiver de que as razões que encontra para o seu choro são de ordem exclusivamente interior e pessoal. Assim, terá ocorrido a um profundo crítico da linguagem que: “A pessoa humana é, para Fernand Deligny, um engodo ideológico, já que ele pensa a si mesmo de acordo com o que a linguagem proclama dele, no ‘consentimento global no qual todos nós encontramos o que cada um de nós sentimos’²⁰m. Mas Benjy, ainda que se perceba certa descentralização da palavra (assignificante em seus ouvidos), também identifica que chora. Seria ele, a excetuar-se a sua deficiência, um homem como nós, isto é, um falante?

Como sabemos, a linguagem humana depende, para o seu desenvolvimento, de um fenômeno suplementar, que é a *representação*. Segundo André Lalande, uma de suas definições possíveis é: “(...)c. O que está presente ao espírito: o que alguém ‘se representa’; o que forma o conteúdo concreto de um ato de pensamento.”²¹. Já outra definição seria: “D. Ato de representar alguma coisa, faculdade de pensar uma matéria concreta organizando-a sob categorias. O Conjunto daquilo que é assim representado”²². De uma lado, a representação representa o próprio ato de pensar; de outro, representa a matéria concreta, doravante submetendo-a a um ato do pensamento. Essa seria a noção compreensão mais sucinta, básica, da ideia de representação. Naturalmente, há também o ato de representar, que segundo o mesmo autor consiste: “C. Corresponder a algo diferente, ser o seu sinal, o símbolo, ou o termo correlativo.”²³ Ou ainda: “D. Apresentar aos sentidos, de uma maneira atual e concreta a imagem de uma coisa irreal, ausente ou impossível de perceber diretamente (...) de onde: ‘representar-se alguma coisa’, quer dizer, ‘configurá-la’, imaginá-la sob uma forma concreta no espírito.”²⁴ O autor nos explica que os sentidos de representar estão ligados a duas ideias fundamentais e, sob certos aspectos, opostas: “por um lado, a de uma presença atual e sensível; por outro, a de uma substituição de uma pessoa ou de uma coisa por um representante”²⁵

20 WEDELL, Noura. To Hold a Wild Basket. In: *The Enemy*, v. 2., 2014, p.13. Disponibilizado digitalmente em: http://theenemyreader.org/wp-content/uploads/2014/02/Wedell_The_Enemy.pdf Acessado em 08/07/14

21 LALANDE, André. Representação. In: *Vocabulário Técnico E Crítico Da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

24 Ibidem.

25 Ibidem.

Ora, já temos claro qual é a única interface linguística de representação possível para Benjy: é a da pura presença das intensidades perceptivas. De todo os componentes da representação, Benjy só pode acessar aquele mais ínfimo, o fato concreto fundamental: a presença atual de tudo que cruza a percepção. Todo o resto está, para ele, como que interditado, inacessível. Não pode servir-se da “substância” concreta da representação - o ato de pensar exclusivamente através das substituições que representam algo já percebido. Benjy procede apenas por coerências fugazes, trêmulas, travadas no presente da percepção e sem qualquer significado, todas constituindo para essa um único e mesmo fenômeno prolongado em aparições e desapareções. Todas as organizações e filtros sob as quais passam as sensações em percepções, verdadeiros blocos de intenção comunicativa, desaparecem para Benjy, dando lugar à formação de um único e mesmo fenômeno concreto e presente.

Assim, na forma absolutamente concentrada de seu campo da percepção transforma toda a variedade de fatos - extensivos, factuais, dramáticos, sensoriais, fisiológicos, imaginativos, emocionais, temporais e espaciais, etc - um único e mesmo fenômeno de representação intensiva. Nesse espaço de pura percepção, a narração também não tem mais de proceder por blocos de representação funcionais. Sem ter de representar a intenção simbólica comunicativa - exemplo: desenvolver emoção em toda a sua duração; situar uma recordação no tempo; descrever a ação dramática em toda sua extensão; concatenar o enredo em porções situacionais de sentido; - Benjy pode passar, em sua representação intensiva, de um território a outro, de uma percepção à outra a qualquer momento, pois todas elas se tratam de um único e mesmo fenômeno. E é isto, de fato, o que ele faz. Em sua narração, nos sentimos ricocheteados de um fragmento de evento a outro, de uma percepção à outra, sem que qualquer sentido ou função dramática seja legível. O relato de um evento é entrecortado por outro através de um corte brusco, às vezes interrompendo o meio de uma frase. Em várias situações há, entre um fato e outro narrado imediatamente após, uma elipse temporal de dezenas de anos, sem que isso seja-nos verbalizado - ao menos, não literalmente. Faulkner, consciente da dificuldade de leitura, introduziu marcações em itálico para indicar a entrada de uma nova passagem. E elas, sem respeitar qualquer linearidade lógica, espacial ou temporal, distribuem-se no campo intensivo da narração formando uma trama espessa, densa, embaraçada. Como se apontassem para um único e mesmo fenômeno - uma vida construída no atemporal dessubjetivado da percepção, cuja única possibilidade de coexistência com o outro é a construção de frágeis coerências.

Embalados pelo balouçar da percepção de Benjy sobre o vazio do significado, o som e a fúria da vida se misturam. Por exemplo, o fogo e as formas do interior de suas pálpebras são, em seu vai-e-vêm, a mesma coisa, o mesmo fato concreto, formas lisas e brilhantes: Ela levou-me para ao pé do fogo e eu fiquei a olhar para as formas suaves e brilhantes. Ouvia o fogo e o telhado”²⁶ - e - “eu ouvia todos nós, e o escuro, e sentia o cheiro de alguma coisa.

26 FAULKNER, op. cit., p.62.

E então vi as janelas, onde as árvores estavam zumbindo. Então o escuro começou a virar umas formas lisas e brilhantes, como sempre acontece, mesmo quando Caddy depois diz que eu estava dormindo.²⁷ Ambos são experimentados no presente da percepção, na concretude da representação intensiva. Desligada de qualquer imperativo de comunicação - que requer a diferenciação entre eles -, elas podem unir-se em uma única e mesma experiência íntima e dessubjetivada da percepção. Aqui, é possível perceber claramente que a palavra “fogo” - que, para nós, organiza os dados de nossa percepção em torno da noção da combustão da matéria - não intervém no desenrolar do fenômeno e, portanto, não contribui com a formação do sentido do signo da palavra: “Jason jogou o papel no fogo. Fez um barulhinho, desdobrou-se, ficou preto. Então ficou cinza. Então sumiu.”²⁸ [5] (e não é dessa forma que o assombro nos acomete? No trêmulo do fenômeno cujos signos ainda não se apresentaram?). Assim, a percepção passeia sobre a superfície dos fatos da vida formando pequenas coerências. O vivo do fogo, ali, reaparece no espelho, depois, surge novamente nos olhos de um personagem, desliza em halo sob as paredes ou as mãos, irrompe no interior das pálpebras...; enfim, um único e concreto fenômeno do fogo atemporal que, entretanto, desaparece e reaparece, em pequenas formações de coerência

Versh me pôs no chão e entramos no quarto da mãe. O fogo estava aceso. O fogo subia e descia nas paredes. Havia um outro fogo no espelho. Senti um cheiro de doença. Estava num pano dobrado em cima da cabeça da mãe. O cabelo dela estava no travesseiro. O fogo não chegava até lá, mas iluminava a mão dela e os anéis saltavam. ‘Vem dar boa-noite pra mamãe.’ disse Caddy. Fomos até a cama. O fogo saiu do espelho.²⁹

Dentre todos os sentidos, o olfato parece ser privilegiado. Justo ele que, em conjunto com o paladar, são talvez os sentidos mais ignorados pela literatura ou em nossas representações de nossa consciência (embora Proust já tenha dado-lhes a grande e definitiva homenagem). Somente o cheiro parece ser capaz de contribuir com alguma intuição, com alguma antecipação. Na passagem do cão supracitada, por exemplo, é através do cheiro pútrido do bicho recém assassinado que Benjy põe-se a sonhar. É através também do olfato que reconhece sempre a pessoa de quem mais “gosta”: Caddy, que cheira como árvore. Candace Compson, sua irmã, é, de certa maneira, a protagonista do livro. Porém, como numa tragédia grega, ela é um “centro ausente da trama (...) inalcançável e incognoscível”³⁰[6]. Ela aparece sempre pelas bordas em todas as quatro narrativas, sempre conduzindo ao mesmo tempo

27 ibidem, p.13.

28 Ibidem, p.69.

29 Ibidem, p.59.

30 CHURCHWELL, Sarah. Rereading The Sound and the Fury by William Faulkner. *The Guardian*. London: Guardian News and Media Limited, 20/07/12. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2012/jul/20/sound-fury-william-faulkner-rereading>. Acesso em: 08/07/14.

que se esquivando do que se narra. Tal ausência deve-se a uma série de eventos traumáticos, ligados a desvios da norma de comportamento sexuais, que levam Caddy a seguir seu destino trágico longe do lar dos Compson, fato esse que perturba, de diferentes formas, todos os narradores. Todavia, é no relato de Benjy que Caddy apresenta o esplendor de sua presença de forma mais viva e pungente. É que os dois são extremamente ligados um ao outro. Caddy toma para si a tarefa de cuidar dele, protegendo-o seja da forma muitas vezes francamente violenta com que os demais administram sua deficiência, seja ajudando-o a acomodar-se nas situações dramáticas que logra não entender. Seria, entretanto, errôneo atribuir que Benjy sente afeto por ela; pelo menos, afeto tal qual nós o entendemos, em seu sentido mais estrito, corriqueiro, como uma relação de pertencimento entre dois sujeitos. Ele não pode compreender que ela é sua irmã, que ela é uma pessoa alegre, cuidadosa, gentil, muitas vezes dura e radical, impossível de ser controlada. Não é dessa forma, através de adjetivos, que ele representa a si mesmo Caddy. Seria melhor falarmos de “Caddy”, isto é, não um nome que identifica um sujeito, mas um “som”, uma “presença”, um conjunto de intensidades, de percepções, em torno das quais organiza-se certa coerência. Devemos entender “Caddy” da mesma forma que a sentença destituída do ponto de interrogação intencionado de “Não é.”: como um conjunto linguístico delimitado apenas pela indicação de uma presença que se percebe, destituído da função representativa de substituição. Na passagem que abre o livro somos logo confrontados com esse aspecto. Benjy, já velho, encontra-se no antigo pasto da propriedade dos Compson, vendido há algum tempo e que, agora, tornou-se um campo de golfe. Do outro lado da cerca, de repente, Benjy ouve os gritos de *“caddie, caddie”*³¹. O termo *caddie*, em inglês, é uma palavra homófona que representa o “ajudante do golfista”. Assombrando, Benjy passa a “berrar” de choro; deslizando pela cerca, em algum momento agarra-se a ela. Luster, seu criado, acredita que ele chora por que quer ver os golfistas; assim, o conduz até o jardim onde há uma fenda por onde pode-se acessar o campo de golfe. Ao passar, entretanto, Benjy agarra-se em um prego. E é aí, agarrado no prego, que toda uma nova passagem cruza a narrativa (marcada em itálico):

Espera aí.’ disse Luster. ‘Você prendeu naquele prego outra vez. Será que você nunca consegue passar aqui sem prender no prego.’ *Caddy me soltou e passamos para o outro lado. O Tio Maury disse para a gente não deixar ninguém ver a gente, então é melhor a gente se abaixar, disse Caddy. Abaixa, Benjy. Assim, ó.*³²

Logo em seguida, temos uma outra passagem na qual Benjy está “esperando” por Caddy no jardim. Assim ele relata:

Peguei no portão mas não senti nada, mas sentia o cheiro forte do frio. ‘Põe as mão

31 FAULKNER, op. cit., p.5.

32 Ibidem, p.6.

no bolso de novo'. Caddy estava andando,. Depois estava correndo, a sacola de livros balançando atrás dela. 'Oi, Benjy', disse Caddy. Ela abriu o portão e entrou e se abaixou. Caddy tinha cheiro de folha. 'Então você veio me esperar.' Disse ela. 'Você veio esperar a Caddy. Por quê você deixou ele ficar com as mãos tão frias, Versh.' 'Eu mandei ele botar as mãos no bolso.' Disse Versh. 'Ele cismou de pegar no portão.' 'Você veio esperar a Caddy.' disse ela, esfregando as minhas mãos. 'O que foi. O que é que você querendo contar pra Caddy.' Caddy tinha cheiro de árvore e de quando ela diz que a gente estava dormindo.³³

Creio que, nessas duas passagens, o autor visa demonstrar de maneira bastante didática a clivagem operada no seio da representação entre uma percepção que opera na atualidade do presente; e outra que opera na substituição representativa que permite, na ausência do fato concreto, manipulá-lo em passado, presente e futuro. O que fica claro em ambas as situações? De um lado, uma organização em porções delimitadas de tempo. Luster crê que Benjy quer ver os golfistas; Luster não entende porque ele sempre se agarra no prego. Já Versh, outro criado, atribui à deficiência mental o fato de ele tirar constantemente as mãos do bolso; e Caddy, ao chegar em casa da escola, acredita Benjy estava esperando por ela. Ver algo, sempre agarra-se em algo, esperar algo ou alguém e gesticular para o nada: vê-se que nós operamos toda a nossa representação do mundo em torno de nosso conhecimento desse algo, todavia substituído por um signo com certa abstração que permite manejá-lo em nossa reflexão acerca do sentido. A espera, por exemplo, depende dos dados escola, portão, horário, pessoa, para poder existir efetivamente enquanto tal. Esperar depende dos dados suplementares; do contrário, transformar-se-ia apenas em permanecer em um determinado lugar sem qualquer função pré-determinada. Nada disso, porém, pode ser atribuído a Benjy. Do outro lado do signo representativo, o que vemos é, na verdade, um jogo de iminência da presença.

De certa forma, Benjy reconhece, em determinados campos de coerência, certos rituais que fazem com que certas coisas apareçam ou desapareçam, como que em um jogo de mágica. Ir até o portão gelado, tirar as mãos do bolso e deixá-las congelar agarradas ao portão faz surgir, de alguma forma, para os olhos de Benjy, uma pessoa ("Caddy") que, por sua vez, traz consigo seu típico cheiro de árvore e de quando se diz que se está dormindo; fato que parece ser fruto de consentimento dessa outra pessoa que, no exato momento que chega, sela o ritual ao esquentar as mãos do narrador. No campo de coerência do jardim, portanto, há certos rituais que o colocam na iminência da aparição de algo. Entretanto, nada isso tem a ver com o signo que representa algo deveras ausente; Benjy não pode compreender que Caddy ausentou-se por um tempo pois ambos dependem de uma representação, seja da ideia de sujeito que se desloca no espaço, seja em porções de tempo que delimitam ações, em todo caso, noções que só podem efetuar-se de forma abstrata no impalpável de nossa cognição. Caddy, porém, de um jeito análogo à ignorância de Benjy, também logra em compreender

33 Ibidem, p.8.

todos esses rituais de iminência efetuados na coerência. Assim, nada pode compreender senão que ele a espera e que, em seu mutismo desesperado, quer lhe contar alguma coisa.

Grande parte da beleza e da miséria do relato de Benjy consiste nas coerências que constrói e nas incoerências súbitas que irrompem diante de si. Sobretudo as construídas ao redor de Caddy, quem deu-lhe a mais sólida experiência de coexistência e, depois, simplesmente sumiu. Em uma passagem repleta de implicações para a trama, Benjy recusa Caddy. Todos ficam surpresos... Caddy deve ter feito alguma coisa. Talvez seja o chapéu, talvez seja o vestido cheio de fricote, argumenta o outro irmão Jason. Sem entender, Caddy, naquela época com 14 anos, segue para o banho. Benjy segue-a com distância, curioso. Fica a ouvir o som da água cair. De volta, Benjy aceita-a de novo; está, porém, perdido. “‘Ora, Benjy.’ disse ela. Olhou para mim outra vez e eu fui e ela me abraçou. ‘Você encontrou a Caddy de novo.’ disse ela. ‘Pensou que a Caddy tinha fugido, é?’ Caddy tinha cheiro de árvore.”³⁴ Caddy segue junto com Benjy para o quarto. Vaidosa, para em frente ao espelho para se olhar ou pentear os seus cabelos; gestos que ele não entende. “Ela sentou em frente ao espelho. Ela parou as mãos e olhou para mim. ‘Ora, Benjy. O que foi.’ disse ela. ‘Não chora não. A Caddy não vai embora não. Olha aqui.’ disse ela. Pegou o vidro e tirou a tampa e o levou até meu nariz. ‘Gostoso. Cheira. Bom.’”³⁵ Novamente Benjy recusa-a e foge; assim, descobre: o problema é o novo perfume que acabou de ganhar. Consternada com a visível desorientação que tal cheiro causou no irmão, toma de súbito uma resolução: resolve abrir mão do perfume. Segue com ele até a cozinha para que dê o frasco para a negra matrona Dilsey (a última narradora do livro). “Caddy tinha cheiro de árvore. ‘Nós não gostamos de perfume.’ disse Caddy.”³⁶

Há duas formas de ler essa passagem. Uma, mais corrente, é reconhecer nela uma função simbólica no quadro geral da trama, e supor que Benjy já era capaz de pressentir o desenvolvimento da “maturidade sexual” de Caddy, simbolizada pelo perfume, que, mais tarde, traria graves consequências. Benjamin é ora uma espécie de quase idiota, capaz de perceber antes de todos os primeiros indícios -

entendendo quase absolutamente nada, ele reconhece o seu laço e parece ser incapaz de superar a sua partida. Ele também parece ter uma ideia acerca da razão dela partir, constantemente recordando cenas que retratam a sexualidade de Caddy. Ele é feliz quando recorda do seu cheiro de árvores (representando sua inocência e infância), e fica enlouquecido quando recorda do seu cheiro de perfume (indicando maturidade sexual)³⁷;

34 Ibidem, p.41.

35 Ibidem. [Grifo do autor.]

36 Ibidem.

37 FUJIE, Kristin. Female Sexuality and Race in *The Sound and Fury*. In: TREFZER, Annette; ABADIE, Ann (Org.). *Faulkner's Sexualities*. Oxford: University of Mississippi Press, 2010, p.121. [Tradução do autor].

ora, ele é como uma espécie de profeta que deixa pistas de seu mistério - e é dessa maneira, por exemplo, que a colunista do *The Guardian*, Sarah Churchwell, lê a obra: “Faulkner força o leitor a descobrir o que está acontecendo (e quando) a partir das pistas que ele deixa cair. É uma espécie de ficção de detetive, o tipo que deixa alguns leitores loucos: mas é também um *reductio ad absurdum* do ato de leitura ele próprio. Toda a leitura requer que o leitor deduza o sentido”.³⁸ Porém, a segunda hipótese parece-me a mais correta, e consiste em compreender que Benjy nada pode compreender, nem mesmo intuir. Pressentir um “desenvolvimento sexual” somente é possível se se compreende a noção abstrata de “sexualidade” que se organiza em porções de “tempo fisiológico e psicológico”. Os sinais ou símbolos - a vaidade nascente, a vontade de usar perfumes e saias com fricote, o lento admirar com as mãos o corpo e os cabelos em frente o espelho - representam, sob a forma de um indício, essa noção abstrata, construída culturalmente através da linguagem, que é a “sexualidade”. Tudo isto é demais para Benjy, incapaz de pensar - sua mão parou e ela olhou para mim. No presente de sua percepção, o cheiro de perfume não indica nada para além dele próprio: sua súbita aparição desorganiza as provisórias coerências com o derredor - o cheiro de árvore - de tal maneira que tudo se tornará imediatamente irreconhecível para ele, configurando assim uma perda real dessa coisa chamada “Caddy”, ainda que ela volte a se revelar posteriormente com o velho cheiro conhecido.

Tudo trata-se de um único e mesmo fenômeno de aparições e reaparições; tudo não passa de uma mesma miséria, onde a agonia, de repente, encontra a mágica: semelhanças, intensidades que fazem, subitamente, reaparecer aquilo que foi perdido...

[Benjy] amava três coisas: o pasto que foi vendido para custear o casamento de Candace e os estudos de Quentin em Harvard, a irmã Candace, a luz do fogo. O qual não perdeu nenhum dos três porque na verdade não conseguia se lembrar da irmã e sim apenas de sua perda, e a luz do fogo era a mesma forma luminosa do adormecer, e o pasto era até melhor depois de vendido do que antes porque agora ele e T.P. Podiam não apenas seguir atemporalmente ao longo da cerca os movimentos que para ele não importava que fossem de seres humanos com tacos de golfe, mas também T.P. agora ia com ele a tufo de grama ou mato onde de repente apareciam na mão de T.P. pequenas esferas brancas que enfrentavam e até mesmo derrotavam o que ele nem mesmo sabia ser a gravidade e todas as leis imutáveis quando a mão a lançava contra o chão de tábuas corridas ou a parede do defumadouro ou na calçada de concreto. Castrado em 1913. Internado no Asilo Estadual, Jackson, em 1933. Também nesta ocasião não perdeu nada porque, tal como no caso da irmã, não se lembrava do pasto e sim da perda do pasto, e a luz do fogo continuava sendo a mesma forma luminosa do sono.³⁹

38 CHURCHWELL, op. cit. [Tradução do autor].

39 Comentário de William Faulkner no apêndice de O Som e a Fúria, escrito dezesseis anos mais tarde. (FAULK-

Seria preciso distinguir, portanto, uma linha trágica da representação - organizada sobre o tempo passado, presente e futuro, por onde os eventos configuram símbolos que perduram no interior das personagens, formulando representações acerca do sentido que cada um enxerga pra si no desenrolar de seu destino -, e outra linha miserável - estendida no atemporal da percepção pura, que debate-se no espaço e que é capaz apenas de organizar coerências com seu entorno a partir da recorrência de certos “rituais” em que certas semelhanças de intensidade aparecem ou desaparecem. Em resumo, uma linha significativa e outra linha intensiva. De um lado, a linha trágica ou significativa organiza-se em torno da ideia da morte, e sua grande tarefa é, constantemente, formular um sentido para o total do vivido que, doravante, concorre para seu desaparecimento. Ou seja, ela forja relações de diferença entre comportamentos, ideias e sensações acumuladas ao longo do tempo, buscando sempre antecipar o sentido diante da iminência da morte. Brás Cubas, narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance de Machado de Assis, era um grande trágico quando, corrigindo Pascal - para quem o homem não passava de um caníção que pensa -, assim definia sua teoria da “errata pensante”: “Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.”⁴⁰ Já do outro lado, a linha miserável ou intensiva organiza-se em torno do senso da vida; mas não a vida que concerne um sujeito, um indivíduo, mas uma mesma e impessoal vida, que anima as pessoas tanto quanto a matéria que se percebe. Uma vida que fundamenta-se ao redor de fatos elementares, como o fogo e a árvore, em torno dos quais criam-se coerências, isto é, frágeis relações de similitude, através da nossa percepção. Quando não se pode mais estabelecer coerências, vê-se as próprias potências da vida diminuídas: emerge assim o senso da miséria.

Na seguinte cena, é possível ver deslizar as duas linhas de forma disjuntiva. Partindo de um mesmo ponto - cruzar o jardim - Caddy e Benjy vivenciam a situação de formas distintas que não se tocam:

Caddy me soltou e passamos para o outro lado. O tio Maury disse para a gente não deixar ninguém ver a gente, então é melhor a gente se abaixar, disse Caddy. Abaixa, Benjy. Assim, ó. Nós nos abaixamos e atravessamos o jardim, as flores raspando na gente e estremecendo. O chão era duro. Subimos na cerca, onde os porcos estavam grunhindo e fungando. Eles devem estar tristes porque mataram um deles, disse Caddy. O chão era duro, remexido e embolotado. ‘Fica com as mãos no bolso’, disse Caddy. Senão elas congelam. Você não quer ficar com as mãos congeladas no Natal, não é.⁴¹

NER, op. cit., p.329.)

40 ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Disponibilizado integralmente pelo MEC em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm05.pdf>. Acesso em: 08/07/14. P. 39.

41 FAULKNER, op. cit., p.7.

Na linha trágica de Caddy, o que importa é o fato de que “mataram um deles”, isto é, todo o sentido fica como que embotado diante desse fato, a morte, ainda que de um porco, a morte, que requer toda atenção, não havendo espaço para perceber detalhes sutis, como o roçar das flores ou o remexido do chão, fatos ínfimos demais - corriqueiros - para compor uma paisagem simbólica do fim. Já na linha miserável de Benjy, nada disso - a atenção unívoca; a morte - faz sentido algum. Porém, quanta atenção dispersa ele presta ao chão, às flores... Justamente por encontrar-se fora da tarefa pesada de emular o sentido total do tempo, que é a morte, ele pode recolher toda a dispersividade que salpica o espaço com discretas intensidades. Porém, o que intenciona Faulkner ao juntar, em uma mesma cena, duas formas de estar no espaço tão distintas? Será que ele quer apenas representar simbolicamente o assassinato melhor - e assim lança mão de Caddy, que reconhece o fato, e de Benjy, que o sente cada detalhe? A leitura via campos de coerência leva-nos a outro lugar.

Benjy, pode-se dizer, encadeia imagens em seu errático processo de recordação. Na verdade, talvez seria mais prudente dizer que ele encadeia certos fenômenos que antecedem uma imagem em uma linha que antecede uma recordação. Uma imagem a menos; uma recordação a menos (lembremos da intuição de Ronaldo Brito para esse a menos). Em que consiste esse encadeamento? Conforme o leitor já notou, a citação anterior é uma passagem que se justapõe à já citada passagem do golfe e, depois dela, segue-se a outra em que ele encontra-se diante do portão. Faulkner enfatiza repetidas vezes o gesto de pôr as mãos no bolso ao longo de toda a narrativa. Na sequência, Benjy passa: do som da palavra e do agarrar-se ao prego (Caddy ausente) - ao andar por entre o jardim, onde analisa o chão remexido (C. presente) - às mãos dentro e fora do bolso, em frente ao portão (C. ausente-presente) - retorno à cena do golfe, onde ele olha para os jogadores que se perdem no horizonte (C. ausente). Ora, trata-se de uma mesma coerência: são todos gestos que, efetuados no espaço, de alguma forma estão ligados à mágica da aparição de Caddy. Ora, mas para que recordá-los se não possuem valor algum, se objetivo é rever Caddy? É preciso, aqui, compreender que Benjy não recorda. Da mesma forma que o fogo é também a forma lisa e brilhante que passa dentro de seus olhos fechados, o que ele recorda é um presente concreto tanto quanto o que ele vê de olhos abertos. O fogo e as formas da retina são indissociáveis enquanto aparição e desaparecimento; e indiferenciáveis, enquanto constituem um único e mesmo fenômeno. Ambos deslizam em um mesmo atemporal. Portanto, Benjy está, em verdade, em uma situação deplorável, completamente miserável, agonizando de todas as formas a ausência desse elo de coerência que é aquilo que emerge por trás do “som” de “caddie”...

*groping: a pallid and helpless mass of all mindless agony under sun, in time yet not of it save that he could nightly carry with him that fierce, courageous being who was to him but a touch and a sound that may be heard on any golf links and a smell like trees, into the slow bright shapes of sleep.*⁴²...

42 “tateando: uma massa pálida e indefesa de toda uma agonia irracional sob o sol, e em tempo nada disto impediu

Cruzando de uma percepção à outra, de um acontecimento a outro, de um cheiro, de um tato, de uma fala incompreensível, de um desespero ou de um afago a outro, e todos constituindo um único e mesmo fenômeno, Benjy procura pelo elo de coerência, elo esse que, entretanto, aparece apenas intermitentemente nas imagens que passam por sua mente - ele, que agora está internado em um asilo em Jackson, privado enfim, definitivamente, da possibilidade de coexistir na frequência do a menos. Quando Sarah Churchwell ou diversos outros autores imputem a Benjy uma certa capacidade inata de “intuição” ou de “sexto sentido”, fazem senão, ao meu ver, confundir as duas linhas, enxergando numa mesma coisa algo que, todavia, opera de forma disjuntiva a partir de um mesmo texto. Entretanto, tal confusão poderia advir de uma intenção do próprio Faulkner, que espera que sejamos capazes de produzir algum ponto de convergência ao apresentar opostas, por exemplo, na passagem do perfume, a percepção assignificante de Benjy e a acusação de Jason de que Caddy sente-se “o máximo” com vestido fricotado. Como deve-se processar tal convergência sem que caiamos no erro de justapor as duas linhas pressupondo, erroneamente, que elas possuam uma inteligibilidade mútua?

Como relata Kristin Fujie, William Faulkner

identificou em diversas ocasiões uma imagem que seria o momento de uma gênese transcendental da novela (...) trata-se da imagem das ceroulas enlameadas de Caddy, vistas de baixo enquanto ela sobe em uma árvore para contemplar a morte que, segundo Faulkner insistiu veementemente, é a origem de toda novela.⁴³

Porém (aqui a autora cita John T. Matthews), em tal cena “aparece apenas de forma fragmentada na seção de Benjy e quase nunca reaparece, como se a novela avançasse perdendo a imagem inicial de sua própria imagem.”⁴⁴A passagem que ela discute é essa: “Ele foi e levantou Caddy até o primeiro galho. Vimos os fundilhos da calcinha dela sujos de lama. Então não vimos mais Caddy. Ouvíamos o barulho da árvore.”⁴⁵ - ao qual acrescento uma continuação o resto do parágrafo - “O barulho da árvore parou. Olhamos para os galhos imóveis.”⁴⁶ - e a nova cena com a qual essa se conecta, onde Benjy, dezenas de anos mais tarde, bêbado no alto de uma árvore, vê Caddy se preparando para o casamento - “*Eu vi as pessoas. Depois vi Caddy, com flores no cabelo, e um véu comprido como vento reluzente. Caddy Caddy*”⁴⁷ - e que termina assim - “Caddy me abraçou, e o véu reluzente dela, e não senti mais o cheiro

que ele pudesse carregar consigo aquele ser feroz, corajoso que para ele era senão um toque e um som que pode ser ouvido em qualquer partida de golfe e cheirar como árvores, adentrando nas lentas formas brilhantes do sono.” [Tradução do autor]

(FAULKNER, William. Introduction to *The Sound and Fury*. In: SPILL, Frédérique. *L'Idiotie dans Louvre de Faulkner*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p.185)

43 FUJIE, op. cit., p.120-121.

44 Ibidem.

45 FAULKNER, op. cit., p.38.

46 Ibidem.

47 Ibidem.

de árvore e comecei a chorar”⁴⁸ - donde passamos à cena do perfume supracitada. Do ponto de vista do campo de coerência, uma mesma agonia, a mesma procura por um ritual que cesse a intermitência: em toda a passagem, uma Caddy simultaneamente presente e ausente (Caddy Caddy). Agora, Benjy procura organizar sua coerência ao redor da árvore e do gesto de subi-la. Na ocasião da árvore, Benjy vê uma simultaneidade de percepções que, de uma forma muito peculiar, constroem, ao longo da sua recordação a menos, uma representação puramente intensiva da perda de Caddy. Nada a ver com o pressentimento de que ela vai se casar e sumir. Primeiro, ela sai da terra (fundilhos enlameados), sobe a árvore e some por trás dela. Depois, é Benjy que refaz o mesmo percurso, o mesmo ritual, donde, em seu topo ele vê Caddy, com flores no cabelo e com um véu como o vento. E quando ela retorna, ela já não tem mais cheiro de árvore. Nessa linha, ela passou da terra aos céus - não como símbolo de morte, mas como fato concreto, literal - e desapareceu no vento, restando apenas uma forma etérea que, entretanto, não pode mais servir como elo seguro de coerência, uma vez que o principal elemento, o olfato, foi perdido. Porém, a mesma agonia, a mesma iminência de mágica. A cada prego, a cada árvore, a cada flor, a cada ventania, a cada bruxuleio do fogo sob o vento... Mas, de outro lado, a mesma passagem serve como potente “imagem simbólica” do destino de Caddy, haja visto que, no topo da árvore, com a calcinha completamente suja, ela contempla a morte da avó e é vista casando, e a imagem que Benjy nos oferece é, para nós, de uma aparência ao mesmo tempo angelical quanto funesta - sequências de imagem que representam, por que substituem, de forma muito potente o destino de Caddy, que será levada a viver o exato ciclo de vida e morte, tendo o casamento como o elo central. Como, então, fazer convergir as linhas em nossa leitura, sem fazer de Benjy um profeta ou de Caddy uma “embotada”?

Cabe aqui outro desvio. Segundo Nicolas Abbagnano, em sua origem, no medievo, a palavra “representação” indicava duas coisas: ideia e imagem. Somente depois, já no fim da escolástica, ela encaminha-se para o “significado das palavras”. Porém, ao longo do tempo passou a circunscrever também as atividades artísticas, consideradas representativas por fazer ver, de forma concreta, a imagem de uma coisa “irreal, ausente, impossível”. Mais tarde, com Kant, que teremos para a *Vorstellung* um “significado generalíssimo, considerando-a gênero de todos os atos e todas as manifestações cognitivas, independentemente de sua natureza de quadro ou semelhança (Crít. Da R. Pura, Dialética, livro I, seq I)”⁴⁹. Já Taine, segundo Lalande, compreende na manifestação da representação um jogo empírico de correspondências, repetições e substituições, através das quais “os fatos exteriores, presentes, passados, futuros, particulares, gerais, simples, complexos, tem o seus representantes internos e estes representante mental é sempre o mesmo acontecimento interno, mais ou

48 Ibidem, p.39.

49 ABBAGNANO, Nicola. Representação. In: *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 853.

menos composto, repetido e disfarçado.”⁵⁰ Nesse caso, o símbolo é uma das formas superiores desse jogo de correspondências, e fundamenta-se na analogia. Lalande cita Jules Lemaitre, para quem o termo é “Um símbolo de que apenas nos é dado o segundo termo, um sistema de metáforas seguidas”⁵¹. O símbolo, conclui o autor, parece ter em todo caso um alto poder interno de representação, sendo capaz - como é o caso do símbolo ouroboros, a serpente que engole a própria cauda, representando a eternidade - de exprimir “relações elementares com algo de caráter elevado e ideal que não pode ser expresso imediatamente.” Porém, ao tomarmos por imagem o conceito atual, que concerne à ocorrência visual ou imaginativa, percebemos uma diferença de natureza entre ela e o símbolo. A imagem é uma representação que jamais se abstrai da percepção anterior ou atual - seja em sua própria ocorrência material; seja pelas vias com que encontra o meio de se formar na imaginação. Já o símbolo pode ser abstraído de sua própria imagem ou meio pelo qual se formou (perceptivo ou ideal), ao fiar-se num sistema de metáforas considerado ideal demais para ser visualizado ou exprimido doutra forma.

Uma das aparentes intenções de Faulkner, em *O Som e a Fúria*, seria abordar a representação a partir da disjunção entre o presente da percepção e o passado-presente-futuro do sentido, entre a linha trágica e a linha miserável, e assim esquivar-se dos “labirintos” com que o símbolo, através de seus sistemas espirais de metáforas, faz escoar toda a pungência factual do representado e, nesse esteio, o próprio senso de vida que ele pode fazer repercutir em nós. Mas não se trata de romper definitivamente com o símbolo. Na verdade, ele parece desejar que ele reapareça mais pungente, dessa vez entranhado na estranheza da carne que dá a perceber. As duas linhas circulam sempre sobre uma mesma matéria partilhada. Quentin - outro irmão, que nutre um desejo incestuoso por Caddy - também partilha com Benjy o mesmo fato - um tecido molhado por lama. Porém, Quentin não estava no momento em que ela sobe na árvore, mas na origem da lama - quando Caddy, ainda criança, sentara na beira do rio, no dia em que a avó morreria. Dezenas de anos mais tarde, já adulto, ocorre-lhe de perguntá-la (em um devaneio, não sabe-se bem) se “Caddy você lembra que a Dilsey brigou com você porque sua calcinha estava suja de lama”⁵². É a lama que, aos olhos de Benjy, representa intensivamente o sumiço de Caddy no vento (e a possibilidade mágica de seu retorno); e é a mesma lama que, aos olhos de Quentin, representa simbolicamente a perda espúria da virgindade que ele lograra em defender (e que, entretanto, revela a possibilidade do ato sexual que deseja). Se Benjy está condicionado ao puro presente de sua percepção, Quentin está condicionado ao passado e ao futuro, e esse pequeno detalhe - um pano sujo - desgarrar-se de alguma forma de sua realidade matéria para reaparecer abstraído como condicionante simbólico de sua cognição (aqui depreende-se todas as conotações sexuais

50 LALANDE, André. Símbolo. In: *Vocabulário Técnico E Crítico Da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

51 Ibidem.

52 FAULKNER, op. cit., p. 47.

do símbolo que alguns autores imputam certo caráter freudiano). Mas é à mesma matéria, à mesma carne - pano com terra; pano sujo - que sempre devem voltar.

Durante algum tempo procurei por uma forma de fazer convergir em um mesmo ponto a leitura das duas linhas, de forma que fosse capaz de ver em uma mesma imagem as duas linhas trágica e miserável, isto é, as duas linhas de representação intensiva e significativa. Procurei por esse ponto não porque me parece que essa seja a verdadeira intenção do autor; mas porque esse é meu trabalho, o do observador: armar uma forma de ler...Cheguei a conclusão de que só haveria uma forma: *o assombro*.

Voltemos a uma passagem já citada, que repito aqui para a comodidade do leitor, haja visto que quer demonstrar uma variação da condução da leitura sobre esse trecho. Trata-se de um trecho algo insignificante na trama. Ele é interessante para nós porque é um fragmento completo.

Caddy me soltou e passamos para o outro lado. O tio Maury disse para a gente não deixar ninguém ver a gente, então é melhor a gente se abaixar, disse Caddy. Abaixa, Benjy. Assim, ó. Nós nos abaixamos e atravessamos o jardim, as flores raspando na gente e estremecendo. O chão era duro. Subimos na cerca, onde os porcos estavam grunhindo e fungando. Eles devem estar tristes porque mataram um deles, disse Caddy. O chão era duro, remexido e embolotado.⁵³

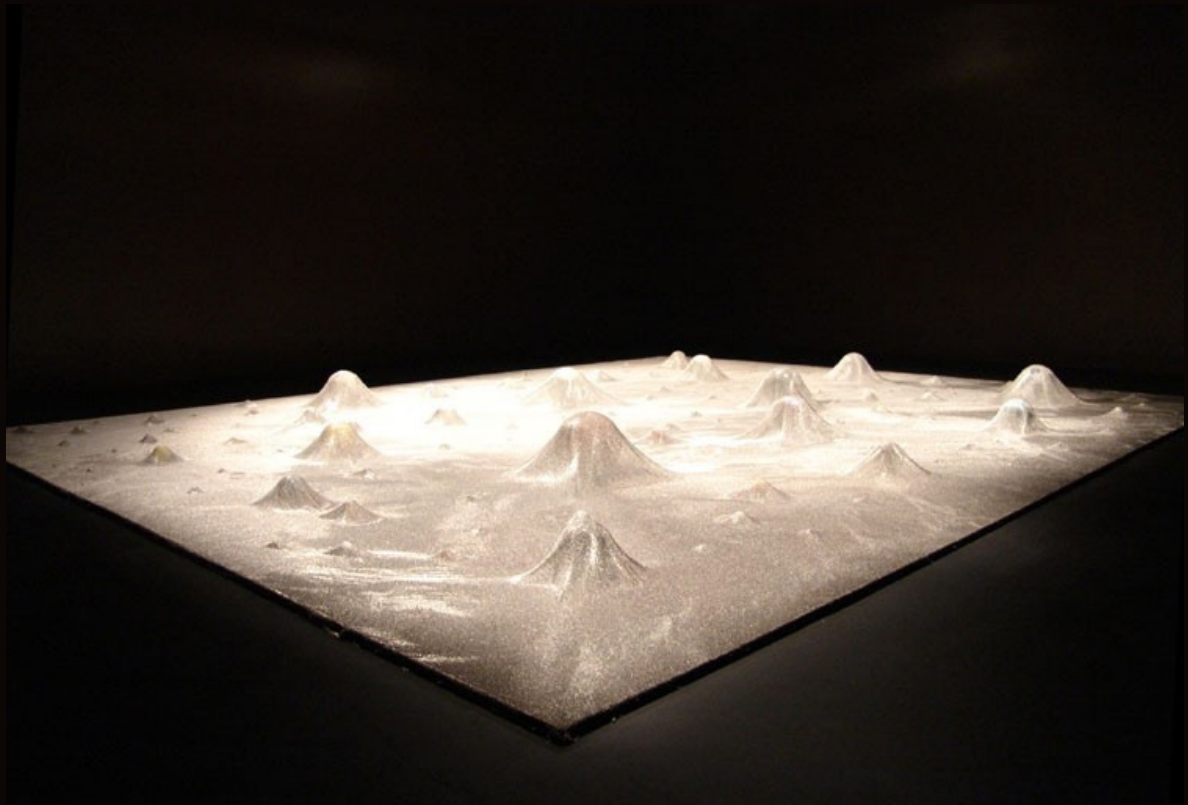
Meu exercício procede da seguinte forma. Primeiro, procuro atenuar o significado das palavras. Como? Deslizo o olho por elas atento não para o que elas dizem, mas para o oco abafado, seco, que cada ponto final gera - sobretudo nas falas citadas - na percepção idiota de Benjy. Depois, sobre essa massa oca, vazia, todavia espessa, procuro entrever o que há de intensidades a serem percebidas. Assim, embalado pelo som de uma leitura completamente sem inflexão de voz, procuro tornar palpável algumas indicações como “duro”, “flores raspando”, “porcos fungando”. Demora certo tempo até que se forme essa paisagem intensiva - donde concluo que minha leitura privilegia a dimensão significativa em detrimento da sensível. Às vezes, com os olhos fechados, procuro tornar vigorosamente palpável tais indicações e, somente quando o chão está duro, remexido, embolotado o suficiente, somente quando encontro um grunhido adequado dos porcos, somente quando as flores roçam - ao mesmo tempo suave e cortantemente, úmida e entretanto perfeitamente distinguíveis entre flores, folhas e caules pelo “meu” corpo de criança agachado, donde perpassam os membros superiores, mais sensíveis no tato - plenamente, permito-me passar para a próxima variável. Que consiste então, em pensar na coerência travada entre os corpos e as coisas. Pensar na coerência exige-me ver como eles se distribuem simbólica e intensivamente nesse espaço. Vejo Caddy um tanto apressada em seu corpo agitado de menina, para quem tudo - o risco da situação, o andar com um idiota que exige cuidados, a cerca, os porcos - não passa de uma brincadeira. Porém, é nesse mesmo lugar, o da brincadeira,

53 Ibidem, p.6.

que ela também ignora tudo o que acontece ao seu redor para focar melhor na sua própria ação de cruzar o jardim. Embotada pelo seu objetivo - arriscar-se - ela parece-me, como que, ignorante para o halo que emana chiqueiro - halo de bicho sobre a noite, não de morte, ainda -, bem como para os eventos multiformes que faz Benjy percorrer perdido. Mas, de alguma forma, a sensibilidade dos porcos lhe abalam. Ela é capaz de senti-los profundamente, embora não seja capaz de se dar conta. Ela sabe que mataram um deles; e qualquer coisa neles, seu murmúrio, suas posturas vivas e tesas, fazem essa informação cruzar a sua cognição, fazem sua percepção parar, alargada, por um instante... Benjy, por sua vez, gostaria de estar mais próximo da irmã. Ele sente-se como que a um passo de ser abandonado aí, nesse campo donde cruzam sensações intensas demais. Há uma certa gravidade que o puxa para baixo, e que pode advir da noite, do esforço de estar agachado, do tato desse chão duro, da miríade de flores que cruzam de forma grosseira o seu rosto somente para estremecerem calmas atrás dele... Ele prossegue andando, mais por inércia, talvez, que por resolução; todavia, qualquer prazer da brincadeira, em verdade efetuada sem riso, sem jogo, cruza-lhe, como um bem estar. E se Caddy acelerar um pouco mais - há chance, nessa situação - ele se perderá completamente nesse abismo de intensidades que são as porções baixas de um jardim à noite; mas talvez ele se recupere, recobrando um certo senso do convívio através de uma brincadeira sem jogo, animo que cruza com certo alívio as suas sinapses. Contanto, há sempre um abismo iminente... A força pontual do prego que agarra... o súbito silêncio entremeado pela noite, que também se ouve; cortado, apenas, pelo grunhir dos porcos... Trepas, trepas na cerca é outra coisa, é outra diversão, dá a ver outras coisas. E ali, como que em um pêndulo pela cerca, novamente as gravidades se distribuem... Caddy, de um lado, encontra um repouso que, irrompendo-se no meio da ação, a abre, a fende, para toda a pungência do sensível; e Benjy, do outro, também em repouso, donde irrompe, no meio do panorama sempre caótico demais de sua percepção, a passagem de um chão duro para um chão duro, remexido e embotado... os porcos, excitados, passam a tarde debatendo, esbatendo contra o chão os hormônios tensos, reativos, que espremem seus músculos... os porcos, eles também, fazem seu ritual, sobre o abismo do espaço; os porcos, eles também, permitem o senso da morte, entremeio, alcançar-nos... monta-se, por completo, em torno dos dois, uma coerência simbólica, uma simbólica coerência, frágil, e que, entretanto, espalha-se também por todas as pontas do tempo... junção de duas gravidade, intensidade e significado, o a menos e o a mais, uma mesma e única imagem sobre um único e mesmo espaço... ao ler, algo me alcança enquanto me lanço: encontro-me completamente assombrado...

Mas também não perdeu o pasto.

Glovetrotter (Cildo, 1991)





quinta armação

capítulos

ARMAÇÕES SOBRE A SUPERFÍCIE DO SOL

_densidade

_sol

DENSIDADE (*não*)

As crianças são espinozistas. (...) Uma menina tem um faz-pipi? O menino diz sim, e não por analogia, nem é para conjurar o medo da castração. As meninas tem evidentemente um faz-pipi, pois elas fazem pipi efetivamente: funcionamento maquínico mais do que função orgânica. Simplesmente, o mesmo material não tem as mesmas conexões, as mesmas relações de movimento e repouso (uma menina não faz pipi de pé e nem para longe). Uma locomotiva tem um faz-pipi? Sim, num outro agenciamento maquínico ainda. As cadeiras não o tem: mas é porque os elementos da cadeira não puderam tomar esse material em suas relações, ou decompueram a relação o bastante para que ela desse uma coisa completamente diferente, um bastão de cadeira, por exemplo. Pudemos notar que um órgão, para as crianças, sofria de “mil vicissitudes”, era “mal localizável, mal identificável, ora um osso, um trequinho, um excremento, o bebê, uma mão, o coração de papai...

Gilles Deleuze & Félix Guattari

“Através é um conjunto de “nãos” e um grande “sim”¹ - diz Cildo Meireles. Na pertinência da intuição, vamos investigar *o não* e *um não* (nãos); e um denso sim, composto de *sido* e também de *ó* - como dizia o poeta, “eu disse sim, eu quero sims”².

1.A) A DENSA ATMOSFERA

Em seu texto intitulado “Where”³, a crítica de arte Sônia Salzstein produz uma armação definitiva daquilo que, em *Através* (e *Eureka/Blindhotland*, que ela coteja em conjunto), poderia ser considerado como uma experiência negativa da representação. Trata-se, de fato, de uma abordagem análoga e reversa ao gesto de *ó* das meninas.

Salzstein considera que *Através*, se cotejada com o *corpus* geral do trabalho de Cildo - mostrará não mais basear-se não mais na evocação de um meio intenso que corresponde ao

ciclo vital como um circuito perpétuo de trocas e a qualidade recíproca substitutiva de todas as coisas, elementos abstratos que o artista (...) delineia precisamente como mecanismos de sublimação social - o discurso da inteligibilidade, da transparência e da luminosidade (...) enquadramentos, os padrões, a mensurabilidade infalível de acordo com os quais esses processos tornam-se para nós inteligíveis e comunicáveis uns com os outros⁴

- procedimento em todo caso evidente em nosso estudo do meio para *Inserções em Circuitos*

1 SCOVINO, op. cit., p.275.

2 JOYCE, James. *Ulisses*. Trad.: Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008, p.957.

3 SALZSTEIN, Sonia. Where. In: MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.). Cildo Meireles. Nova Iorque: DAP Publishing. 2008. [Tradução do autor]

4 Ibidem, p.152. [Grifo do autor]

Ideológicos.

Inversamente, nos diz Salzstein, *Através* configuraria um “dispositivo” com potencial negativo que é lançado contra as trocas realizadas habitualmente travadas sob a égide dos discursos da inteligibilidade, luminosidade e transparência. Para Salzstein, a aparição da obra consiste numa apresentação dos objetos de interdição sob a forma de uma literalidade exasperante, que toma forma na oposição recíproca entre um “unificado mundo dos objetos”⁵ contraposto a um “multifacetado mundo das sensações”⁶ - embate que percebemos à maneira de uma

desorientação de nossas faculdades perceptivas, de forma que o que nos julgamos ser *luminoso* revela-se pesado, o que perceberíamos como *transparente* nos leva até o limite da cegueira e o desnorreamento, e o que nós habitualmente consideraríamos como *inteligível* nos confunde e inquieta.⁷

Em *Através*, o observador seria confrontado com a presença de uma “densa atmosfera” composta, senão, do efeito desorientante do esgotamento dos discursos. O observador já não pode fazer nenhum recurso à cultura para produzir uma decisão esclarecedora para a sua desorientação quando o primeiro efeito da densa atmosfera sobre os objetos dispostos, e os signos que eles evocam, é a de privá-los de qualquer “relação com o *datum* da existência positiva dos objetos”⁸.

Com efeito, ao defrontar-se com objetos cuja literalidade frontal evidencia o que neles é a matéria, o observador seria exposto a uma “maquinaria ideológica há muito tempo naturalizada”⁹ que, no máximo distanciamento evocado pela negação, o conduz até o limite último da matéria bruta que subjaz a todo discurso. Como se a obra não fizesse, senão, conduzir nossa percepção a se assombrar com os objetos esgotados de *datum* como se nos apresentassem enquanto pedra. Um assombro, portanto, não mais direcionado para o que, no objeto de interdição, configuraria seu uso cultural baseado na promoção de performances; mas, em sentido inverso, um assombro que conduziria a apreender o que, na ausência completa de qualquer possibilidade cinética, se apresentasse aos olhos os objetos de interdição em sua materialidade bruta, concreta e presentificada, matéria esta construída através do longo e contínuo processo de naturalização da presença desses objetos na composição do espaço antropocêntrico. Dito de outra forma, já não importaria, em *Através*, se esta ou aquela barreira possui algum uso, função definida. Já não importaria que o que percebemos como

5 Ibidem.

6 Ibidem.

7 Ibidem, p.153. [Grifo do autor]

8 Ibidem. Nota: DATUM é o plural de *data*, do latim *dado*, detalhe, pormenor. Em cartografia, refere-se ao modelo matemático teórico de representação da superfície da terra, configurando um *datum* o ponto de referência utilizado para a representação gráfica (ex. o *datum lisboa*, cujo ponto é o Castelo de São Jorge, um dos mais antigos *datum* geodésicos).

9 Ibidem, p.156.

cerca de jardim, de prisão, ou cortina de banheiro, efetivamente o sejam, representativamente, em nosso mundo social. No caminho contrário, importaria que eles, justapostos uns aos outros no espaço, evoquem entre si uma densa atmosfera de negação do que neles é *datum* e função; e que então esses objetos, despidos do discurso de inteligibilidade, transparência e luminosidade que habitualmente os fundamentam, se apresentem com uma literalidade cortante de pedra: na densa atmosfera não passem de meras formas de matéria inerte bruta, retículas e semi-transparências que seccionam o espaço visível e o trânsito da luz.

Em *Através*, uma operação oposta á de inserção. Não mais fixar um circuito, mas subtraí-lo, “expondo-nos ao negativo dos objetos, por assim dizer, e ao desarranjo que se sucede quando minamos as conexões que produzem os sistemas como universalidades, forçando-os a recuarem de onde os conceitos reinam”¹⁰.

Para Salzstein, essa seria uma espécie de “lei de formação”¹¹ do trabalho, um paradoxo que se autodemonstraria descontinuamente. Isto traria duas implicações: a primeira, o desfazimento da própria cultura; a segunda, o esgotamento de toda performance na observação. Para ela, *Através*

rejeita a promessa de performance e objetivo constantemente feita a nós pelos objetos luminosos, transparentes e inteligíveis enquanto, inversamente, nos somos submergidos por uma imperscrutável ontologia dos objetos, os quais nós rapidamente descobrimos ser uma parte.¹²

Salzstein se pergunta:

Estes trabalhos requerem, enfim, uma interpretação? Não seria mais prático apenas seguir as suas operações, e tentar ouvir as questões que eles nos perguntam? Ou tentar agarrar sua ‘lei de formação’, os quais serão sempre diferentes em cada uma das obras? Não seria, então, o caso de reconhecer a impossibilidade de se praticar os jogos da perspectiva, tida como certa no ato da interpretação?¹³.

Para não trair a absoluta literalidade presentificada que *Através* e sua densa atmosfera nos confrontaria, um observador não deveria perguntar-se jamais o que há para *além* dos objetos, a promover sua exegese *representativa* que, neste caso, só poderia encontrar, invariavelmente, seu sentido ao remeter o que, na obra, está apenas impregnado de conteúdo social, a uma espécie de “sistema de metáforas” que remete para processos sociais exteriores à obra¹⁴.

10 Ibidem, p.155.

11 MEIRELES, cit. por SALZSTEIN, op. cit, p.152.

12 Ibidem, p.153.

13 Ibidem.

14 O leitor do catálogo não deixa de notar que o texto de Salzstein vem publicado logo em seguida ao de Bartomeu Marí, intitulado “Through”, no qual, para o nosso espanto, lê-se: “Por que eu não simplesmente caio neste chão de vidro quebrado e me machuco seriamente? O fato é que, enquanto a instalação nos permite ver “através”, elas não nos deixa

Acreditar que tal conteúdo [representativo] está disponível na superfície do trabalho, e que essa superfície apresenta a si própria de acordo com sua revelação metódica, equivale a reduzi-lo a uma mecânica de metáforas, ao uso banal da lógica da representação clássica, dado a oposições dramáticas entre presença e ausência, essência e aparição que servem como um corolário a ela, uma lógica pela qual o trabalho, ao afirmar repetidamente a literalidade de seus procedimentos, sempre demonstrou a si próprio como um desvio decisivo.¹⁵

Salzstein preferira, então, partir do que observaria como uma “boa dose de inefabilidade”¹⁶ na obra. Experimentar, atravessar, então, justamente aquilo que se perceberia, em *Através* (e em *Eureka Blindhotland*), como uma “espécie de torpor, congeladas em um estado de suspensão” - uma “densa atmosfera”¹⁷ que se apresenta, num primeiro momento, como uma espécie de presente absoluto, uma superfície imediata na qual defrontar-se-ia com

uma era primitiva hipotética da vida social (...) um estágio arcaico, composto por sedimentos de signos que se encontram literalmente convertidos em materiais brutos do próprio trabalho. (...)por assim dizer, que contém a idade da humanidade e não permite qualquer intervalo onde projetar a psicologia do sujeito - nem mesmo aquele de um puro sujeito social¹⁸.

A densidade dessa atmosfera, a autora descreve como sendo composta de:

algo como uma memória refratada do contexto social, no lugar do cineticismo da circulação (...) uma drástica cessação de todo o desenvolvimento; como se a obras resistissem à historicidade ela própria, como se a dinâmica do processo social tive sido reprimida aqui, contida num tempo denso, cujo fluxo é complexo e prolongado¹⁹;

e também de

uma atmosfera densa na qual os objetos assumem um corpo residual desconcertante e uma matéria que a linguagem, em si, ainda não foi capaz de abstrair e generalizar,

mover livremente no interior dela. (...) *Através* é um monumento à repressão passiva, àquela inefável porém compreendida ordem que inibe a ação ao invés do desejo em si. Consequentemente, eu arriscaria caracterizar o trabalho de Cildo como um contraponto ao controle disfarçado e não-explicito que perpetrou nosso cotidiano à tal ponto que já não somos capazes de reagir quando confrontados por um ‘estado de exceção’. Nos falhamos em distinguir entre exceção e normalidade - o artista parece querer nos dizer” (MARI, Bartomeu. Through. In: MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.) *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing. 2008, p.148.) [Tradução do autor]

15 SALZSTEIN, op.cit., p.154.

16 Ibidem, p.153.

17 Ibidem, p.156.

18 Ibidem, p.152-153.

19 Ibidem, p.152.

resíduos que constituem o próprio material a ser interrogado e virado de cabeça pra baixo num labor que é particularmente atento à ambiguidade inerente da linguagem.”²⁰, enfim “densos espaços, ainda que o artista lance mão de materiais luminosos, transparentes e vazados, como o ar - é o caso de *Através*.”²¹

Essa densa atmosfera que desafiaria o observador consistiria, para Salzstein, no resultado de um complexo e sofisticado aspecto procedimental da obra de Cildo:

um tipo de apresentação distanciada, um distanciamento da narrativa do processo social ao qual ele alude. A literalidade exasperante com a qual o artista exhibe o conteúdo social consiste numa operação formal complexa do trabalho, talvez a mais decisiva operação, e procurar encontrar o trabalho em um lugar colocado para além é ignorar a distância que este trabalho marca em relação a certa tradição clássica do racionalismo e do moralismo e sua apologia da oposição binarizante.²²

A partir de suas palavras, podemos armar a operação de Cildo como a efetivação simultânea de *presentificação* associada à *apresentação* dos objetos à percepção.

De um lado, procura-se presentificar, expondo-os uma *superfície* de pura *literalidade*, os objetos cuja integração há muito sofreram um processo de naturalização em nossa vida social, tornando-se imperceptíveis. Na densa atmosfera, eles tornam-se, repentinamente, visíveis outra vez e, uma vez distanciada definitivamente o elemento cultural que o naturaliza, esse objeto causa-nos estranheza e torpor. Em resumo, trazer para o presente a matéria bruta, inerte - feito de pedra - do objeto de interdição.

De outro lado, simultaneamente, buscaria confrontar essa matéria bruta e inerte do objeto com a perspectiva pela cinética trazida pelo observador. Esse confronto se dá tão somente na medida em que é possível apresentar o objeto bruto envolto numa *atmosfera hipotética*, que evocam para os objetos, e também para as performances para com eles, uma espécie de “vida social primitiva” composta, unicamente, com os elementos do presente. Subtraída da relação entre objeto e observador a habitualidade do jogo da cinestesia; pode-se, efetivamente, produzir aquilo que Salzstein compreende como “um ato de produção integral.”

A experiência desses dois efeitos de distanciamento - apresentação e presentificação - seria experienciada pelo observador no seguinte trajeto. Em um primeiro momento, é o chão, e o peso dos objetos e do corpo sobre ele, que revela a trama cinestésica que envolvem, simultaneamente, objeto e observador no desvelamento da densa atmosfera.

Tudo nesse espaço revela a si próprio como imobilizados numa espécie de culminação, numa estase; a nossa percepção da força da gravidade e a experiência da massa de

20 Ibidem, p.154.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

todas as coisas - incluindo a de nosso próprio corpo - são exacerbadas de tal maneira que nos encontramos imergidos nessa densa atmosfera (...) O chão - e a pressão que os objetos podem exercer sobre ele - é efetivamente o elemento excepcional em ambos os casos. É o elemento que permite engajar a exuberância da troca e da circulação, ao mesmo tempo que garante uma qualidade sedentária indispensável a essas ações; isto é, uma superfície única e contínua que totalizaria tudo. Mas - como podemos ver - o chão não pode ser subordinado à linha do horizonte em Eureka/Blindhotland ou em Através; é a sua pura descontinuidade e confusão de sensações e percepções - peso e pressão, uma superfície com um desenvolvimento imprevisível que conjuga com nosso corpo e resiste em ser atraída como um plano.²³

O observador - uma vez conjugado cinestésico ao espaço através de sua percepção; e sendo confrontado com uma ausência de qualquer função no estabelecimento dessa conjugação - vê também “presentificado”, diante de si, seu próprio corpo cinestésico evocado; como se traçasse, entre o sujeito que percebe e o corpo de sua percepção uma curta distância.

Pode-se fazer tudo ou nada aqui, avançar por entre as redes, telas e outros dispositivos (ou protocolos) de passagem que margeiam os trabalhos, porque nos encontramos compelidos a um tipo de participação, a regra para qual nós não sabemos, e que, em todo caso, não é necessariamente motor, não envolve nenhum movimento mecânico. De fato, se estes trabalhos convocam à participação, nos devemos admitir que participação deve ser negativa, por assim dizer. Assumidamente, o trabalho de Meireles não conteria - e esse aspecto é decisivo em ambos os trabalhos - nada que possa evocar mesmo a mais remota moralidade do uso ou da função; participação - se ainda pode ser assim chamada - seria, pelo contrário, um ato integral de produção.²⁴

Em jogo está sempre a impossibilidade desse observador se abstrair da sensualidade da sua percepção com espaço; sendo ela o único critério possível para a avaliação e vislumbre das possibilidades do espaço “jamais será totalizado, que jamais se separará a si próprio de uma experiência sensual e tangível do espaço, e que vê a si próprio situado no limiar das infinitas possibilidades de individuação”²⁵.

É dessarte, dessa condição de uma negatividade vivida, porém, não como uma experiência lógica, mas através de uma corporeidade sensorial em um sedutor limiar, que observador engaja-se, num segundo momento, com o segundo aspecto da densa atmosfera: as passagens armadas pelos objetos.

O observador, uma vez dentro da obra, está rodeado por objetos que, na vida social,

23 Ibidem, p.155.

24 Ibidem.

25 Ibidem, p.154.

evocam certo tipo de maquinaria do obstáculo; mas que, entretanto, desvelando-se como material compositivo bruto da estrutura formal, em nada remontariam “evidência factual do empirismo dos objetos através dos quais eles manifestam eles próprios, nem mesmo nas estruturas da vida material aos quais esses trabalhos aludem diretamente.”²⁶ De fato, se se poderia atribuir-lhes alguma função, Salzstein vê neles, tão somente, uma simbologia das sensações baseada na

des-hierarquização dos valores de todas as coisas, às vezes, revelando a inequívoca, concreta dimensão dos corpos, e em outros momentos, mostrando as coisas como voláteis e inapreensíveis de forma que, de acordo com as reversões drásticas e permutações postas em movimento pelo trabalho, seria necessário, depois descondicionar a faculdade da percepção, fazer nada mais do que reinventá-las.²⁷

Trata-se, então, de corredores negativos pelos quais, ao se andar entre eles, o observador experimentaria um segundo aspecto da des-hierarquização, agora, porém, ligada não mais apenas ao *datum* do objeto e nem ao que poderíamos chamar de *aliquis* (em latim, algo ou alguém), isto é ao peso da matéria do objeto e do corpo do observador enquanto índices culturais; mas entre ambos: o esgotamento de uma espécie de domínio do *libertatum* (em latim, plural genitivo de liberdade), que prescreve para o homem a possibilidade de, superada as barreiras (*datum*) que se lhe interpõem na cultura (vivência do *aliquis* no território do *datum*), alcançar a liberdade. A isto, também, se opera uma des-hierarquização. “As passagens em Através - e é uma árdua tarefa andar por entre elas - não são hierarquizadas, e portanto não pode prometer uma sucessão ou progressão no cruzamento de tantas passagens”²⁸. As passagens, compondo a densa atmosfera, fazem esgotar em sua negatividade esgota toda uma longa construção humanista da liberdade, simbologia moral que prescreve a ideia de liberdade como formação exclusiva da individualidade privada²⁹.

O observador, exaurido completamente de toda a cultura - em uma face, confrontado com a falta de *datum* para os objetos; depois, confrontado com uma indeterminação da relação entre cinestesia e cinética resultante da subtração da moralidade da função; e, enfim, vendo também esgotar qualquer perspectiva de progressão vivencial, onde a negação da cultura já não pode levar mais à promessa de uma liberdade pura de ação -; em resumo, estando o observador completamente esgotado de seu antropocentrismo e da possibilidade do recurso ao discurso da luminosidade, da inteligibilidade e da transparência; a esse observador restaria, apenas, na razão da profunda indeterminação em que se encontra, perguntar-se,

26 Ibidem.

27 Ibidem, p.155.

28 Ibidem, p.156.

29 Era evidente, nas visitas de arte-educação à obra que fazia, a recorrência à leitura “humanista”, que prescrevia, para Através, o desejo de superação das barreiras - alcançado, ou não, pela presença metafórica da bola de celofane.



“O Ouriço e o Nevoeiro”

Animação de Yuri Norshteyn, 1975

[descrição autoral]

∞

Um pequeno ouriço, na tenra infância irresoluta,
carrega um pequenina trouxa com geléia de framboesa:
irá se encontrar com seu amigo filhote de urso,
quando tomarão chá no samovar aquecido com galhos de zimbro,
e então conversarão e contarão as estrelas.

Porém, ao seguir seu caminho,
depara-se com uma coruja e um cavalo,
a coruja vem, olha, e vai;
e o cavalo permanece imóvel,
no interior da névoa.

“O cavalo dorme na névoa?”
- pergunta-se, com a imaginação de ouriço, o ouriço.
“segue e óia”

Dentro da névoa, o ouriço se perde,
e a névoa vem e vai,
ora mais densa, ficando só o corpo do ouriço,
ora menos densa, dando a ver formas várias, tantas desconhecidas,
e também animais perigosos e amigos,
silêncio, farfalhar e até escuridão,
outras vezes, estrelas encantadoras.

A coruja reaparece
“weirdo! (esquistona!)” - murmura o ouriço.
Mas o desconhecido já agrada a curiosidade: seduz.

Na névoa, ouve-se, de vez em vez, uma voz:
é a árvore oca, que murmura
alertando que ele havia perdido o presente do urso.

Um cão imenso aparece e assusta:
é um amigo! Veio trazer o presente perdido pelo ouriço.

Um tropeço e o ouriço mergulha no rio!
Ele pensa “vou me afogar”:
mas o rio, de longas beiras,
com ajuda de um peixe
deixa-lhe às margens do acampamento
onde está o urso amigo,
que estava muito preocupado!

Eles se sentam
e tomam chá com geléia.

Enquanto o pequeno urso conta as estrelas,
o ouriço pensa no cavalo
que ficara na densa névoa
da floresta.

∞

qual é realmente o lugar que ele ocupa no espaço.

Estaria, ele próprio, no interior ou no absoluto exterior desse espaço?

Assim, há aparentemente um 'interior' e um 'exterior' nessas instalações, ainda que elas sejam equivalentes e comutáveis entre si. Cabe a cada um perceber a si próprio como exterior, e decidir se se trata, de paredes ou de uma névoa persistente o que circunda *Eureka/Blindhotland* ou *Através*; ou se esses trabalhos devem ser ultrapassados para que aquilo que está no interior irrompa; ou se, enfim, se está sempre no 'interior' daquilo que parece estar no 'exterior', sendo este, pelo contrário, aquilo que está assustadoramente próximo.³⁰

Nesse caso, o observador, mais uma vez, entremeio ao indecível que se forma entre o que se presentifica e aquilo que se apresenta, perdido, de fato, no interior/exterior da densa atmosfera pela qual entreve-se, a troco da imobilização, o movimento; a esse observador, sugere Salzstein que: “Seria preciso dizer que ambos os trabalhos não colocam nem um 'interior' nem um 'exterior' e que o espectador não é, sequer, pressuposto pelos trabalhos, quer queira nós estarmos no início ou admita-se que o trabalho consista na experiência do impenetrável.”³¹

O que Salzstein nos aponta é que, em *Através* verifica-se que o indivíduo, em relação ao espaço, *nunca foi*. E seu modo de agir nele, se se quer, só poderia - mundo sem fim, tempo sem ti - ser ao modo do *seria*.

1.B) O NÃO

Sônia Salzstein fornece-nos, creio, uma descrição muito precisa acerca do que seria uma primeira experiência do efeito de distanciamento.

Impressiona que suas descrições acerca da 'lei de formação' da obra *Através* remeta, em diversos aspectos, à teoria do distanciamento de Brecht. Em Brecht, vimos uma similar busca pela desnaturalização do evento histórico, des-hierarquização da cultura e da vida social e, também, uma busca - através do gesto - pela formação de uma densa “estranheza” naquilo que se encena, uma estranheza que, despida de toda convocação cinética e toda a

30 Ibidem, p.157.

31 Ibidem.

convergência no uno, só pode levar ao assombro.

Com efeito, o próprio Cildo identificava uma congruência postural: “Eu aproximaria a situação das artes plásticas com a saga do teatro, pelo aspecto do fetichismo, da presença mágica do objeto original. É a mesma sensação estranha que a gente sente diante de um cadáver, uma relação muito forte com um outro mundo”³². Uma mesma luta pela lição da pedra, uma ética que se destine ao limiar da matéria vivente com o espaço inerte. Na percepção, é com o mundo sem fim e inerte que a cinética e a cinestesia encontra sua exata medida.

Sônia Salzstein aponta para o recurso a uma “simbologia individual das sensações” - e nisto compreendemos bem porque, para Brecht, era importante colocar como função última do distanciamento o assombro. Da mesma forma que, para Galileu, era o balouçar do lustre brilhante da catedral que o permitira se apossar, num assombro científico, mas também estético³³, da possibilidade de uma clivagem integral com a cultura de sua época; o distanciamento também carece do evento sensorial puro que o assombro evoca. Somente o desenho de uma distância inconciliável entre o espaço bruto e a percepção que o gesto de evocação integral da percepção pode se realizar no espaço sem dominá-lo. Com efeito, nisto vimos proceder Benjy, somente uma observação idiota, orientada ao gesto simples, é capaz do assombro: somente ela, despida de cultura, situa-se no liso das sensações que evocam um espaço háptico atemporal; somente a ela segue-se um processo decisório de percepção que já não busca conservar as conquistas efetuadas contra o espaço (representação, *datum*, cultura), mas, tão somente, na própria luta cega inerente de seu gesto, manter provisória e efêmera a medida entre cinestesia e cinética - conservar fremente isto que não se pode perder: o fogo e o pasto e o coração.

Em todo caso, faz-se notar que, na obstinada tentativa de elaborar um *sido* para a “densa atmosfera” de *Através*, a observação de Sônia Salzstein ficou no meio do caminho; e fica difícil compreender o que, para o **ó**, consiste efetivamente a dimensão sensível da “simbologia das sensações”. A densa atmosfera, essencializada pelo argumento filosófico, não pode demonstrar-se bem como desvela-se nas formas moles, rígidas e transparentes da matéria bruta das coisas no espaço; os peixinhos transparentes, a bola de celofane (esta sim, pura afirmação do não-inteligível; não-metafórico; transparentemente-opaco; e puramente luminoso), o som do andar, nada disso sabemos precisar bem como interferiu no **ó** lançado pela crítica.

Se a crítica foi capaz de captar um grande não - esgotamento operado no campo crítico-reflexivo; nós devemos, agora, fazer intervir o que, na obra, é sim: ir e vir da sensação.

32 SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p.76

33 “Poder-se-ia mesmo escrever, hoje em dia, uma estética das ciências exatas. Galileu já falava da elegância de certas fórmulas e do humor das experiências; Einstein atribuiu ao sentido da beleza uma função de descoberta e o físico atômico R. Oppenheimer enaltece a atitude científica afirmando que ela ‘tem uma beleza própria e se revela perfeitamente adequada à posição do homem na Terra’. (BRECHT, op. cit., p.100.)

Resgatar o que nela é puro gesto desgarrado, o gesto de **ó** e também o gesto de **através**:

Em 1982-83, estava trabalhando num quarto da minha casa, na rua Fernando Ferrari, quando abri uma encomenda, amassei o celofane e joguei-o no lixo. Peguei o lápis e voltei ao que estava fazendo. Nesse momento, comecei a ouvir um barulho. Era o celofane que estava se movimentando. A partir desse momento, refleti que, apesar de ser um material de interdição e rígido, o celofane se modifica e podia tornar-se maleável. Comecei, então, a listar possíveis interdições.³⁴

1.B) NEGAÇÃO DO HUMANO

Antes de prosseguirmos no mistério do gesto, reconhecamos na negação de Salzstein o problema do inumano - muito pertinente para nós.

Lembremos que arte, na sua obstinada fuga do domínio do *é*, mantém-se em relação ao homem sempre na postura do inumano. Assim evocava Guillaume Apollinaire, ao dizer que “os artistas são, antes de mais, homens que pretendem tornar-se inumanos”³⁵, e resumia Theodor Adorno como “A arte mantém-se fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade para com eles”³⁶.

Porém, uma inumanidade positiva, cuja negação expressa-se como o “medo-xixi”³⁷ que a criança experimenta como um frêmito, a descoberta de uma inquietação profunda com o que, no mais infinito do interior, desvela-se como puro exterior: “infinitamente secreta, de que a alma é refém (...) a angústia, o estado de um espírito assombrado por um hóspede familiar e desconhecido que o agita, fá-lo delirar mas também pensar”³⁸, a inumanidade, na criança, expressa-se de forma mais pura naquilo que, nela, é “desprovida da palavra, incapaz de paragem certa, hesitante quanto aos objetos de seu interesse, insensível à razão comum”³⁹.

E lembremos também que essa inumanidade - “a nossa vida, enquanto não nos pertence”⁴⁰ - não cessa de ser devassada, constrangida, esquecida, ou ainda, exortada a alimentar as performances de um uma outra inumanidade. Trata-se, agora, de uma dialética negativa: o homem, para expulsar ou controlar o inumano positivo, erige uma outra inumanidade, a do Sistema. A criança, para a versão humanista do inumano, não passa de um argumento na apologia da perfeição do adulto

o seu atraso inicial sobre a humanidade, que a torna refém da comunidade adulta,

34 SCOVINO, op. cit.

35 APOLLINAIRE, cit. por LYOTARD, Jean-François. *O Inumano*. Lisboa: Editora Estampa, 1997, p.10.

36 Ibidem.

37 TOM ZÉ, op. cit. Cf. p.113.

38 Ibidem.

39 Ibidem, p.11.

40 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.15.

é igualmente o que manifesta a esta última a falta de humanidade de que sofre e o que a chama a tornar-se mais humana. (...) dotados dos meios de saber e de fazer saber, de agir e de fazer agir, tendo interiorizado os interesses e os valores da civilização, o adulto pode pelo seu lado aspirar à plena humanidade, à realização efetiva do espírito como consciência, conhecimento e vontade. Que lhe reste sempre a possibilidade de se libertar da selvajaria obscura da sua infância cumprindo essa promessa, é precisamente a condição do homem⁴¹

A inumanidade sob os auspícios do humanismo, em nossa sociedade, exprime-se melhor como Sistema, cuja frontispício é sempre a do desenvolvimento. Inumanidade que age, sobretudo, interditando todo questionamento acerca do o que é homem. Impossível, para ela, é detectar, no homem, qualquer coisa que seja inconciliável com seu domínio. Para essa inumanidade, a incompletude do homem - a criança - não passa de um meio através do qual se alimenta e se verifica melhor as performances antropocêntricas. É com vaidade que este homem dirá, tantas vezes, que “não pode aprender tudo”; que seu trabalho “está por fazer”; “incompleto” - ao dizê-lo, como se diz tantas vezes hoje na deturpação cultural que lograra apossar da herança da indeterminação da performance (obtida em John Cage, Hélio Oiticica, Fluxus, etc...), este homem não está nada mais do que conservando uma margem para a expansão de seus atos frente a um ambiente que ele não cessa de antropocentrizar.

Este outro inumano conserva a criança para extrair dela a dialética conciliatória através do qual bastaria “que os nossos contemporâneos recordem que é próprio do homem a sua falta de próprio, o seu nada, ou a sua transcendência, para poder afixar o letreiro de ‘completo’”⁴². A única condição de conciliação do Sistema para com a inumanidade da criança, e pode-se dizer, do Espectador para como a inumanidade da arte, é através de uma mediação cultural através de um enquadramento bastante preciso que busque expulsar nelas o que é eternamente inconciliável e inobservável. É dessarte que o humanista não pode recorrer, senão, à educação - assimilação por terror -, para justificar o enquadramento elástico e/ou o espectador emancipado

E se Salzstein, com uma elegância concisa, demonstra precisamente que é o Sistema, a liberdade humanista, que entra em colapso em *Através*; devemos reconhecer que a negação do humanismo, em si, não basta para que a outra inumanidade se apresente de forma mais sutil, em sua íntima estranheza.

2.A) UM NÃO

O mesmo dito sobre Salzstein pode ser estendido para esse livro, que relacionou-se também com o gesto de ó das meninas em *Através* de maneira negativa.

41 LYOTARD, op.cit., p.12

42 LYOTARD, op.cit.

O trajeto é similar: à força do assombro, vi esgotar as possibilidades de uma recordação qualquer que pudesse determinar a natureza do gesto. As meninas, elas também se apresentavam para mim puramente presentificadas no tecido sensorial da percepção evocada pela recordação⁴³.

Entretanto, foi por não ter-me assombrado propriamente com *Através* mas com uma zona *meninas-através*, que a força da negatividade catapultou-me para além do corpus da obra de Cildo e de suas proposições: repellido pela absoluta frontalidade da obra, mas também, do gesto das meninas, não restava outra tarefa senão fiar-se na experiência árdua do esgotamento do mundo.

Porém, foi exatamente pela presença do corpo das meninas que eu, diferentemente de Salzstein, não pude me limitar a abordar a obra exclusivamente pelo seu caráter negativo. Se nós estamos habituados com artistas a negar o mundo, e nisto tendemos a ver de bom grado que eles ofereçam-nos mecanismos que se limitam a produzir o esgotamento sem sentirmo-nos impelidos a buscar algo para preencher essa lacuna; as meninas nos obrigam não apenas a dar conta do “não” que, partindo da garganta, se expande por todo corpo. Elas nos obrigam, também, a dar conta do gesto do aqui:ó - aqui e ó que, em nenhum momento, se limitou apenas ao não, mas que dava conta de diversos sim, sim de luz, de prazer de pisar, de atmosfera velada.

Por isto, fui obrigado não apenas a demonstrar a falência daquela apologia do inumano; onde for, eu era obrigado também a resgatar a simplicidade análoga da outra versão inumana: a da criança.

É desse embate que tentamos dar forma a um observador.

2.B.) ATRAVESSAMENTO DO NÃO (UMA BREVE REVISÃO)

Seria preciso não começar e, dito isso, seria preciso não terminar: ó inesgotável que, de fora a fora, insere-se entremeio. Este foi, desde o início, nosso mote - aqui: ó!

Na primeira armação - *assombro: o ó* -, procuramos relativizar, onde for, a linguagem - da recordação; da escrita; da obra de arte e, também, do próprio ato de observação -, para emigrarmos da política dos Sólidos para o puro meio, onde é o corpo concreto-energético, em toda sua indeterminação, revelado na aparição da obra que importa, mais que sua adequação ao que dela pode ser abstraído em informação.

Na segunda armação - *espaço: afinidade* -, procuramos experienciar, onde for, as brechas ocasionadas pela derrisão da habitualidade da observação (despossuídas do *é*, passando à indeterminação do *seria* em diapasão com o *nunca foi*), e nisto intuímos a figura do agente deflagrador que, entremeio ao espaço, produz gestos de afinidade.

Na terceira armação - *política: diversão* -, fizemos um avanço mais grave, buscando

43 Cf. p.12.

retirar, do meio que conserva, de fora a fora, arte e vida, todo o aparelhamento humanista (instituição da representação; instituição da educação) que impede o cruzamento livre no convívio com o abstrato. Entretanto, só pudemos negar esse aparelho na medida em que encontramos aqui e acolá aquilo é sempre *a menos*, aquilo que não pertence à arte nem dela se exclui, a diversão e o choro. Existência versus vida.

Na quarta armação - *percepção: infância* -, nós procuramos estender o embate ao campo do sensível, demonstrando que a própria sensação possui uma essência atemporal que, em seu limite, esgota toda a possibilidade de se ter o dado, a informação. Nossa luta, portanto, é encampar o domínio da percepção (que consiste na sensação acrescida de um processo de decisão), torná-lo, ele também, um meio que se desvia do domínio sólido da informação ao mesmo tempo que não se deixa tombar à convocação energética da performance.

3) DESANUVIAR

Nesse caso, com o risco de impor ao *nunca foi* a pesada administração do *sido* que parece condicionar a nós, críticos, a uma postura essencialmente negativa, pouco mais, seria necessário fazer intervir em nosso quadro o jovem ouriço⁴⁴ e dizer: experimentar o torpor da névoa não apenas como uma densa atmosfera do esgotamento daquilo que em nós pesa o humano; mas também: divertir-se na névoa, ser por ela seduzida, ainda que a troco de nela atravessar toda a sorte risco e de desorientação - no gozo das levezas do inumano. Por entremeio a névoa, por entremeio a densa atmosfera, um observador como o ouriço pode entrever, no fluir inesgotável do vapor da névoa que forma obnubilações, mas também, desvelamentos para a percepção, fendas e desanuviamentos por onde cruzam bichos de toda sorte, perigosos, gentis, flores e estrelas cintilantes, peixes transparentes em convolução tátil com a transparência da água, grades que parecem telas de se pegar a luz, semi-transparências e obnubilações moles; acima de todas as coisas, a coruja assombrosa que vem e vai (estranheza do saber - Tempo), o cavalo irresoluto que se alimenta à distância, e que talvez dorme na névoa (ontologia do movimento - Espaço); a árvore oca, de tamanho imensurável, que murmura que esquecemos alguma coisa (Inumanidade que faz delirar e pensar); e também, a bola de celofane (*pathosformeln* do sensível: pegar o sol...).

E então, cruzando a névoa, experimentando tudo como o ouriço, observando como quem atravessa todo o risco somente pela ideia de morrer de rir, devemos trupicar de repente e cair; então, mergulhados sem querer num rio de longas beiras que quase nos afoga, conservar-se na canoinha de nada e de sonho - e sem querer, ser deixado na margem do rio, onde está o amigo filhote de urso, astrólogo de diversões noturna, com quem se tomará chá e se comerá geleia, pensando no cavalo entremeio às estrelas - como o faria o historiador natural.

Dito ainda de outra forma: do desmonte do Sistema falta sempre, como as meninas, lançar o ó para a bola de celofane; andar no rastro do seu lusco-fusco.

44 O OURIÇO e a Névoa. Yuriy Norshteyn [Diretor] União Soviética: Soyuzmultfilm. 1975. Curta-metragem de Animação, colorido, 11 minutos.



SUPERFÍCIE DO SOL

(*sim*)

O sol brilhou, não tendo alternativa,
sobre o nada de novo

Samuel Beckett

01) SIM: SOL E NADA

O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se fará; de modo que nada há de novo debaixo do sol.¹ Assim dizia o profeta - não tendo alternativa, na superfície se cruza, inexoravelmente, debaixo do sol sobre o nada: entremeio ao que, de fora a fora, desvela-se enquanto *ser* desfeito em perpétuo (re)nascimento.

É dessarte, talvez, dessa reminiscência do Ser - composto de sol e de nada -, que a arte, a escrita, a observação extraem o seu impulso criador. É na curta distância que se traça entre o *que foi* e o que *há de ser* que um acumula o *sido*, o outro agencia o *nunca foi* e este gesticula um *seria*. O ouriço, evocando todo risco, brinca de se questionar se o cavalo dorme na névoa.

Negar o que no Sistema, apenas é; pode também, seria noutra via, um canto, do nada ao Sol.

Para as meninas, compor apenas um trama de sidos nos quais o leitor, confrontado com um trajeto constelar (de fato, escreve-se sempre sobre o *sido* do sol: a noite e as estrelas), possa tramatraçar **ó** com elas, em contínuo seria.

¹ Eclesiastes 1: 9. Português. In: Bíblia Almeida Revisada. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/ec/1>. Acesso em: 01/09/2014.

NA SUPERFÍCIE DO SOL

LEGENDA:

- meninas
- + citação
- comentário

● “Vem cá, olha só fêssor”.

- + “Ernesto vai à escola pela primeira vez. Ele retorna. Ele vai direto para sua mãe e declara:
 - Eu não vou voltar mais pra escola.
 - Por que? Ele pergunta.
 - Porque!... diz Ernesto. Na escola disseram-me que eles ensinam coisas que eu não sei.
 - Aí está, mais um outro! diz a mãe, tornando a descascar suas batatas.²

● Quando a gente vai andando e olha a luz saindo lá do meio e atravessando as coisas, dá a sensação de formar atmosferas!

- + “Durante o sábado inteiro”, ela diz, “nós esperamos pelo sol ir para trás das nuvens. A maioria dos diretores esperam pela luz do sol; Fellini espera pelas sombras”³
- As meninas olharam de fora de *Através*, captando a sobreposição de camadas. Importância, em *Através*, das semi-transparências para a formação do efeito de atmosfera. A tremulação dos voais, dos papéis vegetais faz imprimir lentidão à luz repouso do ar. Eles neutralizam o efeito do *grid* dos objetos vazados.
- + A neutralização dos instrumentos técnicos que produzem sons é simplesmente um dos mais instigantes indicadores de um processo de idealização que culmina, em

2 DURAS, Marguerite. Ah! Ernesto. Paris: Thierry Magnier Editions, 2013, p.1. Disponível em: <http://www.amazon.fr/Ah-Ernesto-Marguerite-Duras/dp/2364743354>. Acesso em: 01/09/2014. [Tradução do autor]

3 FELLINI, Federico. Interview with Federico Fellini. Roger Ebert.com, 11/05/1969. Entrevista concedida a Roger Ebert. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/interviews/interview-with-federico-fellini>. Acesso em: 01/09/2014. [Tradução do autor]

Tannhäuser [ópera de Richard Wagner, 1837], com a cena de *Venusberg* na qual a natureza feérica da aparição é sublinhada por meio de cortinas transparentes pintadas com nuvens, que são rebaixadas uma após a outra de forma a obscurecer os contornos do cenário pintado de Wartburg que foi colocado no fundo do palco.⁴

● Aqui, olha: é como se um prédio tivesse caído no chão e a poeira tivesse subindo...

+ Se a /nuvem/ marca o fechamento do sistema [de representação lógica na pintura ocidental], ela o faz em oposição ao princípio formal através do qual os signos são governados, através de sua falta de qualquer delimitação estrita, como um "corpo sem superfície".⁵

Se /nuvem/ assume uma função estratégica na ordem pictórica, é porque ela opera alternativamente ora como um integrador, ora como um desintegrador, ora como um signo, ora como um não-signo (a ênfase aqui colocada no **potencial de negatividade** de uma figura, quaisquer que seja o que nela contradiz a ordem do signo, cujo efeito é afrouxar a relação com a última).⁶

○ Bola de celofane de *Através: pathosformel* das nuvens.

A bola de celofane posta em oposição às grades, transparências e semi-transparências. Oposição entre ordem e o caos (Guy Brett). Questão pictural: sintoma do engrama da nuvem armada para desarranjo da representação ocidental. Potencial de negatividade da ordem do signo (efeito de esgotamento sobre o *datum* da barreira); limite da representação clássica antropocêntrica (corpo sem superfície, sem delimitação); e também, máxima interdição (objeto cegante, que o olho não pode atravessar e, portanto, não pode representar para além).

+ Faz-se necessário buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da *linguagem gestual* desejam emergir na criação por sua mão.

+ Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou

4 DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Stanford: Stanford University Press: 2002, p.199. [Tradução do autor]

5 Ibidem, p. 184.

6 Ibidem, p. 185.

ao ar livre numa paisagem *em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens*; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.”⁷

● Vem cá, daqui é como se fosse uma neblina bem fria, igualzinho de manhãzinha. Já daqui ó, parece um sol cinza, dum dia que você está muito triste.

- O gesto de amassar o celofane como manipulação operado no plano puro abstrato-engramático da linguagem gestual. Nisto, ressignificar o “conceitualismo sensual”, tantas vezes atribuído a Cildo - trata-se não de conceito, mas de gesto, operação abstrata travada no plano imanente da percepção.
- A escolha “conceitual” de sobrepor interdições umas às outras, convocando o atravessamento do olhar, pode ser considerado um gesto de “pintura”, enquanto ele convoca a rememoração das formas expressivas sedimentadas na linguagem gestual.
- Gesto primitivo-hipotético de pintura_ na medida em que, conforme o próprio título já exprime, o interesse não está em relacionar-se com o engrama da nuvem a partir da evocação *das formas* da linguagem gestual; e sim, em produzir uma situação de um *atravessamento da experiência emotiva* subjacente a este engrama. Do pathosformel da nuvem evoca-se um engrama neutro, polarizado de forma contraditória pelas meninas: negativo (desmoronamento do prédio); neutro (sol cinza); positivo (manhãzinha fria). A mesma contradição encontrada nas nuvens de J.W. Turner (indecisão quanto ao elemento catastrófico e feérico da nuvem).

● A luz sai lá do meio de dentro da bola de plástico, aí bate no vidro e depois bate na parede! Parece até que a gente tá num aquário! É bem bonito...

- + O que foi, o que você está querendo contar para Caddy?” Caddy tinha cheiro de árvore e de quando ela diz que a gente estava dormindo.⁸
- + Assim, é a transparência parcial do peixe deslizando no aquário, e não sua forma, que coexiste com a materialidade da água e do vidro, vidro também em cacos cobrindo todo o chão, cuja sonoridade quando se caminha sobre enriquece o espaço tátil-visual. Um espaço de intervalos, gravado e esculpido por seus materiais;

⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política* - Obras escolhidas de Walter Benjamin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

⁸ FAULKNER, op. cit, p.8.

vibrante como se o ar ele próprio se tornasse mais tátil ao atravessar as inúmeras aberturas das redes.⁹

- Para as meninas e para Lu, a mesma importância dada para o corpo transparente trespassado pela luz. No espaço, laminação de transparências computam o feixe de luz de mais em mais força; mas é o peixe transparente conjugado com a materialidade da água que confere, ao atravessamento da luz, um *corpo* infra-fino. Um intervalo corpóreo na superfície do sol.
- + Um raio de luz (sol): reduzido a um infra-fino. (...) Cores e o infra-fino: transparências “atenuam” as cores / em infra-fino “laminação” para isolar um / infra-fino - entre duas placas de vidro: (...)
- + Transparência do infra-fino / dependendo do material usado no infra-fino: dá por transparências computáveis / um feixe de luz de mais em mais força.¹⁰

● **Pisar no vidro todo quebrado é muito assustador. Dá medo. Mas é gostoso também. Depois você acostuma.**

- + [Fisiologia da Percepção] Percepção é inseparável da ação. Ela prediz o futuro. Ela foi organizada através do curso da evolução de acordo com propriedades naturais do mundo físico e mecanismos biológicos. Não faz muito tempo, nosso mundo natural foi substituído por um mundo artificial de cidades, trens e aviões. Arquitetos são responsáveis por construir ambientes que encontram com as expectativas de nosso cérebro. Durante três mil anos de arquitetura, os humanos experimentaram-se em uma variedade de habitats. Eu penso que os arquitetos contemporâneos traíram centenas de anos de pesquisa. O que eles construíram e continuam construindo é uma tragédia para o nosso cérebro, suas emoções e o prazer que ele tem no movimento.

Eu até mesmo gosto do retângulo de uma janela ou de uma pintura. Mas, oh, ângulo reto, você não está numa onda do oceano nem no vento, nem na coincidência do saber de um suspiro ou de um sorriso; você não está nem em uma pétala, nem na folha. Você expressa o triunfo do mais ordinária, preguiçosa, mesquinha mentalidade que se opõe o sentido de finesse, que pode me salvar do desespero.

- + Percepção, que é uma ação simulada, precisa encontrar objetos naturais ou artificiais no ambiente que implicam ação. Então nossos cérebros se divertem em brincar, em adivinhar o real e o falso, em mentir, em rir e chorar, em capturar e

9 MENEZES, op. cit., p.55.

10 DUCHAMP, cit. por FRANCA, Patrícia. L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-deux. *Porto Arte*. Revista de Artes Visuais, v. 9, n. 16. Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999. [Tradução do autor]

libertar, em predizer o futuro - num mundo, na vida. ¹¹

A ideia para *Através* é a de um labirinto, e, dessa forma, cada elemento que forma a obra deve ser tomado como um **fragmento da coisa em si**.¹²

- o Em *Através* disposição labiríntica *geométrica e espelhada* - o que se vê na entrada é o mesmo na saída. Portanto, **três visadas possíveis**: *de frente* para a nuvem; *ao lado* da nuvem; *de costas* para a nuvem. De frente: formação de atmosferas, e também, zona háptica maleável, em última instância, amassar o celofane-sol; de lado, notar as transparências calculáveis do infra-fino formar, lentamente, o *pathosformel* das nuvens a envolver os objetos. Porém, de costas, outra experiência distinta: somos confrontados com um labirinto inesgotável de interdições. Se, por um lado, não sabemos se estamos no interior ou exterior das interdições (Salzstein); por outro, não sabemos, uma vez adentrado o perímetro da obra, se um dia poderemos dela sair. **_Para ver o labirinto:** é necessário multiplicar, com a imaginação, cada fragmento de interdição numa projeção infinita (reta euclidiana).
- o Porém, um labirinto experimentado pelo corpo. Evocar a volúpia sensível dos visitantes, sobretudo crianças, em *Através*. Cada objeto - na dimensão háptica da luz que o *pathosformel da nuvem* envolve as superfícies ao modo do infra-fino - convida um toque próximo, uma descoberta da mão. Se os caminhos dão, efetivamente, a lugar nenhum (Salzstein), deve-se compreender uma contradição: negação da apologia humanista da liberdade a partir do esgotamento do direito à cinética; mas também, afirmação, o corpo, não tendo de ir a lugar algum pode enfim, livre do domínio do olho, movimentar-se simplesmente pelo prazer de fazê-lo (meninas).
- o Desastre em *Através*: não poder tocar nada (impedimento institucional). Estratégia de se utilizar a potência da negatividade do *pathosformel da nuvem* para liberar uma diversão háptica positiva: pegar o sol. (Na representação oriental, a nuvem marca, de forma positiva ou neutra, justamente, o limite fluido entre os corpos diáfanos - entre a montanha e o rio e a montanha e o céu; entre pincel e a tinta; entre o traço e a mancha e o que, entre eles, é a força da pincelada; no corpo residual do gesto nos limites, reside, infra-fina, a carga positiva do engrama da nuvem)
- + Ele a definiu uma vez [a Mnemosyne, projeto de Aby Warburg], de uma maneira um tanto enigmática, como “uma história das fantasias para pessoas verdadeiramente adultas”. Se considerarmos a função que ele atribuía à imagem como órgão da memória social e engrama das tensões espirituais de uma cultura, compreendemos

11 BERTHOZ, Alain. *The Brain's Sense of Movement*. Cambridge: Harvard Press, 2000

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

o que ele quis dizer: seu “atlas” era uma espécie de gigantesco condensador recolhendo todas as correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa, tomando corpo em suas “fantasias”.

- Cada vez que passava por uma barreira, me vinha um ‘não’. Mas é só o som dum ‘não’ assim, não tem ninguém dizendo ele...

+ Ele [Fernand Deligny, “pedagogo” francês] tomou o autismo ao ver nele um modelo para uma forma de existência anônima, uma forma desacreditada de existência, relegada às margens de tudo o mais, de acordo com ele, sujeita ao nada, impermeável à “domesticação simbólica”. Seria errôneo celebrar o seu nome enquanto autor quando ele investigara uma linguagem sem sujeito, uma linguagem do infinitivo, que teria se extirpado de “si mesmo”, de “mim”, de “ele”. Uma linguagem do corpo e do agir, ambas concretas e contorcidas, cultivando uma opacidade para o medo de ser compreendido ou pobremente compreendido.¹³

+ Memória não é uma propriedade da consciência, mas a qualidade que distingue a matéria vivente da inorgânica. É a capacidade de reagir a um evento durante certo tempo; quer dizer, uma forma de conservação e de transmissão de energia, desconhecida do mundo físico. Cada evento que age sobre a matéria vivente deixa nela um vestígio, que Semon chama de engrama. A energia potencial conservada nesse engrama pode ser reativada e descarregada em certas condições. Podemos dizer então que o organismo age de uma certa maneira porque ele “se lembra” do evento precedente.¹⁴

- Depois, veio um monte de ‘não’ na minha cabeça e eles começaram a misturar com o barulho de vidro quebrando.

+ **Micropolifonia (György Ligeti)** “Técnicamente falando, eu sempre abordei a textura da música através da peça escrita. Tanto *Atmosferas* e *Lontano* tem uma estrutura canônica densa. Mas você não pode realmente ouvir a polifonia, o canône. Você ouve um tipo de textura impenetrável, algo como uma teia de aranha muito densamente

13 TOLEDO, Sandra Alvarez de. The untopicality of Fernand Deligny. In: *Fernand Deligny - Œuvres*. Paris: L'Arachnéen, 2007. Disponível em: <http://www.editions-arachneen.fr/?p=2460>. Acesso em: 01/09/2014. [Tradução do autor]

14 GOMBRICH, Ernst. Apud. AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano 6, volume 1, número 8, 07/2005, p.136.

tecida. Eu retive as linhas melódicas na composição (...) mas as regras da polifonia se aplicam ao meu trabalho. A estrutura polifônica do trabalho não vem através, você não pode ouvi-la; ela permanece escondida num mundo microscópico, subaquático, para nós inaudível. Eu chamo isto de micropolifonia (que palavra bonita!).¹⁵

● Me deu muita angústia...

+ São labirintos de interdições que seguem por este chão, e, de certa maneira, o vidro se quebrando é quem cria uma espécie de metáfora contínua para um atravessamento do olhar. A obra permite a circulação do olhar, mas é restritivo ao movimento do corpo. Há, portanto, a ocorrência de uma sinestesia, quer dizer, você começa a enxergar, a perceber ou se dar conta desse atravessamento, justamente pelo ouvido.¹⁶

○ Com as meninas, o processo inverso intencionado por Cildo. Primeiro ver, depois movimentar-se, então, ouvir o não que, enfim, se mistura com o som dos vidros quebrando.

O não surge da propriocepção mais do que da sinestesia do sonoro com o visual (foi passando por *entre* as barreiras que um “não” sem voz “veio à mente” - isto é, a experiência surge lateralmente, nem do olho, nem do som, mas “algoqualcerto” entremeio, do corpo: linguagem do gesto e do agir).

A explosão da intensidade da experiência interdição é sentida ao nível do corpo antes que da mente (audição e visão como sentidos mais próximos da consciência; inversamente à propriocepção, tato, olfato, cujo domínio da percepção sofreu menos interferência de processos tecnológicos-informativos). Alcança-se a sinapse por outra via, o que altera sua experiência.

● “Quando cheguei naquela bola lá no meio, tive a sensação de ela ser uma coisa muito grande e que cresce e cresce; igual o que eu sinto na garganta às vezes prendendo a voz, sabe? É como se a bola entrasse dentro da gente e rasgasse aqui: ó”.

○ **Neutro por contradição:** já não se sabe que emoção foi expressa pelo gesto de aqui:ó. Evocação do não da linguagem e da representação, o nada a descoberto da pedra; ao mesmo tempo, da hapticidade do sim e do sol: uma experiência do esgotamento, seguida de outra, energética e

15 LIGETI, Gyorgi. cit. por: BERNARD, Jonathan W.. “Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti”. *Music Analysis* 13, nos. 2/3 (July–October), 1994: 227–53.

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

sensual, com a superfície do sol; e mais outra, experiência do assombro com a matéria como puro domínio, luta cega, do tato.

- + Um novo caractere é atribuído ao planeta graças a essa poderosa força cósmica. As radiações derramadas sobre a Terra faz com que a biosfera adquira propriedades desconhecidas em superfícies planetárias sem vida; e então, a vida transforma a face da Terra. Ativada por radiação, a matéria vivente da biosfera coleta e redistribui energia solar, e a converte em última instância em energia livre capaz de realizar trabalho sobre a Terra. A camada exterior da Terra deve, portanto, não ser considerada como uma região da matéria inerte apenas, mas também, como uma região de energia e uma fonte de transformação do planeta. Cobrindo uma vasta extensão, forças cósmicas exógenas dão forma à face da Terra, e como resultado, a biosfera difere historicamente de outras partes do planeta.

A biosfera tem um papel planetário extraordinário. A biosfera é, pelo menos, tanto um resultado de processos terrestres quanto uma criação do sol. A intuição de religiões antigas que consideravam as criaturas terrestres, em especial o homem, serem filhas do sol estavam muito mais próximas da verdade do que o pensamento daqueles que vêem os seres terrestres apenas como criações efêmeras surgindo de um jogo cego e acidental entre matéria e forças¹⁷

O que Charles Darwin fez para toda a vida através do tempo, Vernadsky fez por toda a vida através do espaço. Da mesma forma que nos estamos conectados no tempo através da evolução à ancestrais comuns, nós estamos todos - através da atmosfera, litosfera, hidrosfera e, atualmente, até mesmo a ionosfera - conectados no espaço. Estamos ligados através do espaço Vernadskiano a um tempo Darwiniano.¹⁸

- o **Tempo e espaço**_ da mesma forma que vivemos através do espaço vernadskiano a um tempo darwiniano; da mesma forma dir-se-ia que vivemos em **ó-atraves** do espaço Brechtiano (pensamento bruto, distanciamento da pedra) a um tempo Warburgiano (pensamento engramático, reaparição do pathosformel). *Atraves* *acrescido das meninas*, arma: onde, em Brecht, pela purificação, se petrifica e se paraliza; com Warburg se retoma a cinética via o engrama. Onde em Warburg, a paixão faz a cinética se avançar para além de toda possibilidade de paragem, emancipação da energia de toda diacronia; com Brecht, se retoma a inércia via o distanciamento.
- + “Digo a ti, que quer compreender o ofício, é necessário dançar por fantasmata, e nota que por fantasmata é uma presteza corporal, que é movida com o entedimento

17 VERNADSKY, Vladimir. *The Biosphere*. Nova Iorque: Copernicus, 1998, p.44.

18 MARGULIS, Lynn. Foreword. In: VERNADSKY, Vladimir. *The Biosphere*. Nova Iorque: Copernicus, 1998, p.18-

19. AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. TRad.: Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 24.

da medida (...) parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da medusa, como diz o poeta, isto é, feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como o falcão que tenha sido movido pela fome, segundo regra acima, isto é, agindo com medida, memória, maneira como medida de terreno e espaço.”

- o **Dançar por Fantasmata**_ Em nosso caso, trata-se de afirmar o oposto que Giorgio Agamben. Não se trata de carregar a imagem de tempo; mas, pelo contrário, retirar dela todo o tempo para extrair, no limiar do dois inconciliáveis - a matéria bruta e inerte do nada (medusa); e a energia da criação do sol (falcão)- a medida do tempo e espaço do homem.

Reconhecer que a luta, tanto para Brecht quanto para Warburg, é extrair a imponderável singularidade capaz de, nada mais, do Tempo Sem Ti e do Mundo Sem Fim. É a tentativa de fazer da história natural uma medida para a singularidade - sê de todo pedra para depois, num intervalo, criar as asas do falcão faminto.

Em Brecht, o gesto da Mãe Coragem tem a sabedoria objetiva da pedra, que lhe confere uma singularidade no espaço e no tempo. Em Warburg, a ninfa tem a sabedoria do sol, que confere a este engrama uma singularidade sincrônica-diacrônica.

- o **Superfície do Sol**_ No limiar interior e exterior do que, na singularidade, é inconciliável e se expande indefinidamente, é que reside a possibilidade de se extrair a medida para a dança do convívio na superfície do sol. A matéria vivente, a Vida, de fora a fora cercada pela matéria inerte, e entremeio habitada pelo Sol, extrai sua razão no meio, sem outra possibilidade, dança **aqui:ó-através** ao redor do abstrato e dele extrai sua medida.



No interior dessa câmara, três vezes mais luz
que o dia mais claro do sol

Fist of Light, de Chris Burden



Jovem-garota
com vestido quadriculado

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

PRIMEIRA ARMAÇÃO ASSOMBRO: ○ Ó

UMA RECORDAÇÃO

Epígrafe: CLARK, Lygia. “Breviário sobre o Corpo”. in: Revista Arte&Ensaos vol.16. Rio de Janeiro: UFRJ. p.122

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70.

BRITO, Ronaldo. “Frequência Imodulada.” In: *CILDO Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

DURAS, Marguerite. *O Deslumbramento*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

GASQUET, Joachim, citado em: *UNE VISITE au louvre*. Direção de Jean Marie Straub e Danièle Huilet. Paris: Centre National de la Cinématographie, 2004. (48 min).

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. p.19

RIMBAUD, Athur. *Uma Estadia no inferno*. Trad.: Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

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

DE FORA A FORA (METODOLOGIA)

Epígrafe: CLARK, Lygia. “Breviário sobre o Corpo”. in: Revista Arte&Ensaos vol.16. Rio de Janeiro: UFRJ. p.122

KEROUAC, Jack. *Tristessa*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica. 2012.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1984.

BRITO, Ronaldo. Frequência Imodulada. In: CILDO *Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

DE ANDRADE, Carlos Drummond. *No Meio do Caminho*. Disponível em: <http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/no-meio-do-caminho/>. Acesso em: 01/09/2014

PIGNATARI, Décio. “Teoria da Guerrilha Artística” in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006

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

ZÉ, Tom. *Com defeito de fabricação*. São Paulo: Luaka pop/ WEA, 1998. Contra capa do disco.

ZERO (ENTREMEIO)

Epígrafe: MEIRELES, Cildo in: SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009

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

CARIELLO, Rafael. *O Antropólogo Contra o Estado*. Revista Piauí, Edição 88, 12/2013. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2013.

TERCEIRA MARGEM

Epígrafe: ROSA, Guimarães. A terceira margem do Rio. In: Primeiras estórias. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BERGSON, Henri. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Lisboa: Edições 70

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004

DUCHAMP, Marcel. Entrevista. In: *The Afternoon Interviews*. Nova Iorque: Badlands Unlimited, 2013, p.60. Entrevista concedida a Calvin Thomkins. [Tradução do autor]

EINSTEIN, Albert in: GHISELIN, Brewster. *The Creative Process: A Symposium*. Los Angeles: University of California Press, 1954.

FEYNMAN, Richard in: ROOT-BERNSTEIN, Robert. *Spark of Genius: Thirteen Thinking Tools of World's Most Creative People*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2001

KLEE, Paul. Sobre a arte moderna. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 2001

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1776. Disponível online através do Projeto Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6889/pg6889-images.html>. Seção XX.

SERIA (A ESCRITA)

Epígrafe: ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. in: *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, o Suicidado da Sociedade*. Rio de Janeiro: Assirio e Alvim, 2004

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CÂMARA, Marília Emília Richard. *Cildo Meireles: Espacialidades da Comunicação*. São Paulo, 2006. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica - Instituto de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Entrevista concedida a: Marília Emília Richard Câmara.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.

MAIA, Carmem. *Coleção Fala do Artista: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SEGUNDA ARMAÇÃO

ESPAÇO: AFINIDADE

PARTICIPAÇÃO

Epígrafe: ZÉ, Tom; WISNIK, Zé Miguel. *Cego com Cego*. In: *Parabelo*. Ministério da Cultura, Pronac, Min.das Comunicações. Grupo Corpo, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica. 2012.

BERTHOZ, Alain. "Aula Inaugural no College de France em 1993" in: *Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente*. Florianópolis: Edusc. 2005

BRITO, Ronaldo. *Frequência Imodulada*. In: *CILDO Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

DIDEROT, Denis. *O Sobrinho de Rameau*. Tradução de Bruno Costa. São Paulo: Hedra, 2007.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

MEIRELES, Cildo. *Cruzeiro do Sul*, 1970. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; SCOVINO, Felipe (Org.). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

SUPERFÍCIE

Epígrafe: TOURNIER, Michel. Sexta feira ou limbos do pacífico. (58-59). In: DELEUZE, Gilles. *Alógica do sentido*. São Paulo: perspectiva, 1998.

BRETT, Guy (Org.). *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing, 2008.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

_____. *Frequência Imodulada*. In: CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CILDO Meireles. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 27 de junho de 1999.

DUCHAMP, Marcel. A propos of 'Readymades'. In: STILES, K.; SELZ, P. (Orgs.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. São Paulo: Cosac Naify. 2014.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos IV: estratégia, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MORAIS, Frederico. Contra a arte ausente: o corpo é o motor da obra. In: COHN, Sergio (Org.). *Ensaio fundametais: Artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

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

REDUNDÂNCIA

Epígrafe: ANDRADE, Carlos Drummond de. Elegia de 1938. In: *O sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROSSI, Debora. Construindo Territórios. *Revista Marimbondo*. Blog Mais Maribondo. Disponível em: <http://www.revistamarimbondo.com.br/mais/2013/04/04/construindo-territorio/>.

TERCEIRA ARMAÇÃO POLÍTICA: DIVERSÃO

MECÂNICA (DA ARTE ATÉ A VIDA)

Epígrafe: SARTRE, Jean-Paul. A Ampliação do Campo do Possível. In: Maio de 68. COHN, Sergio; PIMENTA, Heik (orgs.) .Rio de Janeiro: Azougue Editora. 2008, p.23. Entrevista cedida a Daniel Cohn-Bendit.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70.

BRECHT, Bertolt. Aos que Vierem Aqui Depois de Nós. In: *Círculo de Giz Caucasiano*. Trad.: Manuel Bandeira. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

CAGE, John. *Silence - Lectures and Writings*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

HUCHET, Stéphane. A 'elasticidade' da arte para com a política: breves bases críticas. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: 2010, p.1096. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_huchet_st%C3%A9phane_art.pdf p.1096.

SARTRE, Jean-Paul. A Ampliação do Campo do Possível. In: *Maio de 68*. COHN, Sergio; PIMENTA, Heik (orgs.) .Rio de Janeiro: Azougue Editora. 2008. Entrevista cedida a Daniel Cohn-Bendit.

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

DIVERSÃO (DA VIDA ATÉ A ARTE)

Epígrafe: CUMMINGS, E. E. já que sentir vem antes. In: *Poem(a)s*. Trad.: Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRECHT, Bertolt. Aos que vierem aqui depois de nós. In: *Círculo de Giz Caucasiano*. Trad.:

- Manuel Bandeira. São Paulo: Cosacnaify, 2002.
- _____. *Escritos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. As Cinco Dificuldades para Escrever a Verdade. Trad. Ernesto Sampaio. *Diário de Lisboa*, 25/04/82. Disponível em: <http://www.piratininga.org.br/artigos/2004/03/brecht-verdade.html>.
- CIXOUS, Hélène. Nicolas Sarkozy, the murderer of the Princess of Cleves. *The Guardian*, 23/03/2011. Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/mar/23/sarkozy-murderer-princess-of-cleves>.
- CLARK. Cit. por ROLNIK, Suely. Memória do Corpo Contamina Museu. *European Institute For Progressive Cultural Policies*, 01/2007. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt/>.
- FIORI, José Luiz. Multipolar, contraditória e Beligerante - entrevista de José Luis Fiori. *Carta Capital*, São Paulo: Editora Confiança, 08/2014.
- KUNDERA, Milan. *Um encontro: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LYOTARD, Jean-François. *O Inumano*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- _____. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MATOS, Gregório de. *Namoro não é crime*. Disponível em: <http://yamakamiaraujo.blogspot.com.br/2011/02/namoro-nao-e-crime-gregorio-de-matos.html>.
- RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. Trad.: Daniele Avila Small. In: *Questão de Crítica - Revista eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais*. Vol. I, nº 3, maio de 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>
- _____. *Aesthetics and Politics: Rethinking the Link*. Berkeley, 2002. Seminário na University of California.
- _____. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polite. 2009.
- _____. *The Politics of Aesthetics*. Nova Iorque: A&C Black, 2006.
- SCOVINO, Felipe. Negócio Arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. *Revista Poiésis*, n13, agosto de 2009. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.
- TIQQUN. Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl. Trad.: Ariana Reines. Intervention Series (Book 12). Nova Iorque: Semiotext(e), 2012.
- VIRILIO, Paul. *Unknown Quantity*. New York: Thames & Hudson/Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2002.
- ZÉ, Tom. *Com Defeito de Fabricação*. São Paulo: Luaka pop/ WEA, 1998. Contra capa do disco.

_____. *Tropicalista Lenta Luta*, São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. Apocalipsom A . In: *Tropicália Lixo Lógico*. São Paulo: Independente/Natura Musical, 2013.

QUARTA ARMAÇÃO PERCEPÇÃO: INFÂNCIA

_ENERGIA

Epígrafe: SONIC Youth. Eric's Trip. In: Daydream Nation. Nova Iorque, Enigma Records, 1988, 70:47'.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad.: Renato Ciacci. Disponível em: <http://www.share-pdf.com/b683ef34f42f45bca5d76c035360c9b4/samuel-beckett-esperando-godot.pdf>

BRECHT, Bertolt. Dramaturgia não-aristotélica. Trad.: Luciano Gatti. *Artefilosofia*. Ouro Preto: Editora UFOP, número 14, 07/2013.

BURROGHS, Willian; BOWIE, David. Entrevistas históricas: Willian Burroughs entrevista David Bowie. E vice-versa. *Blog Socialista Morena*, 5/02/14. Disponível em: <http://socialistamorena.cartacapital.com.br/entrevistas-historicas-william-burroughs-entrevista-david-bowie-e-vice-versa/>.

_____. Rock Magic: Led Zeppelin, Jimmy Page, and a search for the elusive Stairway to Heaven. In: *Crawdaddy Magazine*. Nova Iorque: Swarthmore College, 1975.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano*. Lisboa: Editorial Estampa.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. Trad.: Daniele Avila Small. In: *Questão de Crítica - Revista eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais*. Vol. I, nº 3, maio de 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>

VIRILIO, Paul. *Unknown Quantity*. New York: Thames & Hudson/Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2002

WARBURG, Aby. Imagens da Região dos Índios Pueblo. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano 6, volume 1, número 8, 07/2005.

ASSOMBRO

Epígrafe: DE ASSIS, Machado. Memórias Póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/metamorfose.pdf>. Acesso em: 01/09/2014.

MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles quer o espectador por inteiro. *Revista ípsilon*. Lisboa: Comunicação Social SA, 14/11/2013. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=327470>. Entrevista concedida a Nuno Crespo.

INOBSERVÁVEL (UMA ONTOLOGIA PARA INSTALAÇÃO E PERFORMANCE)

Epígrafe: ZÉ, Tom. *Se o caso é chorar*. São Paulo: Continental, 1972.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras escolhidas de Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRECHT, Bertolt. As Cinco Dificuldades para Escrever a Verdade. Trad. Ernesto Sampaio. *Diário de Lisboa*, 25/04/82. Disponível em: <http://www.piratinanga.org.br/artigos/2004/03/brecht-verdade.html>. Acesso em: 01/09/2014.

BURDEN, cit. por STILES, Kristine. Burden of Light. In: BURDEN, Chris; HOFFMAN, Fred (Org.). *Chris Burden*. Newcastle: Locus+, 2007.

BURDEN, cit. por SEARLE, Adrian. *Talking Art 1*. London: Institute of Contemporary Arts, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Trad.: Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Tradução instrumental não publicada.

GREENBERG, Clement. *Edmonton Interview*. Entrevista concedida a Russel Bingham. Disponível em: <http://www.sharecom.ca/greenberg/interview.html>. Acesso em: 01/09/2014.

MENEZES, Lu. Human murmur / cosmic studio. In: MEIRELES, Cildo, BRETT, Guy (Org.). *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing. 2008.

ROSA, Guimarães. Entrevista. In.: REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos : mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume, 2005 p.74. Entrevista concedida a Giinter Lorenz.

SALCEDO, Doris. Doris Salcedo: Variations on Brutality. Art21. Entrevista concedida a Susan Sollins. Disponível em: <http://www.art21.org/texts/doris-salcedo/interview-doris-salcedo-variations-on-brutality>. Acesso em: 01/09/2014.

SEBALD, W. G. *Guerra Aérea e Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VIRILIO, Paul. *Unknown Quantity*. New York: Thames & Hudson/Fondation Cartier pour l art contemporain, 2002.

WARBURG, Aby. Imagens da Região dos Índios Pueblo. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano 6, volume 1, número 8, 07/2005.

_DADOS (POR UMA OBSERVAÇÃO IDIOTA)

Epígrafe: GIUSEPPE *Penone*. Writings 1968-2008. Bologna: MAMbo - Mudeo d'Arte Moderna di Bologna, 2008.

CHURCHWELL, Sarah. Rereading *The Sound and the Fury* by William Faulkner. *The Guardian*. London: Guardian News and Media Limited, 20/07/12. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2012/jul/20/sound-fury-william-faulkner-rereading>. Acesso em: 08/07/14.

FAULKNER, William. Introduction to *The Sound and Fury*. In: SPILL, Frédérique. *L'Idiotie dans L'ouvre de Faulkner*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p.185

_____. *O Som e a Fúria*. Trad.: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

KLEE, Paul. Sobre a arte moderna. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 2001

LYOTARD, Jean-François. Se pudermos pensar sem corpo. In: *O Inumano*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989

MEIRELES, cit. por MORAIS, Frederico. *Cildo Meireles: Algum Desenho [1963-2005]*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

QUINTA ARMAÇÃO ARMAÇÕES SOBRE A SUPERFÍCIE DO SOL

DENSIDADE (NÃO)

Epígrafe: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. v.4. São Paulo: Editora 34, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad.: Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano*. Lisboa: Editora Estampa, 1997.

SALZSTEIN, Sonia. Where. In: MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.). *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing. 2008.

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

SUPERFÍCIE DO SOL (SIM)

Epígrafe: BECKETT, Samuel. Murphy. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: UFRJ, ano 6, volume 1, número 8, 07/2005.

_____. Ninfas. TRad.: Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 24.

DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Stanford: Stanford University Press: 2002.

DURAS, Marguerite. Ah! Ernesto. Paris: Thierry Magnier Editions, 2013, p.1. Disponível em: <http://www.amazon.fr/Ah-Ernesto-Marguerite-Duras/dp/2364743354>.

FAULKNER, Willian. *O Som e a Fúria*. Trad.: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad.: Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008.

SALZSTEIN, Sonia. Where. In: MEIRELES, Cildo; BRETT, Guy (Org.). *Cildo Meireles*. Nova Iorque: DAP Publishing. 2008.

TOLEDO, Sandra Alvarez de. The untopicality of Fernand Deligny. In: *Fernand Deligny - Œuvres*. Paris: L'Arachnéen, 2007. Disponível em: <http://www.editions-arachneen.fr/?p=2460>.

VERNADSKY, Vladimir. *The Biosphere*. Nova Iorque: Copernicus, 1998.

