

Daniel Anderson Vitor Saraiva

## **SEMOVENTES EM TRÂMITE ENTRE FORMAS**

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes/UFMG  
2006

Daniel Anderson Vitor Saraiva

## **SEMOVENTES EM TRÂMITE ENTRE FORMAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel.

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes/ UFMG  
2006

Saraiva, Daniel Anderson Vitor, 1976 –  
Semoventes em trâmite entre formas/ Daniel Anderson Vitor  
Saraiva. – 2006.  
184 fl.: il. + 1 CD-ROM + 1 DVD

Orientadora: Lucia Gouvêa Pimentel

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas  
Gerais, Escola de Belas Artes

1. Caporalli, Álvaro – Crítica e interpretação – Teses 2. Faria,  
Isoé – Crítica e interpretação – Teses 3. Martins, Wagner –  
Crítica e interpretação – Teses 4. Arte Semovente, I. Pimentel,  
Lucia Gouvêa, 1947, II. Universidade Federal de Minas  
Gerais. Escola de Belas Artes III. Título

CDD: 701.18

a mãe

*in memoriam*: Capô

## **AGRADECIMENTOS:**

Aos semoventes Álvaro Caporalli, Izoé Faria e Wagner Martins e algumas pessoas de seus vínculos: Rosilene Faria, Neide Caporalli, Laurides Martins.

Aos familiares.

À orientadora Prof. Dra. Lucia Pimentel que tem participado desse trabalho desde 1998 e que sempre se dispôs a esforços, compreensão e envolvimento com a pesquisa.

Ao fomento da Capes.

Marilusa de Fátima e Danielle Brandão por terem realizado parte da revisão.

Rafael Martins, que sempre se dispôs a leitura deste trabalho, dando sugestões de bibliografia, informatização, digitalização, pesquisa de campo.

Daniel Cassin, pela contribuição bibliográfica, discussões relacionadas aos textos e apoio técnico.

André Batista pelo processo prático de diagramação.

Jaider Laerdson, Joacélio Batista e Wagner Jabour, pela disponibilização de suas atividades relacionadas às práticas voltadas ao vídeo e à fotografia, que nos possibilitaram experimentações e vivências acontecidas em territórios irrelatados.

Jamir Dias e Catina Garbis pelo apoio técnico e referenciais sonoplásticos.

Adriane Andalécio, Carlos Rocha, Jaider Rosado, Maria Lúcia, Ricardo Onofre, Valdeci da Silva, Wallace Barros, pelo incentivo e participação por meio de tempo móvel, instável ou disparatado.

Professores da EBA pelos quais fui aluno e outros funcionários dessa escola que desde 1997 participaram do processo discente. Assim como os professores da FALE, FAFICH e FAE que participaram.

Aos esquecidos.

O andarilho

*Eu já disse quem sou Ele.  
Meu desnome é Andaleço.  
Andando devagar eu atraso o final do dia.  
Caminho por beira de rios conchosos.  
Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.  
Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.  
(Ouço arpejo de mim nas latas tortas.)  
Não tenho pretensões de conquistar a inglória perfeita.  
Os loucos me interpretam.  
A minha direção é a pessoa do vento.  
Meus rumos não têm termômetro.  
De tarde arborizo pássaros.  
De noite os sapos me pulam.  
Não tenho carne de água.  
Eu pertenço de andar atoamente.  
Não tive estudamento de tomos.  
Só conheço as ciências que analfabetam.  
Todas as coisas têm ser?<sup>1</sup>  
Sou um sujeito remoto.  
Aromas de jacintos me infinitam.  
E estes ermos me somam.  
(Manuel de Barros)*

---

<sup>1</sup> *Penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergôntes como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriado por relentos como os lagartos. Saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. Saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar.*

## RESUMO

Esta dissertação versa sobre as expressões visuais de três pessoas. Consideramos que suas produções não são reconhecidas como obras de arte, quando observamos que suas obras não têm uma forma discursiva e *a priori* engajada no universo artístico contemporâneo das *Beux Arts*. A partir disso, intencionamos situar elementos que possam ser significativos para algum aspecto presente no âmbito das discussões artísticas. Isto está relacionado com a possibilidade de extrair de uma imagem uma sugestão de sentido que, a princípio, em determinada circunstância, não lhe era própria. Utilizamos, como referencial para as produções visuais, seus textos escritos ou orais advindos da ambientalização *in loco*. O fio condutor é a *ecolalia*, no sentido não de repetição doentia, mas de subjetivação recorrente. Fizemos uso do termo *semovente* para referir a Capô, Zoeca e Wagner, que são as pessoas produtoras de imagens interpeladas. O *semovente*, neste trabalho, vem de maneira subvertida da sua acepção histórica, em função de o referenciar dentro de uma circunstância autônoma de discurso que difere da sua palavra (*semovente*) originada da etimologia.

## **ABSTRACT**

This dissertation is about the visual expressions of three people. We consider that what they produce is not recognised as works of art because it does not have a discursive form and is not immediately engaged with the contemporary world of *Beaux Arts*. From this starting point we intend to locate elements that might be relevant, in some way, to contemporary artistic debate. This involves the possibility of extracting, from an image, a glimpse of meaning that, in the circumstances of its initial creation, was not inherent to it. As a point of reference for their visual production we make use of their contextualised written or oral pronouncements. A common thread to this is echolalia, not in the sense of morbid repetition, but rather of continuous subjectivisation. We make use of the term “self-moving” with respect to Capô, Zoeca and Wagner, who produced the imagens to which reference is made. We use “self-moving”, in this work, in a particular sense that is different from its original meaning.



# SUMÁRIO

## RESUMO

## ABSTRACT

## INTRODUÇÃO.....11

### CAPÍTULO I - FIGURAS; ECOLALIAS; O SEMOVENTE

|                   |    |
|-------------------|----|
| FIGURAS.....      | 17 |
| ECOLALIAS. ....   | 23 |
| O SEMOVENTE. .... | 31 |

### CAPÍTULO II - PLEORAMA EM AQUALUZ E VITRALUZ

|  |    |
|--|----|
| CAPÔ. ....                               | 46 |
| PLEORAMA – TELA COM FLUÍDOS TINTOS. .... | 49 |
| TALISMÃS/FETICHES/ÂMULETOS. ....         | 54 |
| VITRALUZ. ....                           | 61 |
| AQUALUZ.....                             | 68 |
| PERGAMINHO VIVO.....                     | 71 |
| ∇.....                                   | 73 |
| TALK SHOW – SEMOVENTE CORPO/LUZ.....     | 77 |

### **CAPÍTULO III - ISOÉ FARIA, ZOECA, ISOÉ RAUL: UMA NOVA LEI**

|   |     |
|---|-----|
| ISOÉ RAUL/ZOECA/ISOÉ FARIA.....           | 83  |
| METAMORFOSE AMBULANTE .....               | 90  |
| OBRA: CAVERNA DO RAUL: ARCA DE IZOÉ ..... | 96  |
| DENTRO DAS FORMAS: VAZIOS, OCOS, AR.....  | 104 |
| BRINQUEDOS DISSECADOS SOB ARAMES. ....    | 106 |
| FORA DAS FORMAS: GÁS CARBONO .....        | 109 |
| HUMOR NEGRO: CHORAR DE TANTO RIR.....     | 110 |
| SONOPLÁSTICOS, VOZ E LATIDO .....         | 115 |

### **CAPÍTULO IV - O JEITO INVERTIDA DESINVERTIDA**

#### CONSIDERAÇÕES GERAIS

|   |     |
|---|-----|
| WAGNER . .....  | 126 |
| CAMINHO DO MEIO.....  | 128 |
| UM LUGAR DE ENCONTRO.. .....                                | 129 |
| VISÃO DE CEGO A PARTIR DE PARTÍCULAS DE <i>BIBLIO</i> ..... | 136 |
| O JEITO INVERTIDA DESINVERTIDA.....                         | 138 |
| DOS NÚMEROS.....  | 148 |
| LAUVIAH – 17.....   | 155 |
| POEMAS OPTOFONÉTICOS E ASSEMBLAGENS                         |     |
| DOS POEMAS.....   | 159 |
| ASSEMBLAGE.....   | 163 |
| BRAHMAS .....   | 166 |

|                                  |            |
|----------------------------------|------------|
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b> | <b>171</b> |
|----------------------------------|------------|

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <b>BIBLIOGRAFIA.....</b> | <b>177</b> |
|--------------------------|------------|

**ANEXOS: CD-ROM e DVD**

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação versa sobre as expressões visuais de três pessoas: Álvaro Caporalli, Isoé Faria e Wagner Martins. Durante o processo da pesquisa, encontramos outras pessoas afins a esse trabalho e o motivo da referência às aqui ditas foi porque estávamos engajados de modo mais direto às suas exposições, pelo menos no que diz respeito a um estudo que havíamos já realizado de modo escrito. Consideramos que suas produções não são reconhecidas como arte, quando foi observado que suas obras não têm uma forma discursiva e *a priori* engajada no universo das Belas Artes no que tange a referenciais bibliográficos e enfoques conceituais realizados por alguém que pense arte e que tenha feito alguma consideração sobre seus trabalhos.

Tivemos a oportunidade de vivenciar alguns de seus processos produtivos há alguns anos: em Wagner Martins, desde o início dos anos 80, em Álvaro Caporalli e Isoé Faria desde 1998. Relevamos isso porque o fator tempo foi indispensável para apreendermos de suas exposições discursivas ou visuais, elementos que não constam em fotografias e textos vinculados a alguma vertente teórica ou conceitual que, por acaso, tenha alguma semelhança com essas pessoas.

Como não tínhamos referencial *a priori* sobre suas produções visuais, utilizamos a possibilidade de extrair do *in loco*, seus pronunciamentos orais e escritos, para que, a partir dos quais, apreendêssemos seus trabalhos. Como suas exposições verbais em muitas vezes são flutuantes, por não haver em alguns momentos uma seqüência narrativa mais comum em comparação às exposições de maneira geral, procuramos extrair dessa circunstância adversa, um aspecto diferente da evidência fomentada no pronunciamento historiográfico em torno da avaliação habitual. Ou seja, a possibilidade de encontrar nos seus textos desencadeados simultaneamente aos seus trabalhos plásticos, que não estão cunhados no módulo da história

da arte e no discurso linear, alguma complexidade polifônica de um outro discurso não presente na descrição corrente.

Por não possuímos substância concreta dos pronunciamentos das pessoas, em função da instabilidade mencionada, tivemos várias dificuldades relacionadas a que vertente conceitual poderíamos nos inspirar para o traço corrente da dissertação. Foi por esse motivo que utilizamos da proposta de alguns conceitos a serem vistos, para depois introduzirmos a abordagem de seus trabalhos. Consideramos isso importante porque as referências conceituais de artistas que tivemos, como Joseph Beuys, Hélio Oiticica e discussões realizadas em sua maior parte por Hans Richter, um dos precursores do Dadaísmo, nos vieram de uma maneira distante. Pois, mesmo encontrando alguns pontos de encontro entre esses artistas e as produções das pessoas tratadas, as referências conceituais prévias não nos possibilitaram a abordagem que a vivência *in loco* possibilitou. Isso porque suas produções artísticas não terem o mesmo efeito progenitor em função de estarem catalogadas.

Um dos motivos pelos quais utilizamos de várias referências bibliográficas de autores que, se formos considerar na literalidade de seus pensamentos, são completamente díspares, é porque cada uma das pessoas insinua de algum modo as suas próprias referências discursivas e até mesmo bibliográficas em caminhos distintos, como um dispositivo que consideramos adequado para contribuir com a abordagem de seus trabalhos. Não relevando categorias e linhas de pensamento para serem colocadas em contraponto nem julgamento, mas utilizando pelos referenciais acessíveis, os recursos mais oportunos que pudessem serem utilizados na construção das suas instabilidades discursivas e conseqüentemente, a abordagem de suas produções.

Tivemos a proposta de Didi-Huberman (1998), sobre a possibilidade de simbolização mútua entre texto-imagem como uma primeira referência para apreendermos recursos textuais para falar das imagens dos três criadores. A consideração feita pelo autor sobre a utilização da *graphia* como produtora de imagens e a possibilidade de leitura de uma voz cultural e histórica esquecida que não está relacionada somente a objetos de arte consolidados, foi oportuna

para a compreensão de que as pessoas também fazem parte de uma voz cultural esquecida, e assim propomos uma interatividade do texto-imagem interpelado a partir do autor.

Para a abordagem das pessoas e seus trabalhos, utilizamos do título: *Semoventes em trâmite entre formas*. Etimologicamente o semovente é um termo jurídico para se referir aos bens de movimento próprio, os animais e os escravos, diferente dos imóveis. Para considerá-lo, referenciamos o conceito de ecolalia. Ecolalia é um sintoma do *pathos* doentio, termo utilizado para se referir ao paciente que repete palavras como um eco. Repetimos o *pathos* da ecolalia, mas para nele instaurar não uma demência patológica e sim, pelo mesmo termo, um *pathos* da afetação, paixão, conhecimento por imunidade absorvedora tal como Guattari (1992) propõe. Ao utilizarmos de um mesmo significante ecolalia, introduzindo nele uma *pathos* afetivo, como possibilidade de releitura de um termo, diferenciado do legado que o prefigurou, situamos o termo ecolalia em proporção de uma outra história, talvez mesmo a-história de um *pathos* irreconhecível, mas aberto para dimensões volantes de subjetivação. É pela sugestão dessa outra história, onde um significante venha tomar outras conotações, que pensamos numa outra possível idéia que diferisse de um olhar para subjugar os trabalhos presentes dos abordados ao não se encontrarem engajados em qualquer vínculo iconográfico.

Assim, inferimos ao semovente um mesmo termo (semovente), mas para sê-lo ressignificado (como fizemos com o termo ecolalia), diferente da sua idéia original etimológica somente, mas a idéia do animal inerente ao seu vocábulo direcionado para um aspecto de um *pathos* de subjetivação múltipla que constrói caminhos para seu conhecimento, onde se encontram formas do seu universo que se inauguram incessantemente por sua subjetividade peculiar. Em síntese, o semovente é o sujeito-objeto fundido, que tramita entre as formas em função do lugar onde se encontra inerente. e

Esse termo passa a propor em função do momento da sua significância na frase por ser um adjetivo e um substantivo ao mesmo tempo e da sua insinuação entre linhas (índice metafórico de um intertexto), aspectos conceituais inerentes às pessoas abordadas. O semovente por se deslocar fisicamente e na geografia da página, jamais se fixa .

O título deste trabalho foi criado pelo próprio impasse que nos inseria dentro das invenções dos semoventes (Isoé, Wagner e Álvaro), pelos quais fomos inevitavelmente afetados. Do mesmo modo que moldamos conceitos para a eles fazer referência. Os conceitos partiram de várias linhas de pensamento incomuns, a partir das quais, entre inúmeras leituras, escolhemos idéias, as adaptamos e as apropriamos.

Encontramos os semoventes, literalmente, quando caminhávamos na rua. Não os escolhemos, procurávamos andando o que anda por lugares afixos em devir errante. Por isso, não tivemos uma pré-intenção de um aspecto definido com relação ao que podíamos nos deparar. Quando rastreávamos materiais plásticos para auxiliar nosso trabalho artístico pessoal, encontramos seres humanos que se utilizavam de materiais que se fundiam aos seus próprios corpos, conformando unos sujeitos-objetos em um equilíbrio sócio-histórico e cultural adaptativo. Observamos que os materiais que utilizavam eram as conformações de seus universos imaginativos em forma de objetos. Notou-se também que os semoventes utilizavam termos que se diferiam da obviedade da categoria padrão para definir seus objetos, porque articulavam um discurso menos comum com relação ao modelo vigente da sofisticação da letra.

A partir disso, percebemos que os semoventes se instalavam em lugares onde não lhes é acessível e nem têm como posse um *locus* geográfico mais adequado para uma concepção formalizada em torno de um engajamento funcional com relação a algum vínculo direcionado. Pois, a linha de percurso dos semoventes se mostrava transitiva instável apresentativa como trabalho frutivo no mesmo âmbito da vida, não estável representativa em trabalho adaptado como composição ornamental.

Dentre os conceitos tratados para abordagem dos trabalhos dos semoventes, dividimos figuras em três modos: figura como imagem real e palpável, não representada. Foi um recurso e conceito para dizer que as imagens dos semoventes existem em um lugar e que, a partir do qual, gerou-se registro em vídeo e fotografia, a fim de se obter um recorte mínimo para uma referência. Esta é muito mais uma possibilidade do olhar localizar um aspecto visual do que a aspiração da sua abrangência de modo totalizante. A outra figura é a figura de linguagem, a

qual articulamos para ser compreendida como uma figuração de um discurso advindo do lugar da palavra oral ou escrita e destes para este texto, com o objetivo de falar de (e através de) imagens. A outra é a figura humana, o ser vivo biológico semovente, rerepresentado a partir da nossa abordagem.

Procuramos articular as formas dos semoventes: texto, fotografias e vídeos, mesmo por um recorte mínimo, elementos para subsidiar o corpo da dissertação.

As fotografias, vídeos e textos nessa circunstância talvez venham, por uma possível condição de formas, achar algum ponto de encontro com o corpo conceitual escrito da dissertação, já que as fotografias, vídeos e textos extraídos dos semoventes passam a participar de uma outra forma, isto é, em forma de *corpus* textual conceitual.

Os semoventes vagam por diversos lugares e poderíamos de algum modo encontrar algum de seus rastros neste objeto elaborado ao não ser absurdo afirmar que ao terem lugares afixos, este pequeno espaço de papel seja um dos lugares de suas peregrinações. Pois observamos que as fotografias, vídeos e textos a partir dos semoventes, ao adquirirem conformações autônomas de objetos, podem sugerir outros movimentos dos semoventes que independam até mesmo de suas intenções, de modo que as formas *a priori* identificadas passam a tramitar por outros meios.

Relevamos que a subjetivação múltipla dos semoventes, a partir dos vídeos documentários, textos seus e fotografias, tomam uma conotação delicada, porque no ato da figuração, inevitavelmente, como qualquer processo de edição ou de análise, o que fica de um jeito ou de outro, é a circunstância do olhar do pesquisador. Por se tratar de semoventes essa implicação torna-se ainda mais tênue, porque num momento suas exposições verbais e visuais se encontram de um modo; noutra, muda pelo caráter conatural de transformação inerente e, em outro ainda, existem implicações existenciais nos seus processos que são a-discursivos.

Por isso, naturalmente, há a necessidade da nossa cautela, quanto à abordagem de suas exposições, ao deixarem em aberto meios pelos quais criam universos díspares..

O texto dos semoventes e dos referenciais conceituais estão agrupados no corpo da dissertação. Algumas fotografias foram impressas e podem ser vistas ampliadas em CD anexo. O vídeo-documentário tem a duração aproximada de 45 minutos e está com o título geral: *Semoventes*, em formato DVD. Esse vídeo tem parte do texto da dissertação e está subdividido em três subtítulos: *Izoé Raul*, *Capô* e *Wagner*, onde cada um destes semoventes está figurado em média de 15 minutos. Há uma errata ao final geral do texto que pode ser observada quando necessário.

Consequente estão três tópicos com os títulos: *Figuras*, *Ecolalias* e *O Semovente* que a partir dos quais detalhamos as considerações até agora feitas e propomos desde então a inferência aos trabalhos de Isoé, Capô e Wagner abordados em três capítulos.





## CAPÍTULO I - FIGURAS; ECOLALIAS; O SEMOVENTE

### Figuras

#### CONCEITOS DE ALGUMAS FIGURAS

Consideraremos alguns conceitos sobre figuras para sugestão de algumas possibilidades de leitura das imagens contempladas neste trabalho, para que as rerepresentemos do *in loco*. Utilizamos também da palavra *figura* como artifício textual para dizer que as referências deste texto foram invocadas a partir de pronunciamentos orais e escritos das três pessoas abordadas. Assim como utilizamos *figura* para especificar que as imagens dos semoventes foram rerepresentadas.

A partir do texto *Figura*<sup>1</sup> de Erich Auerbach, fazemos considerações a algumas de suas faces.

Figura, originalmente, surge da mesma raiz de *ingere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*, significando *forma plástica*. Ela vem de uma remota ocorrência, a partir de Publius Terentius Afer, Terêncio (poeta latino que nasceu em Cartago, 190 – 159 a.C.). Por intermédio da figura, *fictura* veio como a atividade de fabricar, ocasionalmente utilizada com este sentido, a não ser pelos poetas que faziam trocadilhos com *pictura* (pintura), explorando a fonologia e cultuando sua pronúncia auditiva. Nessa época ela chega a ser comparada com imagens que parecessem com letras, como é o caso das “estacas das paliçadas com a figura da letra V”.

---

<sup>1</sup> As referências históricas que seguem-se relativas a figura, passará pelos autores Terêncio, Cícero, Vitruvius e Quintiliano; estão presentes em AUERBACH, 1997, p. 13 – 26.

Marco Túlio Cícero, Cícero (orador romano, 106 – 43 a.C), a utilizava de modo “flexível e diverso, (...) revela sua natureza agradável, volátil e vacilante”. Quando a aplica ao homem tem “tons de pathos”. “Os membros, os órgãos internos, os animais, os utensílios, as estrelas, em suma, todas as coisas perceptíveis têm figura, do mesmo modo que os deuses e o universo como um todo”. Assim relacionada também aos aspectos da semelhança, quando mostra o tirano como “figura hominis (aparência de homem)” a partir do modelo perceptível que significa *schema*. Na concepção de Cícero, quase não há distinção entre *figura e forma*. Subdivide-as em “figura vocis (tipos de voz), figura negotii (tipos de atividade), figurae dicendi (figuras do discurso)”. Sua principal contribuição consiste em ter introduzido “a palavra com o sentido de forma perceptível na língua culta”. Figura seria ainda “humana species et figura (o aspecto humano e a aparência)”, ao mesmo tempo que era também *forma e aparência*. A figura em Cícero aparece pela primeira vez como *termo técnico da retórica*. Ele ainda não a usa para as circunlocuções ornamentais que foram chamadas de figuras de discurso. Os diversos modos da figura, Cícero não os chama de *Figurae*, como “formas e ornamentos do discurso”, emprega-os como “figura dicendi, para denotar um modo de eloquência”.

Para Marcus Vitruvius Pollio, Vitruvius (arquiteto e engenheiro romano do século I a.C.), “figura é a forma plástica e arquitetônica”, “forma geral de uma construção ou de um homem”.

A literatura jurídica do século I traz trechos em que figura se mostra como “forma externa vazia” ou “semelhança”. Nesse século o conceito de aproximação entre a palavra proferida e seu discurso refinou-se a partir da figura retórica, “a técnica da figura de linguagem” como “figura similitudine” (criar uma semelhança, aparência da coisa da qual a linguagem se refere), ou seja, aparece como “procedimento de discussões”.

O aperfeiçoamento desse conceito se dá por Marcus Fabius Quintilianus, Quintiliano (retórico romano nascido na Espanha, 35 – 95 a.C), que fornece a teoria dos *tropos* e das *figuras*. Chama de *tropo*, palavras e frases em sentido não literal e de *figura* a forma de discurso que desvia do uso normal. “Figura é geralmente considerada como o conceito mais elevado, abrangendo o ‘tropo,’” de modo que qualquer forma de expressão não-literal ou indireta passa a ser classificada como linguagem figurada. Divide-as em *figurae sententiarum* para se referir

a conteúdos e *figurae verborum* para se dirigir às palavras. “Figura que era considerada a mais importante e parecia merecer o nome de figura acima de todas as outras” passa a ser “a alusão velada sobre suas diversas formas”. Quintiliano chama de *controversiae figurate* (*controvérsia simulada*), uma técnica utilizada pelos oradores, prefigurada pelos romanos, para expressar ou insinuar algo sem dizê-lo. Menciona, por fim, como *figuras de palavras*, “...as repetições retóricas, as antíteses, as semelhanças fonéticas, as omissões de palavras...” O que entendemos como partes das diversas maneiras de manipulação pelo discurso da *figere* (figura como forma plástica).

#### TRÂMITE ENTRE FIGURAS

A partir das considerações feitas até então, consideraremos três aspectos relativos à figura que se tramitam permutando-se neste trabalho:

- a figura como possibilidade flexível para qualquer forma, projetando-se a algumas formas que referenciaremos<sup>2</sup>;
- a figura humana viva, diferente da representação da figura humana, a forma relativa da condição humana, contemplada no sentido de *pathos* (subjetividade humana do discurso autônomo);
- a figura de linguagem, linguagem figurada ou palavra figurada (*figuras de palavras*), como discurso oral ou escrito da figura humana viva biologicamente, ou seja, como procedimento de discussões.

---

<sup>2</sup> Neste estudo, a abordagem que considera a acepção da figura como parte de um quadro, como a figura e fundo de uma pintura, não será discutida nesses termos. O termo *figura*, é um meio pelo qual consideramos oportuno para dizer respeito a imagem como um todo que não está no local ao qual ela foi referenciada, mas na memória, em impressões fotográficas e em vídeo, como reapresentações visuais advindas do *in loco*, local ao qual se apresentaram a princípio. É simplesmente um artifício para dizer sobre a existência de imagens que não estão em seu lugar de procedência. Mas nas formas a elas inerentes das quais as apreenderemos. DIDI-HUBERMAN (1999, p. 159), mostra que “... dizemos ‘figura’ porque os Latinos diziam ‘figura’ para traduzir a palavra grega ‘tropos’ na qual lemos o contorno e o desvio, por um lado, e a apresentação visual por outro”.

Por esses meios inferimos que o indivíduo (figura humana), em seu pronunciamento oral ou escrito (figura de linguagem), de uma maneira intertextual ou velada, forneceria meios discursivos para sugerir aspectos inerentes às suas imagens. Aspectos esses advindos do seu legado histórico.

O referencial histórico de um indivíduo é um dos modos múltiplos que ele tem para conceber por um pronunciamento, a sua relação com a imagem de seu universo cultural. E esses modos passam, muitas vezes, por concepções díspares, semelhantes, dessemelhantes e até contraditórios (como observamos a partir de alguns dos conceitos relativos à figura e como podemos observar nas diversas implicações distintas do conhecimento humano). O ser vivo inerente aos meios existenciais múltiplos e pelos quais se interage com seus conceitos e modos de expressão verbal através da palavra, vão influenciá-lo nas infinitas maneiras de articular seu pronunciamento e conseqüentemente o sentido insinuado em suas imagens.

O fato da imagem não constituir uma forma definitiva e comum a todas as pessoas faz gerar significâncias múltiplas, de acordo com a leitura de cada indivíduo. Assim, a imagem que não tem um sentido fixo abre lugar para as diversas maneiras nas quais são articuladas as figuras de linguagem, o pronunciamento, o discurso. Seria uma maneira imaginativa de cada sujeito, na sua subjetividade, a partir do pronunciamento oral ou escrito, de se colocar autonomicamente perante o seu próprio discernimento distinto com relação a imagem do módulo iconográfico.

Isto nos direciona também a observar que recursos poderiam ser utilizados para materialização de um outro algo diferenciado da iconografia e da história da arte de maneira que consiste, conforme Didi-Huberman (1999, p. 161), “em querer destrinçar num quadro, aquilo pertencente ao domínio da linguagem e da imagem”.

Didi-Huberman (1999, p.161) apreende o conceito de figura a partir de *figurare*, equivalendo a *praefigurare* e *defigurare*, respectivamente relacionados a prefigurar e desfigurar, que consiste em “transportar ou transportar o sentido da coisa que queremos significar para uma outra figura”. Como se a imagem prefigurada por um sentido *a priori* fosse desfigurada para dar sentido a uma outra postura, por exemplo, maneiras de articular modos de discurso. É o caso da transfiguração de uma imagem pelo devir da palavra, transportando suas formas para um outro sentido tal como a princípio não se encontrou.

A abordagem especulativa<sup>3</sup> pode sugerir elementos discursivos implícitos presentes na linguagem de determinado indivíduo ao se referir as suas produções visuais como um todo, para transportar o seu pronunciamento para outra linguagem, ao tentar reconhecer nele outros sentidos que uma expressão verbal, a princípio pode ser insuficiente para abranger. Essa especulação passaria pela imaginação (como maneira de especulação), como forma de atribuir à imagem discutida, a partir do pronunciamento oral ou escrito do indivíduo, um outro valor ou uma outra concepção diferente do seu sentido progenitor.

A razão de nossa referência, relacionada a abordagem especulativa, para sugerir sentidos outros de uma imagem, a partir do trânsito de figuras (trâmite entre formas), onde uma figura tramita para outra, é deduzida a partir também de um outro pronunciamento de Didi-Huberman (1999, p. 105) : “só podemos dizer... ‘vejo o que vejo’ se recusarmos a imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito”.

Didi-Huberman (1999, p. 97) propõe a “hipótese metapsicológica do sonho,”<sup>4</sup> quando observa nele elementos de “uma fábula teórica” como uma questão que “continuará sendo saber como poder falar das imagens da arte (que são objetos) em tal proximidade com as imagens da

---

<sup>3</sup> De acordo com Luppi (1994, p.19), especular vem do latim *speculu*, que diz respeito a uma superfície que reflete a imagem das coisas. Forma possível de viabilização de descondicionamentos da postura humana perante o *socius*, tendo em vista a busca de formas possíveis aos quais o espelho do *speculu* reflete as semelhanças não aparentes.

<sup>4</sup> HUCHET (1999, p16) fala do “poder figurativo do sonho”, relacionado a formas verbais e visuais do sonho, onde o texto-imagem se conjugam em estado de simbolização mútua. Ou seja, a *graphia* passa a participar de um espaço quase vegetal e selvagem na produção de imagens.

alma (imagens psíquicas)". Ao utilizar a expressão *imagens da arte*, o autor necessariamente não pretende falar somente das imagens canonizadas. Foi um termo oportuno para sua frase, pois no prefácio do mesmo livro, assim como em outros estudos realizados, remete a uma "voz cultural e histórica" que direcionadamente não são somente objetos de arte definitivos, mas também as fruições que se encontram como uma voz "recalcada, suspensa, esquecida e deixada subterraneamente à espera de seu momento de ressurgimento propício (e de seu tempo de recepção e de audição audíveis), reaparecendo para cumprir sua tarefa histórica" (Huchet, 1998, p. 22).

Conforme Didi-Huberman (1999, p. 150), o antropomórfico (*antrophus*: homem, *morphè*: forma) (figura humana) não possui "este ou aquele aspecto, mas sim como relação," "heterogênica", "de conflitos enlaçados de transformações múltiplas." A forma (*morphè*) permite *analogias perturbadoras*, pela sua reverberação especular ao se fazer referências a outras formas e pode se justificar às maneiras múltiplas para abordar as imagens ao indagar a natureza do sonho.<sup>5</sup> As palavras funcionariam como matérias em movimento, ao estabelecerem semelhanças pelos seus devires, entre um contingente infinito do sonho e uma abrangência infinita dos modos de articulação dos discursos para falar sobre a imagem.

O antropomórfico submetido a ser mais uma das formas existenciais, em seu próprio conteúdo de forma (*morphè*) humana, passa a participar também da parte de outras formas que com ele se relacionam, como a fala, a escritura e a produção plástica. Quer dizer, o discurso (fala e escrita como textos – figura de linguagem) e a imagem (produção visual – figura visual), submetida a um pronunciamento oral ou escrito do antropomórfico, no caso a figura humana viva biologicamente.

O sonho, apreendendo um universo onírico, auxiliaria um universo especulativo, aberto para deduzir da sua sugestão, um pronunciamento em livres associações pelas quais as imagens

---

<sup>5</sup> As observações de elementos fora de um tempo e espaço definitivos, encontrados nos sonhos, participariam de uma linguagem através da escrita, interpelando elementos que sugiram especulações para outros aspectos não aparentes na imagem. Neste sentido, a especulação sobre sentidos não aparentes na imagem apareceria como uma sugestão de sentidos aparentes do sonho. Assim, este último funcionaria para livres associações de conteúdos para serem sugeridos aos conteúdos das imagens.

sugerem sentidos múltiplos, não aparentes na história tradicional dos acontecimentos e disso propor aproximações entre um texto em relação a uma imagem. A imagem intermediada pelo discurso estaria figurada pelo pronunciamento da figura humana. Este, pela sua maneira peculiar de se relacionar com o universo, onde cada indivíduo tem sua subjetivação, teria uma autonomia própria para elaborar sua linguagem. Sua palavra articulada de maneira infinita, assim como já foi dito, tantas maneiras quanto o número de indivíduos.

O antropomórfico, ao estar incluso a uma herança cultural própria, traz um universo visual e uma herança discursiva oral ou escrita. Na medida que temos seu trabalho inferido por seu discurso, temos ferramentas materiais para aspirar um sentido sobre sua obra, que não seja somente o que é ouvido ou escrito, mas passível para especulação de outros elementos (a partir dos elementos encontrados, por exemplo, no legado da sua história cultural que podem contribuir para leitura de seu trabalho), diferenciados do que eles, ocasionalmente, venham aparentar de modo subjugado, mas com possibilidade espectral para cumprir outros papéis.

## Ecolalias

### ECOLALIAS

Pela possibilidade de figurar um discurso, instaurando nele um outro sentido, o termo ecolalia será utilizado de forma diferenciada da sua aceção original, que está relacionada à repetição de palavras como um eco, vociferadas por pacientes em estado de catalepsia<sup>6</sup>, sem compreender, aparentemente, as palavras que lhes são dirigidas pelo interpelador. Isto é, substituímos o sentido da ecolalia em ser um sintoma do *pathos* doentio, para ser somente

---

<sup>6</sup> Catalepsia: “síndrome cerebral intermitente, que se caracteriza por uma suspensão total ou parcial da sensibilidade externa do indivíduo e pela dificuldade dos movimentos voluntários, apresentando, ainda, uma grande rigidez muscular” (MAGALHÃES, 1979, s/p.).



um significante (ecolalia) que remete uma repetição. Um significante independente do modo pelo qual lhe atribuíram significado. Esta abordagem será feita a partir dos itens seguintes para situar uma outra conformação do *pathos* na ecolalia inerente, diferenciado da sua procedência original.

#### SER A-HISTÓRICO

Guattari (1992, p. 73), acerca da função da *máquina escritural* presente nos acontecimentos históricos, argumenta que além da conformação em que uma forma se adequa ao seu conteúdo e reproduz condicionamentos históricos, existem “registros incorporais com virtualidades infinitas”, visto que “a intencionalidade é inseparável do seu objeto e depende então é da ordem de um aquém da relação discursiva sujeito-objeto”. O indivíduo a-histórico, por não fazer parte dos processos frutivos de expressões estéticas do histórico, se intera com as multidiversidades culturais e peculiares das suas condições “coexistentes ao Real em sua produção polifônica,” pois

*...cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele se posiciona em relação a seus afetos, suas angústias e tende a gerir suas inibições e suas pulsões (Idem, p. 210).*

A condição histórica, que exclui as peculiaridades inerentes ao sujeito, exclui também assignificantes e devires afetivos intensificados. Foi o que o Dadaísmo, em contrapartida à tradição do início do século XX, havia proposto, buscando na própria presença do objeto valores que nunca haviam acontecido nos pronunciamentos da história da arte. O discurso dos circuitos artísticos advindos da tradição renascentista foi completamente demolido pelo Dada, que fez de seu percurso ao suicídio um campo de experimentação incessante. Visava a uma produção a-histórica ao questionar os empreendimentos correntes, introduzindo no

campo da arte uma nova relação entre sujeito e objeto, entre o valor do conceito e sua pretensa verdade, entre o valor da palavra e o significante que ela nomeia.

Dada não pretendia ser arte, nem ter uma linearidade que se manifestasse em qualquer coisa para um engajamento funcional. O próprio Richter (1993), um dos precursores do movimento, comenta sobre a circunstância diversa ao qual Dada havia acontecido. Era desprovido de qualquer referencial anterior a sua própria natureza, um tipo de realizador de destino em que os participantes buscaram agenciamentos nos movimentos artísticos que os precederam<sup>7</sup> e criaram um universo fundindo sensorialmente elementos da literatura, cinema, teatro, artes plásticas etc., em condutibilidades simultâneas e desprovidas de procedimentos unilaterais.

*O que se apoderou de Dada não pode ser entendido ou explicado através da habitual esquema de raciocínio, que opta entre o ou-ou. Dada procurou destruir precisamente o raciocínio linear, natural para nós, do sim e do não. Na extinção total do pensamento dualista revela-se a natureza deste movimento. Pretendia-se que o pensamento fosse ampliado, que integrassem pensamento e sentimento, sentimento e pensamento, e que ambos se fundissem no poema, na imagem, no som (Richter, 1993, p. 73).*

Conforme Richter (1993), na época do surgimento do Dada não houve uma história cronometrada de maneira rigorosa por algum historiador, durante as primeiras tentativas de historicização desse movimento. Ele ainda sugere que foi o único acontecimento da história da arte que, em seu próprio nome (Dada), não teve nenhuma relação pertinente com o entendimento de sua sugestão e o que isto suscitaria como significado. Assim como nenhum indício absoluto entre o que Dada propõe e o que tenha uma proporção sinônima ao seu formato. Esse desprezo pela dialética de causa e efeito, correspondência entre o sujeito e o objeto, sugere-nos, pelos próprios dadaístas, a postura voltada pelo abandono da autoria legada de muitos séculos<sup>8</sup>. Conseqüentemente uma maior inventividade do indivíduo ao seu

---

<sup>7</sup> Tecnicamente, Dada é um fenômeno que ocorre entre 1916 e 1922. Por isso, “está inserido... (...) nos movimentos artísticos que o precederam, expressionismo, cubismo, futurismo... (...) como também está ligado ao movimento que o sucedeu, ao surrealismo... Esta situação é decisiva para mentalidade Dada ... (...) na medida que ela reflete as influências tantas vezes evocadas, da história da arte contemporânea”, como a Pop art, Op art, Minimal art, Environmental art, Art povera, Land art” (RICHTER, 1993, p. 306).

<sup>8</sup> Cf. DEBRAY, 1993; LICHTENSTEIN, 2004; BIGNOTTO, 1996 e LIMA, 2001.

entorno disponível, induzindo uma construção artística outra para estabelecer uma sintonia conjugal entre o sujeito e o objeto.

A possibilidade de multiplicação de autorias, onde uma forma visual era contribuída por vários autores, foi um veículo para multiplicação de indivíduos no Dadaísmo. Quando propunham que a consciência dessa multiplicação seja geradora de fluxos a-nominais, a-discursivos que não se encontram nas formas tradicionais da utilização da palavra, para, de outra forma, transformar o objeto apreendido pelo sujeito numa parte indistinta de seu corpo e disso, buscar semelhanças antes encobertas a partir de outros parâmetros de discurso. Ao ignorarem a função do objeto advindo da instituição fabril, os Dadaístas criaram o *read made* e neste propuseram também um outro discurso que ao mesmo tempo não era um pronunciamento habitual. Isso pode ser visto em alguns de seus Manifestos<sup>9</sup>. Utilizavam uma outra palavra porque o objeto havia perdido sua função e, para compensá-lo, somente caberia um formato autônomo de um outro discernimento. Richter (1993, p. 73), nesse sentido, discute com Hans Arp, um dos participantes do movimento, sobre o problema da avaliação do objeto ao dizer que o sentido não está na coisa (objeto), mas na linguagem:

*Tanto Arp quanto eu tínhamos razão; apesar de toda oposição, nossas afirmações se completavam. A dificuldade não encontrava na coisa em si e sim na linguagem. Ela é a culpa da linguagem, e uma vez que esta é o instrumento de nosso pensamento, ela é a culpa do pensamento.*

Maneiras várias da utilização do discurso, por intermédio do pronunciamento oral ou escrito para buscar dimensões distintas do formato canonizado da imagem, foram motivos, como considera Richter, que fizeram gerar em Dada uma auto-intimação a respeito da necessidade de aplicação de mais de um conceito de arte em um objeto, mais de um referencial inerente à palavra em função das contingências as quais o discurso unidirecional de um sujeito é impróprio para propor outras direções.

---

<sup>9</sup> Cf. DADA – 1916/ 1966. “Documentos do Movimento Dada Internacional”, 1984.

O termo Dada, desconfigurado do modelo vigente, chegou ao ponto de ser tão incomum que Richter diz tê-lo nascido da boca. A boca utilizada para figurar a imagem com a linguagem, porém a mesma que escarra, come, impreca, calunia, ama, vomita, beija, sonoriza. Buscavam um metabolismo morfogenético, quer dizer, conjugação com a forma natural da sua função oral com outras formas funcionais que a boca pudesse desencadear como órgão fonador, além da sua função *a priori*. Esse devir próximo ao caos<sup>10</sup> funde a fala em elementos díspares e concatenados no discurso, onde se estabelece um outro discurso para uma outra imagem. Isso pode ser observado nas oratórias em que pronunciavam três poemas em línguas diferentes e de maneira simultânea, juntamente com temas relativos a canções populares, intercalados com sinos e exclamações em vez do poema moderno, ao mesmo tempo que aconteciam performances no tablado do Cabaré Voltaire, lugar das primeiras reuniões Dada. Neste mesmo sentido, podemos inferir os seus poemas optofonéticos e sonoristas.

Esse trâmite de atitudes onde expressões se inter-relacionam mostra-se como uma maneira inconvençional de relação entre o sujeito e o objeto. Pois, naturalmente, ao realizarem uma performance no quadro mencionado, o sujeito além de utilizar da fala, tem nela, pela boca, mais um dos elementos sensoriais do organismo, como o pé, a mão, a cabeça etc.

Dentre os outros elementos sensoriais além da boca, estão outras partes do corpo que se referem a outras peculiaridades que correspondam a outras propriedades expressivas, corporais, plásticas, sonoras, fundindo sujeito-objeto. No caso do sujeito separado do objeto, a boca vai funcionar para o som da fala e conseqüentemente especificando a função bucal que expressa um vocábulo previsível de maneira geral, no modo do ser histórico.

---

<sup>10</sup> A teoria do caos especula sobre uma possível harmonia inerente às coisas que estiverem ao mesmo tempo implicadas numa desordem, como se a natureza do acontecimento no processo de ação ativasse uma força interior desconhecida. O acaso presente no processo de elaboração das obras Dada passa por esta implicação, quanto ao uso de elementos em suas produções. Esses elementos, ao se mostrarem aparentemente distantes um do outro, se sintonizam no processo de execução da obra. “Esta evasão consciente da racionalidade possivelmente também explique o súbito aparecimento da multiplicidade de formas artísticas e de materiais usados no Dada” (RICHTER, 1993, p. 69).

Quando a boca passa a ser utilizada no mesmo nível de outras partes do organismo, ela também vai ter outras funções e não vai ser discernida como um órgão que tenha somente as funções que expressam a fala para nomear por exemplo o *pathos*, como doença, mas como Guattari (1993) propõe: este autor usa o termo *pathos*, como sentido do “conhecimento pático”, “não discursivo, que se dá como uma subjetividade absorvedora, dada de imediato em sua complexidade” (p. 38). A substância pática não se circunscreve a versões das qualidades de oposição, pois o signo particularizado em algum dos pólos “cala as virtualidades infinitas”(p. 42 – 43).

Essa circunstância de planos diferenciados da palavra *pathos* corresponde também a planos aos quais a palavra *ecolalia* está submetida, por ser considerada um sintoma do *pathos*. Considerando que o corpo é o sujeito que necessariamente não é obrigado a ter a boca como função de fala, a boca pode ser considerada como um veículo alternativo, tal como os demais veículos orgânicos presentes no corpo. Ou seja, elementos que existem na proporção de outros existirem, por serem interdependentes e indiferentes a terem suas funções pré-estabelecidas, como um objeto *read made* não teria sua função *a priori* definitiva que perpassou o momento do surgimento do Dada que nasceu da boca.

Situando melhor: a ecolalia, diferente de ser *pathos* para doença a partir do discurso habitual através da boca, onde esta mesma designa o que diz respeito à emissão de palavras como um eco (conceito genérico de ecolalia), pode ser ressignificada ao *pathos* da afetação, quando o mesmo significante, ecolalia, tem do mesmo *pathos* o som saído da boca, mas como subjetivação absorvedora. Neste ponto, não há distinção de sujeito e objeto, onde a funcionalidade do corpo subsiste na conjugação de outros elementos, porque dentre as partes do organismo humano pode ser encontrada uma boca. Se o sujeito e o objeto são unidos não têm as conformações dos mecanismos históricos, pois diferem do procedimento linear de distinção de termos presentes nas conformações das titulações que particularizam as funções dos corpos. Os sujeitos-objetos que não constituem a condição relacionada as predisposições dos órgãos, no contexto da evolução histórica da humanidade em um espaço e tempo estabelecidos são especificamente, por isso, os a-históricos.

Pela figura a-histórica insinuada por Guattari (1993, p.115) que “atravessa os povos e as gerações”, que se submete ao conceito vigente de um discurso histórico, é que procuramos reconsiderar a ecolalia, tomando-a em *pathos* da paixão em vez de *pathos* da doença.

Desta maneira, a subversão da ecolalia pode ser um modo de escrita ao tratar de um mesmo significante em conotações diferenciadas. Isto é, repetindo um determinado termo (significante) para justificar situações distintas como proposta de método de releitura de termos orais ou escritos. Assim, sugerir dos termos que *a priori* tenham um sentido e deslocá-los para lugares que esses termos de alguma forma possam se eximir da proposta que o discerniu a princípio. Como sugestão da expressão da boca na fala autônoma, como uma transposição da forma advinda de um *pathos* doentio para um modo de produção, ao instaurarmos no significante, como fizemos com a ecolalia, um outro lugar passível para projeção.

*...corpo que movimenta o movimento que faz o corpo ser corpo, que se movimenta pelo movimento que se faz movimento nesse corpo, que se faz corpo por esse movimento (Mônica Ribeiro).*

## O Semovente

### MOVIMENTO NO MOVIMENTO

O semovente é uma palavra advinda do jurídico: “semovente: que se move por si mesmo; bens semoventes, os gados e os escravos... (...) aplica-se aos animais, aos rebanhos que constituem bens semoventes em oposição aos imóveis como terras, prédios etc” (BUENO, 1974, v.7, p. 3697). A partir da possibilidade de inserir num significante outras conotações, como abordamos na ecolalia, consideraremos a parte do semovente que será utilizada para este trabalho, a do animal, a relativa ao corpo em movimento, sem as predisposições fundamentadas às posses de escravos e animais, tal como originalmente consta na sua etimologia. Esse animal, por constituir na sua forma um substantivo para especificar um ser vivo (animal) e ao mesmo tempo que essa mesma forma constitui um adjetivo (como o corpo que tem característica de movimentar), o consideramos como um ser que estabelece um movimento e é o próprio movimento. Isto é, ao mesmo tempo que esse ser é um semovente (animal) ou se submete a uma projeção semovente (característica de um movimento) é também a própria semovência (a qualidade do movimento inerente ao semovente). O semovente aproxima do caráter da palavra “ser”, quando Didi-Huberman a propõe como participante de um verbo ser e de uma criatura (ser). Um ser dessa natureza vai alterar seu significante, constituindo do mesmo, porém estabelecendo sentidos distintos em função dos lugares que vai se movimentar. Esse significante se localiza no âmbito da conformação da escrita, onde ora é explicitado como a substância do movimento, como semovente, ora é a maneira pelo qual este ser vivo é qualificado como ser provido de capacidade para um movimento semovente. Nesse sentido, o artigo definido “o” que o antecede, não o define, nem o localiza, em função de antemão ao estar anexo ao semovente (o semovente) ter a indefinição da sua tramitação.



Ou seja, a partir disso, explicitamos que, enquanto construção de frase, o semovente é uma condição da construção textual que desloca o seu trânsito em função da circunstância da forma em que ela se localizar. Por isso, propomos a possibilidade de incorporar no mesmo *corpus* textual deste trabalho (objeto escrito) a parte do corpo das figuras humanas abordadas (corpo objeto-sujeito) em forma de partes de seu texto escrito ou oral, e que, do quais, utilizamos para referenciá-lo. Em resumo: o semovente (animal) tem o conceito de movimento pela sua própria natureza de ser (verbo/criatura) substantivo e adjetivo no sentido geográfico da página.

O semovente busca meios nos seus próprios fluxos que indeterminam com precisão o dito sujeito e por isso é um a-histórico. Numa disposição rizomática<sup>11</sup> se movimentam, se é este o seu sujeito e se é ainda possível distinguí-lo em alguma expressão para arte ou talvez outra coisa, em todas condutibilidades simultâneas. Situam-se, todavia, em continentes instáveis, contingências difíceis para o explicitativo, por terem disto uma coexistência em movimento.

Desta indução, projetamos ao estado de espírito que foi referenciado do interpelado, as pessoas produtoras de imagens das quais propomos análises. Aproximamos da idéia acerca da territorialidade selvagem em geografia e do *espírito selvagem* em corpo, conforme Chauí (1994, p. 468):

*... o espírito de práxis que quer e pode alguma coisa, o sujeito que não diz eu penso, e sim eu posso, mas não saberia como concretizar isto que quer e pode senão querendo e podendo, isto é, agindo. O que torna possível a experiência é a existência... (...) sentidas pelo sujeito como intenção de significar alguma coisa precisa e determinada, fazendo do trabalho para realizar a intenção significativa o próprio caminho.*

Abandono da consciência como definição de espírito, abandono da subjetividade pura, a objetividade pura. O que, segundo Chauí (1994, p. 467 – 469) a tradição filosófica ignorou, a experiência do ato selvagem, o poder e o querer, condição do ser no mundo. O semovente

---

<sup>11</sup> Este termo “rizomática”, cunhamos a partir de “rizoma” abordado por DELEUZE e GUATTARI (1995, p. 32), que insinua aquilo que “conecta um ponto qualquer com outro qualquer e cada um de seus traços da mesma natureza; ele põe em jogo regime de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos.” “Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear.”

cultiva o confuso, o inacabado e o encarnado, compreensão da experiência, contrária a experiência compreendida. O universo semovente funde todas dimensões e sensações em simultaneidade (olfativas, gustativas, visuais, motrizes, afásicas, ecológicas, figurais, sonoras, táteis).

Ao utilizar o termo *espírito selvagem*, Chauí não faz referência literal ao semovente. Fizemos a adaptação de um para outro, para relevar o corpo em movimento em territorialidades nômades, pois encontramos em comum a forma dos corpos que constituem dessa desterritorialidade, o ser selvagem.

Conforme Chauí (1994, p. 468), esse ser:

*... é o ser da indivisão, desconhecendo a inseparação sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo. (...) não se contenta em ser um 'animal culto', mas vai à origem da cultura para fundá-la novamente. (...) é o invisível que faz ver porque sustenta por dentro o visível, o indizível que faz dizer porque sustenta por dentro o dizível, o impensável que faz pensar porque sustenta por dentro o pensável.*

O semovente, tal como o desencontramos, faz parte de um espaço-tempo paralelo de uma forma atípica que se metamorfoseia em incessante deslocar-se. E por esse aspecto, inferimos uma semelhança ao Dada, como o que diz Tristan Tzara, acerca da projeção do manifesto: “...a sua locomotiva expressa do organismo é capaz de partir para todas direções, movido pela suave vento de sensações momentâneas” (Richter, 1993, p. 37).

O Dadaísmo projetou-se num movimento semovente que extrapolava fronteiras, religiões, estados e profissões. Dada semovente, extra-classe e categoria para condições precipitadas de um movimento articulável; se presente em estado de tinta é pintura sanguínea antes de preliminar discursiva; se ausente de princípios e métodos que expliquem a doutrina-acontecimento-movimento-manifesto Dada é ser anti, antes de ser arte, na vida. Janco, um dos participantes do grupo, induz-se a um movimento semovente, ao pronunciar que “na medida em que adaptamos a arte à vida cotidiana e às experiências especiais, a própria arte

se submete aos mesmos riscos das mesmas leis do inesperado; assim como ao acaso e ao jogo das forças vivas” (Richter, 1993, p. 61).

Doravante algumas articulações do movimento: passos que permutam expressões, propõem passos transformacionais. Assim marcas pisadas em superfícies podem incutir-lhes fragmentos por disposições mútuas do piso e do pisante. Na mesma disposição da passagem de um lugar ao outro, pelos passos acessíveis e de bípede, o semovente inspira-se em paradoxo: as expressões das superfícies alteradas pelo pé que a toca são reprodutíveis pelas pegadas na medida que o pé que articula o movimento do passo seguinte provoca a continuidade ao caminho. As superfícies no caso são os chãos, alteradas pelas marcas dos pés, impressas por artes de fruições da ordem dos ambulantes. Mas, o semovente possui em seus pés dispositivos para assimilações de diversos tipos de resíduos que vão se impregnando na sola no decorrer do caminho. Ele herda de lugares, trajetos nômades em semovência, que se instalam afixos: por vir, na medida em que os elementos dos restos dos chãos se multiplicam e no decorrer do percurso se reconfiguram pela troca que estabelece entre os pés que tocam e as assimilações de composições que vão se permutando no chão. Nesse ínterim, a razão do semovente transitar em substâncias ditas por Janco (Richter, 1993, p. 61), onde arte, pelas *leis do inesperado*, no andar, é vida em mutação.

O semovente, nesse sentido, gera seu próprio movimento e sua imagem biofísica, numa plasticidade que simultaneamente se constrói na figura humana como a própria forma da sua imagem. Como se a letra, pelo mesmo artifício da palavra plasticidade na figura humana, integrasse a forma corporal pelo desenho, em retas e curvas sinuosas, materializadas em um projétil sonoro da boca, intencionando referenciar a silhueta do semovente pelas linhas que ela circunscreve o corpo, através de uma acústica vociferada.

#### MOVIMENTO ENTRE CONTINENTES

A palavra Dada ficou sendo um termo para se referir a vários movimentos que se davam e que tinham em comum a indução de práticas voltadas a um estado existencial de ações: “a mensagem de Dada tenha se espalhado, e de que esta incompreensível e balbuciada palavra ‘Dada’, por um breve período, tenha podido tornar-se o grito de guerra de alguns espíritos

seletos” (Richter, 1993, p. 311). Salomão (2003, p. 31) comenta sobre o “Projeto HO (Hélio Oiticica) para revista *Third Text*”, falando sobre diversos elementos contidos nos trabalhos do artista, a pequena lista que segue é somente uma numeração mínima: “...*Bólides, Parangolés, Tropicália, Éden, Ready-Made Landscape, Magic Square, Ready Constructible...*” Depois Waly Salomão faz de “oitava mais um punhado de acréscimos: palavras escritas, esteiras, cesta cheia de ovos reais perecíveis, esteiras...” Entre este punhado de acréscimos, o autor utiliza o termo *ironia Dada*. Participação simultânea para um outro Dada, ou uma interferência mútua em outras antropofagias atemporais, indiferentes ao período histórico e o local onde ocorreram?

De acordo com Ades (1998, p. 235) a revista *Cannibale*, ao soar aspectos presentes na palavra antropófago do Manifesto Antropófago, faz ambas denotar “a complexidade das condições culturais neo-coloniais no Brasil da época, e sua história.” Permitindo “refletir sobre os motivos que colocaram a antropofagia igualmente evidente no ambiente revoltado do dadaísmo, em que é também expressiva, mas por razões diferentes”.

De acordo com Nunes (1978, p. XXVI), Dada foi situada no mesmo nível da palavra antropofagia, nomadismos que se conduziram próximos por semelhança. Ades (1998, p.237) observa que a revista dadaísta *Cannibale*, estabeleceu relação pelos mesmos princípios ativos com a revista *Antropofagia*. Ambas, confeccionadas durante os manifestos da década de 20, buscavam pensamentos independentes, a-históricos, que se deslocaram entre países, latitudes e longitudes. Ades aproxima ainda essa semelhança, mostrando as críticas anti-colonialistas dos acontecimentos que tinham se fundado na intenção de aproximação com o outro colonizado. Houve, nessa época, um texto curto dos dadaístas com o nome de *Antropofagia*, pautando uma crítica mordaz referente à manipulação da antropologia em função da colonização. Considera ainda um outro ponto de encontro: “... a prática de colagem, muito variada nas mãos de dadaístas, a canibalização de jornais, fotos de imagens impressas, reproduções de todo tipo, o desmanche de corpos e a combinação de seus fragmentos em novas formas, também são um tipo de antropofagia”.

O *anthropos* (homem) semovente aspira de maneira antropofágica que o *fagos* (comer) seja o termo para transbordar por deglutição o antropófago para maneiras possíveis pelo qual ele apropria de elementos a sua volta. A palavra *Antropofagia* tem muitos significados, como o *Dada*, e é compreensível, em seu conteúdo semântico, um etnográfico, projetando-nos aos Tupis antes da chegada ao matriarcado de Pindorama<sup>12</sup>. Deste referencial, no *Manifesto Antropófago*, teve-se a intenção de criar uma “língua autóctone brasileira ou criolla”, que procura traduzir “o desaparecimento de identidades locais fixas para dar lugar a identidades globalizantes flexíveis” (Nunes, 1978, p. XXVI).

Rolnik (2000, P. 454) observa no Brasil “uma reserva tropical de heterogênesse, fruto de uma rica biodiversidade que o Brasil disporia, não só no reino vegetal e animal, mas também no humano fundamentalmente”. Essa abordagem vem também do projeto modernista, quando propunha uma forma diversificada no tratamento da linguagem ao questionar o legado clássico das letras que priorizavam a relação de causa e efeito presente nos termos para corresponderem à proposição de significado e significante. Essa necessidade de reavaliação do sentido nestas formas diacrônicas foi uma referência reavaliada por Hélio Oiticica ao observar que no Brasil haveria infinitos campos de subjetivações e questionando a razão de não serem explorados.

A partir disso, inferiremos o autor do *Grande Sertão: Veredas*, que trabalhava de outra forma a disponibilização de termos lingüísticos de modo a serem diferenciados do legado clássico, utilizando em seus contos resquícios lingüísticos. Rosa recomenda que a imersão ao grande sertão, durante o percurso errante nas veredas, seja feita a partir das paragens, passíveis para reconfigurações, de modo que o leitor dialogue “com a obra...” “(...) na aventura da descoberta de mundos antes desconhecidos” (Lima, 2000, p. 583). Isto ele também havia proposto aos seus tradutores, quando mostra que o leitor da sua obra poderia, caminhando por si (semovente), agenciar percursos nas trilhas rizomáticas do sertão.

---

<sup>12</sup> Pindorama: terra das palmeiras (do Tupi, ‘pidob’, palmeira + ‘orama’, terra – língua indígena nheengatu). Língua dos índios Parintintin no Alto Machado, afluente do Rio Madeira antes do achamento do Brasil (NUNES, 1978, p. XXVI).

Rosa (1994, p. 55 – 57) fala sobre o sentir-pensamento como característica própria da língua brasileira:

*... a brasilidade é a língua de algo indizível... Ou digamos para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar, de viver e de sentir: 'brasilidade' é talvez um sentir, pensar (...) Para compreender a 'brasilidade' é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica.*

Conforme o autor, muita coisa carece de nome ou os nomes são poucos de uma letra, como combinações insuficientes para formar a imagem de um S, como *grande frase* escrita no início de *O recado no morro*, em *Sagarana* de uma estrada tortuosa.

Estrada tortuosa e torturada, restos de cacos brasílicos, miseráveis meios de confecções e manipulações de objetos em realidades construídas por fragmentos, palatizada num sotaque de tribo cultural.

Mas, qual objeto que se mostra nesse universo e como se chama? Ele não se mostra e nem se chama, as pessoas é que o chamam por algum nome, o que se entende como o que se mostra como dizia Kant (1997) é a maneira do olhar, é o conceito destinado ao objeto que lhe dá forma e a qualidade de se condizer ao formato cultural ao qual ele se insere. A imagem do objeto existe como valor cultural em função das influências que recebe do processo sócio-histórico ao qual está envolvido. E que universo é esse? Rosa (1988, p. 8) dizia no *Grande sertão: veredas* que “o sertão está em toda parte”. O universo pelo qual se destina sentido a um determinado valor é o próprio mundo onde o objeto se configura conforme a circunstância do seu discernimento. Rosa (1988), insinua um desconhecimento por parte da tradição desse universo: “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas e só essas poucas veredas, veredas, veredzinhas...” (p. 84) “...quem julga já morreu” (p. 223). Porque “ninguém não sabe” ou “só umas raríssimas pessoas” que certos procedimentos funcionam com seus arranjos

inesperados e sugerem um outro arranjo da língua para sugestões de lugares encontrados fora da tradição.

Esse universo como um dos lugares do mundo é também o lugar da *ignorância*, pela referência de um outro sertão, o do pantanal dito por Manuel de Barros no *Livro das ignorâncias*, que tem pelo mesmo recurso desse saber: tempo de conhecimento voltado ao desconhecer, conforme escutamos de algumas pessoas aos quais contribuíram para esse trabalho: *inguinorância*. Barros (2000, p. 103), ao considerar que “todos caminhos levam a ignorância”, procura “deseplacar” a peculiaridade do termo em função de “consertar sua ignorância”, “mas só acrescenta” ( p. 27). Assim a *ignorância* é o saber de outro conhecimento que é diferente do saber que julga a ignorância. O semovente não vai pelo caminho para ser levado à ignorância, ele vai mesmo é pelo percurso que o leva a falar com *ignorância*.

WILD MADE

A obra do artista Beuys, de acordo com Hohlfeld (1996, p. 48), está ligada à palavra do artista.

*Em Beuys, a palavra faz parte de seus meios artísticos mais elaborados, que é empregada durante suas ações como elemento musical e escultural, como grito pré-linguístico, como ausência de palavra ou como elemento poético e teatral.*

Beuys foi uma figura humana semovente, quando ele próprio dizia ser uma obra de arte e incorporado no mesmo suporte vivo, a prática de agenciador político, professor, produtor de arte com performances, objetos, pinturas, esculturas, dentre outras práticas artísticas limites que questionam a atitude da expressão que necessariamente não estejam somente vinculadas ao objeto e às fruições das artes.

Beuys, na sua equação  $HOMEM \times MÁQUINA = NATUREZA$ , reverenciava as interações de matérias como a intervenção da máquina anexa aos órgãos vivos. Ele fez parte do grupo Fluxus, que foi uma espécie retardada do Dada, de modo que sua equação vai por um fluxo

que remete anteriormente às investigações de Franz Picábria Dada, ao elaborar alguns trabalhos que se espelhavam na fusão de órgãos humanos transpostos para máquinas, como *read mades*, como marca-passos, próteses, muletas, drenadores de coágulos no cérebro para serem adaptados ao corpo máquina órgão humano. Essa investigação foi justificada por Ades (1991, p. 87), ao dizer que a fusão sujeito/objeto, máquina/homem, por exemplo, rompe “o cordão umbilical entre o objeto e seu criador”, justificando, por isso, a convergência que estabelecesse afinidades entre o humano e os mecanismos artificiais, ao propor que “não existe diferença fundamental entre o objeto feito pelo homem e o objeto feito pela máquina, e a única intervenção possível numa obra é a escolha”. Beuys, nesse sentido, já incorporava em seu corpo semovente, uma das próteses como as referidas: um cajado e uma chapa de prata adaptada ao crânio para suprir ferimentos.

A conjugação entre orgânico e metal é uma das formulações que questionam a reutilização pretensiosa dos colecionadores que usaram do Dada depois deles terem sido dizimados. Richter (1993, p. 300), nesse sentido, fala de uma *terapia de choque* nas disparidades dos elementos, chama isto de *ponto zero*, colocando “um ponto final ao conceito de arte tal como o conhecíamos; tal como o vemos confirmado, bem antes do Renascimento, no conteúdo mágico dos fetiches de madeira dos primitivos”.

Conforme Borer (2001, p. 11), em 1960, quando Beuys havia concebido sua banheira advinda de um produto industrial, em 1917 Marcel Duchamp tinha avaliado o conceito relativo ao *read made*. Suas propostas, apesar de terem em comum o objeto imediato originário da construção fabril, eram diferentes e foi a partir daí que Beuys inicializou seu projeto. Em 11 de novembro de 1964, ele fez uma crítica a Duchamp com a ação “O silêncio de Marcel Duchamp é super estimado.” Segundo Richter (1993, p. 117), Duchamp, ao se eximir da arte, gerou um conceito e uma de suas considerações a respeito disso pode ser observada quando fala sobre os *ready mades* intervindos por títulos, nomeando a obra, com *brevidade nas frases*.

Sabemos da contribuição dos dois artistas nas artes do século XX, abrindo campo para especulações filosóficas e participação ativa na arte contemporânea. Barsellos (1996, p. 92) considera que o



*...melhor da produção de ambos está talvez nos momentos em que a ordem oculta e a eloquência de múltiplos significados de suas obras superam a clareza manifesta de seus discursos e onde a poética da expressão plástica se sobrepõe à palavra e é o que os justifica como dois dos mais importantes artistas deste século.*

Beuys tinha dado seqüência ao trabalho de Duchamp no momento que este havia parado, “porque [Duchamp] deteve-se no momento em que poderia ter desenvolvido uma teoria a partir do trabalho realizado, e essa teoria”, Beuys procurou desenvolvê-la. Ambos chegaram a um ponto “nevrálgico” de adversidade, quando a eles era proposta a questão de quem estaria “apto para criação”. Duchamp dizia: “aquele que inventa um signo”. Beuys: “aqueles que conhecem a língua do mundo, ou seja, você e eu” (Borer, 2001, p. 17).

Beuys, ao reivindicar o trabalho que Duchamp não deu seqüência, produz alguns objetos aproximados do *read made*, como uma bicicleta, banheira, etc. Aproximados porque não são literalmente *read makes*, porque o artista era um semovente literal, de modo que, a partir de seus investimentos em diversos campos para seu empreendimento, o objeto faz parte de uma intervenção da vida, reconfigurando-os de maneira que não ficasse estático num museu. Foi a partir daí especificamente, quando retoma conceitos intrínsecos ao valor do objeto e ao universo da arte, que acontece sua contribuição (Borer, 2001).

O signo que Duchamp inventou serviu de auxílio para um outro signo, no caso o recriado por Beuys, quando este deixa explícito que estava dando continuidade à obra duchampiana. Para um espírito selvagem como Beuys-Shamane<sup>13</sup>, o signo por ele criado já começa pela formação da linguagem articulada deduzida por Didi-Huberman<sup>14</sup> a partir das formações

---

<sup>13</sup> Beuys, ao afirmar que os Tártares lhe salvaram a vida após sua queda de avião, “... cria não somente uma ligação direta entre seus materiais esculturais e sua biografia, entre sua pessoa e os nômades, mas ele desenha igualmente a imagem de Beuys-Shamane.” “O shamane é alguém chamado pelos deuses por intermédio dos sonhos ou de doenças de iniciação. Durante a iniciação, o Shamane fica, durante dias, exteriormente como morto, quando sofre interiormente uma restauração do seu corpo e inicia uma viagem em direção aos mortos.” Foi o que lhe ocorreu, após a queda, “Beuys fica sem consciência uns dez dias” (HOHLFELD, 1996, p. 50).

<sup>14</sup> Didi-Huberman (2000. s/p) usa o termo *paleoneurologia* para deduzir das impressões cefálicas internas à caixa craniana o desenvolvimento que o organismo se submete no seu processo de transformação através dos tempos, propondo que isto seja o motivo da formação da *linguagem humana articulada*. Didi-Huberman propõe ainda que entre o cérebro e o crânio estaria intermediado o *frotté*, pó de carvão fossilizado no decorrer das eras.

meníngeas do cérebro, no próprio crânio escultural de Beuys e no seu pensamento como escultura, que constitui também o *frotté* da formação arqueológica do minério empregado pela indústria para fabricação de uma chapa de prata adaptada à cabeça do artista por causa de ferimento. Nesse mesmo lugar de pensamento e linguagem, onde se encontra um objeto de prata adaptado para compor uma escultura no seu próprio corpo, está presente o pensamento beuysiano como a primeira forma de escultura. Se Beuys é um movimento escultural no corpo físico e no *corpus* discurso, em comunhão inclusive material, tendo em vista o interior do crânio de onde geraria o pensamento como escultura e o exterior do crânio com metal prata comum a um acordo meníngeo, advindos de formações arqueológicas minerais, ele é um semovente que, por essa mesma natureza, necessitaria de uma abordagem outra para se referir a sua banheira não como *read made*, mas o que sugerimos como *wild made*, um produto legado de uma procedência selvagem.

A bicicleta produzida por Beuys tem a característica do *wild made*, porque parte da incorporação da forma nominal do artista Beuys ao veículo, para dizer sobre um mecanismo chamado *Beuyscicleta*, que tem o minério de prata da cabeça em outra versão arqueológica, na medida que a construção fabril de tal artefato manipulou o mineral de uma outra forma e tem, a forma do indivíduo que esculpe também com o pensamento e com discurso. A *Beuyscicleta* num mesmo *corpus* palavra, materializa o corpo Beuys e seu movimento, porque ela “segue em frente curando. A bicicleta de Duchamp gira em torno de si mesma, embora apresente uma roda livre, ao passo que Beuys traz uma série de medidas em seu rastro” (Borer, 2001, p. 22).

O *wild made*, nesse sentido, é um objeto produzido por um espírito selvagem, objeto produzido pelo semovente. O *wild made* é a subversão do *read made*, é a repetição ecológica de um objeto, porém instaurando-o como um *pathos* de subjetivação recorrente. O *wild made*, ao se encontrar também nos objetos de procedência não industrial, como chifres, cascos, ossos, plantas e outros materiais orgânicos utilizados por Beuys, acompanha-o a partir da própria palavra (*wild made*: fabricado, pronto a partir de meios selvagens) e assim, não são reprodutíveis, porque nenhum organismo gerado da vida se molda em uma fôrma de indústria

---

imóvel. As disposições biológicas internas provocam mutações nos corpos em função das disposições do metabolismo das coisas vivas, mesmo que nelas tenha um artifício de reprodução genética através de um clone ou através de uma forma mecânica de um molde estruturado da fábrica. Porque o *wild made* não nasce da fábrica, passa por ela ao ser o reflexo do resíduo descartado do produto fabril. O *wild made* é o produto abandonado que renasce ao ser inaugurado em um universo próprio e de acordo com sua conformação.

Beuys, quando faz referência à utilização da língua interiorana alemã, aborda a acepção lingüística, como “grito pré-lingüístico” referido por Hohlfeld, como também acepção conceitual para inferir seus trabalhos plásticos. A etnologia básica da língua vai fazer parte das suas materialidades esculturais. Ele atesta que “a língua é (...) a primeira forma de escultura ou pensar é esculpir” (Bach, 1996, p. 533).

Beuys, ao questionar a situação do *logos* que fora pelos gregos utilizado como saber espiritual e transviado para um *logos* fundado na civilização moderna (Bach, 1996, p. 536), também procurava colocar no papel, além dos desenhos, um saber. Isso pode ser visto quando um de seus desenhos é acompanhado com a inscrição “Experiência de uma caveira hiberna”, apreendendo o sentido presente na *poiesis* que funde as partes da articulação verbal com objetos correntes, dentre eles, os desenhos referidos junto à escrita ou o pensamento transposto para linguagem para constituir parte da elaboração de sua escultura. Dizia Beuys:

*... a condição necessária ao advir de uma escultura é que uma forma interior apareça, primeiramente no pensamento e no conhecimento, e que ela possa em seguida expressar-se na modelagem da matéria... Isso significa que, ao meu ver, o dever do criador, o imperativo do escultor tornou-se cada vez mais criar um húmus feito de conceitos e idéias sobre os quais uma forma viva possa realmente crescer (Lancman, 1996, p. 74).*

O resto de alguma coisa já foi conceituado como o nome daquilo que já teve um nome, é a coisa que perdeu seu nome. Existe um jargão popular, pronunciado como *roer os ossos* ao dizer respeito ao desfrute dos restos de alguma coisa. Talvez pela aproximação de um termo como tal (roer os ossos), como uma metalinguagem envolvida numa etnologia bastarda

que se aproxima das investigações de cacos lingüísticos em Rosa e Barros, venha também comunicar uma harmonia constituída nos fósseis de sentidos. Ou seja, substâncias presentes em fósseis de ossos e fósseis de restos de línguas, aquilo que Beuys dizia sobre a participação do pensamento (advindo do crânio, fossilizado e imerso à terra, o *frotté*, pó de carvão, resto dos ossos como o fim último num carbono vindo de uma incineração), como um lugar de um *wild made* legado do passado para dele destilar o *lápís*, o *essencial* do resíduo de memória do *primitivo*. Quer dizer, a utilização de ossos roídos nas suas obras como os *wild mades*: fósseis de plantas e animais, objetos de procedência industrial alterados por selvageria, esterco, lamas, papéis, cacos de materiais dos resíduos e línguas em decomposição de um *logos* imemorial.

...dar à luz (Capô).



fig. 1

## CAPÍTULO II - PLEORAMA EM AQUALUZ E VITRALUZ

### CAPÔ

Nos disseram para procurar a casa de capô. Instantaneamente, a partir do narrador, veio-nos a imagem de um lugar feito a partir de materiais encontrados em ferro-velho, como se capô de uma maneira direta estivesse sendo apreendido pelo interlocutor deste texto como uma síntese de capota, a cobertura de automóveis. Fomos visitar a casa para saber como conseguiram construí-la e de que maneira articularam as peças para fazer os encaixes dessa construção. Nos deparamos com nenhuma capota, muito menos com um lugar para ser habitado de um modo mais corrente, em comparação as mobílias internas de casas no formato padrão. O que havia em comum com relação ao termo capô era uma diversidade de materiais para se adaptar a uma arquitetura com vários elementos advindos de diversas procedências, concebidos por uma figura humana que resumia em seu corpo os objetos desse universo, casa feita de capô. Desexplicando: esse material capô (capota) ficou sendo uma gíria para se referir a elementos encontrados por procedências alternativas, apropriados de lixo das casas de quaisquer empatias que se aproximassem, hospitais, solos, oficinas, embalagens de produtos refrigerantes kapó, que simultaneamente caracterizavam a obra do autor feita disto: o ser Capô, fusão de duas instâncias da natureza: uma humana e outra de matérias plásticas diversas.

Capô havia mencionado sobre uma ilha, lugar comum de uma psicopatologia humana presente no dia a dia e que fazia parte da vivência do homem do *socius*. Em torno dessa ilha, segundo ele, está presente a água, lugar que deduziu estar a origem de todas as espécies. Como se, pela compreensão do ordinário na feita simples de um discurso jargão, fosse justificado pelo poeta da *ignorãça*: “O mundo não foi feito em alfabeto, senão que primeiro em

água e luz” (Barros, 2000, p. 95). Capô esclarece a presença da água presente em torno da ilha para equalizar um lugar de todos os homens, ao dizer sobre um dos seus conceitos plásticos para produção de seu trabalho: nascemos da água, sistema aquoso placenta, constituinte de qualquer corpo humano. Essa postura é mediada no recurso da matéria a qual ele estabelece fundamento e simultaneamente é aplicada a sua vida, ao se conceber pela água, como o conteúdo que se modelava em um vácuo de qualquer recipiente. Capô, como conteúdo, era um semovente que se adaptava à forma do mundo como continente, lugar, espaço que pudesse se adequar a sua própria forma.

A partir da água, odorizava seu corpo com líquidos que produzia baseando-se em pesquisas de plantas com cheiros avessos às formulações de perfumes encontrados em mercados. Isso constituiu parte da sua fluidez pela água que passava a ter conotação de odorização ambiente.

Em certo momento ele fala sobre um constante movimento, para se caracterizar como ser fluível, deslocável. Isso era como uma impregnação simultânea de corpo-matéria e da fluidez do componente água; exauria dela sua filosofia aquosa. Funcionava com o que ele chamava de ...disponível, possibilidade de transformar coisas em outras coisas. A água, natureza maleável, participa de estados da matéria múltiplos, como gelo, vapor, líquido. Quando se encontra em estados intermediários entre um líquido e sólido, entre um gelo e vapor, entre um vapor e líquido, passa a se transformar em outras coisas e perder o nome pela impossibilidade de se situar formas de composição entre estados da matéria.

A água se dilui para outros corpos, em função da sua semelhança com relação a transparência do gelo líquido ou sólido parecido com vidro permeável por luz. Pelo aspecto comum nesses elementos: luz, vidro, água, metamorfoseavam das suas formas literais para se unificarem pelas suas permeabilidades. Porque tais elementos: água, vidro e luz, antes de serem objetos unicamente de elaboração de alguns trabalhos de Capô, funcionavam como metáforas para dizer sobre a fusão de elementos que se encontram comuns em outras formas, como as que têm transparência. Diversos outros elementos a partir dos quais (água,



luz e vidro) fornecem os aspectos de construção de suas obras que têm, por esses veículos, propriedades de outras formas permeáveis.

A água, a luz e o vidro se encontravam na sua oficina de transformação de objetos, daí a possibilidade de refazer e reconstruir elementos a partir de objetos que a princípio tenham uma aparência e que depois se submetem a manipulações. A oficina de transformação de objetos era o *locus* onde habitava Capô. Capô a concebeu em sua própria forma, pegou a figura de linguagem capô, a figura (imagem, ambiente do lugar) e os inseriu em sua figura humana, onde, a partir dessas formas, pudesse se conceber semovente.

Ao utilizar os termos *Vitraluz* e *Aqualuz*, respectivamente relacionados a vidro/luz e água/luz, Capô deixa suspenso o sentido desses termos em função de outras implicações que deles desencadeiam. Isto é, o etéreo maleável desses objetos (água/luz/vidro) perpassa flexionando perante outras formas para situar por um mesmo termo (água/luz/vidro), infinitos. Por isso justificamos que *Aqualuz* e *Vitraluz* eram marcas de estados da confecção de serviço, que extrapolavam a linearidade de seus radicais. A matéria prima no universo de Capô era a que se ilustrava no universo do seu ritual, dando a luz por si e se refecundando.

A água, a luz e o vidro pela possibilidade de se substituírem por eles mesmos, adquirindo conotações num pedestal de gesso ou numa vela anexa a uma planta mumificada, inserida dentro de uma pirâmide translúcida, acendida de vela junto a uma imagem de uma miniatura *kitsch* de uma estátua de santo, dentre outros arranjos, se substituem pelos mesmos artifícios materiais ou por outros que porventura venham a eles se adaptar. Esse tipo de confecção é *reciclagem* de adereços e múmias de mausoléus e desarranjos propositais, é *reciclagem* de sentido, que substitui a idéia da convivência da proporção da iluminação harmônica do quadro da galeria, em função do lugar do habitar em vida corrente da necessidade imediata.

Pleorama é um quadro movediço que se desenrola aos olhos do espectador da mesma forma que as margens de um rio parecem desaparecer ao lado de um barco que vai singrando. O pleorama é um acontecimento que passa num visor em movimento. Quando estivermos dentro de um veículo automotivo que se desloca, veremos através da sua janela um quadro que se transforma perante nossa vista em função da direção que o motorista toma e dos tipos de estradas pelas quais conduz o carro. No ato dessa observação, o indivíduo que olha permite fazer o discernimento: as imagens muito distantes como as estrelas, assim como serras que tomam colorações azuis pelas camadas de ar que se sobrepõem à atmosfera; dentre outros elementos distantes, se deslocam com menor intensidade em relação às imagens mais próximas. Dessa maneira, um mesmo veículo que promove esse espetáculo estabelece velocidade constante. O que varia é a natureza do espaço que auxilia a maneira pela qual se vê as coisas longínquas ou aproximadas.