



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcelo Lins de Magalhães

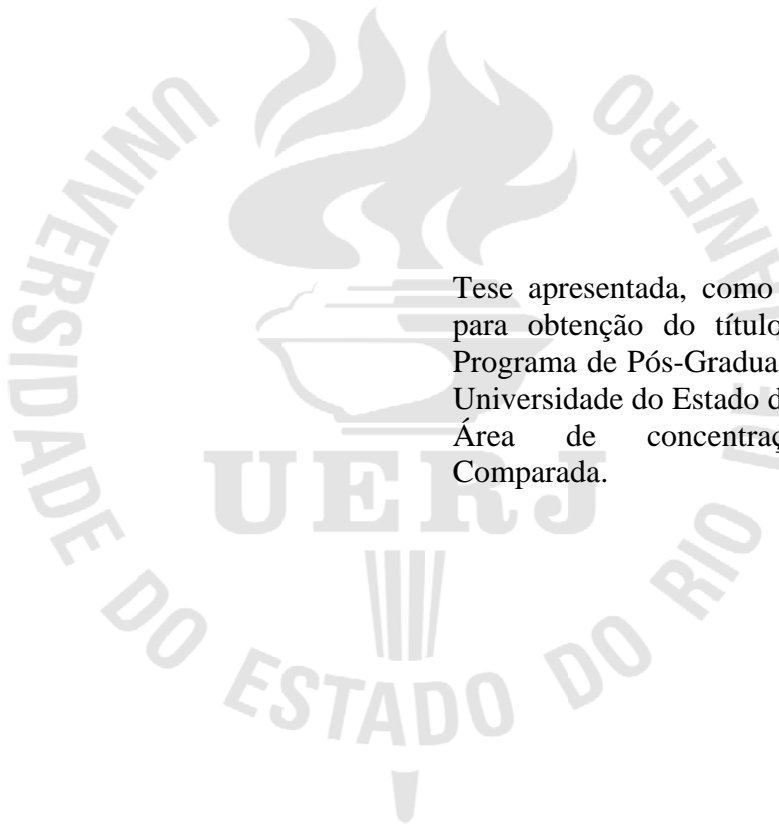
**Presságios literários e herança plástica: Emerson e Thoreau; Richard  
Serra, Waltercio Caldas e outros**

Rio de Janeiro

2013

Marcelo Lins de Magalhães

**Presságios literários e herança plástica: Emerson e Thoreau; Richard Serra, Waltercio  
Caldas e outros**



Tese apresentada, como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutor, ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Literatura  
Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M188 Magalhães, Marcelo Lins de.  
Presságios literários e herança plástica: Emerson e Thoreau;  
Richard Serra, Waltercio Caldas e outros / Marcelo Lins de  
Magalhães. – 2013.  
150 f.: il.

Orientador: Marcus Alexandre Motta.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Emerson, Ralph Waldo, 1803-1882 – Crítica e interpretação -  
Teses. 2. Thoreau, Henry David, 1817-1862 – Crítica e interpretação -  
Teses. 3. Serra, Richard, 1937- – Teses. 4. Caldas, Waltercio, 1946- –  
Teses. 5. Arte e literatura - Teses. 6. Artes plásticas – América -  
Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82:73(7/8)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde  
que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Marcelo Lins de Magalhães

**Presságios literários e herança plástica: Emerson e Thoreau; Richard Serra, Waltercio  
Caldas e outros**

Tese apresentada, como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutor, ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras, da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Literatura  
Comparada.

Aprovada em 27 de março de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Gisele Barbosa Ribeiro  
Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da UFES

---

Prof. Dr. Italo Moriconi Junior  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Julio Cesar Pimentel Pinto Filho  
Departamento de História da USP

Rio de Janeiro

2013

Sem acostumar a vista e nestes raios indo tanto, dedico a Aline com amor de amor. Rio acima teu pasmo me imbui no curso ordinário da vida.

## **AGRADECIMENTOS**

A Marcus Alexandre Motta, que me possibilitou acreditar na ideia de uma escrita enquanto tarefa. E por circunstanciar de inúmeras maneiras que as luzes do pensamento também produzem as suas sombras.

Aos meus pais, amigos, professores e todos os que de algum modo torceram e contribuíram para esta realização.

Ao amigo Thiago Ponce pelo seu dizer que muito incentivou a aventura da palavra para além de demarcações prescritas.

Meu agradecimento a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro pela bolsa de pesquisa na modalidade Bolsa nota 10, que viabilizou o aprofundamento deste estudo.

Usando as sombras de Lascaux podemos dar nomes para o espaço entre as coisas.

*Waltercio Caldas*

## RESUMO

LINS, Marcelo. *Presságios literários e herança plástica: Emerson e Thoreau; Richard Serra, Waltercio Caldas e outros*. 2013. 150 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O presente estudo ambiciona examinar as escritas literárias de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Henry David Thoreau (1817-1862) considerando-as como uma forma de presságio de arte na América, ou seja, como uma escrita literária que parece ter sido herdada no ambiente artístico das obras plásticas contemporâneas de Richard Serra (1939-) e Waltercio Caldas (1946-), entre outras. Tal herança endossa a noção de linguagem ordinária, compreendida como o ponto de acolhimento, ou de uma inquietação, que se faz presente nas circunstâncias da contemporaneidade. Por sua vez, o gesto de endereçamento que envolve estas escrituras expressa a marca de uma indecibilidade acerca da continuidade ou descontinuidade da existência de categorias como literatura, filosofia e artes. Assim, a problematização dessas remissões ganha vulto no presente estudo, por meio de uma abordagem em perspectiva comparada entre Thoreau, Emerson, Waltercio, Serra e outros. E deste modo, a questão que se estabelece nesse panorama diz respeito aos problemas do pensamento, que em âmbito plástico parecem se estender para uma tradição crítica no Novo Mundo.

Palavras-chave: Artes plásticas. Presságio. Herança. Literatura.



## **ABSTRACT**

The following study aims to examine Ralph Waldo Emerson (1803-1882) and Henry David Thoreau's (1817-1862) literary writings considering them as a form of omen of art in America, in other words, as a literary writing that seems to have been inherited from the artistic environment of the contemporary art works by Richard Serra (1939-) and Waltercio Caldas (1946-), among others. Such heritage endorses the notion of ordinary language, understood as the point of reception, or the point of an uneasiness, that was present in the contemporary circumstances. In turn, the addressing gesture which involves these scriptures express the mark of an undecidability on the continuity or discontinuity of the existence of categories such as literature, philosophy and arts. Thus, the problematization of these remissions obtains prominence in this study, by means of a comparative approach among Thoreau, Emerson, Waltercio, Serra and others. In this way, the question that is established in this panorama concerns the thought problems, which in the plastic scope seem to be extended up to a criticism tradition in the New World.

Keywords: Visual Arts. Omen. Inheritance. Literature.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 107-108.	18
Figura 2 –	SERRA, Richard. Skullcracker Series: Stacked Steel Slabs, 1969. In: _____; KLABIN, Wanda (Org.). <i>Richard Serra</i> . Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 12.	20
Figura 3 –	EMERSON, Ralph Waldo. A História. In: _____. <i>A confiança em si, a natureza e outros ensaios</i> . Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2009. p. 123.	28 e 29
Figura 4 –	SERRA, Richard. <i>Schunnemunk Fork</i> , 1990 - 1991. Wikipedia. [atualizada em 2005 Maio 25]. File; [1 imagem]. Disponível em: <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/File:Richard-Serra-Schunnemunk-Fork2.jpg">http://en.wikipedia.org/wiki/File:Richard-Serra-Schunnemunk-Fork2.jpg</a> . Acesso em: 21 ago. 2012.	29
Figura 5 e	SERRA, Richard. <i>Shift</i> , 1970 - 1972. blogTO. [atualizada em 2009 Dezembro 09;blogto.com/arts; [2 imagens]. Disponível em:	35
Figura 6 –	<a href="http://www.blogto.com/arts/2009/12/searching_for_richard_serras_shift_in_King_city/">http://www.blogto.com/arts/2009/12/searching_for_richard_serras_shift_in_King_city/</a> . Acesso em: 18 jul. 2012.	
Figura 7 –	SERRA, Richard. Porten i Slugten, 1984 - 1986. In: _____. KLABIN, Wanda (Org.). <i>Richard Serra</i> . Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 42.	36
Figura 8 –	SERRA, Richard. Shift, 1970-1972. In: _____. KLABIN, Wanda (Org.). <i>Richard Serra</i> . Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 19.	41
Figura 9 –	SERRA, Richard. To Encircle Base Plate Hexagram. Right Angles Inverted, 1970. In: _____. KLABIN, Wanda (Org.). <i>Richard Serra</i> . Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p.17.	43
Figura 10 –	EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: _____. <i>A confiança em si, a natureza e outros ensaios</i> . Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2009, p. 148.	44
Figura 11 –	EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: _____. <i>A confiança em si, a natureza e outros ensaios</i> . Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2009, p. 158.	44 e 45
Figura 12 –	THOREAU, Henry David. Andar a pé. In: ENSAÍSTAS Americanos.	63

	Coleção Clássicos Jackson. Tradução de Sarmiento de Beires e José Duarte. São Paulo: W. M. Jackson, 1950. v. 23. p. 317.	
Figura 13 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 288-289.	64
Figura 14 –	CALDAS, Waltercio. Ultramar. 1983. In:_____. <i>Waltercio Caldas</i> . Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 229.	65
Figura 15 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 292.	65
Figura 16 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 127-128.	72 e 73
Figura 17 –	CALDAS, Waltercio. Escultura para todos os materiais não transparentes. 1992. In:_____. <i>Waltercio Caldas</i> . Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.p. 137.	74
Figura 18 –	CALDAS, Waltercio. Escultura para todos os materiais não transparentes. 1995. In:_____. <i>Waltercio Caldas</i> . Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.p. 251.	78
Figura 19 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 247.	79 e 80
Figura 20 –	SMITHSON, Robert. Quebra-mar espiral. 1970. In: KRAUSS, Rosalind. <i>Caminhos da escultura moderna</i> . Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.	80
Figura 21 –	THOREAU, Henry David. Andar a pé. In: ENSAÍSTAS Americanos. Coleção Clássicos Jackson. Tradução de Sarmiento de Beires e José Duarte. São Paulo: W. M. Jackson, 1950. v. 23. p. 304.	81
Figura 22 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 167.	86
Figura 23 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 121.	88
Figura 24 –	SMITH, Tony. <i>Die</i> , 1962. seanwatson.blogspot. [atualizada em 2011 Abril 06;. Man Cub; [1 imagem]. Disponível em: <a href="http://seanwatson.blogspot.com.br/2011/04/tony-smiths-die.html">http://seanwatson.blogspot.com.br/2011/04/tony-smiths-die.html</a> . Acesso em: 21 dez. 2012.	89
Figura 25 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução	90

	Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 47.	
Figura 26 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p.39.	91
Figura 27 –	THOREAU, Henry David. <i>Walden, ou, A vida nos bosques</i> . Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p.225.	92
Figura 28 –	EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: _____. <i>A confiança em si, a natureza e outros ensaios</i> . Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2009. p. 137.	94
Figura 29 –	EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: _____. <i>A confiança em si, a natureza e outros ensaios</i> . Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2009. p. 159-160.	100
Figura 30 –	EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: _____. <i>A confiança em si, a natureza e outros ensaios</i> . Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2009. p. 151-152.	104
Figura 31 –	SERRA, Richard. <i>Verb List, 1967 - 1968</i> . CUPTopia, a portable manifesto... [atualizada em 2011 Maio 05]. Tagged: Richard Serra; [1 imagem]. Disponível em: <a href="http://cup2013.wordpress.com/tag/richard-serra/">http://cup2013.wordpress.com/tag/richard-serra/</a> . Acesso em: 09 abr. 2012.	105
Figura 32 –	EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: _____. <i>A confiança em si, a natureza e outros ensaios</i> . Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2009. p. 145-146.	105
Figura 33 –	EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: _____. <i>A confiança em si, a natureza e outros ensaios</i> . Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2009. p. 159.	113
Figura 34 –	SERRA, Richard. <i>Verb List, 1967 - 1968</i> . In: _____. KLABIN, Wanda (Org.). <i>Richard Serra</i> . Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 94.	114
Figura 35 –	EMERSON, Ralph Waldo. <i>Hombres Representativos</i> . Buenos Aires: Editorial Losada, 1943. p. 10.	118
Figura 36 –	SERRA, Richard. <i>Call Me Ishmael, 1986</i> . In: _____. KLABIN, Wanda (Org.). <i>Richard Serra</i> . Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p.43.	119
Figura 37 –	EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: CAVELL, Stanley. <i>Esta</i>	125

*América nova, ainda inabordável.* Tradução Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed.34, 1997. p.141.

## SUMÁRIO

	<b>PRIMEIRO DECLÍNIO (Introdução)</b> .....	13
1	<b>COLOMBO E EVA</b> .....	18
1.1	<b>Um extravio</b> .....	19
1.2	<b>Lonjuras que se instalam erguidas: retração e entrega em Serra e Emerson</b> .....	28
1.3	<b>Encontrar e dar-se ao encontro entre presságios e paragens; esfericidade e estreiteza em Serra e Emerson</b> .....	43
1.4	<b>(A)fundamento</b> .....	52
2	<b>O JARDIM DAS COISAS E MAIS UNS OUTROS</b> .....	63
2.1	<b>Recortes</b> .....	63
2.2	<b>Um istmo, um braço de mar ou um respingo entre Caldas e Thoreau</b> .....	65
2.3	<b>Cifra Muda</b> .....	72
2.4	<b>Thoreau e Robert Smithson, giros de <i>Quebra-mar espiral</i></b> .....	80
2.5	<b>Tony Smith e Thoreau, remissões entre um cubo e presságios de arte</b> .....	89
3	<b>O IMINENTE_____DAS PALAVRAS</b> .....	94
3.1	<b>Navegações sem ponte por todo e qualquer dizer que não pertence a ninguém</b> .....	94
3.2	<b>Atos verbais e instruções em Emerson e Serra</b> .....	104
3.3	<b><i>Ishmael</i> declinado por Emerson e Serra</b> .....	118
3.4	<b>Derradeiras margens</b> .....	125
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	131
	<b>APÊNDICE</b> .....	134
	<b>ANEXO</b> .....	138

## PRIMEIRO DECLÍNIO (INTRODUÇÃO)

*Era uma vez na América...* um mundo que depois da travessia do Atlântico percebeu a sua existência como um processo de decaimento, que proferiu as suas próprias razões, que reconheceu que a noção de conhecimento era apenas um desvio, ou mesmo uma decepção, frente à impossibilidade de seu sucesso e que afirmou que o grande romance poderia ser realizado apenas pela transformação do gênio em um tipo de poder prático. Mas este mundo ensaiou a sua própria conversão na adversidade, acolheu o decaído solo de pobreza como maneira de pensar a linguagem comum na filosofia, desenvolveu ideias acerca de suas lacunas e constituiu a possibilidade de fazê-las caminhar por si mesmas na devida distância em relação ao Velho Mundo europeu, conforme consta nas escritas literárias de *Ralph Waldo Emerson* (1803-1882) e *Henry David Thoreau* (1817-1862).

Assim, com essas primeiras palavras, aventuramos dizer que o panorama cultural dessa América ocorre por maneiras provisórias, as quais parecem sugerir uma complementação, ou uma projeção, para algum ponto mais adiante. Dessa forma, já lançando a hipótese do presente estudo, caberia então pensar que tais escritas, comparáveis àquelas encontradas em algumas passagens literárias de Emerson e Thoreau, ganham relevo de herança cultural nas expressões artísticas contemporâneas de Richard Serra (1939-) e Waltercio Caldas (1946-), dentre outras obras que parecem acolhê-las.

Não por acaso, a própria ideia de herança envolve o desvio de uma posição, a transferência de determinada postura para outro juízo e até mesmo o que se prolonga para outro mote. Encontra-se nesse termo, portanto, o movimento de efetivação de uma pronúncia, evidenciando uma intenção de inclinação ao outro, ainda que tal gesto não esteja assegurado por um quadro de inteligibilidade e de certezas. Afinal, um mundo que ainda se descobre – a América que escolhemos estudar – não pode registrar o absoluto enraizamento em suas formas e em seus seres, mesmo depois de feita a travessia que lhe emprestou a origem.

Neste sentido, caberia aqui esboçar essa América segundo a ideia de declínio, que parece recobrir tanto a precariedade dos fundamentos em uma região, assim como também se refere àquelas situações flexionais da língua, conforme o caso expresso em uma oração. Sendo isso igualmente um modo de se dirigir ao leitor nesse mundo mais baixo e inabordável.

Sob tal consideração, talvez uma atitude declinante possa fornecer as condições para uma investigação que tem como interesse pensar as remissões entre escritas literárias e trabalhos plásticos, ponderadas na razão direta dos encaminhamentos discursivos das palavras *presságio* e *herança*, as quais alimentam a perspectiva comparada entre as distintas obras estudadas.

Tomado como um dos pontos relevantes do presente estudo, a noção de presságio vislumbra um estado que confere às escritas literárias de Emerson e Thoreau o aspecto de um aconselhamento, capaz de estender o processo de escrita e leitura para a ambiência plástica de alguns trabalhos de arte. Nessa direção, o que se entende como uma forma pressagiadora não é senão uma recomendação, que permita suportar uma operação tradutora, ou uma translação entre fenômenos, sob o signo mais errático da invenção. Daí que o que se diz acerca de um fragmento literário não pode se sustentar como uma interpretação terminal ao modo de uma significação, pois uma escrita pressagiada não se estabelece como presença capaz de atribuir uma afirmação esclarecedora e produtora de algum veredito último.

Visto assim, um presságio não está entregue à situação representativa de uma teoria da informação, ou de alguma outra instância técnica mediadora, mas declina diante dessas maneiras de enunciação, deixando-se levar sem a obrigação de um *telos*, na abertura transitiva de um acontecimento plástico.

Essa postura garante o valor de uma indeterminação sensível, existente em ocorrências mais incertas, tais como as escrituras de Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, que se encaminham à arte da América como prelúdio, palpite, ameaça, prenúncio, adivinhação, pressentimento, agouro, sintoma, profecia, sinal, vaticínio, prognóstico, auspício, presciência e indício, deixando-se assim apenas como um modo provisório e imediato da escrita na linha de continuidade de processos artísticos. A expressão mais próxima dessa concepção - e que faz valer um dizer fora do lugar, consubstanciado e declinante em uma forma plástica - seria um *presságio de arte*. E ele é tal que se descobre em um trabalho de arte antes de uma consciência, reclamando exatamente algo vindouro, como percurso por fazer em um mundo que se descobre.

Interessa para o presente estudo que um presságio de arte, em decorrência de sua capacidade de sucessão, possa então contar em favor de uma declinação literária. Portanto, o



que aqui se propõe como objetivo envolve reconhecer o valor pressagiador de alguns fragmentos literários, extraídos das obras *Hombres Representativos; A Experiência e A História* de Emerson; além de *Andar a pé* e *Walden, ou, A vida nos bosques* de Thoreau. A hipótese é que estes trechos literários estariam aptos a provocar a vinda de uma presença, em ciclos irregulares de chegadas e abandonos, nas obras de arte de Richard Serra, dentre outros ao Norte da América, e também ao Sul, na suposição de uma possível remissão com alguns trabalhos de arte de Waltercio Caldas.

Considerando o encaminhamento de tais escritas nesse panorama cultural, pode-se dizer que uma terra nomeada por Novo Mundo é um lugar regido por ininterruptas remissões, o que equivaleria sustentar que a sua capacidade histórica não aparece à primeira vista, mas sim que ela está alçada mais além, até que resvale em algum fenômeno que possibilite desenvolvê-la em outras condições de perpetuação. O que leva a pensar que uma América pode ser inventada, na medida em que certos trabalhos de arte perfazem o saber sensível da literatura enquanto *herança plástica*.

Ora, se o que é entendido por herança conforma a ideia de legado e de transmissão aos respectivos herdeiros, observa-se também que a palavra vincula o que caberia ao sucessor em termos de direitos e obrigações para serem prestadas. Desse modo, uma herança plástica compreende a reivindicação da arte por um dizer literário, requisição essa que se justifica pela indeterminação sensível, pressagiada, que uma passagem literária é capaz de singularmente sugerir. Assim, o princípio de herança plástica consiste na insinuação de um fenômeno em outro, o que é uma maneira de garantir a individualização da literatura e da obra de arte. Em outras palavras, uma herança plástica expressa o acolhimento da escrita em sua própria inviabilidade literária, e isso é de tal modo que seu *vir-a-ser* indica equiparações com o saber autônomo da arte.

Como esta sensação em geral não pode ser observada segundo determinações, o efeito produzido pela perspectiva comparada é de que a literatura confere às artes algo equivalente a um plano de imanência, cujo desenvolvimento discursivo circunscreve o saber da arte em seu estado genuíno, sem cair na redução do mesmo.

É justamente essa postura de abertura artística, ainda não factualizada pela autoridade de uma historiografia crítica, que aqui se ambiciona desenvolver. Neste ponto, pretende-se

## 1 COLOMBO E EVA

### 1.1 Um extravio

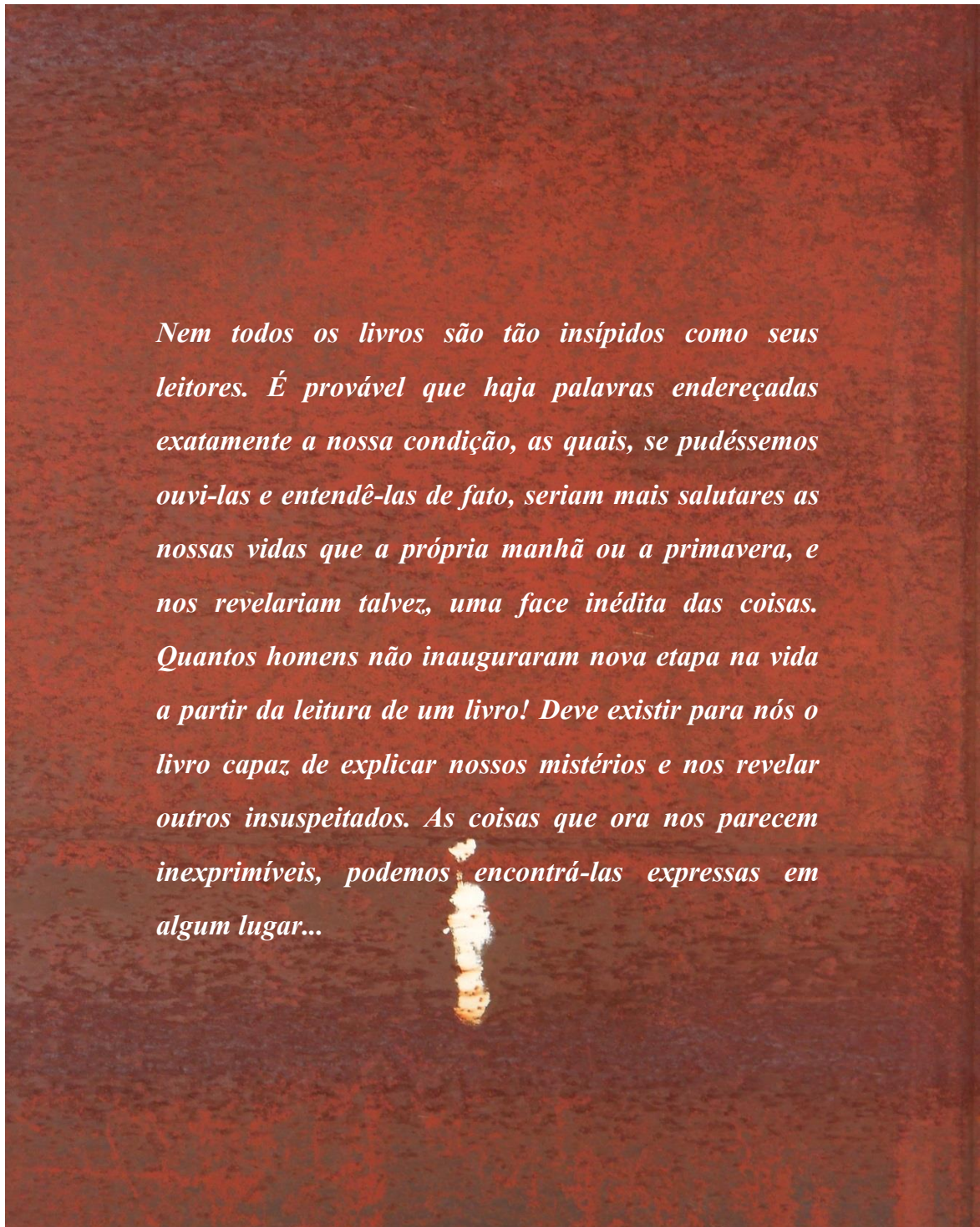


Figura 1 - Presságio de Arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 107-108.

Partidas e chegadas estão a manifestar as mais fecundas oportunidades, em especial aqui na contemporaneidade de uma América, ou mesmo sua extemporaneidade, ao propiciarmos um instante de demora para trocar notícias e, quem sabe, estar aqui, eu, a tua espera nessas regiões insistentemente inabordáveis. Mas, nessa minha condição não obtenho êxito. Encontro-me em travessias Atlânticas, tu sabes bem, então dada a distância que se abre entre nós dois, de alguma maneira, percebo que só posso contar com uma narração que venha funcionar como uma espécie de endereçamento errático entre um escritor e um leitor, tal qual esse fragmento literário de *Walden, ou, A vida nos bosques*, que sugere uma escrita de circunstâncias, de envios e extravios. Ah *Se pudéssemos ouvi-las e entendê-las de fato...*, diz-nos o trecho litero-filosófico de Henry David Thoreau (FIGURA 1).

Se somos dois: um que escreve e outro que lê, um que emite e outro que autentica, um que arrisca e outro que faz fé - ou ambos - então provavelmente deves considerar que o meu dito ressoa vago, talvez um garrancho apagado. Não consegues lê-lo? Então já percebestes que esse mundo deverá ainda ser escutado em sua própria invenção. Ouso dizer, inclusive, que o fato de estar pronunciado assim à beira, em portos provisórios, seja o jeito que encontro de atrair tua atenção de leitor, portanto, um modo de aproximar-me da ambiência de arte que nesta paisagem se experimenta, justamente para que tais fenômenos continuem a ser o que são – indeterminados ou retraídos em relação ao que dizemos - nessa América que talvez só se faça plausível pressagiada.

Então, desde que a existência deste Novo Mundo é mais incerta, talvez possamos acatar o vácuo pressagiador que se arranja na arte, tal como uma herança em travessia que impõe seu estado presente para que o recuperemos como avanço de um dizer sobre uma obra outra. Presságio que assim parece, de onde tenha vindo e para onde segue, move-se em uma celeridade silenciosa, cruzando extensões territoriais mais vastas, contudo, sem perder a perspectiva daquilo que enuncia: andamento ou abandono em outras escrituras, colocando-se em suas trilhas no tempo e espaço para que seja herdado. Prosseguir com tal dito requer então que consideremos a forma presente de um pensamento que vigora apenas no *porvir* de suas linhas, como genealogia dispersada ou fragmento, que necessita adquirir sua própria voz, isto é: seu alojamento na localidade de uma cultura.

Percebes, então, que se eu submeto notícias que se afinam com as palavras pressagiadas de Thoreau, isso se deve àquela maneira de dizer que preserva em si a medida de

seu próprio derramamento errático, nesse percurso advindo de perdas ou vindas, que recomenda aos sentidos o redescobrimento dessa extemporaneidade americana - capaz de suportar a chegada e a partida de escrituras indistintas, imiscuídas e de incompletas medidas. É que um presságio que assim se enuncia sugere seu próprio extravio de rastro-grão, para que se deixe levar, durar e, enfim, talvez se imbricar como prolongamento em outras séries enquanto diferença perpetuada no *livro capaz de explicar nossos mistérios e nos revelar outros insuspeitos*.



Figura 2 - A obra plástica *Skullcracker Series: Stacked Steel Slabs* de Richard Serra.

Fonte: SERRA, Richard. *Skullcracker Series: Stacked Steel Slabs*, 1969. In: \_\_\_\_\_; KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 12.

No andamento dessa travessia é que se renova a maneira de um presságio, ou outra coisa que seja, na América. Abeira-se, então, de fecundos *mistérios* e *outros insuspeitos*, um acontecimento plástico de Serra (FIGURA 2) na linguagem e no modo que lhe são próprios. Será que tal trabalho de arte poderia se dar como *ideia de livro* daquilo que pode ser herdado neste continente? Bem, neste ponto, eu e tu podíamos estar um tanto que propensos ao apressado entendimento da escultura *Skullcracker Series: Stacked Steel Slabs* segundo uma mera situação de um encadernamento de placas de aço, como coisa graficamente amontoadas que assim prossegue como livro mesmo, à grossa. Ainda que seja isso um caminho capaz de inquietar as ideias, talvez ainda nos faça falta acolher verbalmente o gesto de encadernar folhas, ou encadear camadas, por algum gosto ou capricho de transmitir uma indeterminação sensível em outras séries que se prolongam na artisticidade que as pensa. Isso quer dizer, portanto, que uma obra de arte é também, ao seu modo, uma maneira de expatriar o saber sensível de uma escrita literária, o que coincidiria com o presságio de Thoreau (FIGURA 1) em excessiva força de ideias: *As coisas que ora nos parecem inexprimíveis, podemos encontrá-las expressas em algum lugar.*

Derradeiramente, porém, temos que notar como se sustenta o caso. Primeiro, o risco da fórmula serial, que desajusta suas partes até o que parece ser o limite da curvatura da escultura. Neste sentido, a direcionalidade do peso, no tanto aumentado da altura da obra, assume, enquanto pensamento plástico, uma incongruência de intermitente tensão em cada nova camada que se precipita. Reitera-se assim a experiência da forma, valendo-se mais de uma concretude disjuntiva e paradoxal do que uma regular disposição das páginas encadernadas de um livro. Em tais considerações, a determinação da gravidade agindo na matéria, na iminência do desequilíbrio, está a ameaçar os nossos marcos de leitores diante de uma obra que mesmo ensimesmada, encadernada ou encapada, poderia ser também desencadeada em outra direção.

Cabe, então, declarar que eu e tu já estamos advertidos na temerária posição da linguagem, aonde se prepara alguma desordem, pois o prolongamento de uma escritura em outras séries demanda o que há além daquelas circunstâncias que pareciam pátrias seguras para os assentamentos do pensar. É por isso que um livro, uma escultura ou outro acontecimento que seja, valem também por aquilo que não se comporta ou se encerra em suas linhas, nisto que elas nem nos dão, a saber, um chão adiante.

Mas uma escritura, um autor, um leitor, ou mesmo eu e tu, herdeiros que todos somos de tais (in)(h)abitados solos, só sustentamos aquilo que nos vêm para pensar como saber não sabido. Estamos equilibrados em nossa claudicante leitura e escrita. Então perguntamos se essa oscilação que experimentamos pode assumir a sua condição filosófica e se enunciar no aqui e no agora de uma região. Talvez ainda seja cedo responder, mas se for possível este livro, que o presságio de Thoreau nos indica, as suas linhas poderiam desencadear valores além dos limites do mundo que a linguagem habita enquanto forma escrita. E, nesse caso, permaneceria esboçado um encaminhamento inelutável, como se alguns fenômenos plásticos, insistentemente, em etapas ainda *inexprimíveis*, acolhessem indeterminações literárias.

Em uma perspectiva comparada, substanciar-se-ia todo um percurso de correspondências, capaz de fazer conversar acontecimentos de campos aparentemente tão distintos em seus domínios. Neste caso, já não se apresenta aqui uma postura reguladora perante as práticas que subordinam os acontecimentos da arte ou da literatura na era da profissionalização desses campos, mas sim a promoção de uma escuta das obras enquanto expressões que talvez ainda não sejamos capazes de conhecer completamente, mas que se impõem como intuição ou eco da existência humana desde os primeiros tempos. Talvez o pensamento não seja aqui possível para nós. Em resposta, tal adversidade na América constitui o direito de se viver na dúvida, ou de se equilibrar entre o domínio de uma postura e a queda.

A experiência de um mundo como este, que reconhece a sua própria incompletude, que requisita a sua própria pobreza para ali se *mal entender*, vislumbrando nisso a sua posição mais significativa, acompanha o pensamento de Stanley Cavell, o qual se move em perplexidade nessa paisagem, vasculhando sutilezas à margem de alegações mais assertivas. Isso porque suas ideias insistem na interlocução com as obras de Thoreau e Emerson, bem como Wittgenstein, Austin e Nietzsche, dentre outras expressões que abrangem o movimento de conversão, ou transfiguração de um conhecimento positivo. Sendo isso, pois, uma das mais agudas cicatrizes de um mundo em partida, estando eu e tu nele, em traumático caminho, vêmo-nos enredados nessa trajetória em direção a uma filosofia da cultura, que prossegue até as suas sobras de domínio filosófico.

Essas vozes que nos contam, através do pensamento de Cavell, estão debruçadas sobre as impossibilidades do conhecimento, inscrevendo-se em termos de algo próximo ao

confessional, sem evitarem a própria expressão de suas dúvidas. Thoreau e Emerson, entre outros que dizem de um lugar mais privado, encontram, por essa razão, a ausência de um acolhimento em uma comunidade. Embora seja possível também vislumbrar a possibilidade de um reconhecimento mais adiante, nas próprias clareiras imaginadas por tais obras.

Mas, para que uma mudança como esta ocorra, torna-se necessário a abordagem daquilo que nos é comum como leitores, autores ou ambos, sendo isto a própria linguagem, que tanto atrai como repele. Assim, uma conversão como a que se enuncia tem a ver com o reinvestimento de um interesse, sendo de grande importância a redescoberta das coisas e seus lugares. E disso decorre tanto a prospecção de fenômenos no Novo Mundo, como também o reconhecimento de resistências em seus aparecimentos, o que atestaria de saída a nossa dificuldade em captá-los, bem como arrumá-los nesse lugar.

Assim, na medida em que me aproximei das beiradas da América para lançar a mensagem que agora lê, pude contar apenas com a escuta de algo a passar sem alcançar o seu encerramento; e a partir de tal circunstância a minha viagem se transformou em rumos às cegas. É certo que alguém poderia falar que existem por lá os que já habitam a terra desde sempre, mas estes não experimentam ou expressam essa América enquanto descoberta, a saber, no seu processo de conversão que enuncia a nossa descontinuidade ou mesmo aversão, como se não estivéssemos ainda bem aclimatados. É assim que essa paisagem nos é inabordável em seu povoamento, por outro lado, não há outro lugar, senão nela mesma, onde se possa buscar por seu rastro. Estamos voltados ao seu contínuo redescobrimento e nesse ponto, desorientados, giramos ao redor de nossos passos.

Nesse interlúdio, o presságio de arte que aqui se delineia (FIGURA 1), reivindica seu dizer como estado de sucessão ou intercâmbio de personificações estéticas, que se dirigem ao quadro de incertezas de uma cultura. O que demanda a projeção de expectativas, confrontos, descobertas ou redescobertas de expressões nas dimensões mais prosaicas que venham ali se fazer presentes.

Essa América que se oferece inabordável e que se insinua nas brechas do cotidiano vivido, *expressas em algum lugar*, não necessariamente elaborado em argumentações, ganha a sua forma, ainda que rarefeita, nas escritas literárias de Emerson e Thoreau. Assim, nada de historicismos a vingar nessas remissões de modalidades pressagiadoras, apenas escritos

extemporaneamente afinados como caminhos a percorrer, que nos aconselham os sentidos nesse solo insondável do Novo Mundo, com seus ermos e suas inundações. Então tais dizeres ganham relevo, ou se abandonam em reminiscências, na atmosfera plástica de algumas obras de Richard Serra, Waltercio Caldas, Robert Smithson e Tony Smith.

O que dizer então de um presságio como o de Thoreau no início deste capítulo? Um presságio estando, portanto, vigorosamente alçado na possibilidade de descoberta - que é sua via indireta - sustentaria a ideia de uma escrita sensível, que solicita a sua própria dramatização ao deslocar os limites de sua condição, como possibilidade de ser abrigada em outros gêneros literários e artísticos. Uma cena assim oscilante, como a que está ambientada na escrita de Thoreau, insiste, além de demarcações prescritas, em enunciados filosóficos e, por conseguinte, conduz o percurso do pensamento na América contando alguma coisa indefinidamente como aconselhamento, herança, tarefa e extravio em sua remissão.

A esta altura de nossa interlocução, creio que eu já esteja admitindo que o presságio de Thoreau, aquele que nós escutamos, possa estar dando uma ideia mais estreita do que é filosofia, por enunciar um desconforto incapaz de restituir resultados filosóficos. Trata-se, portanto, da tarefa de descobrir o que deve ser a filosofia no Novo Mundo, o que corresponderia à identificação dos termos pelos quais ela pode ser herdada de um modo “des-sublimado” (CAVELL, 1997, p. 71) em uma região de declínio, que é, portanto, moderna. Este solo mais raso, sem pedestal, constitui-se, filosoficamente, expressando o conjunto de *palavras endereçadas exatamente a nossa condição* para além da privacidade de um enunciado em termos exclusivamente filosóficos. Pensemos nessa herança do baixo, ou do decaído, em algo como a densidade industrial que se especifica na escultura *Skullcracker Series: Stacked Steel Slabs* de Serra (FIGURA 2), que difere de uma postura mais asséptica em artes.

Enfim, o reconhecimento do saber sensível das artes plásticas no ambiente de um plano narrativo, torna-se o modo de registrar o inabordável que na América, subsiste. Assim, se o patamar de outra cultura é a direção para onde se dirige o apelo de Thoreau, voltado para o interior da própria América, então um fragmento que nomeia somente algo a passar, também recusa a exaltação de apreensões mais determinadas e, inelutavelmente, torna a dizer pela insistência, de um modo mais transitório, do que por demarcações críticas ou históricas mais assertivas.



Dito isso, ainda gostaria de encaminhar em tua direção uma ou duas palavras sobre o *fazer-vir* do presságio. É que se admitimos o saber sensível da literatura como um conselho para uma ocorrência plástica, caberia neste ponto remontar a lembrança do seguinte trecho de uma carta de Fernando Pessoa: “Os versos de Ricardo Reis são contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza.” (PESSOA, 1986, p. 47). Por dentro da idade eterna da natureza da arte, poderia ser dito ainda, por indicar uma possibilidade que beira as identidades calcadas na essência e na forma, sem a necessidade de sustentação de diferenciações embrionárias primevas ou tardias. Assim, a mudança através da qual algo deixa de ser, é o que se qualifica na translação entre obra de arte e presságio, como acontecimento que não se encontra em alguma região de representação esclarecedora, justamente porque requisita ainda formas imaginadas para que sejam arrumadas no âmbito de uma cultura.

Não obstante, um mundo que ensaia a sua própria conversão, parece fazer do pensamento plástico o testemunho de um fundo pressagiador irreduzível, de uma contrariedade anterior às coisas assinadas, no abandono de quaisquer meios de diferenciação. Então é preciso dizer que nessa localidade amalgamam-se ininterruptos tempos presentes, na coextensão que segue por dentro da idade eterna da natureza da arte das obras plásticas e da escrita literária de Emerson e Thoreau. Assim sendo, quando tu pousares por um instante os olhos em um fenômeno e conseguir dispensar a ideia de que um passado não se reconfigura encerrado em seus presentes, então essas distâncias que separam obras e presságios retramar-se-iam como atualidade que se instala em cada leitura que alguma outra escritura possa fazer. Essa situação seria então uma encenação, que, por tender ao apagamento, garantiria por sua vez a independência do saber sensível de uma obra, cuja enunciação de sua indeterminação apontaria para o caráter infundável de uma tarefa na América.

Nesse enfoque, o que está sendo colocado é a escuta de uma ocorrência cultural na razão direta de como essas vozes podem ou não podem se expressar depois de cruzarem os mares. Vozes de Colombo ou Eva, que operariam como termômetros de nosso conhecimento ou desconhecimento. Nestes dois exemplos, caberia uma pronúncia que não pode mais dizer assertivamente, mas que requisita um modo de ser aprendida estando nessa localidade, bem como um modo de dizer a partir dela. Isso é algo que se encontra expresso nas palavras de Stanley Cavell:

(...) gostaria de considerar como indiscutível que a expulsão do Éden é algo que está sendo invocado como um lugar perdido, daí a descoberta de que existir no mundo já é ser lançado em uma perda; indiscutível, também, que encontrar uma nova América no Oeste, estando perdido, ou justamente por estar perdido, é lembrar ou repetir alguma coisa que Colombo fez. (CAVELL, 1997, p. 89).

Poderias pensar na oportunidade de Colombo dentre muitas malogradas rotas marítimas, mas o fato de encontrar essas costas demanda ainda que uma maneira de *renascer* ocorra aqui enquanto primeira vez, como se os seus primevos homens pudessem ser os primeiros filhos de Eva.

Por meio da sugestão desse gesto inaugural, bem que poderíamos considerar essa nossa troca de correspondências como um desses acasos entre remetentes e destinatários. Uma mensagem engarrafada lançada ao destino, na iminência de tua abertura, seria um ótimo exemplo. Percebes que de maneira equivalente nos escolhemos como escritores e leitores sem causalidades mais imediatas? Bem, creio que reside nessa circunstância uma sugestão para percebermos juntos esses fenômenos descobertos naquilo que diz respeito ao confronto de uma cultura com ela mesma, na interrogação de suas próprias exigências. É que também esta necessidade interna de causalidades mais imediatas em arte, estimada em grande parte na modernidade do século XX, parece de algum jeito ter sido subtraída na paisagem americana. As obras que nela estão circunscritas apontam um pouco mais além do costado, solidárias de uma voz mais vaga:

Todo olhar sobre essa modernidade só pode ser um retrospecto que hoje nos elucida ainda mais sobre a situação modificada e a nova experiência cultural. Por isso, tornou-se há muito supérflua a polêmica sobre o presente conservar ou não esse velho perfil da assim chamada modernidade. Estamos prestes a ampliar o conceito de modernidade, assim como sempre ampliamos o conceito de arte quando quisemos entender a sua aplicação. (BELTING, 2007, p. 18).

As conversões da autoridade da tradição, o rasgo no mundo das ideias e em outras fendas de mundos possíveis, vêm assim agenciar uma queda, declarada nos lugares mais recônditos de acordo com as possibilidades que a artisticidade deflagrou no panorama de uma modernidade voltada aos confins. Uma vez que tais fenômenos extemporaneamente aí se encontram, tornaram-se condições de uma experiência em favor do encaminhamento do pensamento na relação com o mundo, bem como na maneira de recontá-lo. É isso o que ocorre entre presságios e trabalhos de arte que trocam acenos ao longe, ambos a sugerir o desencadeamento sensível que entre eles se prolonga, como se cada qual reescrevesse em sua linguagem particular a morada de tal indeterminação. Tal expressão coadunaria com as

palavras de Adorno sobre a dedução do caráter artístico; que “especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal” (ADORNO, 1970, p. 13). Portanto, uma lei de movimento que deduz seu conteúdo de outro, constitui a ideia de uma regeneração em favor do não idêntico, ou de um dizer que se estende na diferença com esse outro.

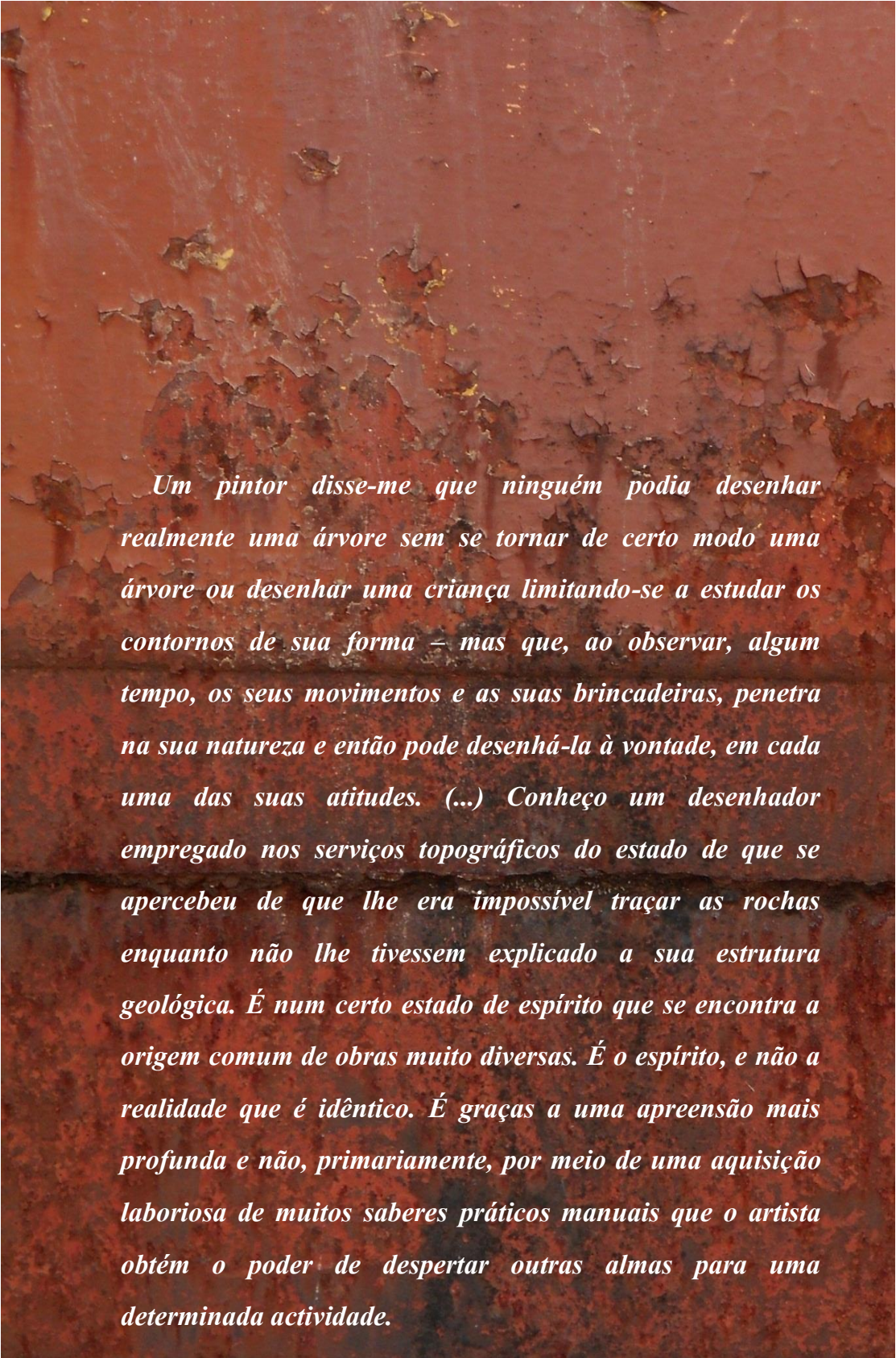
Dessa maneira, a possibilidade de ventilar onipresentes reflexões corresponde à reinvidicação de Thoreau, para além da autoridade de uma convicção filosófica. Pois o que se constitui neste entremeado não é uma prosa filosófica delineada por argumentos, mas sim ocorrências que em sua indeterminação produzem indagações filosóficas, passíveis de ocorrerem na aproximação de um saber da arte com a escrita literária que extemporaneamente ele solicita na América.

Tais remissões consistem, sobretudo, em acontecimentos de navegação, de percepções filosóficas em viagem. E isso possui menos correspondência com a questão de superação dos fundamentos da tradição (e da filosofia) do que a inscrição e habitação no presente de um mundo sensível, tal como o livro capaz de *nos revelar outros insuspeitos* mistérios, que encarna possibilidades encaminhadas em uma via aberta e contínua, sem que seja necessário esperar o estágio no qual todas as explicações cessarão.

Vejas como não conto com um milésimo das certezas proferidas naquelas recentes terras europeias que o mar espacejou na travessia. Mas é a partir da reconstituição de caminhos perdidos, oriundos de inexperiências, provisões e ensaios que a América “se apresenta, repelente, desgraciosa.” (CAVELL, 1997, p. 90). E assim, nesse infortúnio, é que ela também descobre a sua escrita.

Uma noção de lugar por aí se produz, de maneira que uma experiência de habitação do Novo Mundo sugere uma possibilidade de cultivo capaz de articular o espaço aos âmbitos possíveis do pensamento e da linguagem. Percorramos então juntos essas paragens em alguma direção inusitada, fazendo a passagem do litoral aos campos. Apostaria que algumas ocorrências nessas terras talvez nos venham falar algo, ainda que nesses casos sejam apenas pontos de parada casuais, por assim dizer, não um destino com lugar e tempo confirmados. Eu e tu somos os herdeiros de uma experiência com poder de distanciamento, jamais completamente apreendida.

## 1.2 Lonjuras que se instalam erguidas: retração e entrega em Serra e Emerson



*Um pintor disse-me que ninguém podia desenhar realmente uma árvore sem se tornar de certo modo uma árvore ou desenhar uma criança limitando-se a estudar os contornos de sua forma – mas que, ao observar, algum tempo, os seus movimentos e as suas brincadeiras, penetra na sua natureza e então pode desenhá-la à vontade, em cada uma das suas atitudes. (...) Conheço um desenhador empregado nos serviços topográficos do estado de que se apercebeu de que lhe era impossível traçar as rochas enquanto não lhe tivessem explicado a sua estrutura geológica. É num certo estado de espírito que se encontra a origem comum de obras muito diversas. É o espírito, e não a realidade que é idêntico. É graças a uma apreensão mais profunda e não, primariamente, por meio de uma aquisição laboriosa de muitos saberes práticos manuais que o artista obtém o poder de despertar outras almas para uma determinada actividade.*

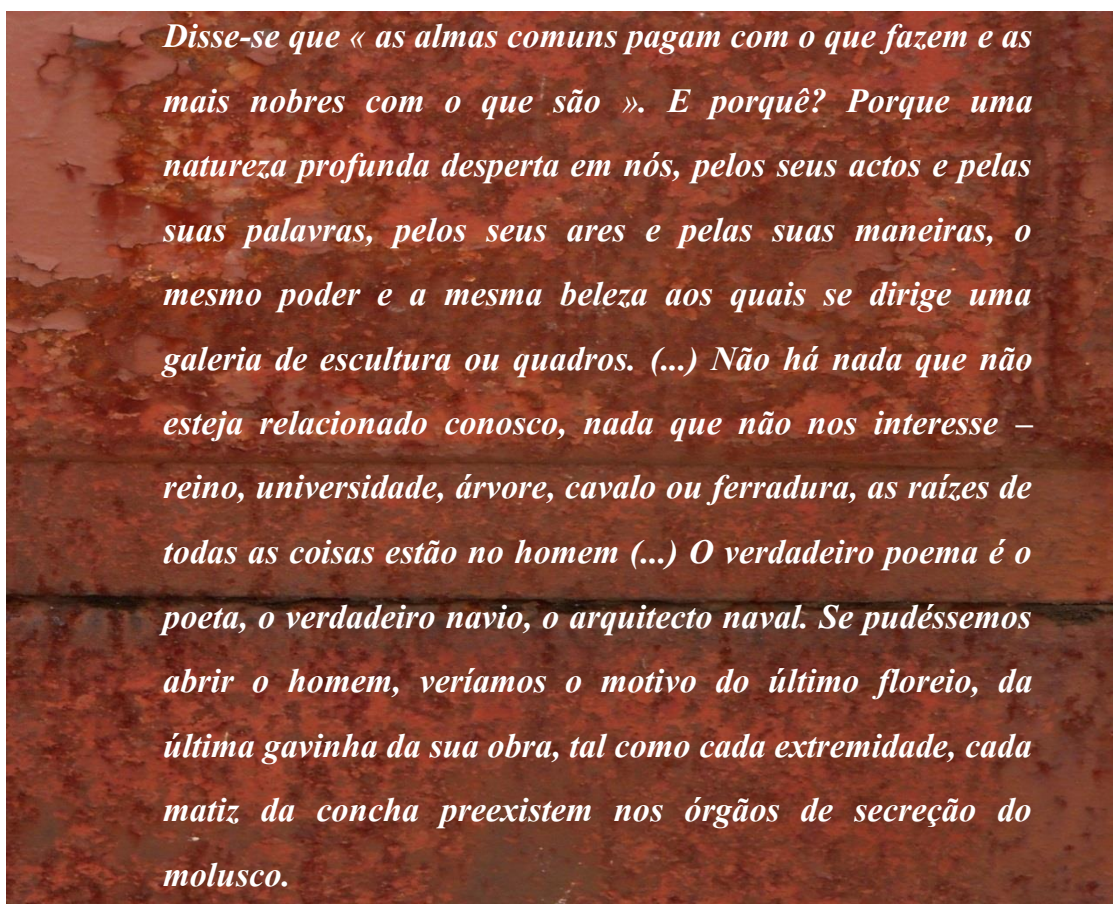


Figura 3- Presságio de arte de Emerson

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. A História. In: \_\_\_\_\_. *A confiança em si, a natureza e outros ensaios*. Tradução Carlos Correia Monteiro de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009. p. 123.



Figura 4 - A obra plástica *Schunnemunk Fork* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. *Schunnemunk Fork*, 1990 - 1991. Wikipedia. [atualizada em 2005 Maio 25]. File; [1 imagem]. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Richard-Serra-Schunnemunk-Fork2.jpg>. Acesso em: 21 ago. 2012.

Já ouvistes falar em notícias diretas e regulares advindas da América, no intuito de estabelecer a razoabilidade de sua continuidade ou a superioridade de sua época? Bem, não sei se posso encontrar um deslugar melhor do que esse para não mais dispor do primado destas esclarecedoras razões históricas, ou mesmo da representação de suas forças. É que escuto um presságio que se faz na fenda de tais expressões de causalidades, sem contar com qualquer alegação que insinue o pretérito de uma influência. E assim, sem nutrir qualquer maneira colonizadora que se imponha de fora, ofereço-me a escutar o fragmento pressagiador de Emerson na intimidade da atmosfera plástica da obra de Serra, sendo este consubstanciado na chapa de aço enquanto ideia maleável de arte, que *penetra na sua natureza e então pode desenhá-la à vontade, em cada uma das suas atitudes*.

Caminhamos juntos agora. E admito que eu esteja a ouvir o modo errante e inusitado de um presságio de arte, como se o mesmo não fosse anterior à obra, mas que viesse instalar nela o tempo presente de uma herança plástica. Sendo assim escutada em sua indeterminação, uma herança dispensa aquelas vozes que se constituem através de efeitos que esclarecem, explicam e delimitam os fenômenos segundos classes, tipos, nichos, etc. Pelo encaminhamento que se abre na circunstância pressagiadora, tais palavras se inquietam em ressurgências que perfazem outras formas de escrita, capazes de prolongar o que subjaz nas relações temporais demarcadas já que continuamente se oferecem desde o seu presente.

Escute-me. Por essas razões, então, pode ser que o presságio tenha se colocado na passagem de uma dimensão plástica convocando aquilo que se encontra sedimentado ao mesmo tempo em que estende ao seu desenvolvimento escultural uma fulgurância nascente. De uma maneira ou de outra, esses embricamentos constituem acontecimentos para além de saídas representativas ou explicativas, pois a remissão entre obra e presságio reconstitui a possibilidade de redescoberta da arte *num certo estado de espírito* indeterminado, incongruente e aberto. O que dispensaria a compreensão de uma obra através de efeitos e desempenhos produzidos em uma cronologia demarcada.

Será que tais indeterminações não se manteriam como experiência vigorosa de um aconselhamento sensível na cena de *Schunnemunk Fork*, de Richard Serra? A tentativa de validação de tal encontro recairia assim apenas no útil e no proveitoso que pertencem ao enquadramento. Entretanto, de outro modo, poderia também ser perdida de vista a convocação recíproca entre obra e presságio, em favor de algo como aqueles eloquentes silêncios que

ocorrem entre pessoas tão íntimas, como se obras e fragmentos partilhassem as suas próprias distâncias da forma mais generosa que pudessem. Talvez, caiba-nos dizer que esse andamento seja a maneira pela qual o pensamento filosófico se faz inteligível na modernidade, silente e distante daquela autoridade sustentada por uma filosofia analítica idealizada.

Nunca é demais alertar que a necessidade de nossas conversas encontra nesse ponto a sua relevância; que se manifesta sob a mesma noção provisória de um ensaio. É que nós dois seguimos juntos por descaminhos que permitem mais acenos do que notícias nessa cena de recomendações entre uma obra e um presságio; sendo isso o reconhecimento de que a *origem de obras*, que o dizer de Emerson circunscreve, não se esgota em uma instância perdida, mas é também a sugestão de uma dramatização que se perpetua. Assim, uma conversa como essa diz mais respeito ao silêncio, que fica em aberto, do que propriamente uma exclamação, o que talvez venha atender a América apenas enquanto uma promessa de tradução desse recolhimento.

Então, naqueles pontos obscuros em relação à identidade de um muro, um dique, uma cerca, uma barragem, uma porteira, uma ponte ou uma travessia, a obra *Schunnemunk Fork* reúne tanto a liberdade de escolha quanto a possibilidade de um cancelamento, por impor uma experiência de duração e abandono em meio às circunstâncias. Há de se considerar que a escultura é uma totalidade construída, o que já compreenderia o resguardo de um lugar em si. Mas isso não é tudo, a economia de repertório opera uma perda que não faz senão recolocar volumes ainda mal apreendidos, como se convidasse e aguardasse o que poderia ativamente convir enquanto meio arquitetônico na possibilidade de sua realização em uma escala humana.

Enquanto artifício no manejo de elementos regulares, mil traços se aglutinam na aparição exuberante de sua solidez, sugerindo o ininterrupto de figuras associadas como um modo de visualidade que se retrama na superfície da chapa de aço. Esse desdobramento, alternado, de figurabilidades, coloca em jogo não somente os arranjos associativos das imagens da arte e da arquitetura, mas também a incorporação da vigência concreta de inúmeros lugares. Esse recolhimento, no entanto, destina-se ao encadeamento de hiatos, aos desolados esvaziamentos, pois a forma específica não oferece um único princípio determinante para a designação da mesma à maneira dos espaços habitáveis.

Não admira que de algum modo a escultura se esboce na abertura do nosso olhar, aprumada enquanto presença contínua às dimensões que situam o humano no ampliado espaço público. Mas no encaixo da evidência dessa cauda última, ronda uma densidade incontornável, que já não pode oferecer uma ideia plausível do perfil. Tal particularidade se experimenta como acontecimento de arte em via de convocar uma experiência sísmica oriunda de uma região mais instável, uma América que não sustenta, mas que subsiste na exatidão do material empregado, o aço *corten*.

Ao considerarmos a escuta de *Schunnemunk Fork* nessa reciprocidade entre fundação e afundamento, parecia razoável à primeira vista que notássemos apenas a grandeza monolítica posta ou acostada na paisagem. Mas aceitá-la faz reverter um adensamento que ali jaz inelutável, por se fazer como região de um desterro, além do demonstrável. A obra, portanto, não se afirma somente na evidência de uma fluência construtiva, mas escapa na insuficiência dos usos linguísticos, nos signos que empregamos para tentar fazê-la aparecer dentro de limites.

Voltemos à ideia de instabilidade em um trabalho de arte, assim como nossa incapacidade de especificá-la, agora segundo certas considerações de Stanley Cavell em relação ao pensamento de Wittgenstein, que reconhece a incapacidade do chamado da diferença pela linguagem. Desse modo, o que se pode conhecer de uma forma não compreende a projeção de uma expectativa na mesma extensão em que ela poderá ser ou não satisfeita no mundo, especialmente porque existem consequências no tipo de entendimento e comunicação que este conhecimento torna possível. Nesse percurso, a impossibilidade de validação dos dizeres também permanece naqueles princípios de construções e edificações, conforme exemplifica Cavell: “o que faz estes diagramas significarem o que significam não é, por assim dizer, a geometria e a física das próprias circunstâncias, mas o fato de que a geometria e a física são explicações dadas para um objeto segundo um contexto em questão.” (CAVELL, 1999, p. 200, tradução nossa).

Bem, com tudo isso admitido, percebemos *Schunnemunk Fork* atuando nesse vão que se dispõe quando uma perda é sustentada, como fenômeno que se põe a dizer no limiar da experiência de conhecimento, por abonar qualquer juízo último que por ali se faça. Assim, para além dos discursos eficientes que recobrem imediatamente um tema, reconhece-se aqui que o conhecimento em arte é menos um haver do saber sobre arte do que, por exemplo, uma



forma de presságio que venha despertar na tradição crítica apreensões de alguma coisa em outra em seu dizer: *É o espírito, e não a realidade que é idêntico. É graças a uma apreensão mais profunda e não, primariamente, por meio de uma aquisição laboriosa de muitos saberes práticos manuais que o artista obtém o poder de despertar outras almas para uma determinada atividade*, diz Emerson, no presságio destacado.

É que a obra enquanto experiência social de espaço se encontra propensa ao efeito de insuficientes fundamentos. Agita-se na indecibilidade que não assegura o modo como ela está encaminhada no mundo. Sim, uma certeza a menos no percurso, como se o endosso de aspectos antromorfos residentes no jogo de verticalidades e horizontalidades entrasse agora em xeque. O que isso quer dizer é que qualquer cenografia implicada ao humano, tal qual o elemento arquitetônico de uma morada, está agora colocada a partir de uma ausência ou de uma perda, que se reconhece nessa distância que se abre e se oferece. Então a noção de habitar, e contiguamente o sentido contratual da linguagem, dessemelham-se em sua vocação pública naquelas convenções mais gerais das quais dependem a expressão de nossa consciência, bem como o conhecimento e a ignorância que aí se implicam.

Então ao fim e ao cabo dessas linhas que não encontram mais nem uma parte das já enumeradas maneiras de habitar; dou-me como um viajante perdido no mais ermo das paisagens. Daqueles aspectos antromorfos que a obra sugeria, dispensaram-se as particularidades de abrigo ou moradia, posto que não conto com outra coisa que não seja uma inclinação ao abandono: “verdadeiros túmulos para ver, e não simulacros dos túmulos.” (HUBERMAN, 1998, p. 129). O que resta? – então dizemos um ao outro. Talvez contar com as lonjuras que se erguem desses desencobrimentos, igualmente assinaláveis como aberturas de espacialidade que envolvem a nossa permanência nesse solo, ainda que de um jeito mais retrátil; sendo assim também um abrigo que encarna potencialidades não aferidas e inquietantes.

Portanto, *Schunnemunk Fork* aí está enquanto circunstância que vai e vem, ou seja, como acontecimento pouco propício ao apaziguamento de conceitos e das sínteses de contradições. A obra ali está em sua opacidade, inabordável ou abordável, posicionando-se à mesma distância de sua dimensão aparente, que é por onde a arte afunda ou edifica. Essa indecibilidade que se enuncia não é cativa das oposições amortizadas, mas subsiste nas contrariedades para se acumular como trama inominável, difícil mesmo de ser situada na

dimensão do fora ou do dentro. Como se passa isso então? Tu tens alguma ideia de qual parte do trabalho de arte entrou e de qual foi erguido? É como se a obra de Serra conjugasse demonstrações de duas questões sem oferecer a superação das mesmas em uma síntese.

Prossigo assim no andamento que encaminha o olhar à maneira de um confronto no espaço de certa visibilidade, justamente porque o acontecimento invoca um imprevisto percurso que não se esgota nas evidências. Deves imaginar como isso não é uma tarefa simples pra mim, logo eu que havia embarcado com aqueles ensinamentos propensos aos avistamentos e as arrumações de quaisquer eriçamentos na paisagem, encontro-me agora parcialmente privado do conhecimento que me permitiria situar a presença da obra em sua continuidade.

Fecho um dos olhos. Calma, sei que deves estar preocupado com os inevitáveis acidentes que deixam marcas indeléveis, afinal são muitos os perigos ao longo da jornada, mas contando com a sorte somada à vigilância e ao trabalho empreendido, asseguro-lhe que nada aconteceu e que apenas reproduzo o gesto de vedar uma das vistas, tão comum aos viajantes, astrônomos, baleeiros e capitães em suas observações por instrumentos ópticos. Era assim mesmo à maneira de um confronto que muitos cerravam uma das pálpebras para não verem a região em que pisavam, ao passo que por dentro da luneta o mundo se entregava de um ponto diverso. E eu que nunca havia estado aqui no decurso dessa viagem, só consigo prosseguir munido desses exemplos que animam em seus lampejos, como que tentando conseguir me aclimatar e, em uma volta ao redor de meu próprio eixo, chegar onde já me encontro. Esse enlevo que se ergue, conserva, por fim, as cisões em qualquer vasculhamento que por ali ocorra.

Ao mesmo tempo, creio que possa considerar o tombamento ou o nascimento desse volume escuro como acontecimento radicado no solo, para que desse lugar, exclusivamente, ele possa então requisitar a sua própria avaliação. Assim decaído, a direção que ele impõe suscita uma estipulação ou derivação terrena, que parece convidar o olhar para que gire ali ao redor, o que agudizaria as nossas possibilidades ou impossibilidades face às variações de suas dimensões. Assim, quanto a abordar o solo de uma América e seus fenômenos, seria como se não tivéssemos o poder de uma apreensão mais direta, mas apenas relações oblíquas e circunstanciais. É, portanto, na destituição de um lugar exclusivo, a partir da ausência e do retorno de uma aparição, que *Shunemunk Fork* nos fala de sua presença descontinuada.



Figura 5 - A obra plástica *Shift* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. Shift, 1970 - 1972. blogTO. [atualizada em 2009 Dezembro 09;blogto.com/arts; [1 imagem]. Disponível em:

[http://www.blogto.com/arts/2009/12/searching\\_for\\_richard\\_serras\\_shift\\_in\\_King\\_city/](http://www.blogto.com/arts/2009/12/searching_for_richard_serras_shift_in_King_city/). Acesso em: 18 jul. 2012.



Figura 6 - A obra plástica *Shift* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. Shift, 1970 - 1972. blogTO. [atualizada em 2009 Dezembro 09;blogto.com/arts; [1 imagem]. Disponível em:

[http://www.blogto.com/arts/2009/12/searching\\_for\\_richard\\_serras\\_shift\\_in\\_King\\_city/](http://www.blogto.com/arts/2009/12/searching_for_richard_serras_shift_in_King_city/). Acesso em: 18 jul. 2012.

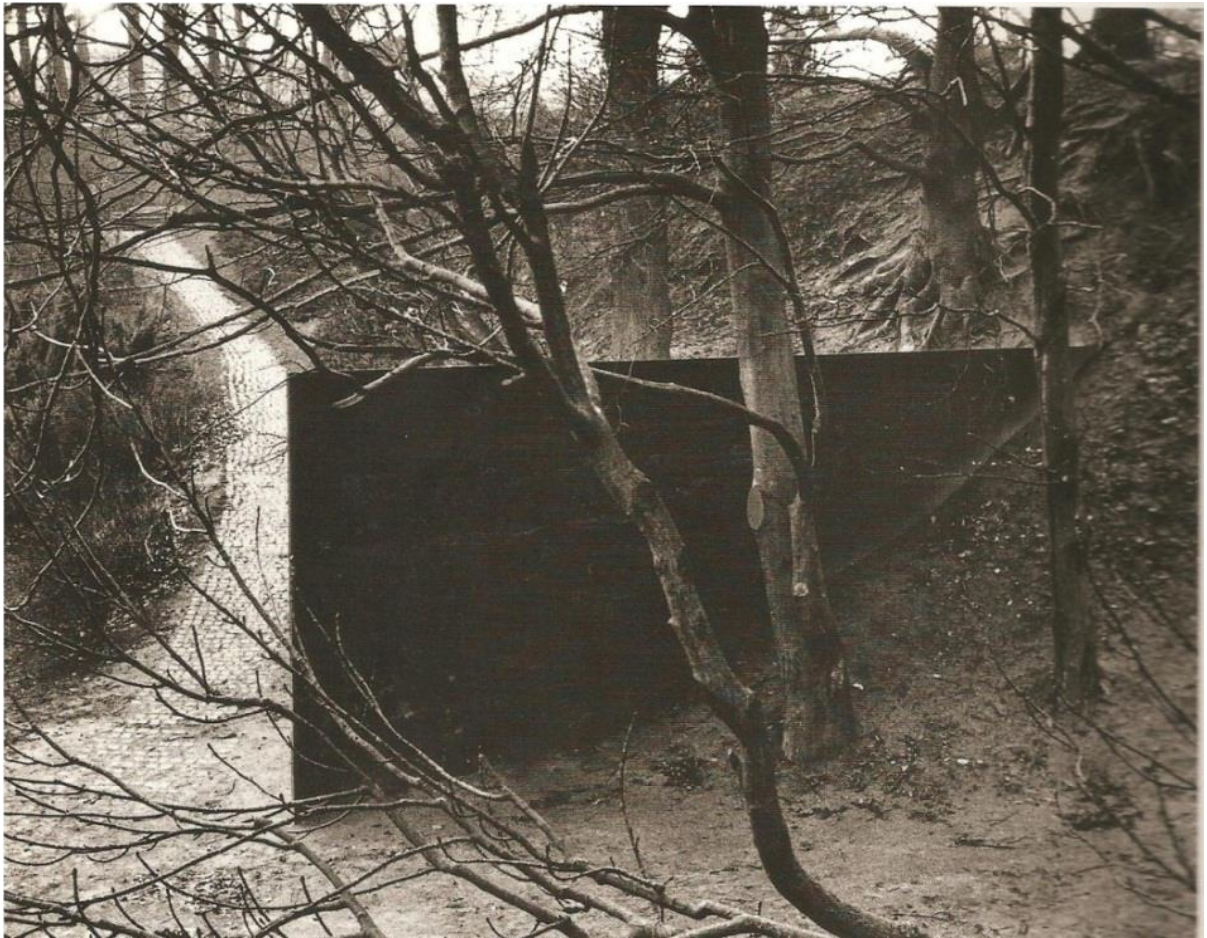


Figura 7 - A obra plástica *Porten i Slugten* de Richard Serra  
 Fonte: SERRA, Richard. *Porten i Slugten*, 1984 - 1986. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 42.

Aos poucos, sucedem mais alguns fenômenos na paisagem, ainda que não fique esclarecido o tanto que sabemos deles. E pelo fato eu e tu continuamos, como quem prossegue cunhando o que não é inteiro. Então de um lado os nossos olhos, aos pares, que neste momento as enxergam saindo das profundezas; sim, mas também os mesmos pares provocados pelo desconhecido além da visibilidade, no outro lado da luz sob a terra, como se estivessem endereçadas ao repouso de si mesmas. Dessa forma, as obras *Shift* e *Porten i Slugten*, em tanto quanto se possa falar de algumas coisas grandiosas, não deixam também de figurarem-se como extensão radicada na encosta em via de alcançar a sua totalidade.

Em acontecimentos de artes como esses, inclinados ao acolhimento de uma herança plástica, como disse antes, persiste novamente a hipótese expositiva do fragmento de Emerson. Então seja lá como for, abandona-se mais uma vez aos ouvidos aquele tom pressagiador: *Conheço um desenhador empregado nos serviços topográficos do estado de que*

*se percebeu de que lhe era impossível traçar as rochas enquanto não lhe tivessem explicado a sua estrutura geológica.* Escutamos até que venha nos arrancar de nossa apatia terrestre. Crédulas como devem ter sido aquelas noções homogêneas de cálculos e diagramações, fazem-se proeminentes agora as indagações dos processos de construção na região.

Como um aborrecido e estrondoso contato, as obras manifestam, à sombra de um presságio, a herança artística no seu caráter sísmico. Ali, com desaprumo, as remissões avivam na arte a atividade topológica do descentramento, do abandono e da instabilidade, que de outro modo se fazia ver por meio de um repouso pacato, naquelas contemplações de monumentos.

Por serem como tal, amplos em sua capacidade de formação, será que esses volumes figuram um alcance transcendental da visão, tal como o pórtico na entrada de um templo? Ou será que o acontecimento de arte, que se aviva em um presságio literário, pode apurar nossa escuta na direção de alguma coisa abaixo da linha da superfície? No lugar destas polaridades, convém, portanto, pensar o espaço que remete tanto a artisticidade que edifica quanto a ocorrência da mesma segundo um afundamento.

Assim, para além da desenvoltura da forma escultórica que assume diferentes aspectos em sua superfície, parece possível que em *Porten I Slugten* se deduza um objeto específico, algo como uma *porta na garganta*, conforme atribui o título em dinamarquês. Bem, agora esqueço e creio que tu também consegues dispensar a ideia de um Novo Mundo à maneira de um arranjo espacial contínuo. É que nalgum lugar como Humlebæk, na Dinamarca, local onde a obra se encontra, persiste a marcha americana rumo ao este. Desse modo, a América é também aquela que se desdobra a partir da vigência de lugares, sendo isso também a insistência em algo que Colombo fez.

Tu poderias dizer que os bosques do Velho Mundo comportariam a obra plástica de Serra? Exposta assim no meio de uma trilha, entre derivações terrenas e afundamentos, começa a ganhar solidez a ideia do material que vai se tornando mais aparente enquanto uma passagem entre artifício e natureza. Teremos visto então que a aventura filosófica de uma herança plástica alcança, nessa região, a possibilidade de nominar as coisas e os acontecimentos, apresentando-se como uma porta que regula entradas e saídas.

Dessa maneira, uma opacidade fincada ou nascida, parece capaz de declinar de certos esclarecimentos em meio a sua profusão de sentidos, ao passo que uma *porta na garganta*, no caso da Europa, figura mais intensamente um marco de visibilidade familiar entre o que se vê e as implicações guturais advindas de zonas submersas.

Decerto que *Porten I Slugten*, ao operar na dimensão do que é comum, apresentando-se como uma porta, acata um parâmetro reconhecível que baliza o abrir e o fechar de uma aparição. No entanto, levando-se em conta o anteparo, incluindo o movimento de uma dobradiça, diga-se que tal regulação de entradas e saídas presume uma pequena resistência, ou certa demora no rangido, por assim dizer. Repõe-se assim, no jogo entre espaço interno e externo, um amortecimento aos contatos furtivos e inesperados, que permite uma mediação disposta a considerar a experiência mais prosaica, que recusa maneiras abruptas e consegue equivaler mais vagarosamente o perto e o longe, a natureza e o artifício, o externo e o subterrâneo. Nesse sentido, talvez possamos dizer que uma porta, no arrasto de seu movimento, compreende também a passagem entre dois continentes, deixando entrever diferentes direções de respostas plásticas às provocações de um presságio.

Ainda sobre a obra *Porten i Slugten*, voltemos àquela hipótese de uma atividade surgindo alguns palmos abaixo, chegando à superfície de uma porta e nela se instalando em uma espécie de quietude ou apaziguamento. Mas, provavelmente tu estás a questionar o quão insensato é isso. É que a apreensão concreta de uma substância, provinda de vagos subterrâneos, surge à pauta em certo estado contíguo.

Dessa maneira, se a situação estabelece o lugar que reconhece uma colheita, origem, novidade ou nascimento, então um veio constitui o modo pelo qual visualmente a escultura se desenvolve. Porém, por tal passagem, atribuem-se também as capilaridades de um pensamento natimorto, privado de habituais determinações, cujo silêncio ou interdição na garganta ecoa e convoca o olhar naquelas formas mais comuns de indagação acerca dos processos de crescimento: De quando é? Qual é sua época? Ainda vive?

De todo modo, se acatamos essas perguntas, devemos dispensar as respostas que à primeira vista atribuem certa idade ao fenômeno. Pois o tempo de tomada da erosão, o tempo para originar as formas da terra ou mesmo a origem demarcada em tempos longínquos, constituem respostas geradas segundo descrições processuais que apenas impõem legibilidade

ao *agora* da recognoscibilidade. Mas se o fenômeno de arte, enquanto tal, puder ser reconhecido no seu mesmo instante essencial, por conseguinte, poderíamos fazer valer uma região de uma demora presente, capaz de amalgamar estados de nascimento e morte “sob a figura de outra modalidade histórica que a colocará como diferença.” (HUBERMAN, 1998, p. 183). O que constitui uma maneira de redefinir o tempo celebrado dos monumentos e suas auras.

Essas redefinições retornam ao dizer da obra, que oferece também a disponibilidade para uma experiência de lugar, de acordo com um paradoxo que confere tanto o volume acabado em si como os arredores que nele se instalam e duram. Então se retomamos as equivalências entre distintas dimensões que na porta se recolhem, seria necessário também percorrer as árvores que se erguem nutridas pela força da seiva, assim como o gramado e a vegetação crescente no entrelaçamento das folhas. Sob ambos, a terra laboriosa, a trama e a textura de um movimento regionador, que atua como um tecelão ativo pelos seus ares e pelas suas maneiras. Em meio ao tear, o mesmo poder e a mesma beleza aos quais se dirige uma *galeria de escultura*, ou *quadros*, como diz o presságio. Então por onde corre a urdidura jaz a chapa de aço *corten*, a cada tempo ostentando o que se entrelaça, e, no entanto, persistindo como uma porta.

A noção de um lugar, portanto, não seria exclusiva daquelas dimensões que situam os interiores e exteriores em um trancamento, mas também se encontra desperta como *atos no espaço*, ou *atos de espaço*, que vislumbram na dimensão comum das folhas, cascas, galhos, lascas e pedras a matéria-prima de *muitos saberes práticos manuais* - tal como ordinariamente exprime o dizer de Emerson. Então, a noção de uma porta remete aos lugares para que possamos nos deter, alojar, demorar, ou mesmo atravessá-los; estaria a um passo de fornecer tanto o solo de uma cultura como a adversidade no cultivo de um panorama mais rasteiro. Assim também pode ser reconhecido nas palavras de Didi Huberman:

Enunciar esta questão equivale a tocar com o dedo a diferença entre uma escultura que fabrica objetos no espaço – objetos de espaço, poderíamos dizer – e uma escultura que transforma os objetos em sutis atos de lugar, em *ter lugares*. No primeiro caso, o objeto acabado exhibe sua clausura afirmando-se como resultado, recusando o agente e a ação (o processo que lhe deu forma) no elemento do passado único, segundo um tipo de esquecimento de seu próprio nascimento. No segundo caso, a escultura tende a continuar aberta e afirma, antes, a inseparabilidade entre agente, ação e resultado, onde ela quer se posicionar. Cada tempo da obra persistindo nos outros, envolvendo os outros, alimentando-se dos outros. (HUBERMAN, 2009, p. 45-46).

São alguns os errantes como eu e tu, que estando de partida e aqui chegando, para partir novamente, experimentam disposições e humores, surpresas e adversidades, antes que todas as possibilidades se tornem de fato probabilidades. Daí decorre uma adaptação contínua, e não apenas isso, mas o reconhecimento de que nesse panorama cultural talvez só se possa conhecer mediante certa duração e resistência nas aberturas e fechamentos.

Por isso, há a situação de escamoteamento de uma América que nunca se apresenta plenamente, mas que requisita ainda ser encaminhada de algum ponto “reprimido ou esquecido” (DESMOND, 2003, p. 148, tradução nossa) de sua cultura, tal como diz um dos comentadores de Cavell. Acrescenta-se a este entendimento o presságio de Emerson, cujo ensinamento sensível aponta para possíveis descobertas através de um reinvestimento de nosso interesse nessa região. *Não há nada que não esteja relacionado conosco, nada que não nos interesse – reino, universidade, árvore, cavalo ou ferradura, as raízes de todas as coisas estão no homem (...). O verdadeiro poema é o poeta, o verdadeiro navio, o arquitecto naval.*

Se assim sucede conosco, devemos tomar tais coisas como objetos de nossa experiência, para que possamos reuni-los e recontá-los em uma narração de descobrimentos, como proposta de trabalho a ser realizada nessa América.

Também em *Shift* fica-se diante da emergência que a um só tempo reúne e desdobra as substâncias do mundo em suas transformações, no limiar de uma abertura que tanto revela como encerra. As misturas dos materiais e aglomerantes conferem resistência mecânica ao concreto erguido, mas também se disponibilizam aos efeitos de forças endógenas e exógenas, à geodinâmica vulcânica e tectônica, logo, às ambiguidades e deformações que atuam nas bases geológicas, bem como os agentes que incidem na superfície: temperaturas, precipitações e depósito de fragmentos.

Então, se o aspecto formal produz alguma noção de cercania ou de um lugar demarcado, essa situação permite também o reconhecimento de uma região que se estende inconcebível, por insistir na redefinição de um processo de abertura daquilo que se situa indizível entre o geológico e o *geologizável*.





Figura 8 - A obra plástica *Shift* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. *Shift*, 1970-1972. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 19.

É como se o conhecimento empenhado para retirar as coisas do repouso, exteriorizando-as como encaminhamento de uma experiência de espacialização concreta, por sua vez não evitasse uma disposição aberta à surpresa. Vês que enquanto essa ideia me assalta, sob uma modalidade ainda em desenvolvimento, não posso desconsiderar que o reconhecimento que faço da obra não esteja ele também afetado pela minha condição

transeunte. Pois, ao revolvê-la em minhas pegadas, vislumbro que a disposição dos elementos regulares na colina não demarca o centro de uma mediação imutável.

Bom, como sobre isso não há consenso, essa ambiência concede uma maneira transitiva de ali se demorar em cada movimentação que nos seus intervalos e aberturas, descobre arredores, trazendo-os no traçado do caminho como se fossem o passar de algo que se eleva, contrai, baixa, vira, reduz, etc. À maneira de Heidegger, que coloca que a “terra do ocaso e declínio é a transição para o começo do cedo aí encoberto” (HEIDEGGER. 2011. p. 65), recuperemos mais uma vez esses *atos no espaço* ou *atos de espaço*, que tomam o problema desse mesmo Novo Mundo no empreendimento contínuo de voltas ao redor de si, embora lá já se esteja, como se uma colocação só fosse possível assim à beira de um caminho.

Portanto, ainda que busquemos uma pista que conduza à razão oculta de sua instalação, as variações de elevações destacadas na curvatura do terreno permitem a presença de séries de centros de observação, que fazem barrar qualquer referencial fixo que ali se invoque. Assim, deflagra-se uma pergunta acerca da localidade, bem como uma indagação pela natureza da proximidade dessas colocações que ora aspiram ao plano erguido, ora se agudizam rentes ao solo.

Se atentarmos para essas vozes pressagiadas, a leste e oeste, o que poderia ser vislumbrado até aqui é que a obra *Shift*, assim como também *Porten i Slugten* e *Schunnemunk Fork*, oferecem-se propícias às remissões com o dizer de Emerson nessa maneira de *apreensão mais profunda*. Embora o dito implique em um percurso bastante incerto que tenderia para zonas mais obscuras, poder-se-ia dizer que nesses casos envolve uma articulação entre sedimentos jamais apaziguados e a formalização do estado nascente dos mesmos. É que esses trabalhos de arte de Serra não concedem epitáfios, mas vigoram movimentos ígneos em tempo presente.

*Cada matiz de concha [preexiste] nos órgãos de secreção do molusco*, diz Emerson. O matiz não é outra coisa que uma forma presente ocorrendo enquanto coextensão dos órgãos de secreção, como se tratasse de uma atividade intersticial que amalgama tempos distintos na mesma singularidade de um lugar. Ocupemo-nos, portanto, disso que se expõe no fragmento pressagiador de Emerson enquanto um investimento nas ideias em vias de nascerem, por assim dizer, cuja ênfase não compreende uma resposta total das circunstâncias constatadas (no

âmbito da filosofia ou do que sugere ser a sua despedida pela entrega nas mãos da arte), mas de um incansável despertar quando um pensamento for chamado a dizer.

Nas palavras de Cavell: *O que, senão a filosofia, de um certo tipo, poderia tolerar esse pensamento?* (CAVELL, 1997, p.74).

### 1.3 Encontrar e dar-se ao encontro entre presságios e paragens; esfericidade e estreiteza em Serra e Emerson

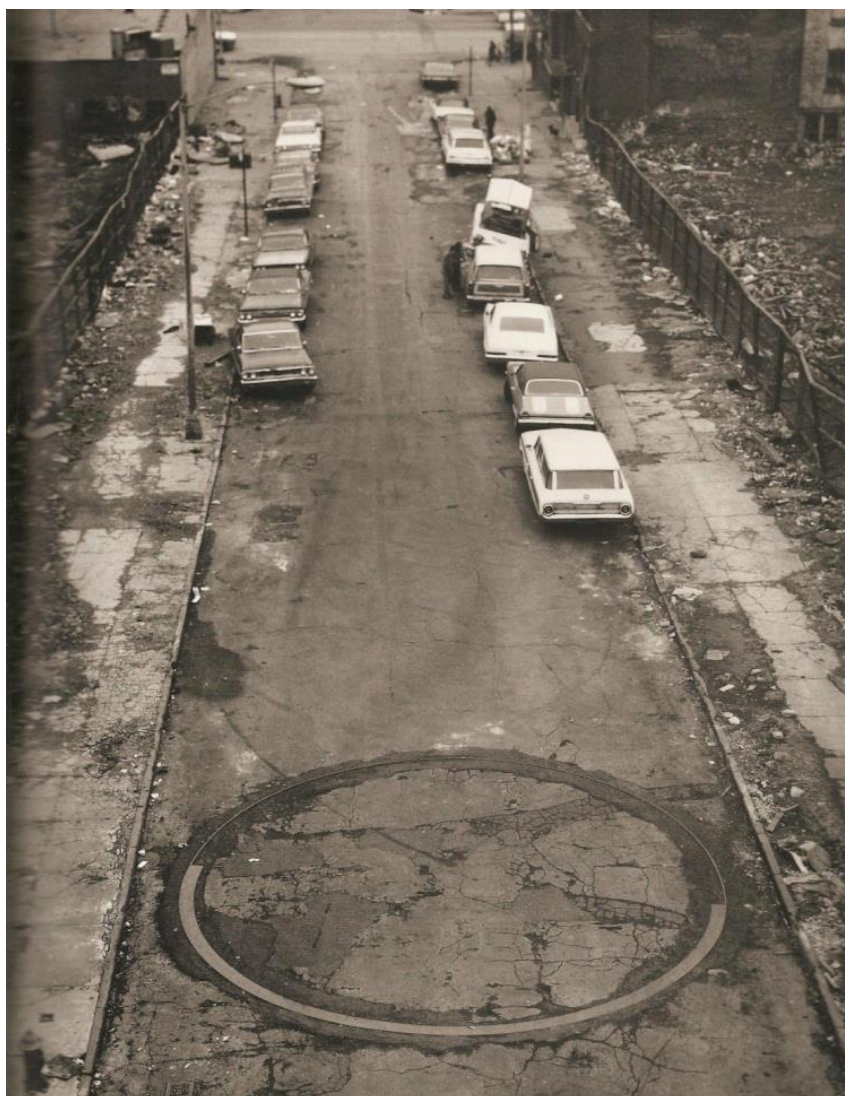


Figura 9 - A obra plástica *To Encircle Base Plate Hexagram* de Richard Serra  
Fonte: SERRA, Richard. *To Encircle Base Plate Hexagram*. *Right Angles Inverted*, 1970. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 17.

*Se quiséssemos colher o bem que encontramos, sem fazer perguntas, teríamos de amontoar medidas. Os grandes dons não se obtêm por análise. Tudo que é bom está na grande estrada. A região mediana de nosso ser é a zona temperada. Podemos subir ao reino magro e frio da geometria pura e da ciência sem vida, ou precipitarmo-nos no mundo da sensação. Entre esses dois extremos está o equador da vida, do pensamento, do espírito, da poesia – uma cintura estreita. Além disso, na experiência popular, tudo que é bom está na estrada.*

Figura 10 - Presságio de arte de Emerson

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: \_\_\_\_\_. *A confiança em si, a natureza e outros ensaios*. Tradução Carlos Correia Monteiro de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009, p. 148.

*Vejo, tal como sou; qualquer que seja a linguagem que utilizemos, nunca poderemos dizer outra coisa a não ser o que somos; Hermes, Cadmo, Colombo, Newton e Bonaparte são ministros da mente. Em vez de nos sentirmos pobres quando encontramos um grande homem, tratemos o recém chegado como um geólogo itinerante que atravessa as nossas terras e nos mostra a boa ardósia, o bom calcário e a boa antracite no nosso terreno em pousio. A acção parcial de cada mente forte numa direção é um telescópio para os objetos para os quais aponta (...). Quanto tempo passará antes de a nossa pantomima concluir o seu ruído de tamborins, risos e gritos, e descobrirmos que era uma representação a solo? – Um sujeito e um objeto – eis tudo o que é preciso para completar o circuito galvânico, mas a magnitude não acrescenta nada. Que importa que se trate de*

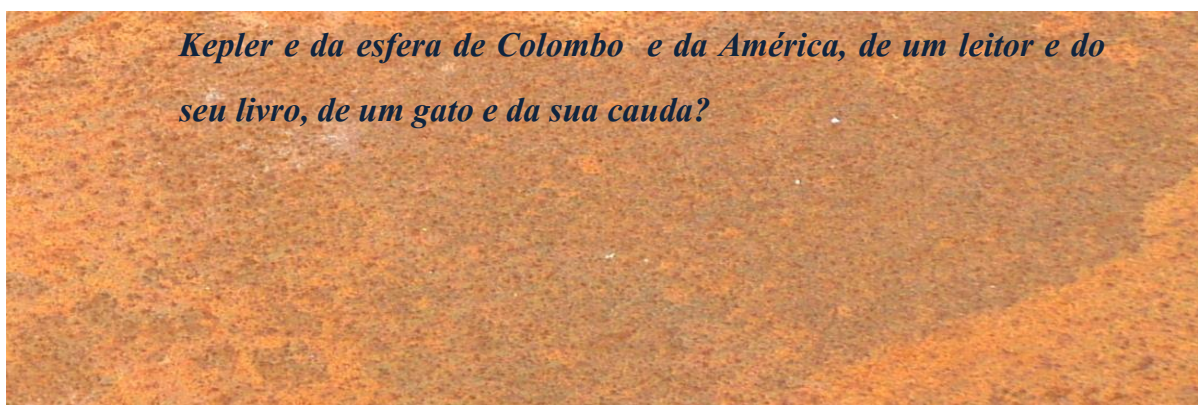


Figura 11 - Presságio de arte de Emerson

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: \_\_\_\_\_. *A confiança em si, a natureza e outros ensaios*. Tradução Carlos Correia Monteiro de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009, p. 158.

Tais como aquelas edificações inacabadas pelos seus primeiros construtores, dois presságios de Emerson atravessam a trama específica de suas linhas para entreabrirem na obra de Serra o vigor de suas consonâncias. Então, a modernidade circunstanciada por esses fenômenos há, infalivelmente, de ser tratada como quadro incorpóreo, de traços vagos, incompletos e rasteiros, embora passíveis de serem herdados. Assim, o fragmento que indaga acerca do tempo necessário para *a nossa pantomima concluir o seu ruído de tamborins, risos e gritos, e descobriremos que era uma representação a solo*, faculta pensar que uma escritura seja refratária aos adereços, permanecendo desse modo insondável aos nossos exames. O que nos levaria a admitir que prosseguem saberes que privam ou protelam o instante de sua presença, para que esta venha ainda ressoar em outras séries como herança cultural contemporânea enviada às artes.

Assim, enquanto ainda não se apresentar uma cena desenvolvida sustentada para além de seus gestos, contamos apenas com a situação de arte instalada ao rés da rua, a qual não prossegue mais adiante do o ato de assinalar uma superfície. Alinha-se assim segundo a qualidade de uma *representação a solo*, tal como enuncia o presságio de Emerson. Considerando, portanto, o asfalto fendido, as manchas de óleo as tampas de metal e o meio fio quebradiço; considerando ainda os detritos, os pedaços de papel, a terra exposta; e finalmente considerando que a acomodação, a colocação ou a circunscrição de *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted - Para Circular a Lâmina de Base do Hexagrama. Ângulos Retos Invertidos* - perdura na unidade com o desgaste e com as coisas ordinárias; levando tudo

isso em conta, o que a obra nos dispõe envolve separações, cesuras, rasgos que também demarcam de modo circunjacente o lugar mesmo onde tais diferenciações se fazem junção.

Nessa altura, em que pese um acontecimento tão complexo, e em se tratando de um modo tão particular como é uma *representação a solo*, caberia então dispensar a exposição protocolar dos fatos e a ilusão de um narrador onisciente que rubrica todo e qualquer acontecimento de arte. Em vez disso, reformulemos por um instante a posição de quem enuncia algo diante de um processo artístico. O resultado seria o declínio de nossa objetiva maneira inestética, ao mesmo tempo em que nos disporíamos a acatar a reivindicação da arte por um saber autônomo. Desse modo, procuraríamos nos dirigir ao acontecimento plástico com uma pergunta, no abandono de uma fácil soberania sobre a ambiência estética, almejando com isso uma intervenção discursiva que não quebre com a indeterminação sensível de um trabalho de arte. E assim indagaríamos para o fenômeno no meio da rua:

- Vós enunciais por essa trilha nas regiões limítrofes do Novo Mundo. A demarcação tem o estatuto de uma colocação, o rastro direto ao longo daquele caminho propenso a locupletar-se enquanto uma aspiração não cultivada, que não foi ainda completamente abordada na dimensão reduzida em que se encontra. Mas o que vós aí encontrastes nesse chão da América?

Agora, atenção! Entendo que não há uma resposta para esta nossa pergunta. E bem menos razoável seria legitimar linhas e declarar possuir o monopólio das respostas no lugar do dizer de uma obra de arte. Quase poderia dizer, creio eu, o quanto é insistente a necessidade de tomá-las como minhas, as palavras de uma situação instalada por Serra, na ansiedade de que se façam convincentes. Mas dada a nossa disposição ao declínio, tampouco seria possível antecipar o que querem falar os trabalhos de arte quando nos colocamos em seu encaminhamento, buscando a melhor oportunidade para sua escuta. Poder-se-ia dizer com razão que apesar de espantosas, são plausíveis essas circunstâncias. Vejamos: as obras abandonam-se em si mesmas e nós permanecemos atentos na escuta de suas trajetórias como se o seu ensinamento sensível pudesse assim nos ser entregue, mas o que se recolhe não traz senão a sugestão mais vaga de seu querer dizer, de sua singularidade geradora de ininterruptos tempos presentes. De tempos que se encontram *por dentro da idade eterna da natureza da arte*, tanto na América quanto de algum lugar, suscetíveis de levar uma escritura para outra emergência, para que ali se perca e encontre sua repercussão.

Num instante como esse, seria improvável postular alguma regulação em favor de um sentido da história ou de um processo histórico, que nesses casos não nos legaria senão a impressão de que um acontecimento de arte, uma escrita literária ou um poema, só pode durar em ancoragens. Uma vez que não estamos cativos desse funcionamento por demais clarificador - que impõem seu aspecto legível às obras - sinto-me à vontade para insistir em um mundo na despedida de suas validações, reinscrevendo a postura do narrador como declínio do gesto de narrar *a priori*, na medida em que um romance, ou uma obra de arte, passa a exigir a narração que possa acolhê-la.

No entanto, uma tese tende a estar endereçada ao cumprimento de um preceito de autoridade, em virtude da convocação de uma voz perita no plano narrativo de sua própria escrita, assegurando-lhe assim, de antemão, o empenho a partir de uma autenticação. É como se esse hábito de caminhar com objetos já assinados pudesse oferecer garantias prévias para se percorrer a ambiência da arte e ali fazer coincidir algo esclarecedor em um quadro de eficiências. Troquemos essa regra, pois os trabalhos de arte quando tomados deliberadamente por textos que se afirmam sobre eles, demarcam uma ameaça do conhecimento em relação ao próprio gesto de conhecer. A obra nos conhece antes, empurra-nos sua universalidade dizendo em nosso lugar. Perguntemos a alguém que por alguma razão perdeu a sua certeza momentânea; indaguemos a esse alguém sobre o que se experimenta enquanto forma de conselho diante de um trabalho de arte. Não parece que tal conselho sempre se dimensiona de algum jeito aos ouvidos prostrados e assim faz esquecer que há mundo lá fora.

Em certa instância, sempre perdemos quando se trata de averiguar a visão de mundo de uma obra. Tendemos a falhar no chamado de sua diferença e na tentativa de oferecer uma coesão ao fenômeno quando somente o oferecemos à rubrica de um conceito. Posso dizer que caímos até diante do grau de procedência alarmante das palavras, na insistência permanente de sua potência, justamente pela capacidade que elas possuem de perverter seus usos. Acolheremos nessa América a sugestão de que todas as palavras pervertem o verso? Que elas seriam sempre incapazes de nos responder?

Se o gesto de usar palavras for capaz de constituir uma existência própria, ou seja, se só pudermos ser quem somos devido à nossa capacidade de escrita e leitura, caberia então pensar que esses usos compreendem uma *execução*. Leia-se por *execução*, entre outras coisas, algo que venha ocorrer enquanto extinção, aniquilamento ou mesmo a ação que no âmbito

musical recobre as marcas de uma partitura, tais como figuras de pausa, de silêncios, de condições transitivas e suas interrupções.

Experimentando então algo próximo de uma performance literária, intenta-se agora que essa escrita de tese possa reivindicar sua *execução*, sendo isso o cancelamento de sua própria voz de saber perito em meio à emergência de um presságio de arte. Isso implica que a indeterminação literária do dizer de Emerson, na plenitude de sua suficiência, possa então dar provas da existência de um trabalho plástico sem que seja necessário guardá-lo como um princípio sistematizado ou de diferenças mediatizadas em prol de uma eficiência qualquer.

Atenção então neste ponto. De maneira a oferecer consonância com a absoluta autonomia de um trabalho de arte, o que daqui pra frente se ambiciona é que a indeterminação literária de um presságio possa recuperar comentários e interpelações na atmosfera plástica de uma obra aderida ao chão. Assim, retoma-se mais uma vez aquele instante que aponta para a conversão da posição do narrador em valores distintos, de intensidades estéticas discursivas, que não se deixam exprimir segundo representações diretas e cifras históricas. É justamente em tal circunstância que a escrita de Emerson pode assumir o encargo de responder por indagações dirigidas à obra plástica de Serra. O que acarretaria que os dizeres se escolheriam por si mesmos nos termos de uma artisticidade aconselhada, ao invés de uma autoridade perita.

Nessa vitalidade dialógica, executa-se então a voz de Emerson como pronúncia de um outro, no caso, a obra de Serra, tratada aqui por uma pronome de segunda pessoa:

- Mas o que vós aí encontrastes?

- *Se quiséssemos colher o bem que encontramos, sem fazer perguntas, teríamos de amontoar medidas. Os grandes dons não se obtêm por análise. Tudo que é bom está na grande estrada;* responde a obra na voz do presságio.

- O valor nominal de vosso título - To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted, Para Circular a Lâmina de Base do Hexagrama. Ângulos Retos Invertidos - ressalta o reconhecimento da forma circular, que há de encontrar em seu traçado os vértices do hexagrama, portanto, para que assim seja ocupado e se ofereça como um lugar. Ao mesmo



tempo, vós tratais de um movimento disperso. Vós desdobrais uma aparição, um algo a mais que lhe atravessa a relação específica das linhas. Entre o contato e uma expressão dos confins, vós concebeis a necessidade de uma presença, que não é senão um dizer que se articula tão intimamente com a existência desse lugar, bem como no abandono dessa mesma intimidade. A forma se apresenta próxima sob o olhar, contudo é também retramada para longe dele, como se pretendesse surgir adiante naquelas sobras. Vós impondes que ergamos os olhos a partir de volume e peso entrincheirados na base plasticamente sensível a essas qualidades. Mas como se obtém a crença segundo a qual um volume ali se edifica? Então quão ameaçada está sendo nossa percepção, quanta dependência e perda são experimentadas?

*- Podemos subir ao reino magro e frio da geometria pura e da ciência sem vida, ou precipitarmo-nos no mundo da sensação. Entre esses dois extremos está o equador da vida, do pensamento, do espírito, da poesia – uma cintura estreita; insiste o pressagiado trabalho de arte.*

- Vós reunis tantos incidentes sem registros e conduzis o olhar novamente ao aberto de panoramas exilados. A atualidade no plano do mundo se dispõe em vossos traços ativos à maneira de um princípio escultórico que se instala vigorando novos contatos. Vós recortais o espaço em paragens: espaçamentos que detém limites e que integram os arredores de outros espaços. E nessa espacialidade diversos lugares se constituem e se fazem inseparáveis do gesto de habitar enquanto dar-se lugar. Mas preciso manifestar uma consideração. Peço que vós não penseis mal de minhas palavras, mas senti algo e esse perceber não se afasta mais; de que vós produzis uma forma mais imprecisa de lugar, pois não imperam aqui contraposições objetivas. Vós imprimis uma dinâmica regionadora que recolhe ocasiões espaçadas e coincidentes, atendendo-as, percorrendo-as e prevalecendo nelas por vosso dizer de arte. Contudo, será que extraímos e atendemos o chamado de vossa diferença, o desprendimento que nos acolheria? No cumprimento da semelhança entre o homem e a terra, parece que ainda não alcançamos nosso lugar, tampouco estamos aclimatados nesse cotidiano cujos dias parecem sempre ordinários.

*- Vejo, tal como sou; qualquer que seja a linguagem que utilizemos, nunca poderemos dizer outra coisa a não ser o que somos; Hermes, Cadmo, Colombo, Newton e Bonaparte são ministros da mente. Em vez de nos sentirmos pobres quando encontramos um grande homem, tratemos o recém chegado como um geólogo itinerante que atravessa as nossas terras e nos*

*mostra a boa ardósia, o bom calcário e a boa antracite no nosso terreno em pousio. A acção parcial de cada mente forte numa direcção é um telescópio para os objetos para os quais aponta (...)* Além disso, *na experiência popular, tudo que é bom está na estrada*; declara o fenómeno de arte segundo maneiras pressagiadas.

- Vós conferis uma iminência nos marcos familiares de uma situação de arte, a saber, o reconhecimento do baixo e do comum. Vós retornais junto a si o que se encontra rasteiro. É que vossa colocação na dimensão cotidiana, rente ao mundo da vida, no chão ou na estrada, recusa a asserção de ideias que ali se façam, tendo elas perecido sem lápides ou túmulos. Vós então situais uma presença nesse meio de caminho, esse deslugar que tanto é assediado pelas situações comuns, assim como também vislumbra amplificações históricas que possam ali surgir. Vossa trajetória compreende a restituição da linguagem ordinária, o repatriamento de uma decepção, por assim dizer, que necessita agora estar sob responsabilidade de um interesse filosófico, ou então ser conduzida pelas beiras daquilo que poderia ser compreendido como esse interesse. É nessa direcção que encontrais o patamar no qual todas as coisas, ao redor de ser círculo, dispensam seus fundamentos?

*- Um sujeito e um objeto – eis tudo o que é preciso para completar o circuito galvânico, mas a magnitude não acrescenta nada. Que importa que se trate de Kepler e da esfera de Colombo e da América, de um leitor e do seu livro, de um gato e da sua cauda? (...)* *A acção parcial de cada mente forte numa direcção é um telescópio para os objetos para os quais aponta*; diz a obra, ainda se valendo do presságio.

- Vós estendeis seu volume extraído, sendo isso a solicitação para que formas ainda sejam conduzidas ao vosso redor. Entendo, assim, que ainda não esteja revelado plenamente o modo de ocupação nessa região. Então, na retomada da ideia de uma tarefa, como uma América figuraria sua própria expressão filosófica, ou será que ela já emerge nessa faixa mais estreita do real que vós assinalais?

*- Tudo que é bom está na grande estrada. A região mediana de nosso ser é a zona temperada*; insiste a obra ainda segundo aqueles dizeres.

- Proveniente de algum fracasso do conhecimento, a bem de vossa própria declinação, recolhem-se aqui sedimentos, interdições e estilhaços. Reconheço então o percurso que vós

enunciais como diferenças perpetuadas em outras séries, através da esfera do baixo que um trabalho de arte promulga, o que exigirá um tempo para produzir uma experiência americana. E encontrando isso tudo, poder-se-ia pensar que haveria mesmo nessas paisagens uma trabalhosa redescoberta, embora muitos já tenham aqui pisado e também já as tenham descrevido.

- *Quanto tempo passará antes de a nossa pantomima concluir o seu ruído de tamborins, risos e gritos, e descobriremos que era uma representação a solo?*- retruca o acontecimento de arte.

- Com tais ditos pressagiados vós fazeis com que eu fique dando voltas, como se o mundo não fosse mais do que aquilo que se apresenta na superfície, sem que seja necessário se juntar a ele por construções que venham ali reivindicar algum fundamento transcendente ou um juízo final para cada ocorrência. Considero tudo isso; e então me resta voltar os olhos mais uma vez para essa América. Mas suplico ainda vossa atenção, em um só momento de consideração, que venha me ensinar em seu saber sensível ou compartilhar o legado de algo, por mais que na repetição de vossas impressões perdure a ameaça dessas mesmas capacidades esclarecedoras. Vós observais que na América estamos privados de conhecimento, mas não parece que uma cultura que tem a idade do cinema esteja preocupada em fazer com que as luzes aqui se façam novamente, sendo isso mais a herança ou a tarefa de um recente mundo europeu. Vós então pareceis recomendar o encargo de desmesuras, para indicar a abrangência de uma perspectiva do cotidiano, que por sua vez envolve as trocas do dia a dia e traduzem a nossa própria deriva no mundo em que a linguagem habita. Mas e essa deriva que não permite a experiência de um ponto de asserção? E essa amplitude de partes adjacentes e interdidas? Tudo aqui parece estar perdido, assim como também propício de ser encontrado.

- *Na experiência popular, tudo que é bom está na estrada;* prossegue a obra mais uma vez com o presságio.

- Vós insistis nessa ideia sem estar erguida, o que implica na impotência de algum fundamento transcendente que nesse lugar pudesse efetivar vossa própria construção. E desse modo vós assumis o afundamento que especifica uma indigência, como se fosse absolutamente necessário aferroar-se nessa dessublimação ao pensamento. Vossa forma de contar, nessa América, parece ter sido encontrada em áreas mais rarefeitas de uma paisagem

cultural, por apartar ou tomar como despedida quaisquer pensamentos que ali nasçam. Parir nessa região assemelhar-se-ia assim a aliviar, esvaziar, abandonar, para que uma proposta filosófica possa ocorrer antes de uma categoria estabelecida, como tarefa solicitando ser engendrada, aproximada e concebida mais adiante sem um fundador. Vós forneceis o substrato de uma existência no terreno que nos é comum. Na estrada ou na rua não ergo muito os olhos em vossa direção, na verdade mal reconheço a situação instalada, torno a ver-vos apenas de certa maneira indireta, meio que de viés. Então o percurso não se dá como uma estrada em linha reta, mas como descobrimentos mesmo. Situação paradigmática essa, porque vós promoveis uma abertura com a própria ideia de arte, um esvaziamento de seu conteúdo que diz respeito à existência em um mundo ordinário, abjetamente possível nessas sobras. Aqui me torno a pôr nessas provocações, dando voltas em uma região que não parece ser mais do que aquilo que se apresenta na superfície. Vós estais assim no estreito do cotidiano, às vistas de expressões de receio diante de uma elucidação qualquer. Será possível que se enrede aí o declínio de uma cultura, sendo isso também uma reconstituição junto à necessidade de conhecimento, para que então se transfigurem outras necessidades mais genuínas.

#### 1.4 (A)fundamento

Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecidos – e não sem motivo. Nunca nos procuramos: como poderia acontecer que um dia nos encontrássemos? Com razão alguém disse: “Onde estiver meu tesouro, estará também teu coração”. Nosso tesouro está onde estão as colméias de nosso conhecimento. Estamos sempre a caminho delas, sendo por natureza criaturas aladas e coletoras do mel do espírito, tendo no coração apenas um propósito – levar algo “para casa”. Quanto ao resto da vida, as chamadas “vivências”, qual de nós pode levá-las a sério? Ou ter tempo para elas? Nas experiências presentes, receio, estamos sempre “ausentes”: nelas não temos nosso coração – para elas não temos ouvidos. Antes, como alguém divinamente disperso e imerso em si, a quem os sinos acabam de estrondear no ouvido as doze batidas do meio-dia, e súbito acorda e se pergunta “o que foi que soou?”, também nós por vezes abrimos depois os ouvidos e perguntamos, surpresos e perplexos inteiramente: “O que foi que vivemos?”, e também “quem somos realmente?”, e em seguida contamos, depois, como disse, as doze vibrantes batidas da nossa vivência, da nossa vida, nosso ser – ah! e contamos errado... Pois continuamos necessariamente estranhos a nós mesmos, não nos compreendemos, temos que nos mal-entender, a nós se aplicará para sempre a frase: “Cada qual é o mais distante de si mesmo” – para nós mesmos somos “homens do desconhecimento” [...]. (NIETZSCHE apud CAVELL, 1997, p. 29-30).

*O que foi que soou? Também nós por vezes abrimos os ouvidos e perguntamos acerca de uma queda na constituição de um pensamento. Sim, enquanto essas batidas nos assaltam, acrescentemos que mesmo o mais discreto dos ruídos possa sugerir o tombo de alguma ideia grandiosa, isto é, a sua impossibilidade, seu sacrifício ou reticência diante de uma autoridade filosófica.*

Tentemos. Mas, num tema como esse, talvez a América não consiga acompanhar o empenho em tais asserções, sem que se considere uma insistência na capacidade de decepção. Uma insatisfação, e, em especial, uma restituição, a ponto de exercer sobre a filosofia a possibilidade de se redimir dela mesma. Isso encerraria por sua vez aquelas sustentações calcadas na superioridade do dogmatismo e da crença. Seja como for, de onde viera até esse mundo, ou que a partir dele se desdobra, um pensamento não encontra nenhuma base sólida segundo essa distância Atlântica aberta nas vozes de Emerson e Thoreau. Essa repressão do êxito - a saber, também uma economia, uma autoconfiança e um autocontrole; murmura a possibilidade de outra forma filosófica que se pode e se deve discutir no quadro de um Novo Mundo, de um mundo que é aqui mais baixo.

Sim, não se pode rechaçar tal questão: as luzes produzem infortúnios. Se a filosofia exerce um apelo poderoso ao modo de uma esmerada precisão conceitual, o que dizer de um pensamento que se encontra provisoriamente despido de suas argumentações. Sob qualquer aspecto que se delineie, uma interpretação filosófica como essa estaria sempre a caminho, e isso, de saída, na escrita sinuosa e envolta em brumas de Emerson, ou mesmo na obra *Walden* de Thoreau, seu mais próximo interlocutor, soaria estranho ao conhecimento que se manifesta no sistema filosófico de uma tradição.

É que tais obras não são dotadas de uma reverência diante da filosofia, mas se voltam a um tipo de apelo que sugere que elas possam, em sua ineficiência, reivindicar uma modalidade que tem a ver com a perda e o afundamento do mundo, assim como a reiteração de sua redescoberta, que pontua um reajuste da própria postura filosófica através da recusa de uma fundamentação. No que concerne a essa observação, advém que, ponderar sobre a crença na existência de um mundo propício à ocupação (embora isso pareça estável), acarretaria não ser mais possível expressar certezas em nossa relação com o mesmo. Senão levemente é que a palavra crença poderia agora sustentar uma relação com a existência do que aqui *está sendo*. O que nos lega a impossibilidade de obter provas da existência do mundo e de nossa presença nele, mas apenas uma impressão à beira.

Continuamos. *Ah! E contamos errado... Pois continuamos necessariamente estranhos a nós mesmos.* O dizer de Nietzsche, destacado por Cavell, permite-nos apenas um incerto caminhar na América de Emerson e Thoreau, pois se considerados com rigor esses estranhamentos, o quanto que se pode dispor é a evocação cotidiana de uma sujeição à dúvida.

Poderíamos supor então que esses estranhamentos têm correspondências com o pensamento desses autores aceitando a responsabilidade de seus próprios discursos, sendo isso o empreendimento de uma tarefa nas bordas, indiferente à urgência de cumprir com uma revelação sob a força do hábito argumentativo. Considerando-se a interpretação filosófica de Emerson e Thoreau, ou a tarefa da escrita na aurora da América, deve se fazer notar um paradeiro mais turvo, um panorama errante demais para que uma tradição do pensamento Europeu o nomeie como filosofia. Mesmo a disciplina filosófica de seus próprios pares continentais, os filósofos de Harvard na metade do século XIX, cuja demanda estava subordinada à religião, permanece distante da autonomia filosófica que se deixa ouvir como ideia de risco em Emerson e Thoreau.

Portanto, na direção em que segue uma América procurando a si mesma, aceitemos que a alegação de um estranhamento, na passagem de Nietzsche, corresponde também aquilo que não caberia em uma tradição crítica, como se a escuta das *doze batidas do meio dia* estivesse sido levada a julgamento.

Assim, nesse enlevo, em se tratando de uma tarefa que articula a esfera do literário, não deveria deixar de impressionar a recomendação sensível do *Opiário*, de Álvaro de Campos, a de fazer aparecer uma verdade em escassez, que dita algo a passar, de algum lugar ou para algum destino sem alcançar o fim... como ocorrência de alguma coisa, indicando também a aventura desses percursos. Ei-lô: “Um Oriente ao oriente do oriente.” (CAMPOS, 1964, p. 33). Logo, declinando assim, empreende-se ainda a marcha rumo ao oeste, o que determinaria também um oriente, para ali se iniciar e reiniciar como aurora que experimenta a primeira vez em cada volta.

Seja dito que uma aventura, em Emerson, reconstitui ao mundo a palavra “destino”. Sua reivindicação é averiguar a fonte ou a condição do sentido que se possa ter acerca da existência, que na palavra destino, por um lado, pode assumir uma “predeterminação, providência, cálculo, predisposição, leis do mundo, necessidade (...) noções de previsão, precaução e presságio” (CAVELL, 2002, p. 102, tradução nossa). Mas descobrir ou redescobrir um destino, estar a caminho dele, ou por ele ser compelido, também satisfaz o que se diz daquilo que se destina segundo a aceitação da liberdade, do acolhimento de uma tarefa, das escolhas individuais, *da acção parcial de uma mente forte* e do peso do caráter.

Se a ideia de aceitação provavelmente ocorria como sendo uma versão de conformidade com nossas fraquezas, contudo, posto de lado o imperativo que executa nossa existência, um ensaio de Emerson conjugará o caráter como se esse fosse um destino, a saber, capaz de suportar o valor de execução de uma experiência genuína, que prossegue desprovida de poder de assinaturas para encontrar a sua voz. Nessa altura, sugere-se que o caráter seja alguma coisa que possa estar sob nosso cultivo, como um cuidado que se manifesta em cada dia, pois caminhar em direção ao destino, introduz a duplicidade do caráter que tanto leva a falar de trajetórias abertas como também atraíoadas. O que notabiliza a nossa existência, lançada ao mundo ou nele se perdendo, sob a ameaça de que talvez não possamos alcançar a nossa autonomia.

Vamos adiante e mais uma vez dispomo-nos a escutar a aventura filosófica nessa América ainda por ser descoberta, segundo a recomendação do ensinamento artístico da literatura, sendo, portanto, alguma coisa que se compreende como perigo ou vertigem que constantemente nos inquieta o olhar, que o ameaça pela insistência de um descuido sensível nas plausibilidades. Assim, a aventura literária de Herman Melville bem poderia abalar um pensamento, por apurar o trabalho de escuta, e, por conseguinte, reconvocar a noção de destino, que se antecipa de um modo que ainda não sabemos bem se o descobrimos assim: “Mas poucos, talvez, pensaram desse modo naquela ocasião. Contudo não ficaram aflitos com o acontecimento, pelo menos não como presságio; pois não consideraram um anúncio da desgraça futura, mas a consumação de uma fatalidade antecipada” (MELVILLE, 2008, p. 546).

*A consumação de uma fatalidade antecipada* se dispõe ambigualmente entre um desamparo e uma antecipação (ou aceitação) frente a mesma. Assim ocorre que acatar a liberdade, calcada na importância do indivíduo, faz-se agora segundo alguma dureza, pois subtrai a noção gentil que paira sobre o gesto de aceitar alguma coisa ao longo de qualquer percurso. Desta maneira, a antecipação de uma fatalidade consumaria no tempo presente aquilo que ainda viria, o que talvez nada mais seja do que a nossa capacidade de colocar opostos frente a frente, tal como as palavras destino e liberdade. A situação denuncia uma contínua luta de palavras, sendo isso uma expressão de autonomia, responsabilidade sobre o dizer ou ininterrupto cultivo de um caráter sob condições de adversidade.

Bem, parece favorável que se produza em uma primeira impressão a ideia de que antecipar a fatalidade esteja a rivalizar com o recente Velho Mundo europeu. No entanto, é preciso considerar uma posição à beira do caminho que, ao longe tocada e provocada pela aventura, corresponde ao movimento investigatório capaz de descobrir uma filosofia onde ela estiver. Portanto, em vista desse itinerário, deve ser ressaltado que na América as coisas se inscrevem antecipadamente, como se o Novo Mundo tivesse recebido o que foi herdado pela cultura europeia antes mesmo que a herdasse.

No que tange às interpretações filosóficas ainda inexprimíveis, produz-se aí a distância como medida entre a noção de um lar e o que se rastreia em alguma direção inescrutável. Afinal, um procedimento filosófico ainda circunvaga para que seja assimilado, o que requer um tempo para o assentamento de uma experiência moderna, compreendida como “questões de sucessões que requerem conversão, e a aspiração à liberdade, e a descoberta (chegadas, e portanto partidas, abandonos).” (CAVELL, 1997, p. 99).

Que a compreensão da noção de aventura seja-nos manifestada, não parece que isso envolve uma maneira oblíqua, não coincidente? Não se reconhecem nela os nossos golpes indiretos, os acidentes e afundamentos de algum conhecimento que ali se edifique? Mas é isso mesmo que ocorre longe do atendimento de algum princípio teórico. O que produz novamente as mesmas perguntas acerca de uma queda: “O que foi que vivemos?”, e também “quem somos realmente?”; para que em seguida se destitua o lugar privilegiado da filosofia em um panorama cultural, em todo o caso, até o solo de uma adversidade, como um modo de estar na América segundo provocações, percalços, provisões e ensaios.

Nesse caso, a aventura, ou o desafio, detém-se nessas turbulências acerca do que se pode alcançar ou do que se deixar escapar quando se fala de literatura, arte ou filosofia. Em cumprimento de ter que lidar com um conjunto de questões para serem respondidas, bem como um conjunto de textos filosóficos, pode ser que uma América de Emerson e Thoreau desenvolva a sua remissão a essas questões, como é, a sua convicção, mediante a reunião de textos distintos de um currículo. Consideremos, por exemplo, os aconselhamentos da arte e da escrita literária, que se prestam ao sensível de cada aparência da natureza. Consideremos o dizer de Thoreau confrontando as ditas falsas necessidades com a esfera do cotidiano e do baixo, na economia de vida que circunscreve sua experiência no lago Walden. Consideremos ainda a escrita de Emerson, cujas indagações não podem ser apreendidas antes de se captar a



particularidade da tarefa de um ensaio, de um modo um tanto aberto, como que revolvendo ou buscando reverter o conformismo naquilo que se determina por habitável, abordável ou discutível.

Eis o dilema dessa escritura aqui apreendido como presságio litero-filosófico: *É provável que haja palavras endereçadas exatamente a nossa condição, as quais, se pudéssemos ouvi-las e entendê-las de fato, seriam mais salutares as nossas vidas que a própria manhã ou a primavera, e nos revelariam, talvez, uma face inédita das coisas.* Por uma *face inédita das coisas*, levar-nos-emos em conta mais uma vez de um oriente na inquietação de seu amanhecer, que supõe o ir e vir, ainda e sempre, para se retramar de outro modo e reconstituir conhecimento junto às mesmas. Essa observação encontra o seu lugar nos apontamentos de Cavell, que insistentemente tangem a maneira como se detém a escrita no âmbito filosófico, cuja demanda por formas de contar se conjuga no confronto da filosofia com os seus resvalamentos na arte, na poesia e na literatura. Um confronto, portanto, constitui a noção de que uma reivindicação em nome de um pensamento venha ganhar autoridade por si mesma. Nesse sentido, faz-se assim uma dramatização da própria escrita, um investimento na intensidade de alguma fonte velada, isso é: uma devolução ou restituição de sua própria voz ou particularidade. Uma vez que ela for lançada para além de uma cultura balizada, irá conseqüentemente se instalar enquanto semelhança arruinada ou como um fenômeno de natureza cindida. O que nos leva a entender que uma escritura tem direito aos seus próprios términos e palavras.

Uma escrita literária que deseja seguir na recuperação de sua própria voz, se assim puder ser, não estará posta à prova segundo argumentações, mas sempre se redescobrirá em sua indeterminação ou qualidade literária. Nos fragmentos de Emerson isso tem o peso de uma aversão, como uma maneira de repensar que as palavras precisam ser redimidas, o que acarretaria em uma transfiguração das mesmas, ou que elas passem agora ao solo de um domínio comum solicitando nossa atenção e cuidados.

Se hoje em dia certo panorama acadêmico vem afirmar que tudo é linguagem, então em uma derivação dessa ideia, a linguagem que partilhamos poderá estar em “toda a parte na filosofia (...) conquanto naturalmente existam coisas fora da linguagem” (CAVELL, 1997, p. 113). Conseqüentemente, estar em toda parte circunscreve o apelo e a atração em relação às palavras convencionais, como se a filosofia, no dizer de Emerson, estivesse obstinadamente

captando o poder do comum, ao mesmo tempo em que reconhece um afundamento do pensar, uma experiência incapaz de uma asserção. Consequentemente, a filosofia e a literatura só poderão executar sua existência singularizando o que em cada uma se recolhe, como se as palavras que descobrem seus destinos fossem condizentes aos cuidados mútuos entre escrita literária e o movimento de um pensamento.

Essa intimidade despertada pelo acolhimento da linguagem ordinária do próximo, em conjunção ao fato de que uma progressão filosófica termine em cada sentença enquanto abandono de algo, constitui uma reivindicação muito específica que diferencia a filosofia na qualidade de um afeto, como se nossos estados de ânimo não se constituíssem como efeitos das palavras, mas sim como causas, ou condições, dessas palavras. Para Emerson, chegar às particularidades, por exemplo, de amar ou de respirar, estaria mais perto de uma apreensão do sentido de tais palavras. Retoma-se então mais uma vez o desamparo da citação inicial, a constatação de que estamos sempre ausentes, de que os corações não estão investidos nas experiências. Também isso por vezes envolve palavras que contam lacunas, palavras de dor, como apreensões que não dão conta dos confins, tal como um movimento ígneo na obra de Serra negando o apelo de sua convocação ao mundo.

Nesse interlúdio, cabe achar que se um ensinamento sensível for pensado como forma de saber, há de se promover também alguma desatenção, sem que tal fenômeno precise falar uma verdade inteira sob a alcunha de poético - palavra empregada de maneira demasiadamente assertiva nos domínios da arte e da literatura. Afinal, se a recomendação sensível da literatura ou das artes plásticas é indiferente à elucidação por outros saberes, por outro lado é possível vislumbrar que o não poético também comparece na obra quando essa adquire estatura de prosa. No quadro de tensionamento entre modernidade e tradição, notadamente, isso expressaria uma proporção cultural de mundos mais ordinários, que por proximidade delinearía a nossa herança cultural americana, ao contar como prosa o que é comum e intrínseco a todos.

Modernidade essa que se deixa acolher no dizer de Allan Kaprow enquanto uma possibilidade de deriva ou de uma ambiguidade nos termos de um fim para a arte, sendo isso, portanto, uma liberação que não sustenta mais uma fórmula ou uma aparência específica que uma obra de arte deva ter.

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. (KAPROW, 2006, p. 45).

Esse dimensionamento do comum se opõe ao neutro universalismo do Iluminismo e da ciência que “manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real” (MERLEAU PONTY, 2004, p. 13). Deste modo a esfera do baixo mundo confronta tal proposição afirmando tradições mais singularizadas na busca de sentidos comuns para a natureza humana, como se o mundo não fosse mais do que aquilo que se apresenta, sem que seja preciso se juntar a ele por construções da ciência que venham ali reivindicar algum fundamento transcendente.

O desamparo de um mundo decaído como este, estabelece um tipo de desacordo, como se algo que estivesse esquecido na base da linguagem requisitasse o retorno de seu exílio para destinos mais prosaicos, ou para uma desinstalação das palavras nas coisas em uma existência sem a cobertura de conceitos. Situação que consubstanciaria os endereçamentos entre arte, literatura e filosofia.

Com efeito, pode-se dizer que a ausência dessa cobertura em muito equivale ao que Derrida coloca como *indecidível*, sendo isto um espaço por excelência da escritura que não se reduz a uma descriçãem. Contudo, não poderia deixar de se notar que essa noção recai em algo da ordem da essência quando assume uma impossibilidade antes mesmo que sejam tomadas as palavras e as coisas. Ora, seria preciso dizer que o afundamento do conhecimento, como questão que é desenvolvida na inteligibilidade entre Cavell e o pensamento de Emerson e Thoreau, não assegura esse lugar essencial de uma palavra, mas, de outro modo, recomenda a redescoberta da latência da mesma mantendo-se no mesmo caminho. Em relação a isso, em vista da procedência alarmante das palavras, do limiar de suas pronúncias, restaria lidar com a gravidade das mesmas.

Faz-se necessário experimentar a força de constituição dessas palavras, indagar se de fato elas são ouvidas e como então poderiam ser recontadas, ou convertidas, que é “a afirmação de domínio enquanto escuta que configura o domínio de um texto.” (CAVELL, 1997, p. 98). Na voz de Emerson, determina-se então uma tarefa para que uma forma ou um

gênero literário prossiga mais próximo de uma narrativa de descoberta do que um esquematismo. Portanto, trata-se daquilo que não está esgotado sob a força do hábito de uma representação transcendente, mas que insiste enquanto pensamento em declínio aspirando à liberdade, o que em outra via também promoveria o próprio transcendentalismo de uma forma narrativa.

Assim, que se destaquem aqui alguns pontos: (1) Uma experiência que amalgama tanto o aprofundamento de uma asserção como a transcendência do ordinário. (2) As remissões entre filosofia e literatura segundo a palavra *cuidado*, que reúne tanto a atenção dispensada como a iminência do perigo. (3) A imposição de obstáculos e a reconstituição dos mesmos. (4) As impressões de chegadas, partidas e abandonos. (5) O limiar entre a inquietação topológica de sedimentos a formalização de uma escultura. Já tendo sido apresentados, essas notas sugerem um senso de romantismo, ou pelo menos um romantismo que circunstancia um percurso que não cessa em uma modernidade inabordável, seguindo ininterruptamente na vigência de seu desacordo. Tais condições podem ser encontradas em um dos comentários de Cavell sobre uma maneira de habitar o mundo. Uma maneira que compreenderia tanto uma reconciliação com esse mundo, assim como um desassossego, uma intimidade perdida ou uma derivação ilícita desse mesmo mundo.

Sem que se sustente qualquer noção de contrários entre as categorias de distância e proximidade, arrasta-se no mundo em que a linguagem habita uma inominável deriva em relação aos fenômenos e suas assimilações. Nesse lugar, no qual as coisas e as palavras não se arrumam, circunscreve-se o problema do ceticismo, do qual irrompe a própria noção de romantismo no intuito de manifestar a “expressão do desejo humano de negar a condição da existência humana.” (CAVELL, 2002, p. 61).

Contudo, antes de prosseguir, é importante dizer aqui que este ceticismo não se estabelece a partir da negação, mas pelo modo diligente de reaprender, de (re)conhecer as experiências comuns e avaliar a proximidade ou a distância de nossas convicções, o que por fim assinalaria as próprias limitações dos enunciados afirmativos. Tampouco esse ceticismo constitui o mero elogio da condição ordinária, pois aqui é necessário estabelecer o que se adensa neste percurso: a descoberta como invocação de uma ameaça, que toma a negação da verdade, bem como sua afirmação, como acontecimentos continuamente abertos à revisão. O que é de importância, ou de interesse para um pensamento (a)fundado no Novo Mundo,

consiste em indagar se o uso da linguagem ordinária na prática filosófica oferece correspondência ao seu emprego na dimensão mais prosaica, já que a noção de critério, compreendida como cognição relacionada ao conhecimento de como algo é nomeado de acordo com o nosso interesse humano, não está garantida como pacto na atividade filosófica, no conhecimento dos homens sobre a existência.

Nessa circunstância, os dizeres se retraem em sua entrega ao mundo, inclinados ao (a)fundamento que favorece uma afirmação do ceticismo, encaminhada à própria cultura de uma América que experimenta desapontamentos, impossibilidades de escuta, embaraços e aversões. Pois ao serem conduzidos para uma direção mais conhecida, mediatizada, os critérios desapontam por se instalarem em combináveis segundo maneiras arbitrárias, o que implica que neles não sustentam nenhuma mediação de juízo último. Vemo-nos assim abandonados em uma experiência lançada ao incerto, sem obter a satisfação dos critérios, já que contamos apenas com a doxa no lugar da episteme.

A expressão de retirada do humano que aqui se destaca, atesta o movimento radical de um pensamento prosseguindo em um panorama cultural em declínio, que enquanto tal anseia a liberdade de sua consciência, para a qual a linguagem já não é o conforto que assenta sob suas regras e generalidades. De fato, uma suspeita ou reivindicação sobre a própria constituição da linguagem reflete uma luta de palavras, que se tornou inseparável da filosofia na modernidade. Não será sem dificuldade que ela discorrerá acerca de sentidos marmóreos, de limites que nos mantêm encarcerados ou que nos remetem para uma recuperação do mundo.

Contudo, é preciso dizer que se a questão soa como retórica, disso provém os próprios estados vegetativos e a nossa dificuldade em extrair e reconstituir o conhecimento nas generalidades enquanto genuínas proposições expressas. Não obstante, uma tradição anglo-saxônica orientada pelo ceticismo não dirige sua reflexão aos ruídos entre desejo, intenção, realização e suas implicações em relação ao mundo de uma consciência. O que se opera não parte de lacunas ou discrepâncias pressupostas por alguma corriqueira noção de subjetividade, mas sim de uma reivindicação da razão ao redor das circunstâncias que nos mantêm alijados da linguagem, como se fosse lá que residisse o algo a mais de nossos próprios embaraços.

Um percurso de limites, ou limitado pelo horizonte das palavras comuns, compreende alguns dos tópicos de Thoreau e Emerson, para os quais a ação de andar ou caminhar com o pensamento é uma atividade que pertence aos passos mais desacreditados, cujo ceticismo requisita um atrito, um solo mais áspero que possa ser restituído, para então fazer ressoar algo abaixo. Isso implica que se um conteúdo metafórico é essencial na elaboração da linguagem, então a postura cética dirá acerca do preço de uma declinação do mesmo, que, neste caso, acarretará na defesa de uma linguagem ordinária, a qual pode também produzir respostas equivalentes. Assim, se o ceticismo puder ser considerado como gesto genuinamente humano em sua capacidade de negação da existência humana, então sua presença não deve ser desqualificada.

Considerando tal andamento, a metáfora como entidade suprassensível, na razão direta do conhecimento acerca da existência das coisas, tem assim o seu lugar destituído. No caso presente, por mais que se procure, não se consegue ir além da superfície desse lado da travessia. E no descumprimento de tamanha profundidade, acolhem-se os acontecimentos desconhecidos e próximos, ao rés da esfera do comum. Portanto, no caso, há ainda o que dizer de certo enunciado de Derrida: “é preciso visar uma certa impotência da linguagem a sair de si para dizer a sua origem, e não o pensamento da força.” (DERRIDA, 2002, p. 48).

## 2 O JARDIM DAS COISAS E MAIS UNS OUTROS

### 2.1 Recortes

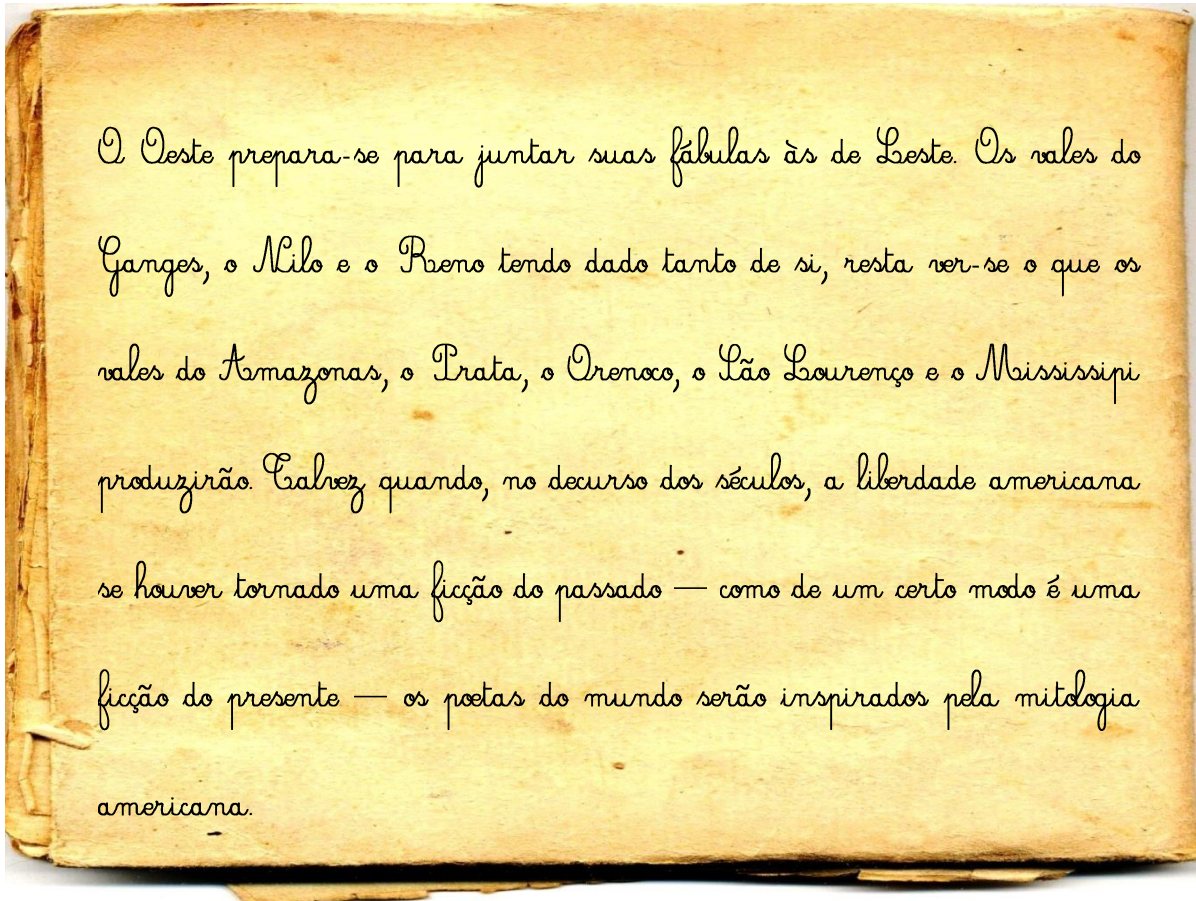


Figura 12 - Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. Andar a pé. In: *Ensaístas Americanos*. Coleção Clássicos Jackson. Tradução de Sarmento de Beires e José Duarte. São Paulo: W. M. Jackson, 1950. v. 23. p. 317.

Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo — o livro que apreende as palavras...

João Guimarães Rosa, “Primeiras Histórias”.

Pois bem, o que entendes por conhecer o mundo? Queres dar a volta até o cabo Horn para ver mais mundo ainda, hein? Não vês o mundo de onde estás?

Herman Melville, “Moby Dick”.

Inútil observar por mais tempo, esta imagem será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez.

Waltercio Caldas, “Manual da ciência popular”.

Sabe, um seixo se movendo poucos centímetros em dois milhões de anos é ação suficiente para me manter realmente estimulado.

Robert Smithson, “Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson”.

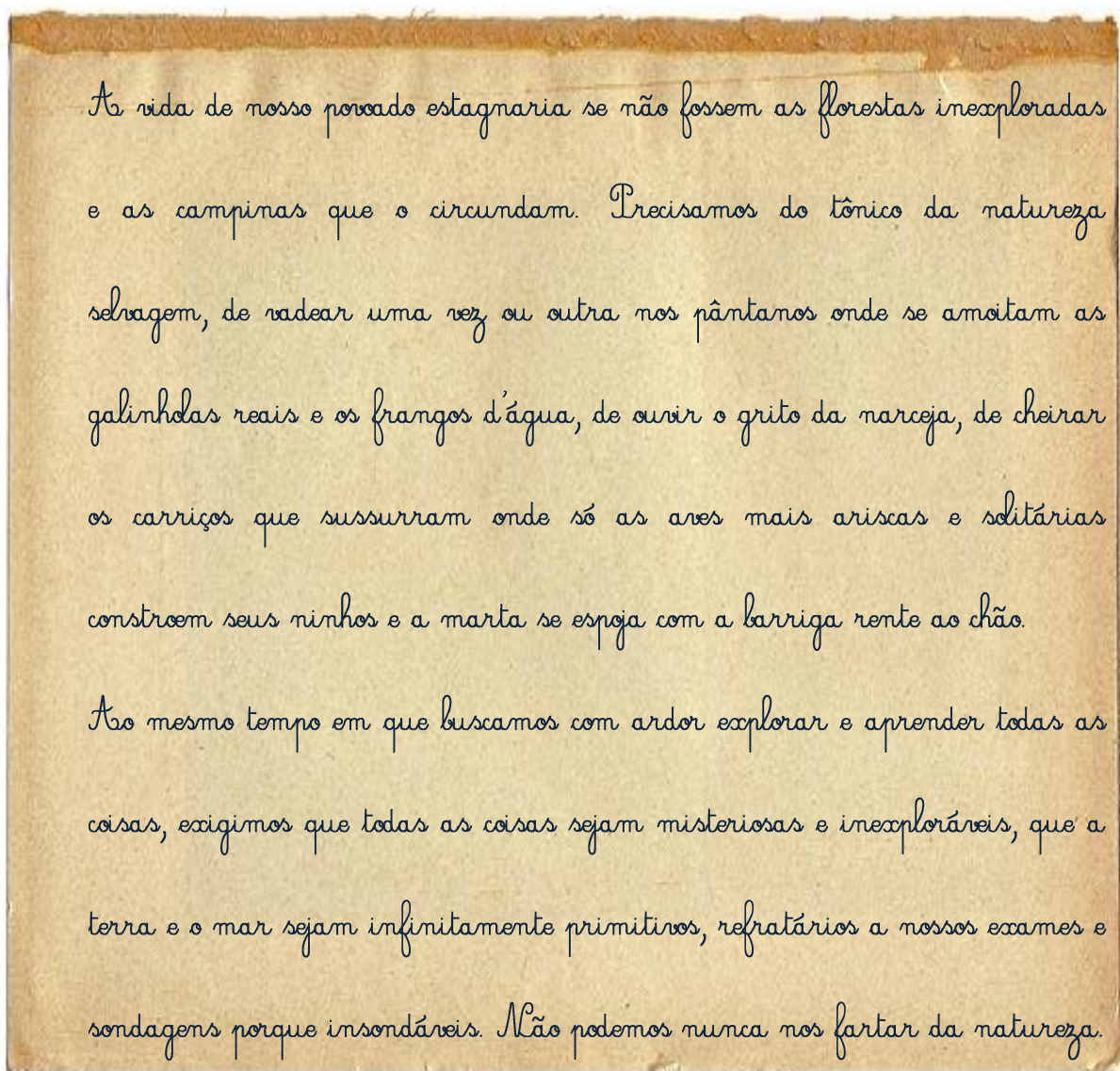


Figura 13- Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 288-289.



## 2.2 Um istmo, um braço de mar ou um respingo entre Caldas e Thoreau

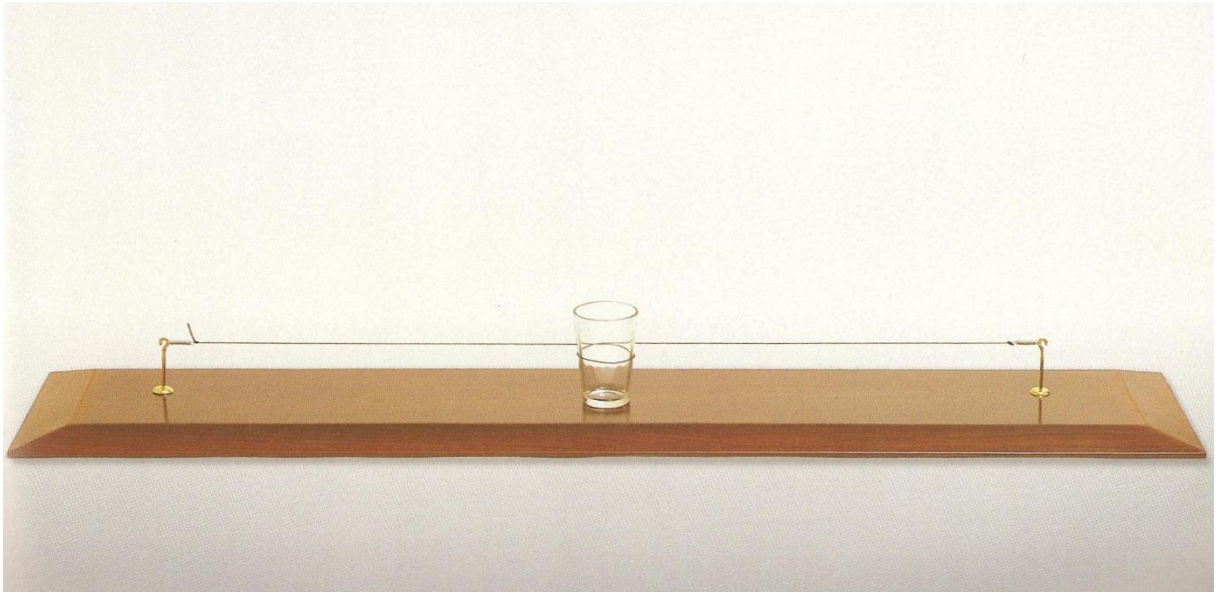


Figura 14 - A obra plástica *Ultramar* de Waltercio Caldas

Fonte: CALDAS, Waltercio. *Ultramar*. 1983. In: \_\_\_\_\_. *Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 229.

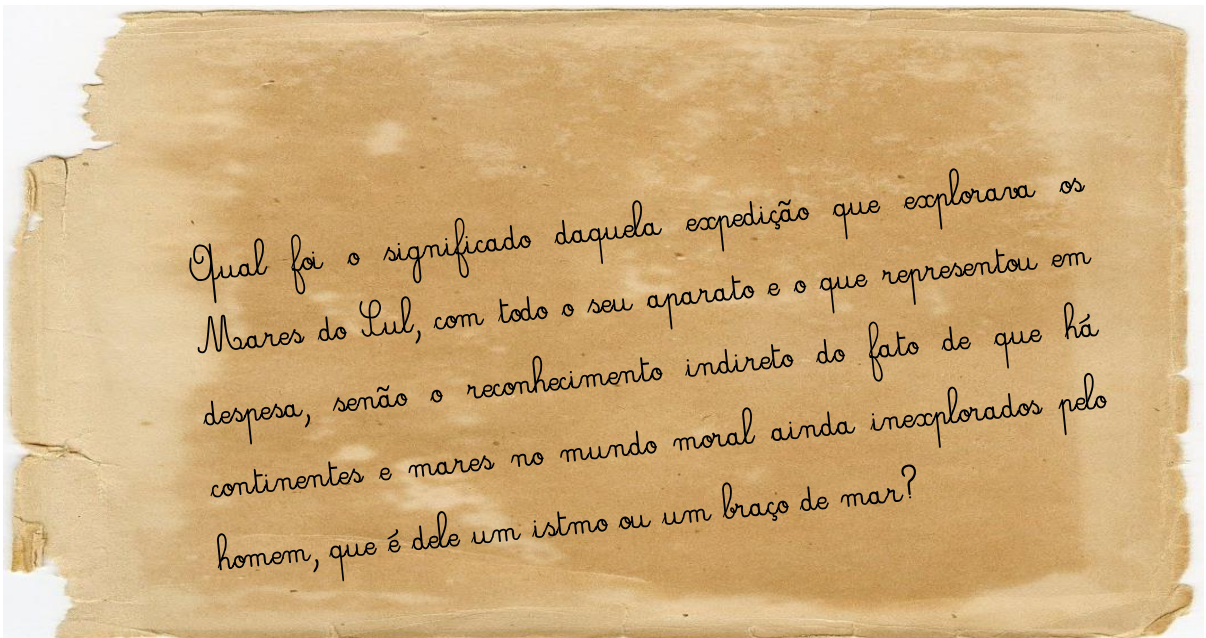


Figura 15- Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 292.

E se de algum modo um presságio se deixa apreender mais ao sul, como que se pondo a realizar um modo de existir em travessia, conduzido para algum lugar onde depois será aberta outra entrada, depois outra e mais outra, e assim sucessivamente? À parte as veementes remissões entre os fenômenos do norte, certo é que é inelutável um fenômeno de natureza cindida, de um mínimo de conteúdo herdado, que reclama um dizer de perda e se instala na obra *Ultramar*. Por herança, tarefa ou apenas um respingo que seja, na variação do mesmo que retorna às obras, o que seria uma errância *senão o reconhecimento indireto do fato de que há continentes e mares no mundo moral ainda inexplorados pelo homem, que é dele um istmo ou um braço de mar?*

Encontra-se refletida na ação humana o modo como ressoa a própria natureza ao sensível, já que ela nos é dada a conhecer pelo natural que a arte poderia reproduzir. Uma convocação à natureza confirma assim o recolhimento de uma impronunciada diferença, em simples rastro, na consonância com a expressão fisionômica de um fenômeno plástico. Trata-se, nesse caso, daquilo que a obra plástica *Ultramar* gera de realidade ao emprestar sentido à natureza de um horizonte, tracejando radicalmente o seu próprio transmutar fundamental, capaz de modificar as vistas de um ponto entre chegadas e partidas.

Então, o que se almeja em uma direção precisa, poderá permanentemente se transferir guardando a proporção de uma distância cartográfica, que há de ser reiniciada, ou cumprida, como uma maneira de contar que vigora somente na contingência da referência e do recuo das linhas. Reside aí a cadência de alguma coisa saltando para outra coisa, afeita à modalidade de relançamento que se aprende quando se inicia um percurso rumo aos confins, na suscetibilidade de uma travessia ultramarina.

A impressão errática é intensificada pelo efeito prismático entre o meio translúcido de um copo e a linha na qual este se encontra atrelado. Tal enlace permite o deslocamento e o giro das posições do objeto entre as vistas próximas e também as mais afastadas, no momento em que *Ultramar* se evade nas vergências e convergências entre os extremos da trajetória, que acentuam sua própria deriva no vai e vem da intimidade com o mundo. Quanto menor for a distância focal de uma lente, maior será seu poder de divergir ou convergir os raios de luz, expondo o jogo rítmico de um plano ótico nas ondulações que levam, trazem e giram continuamente. Tudo está aí nessa vista, as coisas a ver de longe ou de perto, embora não se

possa contar com o repouso das evidências nessa terra ainda nova, que mais ao sul acentua uma maneira indireta de reconhecimento – tal como conta o presságio de Thoreau.

Logo, por atuar entre o mundo da vida e o que se acolhe na arte como tal, a presença de um objeto comum suscita a carência de articulação com seu destino ou sua partida. Fica a impressão que isso constitui uma séria desvantagem, mas esmera-se aí a indizível intuição de um saber da arte a caminho. Tais medidas que a obra propõe apresentar sofrem a atuação radical dos confins, o que inviabiliza qualquer determinação ou fixação de seu transladar, já que um copo em Ultramar permanece sendo o que é - um objeto no recuo ou no avanço de seus giros entre as projeções ou rastros de regiões esvaecidas, dissolvidas em pontos mal percorridos.

Uma vez que uma aventura reconhece um vão que se cruza, o conhecimento que se pode extrair dela é apenas o gesto de atravessar, ainda que sem muito êxito em seus esforços. Uma vez que esses espaçamentos se impõem sobre as representações, as coisas que aí estão pairam nos intervalos segundo uma imobilidade flutuante. E por não terem atrito, elas atuam apenas na superfície e escapam ou dão voltas entre os dedos quando mais pareciam seguras na orla de nossas certezas. O que suscita ao pensamento indagações perplexas acerca da impossibilidade que lhe concerne, mas que em certo rumo também o constitui em um mundo diverso.

Mas o que pode ser diverso no contexto que já expressa o que não se sabe das coisas? Não admira, pois, considerando-se o presságio de Thoreau na ambiência da obra plástica - *continentes e mares no mundo moral ainda inexplorados pelo homem*, - que esse mundo esteja a chamar nossa atenção acerca dos inexplorados mistérios de seu deslugar além de fronteiras conhecidas, mas também da ignorância acerca de circunstâncias morais que já nos seriam bem conhecidas.

Se nos determos no dizer de Thoreau, devemos atentar para uma aspiração à liberdade, onde o solo ainda não foi exaurido, manifestando o anseio para encontrar uma voz que parece bloqueada na sociabilidade dos homens com seus imperativos costumeiros. Contudo, ainda que à primeira vista isso venha a ser a afirmação de um sentido de queda, no qual tal postura se faz segundo um desacordo ou uma negação daquilo que socialmente sustentaria, este mundo, no entanto, alhures, não presume, por exemplo, uma recusa da moral. Não se trata de

ausência de motivações nessa direção, mas de motivações de uma espécie mais particular, portanto, ainda ininteligíveis. Desse modo, a distinção entre essas paisagens do mundo moral, residiria na particularidade de que uma delas está apta a rejeitar suas condições para que estas sofram reajustes ou translações até então desconhecidas.

Nessa contingência irrompe o romantismo, de um modo que circunscreve uma crise do conhecimento. Trata-se de uma resposta que é elaborada diante de uma ameaça cética, compreendida no sentido de um encarceramento, bem como a insatisfação com a filosofia na elaboração de uma resposta a essa ameaça. A ameaça em questão diz respeito ao caráter instável da aspiração humana ao conhecimento, cuja promoção de certezas, assim como a sua desconsideração, não podem ser tomadas como pontos estáveis. Nesse caso, a insatisfação com a resposta a essa ameaça se deve ao recuo de certa ambição filosófica, ou seja, trata-se da incapacidade da filosofia em se exercitar em um mundo que se concebe limitado, ou (des)sublimado, privando com isso o ordinário, ou a qualidade do comum, de se tornar um objeto sob inquérito da tradição crítica.

Aqui, nesse ponto, talvez seja propício trazer à pauta que esta qualidade do comum não presume um elogio do conhecimento cotidiano, ou uma mera defesa da crença comum no âmbito do pensamento legitimado. Primeiramente, pode-se dizer que a noção de (re)conhecimento, conforme conduzida por Stanley Cavell, não se oferece como um substituto ao conhecimento, mas sim como uma interpretação do mesmo. Dessa maneira, o conhecimento, que sofre as agruras de sua impossibilidade, não permanece nessa situação por conta de uma ignorância. No lugar dessa explicação, o que se poderia propor é que a impossibilidade de se conhecer filosoficamente tem a ver com a presença concomitante de juízos contraditórios. Portanto, estes são o que são, inviáveis, em virtude da insatisfação que se pode constatar no uso arbitrário dos critérios.

Essa ideia de um irrealizável acordo, ou de um incômodo que precede o juízo, apresenta-se como ameaça de cunho cético, tal como coloca Stanley Cavell. Em suas palavras: “O início do ceticismo é a insinuação de certa ausência, de uma linha ou limitação, por tanto a criação de certa necessidade, ou desejo; de criação, segundo minha formulação, da interpretação da finitude da metafísica como uma carência intelectual.” (CAVELL, 2002, p. 116, tradução nossa). Desta forma, uma carência constituiria a circunstância que (filosoficamente) foi privada, ou reprimida, do gesto de conhecer.

Por conseguinte, nessa mesma perspectiva, até mesmo o empirismo (que não cessa de promover a sua distinção diante de outras categorias de enunciados, que se apresenta discordante da noção de ideias inatas e, além disso, apela à experiência vivida) deixa de ser um lugar privilegiado do conhecimento, pois o desejo de conceber o mundo nestes termos também entraria em xeque segundo uma orientação cética. Nesse sentido, um apelo que se faça à esfera ordinária da vida, ao que é comum aos homens, terá que arcar com a existência deles sem que se possa obter provas ou vereditos acerca de tal fenômeno.

Em um panorama equivalente, poderia ser dito que o baixo e o comum constituem a intimidade com a existência que a arte contemporânea solicita quando se insinua tão rente ao mundo da vida, sem que ela ateste a prova de existência da própria ideia de arte. Evidentemente que há nisso uma ameaça, concretizada ou não, por inúmeros acontecimentos plásticos.

Contando apenas com esse rastro, ao enredar então a própria falta de provas da existência, tratará essa arte de responder à ideia de arte a partir do gesto de devolver o mundo à vida, isto é, recuperá-lo na prosa dos objetos comuns ou pela vida (romanticamente) insuflada nas coisas - que assim o é nos giros ou deslocamentos das vistas de um copo em *Ultramar*.

Portanto, o gesto de pensar que se deixa ir adiante se alia ao próprio pastorear das palavras, como se elas fossem conduzidas de volta ou recolhidas de seu exílio - tal como considera Cavell a partir de Wittgenstein. Coadunam-se, assim, reciprocidades entre o recuo e a projeção, que conduzem de uma conformidade ideal para um estado de recuperação no ceticismo, em prontidão para arcar mais com um (re)conhecimento dos fenômenos do que propriamente de um fechamento diante dos mesmos. Não admira, pois, considerando-se tais aspectos, que a ação de recuperar seja também a capacidade de persistir, dramatizando seus próprios termos, passos ou voltas, ao redor de si. Senão por uma experiência que assim se lança é que o gesto de atravessar envolverá a busca de um ponto, ou de outro, e assim sucessivamente, sem certezas ou provas de existências.

Isso possibilita dizer que se indagamos as palavras em seu propósito imediato de revelar o mundo, à força de procurar um pouco em suas designações e de despertar dos acordos e negociações segundo o emprego arbitrário de critérios, chegaremos a um ponto

onde não se pode obter qualquer espécie de satisfação. Eis então que o problema que norteia este andamento compreende o modo como uma experiência comunitária com as palavras se tornou algo privado. E em resposta essas palavras foram levadas a manifestar a superação dessa privação, o que nos leva ao mesmo lugar de uma reflexão sobre o ceticismo. Que a postura refratária ao acordo com o critério possa apontar para uma separação e também para a recorrência de uma dúvida inquestionável, então, de certa forma, isso equivaleria ao gesto de contrariar uma sintonia ou uma relação no âmbito social.

Esse esforço em conduzir uma recusa, que mais e mais abandona sua possibilidade de corresponder ao outro, deve ser pensada como experiência à margem da vida. Suspensos os acenos, a radicalidade dessa condição, que anuncia a descoberta de uma separação, perpetuaria um autoexílio ou uma ausência. Dessa maneira, o que diríamos então de um mundo ainda inexplorado, que se reconhece indiretamente no presságio de Thoreau? Se tal mundo é convocado circunscrevendo uma visada cética, ou seja, capaz de demarcar tanto a limitação que temos de nós mesmos pelos outros, assim como o simultâneo contorno destes limites, então o que se pode reconhecer nesse ambiente é a vida das coisas, ousemos dizer, segundo o lamento que sai delas. É nessa escuta que um copo, em Ultramar, está a murmurar a projeção ou o rastro de sua inatingibilidade em cada volta.

Que isso pressuponha existências que se demoram nas formas de vida da linguagem, faz-se necessário dizer que aí se conserva uma feição anímica, que de uma primeira impressão, pode estar apartada de uma tradição anglo-americana voltada para uma abordagem mais analítica. Bem, em que pese uma fácil compreensão de regulação da linguagem, a qual caberia questionar e recuar diante de qualquer forma vida que possa adquirir autonomia a partir da remissão de mensagens, por outro lado, há de se considerar aquilo que o ceticismo coloca em xeque nos acordos na linguagem, isto é, a frágil noção destes mesmos juízos acerca da existência. Portanto, converte-se aquilo que era compreendido como um valor absoluto acerca das formas de vida. E assim revisto, faz então valer somente o que há de comum no outro: a ausência de provas de existência. Sucederia assim uma mobilização diante de tal impasse, ou seja, uma busca do outro sem certezas, que envolveria aceitar e arcar com a autonomia de nossas próprias vozes se propagando para toda e qualquer existência que seja.

Esse fato de que os objetos provocariam a nossa escuta e fala, ao mesmo tempo em que ouvir e emitir pra eles é também se dispor ao que não se enuncia, compreende uma noção

romântica de que “há uma vida e uma morte no mundo dependendo do que fazemos dele.” (CAVELL, 2002, p. 137). Isso nos faz atentar que uma narração, ou uma maneira de contar, por mais ou menos elaborada que seja, em arte ou em literatura, pode ser entendida como uma resposta ou uma reivindicação acerca de uma questão de conhecimento acerca da existência.

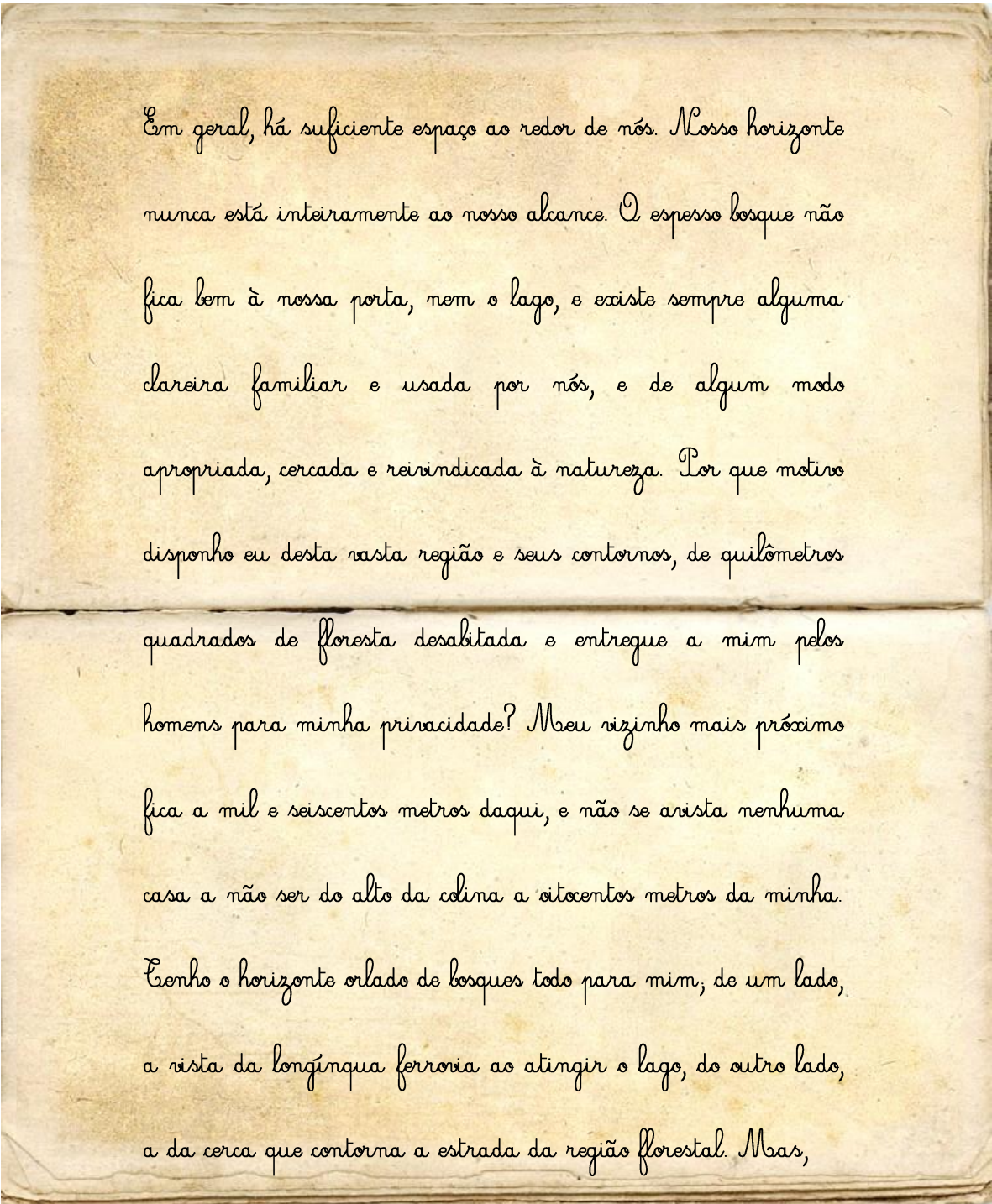
Então, essa questão refere-se ao panorama cultural de uma América, que radicaliza sua condição herdada por uma intimidade com os mundos das primeiras idades, que é o mesmo que dizer que esse novo continente, (re)descoberto, existe conjugado com um quadro de morte, equiparando-se ao ceticismo em uma intimidade perdida. Se por um lado tal quadro presume que um pensador só possa enunciar a perda, o sono e o esquecimento, por outro é plausível que ele reitere uma resposta animista que encaminhe uma experiência das coisas como elas mesmas. Enquanto assim se encaminha, essa resposta vem em direção a forma Kantiana de representação com um fim em si mesma, ou da coisa em si, como uma negociação ou uma decepção diante de tal forma. É que o animismo parece ser indiferente ao empenho Kantiano de uma distinção de um juízo-de-conhecimento (que é lógico) e de um juízo de gosto (que é estético). A vida das coisas, ou a prosa dos objetos, tende assim a ignorar toda essa luta do pensamento de Kant para além das correntes filosóficas do dogmatismo, do racionalismo tradicional, do empirismo, e do próprio ceticismo, no esforço de limitar a crença, o fanatismo, a superstição e também em negar uma experiência do mundo como mundo.

Entretanto, uma recuperação que promulga a devolução da vida ao mundo, põe-se a admitir a participação dessa vida em qualquer existência que aceite tal presente. Especialmente, tal como uma reivindicação que contemple um estado de coisas, trazidas à vida através de formas de contar, seja nos objetos comuns ou na natureza que exulta esse vigor. Se isso incumbe uma participação nas condições de nascimento de uma América, para a qual a tarefa do pensamento envolve uma escritura continuamente interrompida, reprimida ou pressagiada, então o mundo se dispõe como circunstância dentro de narrações, as quais são fragmentos que se recolhem de um jardim das coisas.

Assim, mais uma vez, o transladar de um objeto, o seu falar, por assim dizer, evidencia-se em nossa escuta mediante a sua própria singularização em arte. E assim, igualmente, o presságio de arte de Thoreau sugere uma forma de vida mais ao sul, que é do

homem *um istmo ou um braço de mar*, deixando uma vaga impressão de mestiçagem em uma cultura que ainda acolhe esses respingos de pensamento.

### 2.3 Cifra Muda



Em geral, há suficiente espaço ao redor de nós. Nosso horizonte nunca está inteiramente ao nosso alcance. O espesso bosque não fica bem à nossa porta, nem o lago, e existe sempre alguma clareira familiar e usada por nós, e de algum modo apropriada, cercada e reivindicada à natureza. Por que motivo disponho eu desta vasta região e seus contornos, de quilômetros quadrados de floresta desabitada e entregue a mim pelos homens para minha privacidade? Meu vizinho mais próximo fica a mil e seiscentos metros daqui, e não se avista nenhuma casa a não ser do alto da colina a oitocentos metros da minha. Tenho o horizonte orlado de bosques todo para mim; de um lado, a vista da longínqua ferrovia ao atingir o lago, do outro lado, a da cerca que contorna a estrada da região florestal. Mas,



em sua maior parte, o lugar em que moro é tão solitário como as pradarias. É tão Ásia e África como Nova Inglaterra. Então, por assim dizer, meus próprios sol, lua e estrelas, e um pequeno mundo só para mim. Nunca houve um viajante que à noite passasse pela minha casa ou batesse à minha porta, quase como se eu fosse o primeiro ou o último dos homens, menos na primavera, quando de longe em longe vinham pessoas da cidade para pescar peixes-macacos — é claro que pescaram muito mais no lago Walden de suas próprias naturezas e alimentaram seus anjos de escuridão, — mas logo se retiraram com as cestas cheias, deixando "o mundo para a escuridão e para mim", e o negro núcleo da noite nunca mais era profanado por qualquer vizinhança humana. Creio que os homens em geral ainda se amedrontam com as trevas, por mais que as bruxas estejam todas enforcadas e apesar da adoção do Cristianismo e das velas.

Figura 16 - Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 127-128.



Figura 17- A obra plástica Escultura para todos os materiais não transparentes de Waltercio Caldas  
 Fonte: CALDAS, Waltercio. Escultura para todos os materiais não transparentes. 1992. In: \_\_\_\_\_.  
*Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.p. 137.

Não se sabe bem como um dito circunvaga mais ao sul. Agita-se em meio às águas mais centrais do continente a expressão de um pensamento que se oferece como um presságio rolando milhares de léguas ainda mais para baixo. Então, enquanto não se efetiva suficiente satisfação dos hábitos representacionais em algo que possa se apresentar como um princípio, restaria uma via mais sutil para se ouvir, um *ressoar a mais* que apreende o valor do trabalho de arte de Caldas no gesto da escrita de Thoreau.

Decorre disso a produção de um vínculo íntimo do engano e da despersonalização, um *nada mais a ver* que ainda assim conserva uma procura, constituindo isso uma aspiração que reconhece o valor plástico segundo inusitada mistura, cujas diferenciações combináveis nem sempre são infalivelmente reconhecidas pelo que se observa nelas. Isso sugere um mundo de emaranhados indiscerníveis, através de processos de desagregação, dispersão, decomposição e deposição de fragmentos ontológicos; íntimos à forma de escrituras que falam às coisas através de narrações que circunscrevem o próprio ressoar das mesmas. Logo, as coisas do

mundo entregam-se à vida por uma anomalia de prosa, que diz respeito ao nosso acesso aos objetos, bem como a remissão que eles mantêm consigo mesmos em irreduzível autonomia.

Nessa circunstância em que uma obra não diz de seus feitos, a não ser através de mútuos endereçamentos, talvez o presságio de Thoreau possa circunvoar ou se apartar na *escultura para todos os materiais não transparentes*. E ao redor das esferas gravitar ou se instalar, até o ponto em que possa ter a sua trajetória esquecida. Dessa maneira, o testemunho de Thoreau sobre uma ocorrência artística contemporânea, em ininterrupta translação esférica, apreende ou recupera a prosa das coisas. Notadamente, isso vem promover uma situação animista dos objetos à maneira da linguagem que se inscreve íntima dos mesmos - e os apresenta tanto no presente de um dizer como também na interrupção do mesmo, em aórgica presença.

Enquanto cifra muda, linguagem ou apresentação do presente (CAVELL, 2002, p. 75), as esferas sobrenavegam e reluzem no silêncio de uma expressão contável, com suficiente espaço entre elas, assim como é em alguma clareira familiar, *de algum modo apropriada, cercada e reivindicada à natureza*. Trata-se então de uma natureza que se pode figurar, reconfigurar, recontar e pressagiar na intimidade da escuta de algo *solitário como as pradarias; tão Ásia e África como Nova Inglaterra* e distante da vizinhança humana como o *negro núcleo da noite*.

Estas passagens literárias de Thoreau encarregam a identificação da natureza com um texto, o que é o mesmo que anunciar uma autonomia na busca de suas próprias interpretações. O que envolveria aquilo que poderia ser antecipado diante de uma convenção.

Nesse estado, presume-se a assimilação de algum sinal conjuratório, astrológico ou mesmo qualquer circunstância caminhante que venha ser atestada na constelação de esferas ou em *meus próprios sol, lua e estrelas, e um pequeno mundo só para mim* - conforme dita o presságio. Trata-se de reinos para serem estendidos, e, em certa medida, para serem vergados até uma realização humana. Todavia, o dizer de Thoreau acerca de um mundo deixado *para a escuridão*, surge como algo para se pensar alguém de alguma posição derivada de sinais, já que os mesmos não servem como objeto de ação, o que corresponde à vacuidade, melancolia ou descuido letárgico que se ouviu dos homens desde os primeiros tempos, no incerto encaixo daquelas revoluções de pontos luminosos no céu. Para tanto, eles contavam apenas com

reflexos e *pescavam muito mais no lago Walden de suas próprias naturezas e alimentavam seus anzóis de escuridão* – acrescenta Thoreau.

Assim, *Escultura para todos os materiais transparentes* dita a duração do silêncio, da linguagem e da apresentação do presente como uma sessão/seção de leitura, que há de ser, continuamente, ofertada e retirada. Trata-se, portanto, de um estado ininterrupto de tempos breves, feitos, retramados e desfeitos em cada percurso orbital.

Por conseguinte, cada conversão que a natureza empreende nas formas, nos materiais, na translação esférica do firmamento, não oferece decididamente nenhum caráter de acesso. Não há prontamente uma hierarquia na evidência dissonante de *Escultura para todos os materiais não transparentes*. Logo, as esferas que aí se encontram não estão dispostas segundo progressões que conduzem até um fim, o que possibilita um contínuo ensaio sem fundamentos diante de qualquer poder de asserção de verdade última que ali venha a ocorrer. Ali estão as cadeias de superfícies e materiais, uma após outras sempiternas refletindo as demais, para logo descobriremos que não há evolução de minuta orbital que não conheça simultaneamente o seu retrocesso.

Por isso que diante delas não temos uma palavra legítima e nem aquelas fronteiras mais aperfeiçoadas, só mesmo umas esferas para contar. E isso que se conta: sucessão de itens e coisas, bem como os intervalos e as distâncias significativas entre elas, pode também ser conjugado com a recitação dos numerais. Pois como as coisas têm mesmo um pouco de repetição, as recitações no âmbito do contar servem tanto para enumerar quanto para narrar. Em ambos os casos a narração é sustentada por um ritmo, um critério, compreendido como condição transitiva, ou intransitiva, do gesto de narrar e da existência da própria linguagem. Mas ao fornecer o meio de contar uma série sem extremos, o algoritmo insatisfaz por apenas contá-las sem fim. É que os critérios aplicados para as formas de contar não fundamentam, são insuficientes como expressão de sentido, ou direção, segundo uma determinação. Logo, atuam sem provir às condições necessárias, na medida em que o contar produz apenas reconhecimento do fracasso do conhecimento.

Deste jeito, *Escultura para todos os objetos não transparentes* sustenta-se no compasso de uma cifra muda, pairando em silêncio e revolvendo em distâncias mais expressivas cada uma das esferas, ou todas elas simultaneamente. Pois da esfera vê-se a esfera

e os outros pares, ou dela e deles se perde o alcance pelo crescimento e multiplicação de itens em direção ao não sabido, para serem também a expressão de uma redescoberta em seus volumes de coisas, intervalos e combinações. Daí as decapitações que as esferas oferecem, como espécies de meios de caminho, aos quais acolhemos ou nos distanciamos de um lado ao outro na sonoridade de nossos passos.

Tal cifra muda, aí se encontra, no compasso que melhor decepciona, pela impossibilidade de organizar estes materiais não transparentes disponíveis, que não se deduzem sob uma lei de acontecimento progressivo. Afinal, tais notas poderiam ser contadas como: 1) série original, 2) série original tocada de trás para frente, 3) série original com os intervalos invertidos e assim por diante, infinitamente.

Sem especificar suas entradas e saídas, por tarefa que tenha sido herdada ou balbuciada, tal cifra se redescobre nos extravios do presságio: *Nunca houve um viajante que à noite passasse pela minha casa ou batesse à minha porta, quase como se eu fosse o primeiro ou o último dos homens*. Pois se uma obra não exhibe vestígios de que a regra esteve diante dos olhos, torna-se mesmo debilitada a nossa capacidade de nomear hierarquicamente os extremos na cadeia, já que esta persiste no ritmo de uma repetição circular. É, portanto, algo que se move simultaneamente como sessão/seção de leitura que chega e se abandona, ininterruptamente.

Se uma série de esferas nutre todo o percurso, cumpre reconhecer que tal explicação promove a intuição de um saber sensível da arte, pois repetição e regularidade são antídotos capazes de refrear a ideia de hierarquia tonal. Assim, o que musicalmente sugere *Escultura para todos os objetos não transparentes*, em seu dizer, é a irredutível emancipação da dissonância, porque indica um percurso, ou uma série, desgovernada de tônica e dominante. Pois o gesto de contar como sucessão é uma estratégia de evitar a distribuição segundo uma escala ou um fechamento. Musicalmente ou espacialmente, isso constitui a maneira atonal que as esferas contam, como presença que aponta para a impossibilidade de um nexos harmônico ou para uma ampliação da noção de harmonia, por transcender a lógica tonal em suas convenções de música programática. "Os sons estranhos à harmonia: ou não existem, ou não são estranhos à harmonia." (SHOENBERG, 2001, p. 436).



Figura 18 - A obra plástica *Escultura para todos os materiais não transparentes* de Waltercio Caldas  
Fonte: CALDAS, Waltercio. *Escultura para todos os materiais não transparentes*. 1995. In: \_\_\_\_\_.  
*Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.p. 251.

A atividade inaudita desta translação esférica, exterior aos nossos domínios, reflete sobre a necessidade de nosso caminhar transeunte na superfície destes materiais. Mas o limite exterior, neste sentido, equivale a falar em termos de um fechamento sobre si. Isso porque nenhuma entidade suprassensível entra em rota de colisão com nossa experiência, mas ao contrário, o que a obra acentua é o próprio exterior de esfera encorpada, como índice de seu afastamento.

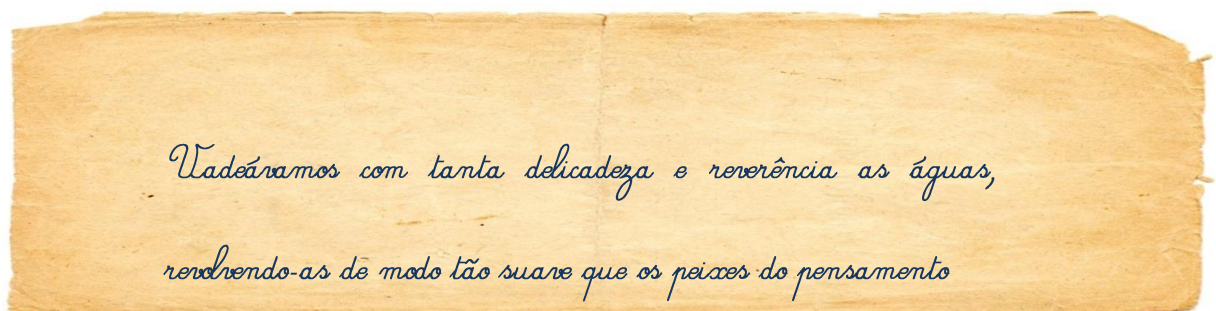
Em razão da artisticidade que as esferas oferecem como apagamento, indiferentes a qualquer subjetividade contemplativa, então a luz se interpõe ali com mais intensidade e desloca qualquer essência para a superfície. Assim, a aproximação ou o recuo de um transeunte, com o propósito de uma compreensão mais ampla e cabal, não atinge o último ponto de transcendência que tudo elucidaria.

A partir dessa ideia é possível reconsiderar o que a condição de não transparência circunstancia: um demorado transladar em meio às reflexões dos materiais, no dado sólido de nossa experiência que sagra percursos por entre os vazios e também ao redor das órbitas

esféricas, como um gesto de contar que se constitui apenas no infinitivo de todas as superfícies e seus intervalos. Diante de uma ocorrência com tão pouco a vista, mas sempre diferida, encontra-se a matéria fixada em seu afastamento, como presença mesma não transparente, impondo-nos giros e voltas para configurar a reconstituição do conhecimento do trabalho formal como tal.

Assim sendo, a visão implacável perante o trabalho formal, como questão que se encontra barrada ou ilegível na situação crítica atual, aparenta ainda se fazer reconhecer enquanto modalidade de um pensamento posto a circunvagiar no silêncio de suas partes asiladas, sem que isso necessite ser manobrado por uma legitimação teórica de clichês ou de compreensões forçadas. Pois se a indeterminação literária se converte em forma pressagiadora, deixando a modernidade como quadro aberto, então seria possível reconhecer que os herdeiros em arte possam ser mais tardios por exprimirem um retorno no fazer das coisas. Isto, mais ao sul, no decurso de séculos, vislumbra existências mestiças, que acalentam atmosferas de escrituras secularizadas, pelas formas de vida do mundo, daquilo que nos é comum e, neste caso, também os seus próprios declínios e recitações. Imbricam-se esses aspectos em uma liberdade que ainda não pode ser experimentada, de modo que seria adequado supor que se pode permanecer nessa compreensão através do presságio de arte de Thoreau que escutamos (FIGURA 12): *Talvez quando, no decurso dos séculos, a liberdade americana se houver tornado uma ficção do passado — como de um certo modo é uma ficção do presente — os poetas do mundo serão inspirados pela mitologia americana.* E assim, quem sabe, desejaremos dizer um dia que a escrita literária de Thoreau se faça como expressão contável no trabalho de arte de Caldas.

#### 2.4 Thoreau e Robert Smithson, giros de *Quebra-mar espiral*



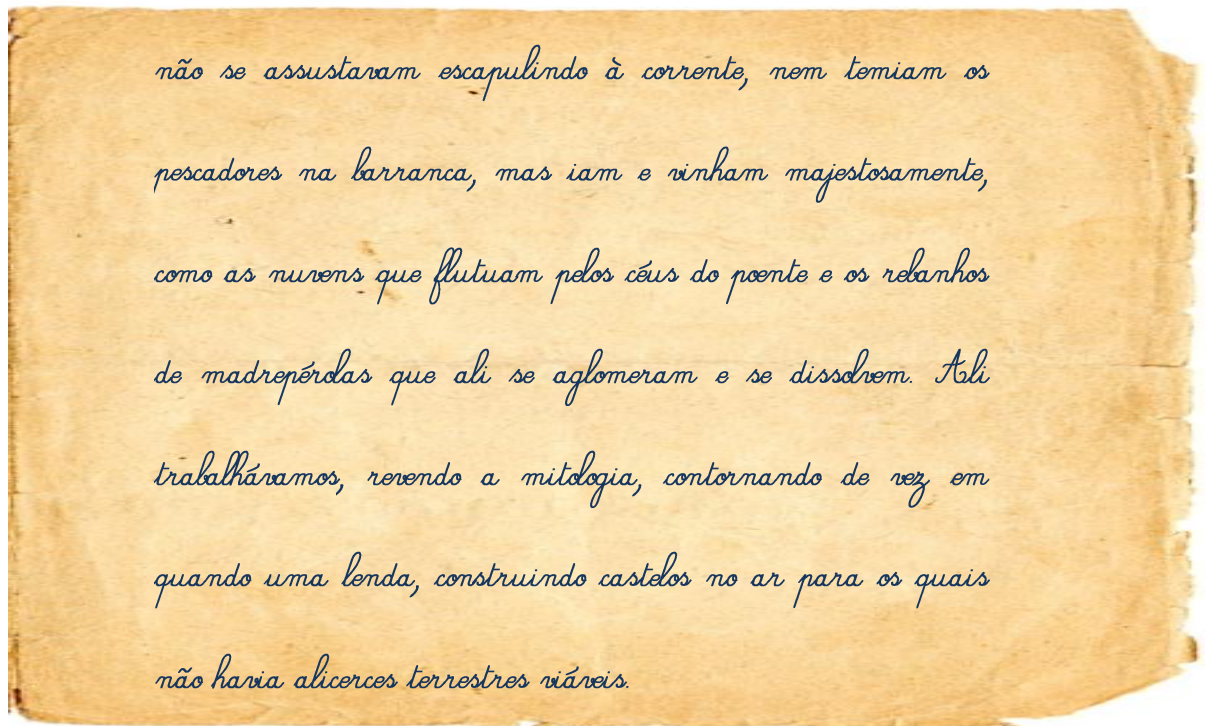


Figura 19 - Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 247.



Figura 20 - A obra plástica *Quebra-mar espiral* de Robert Smithson

Fonte: SMITHSON, Robert. *Quebra-mar espiral*. 1970. In: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 336-337.



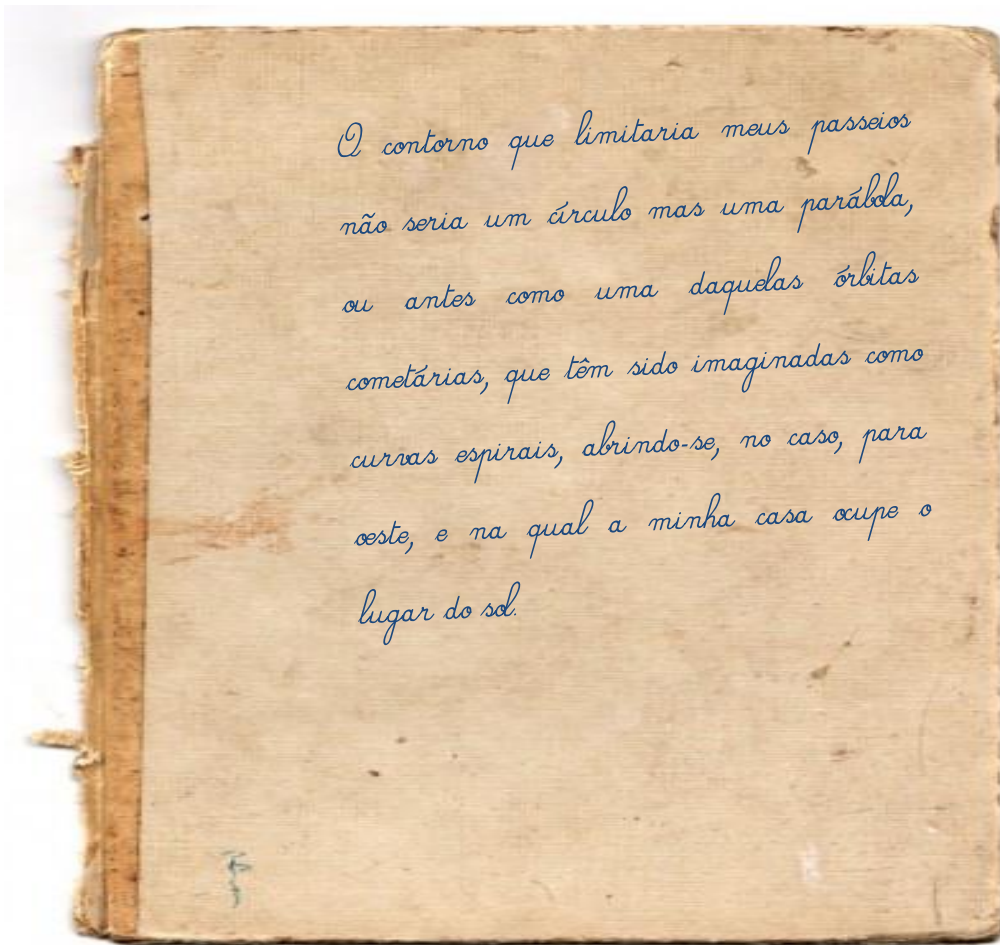


Figura 21 - Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. Andar a pé. In: Ensaístas Americanos. Coleção Clássicos Jackson. Tradução de Sarmento de Beires e José Duarte. São Paulo: W. M. Jackson, 1950. v. 23. p. 304.

Não pude senão ser mais uma vez impressionado pelo fato, a incompletude da espiral, o seu *vir a ser*, por vezes ali repetido. E quem não? Uma obra enviada pras águas, sobrando com elas. Depois de extraídas, as rochas, incrustavam o visível um pouco mais adiante. E quando dentro do lago, definiam-se como sinal de algum fenômeno natural.

*Abrindo-se no caso para oeste*, qualquer amanhecer reencontrava a curvatura onde o poente deixou-se partir. Insistentes no ir da aventura, rumo ao novo, logo retomavam a posição. A ponto de descobrirem intuída influência de discos solares e até redemoinhos naquela circunvisão, cujo desenvolvimento centrípeto, ou centrífugo, recomendava uma procura em cada giro. Então eles paravam de pé no caminho, reconhecendo-a como obra para ser percorrida. Saudação e aceno entre saídas e chegadas, sem que acertasse solução. E nisso

o longo desenrolar da forma, o gesto de seu atravessar na diferença ou indiferença em relação à natureza, pelo qual circunvisava desse jeito a apreensão do real.

A mirada defrontava aberturas em notória vastidão, mas de tal sorte que tonteava quaisquer soerguimentos no remanso do lago. Isso lhe dava o feitio de coisa mais para baixo, certo aspecto rente à beira, suscetível aos efeitos mais rasteiros. Tivesse subido o nível naquelas águas, não se descobririam as pedras. Bem, diz o presságio que *ali trabalhávamos, revendo a mitologia, contornando de vez em quando uma lenda, construindo castelos no ar para os quais não havia alicerces terrestres viáveis*. Então derradeiramente nem era chão. Podia-se um pensamento de arte, quem sabe?

Mas tal proeza não era comprometida por excesso de sabedoria, acréscimo de efeito ou exagero de luz nascente. Suspendia-se tal juízo, sem contar que uma mitologia revista é o mesmo que exprimir um legado mais vago, no qual muito pode ser reprimido e muito também pode ocorrer. Era, todavia, um algo mais para adiante, mas que sempre ali esteve em descuido, no fazer-se por um triz naquela paisagem.

Ora, visto que ali não se podia fixar uma constatada posição, admitiu-se que uma existência, segundo tal desenvolvimento, tenha ocorrido como encargo de poucos proveitos. Como se a circunstância fosse fadada à queda do conhecimento, pelo qual, aliás, diga-se, constitui também um fracasso do reconhecimento. Virou-se volta no incompreensível, com atenção para as coisas fora do cabimento, ou seja, para a matéria que nada mais pudesse ser do que aquilo que se esperava dela. Em outras palavras, beirava-se mais rente. Era assim que se empenhava a tentativa de ali se situar no domínio comum da superfície. Agravava-se então o ir e vir ao redor.

Deixando-se para dias mais improdutivos, pudesse alguém crer que se tratava de ignorância ou de dúvidas para serem confrontadas. No entanto, supunha-se que era mais um ignorar, uma vontade de inquietar incertezas ou colocar sob questionamentos, como em giros francos, jamais completamente aprofundados ou erguidos. Nesses intentos, o pensamento acerca do se fazer das coisas era íntimo da aurora na América, o que constituía, portanto, mais uma exacerbação da matéria do que eficientes regiões limítrofes no pensar. Tratava-se de forma assumida em sua presença, que deslocava o valor de um centro interno para o limite de

uma superfície regular, portanto, incapaz de fazer irromper gestos resolutos no percorrer dos passos.

Quer dizer, experimentava movimentos incessantes, empreendia reconfigurações, contornava perpetuamente aquela ordenação dos arredores e de seus perfis. Mas guardava a razão da proporção, pela qual se fazia a espiral. Daí os marcos revirados, o vai e vem contínuo dos *peixes do pensamento que não se assustavam escapulindo à corrente, nem temiam os pescadores na barranca*. Reto não era, como se estivesse indo embora. Mas repassava os mesmos pontos. E mais uma vez e outras tantas esbarrava, circunjacente e insistente nos extremos da paisagem. Visões de pensamentos não assentados, isso era o que importava, como se essa maneira de contar requisitasse reconhecimento e contato a todo tempo. Como se o mundo, ou a trama do lugar ainda não apreendido, demandasse seu próprio ressemear.

Tendo só o caminho que o quebra-mar suportava, então, fizeram-se notar as curvas espirais, a circularidade que fenomenalmente se percorria. Via-se, enquanto movesse o passo, o insistir das coisas que antes pairavam ali na beira do silêncio. E o fundo, remoto, lá de onde estava instalado, solicitava sua recondução. Ia todo pela curva, como se a obra pusesse a girar ou empreender voltas na já constituída situação. Considerando-se então que a tenha refeito, advieram os extratos de paisagem, conforme se vê através de carcaças descarnadas, fragmentos náufragos, faróis ou quaisquer outras sobras ao longo da costa. Dali tinha sido retramado o que restava, o sol a descer e as *nuvens que flutuam pelos céus do poente e os rebanhos de madreperolas*. Enfim, despertou-se em sua formação tudo mais que na natureza se conservava.

*Estar no mundo*. Estar por ele mobilizado, exigido de adesão, a tal ponto que percebê-lo em comprometimento se estenderia como uma ação, deflagraria a impressão de algo movente, a saber, um virar ou um caminhar. Nada leva a não crer, contudo, que se colocar em movimento em favor dessa causa, suscitaria pensar que somos determinados pelo seu prévio de mundo. Indo a ser por ele cordato em convenção, mobilizado a crédito vago – privar-se-ia então de uma movimentação com os próprios passos. De feito, delonga-se aí também uma imobilização.

Mas refeito da paralização; através do natural que a arte produz e entrega ao mundo, era outra espécie: um ciclone assumidamente imóvel, propenso a encorajar os nossos giros na

região. Participação que se efetuava *com reverência as águas*. E elas vadeadas, até onde iam as circunstâncias desterradas, reconstituam as ondulações na formação de quebra mar-espiral. Pois era assim, nessa terra imatura, que muitos se colocavam a ouvir seus rastros, renovando-os em cada volta. O que acarretava uma repetição, um virar, um caminhar, mas também em tornar instável por meio uma conversão que mirava o mundo dando giros.

Preparava-se aquele arranjo de sucessões. Desaparecendo outra vez ao ritmo dos passos; e, de certo modo, a cada uma das reaparições, sempre se redescobrimo. Era assim que já se devolvia a volta? Sendo e surgindo no próximo, sustentava descendência e repetição. Por isso mesmo, nesse ponto aludia aos contos, aos dizeres que se formulam segundo desencadeamentos e sequências. Daí que todo o tempo, em sua anfiteatral abertura, não tardava a se perpetrar - a maneira de anéis concêntricos – seu eco na natureza abordable ou inabordable.

Ponha-se ali, naquele percurso e tenha uma daquelas órbitas que propagam a diferença ou indiferença enunciada por um fenômeno de arte, que precisava dizer acerca de sua existência. Ao que se entende, a arte estava a inscrever uma forma de vida que não era escrita - mas sim uma modalidade de escrita dando-se à tarefa do pensar - fosse imaginação filosófica a ser empreendida em linhas espirais. Transmudava-se de outro modo, ao mesmo tempo em que preserva sua ordem na repercussão daquele aterro. Disséssemos que uma semente guarda o potencial de uma árvore, conseqüentemente o ensinamento sensível de um espaço em caracol sugeriria uma imprevisibilidade equivalente: um jardim de situações inexprimíveis para a seu tempo serem descobertas. O que demandava a paciência do cultivo que possibilitasse entender-lhes as mais discretas recitações.

Compreendia-se então como uma duração, na qual declinava-se de certo estado atual segundo uma conversão, moldando-a de um tal reviramento no tempo que fosse. Quanto a esse período por decorrer, seria até quando pudéssemos murmurar tal experiência na ocasião propícia de seu nome. Um fragmento que fosse, ainda que sua vinda fosse sem som e sentido. Se certo, por que encarar sempre o todo do pensar apenas pela redução do significar? Era outra coisa reconhecida no atravessar.

Quando percorrida a obra, pareceu se entremear em sua curva o encadeamento daquelas ideias de herança dando voltas e mais voltas. Circundada vagarosamente à margem,

errante de algum centro, supôs-se então a aventura extrema do pensamento na América. E assim, estivesse esse pensamento herdado naquela artisticidade, no entanto, a oportunidade de uma herança neste Novo Mundo já não podia ser experienciada como tal. É certo que fazendo valer toda aquela volta, o olhar era conduzido ao retorno de situações fundadoras naquele aspecto formal. De certa maneira, portanto, caberia mesmo acrescentar uma noção de arcaísmo, de feições de origens míticas, de rituais e estados memorativos que pudessem ser herdados em seu tempo presente. Contudo, o dizer do *Quebra-mar espiral* era de uma expansão nunca sossegada, capaz de tornar instáveis quaisquer visibilidades que pudessem se configurar segundo evidências factuais e adequadas. Pois vinha colocar o entorno em movimento, sofria de uma rítmica que, assim perpassando, impossibilitava as sínteses.

Para sair do ocorrido histórico, abandonava-se da cronologia o fenômeno de arte, que tanto durava incessantemente revirado. Daí que sua dinâmica original, ao ocaso de recomeçadas voltas, não compactuava com a gênese das coisas. E se passava que a origem era turbulento remoinho no encaminhamento do devir, que nem por nada teria vindo à tona por fatos constatados. Acontecia um torvelinho que girava a matéria em via de seu surgimento ou apagamento. Tragadouro, impunha-se aquele modo sem repouso *por dentro da idade eterna da natureza da arte*, capaz de responder tanto ao caráter tautológico como ao misticismo das aparições. Decerto, alguma coisa, coisa nenhuma ou a iminência a um só tempo de ambas, por ali se davam numa evocação permanente. E encontra-se assim até hoje, sim, exatamente onde está agora. Por um lado requisitando o reconhecimento do traço de sua presença, a restituição de seu devir no espelho d'água. Mas também separando o seu presente em tudo que se possa vislumbrar a partir dele, como situação de arte que por isso mesmo se encontra inacabada, sempre aberta em sua falta de comprometimento, no declínio em relação àquelas formas matriciais. São ainda eventos vários inexperenciados como heranças.

Prossegue em giros, no recomeçar, como trabalho além de finitudes e contornos que nunca lhe pertenceram completamente. Reivindica o direito de ali nomear, avaliar e estimar o que ressoava em seu canal. Embora vislumbre um conjunto indiscriminado de situações em um relance, tal cenário corresponde ao dilema de uma continuidade ou descontinuidade do pensamento com relação à tradição crítica. Variava e ainda varia. Se era para não aceitar, segundo o presságio de Thoreau: *o contorno que limitaria meus passeios*, resta então acolher a natureza ou o artifício que ela induz. Ou então deixar a natureza da arte existir onde bem lhe aprouver, permitindo-se impressionar por um território.

Ali não se eleva. Então não é mais para se abismar uma perspectiva panorâmica. Apenas paira nas águas para dar uma vista no mundo. Rodeia-se simplesmente, mas tem para isso grande porção sobre a água, com poder de espaço excepcional e único. Contudo, o trabalho de arte vem apenas ao necessário da providência ou da natureza. E isso revela a disposição em se viver singularmente o ordinário todos os dias, naquilo que se pode constituir, ouvir e responder. Portanto, tal propensão não implica em isolamento. Antes carece da inclusão de sua pronúncia no âmbito de uma vida comum, por aí, empreendendo volta em uma região aberta a todos. Prepara-se a vastidão no mesmo plano, para mais pertencer no menos explorado. E assim figura amálgamas de certo modo ordinários e extraordinários.

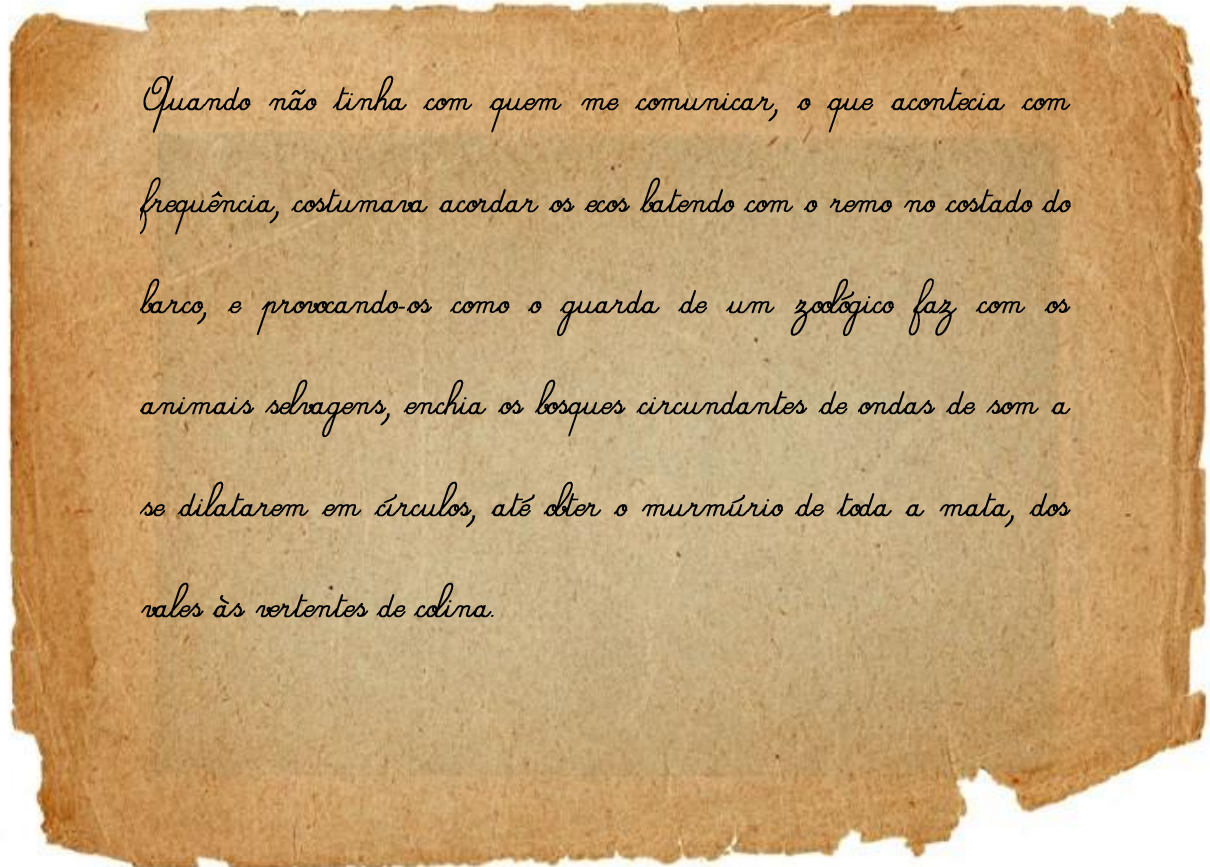


Figura 22 - Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 167.

Decorre um aprendizado de como ocupar. Insiste como fenômeno não tendo pátria discernida. Então muito se empenha para que algo possa lembrar, *dos vales às vertentes de colina*, algum murmúrio que seja. Revolido apenas como uma noção incerta - naqueles limites de um panorama inscrito – vem se situar o humano na natureza ou no consubstanciado artifício do trabalho de arte. Com firme desconhecimento, nesse panorama cultural os homens

folgam nos empreendimentos as suas próprias distâncias e nessa deriva não trazem consigo nenhuma recordação imediata. Nem se dão desses acréscimos e prefixos. Portanto, munidos de lacunas elas passam a se identificar como sendo os seus próprios criadores, a partir de seus ecos na paisagem, o que deflagraria a existência somente a partir de si mesma. Nessa inflexão, exprimem o que é ético ou estético ao mesmo tempo em que declinam de uma entidade análoga ou metafórica que prontamente responderia em relação à existência.

Daí a capacidade de aferir isolamentos em uma cultura, de ondular superfícies e privações, como habitação de um novo solo para que reverbere vozes mais genuínas, correspondentes à justa natureza de uma existência, “talvez em acordo com o belo, talvez em desacordo com o sublime.” (DESMOND, 2003, p. 147, tradução nossa).

Seja dito que uma pronúncia no ermo não poderia ressoar se esse não fosse um lugar de abandono. Portanto, esta não se produziria e seguiria adiante sem que isso implicasse em uma escolha ou tarefa, que, na verdade, refere-se à incumbência de declinar de um estado atual segundo uma conversão. Em vista de uma autonomia moral como a que se anuncia, há de se considerar razoável a correspondência com a ideia de educação neste ponto. Afinal, em um quadro social que é incapaz de assimilar certa pronúncia, empreende-se de algum jeito um percurso ou um aprendizado quando um indivíduo se sente impelido em responder como se sente diante de determinações que nunca foram suas, nem mesmo em um *ah* ou em uma exclamação.

Já nos membros amadurecidos de uma cultura, essas ponderações são conferidas como uma transformação, incluindo aí também um grau de tensão pelo que sucede enquanto dilema de continuidades ou descontinuidades ainda não cunhadas. Pondo-se de parte, no caso circundante notado pelo presságio, arrisca-se dizer que *aquelas ondas de som a se dilatarem em círculos* rodam tantas voltas como se fosse uma segunda língua. Uma língua paterna, que seria mais sutil para ser apreendida e falada do que a primeira, entendida como materna. A quem o caso por qualidade de escuta tocasse, talvez se aprofundasse a apreensão do entorno da paisagem de par com uma disposição em crescer com a melancolia desse exterior, como se existir por si mesmo estivesse em pé de igualdade aos solos não exauridos e comidos. O que constitui a condição de linguagem, silêncio e apresentação do presente que se recupera enquanto situação artística contemporânea, na qual os acontecimentos falam sem metáforas.

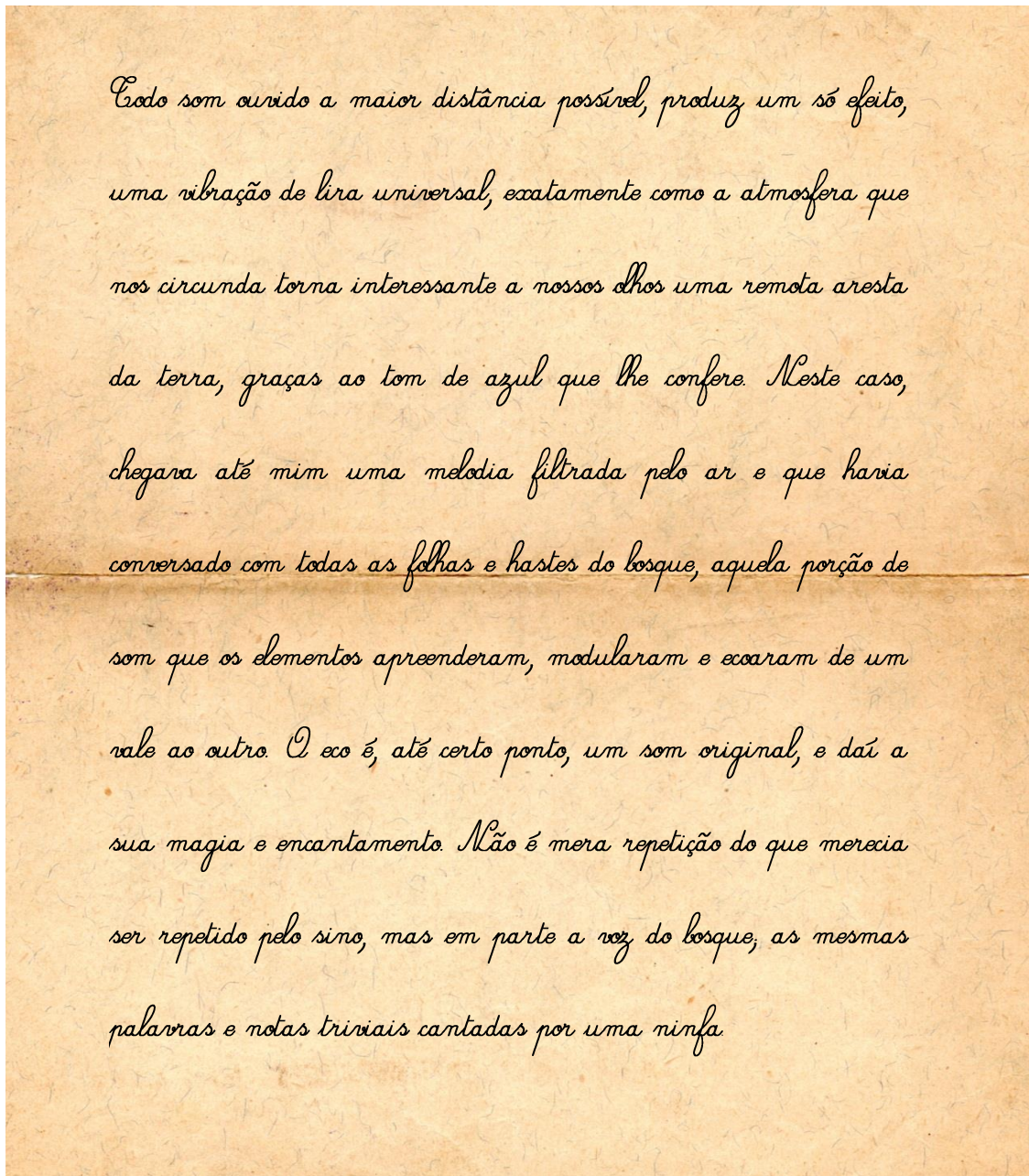


Figura 23 - Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 121.

Ia tornar a empreender volta àquela bancada. Mas sendo língua paterna, sutil, como faria? Abria-se aos poucos para *aquela porção de som que os elementos apreenderam, modularam e ecoaram*. Podia ser aceita nesses brios. É que uma margem, uma floresta ou um deserto já lhe servem para permanências e estadas, da mesma maneira que uma obra vai-se na natureza fazendo participação. Portanto, ainda que se repita aquela porção de som, também se recuperam as mesmas *palavras e notas triviais cantadas* agora naquela faixa mais remota.



Pois bem, talvez aqui se possa estar a ponto de pensar que a distinção entre uma linguagem que seja materna e outra que seja paterna, encontra a sua equivalência na diferença entre linguagem e literatura (CAVELL, 2002, p. 189). Em virtude disso, razoável seria a ideia de que uma obra contemporânea pede texto. Sendo isso também a presença de um pouco mais de véu nas coisas.

## 2.5 Tony Smith e Thoreau, remissões entre um cubo e presságios de arte



Figura 24 - A obra plástica Die de Tony Smith

Fonte: SMITH, Tony. *Die*, 1962. seanwatson.blogspot. [atualizada em 2011 Abril 06; Man Cub; [1 imagem].

Disponível em: <http://seanwatson.blogspot.com.br/2011/04/tony-smiths-die.html>. Acesso em: 21 dez. 2012.

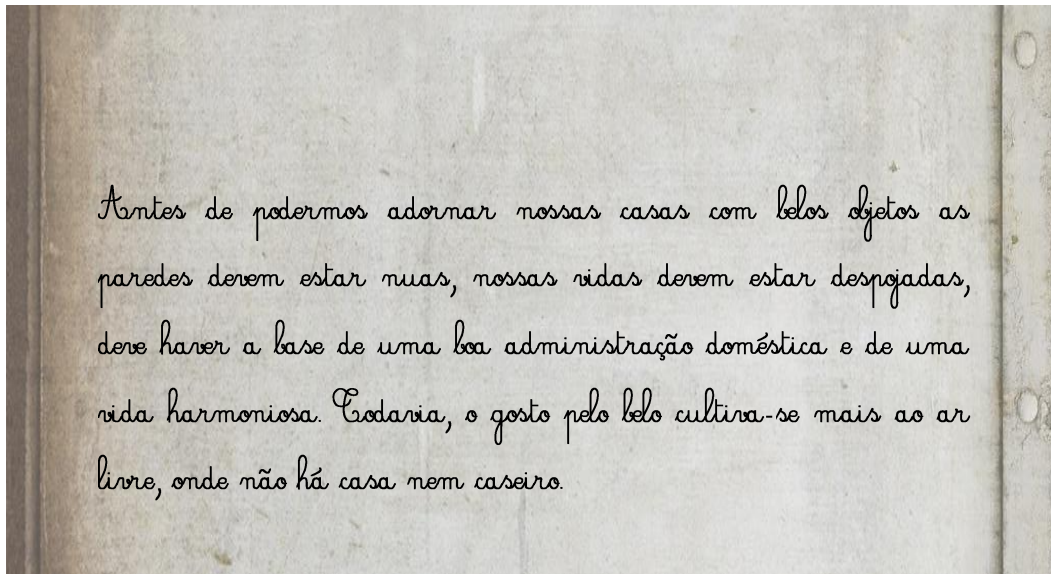


Figura 25 - Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 47.

## I.

O dizer literário de Thoreau se prolonga como uma forma de saber, em tanto, ou pouco, que pode ser que tenha se precipitado para outra narração. O que poderia levar a pensar na artisticidade do trabalho de arte de Tony Smith como algo que aviva a indeterminação desta mesma escrita. Assim, ainda que na supervisão de cronologias tivesse alguém demonstrado demarcações por excelências históricas, na tentativa de colonizar as ocorrências destas obras, entretanto, considerando a circunstância, ressoa entre elas a desfechada indeterminação que afina a forma concisa de um cubo com o pressagiado gesto de despir. É que as paredes *devem estar nuas* e nossas *vidas despojadas*, diz o presságio. E dessa primeira ideia se aproxima também a obra de Tony Smith, que tanto se apresenta como se recorta no espaço, não podendo ter à parede um adorno que seja. Sim, soerguido o cubo em plenitude, disposto a prosseguir em extraordinária certeza enquanto volume que se encerra em suas faces, seria como se este estivesse figurando uma dimensão esvaziada. E isso se dá de uma maneira particular que faz cumprir a presença de um acontecimento de arte como um tipo de contrariedade, porque está exacerbando tanto uma exposição da matéria assim como também o esvaziamento de representações, sendo isso uma perda, ou ausência, que ao seu modo também não está isenta de franqueza. Os lados do cubo, por diante e para bem mais adiante, são assim erigidos tão mais além até a dissipação da vista, que nada encontra em nuas faces. Cultivam-se *mais ao ar livre*, como diz o presságio, o que indicaria o ponto em que uma solidez sustenta também o seu desaparecimento. Decerto, seria como se a cavidade de

um escuro cômodo, ou mesmo a interioridade insondável de um objeto, pudesse projetar as suas regiões recônditas de caixa em um primeiro plano. Assim, tão profundamente aparentada, já modelada na própria luz, encontra-se redefinida a noção de interioridade de um objeto de arte. E se tal noção é deslocada para um estado diurno, aberto, então um vazio se interpõem enquanto situação de lugar que não pode ser de todo apreendida, tampouco assenhorada ou totalizada entre as suas arestas. Daí que no colapso de uma representação *não há casa nem caseiro*, conforme já se adianta um presságio, mas sim a administração econômica de aspectos que deflagram ambivalências no mundo visível. Ao mesmo tempo, um lugar sem caseiro recoloca a questão de uma privacidade, que mantém sua incógnita no próprio limiar que se precipita.

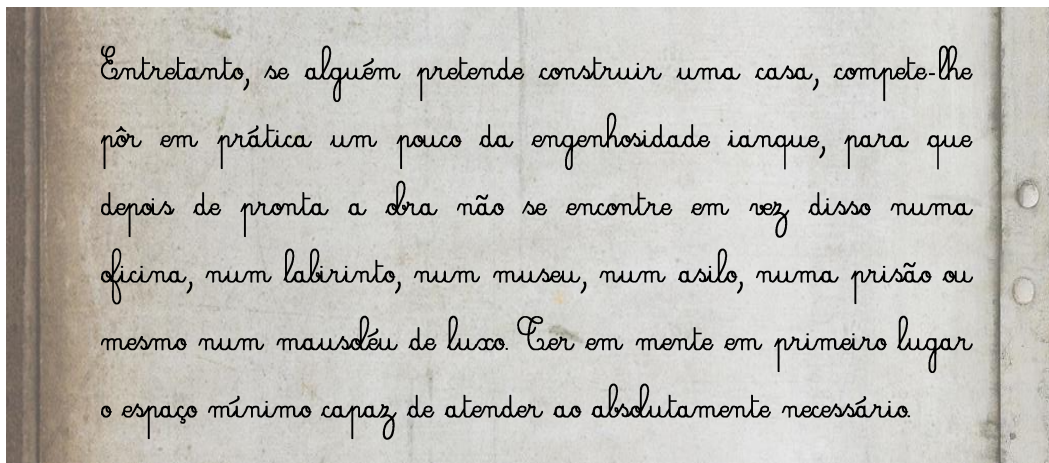


Figura 26 - Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p.39.

## II.

Cabe aqui lembrar que a obra de Tony Smith é um cubo, que por exatidão não pode apresentar um de seus lados com medidas maiores que os demais. Talvez esta maneira equilátera venha assim reafirmar um *espaço mínimo* de forma, que segundo o fragmento literário de Thoreau, atenderia *ao absolutamente necessário* em seu rigor métrico. De um modo equivalente, sendo astutamente apresentado nesta regularidade, um cubo, assim como um dado, é de tal sorte que ao ser lançado repousa sempre sobre o mesmo tamanho, incapaz de ser nomeado como altura ou largura. A indecibilidade desta idealidade geométrica, por sua vez, não depende de uma projeção colossal ou de uma escala ampliada para efetivar sua inquietação. Portanto, a *engenhosidade* de um cubo de Tony Smith compreende esse aspecto de um modo mais terreno, nivelado ao humano, que a faz agir como se estivesse às voltas com um problema de construção, pois opera com a medida de seis palmos em cada um dos lados

da forma. Há o suficiente nessa maneira equânime e em seu caráter compacto, que por isso mesmo, indica um princípio arquitetural capaz de relançar e conjugar uma obra em associações de encadeamentos outros. Então neste cubo quedam instaláveis as possibilidades de pequenas moradas, diminutos habitáculos, nichos, concavidades, blocos de construção, púlpitos, caixas, cofres e demais outros espaços que encurtam os gestos - como é o caso da última das moradas. Pode-se ainda pensar acerca destas estruturas tumulares, colocadas em jogo, como uma sensação de inquietação, ou desassossego, que decorre também do valor nominal da obra, *Die*, título que se refere à morte, fim ou destino. Mas, na razão direta do entendimento de um cubo e seus lados, uma a um, tão contidos em sua apresentação, certamente que se pode arriscar que a ideia de morte seja vista com outros olhos. Neste limiar, uma forma despida não é capaz de fixar a figuração da morte mesma, mas sim uma espécie de estado de imagem remanescente, que envolve, com justeza, o incômodo entre o que se perde e o que se expõem. Uma retração de aconteceres, como a que se enuncia, demonstra a perturbação de uma *engenhosidade*, se não dolorosa, que segue na contramão daquelas moradas excessivas. Moradas estas que, segundo o presságio de Thoreau, seriam desprovidas de um saber ianque, tais como: uma *oficina, labirinto, museu, asilo, prisão ou mesmo um mausoléu de luxo*. Seja como for, entre o que se edifica e se retira, convém ainda reconsiderar aqui a palavra *Die* a fim de se desvincular desta excessiva representação de morte. Pois em outra derivação ela diz respeito ao dado que se emprega nos jogos de azar, compreendido como objeto que ao ser lançado ao incerto promove respostas casuais e infinitas, tais como os jogos de linguagem nas palavras que se dispõem em sucessivas derivações.

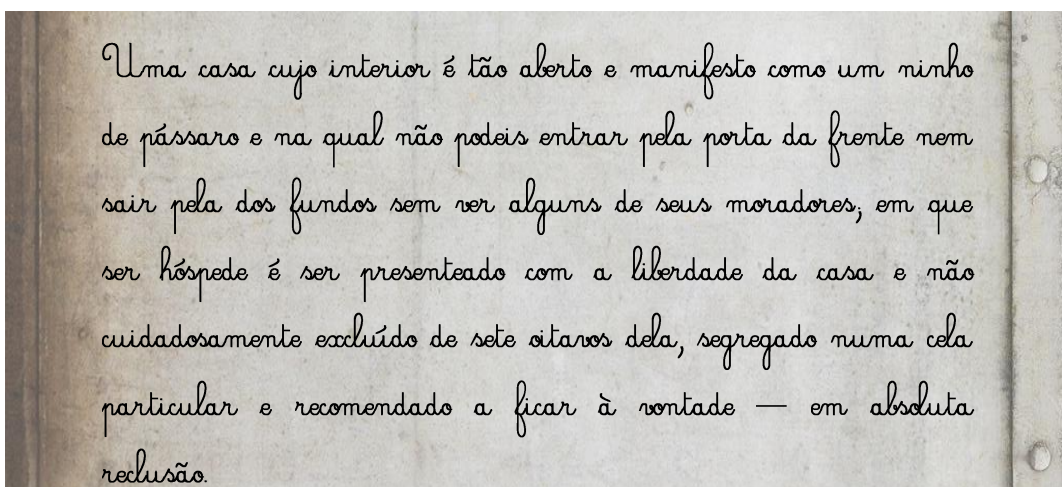


Figura 27 - Presságio de arte de Thoreau

Fonte: THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 225.

## III.

Como se uma obra plástica assim requisitasse, reporta-se mais uma vez um fragmento literário de Thoreau, no qual *ser hóspede é ser apresentado com a liberdade da casa e não cuidadosamente excluído de sete oitavos dela, segregado numa cela particular e recomendado a ficar à vontade*, o que promoveria o reconhecimento de uma existência que vaga em uma paisagem mais aberta. Essa precipitação para mais longe, que escapa ao confinamento e apela para uma continuidade de dimensões, permanece em vigor nas palavras de Thoreau, que sendo pressagiadas na ambiência de uma obra plástica levam a pensar sobre uma liberdade e uma entrega à natureza. Pode-se então deduzir que se uma existência não deseja ser outra, a não ser próxima de árvores verdes, deixando-se em campos destituídos de convenções, isto, por sua vez, seja pelas mãos da arte, da literatura ou da filosofia, equivale a existir por razões próprias que não estejam confinadas em uma cela. A ideia de uma projeção para além do confinamento, que no dizer sensível de Thoreau seria a expressão de algo *tão aberto e manifesto como um ninho de pássaro*, afina-se com o cubo de Tony Smith em seu ali estar. É que a obra desloca o que era vedado aos olhos, já que se pode ter agora à mão, na superfície, o seu profundo mistério. À frente, um acontecimento a parir o oculto, rente na massa escura do ferro que se tem à fria percepção. Conquanto o trabalho de arte venha apresentar a materialidade mesma do aço *corten*, que se impõem e se oxida aos ares da vida, então se sustenta indiferente ao conteúdo que poderia se situar em alguma fonte velada. Daí que nesse estar aí, de um menos que se vê, transborda-se qualquer possibilidade abissal, o que faz do trabalho plástico uma morada *na qual não podeis entrar pela porta da frente nem sair pela dos fundos*.

### 3 O IMINENTE \_\_\_\_\_ DAS PALAVRAS

#### 3.1 Navegações sem ponte por todo e qualquer dizer que não pertence a ninguém

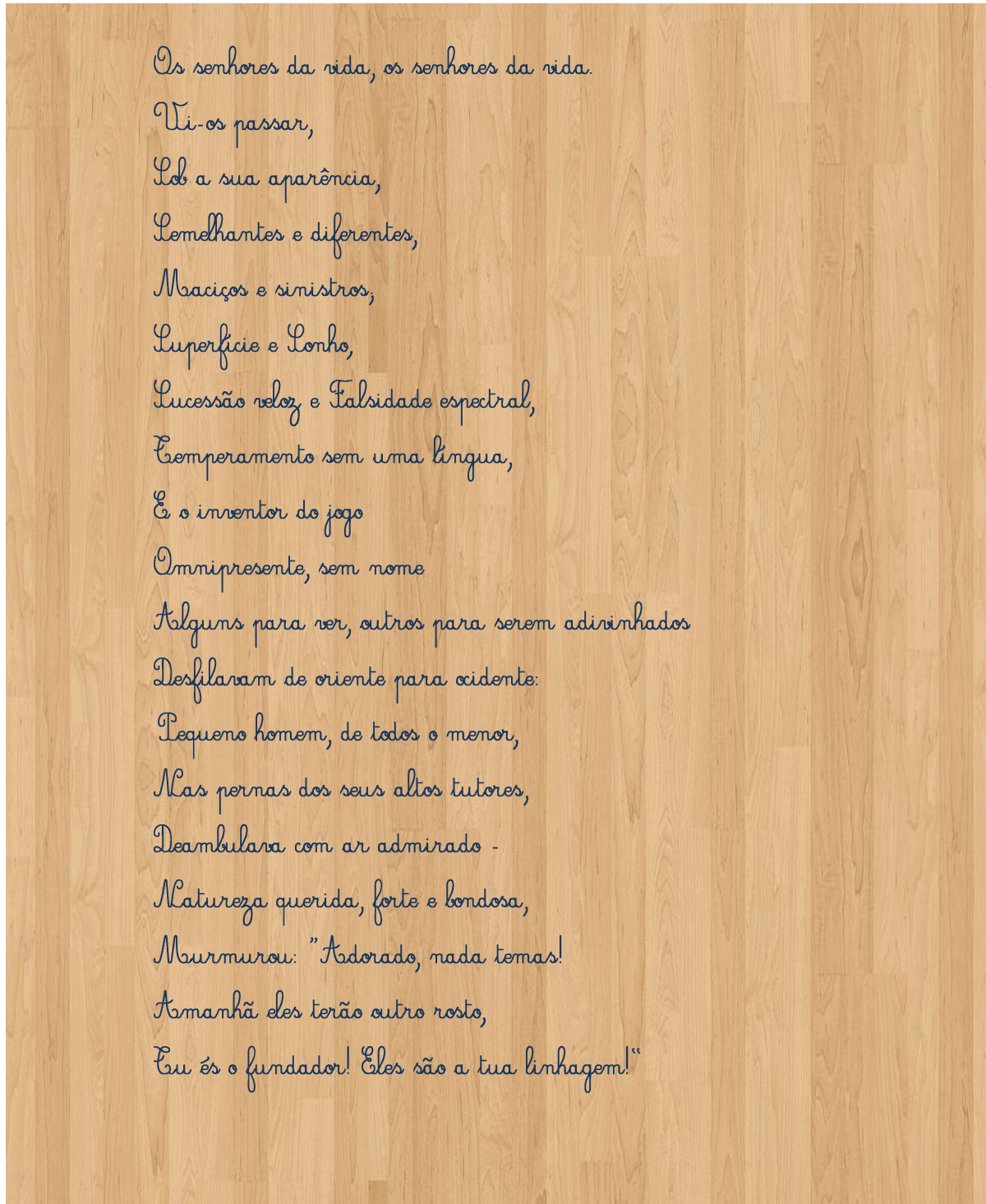


Figura 28 - Presságio de arte de Emerson

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: \_\_\_\_\_. *A confiança em si, a natureza e outros ensaios*. Tradução Carlos Correia Monteiro de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009. p. 137.

Diga-se de passagem, que a insistência na vinda de um presságio, para que se chegue na América, a ser eventualmente visitada e constituída com diligentes resultados durante o percurso, é quase tão inafiançável quanto o é a promessa de conhecimento de um fenômeno. É que estar nesse mundo depende da própria descoberta de ali se estar, o que faculta pensar que o gesto de permanecer não é uma situação que está assegurada pelo pensamento na época de sua despedida, entrega ou abandono. Assim, ainda na suspensão da cena seguinte da modernidade, a passagem literária de Emerson, que abre o seu ensaio *Experiência*, diz respeito a faculdade da filosofia em responder quando convocada a dizer em tal réstia, que não se sabe mais do que um prólogo ou epílogo, e que portanto só se põe a falar na justeza de seus interesses: *alguns para ver, outros para serem adivinhados*. Ei-los então que falam, ou declinam, acerca de uma experiência de partida, de conversão ou mesmo de uma derivação.

Na medida do baixo, o fragmento literário enuncia alguns dos modos segundo os quais o mundo em seu conjunto se encontra entregue. Situação esta que Emerson nomeia por *senhores da vida*, sendo isso um panorama de transformações e formações que figuram como *semelhantes e diferentes, maciços e sinistros, superfície, sonho, sucessão e falsidade espectral*, dentre outras. Tais palavras, contudo, talvez se ajustem melhor à prudência e ao vigor do desprendimento se forem menos escutadas enquanto conceituações do que como um fluir de disposições que reconstituem a inteireza do mundo. Cabe então assinalar que um mundo que se detém em superfícies difere de outro que busca uma fonte para constatações, assim como de maneira equivalente se dessemelha uma região aberta à sucessão de outra que está fechada em hierarquias.

Mas, visto que uma filosofia talvez não possa mais dar conta de quaisquer desses mundos, uma “região da vida” (CAVELL, 1997, p. 95), então se descobre nos modos de uma existência que enfatiza a sua própria (in)experiência enquanto uma aspiração não cultivada, ou seja, que ainda deambula em um continente. É nesse sentido que certas obras perfazem os passos de tais escrituras e usufruem de uma posição análoga àquelas pressagiadas narrações, recontando algo ainda a ser designado, ou algo que designadamente deixa de ser, sendo isto uma espécie de resposta ou de incitamento diante de réstias filosóficas.

Ao norte, por exemplo, alguém poderia deambular ao redor de certos trabalhos de Serra, percorrendo estes grandes volumes que se constituem segundo os artificios mais progressistas da produção material, na razão direta que esta produção estética enfaticamente

absorve uma matéria-prima engendrada pela indústria. Contudo, ainda que estas esculturas assumam ares de fábrica e se ponham a dizer na justeza de seus cortes e arestas, subsistem nessas formas finais as reversões de afirmações, através de declinações, corrosões e colocações que tendem aos modos mais obscuros e imbricados, permitindo-se aparecerem então como ocorrências plásticas mais espessas. Esta materialidade excedente, para a qual tais obras também pendem, condiz com aqueles produtos-chave que movimentavam o fluxo comercial entre as Antilhas e América do Norte, tal como o rum encorpado que figura em diversas narrativas de percalços, surpresas, viagens e descobrimentos. Mais uma vez, o gesto de percorrer os arredores das formas maciças de Serra, constituem tanto um pressentimento filosófico, em sua inexperiência, quanto lembrar de alguma coisa que Colombo fez estando perdido.

Também em um jardim das coisas, discute-se muito se - considerando os pormenores das esferas em seu transladar, das pedras que compõem um percurso em espiral, de um copo em giros francos e de um cubo de seis pés que reconduz uma interioridade para o primeiro plano de uma superfície - é certo falar em situações inassimiláveis que escapam pelos dedos. Na presença dos objetos que se encontram em tal jardim, talvez prevaleça o sentimento de que estes apontam para vicissitudes relativamente inócuas, abafando suas próprias conflagrações pela duração do silêncio, da linguagem e da apresentação do presente, como se assim perfizessem um ensinamento sensível debruçado sobre a ideia de abandono, ou seja, sobre a ação de prosseguir com o pensar para além da tirania do pensamento.

Mediante o exposto acima, caberia então retomar presságio que enuncia uma região orientada por um senhor da vida. Esta é intensificada: na sucessão de um panorama cultural na América; na constituição da figura do sábio através de um poder prático articulador de sua tarefa filosófica no solo de uma nova cultura; na confecção de um novo rosto ainda não reconhecido e no sonho de uma amplificação histórica que deverá começar em algum lugar. Seja dito que o que se denomina ou se apreende por mundo, bem como as próprias experiências daí advindas, permite sugerir que a preocupação da figura enunciada no presságio, um homenzinho, *de todos o menor*, diz respeito ao processo de um amadurecimento, para que o estágio de uma existência adulta possa restituir uma voz em tal mundo, ou mesmo a renúncia deste.



Em face disso tudo, um *temperamento sem língua* fornece para si uma visão vã em relação às vozes da filosofia do mundo Europeu, sob a descoberta em marcha da América em pensamento. Para tanto ela não carece de língua prévia, mas persiste levando sua escuta à um sinal ou presságio, a saber, como possibilidades entre chegadas, abandonos e partidas que não atendem nomeações. Para dizer de outra forma, seria apropriado indagar, no longo suceder desta marcha, se a incumbência da filosofia não se tornou tal que transformou em questão a sua própria existência. Questão esta que circunscreve a reflexão da filosofia sobre sua redenção, ou seja, que diz respeito ao seu poder ou sua capacidade de se redimir ao se colocar em um lugar anterior às luzes do pensamento.

Já foi descrita a maneira pela qual uma filosofia da cultura, em termos de suas dúvidas, está às voltas com a problemática do ceticismo e de um senso de romantismo segundo um desdobramento que se compreende enquanto uma conversão. Mas, voltando-se ao presságio de Emerson, deve-se perguntar como se coaduna o transmutar dos senhores da vida – o deslizar de suas disposições – com a circunstância *omnipresente, sem nome*, pela qual está sendo indicada uma constante? Trata-se então do que não se altera e do que também não admite um nome, tal como considera Stanley Cavell acerca do ensaio *Experiência* de Emerson:

(...) o autor “deve agora acrescentar que existe aquilo em nós que não muda”, uma “causa que recusa ser nomeada”, cuja substância sem limites não cabe em “requintados nomes”, tais como “a Fortuna, Minerva, a Musa, o Espírito Santo”. “Todo grande gênio tentou representar [esta causa imutável] através de algum símbolo enfático, a saber, Tales, pela água [...] Zoroastro, pelo fogo, Jesus e os modernos, pelo amor [...]” (EMERSON apud CAVELL, 1997, p. 96).

Em que pese aí a primeira impressão de um paradoxo, contudo, ajusta-se o que é imutável em sua gênese com a ideia de uma conversão ininterrupta. E então, nesse decurso que se conjuga, conviria pensar a partir daí uma geração, pelo que envolve uma descendência ou mesmo uma qualidade de gradação, favorável à ação de palavras sobre outras. O que permitiria também uma derivação de *requintados nomes*, compreendidos como uma transfiguração dos fundamentos do solo filosófico, sendo isso alguma coisa que vem a ocorrer na filosofia, ou no panorama cultural americano, de modo mais corriqueiro do que seria se este sustentasse a ascensão do homem. Seja lá como for, poder-se-ia arriscar que os senhores da vida não são repercussões diretas de uma tradição filosófica do outro lado do Atlântico, mas ora sendo indiferentes à presença dela (já que se encaminha por dentro das idades eternas do pensamento), não deixam também de lhe dirigir uma espécie de apelo ultramar.

Assim, há de se supor que mesmo a articulação entre romantismo e ceticismo não é estranha ao criticismo levado a cabo por Kant na *Crítica da razão pura*, ainda que a presente proposta não lide com uma argumentação direta com a sua filosofia. Entretanto, incide certa particularidade, nesta articulação, que permite conhecer a influência perpetrada por Kant na transgressão das limitações da condição humana por empenho da razão. Nessa direção, mesmo Nietzsche, leitor de Emerson, teria derivado daí o seu desenvolvimento da problemática de superação do humano.

Aqui é importante considerar o encaminhamento da *Crítica da razão pura* que circunscreve os juízos que atendem a uma reflexão na extensão e no limite da capacidade de imaginação, entendimento e razão acerca de uma experiência. É neste quadro que se encontra designada a *coisa-em-si*, cuja existência é independente do conhecimento, o que dimensionaria o próprio limite de uma externalidade em sua dedução. Kant se ocupa em determinar uma base para os fenômenos e para a produção de seu entendimento, na qual aquilo que se experiencia só pode se constituir enquanto situação de aparecimento. Segue-se que este aparecimento não é uma *coisa-em-si*, mas sim o enredamento do jogo de representações, cuja existência enquanto fenômeno apenas se supõe sob tais termos. Uma vez que tal aparecimento é reportado ao esquematismo do entendimento, por meio dos conceitos, articula-se a faculdade de uma imaginação transcendental que determina um fenômeno discursivamente. Na *Crítica da razão*, a produção de tal entendimento leva a razão a reconhecer o seu poder sobre si mesma, pois ela opera no mesmo fundo incognoscível da aparência e assim se constitui também nesse quadro infundado. Grosso modo, estas são as linhas da *Crítica da razão pura*.

Aqui se vê, portanto, no que tange o sublime, a atuação de uma função transcendental da imaginação em prol de apreender a natureza como um esquematismo para as ideias, sendo isso essencial para que se delineie o que está barrado para a sensibilidade. Então as circunstâncias que se sabem por fora, que são circunstâncias não condicionadas, figuram-se nesse domínio prático da razão que se debruça sobre a manifestação sensível, para que esta seja assim mirada até o infinito.

Contudo, em tal limiar se assevera a possibilidade de perigo, como se a extensão da capacidade de imaginação, entendimento e razão se abismassem no vazio ao qual se precipitam. Uma vez que a filosofia ali está à beira, sendo isso então o que se denomina como

seu ponto de excesso, passa ela a experimentar certo temor, tensão, ou mesmo atração. A conjunção entre infundado, beira, abismo e excesso compreende assim tanto o receio de se perder no que é proibitivo, ou limitado, quanto o encantamento ou fascínio pelo mesmo. Isso possibilita tratar a filosofia de Kant como pensamento que compreende o valor de dois mundos: um deles, determinado, que satisfaz o consolo da razão humana; e outro, aberto, que se sabe à margem do conhecimento.

Acrescenta-se a essa ambivalência à reflexão de Wittgenstein, em *Investigações*, cujo ceticismo conjuga o apelo cotidiano com o uso de critérios. Isso quer dizer que aquilo que se compreende enquanto constituída esfera ordinária abrange tanto a sustentação por critérios, assim como a possibilidade deles serem repudiados filosoficamente. Portanto, o ceticismo é maior que qualquer tomada de critérios que se volte contra ele, o que implica que o compartilhamento de um critério não é algo que esteja assegurado como benefício intelectual último, já que seu uso arbitrário se encontra aberto à restituição.

Essa apreensão de Wittgenstein permite que Cavell tenha mais mobilidade para percorrer as noções Kantianas, segundo a inflexão que tem em conta uma derivação das mesmas. Isso quer dizer que se deve admitir um tipo de passagem que na vizinhança das linhas de Wittgenstein se pronuncia. É que por elas uma investigação não se encontra mais voltada aos fenômenos propriamente, mas para as possibilidades dos fenômenos, ou melhor, para as declarações que se fazem sobre estes. Nas palavras de Cavell:

Porém, enquanto que em Kant a tensão psíquica se dá entre o intelecto e a sensibilidade, em Wittgenstein a tensão da linguagem é contra ela própria, contra a banalidade dos critérios que são suas condições, como se ela voltasse, de certa forma, contra suas origens. – Assim, uma problemática estética romântica derivada do sublime move-se para o centro da problemática do conhecimento, visando, digamos, a traduzir o mundo em palavras; como se a própria estética reivindicasse uma nova posição na economia da filosofia. (CAVELL, 2007, p. 60).

Despontam nessas ideias de ambivalências certas ocasiões que também se realizam através de olhos românticos. Assim, quanto à força destes mundos de Kant, parece que esta outra perspectiva assinala a insatisfação humana em habitar um mundo por simultâneas relações lícitas e ilícitas com o mesmo, conforme já foi colocado aqui. Mas não é só isso, em verdade, pode-se também abastecer um senso de romantismo, capaz de demarcar certo reajuste com estes mundos da filosofia de Kant. Um reajuste que aprecia a ausência nestes dois mundos, com efeito, sem que se tome parte em nenhum deles. No caso, portanto, cabe

uma maneira que se pense ali entre estes mundos, ou entre *as pernas dos seus altos tutores*, conforme a escrita literária de Emerson.

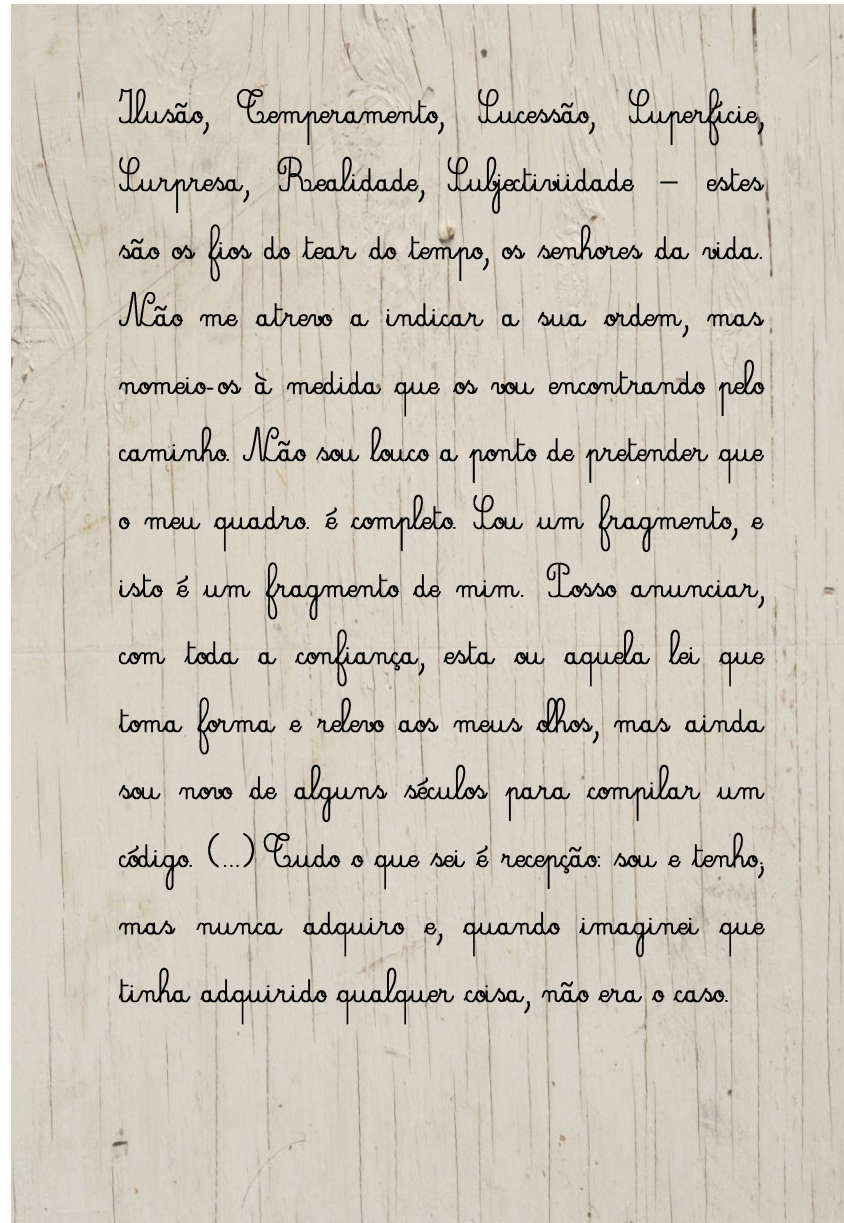


Figura 29 - Presságio de arte de Emerson

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: \_\_\_\_\_. *A confiança em si, a natureza e outros ensaios*. Tradução Carlos Correia Monteiro de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009. p. 159-160.

Um após outro, eis mais um presságio que distingue a posição peculiar dos *senhores da vida* à medida que estes são encontrados no caminho, num estado que não fornece ainda um quadro completo. Assim sendo, prossegue o fragmento literário de Emerson no que

concerne ainda a observação do reajuste de tais mundos, como se fosse isso uma espécie de recuo em relação à totalidade da filosofia e dos mundos de Kant.

Enquanto que *Crítica da razão pura* compreende o conhecimento como síntese, nesse sentido sustentando que só as aparências são receptivas, por outro lado, na distinção e singularização diante desta efetivação, tal problemática é flanqueada por Emerson de outro modo. É porque ele agudiza a escuta que se possa ter de tal questão quando reconstitui a modalidade de entendimento de Kant, ao declarar que tudo o que se sabe (conhece) é apenas *recepção*. Trata-se então de uma conversão das fundamentações Kantianas para desdobramentos outros, de maneira que não há mais como observar nitidamente as demarcações que diferem um objeto de uma *coisa-em-si*, ou um mundo inteligível de um outro sensível. Sendo uma conversão, que conduz as fundamentações para seus desdobramentos, não há mais como se observar de maneira nítida as demarcações de Kant que diferem um objeto de uma *coisa-em-si* e um mundo inteligível de um outro sensível.

Que se diga então de uma maneira de compreender a *coisa-em-si* como se esta estivesse recuada daquelas condições, a priori, que foram extraídas da razão para o conhecimento do mundo. Assim, a compreensão de mundo pela maneira que se portam estas condições é radicalizada e passa a se dar em uma instância mais imediata, com a noção da *coisa-em-si* sendo antecipada em seu modo incognoscível. Em outras palavras, isso implica em admitir um prosseguimento na relação com objetos mais genéricos, no qual os fenômenos não são mais pensados somente pelas doze categorias de entendimento Kantianas- quantidade, qualidade, relação, modalidade, etc - mas sim por cada uma das palavras da linguagem.

Nesse caso, o desdobramento de tal pensamento se aproxima também das circunstâncias limítrofes do conhecimento, mas em uma acepção que difere de Kant, já que o limite não se apresenta como uma barreira que veda externamente a própria possibilidade do conhecimento. Mas ele se dá, sobretudo, enquanto exigência de uma tarefa orientada pelo ceticismo, que faz repensar os critérios que empregam as palavras no mundo, permitindo assim uma derivação, ou uma reconstituição, em cada uma delas.

Acrescenta-se ainda o fragmento literário: *Sou e tenho; mas nunca adquiro e, quando imaginei que tinha adquirido qualquer coisa, não era o caso*. Quando se lê essa passagem, pode-se levar em conta que os termos de Emerson presumem considerar a situação de uma

condição humana nos moldes de um balanço desta condição. Um balanço que sabe de si somente em certas voltas - a aproximar-se e desaproximar-se - como cúmplice e conspirador no entrecorte de um estado presente. E, tal oscilação, como se vê por vezes sob uma orientação mais romântica, abrange tanto a capacidade humana em incorporar restituições, quanto a possibilidade de se projetar um valor de intensidade nas coisas, as quais obtêm essa vitalidade na configuração de uma espécie de resposta diante de tal restituição. Tendências conflituosas como estas, entre esquiva e acolhida, não se encontram suprimidas no processo formativo das vozes de um panorama cultural, mas operam em concomitante polaridade.

Assim, se ambos os modos mostram a capacidade de se pensar opostos, tal conjunção também se refere às palavras corriqueiras sendo demandadas pela filosofia, que se conduz circunscrevendo as conspirações e os acordos das mesmas. Nas palavras de Stanley Cavell: “Qualquer palavra a mim legada por meus antecessores, enquanto se moviam obscuramente à minha volta em direção aos objetos de seus desejos, pode vir a me afligir. Todas as minhas palavras são de outras pessoas.” (CAVELL, 1997, p. 74).

Pois bem, muito se engana quanto ao que se crê. Assim, costuma soar como descabido que o uso que se faz dos critérios é baseado em atos privados. Mas provém daí as incertezas, quando uma orientação individual encontra todas as palavras sendo partilhadas por uma comunidade na audiência de sua pronúncia. Deste modo, conquanto alguém possa confirmar a existência do mundo e nós nele, ainda assim dependerá de outro que compartilhe dessa opinião.

De seu zelo, o pensamento de Cavell estende sua observação para um poder de reconhecimento individual, em que os critérios são tomados segundo considerações particulares. Mas sendo as palavras pouco afeitas às potências individuais, ao que se prestam para qualquer falante de uma cultura, há de se reconhecer então a discrepância de seus usos em relação aos critérios, conservando, portanto, uma sensação de desinstalação prestes à boca. Ora, isso traz outra possibilidade para aquela ideia de acordo, que se tinha em alta conta como garantia de hereditariedade da linguagem e do reconhecimento mútuo dos membros falantes de uma comunidade. Não se dando assim dessa maneira, impõe-se que a linguagem se constitua segundo as leis de uma natureza diferente do domínio de seus membros, o que leva a considerar que a existência dos mesmos não está mais assegurada pela gramática.

Sobre isso, ao seu modo, Guimaraes Rosa encaminha-nos uma formidável ideia em um dos prefácios de *Tutaméia*: “Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e onde é que se vai dar com a língua tida e herdada?” (ROSA, 1968, p. 64). Se assim se considera, sem a língua *tida e herdada*, isso figuraria mesmo um susto, porque a perpetuação de uma comunidade através de sua capacidade de reconhecimento estaria interrompida na linguagem. Se assim puder ser, dado que uma herança já não possua encargo de si, restaria apenas anunciar a busca do outro sem certezas. Logo, a tarefa elaborar-se-ia como uma responsabilização quanto à conduta de nossas próprias compreensões e dizeres e do interesse que temos uns nos outros; dispondo para isso de palavras para serem reencontradas, levadas de volta, bem como as próprias vidas que com elas nasceram. E se vem à tona a indagação acerca de tais palavras a serem proferidas por nós ou advindas de outras fontes, indica-se nisso uma indistinção entre dizer e citar, que corresponde ao equivalente quadro de uma existência sem provas.

Bem, em tudo isso que envolve uma tarefa de todos, paira uma espécie de reivindicação da existência, sendo esta a expressão da autoconfiança em oposição à conformidade de um estado de coisas. Dimensiona-se assim a ambivalência naquilo que fazemos com as palavras enquanto uma execução das mesmas, ficando elas tanto à mercê de uma extinção como de um vir-a-ser. Portanto, restariam as palavras apenas na iminência de possibilidades, como se a vida que caminha com as mesmas admitisse a herança das condições baixas de um ceticismo, isto é, o transcorrer dos dizeres entre as coisas do mundo que existem por si mesmas.

O que indicaria a pronúncia mais vaga de um espectro, em uma existência que somente deambula nas ocorrências na medida em que as compreende como destinos provisórios, sem ouvir na justeza o que nelas se irrompe. Ao mesmo tempo, um panorama tão errático que delinea a limitação de seus membros no horizonte das palavras comuns, pode contar com anotações que apreendam tal circunstância como uma tomada de consciência dessa postura de indecibilidade, de impressão miserável, o que significa assumi-la para que se possa mirar o mundo de sua própria convicção, de soslaio.

Na medida em que é esta noção de indireto que faz de uma América um lugar plausível, reconhece-se então o fato de que nela todos são professores e estudantes: “falamos, escutamos, ouvimos por acaso, espalhamos boatos, acreditamos; aprendemos e ensinamos

incessantemente e indiscriminadamente; somos todos adultos e crianças, desejando ser ouvidos de nossas injustiças, de nossas justiças.” (CAVELL, 1997, p. 75). E, portanto, tal apontamento constitui o direito que se tem de falar de si sem certezas.

### 3.2 Atos verbais e instruções em Emerson e Serra

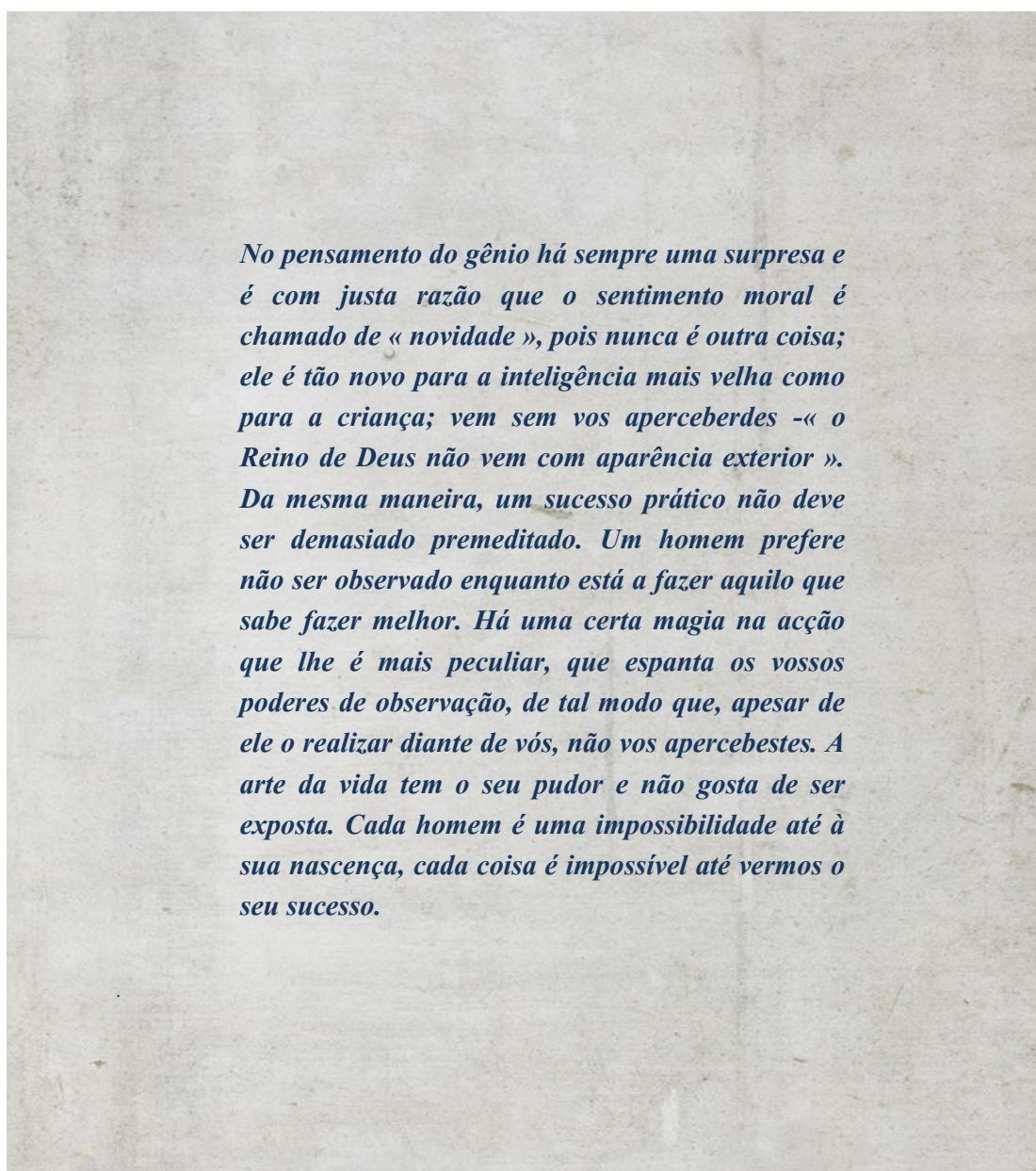


Figura 30 - Presságio de arte de Emerson

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: \_\_\_\_\_. *A confiança em si, a natureza e outros ensaios*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009. p. 151-152.



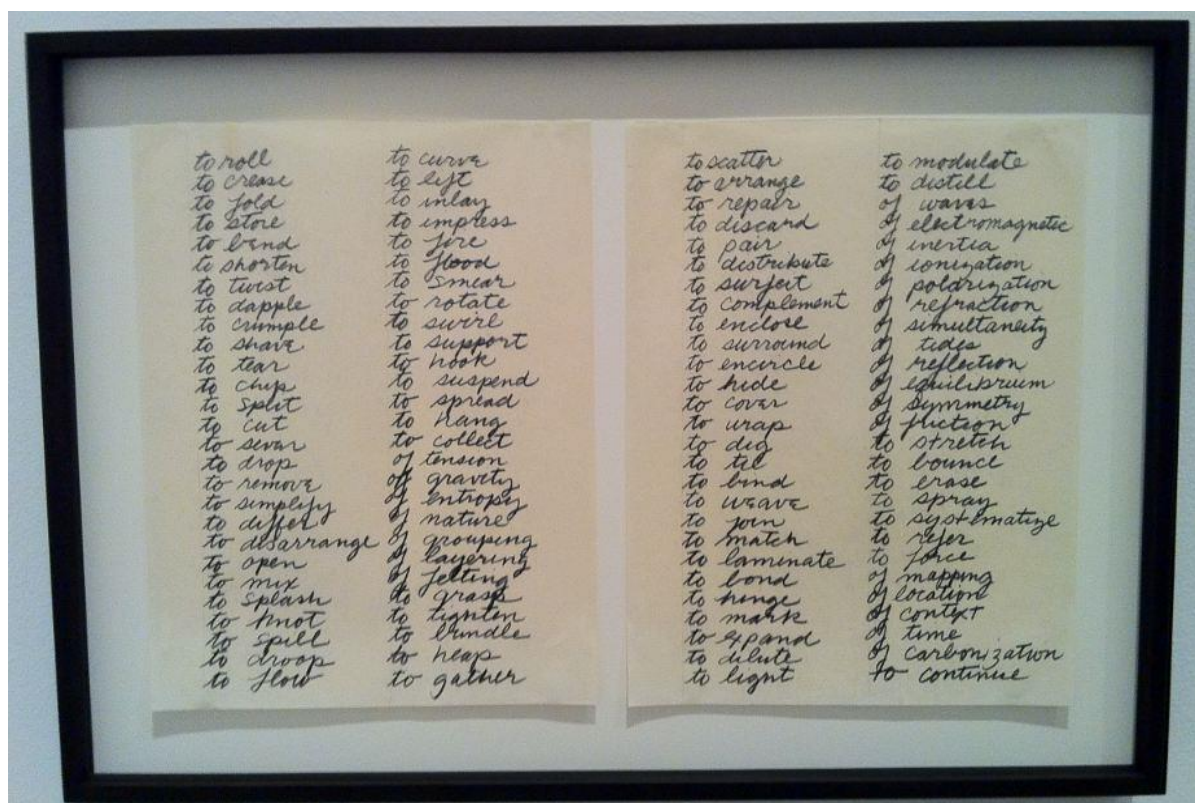


Figura 31 - O trabalho de arte *Verb List* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. *Verb List*, 1967 - 1968. CUPtopia, a portable manifesto... [atualizada em 2011 Maio 05]. Tagged: Richard Serra; [1 imagem]. Disponível em: <http://cup2013.wordpress.com/tag/richard-serra/>. Acesso em: 09 abr. 2012.

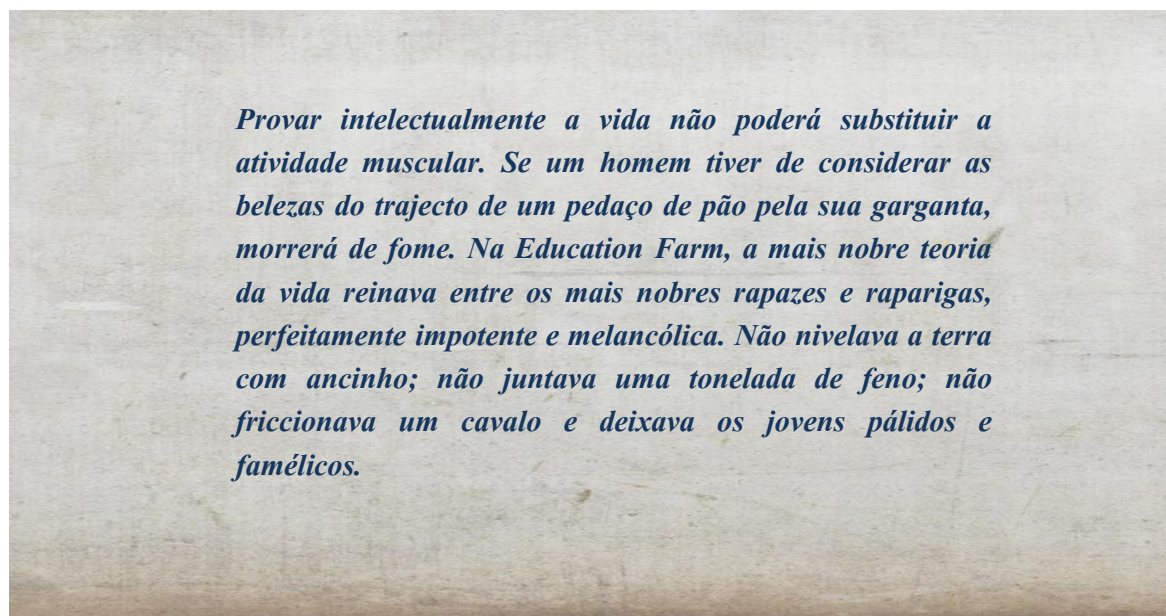


Figura 32 - Presságio de arte de Emerson

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. *A Experiência*. In: \_\_\_\_\_. *A confiança em si, a natureza e outros ensaios*. Tradução Carlos Correia Monteiro de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009. p. 145-146.

Primeiro: uma obra de arte como lista de procedimentos artísticos; tarefa que serviria para um simples notificador. E com ela os presságios de Emerson que se recolhem em cada um de seus itens. Depois: a configuração que nos induz povoar o percurso quando nos deparamos com um objeto de arte, sem nenhum saber sabido que não seja a elevação de uma escuta pela indeterminação literária que aviva uma obra.

Assim, declara Emerson que a *arte da vida tem o seu pudor e não gosta de ser exposta*, o que não deixa de fazer valer a garantia de certa distância que é mantida pelo acontecimento de arte. Trata-se, portanto, de compreender o anseio ímpio em recuar, descrente. De dar um passo atrás de grandiloquências a partir do presságio que circunstancia algo que *vem sem vos aperceberdes*, isto é: a artisticidade nos gestos ordinários de uma existência, logo, nas palavras comuns que são listadas por Richard Serra.

Então, no lugar da adiada pertinência das formas bem instaladas, dispõe-se a obra de Serra como encadeamento de verbos geradores de formas e anotações de qualidades, condições e relações materiais. Bem, se assim persiste um trabalho de arte, no descumprimento do olhar, entre as situações geradas por monumentais artifícios, podemos reconhecer na obra o dizer de Emerson que parece entender que tal caso, enfim, *não vem com aparência exterior*. Assim, rente ao mundo da vida, o uso das palavras comuns é a forma de se distinguir diante do papel de um escultor, ou de afirmá-lo, como que sujeito ao reino do baixo por excelência.

Tal medida rasteira permite uma reconstituição das ideias concordantes acerca desse papel, indicando, de parte, um cético âmbito no que parecia inegável. Resumidamente, põe-se então em jogo a estabilidade alcançada por intermédio de requintados gestos, que se supunham pensar apenas sob um caráter afirmativo de demiurgo. A implicação é a ruptura dos mesmos no próprio cansaço de suas asserções. Assim, se tal mundo do baixo não reconhece particulares revelações e alusões que nos prestem ao seu indubitável entendimento, é o caso, enfim, de ter em conta *que provar intelectualmente a vida não poderá substituir a atividade muscular*. O que alude à forma de um pensamento compatível ao gesto prático, que deve ser apreendido como um apelo legítimo ao humano, sendo isso partilhado como o que há de mais comum entre nós, justamente por sugerir finitudes de mãos e ferramentas nas atividades de retorcer, desarranjar, enroscar, atar com nó, marchetar, colocar tacos, alternar,

girar em volta, suceder-se ciclicamente... *já que a mais nobre teoria da vida reinava entre os mais nobres rapazes e raparigas, perfeitamente impotente e melancólica.*

A postura que então se enuncia tampouco deixa de fazer notar que, talvez por trás dessas ações costumeiras, às vezes se oculte o que pode ser *tão novo para a inteligência mais velha como para a criança*, já que uma teoria da vida não mais se sustenta na região de desagregação do que se dizia sublime. Tal passagem literária é assim assumida na artisticidade que se reserva em uma lista de curtas palavras, que por sua vez aviva o empenho da arte às voltas com a esfera do comum. Entretanto, esse quadro não se esgota como mero enaltecimento do ordinário, posto que desenvolve a inquietação diante de uma situação ainda parcial, algo como uma existência ainda não concluída de cada palavra em seu rumo.

Nessa ideia de pensamento, em ato verbal, figura-se também um sentido de necessidade, pelo caráter larval em que ainda se encontram os itens da lista. É que esta não se enuncia em grandeza, mas como uma breve nota de prova de existência humana, que terá de ser ainda autenticada ou trazida à vida em cada um dos aspectos elencados por Richard Serra. Deste modo, há algo ali que não se realiza, como situação incompleta sem garantias, mas que faz valer a demanda por um autor, ou mesmo todo e qualquer outro que possa prosseguir a partir dos itens arrolados de *Verb List*. Quer dizer: por aí se capacita a questão de uma auto-realização, sendo isso o crédito de uma confiança em si que habilitaria um estado de autoria.

Mas cabe entender, ainda no que envolve a tradição da filosofia e a conversão em um Novo Mundo, que a existência segundo o movimento de uma auto-realização - entre a expressão e a adversidade - parece produzir um tipo de inflexão que se distancia daquilo que está situado nas *Meditações* de Descartes, obra que ao seu turno estabelece a atividade do pensamento como situação equivalente à prova de uma existência. Neste sentido, o fragmento literário de Emerson parece restituir esta noção imperativa de obtenção de prova humana no seguinte dizer: *Cada homem é uma impossibilidade até à sua nascença, cada coisa é impossível até vermos o seu sucesso.*

Sendo assim, o gesto de pensar que referendaria a possibilidade de vida ganha outra feição no dizer de um presságio, que se põe a discorrer sobre a noção de existência segundo o próprio gesto de decidir sobre ela, isto quer dizer: realizá-la em lugar de sustentar a

necessidade de meramente recebê-la como doação comprovada. Este andamento designaria então o reconhecimento de uma existência humana onde todos podem ser autores e partícipes. Desse modo, a autoria que é compreendida como ofício de todos os usuários da linguagem marcaria também uma redescoberta da noção de gênio.

Ora, um dos traços costumeiros que a palavra supracitada evoca é a circunstância de considerável engenhosidade, notada por um concluir inexprimível, que não se sabe precisamente como teria se tornado uma possibilidade admirável. Tanto que, um pouco mais extraordinária do que ordinária, a vida na genialidade passa a se encaminhar segundo a compreensão de um dom, que dá conta de uma manifestação espantosa e da confirmação do pasmo de todos os outros. Segundo dizem, a inclinação ao sucesso acontece pelo desdobramento de um talento especial, e isso se afina com uma apreensão da ideia do gênio de um modo um tanto como que destacado entre os homens.

Mas, em uma América dada à falha, essa ascendência não presume um resultado pleno segundo o qual se possa falar em uma segurança. Mesmo a própria ideia de uma articulação entre o social e o privado, que seria viável através da figura do gênio falando por si (intimamente) e por todos (publicamente), parece transcorrer em uma direção distinta em nossas vidas já que não estamos assentados firmemente segundo as provas destes dois mundos. A despeito disso, as próprias coisas do intelecto se convertem em uma espécie de relação material e poder prático. E não apenas isso, mas a genialidade nessa América se compreende como mais ou menos caprichosa e pouco afiançável, como se estivesse reservada para um alcance mais remoto, projetando então um algo além que se mantém em suspenso, como uma promessa ainda por se feita ou uma disposição sem garantias.

Seja lá como for uma conversão no Novo Mundo, essa disposição compreende que se deve manter fiel ao propósito de tais palavras comuns. E assim, forçar-se na solidez delas, tais como os itens inscritos na *Verb List*, que circunscrevem o genuíno e notável interesse de um ensinamento sensível no desempenho genérico de sua atividade escultórica. Por se dispor assim, uma reivindicação com esse aspecto afirma um compromisso com o humano em reconhecidas atividades e condições. E nesse sentido, as remissões entre uma obra plástica e o pensamento de Emerson facultam pensar em uma postura dimensionada junto aos homens, enquanto se inscreve em nome deles, tratando-se de se mostrar disposta a falar e escrever pela humanidade, e para ela, ainda que não possa extrair disso certas confirmações.

Seja também dito, em relação ao poder de insuflar vida que as palavras comuns portam, pelo qual se assegura uma maneira de falar por e com alguém, que isso atribui uma crença no próprio pensamento, como busca por uma voz própria. E é de tal modo, que apesar de sua privação individual, tal dizer arrisca falar ao coração de todos. Uma autoconfiança, por isso, compreende a capacidade de decidir sobre a existência como um tipo de aposta na inteligibilidade, sem que se saiba ao certo como desviar de eventuais mortificações e incertezas. No tempo presente isso envolve suportar essa humanidade e protegê-la, principalmente dela mesma, no que concerne à tomada de uma direção diante do grau de derivação dos valores das palavras.

Então, o que se pode registrar enquanto conversão de uma portentosa genialidade diz respeito à disponibilidade de escuta ao chamado de um gênio, isto quer dizer: um temperamento aberto, uma postura ou mesmo uma inclinação, capaz de olhar o mundo e se deixar nele conforme uma intuição primordial de poucas linhas. Assim sucede uma consideração a partir daquele presságio de arte de Emerson, ao longo, ou entre, os itens listados por Serra, que segue nos levando a pensar que: *Da mesma maneira, um sucesso prático não deve ser demasiado premeditado*. Por sua vez, a dispensa de um gesto que se entende por influência pretérita tem como consequência um endereçamento ao incerto, que confronta o abandonar ou o partir de nossa condição em trechos de minguantes anotações - até quando elas puderem chegar a algum destino que equivalha à realização. Um elenco de palavras que se torna trabalho de arte constitui então um conjunto de atividades comuns, rastros e formas de rascunhos e, portanto, estão dispostas como uma espécie de instrução para a intuição, sendo isso uma situação favorável para que uma ocorrência possa ser algo observável e notável na passagem para uma inteligibilidade.

Visto assim que uma postura se incumbe, uma execução da própria existência acarretaria em um percurso, ou aprendizado, de leitura: uma que ao seu modo possa impor direção a um campo de atividade. Trata-se então de um prosseguimento que consome e debilita em sua atividade, sem que de fato nunca se saiba ao certo quando alguém, por e para alguém, apreende efetivamente tal postura. Questão esta que também se delineaia pelas palavras de Blanchot, como “o sentimento de que a literatura e a poesia são o lugar de um segredo que talvez se deva preferir a tudo, até mesmo à glória de fazer livros.” (BLANCHOT, 2005, p. 80).

Bem, em todo o caso, isso que se enuncia sugere cambaleiar de encontro a tarefa de Emerson, mais do que tantas outras, envolta em brumas por não estar ainda resolvida como escritura. Fica a impressão de que se nos debruçamos sobre ela acabamos por atribuir à escritura literária o imperativo de uma indagação: Será que ela existe ou é lida por nós? O que implicaria em perguntar também se ela existe para uma lista de Serra enquanto ideia de herança plástica. De todo modo, parece que a resposta já nos foi entregue se admitimos que tal escrita possa ser um ensaio, que nada mais produz do que uma orientação de aprendizado. E assim, circunscreve a vez do indivíduo humano, o seu “caráter”, isto é: a sua realização na linguagem dos homens. Situação que não se compreende aqui como arranjo gramatical ou teoria dos signos, mas sim de uma substancial voz que discorre de um lugar que interroga essas convenções.

Certamente que a atitude de prosseguir na vivência de uma leitura, permitindo-se a instrução que ela recomenda em seu rastro, tem como consequência a delimitação do chamado do gênio, sob a circunstância que tem mais a ver com uma intenção de se submeter ao desejo das palavras. É como se alguém, discernindo cada uma das palavras uma após outra em suas vocações, estivesse transfigurando aquele sentido de domínio que se equivale ao controle. Em lugar disso, este alguém passa a falar de uma prática que favorece uma escuta, um reconhecimento, bem como uma maneira de se deixar desarmado frente à uma ocorrência que se ponha a dizer indistintamente como escrita ou leitura. O que deflagra - em cada um que se põe diante da mesma - o efeito de uma insegurança nas próprias palavras. Isso porque o uso que se faz de uma palavra passa a ser mais do que o próprio domínio que se tem dela, como se a atividade de escrita e leitura fosse para escritores e leitores mais do que eles mesmos são. Quer dizer: eles são sustentados em seus gestos, girando afora, por aquilo que seria um “gênio do texto.” (CAVELL, 2002, p. 194).

Tal genialidade que aqui se propõe suscita então que falemos mais de um engendramento nas próprias palavras. Assim, para uma compreensão mais cabal desta questão, compete que coloquemos este engenho na contramão do que se assumiria como uma intencionalidade autoral, sob a qual urge a necessidade de tudo significar. Melhor, portanto, é refrearmos as evidências do comportamento, como se a existência não fosse mais para o espetáculo do que é para si como realização de uma tarefa. Alongando-se nesse nada mais, reside nessa recusa o apontamento sensível do presságio de Emerson, pelo qual *o homem prefere não ser observado enquanto está a fazer aquilo que sabe fazer melhor*. Trata-se então

da ausência de um testemunho, ou de reconhecer que um testemunho não conta como possibilidade de significar mediante a simples apelação que este faz aos atos.

Neste Ponto, convém colocar que esta postura de Emerson pode elaborar a impossibilidade do empirismo, cuja operação diz respeito ao recolhimento de provas de existência dos outros a partir de uma analogia consigo mesmo. Visto que para esta orientação filosófica empirista é um fato irrefutável a noção de conduta do outro, como se já estivesse posta a certeza de seu conhecimento, fica-nos então a impressão de que esta abordagem nada mais é do que o excesso de uma ocasião. É que nesse enlevo do dizer de Emerson não se pode mais tomar como direta, ou mesmo diretamente literária, a experiência do outro na plenitude de sua evidência. Então, nessas condições, como saber se o que se avista é mesmo uma evidência primeira de existência? Pois uma vez que ali se retraem atitudes, torna-se indizível a região de acesso ao outro.

Num certo sentido, talvez a projeção de se estar no mundo apenas por uma identificação com um solitário vagar, possa sugerir que uma realização de escritura tenha que se dar sem apelar ao outro qualquer confirmação que seja, como se fosse uma atividade longínqua que se inicia para encontrar a autonomia de sua voz e ouvidos. Mas há nisso uma particularidade importante a ser observada, já que uma propensão, neste caso, só pode ser adequadamente calculada se for levado em conta o gesto de oferecimento de uma pronúncia singular ao mundo. Portanto, tal quadro não manifesta a negação de uma comunidade, mas uma supressão da mesma como destino de equiparações, para que assim a constituição de uma emancipação tenha como ponto de partida a própria diferença produzida em cada um de seus falantes e ouvintes.

Deve também ser dito, sem demora, que não apenas a ideia de comunidade, mas também a própria situação de audiência não parece estar sendo negada no trecho litero-filosófico de Emerson. Ora, muito provavelmente, a intenção em *preferir não ser observado* na execução da atividade que se faz melhor está distante de um enunciado que somente ratifica a experiência de não ser observado durante este ato. Há no primeiro caso uma circunstância, que uma vez oferecida à vista de um testemunho, parece revolver uma impressão mais cautelosa e prudente. Então, no que dura uma vigília, suspeita, curiosa ou de desnecessário interesse, mantem-se ao longo da execução de uma atividade as vicissitudes de “vergonha” e “consciência.” (CAVELL, 2002, p.197).

Nesses dois casos, decorre a ideia de uma teatralização que encena a evidência de cada um sob a vigília de todos os demais, sendo, portanto, alguma coisa como um confinamento mútuo que nos é permanente. Nesta consideração, se fosse possível algum deslizamento que praticasse a sua maneira na devida distancia em relação ao revelado ou ao desconhecido, tratar-se-ia então de um tipo de desvio ou reconstituição de nossa postura, consciente ou embaraçada, cativa em tal quadro. Assim, se de alguma maneira for possível a desinvenção da circunstância de se estar sob a guarda do outro, teria de ser admitida a possibilidade de uma distração, o que requisitaria ainda mais atenção ou cautela para as oscilações acerca do que se aloja segundo uma maneira consciente e também do que escapa de uma observação de si mesmo ou de alguém.

Bem, se isso se altera para nós como um desvio de consciência, caso exista alguma chance de diferenciá-lo, poderíamos também compreender a noção de gênio como ameaça para uma possível reunião de pensamentos que venha ocorrer em um panorama cultural. Na razão direta que um gênio possa distrair-se em *dar conta* do mundo, ativa-se também o seu *não mais trair* em relação ao que lhe escapava, isto é: suas ideias rejeitadas, pensamentos de partida ou abandonados, que então lhe retornam. Há algo nisso como o reconhecimento de um domínio alienado, por assim dizer, que estabelece a sua reflexão prestando obediência ao que foi rejeitado, logo, incluindo-o também no próprio pensar. Assim, se supõe também o entrever de uma obra de Serra, que acata seu ordinário destino de arte naquilo que subsistia como discussão sobre o fazer de uma expressão.

Pode-se pensar então que um panorama cultural assevera o encarceramento de nossa escravidão, que se estende enquanto confinamento ou condição tributária de uma atenção que se deve ao outro. Deste modo, a linha de fuga de tal condicionamento envolve a conversão ou libertação da consciência que se tem do outro nos termos de uma recolocação daquilo que foi rejeitado e que se encontra envergonhado em nossas emissões. Assim, na medida em que ideias remotas se tornam necessárias em suas transições mais vagas, opera-se uma conversão que passa a ressoar como um tipo de ameaça, um efeito inesperado ou mesmo uma desobediência aos ouvidos destes outros em suas conjecturas e propósitos simétricos.

Ora, por proferir desobediências é que Thoreau teria sido levado preso, inclusive é sobre elas que ele escreve. Contudo, uma auto-realização que projeta a necessária expressão de sua privacidade no mundo não deveria ser traduzida por impressão de confinamento, mas



sim pela designação mais ajustada das condições necessárias de um estado de liberdade. Mas este patamar teria sido alcançado ou confirmado por um leitor convertido em uma leitura? Conclui-se, ainda que por aí continue a se manifestar a expressão de nossas dúvidas, que a dispensa da consciência do outro infunde existências separadas tanto para uma autoria como para um leitor, a respeito das quais só se dirão inexactidões uns dos outros. Então, o ímpeto de um autor em conhecer a prova de existência de quem se põe a lê-lo somente se dá como plausível em função de uma afirmação na superfície da escritura e nada mais. A isso que envolve uma consternação diante de uma promessa, dado que a condição desta liberdade seja adiada pela não confirmação de provas do leitor, decorre também que tal ônus seja empurrado na direção do autor, uma vez que uma escritura que produz sua autonomia passa a ser uma forma de envio e encaminhamento diretamente da prisão de sua consciência. E desta maneira, quanto ao que uma auto-realização possa precipitar, talvez um dizer ou uma maneira de contar esteja aguardando ser liberado de seu cárcere por alguém que se encontre disposto ao acolhimento. É por esta razão que se dá a sucessão de uma experiência de leitura que não cessa a sua inquietação em remissões. Parece então razoável dizer que a questão da consciência do outro se adia como *consciência da consciência da consciência do outro*, em ininterrupto giro, a respeito do qual se pode indagar: “Quando se pode dar por terminada uma escritura?” (CAVELL, 2002, p. 198).

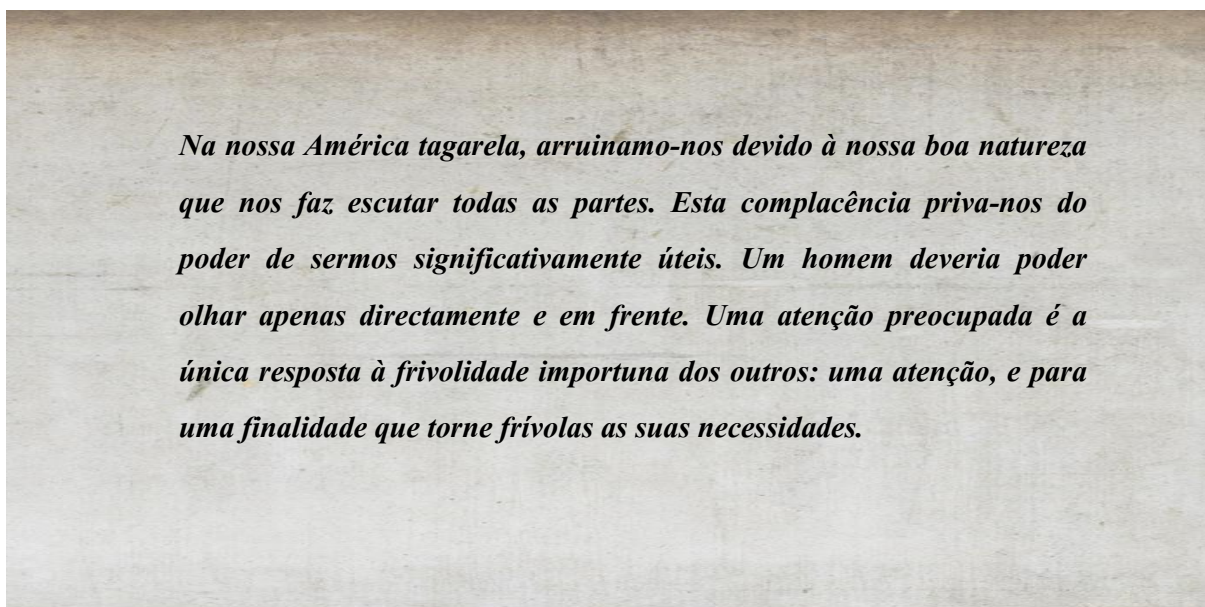


Figura 33 - Presságio de arte de Emerson

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: \_\_\_\_\_. *A confiança em si, a natureza e outros ensaios*. Tradução Carlos Correia Monteiro de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009. p. 159.

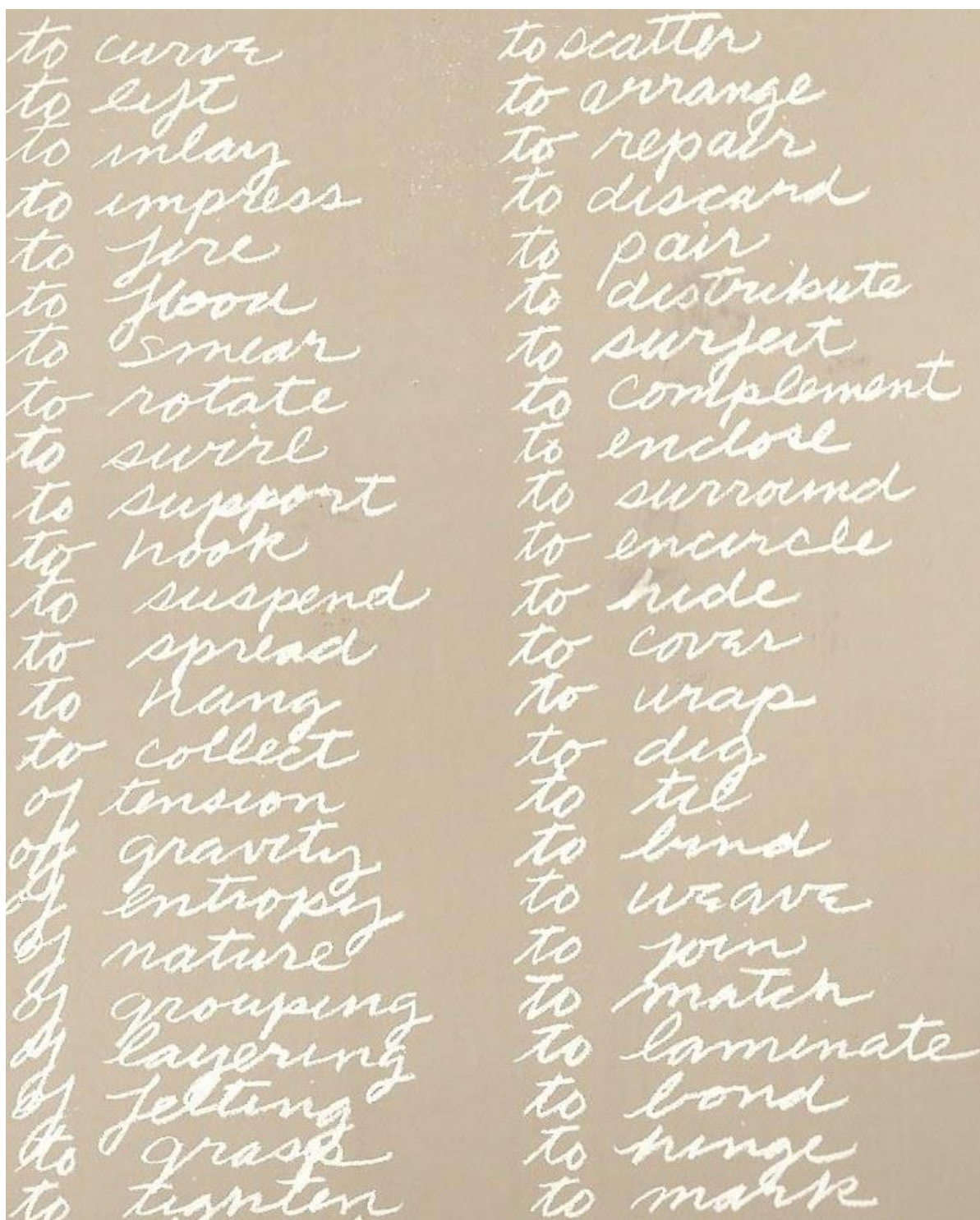


Figura 34 - O trabalho de arte Verb List de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. Verb List, 1967 - 1968. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 94.

Nessa direção em que não cessa o alcance de uma escritura, mais uma vez prossegue a incomensurável precipitação de um fragmento literário de Emerson, a saber, um presságio levado a ser apreendido como processo de herança plástica, conducente ao trabalho de arte de

Serra, *Verb List*, e que se põe a respondê-lo na cena de uma instrução sem provas. Assim, a capacidade de uma resposta também se faz entender como o envio oriundo de um confinamento, do qual se escamoteiam as necessidades e impulsos de alguém que estando assim resolve decidir sobre suas palavras.

De tal modo, a passagem literária - *Na nossa América tagarela, arruinamo-nos devido à nossa boa natureza que nos faz escutar todas as partes. Esta complacência priva-nos do poder de sermos significativamente úteis* – alude à ocorrência da escritura em uma atmosfera onde não se está seguro no lugar de um autor, como se persistisse uma indagação em relação aos movimentos iniciais das palavras e mesmo também dos seus términos. E considerando que se decida *olhar apenas directamente e em frente*, para então desejar caminhar com as palavras escolhendo umas no lugar de outras ao mesmo tempo em que se elabora uma resposta que possa tornar *frívola* a noção de consciência do outro, ainda assim não poderiam ser refutadas as implicações que se arrolam em uma decisão que se faça. Isso sugere que o esforço em tentar significar as palavras que utilizamos, bem como o empenho em nos sentirmos seguros com elas em uma direção ou mesmo no ato que promove a própria ruína de uma confortável afirmação, paira sobre nós como imperativo de uma angústia, já que os dizeres que emitimos nos miram de soslaio.

É necessário, nessa altura, estabelecer que a ênfase em uma questão como esta tenderia a ganhar contornos distintos sob uma linha desconstrucionista do pensamento. É que sob esta modalidade se compreende a ideia de uma linguagem partilhada por todos como se inspirasse respostas diferentes em cada um de seus usuários, o que pressupõe uma espécie de impressão de fatalidade em usos não concordantes. Portanto, de acordo com esta linha, decorre a existência de uma relação de indistinção entre palavras derivadas e originais, pois uma vez que todas são herdadas não há mais como derivar algo de uma situação original e tampouco há como contrastar a origem com suas derivações (CAVELL, 2002, p. 211).

Contudo, o percurso de Emerson que se faz notar na ambiência da lista de Serra, ao seu modo não abarca a aquisição de uma estrutura gramatical, mas passa ao largo de uma enunciação nestes termos, na medida em que aborda a questão segundo o grau de uma instrução nas palavras, cuja ocupação ainda não conhece o seu fim. Trata-se, assim, de uma herança que no vigor de seu relançamento se distingue dos procedimentos desconstrucionistas, pois se mostra sujeita à continuidade da linguagem e não ao seu

esgotamento. Se assim for, uma forma de aconselhamento entre a escrita de Emerson e *Verb List* parece desafiar a condição de exaustão dos falantes na elaboração de uma incansável resposta e de um ininterrupto reconhecimento, em cada um dos casos de nossas palavras corriqueiras. Quaisquer que sejam, seus poderes despertam-nos aflições, em tanto que, às vezes, escapam além do controle e não oferecem paz. Em outras palavras, deflagra-se um domínio na iminência de uma perversidade, como uma atuação do humano a favor ou contra os seus próprios interesses, na ocasião em que alguém decide sobre as suas palavras. Se a circunstância constitui uma aspiração à liberdade ou mesmo ao confinamento, aonde é que se vai dar com alguns itens da *Verb List* como, por exemplo, o verbo *to bend*, no encargo viril de fazer dobrar, conquanto também seja uma palavra que se refere ao gesto de se submeter.

Podendo se aceitar algo equivalente, figura na lista de Serra o verbo *to cut*, que tratando-se de cortar, abarca tanto a atividade de talhar, suprimir, reduzir, assim como também ferir, gravar e produzir uma separação. Tal separação, aliás, parece conter aquela postura de retração diante do imperativo da consciência do outro, como se a ação de se recolher na autonomia, que é a essência mesma da confiança em si, produzisse alguma coisa da ordem de uma cesura no outro, no observador ou no leitor. Nisso também estaria incluído o próprio escritor, que mesmo buscando a sua alienação essencial, bem como a conservação de seu dizer, não deixa também de ser acometido por esse impulso de se atraiçoar quando escreve. A individualidade, então, está aí a anunciar a instrução de uma marcação ou um corte, pelo que se sabe também enquanto separação.

Isso tudo aponta para um perigo na cena de uma instrução, quer dizer: o que está para ser feito inclui aí uma derivação alarmante de rumos, recuos e avanços, convertendo o fazer da arte num grau de expressão que transborda o resultado de sua experiência, ou impede a sua clareza. Desse modo, encaminham-se indeterminações em uma ação como *to dig*, cujos esforços em cavar, escavar, desenterrar, trabalhar e estudar intensamente a terra, envolvem também, é certo, a incorporação de objetos perdidos conforme a perda de um domínio. Em consequência, deve-se arcar com sedimentos e objetos que retornam em qualquer tentativa vã de uma apreensão material da terra.

Também em consonância com essa perversão dos versos ou mesmo com as incongruências de uma paisagem cultural, tem-se, por exemplo, a própria atividade *to light* que se refere ao que pode ser iluminado, acendido e clareado até o ponto de excesso de uma

identificação, resultando assim em algo que se incendeia ou se inflama. E do mesmo modo, o verbo *to lift* também serve ainda a outros empregos que se arranjam como formulações incognoscíveis ou inconclusas. Se este gesto traz, sem dúvidas, a ideia de erguer, levantar, subir e elevar; também não deixa de promover uma ambiguidade que pode revogar, rescindir, dismantelar, remover e relaxar uma dada dedicação.

Admitindo esse transbordamento de um estado outrora referido, que se passa enquanto súbitos acontecimentos nas direções ordinárias, ainda devem ser levados em conta o paradoxo ou a incerteza das palavras que nomeiam as condições e relações físicas e materiais na obra *Verb List*. Há diferenças de ênfase, mesmo que sutis, em um item como *of waves*, por abranger trajetórias distintas em relação ao que se esboça a partir de um balanço, a saber: (de, por, sobre, devido a, por causa de) ondas, ondulações, oscilações e tremores; daí decorrendo uma conversão em tal palavra, como algo que permite considerar a manifestação de um aceno ou a requisição de uma atenção. Se o movimento de balançar o braço por ou para alguém é uma forma de registrar uma distância, pode-se aceitar também que nisso se vincula uma retração, que conta a partir de uma perda ou abandono, como se as condições ou instruções para os encontros sofressem limitações. Esse aspecto que envolve a demarcação de limites, em algum apelo que se possa fazer, aparece também na condição *of friction*, (de, por, sobre, devido a, por causa de) (atrito, contato, fricção); que, por conseguinte, faz ressoar também um desgaste, uma aspereza e um desacordo.

Há nisso tudo o reconhecimento de que descobrir a América, ou acompanhar sua instrução, envolve aquilo que se conta à margem, posto que nela não se possa ser *significativamente útil*. Dessa forma, pode-se vislumbrar também a ameaça na experiência entre um leitor e um autor, uma vez que a tendência em ser atraído enquanto se lê ou escreve apenas alongaria um nada mais ser ou um nada mais ter, como se tais papéis ou marcas de escrituras nunca lhes tivessem pertencido completamente. O que permite alegar, na suposição da incapacidade de narrar, que escritores e leitores perpetrariam entre si uma contínua forma de aniquilamento.

### 3.3 *Ishmael* declinado por Emerson e Serra<sup>1</sup>

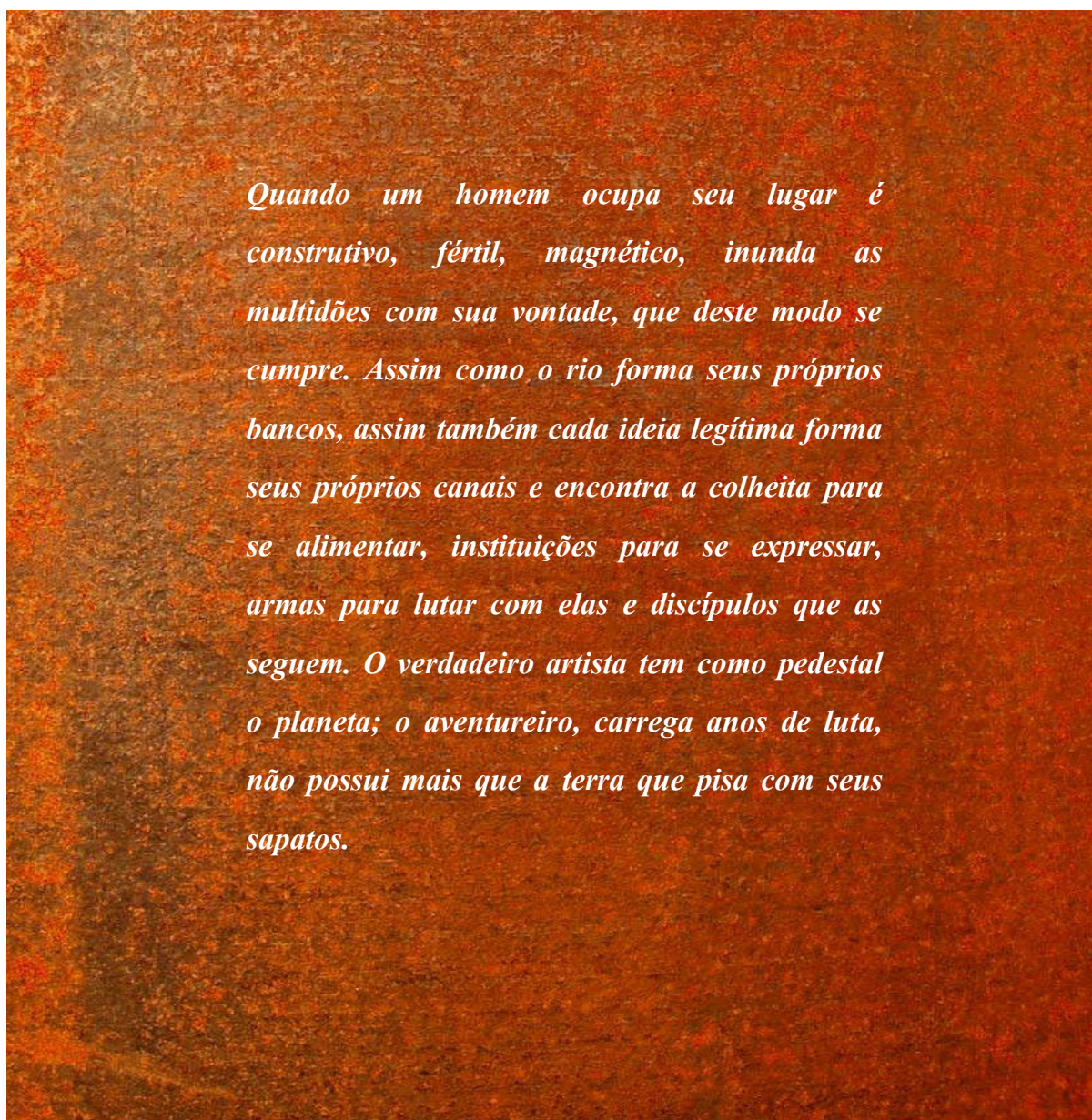


Figura 35 - Presságio de arte de Emerson<sup>2</sup>

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. *Hombres Representativos*. Tradução Luis Echávarri. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943. p. 10.

<sup>1</sup> A escrita deste capítulo se beneficiou da extração de diversos fragmentos de MELLVILLE, Herman. *Moby Dick, ou, A Baleia*. Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008, colecionados e remontados segundo procedimentos de colagem e corte, mediante as impressões de um encontro entre uma obra de Richard Serra e um presságio de Ralph Waldo Emerson.

<sup>2</sup> (EMERSON, 1943, p.10). O trecho correspondente na tradução é: “Cuando un hombre ocupa su lugar es constructivo, fértil, magnético, inunda a las muchedumbres con su voluntad, que de este modo se cumple. Así como el río forma sus propios orillas, así también cada idea legítima forma sus propios canales y encuentra cosechas para alimentarse, instituciones para expresarse, armas para luchar con ellas y discípulos que la siguen. El artista verdadero tiene como pedestal el planeta; el aventurero, tras años de lucha, no tiene más que la tierra que pisa con sus zapatos”.

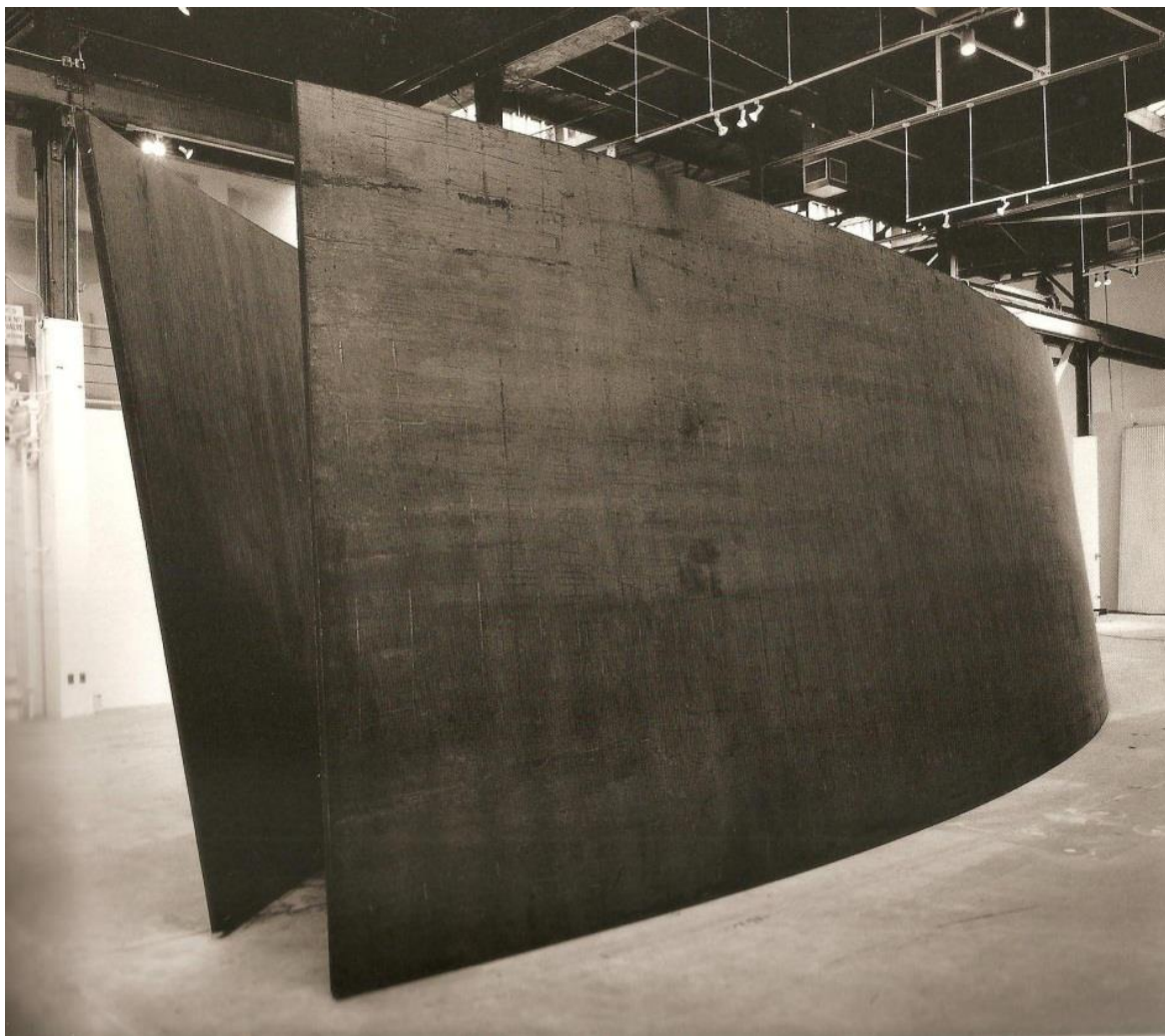


Figura 36 - A obra plástica *Call Me Ishmael* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. *Call Me Ishmael*, 1986. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p.43.

Tenha assim estado a soprar.

Ali está de algum jeito sendo o que é, sob a ação da corrente, que se faz na superfície, do arco. *Call me Ishmael* demanda a resposta ditada, uma pronúncia única, que determina o posicionamento de um nome na direção em que o arco enuncia a flexão. Pende aderido ao chão, declinado na indistinção entre nomear, desviar, arquear e tombar toda uma densidade resistente. Cá sob os olhos requisita nome (signo ao exterior alojado) e imprime direção à corrente que atinge a linha curva existente entre o exterior e a superfície. Então, na condição de leitor, creio que tu poderás ouvir a promessa de uma desfiguração, entre o nome contíguo ao fenômeno e a forma inaudita, que se cumpre no acontecimento da arte. Veja então como

retomamos nossas missivas por estes meios de caminho! Terias achado estranhas essas vacilações? É que as remissões que seguiam encontraram uma paisagem de muita largura, perpetuando autoexílios e abandonos, bem como barreiras no horizonte das palavras comuns. Contudo, insiste ainda o pensar por narrações.

Se assim puder ser, provavelmente já deves então se dar conta de como as chapas se encontram na iminência de forças, ou mesmo resistindo como *ideia legítima*, na ocasião que constitui a forma, bem como seus intervalos e vazios. É que declinada como palavra, na oscilação da postura ereta, *Call me Ishmael* permanece projetada um pouco além da região que ampara suas partes, indiferentemente debruçadas que estão, por não parecem com nada além de suas personificações. Encontram-se objetivamente propensas, afirmam-se mesmo caindo. E permanecem ainda tracionadas em si, pela exterioridade determinante de limites invisíveis, as tais correntes e canais, conjugados com a presença dos elementos escultóricos.

Perpendicularmente erguida? Mas por que te aborrecer com tantos meandros? Falarei então, é justo, vi soprar e posso contar como é o sopro. Porém, neste mundo não é tão fácil estabelecer sobre as coisas mais simples. São elas as mais complexas, as que indicam diferenças de modo mais contundente. E, quanto a vinda dessa presença soprada, poderias estar ali entre os metais, na particularidade de sua acústica, e ainda assim não saber com certeza do que se trata. Algo ali se oculta niveladamente na superfície, de modo que não há como alguém dizer com certeza se o fenômeno é de resistência, declínio ou mesmo partida, pois quando se está perto a ponto de ver melhor, tudo então parece cessar. Ao passo que o afastamento de tal curiosidade parece dotar a artisticidade que ali esta em um estado de prodigiosa agitação. Se nessas ocasiões tu puderes achar que algo aconteceu mesmo, como saber se não são apenas ocasos provenientes de algum movimento, ou como saber se o sopro encontra ou ali se abandona através de algum tipo de fissura escareada na superfície.

E se digo agora oscilante, não creio incorrer em erro, por mais anômalo que pareça,\_\_\_\_\_. Tal é precisamente o caso, que aqui se pronuncia em algo como, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, na ocasião de um nome que também é soprado.\_\_\_\_\_, atravessar e experimentar regiões \_\_\_\_\_, ainda que de uma certa \_\_\_\_\_ resistência \_\_\_\_\_ próxima \_\_\_\_\_ no opaco,\_\_\_\_\_. Ocorrem aqui na minha pronuncia como um vão.



A despeito do que imaginas ter obtido diante dessa minha afirmação de superfícies, há ainda, no entanto, aquilo que ressoa no declínio de *Ishmael* sendo chamado. Pois o agora impresso que a situação propicia, a imediata presença da forma, recompõe-se continuamente de algum jeito na pronúncia que o título da obra sugere. Ah se tu pudesses dizer da obra uma única coisa que corresponde ao nome *Ishmael*. Compreendes o dilema? Não obstante, é certo que o próprio signo estando ali faz ressoar algum efeito, ainda que não dê forma, posto que uma aparição seja sempre indiferente em sua fantasmática. Mas nomear aqui efetiva uma diferença como desnivelamento em relação ao conteúdo, por reluzir o sinal de uma indeterminação ou desvio na matéria.

Algo ali faz surgir \_\_\_\_\_ superfície, parece mesmo requisitar um tipo de enfeixe durante \_\_\_\_\_, ou seja, \_\_\_\_\_. Supunhas que fique durante \_\_\_\_\_, a \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ em toda \_\_\_\_\_; então, quando emerge de \_\_\_\_\_ umas poucas vezes, \_\_\_\_\_. É que assim entrelaça o oxigênio movido pela pronúncia sobre o metal. Ora, parece, então, que a exposição \_\_\_\_\_ aos riscos dos agentes corrosivos \_\_\_\_\_. Pois nem com um \_\_\_\_\_ e nem com uma \_\_\_\_\_ poderia \_\_\_\_\_ esse imenso \_\_\_\_\_ com tão pouco dito: *Ishmael*.

Ocupe-se, portanto, deste assunto, a par com eventuais flexões, que com a pronúncia de uma nomeação, em geral, respira o ar combinado com o elemento aço. Desse modo, um arco ou um declínio pode insinuar sem nunca ter que dizer para fora de si. Mas esta ilegibilidade também anuncia para além dos nomes, faz algo viver a céu aberto na evidência de externalidades refratárias. Tal acontecimento de arte, inclinado ao pouco dito, constitui então o ato de fazer apenas reconhecimento entre superfícies. Aquilo que o fenômeno de arte requisita de ti, a boca aberta em pronúncia, não pode de forma alguma ser uma respiração na interioridade da fonte. É de um modo que cumpre pouco no hábito, sem poder de expansão em sua posição costumeira. O portão para a sua essência se encontra submerso na opacidade. E, além disso, chamar por *Ishmael* não demanda que uma resposta seja obtida. Não, a obra como pensamento em ato devolve com pesar o silêncio na medida em que obteve aquilo que requisitou de ti, apenas um nome.

Percebes a ameaça que sofre a percepção? Nomear ali sustenta a própria ausência de fundações.

Mas alguma vez já ocorreu que tenhas percebido algum murmúrio sem saber bem o que tenha sido? E ao rolar para longe, contra a superfície, tenhas lançado conjurações a quem ou o que quer que fosse, até acender as luzes do pensamento para provar sua existência com tantos fins? Então desta maneira, nesta circunstância, isto que é quase gutural parece satisfazer a ideia fértil da vinda de uma presença: a escrita literária de Ralph Waldo Emerson como dito extemporâneo.

O que fazer então com tal enunciado que enreda pela indeterminação? Escutas o que se aventa como herança plástica. Cá está a rumorar, cortando o espaço do silêncio, tomando-o de perplexidade e confusão. Recuperar a sua primeira pronúncia já não é suficiente, tão pouco seria possível exigir do dito uma resposta satisfatória sobre o murmúrio de um conteúdo incerto na escultura. Mas se arranja ali de algum jeito, faz-se repousado em *Call me Ishmael*, forma seus próprios canais - o sopro de um presságio.

Por tanto extemporâneo tempo - e ninguém sabe quantos milhões de eras antes – tais ditos estiveram a soprar pelos cantos, borrifando e mistificando as circunstâncias de colheitas, instituições, armas e discípulos, como tantos seres polinizadores. Por séculos, por dentro de milhares de idades eternas, estes ditos comungaram próximos da fonte, na vizinhança de borrifos e esguichos – que tudo isso tenha ocorrido e que, até este abençoado encontro, ainda seja um problema saber se os sopros são, afinal de contas, algo que se achega ou que se abandona – isto é sem dúvida uma coisa que suscita pensamentos ao se redescobrir sussurrado em *Call me Ishmael*.

Cuidadosamente alçada até a beira ou acidentada em uma perda, a presença do dito espregueia os limiares. Prolonga o vento mais seco da travessia pressagiada, agrava sob risco de tombar a noção de que um acontecimento de arte ocorra como ascensão metafísica. Tu então nomearás *Ishmael*, assim ao lado declinado, prestes bem atenção. E bem no meio do desvio decorrerá na consciência que o próprio desvio não poderia ser tão propriamente acalentado, propenso ao âmbito do terreno, investido de acolhimento ao próximo, no entremeado da vida mais prosaica que o pedido de ser tratado por um nome suscita quando se avizinha ao ordinário.

Os arcos paralelamente ali se delineiam inclinados, como faz uma flexão tipográfica sem maiores incômodos. No entanto, não se trata apenas de uma visão inclinada de letras

clássicas. Ora, para que uma tipografia deveria insistir em se abandonar assim à beira se não fosse para corporificar o ângulo das formas cursivas, os hábitos caligráficos vinculados às coisas humanas. É nesta instância do vivo, então, que uma forma itálica como *Call me Ishmael* expõe-se aos riscos, reconhece o conhecimento como queda, íntimo ao desvio de um mundo em superfície. Não é tanto a escala de grandeza que ali está, pois, Oh, *Ishmael*, mas o encaminhamento cursivo de uma pronúncia incerta que constitui as coisas. O itálico é a diferença, como a vida, no corpo do texto, não seria isso?

Se assim puder ser, a existência anatômica do declínio corre aos teus olhos; e essa suposição é razoável e parece ainda mais convincente quando vês a obstinação, de outro modo inexplicável, com que a obra se solta à beira da ambiência literária de um presságio. Carga arremessada em repouso, solta assim em itálico, como dizem os tipógrafos. Isso é o que poderia ser colocado aqui como uma analogia, acolhedora da indistinção entre imagem e escrita, outra maneira de chamar o fenômeno em linhas comuns.

Talvez então declinar em atos verbais em, e por, *Ishmael*, seja dizer algo em favor da personificação, como aposta que a voz se propague na intimidade da emanação material de sua extensão. Contarás então com o absurdo de uma instância viva substituta da forma, que em seu curso permanece a cumprir diferença como fenômeno de arte. E assim percebes a *mancha*, como nos seres vivos, suscetível de ali estar inscrita.

Ao passar uma existência \_\_\_\_\_ saber se o sintoma é também um \_\_\_\_\_; em outras palavras, se o \_\_\_\_\_ é essa exalação misturada, com gosto ferroso da boca. É certo que \_\_\_\_\_ a camada de óxido de cor avermelhada que se forma \_\_\_\_\_ ocorre pela exposição do aço com a atmosfera, logo, \_\_\_\_\_ possível efeito de \_\_\_\_\_ uma voz declinando na vista. Pois a maior necessidade que \_\_\_\_\_ seria quando, ao se \_\_\_\_\_, como se estivesse associada ao \_\_\_\_\_ ou no estigma \_\_\_\_\_ nos seres vivos que nomeias. Além disso \_\_\_\_\_, também pela indiferença que um acontecimento de arte conserva em si.

Vejas que se não fosse por essa resistência na matéria, o golpe não seria amortecido e nem a condição de coisa estaria anulada. Mas a *mancha* mostra o revolvimento de uma personalidade, uma fricção na esfera do meio, que se faz ao mesmo tempo do signo na

exterioridade, no acontecimento que se pretende nomeável. O que ali se comporta é uma troca mais branda, conjugada ao humano como enrubescimento ou mesmo na lembrança do erro de um pecador, na dimensão de um baixo mundo que converteu fundamento em declínio. Ali expia.

Logo, magnetizada pela nomeação,\_\_\_\_\_. No sopro\_\_\_\_\_de suas\_\_\_\_\_, em geral, de partículas em estados de atividade e efeito. Ora, o\_\_\_\_\_, encontro de aço e ar, estende-se na combinação\_\_\_\_\_, ao longo da escultura.\_\_\_\_\_ respiram numa intimidade com o mundo,\_\_\_\_\_que emite o nome. Que retira\_\_\_\_\_, ou seja, empresta resistência\_\_\_\_\_ao poder de corrosão, em tudo de entranhamento que ali ocorre.

A matéria bruta imbrica-se nessa mistura de vontades com os objetos, canais e fenômenos da arte. Então eu te digo destas instâncias não alteradas pelo homem: a corrente, a água, o ar; são elas que a natureza oferece ao homem como disciplina e recomendação sensível, indo e vindo em cada acontecimento. Sentes então que não estás ainda bem aclimatado, não é? Não poderias esperar outra resposta de um chamado que não fosse a adversidade como marca. E os reinos da natureza sempre a revolver tais circunstâncias do pensamento, suscetíveis então de serem postos em prática. Não obstante, as intervenções são aqui tão mínimas que suspendem a compreensão no idêntico. Vincar, curvar, encadear, resistir, apoiar, separar, refutar e declinar *Ishmael* - quanto a ser água ou vapor - não pode chegar ao veredito. Tais palavras não constituem a natureza bruta, são como órgãos, ouvidos; que te fazem conhecer um nome por degradações.

\_\_\_\_\_ como se \_\_\_\_\_ lançado véu sobre os seus pensamentos. Pois, como \_\_\_\_\_ não faz de ninguém uma luz; pois todos têm dúvidas; embora alguns neguem. \_\_\_\_\_ crentes em \_\_\_\_\_ um mundo de autópsias. E entre esses \_\_\_\_\_ dúvidas, \_\_\_\_\_ uns poucos teriam intuições sobre a vinda \_\_\_\_\_ ou mesmo o abandono de um presságio \_\_\_\_\_ na América.

Então como cresce mais uma vez o sopro, engendrado neste mundo em queda de contemplações ininteligíveis, que não produzem mais respostas do que as possíveis perguntas. E nesse presságio que aqui se aproxima - como se vê por vezes antes de se esvair em vapor - passas agora a viver os acontecimentos em ação, sem colonizá-los na navegação. Percebes assim, ano após ano por névoas de dúvidas, a condição do ato que se coloca anteriormente aos fundamentos, pois aquilo que se conta de um dito pendente fez do solo pedestal.

### 3.4 Derradeiras margens

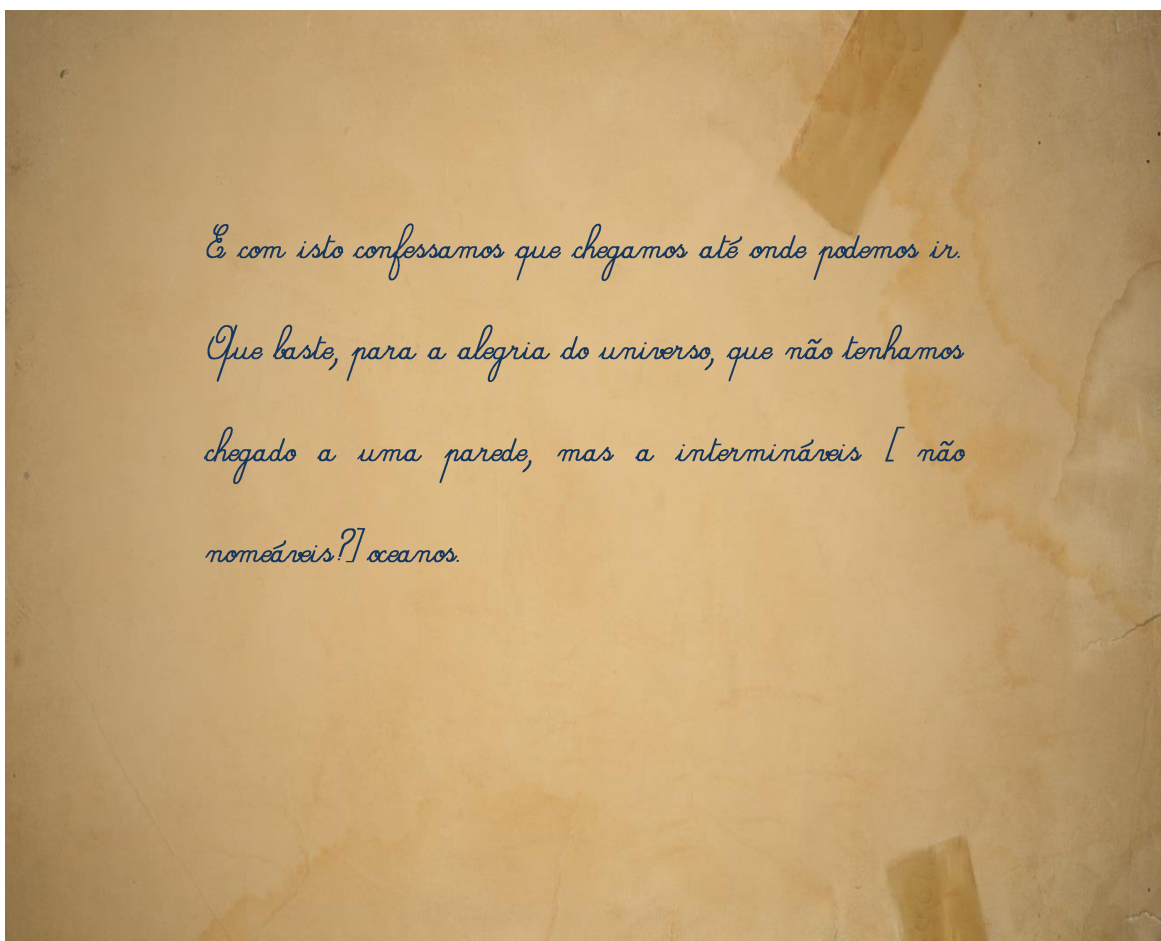


Figura 37 - Presságio de arte de Emerson

Fonte: EMERSON, Ralph Waldo. A Experiência. In: CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. Tradução Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed.34, 1997. p. 141.

De tanto se encaminharem, pode ser que os pressagiados dizeres, após longas voltas, tenham enfim logrado términos, ainda que estes se entendam abismados de qualquer conclusão. Assim, ao longo de nossos extravios de escutas e emissões - *Que baste, para a*

*alegria do universo, que não tenhamos chegado a uma parede, mas a intermináveis [não nomeáveis?] oceanos.* E, se apesar de truncadas trocas ainda nos estendemos as mãos, esperando que essas ocorrências todas acabem de passar, então também arregalamos as vistas diante de uma região que continua a desconhecer parte de si. Por isso mesmo, permanecendo ainda inominável, não pode ela contar com apreensões que venham recobrir o *algo mais* que testemunhamos nessas paragens.

Daí que as situações que transbordam os nomes e desgovernam as palavras, sendo por isso desconhecidas ou reprimidas, constituem ocorrências no expirar de um credo. E o que isso quer dizer é que a América ainda há de se colocar a questão de uma assimilação do pensamento, equivalente ao ensinamento sensível da arte, para fazer valer um reconhecimento à deriva do que se concebe através de uma filosofia mais estabelecida. Desta maneira, a delonga de uma forma pressagiadora na escrita de Emerson, ou mesmo na de Thoreau, acolhe o instinto de uma artisticidade, cuja exuberância irrompe para longe dos ditames argumentativos de uma prosa filosófica. Disso, porém, percebemos como é experimentar alguma coisa subtraída de uma atitude informativa.

Quanto a essa direção \_\_\_\_\_ se acaso existe alguma qualidade abandonada, que alguma vez \_\_\_\_\_ alçar a possibilidade notável de uma ancoragem neste Novo Mundo, \_\_\_\_\_ ainda assim teria se deixado por fazer, \_\_\_\_\_. Se assim acolhemos \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ que ressalta a tensão entre a adesão e a ruptura com a tradição crítica. De certo modo, \_\_\_\_\_ mais adiante como herança.

Uma tensão como esta seria a principio um disparate para uma fundamentação filosófica que só admite o mundo por refletidas provas. Por outro lado, o gesto de deixar o mundo ser apenas o que é em sua extensão, como se fosse possível uma escuta mais longínqua, absorta, poderia também demandar o mais paciente dos pensamentos nessa América. Assim, segundo nossas apurações de *indescobertos* rumos, faz-se o tempo necessário para uma experiência. E isso compreende a nossa herança, caro interlocutor. Embora esta diga mais respeito aos escritos literários do que propriamente a um rol de problemas filosóficos.

Logo, uma experiência que é trazida à tona, vislumbrando um mundo a partir de sua própria convicção, permite a conservação de suas próprias dúvidas, mantendo-se à margem das luzes e do reconhecimento de um campo filosófico. Nesse quadro de redução de evidências, de uma natureza distinta do domínio dos membros de um panorama cultural, tem-se que um presságio de Emerson seja uma confissão, de *que chegamos até onde podemos ir*, como se o reconhecimento de impossibilidades precisasse ser feito a partir de uma intimidade mais específica. Assim sendo, talvez seja possível dizer que uma confissão é algo equivalente a uma ambição literária, que, ao seu modo, parece se aliviar ou se redimir naquilo que confessa. Vejas então que, neste caso, aquilo que se alivia ou se redime é o próprio fardo do gênio.

Mas isso também chama a pensar meu caro, talvez como uma promessa do que será necessário para este mundo, ou então como aposta em uma inteligibilidade para ser alcançada sem certezas, sendo isso também o movimento que converte o isolamento da genialidade em uma incorporação, passível de expressão e formulação. Haveria assim um reconhecimento a partir de uma intuição, pressagiadora, que concentrada na procura de assunto para uma América, busca também a autonomia de seus passos e a plausibilidade de suas próprias razões. E na projeção da intenção de pertencer a si mesmo, que deseja prolongar suas linhas segundo a tentativa de situar a própria voz, também não deixa de pairar a ameaça de que tal gesto possa minguar nas possibilidades que foram abandonadas por uma comunidade, como se viessem traiçoeiramente impelir-nos a seguir em frente e, finalmente, nos deixar sem ancoradouro no mais ermo dos lugares, ainda sem o domínio das palavras.

Encontramo-nos assim no encalço daqueles remotos vislumbres, na medida em que as incursões empreendidas, vez por outra, distinguem apenas uma promessa à frente de nossas possibilidades. Portanto, nessa trabalhosa redescoberta, é como se estivéssemos transitando entre a uniformidade da cultura impressa e a qualidade descontínua e imprevisível de uma tradição oral, que erraticamente pressagia seus dizeres. Mesmo a vitalidade da forma cultural da tipografia, a qual propriamente dá continuidade ao vernáculo, toma rumos diferentes, e ressoa em nós como algo que aparentemente não tem a ver com a cultura letrada.

Paremos então aqui por um breve instante. Sim, precisamos também confessar que catamos nossos limites com o olhar, que erigimos também alguns hiatos. Para outros, talvez coisas assim não tenham importância, mas para nós que aqui estamos, apresenta-se como

um \_\_\_\_\_ a relação de complementariedade de nossa experiência. Há nisso o desarranjo de um transe tipográfico a ser preenchido, pois a palavra impressa deixa de desempenhar o seu papel de intensidade especializada no elo na cadeia. Aceitássemos diretamente e integralmente o seu uso, sua consciência unificada e imediata em torrentes de conceitos, estaríamos insensíveis diante de atravessamentos outros, tais como o conjunto destas obras plásticas que transcorrem interiormente pelas eras e idades.

Em uma América que marcha rumo ao *oriente de um oriente*, a quebra da eficácia e da saturação das formas impressas, por ocasião de um elemento gráfico que nela se interpõe, não diz respeito somente ao conflito, ou mesmo ao caráter de uma indecibilidade acerca do que se poderia nomear de filosofia, literatura, imagem e crítica, mas envolve também o comparecimento de uma frase sólida. Sem explicação e no silêncio de sua validade concreta, um tracejado, como o que aqui se imbrica, sugere deste modo uma ressonância com aqueles suportes mais pesados e maciços, tais como os entalhes em pedras geológicas, nas quais se encontram circunscritos os caracteres ideográficos ou hieroglíficos. Fixados em seu afastamento, longe do ímpeto da legibilidade, essas locuções petrificadas interligam extemporaneamente os tempos.

Este estado mais condensado, limitado à impressão de um espaçamento, também se prolonga truncadamente em nossas correspondências, conforme já constatamos deste ponto reprimido ou esquecido em que nos encontramos. Contudo, se captamos esse \_\_\_\_\_ como um estado maciço, em contraposição àquela escrita que indica os componentes fonéticos de uma articulação, há de se arrazoar também que esta qualidade de superfície, proveniente de um signo não discursivo, encontra-se também em congruência com o que é verbalmente inefável em um fenômeno plástico.

Esclareça-se que, embora estas frases sólidas, em geral, e segundo sua impermeabilidade, não permitam uma tradução, no entanto, vez por outra, solicitam das obras plásticas a participação nestas lacunas. Assim, um pormenor como o que se reconhece em um jardim das coisas, poderia muito bem ser consubstanciado aqui em intervalos mais reduzidos, de modo que estejam preparados para associar as minúcias de um copo, de esferas não transparentes, das unidades que constituem um quebra mar espiral, além de diminutos habitáculos.



Quanto às ocorrências mais densas, relativamente mais pesadas que as primeiras por se encontrarem parcialmente imersas ou em declínio, nem de forma alguma poderíamos içá-las com a nossa força. Assim, ainda que nos seja concebível uma sensação de grandeza diante das mesmas, teríamos que dispor de mãos maiores. Pois, a despeito dessas dimensões, entregues ao relento do ar livre, um tanto como remotas e longínquas, faz-se necessário que grandes espaçamentos intervenham nestas linhas para manter o acolhimento de tais obras de arte.

Sim, precisamos então dizer que estes intervalos, *semelhantes e diferentes, maciços e sinistros*, estão aqui no lugar das obras. Em que isso agrave nossa existência, lançamo-nos ainda que entrecortados a nossa condição de participantes na linguagem, na tentativa de fazer valer um porto provisório para nossas remissões. Por essas pautas próprias, tornamo-nos aptos a despertar um fenômeno, isto é: a herança enquanto busca por inteligibilidade ou possibilidade de tradução.

Assim, a questão de um lugar a ser preenchido somente pode ser expressa por meio de situações apresentativas, que repassam as obras em linhas, pois os modos discursivos não designam a totalidade dos acontecimentos dessa América. Afinal, um dizer pressagiador que se entremeia em outras séries não pode se deixar levar por um grau de equivalência um por um, equiparando assim uma aparência imediata com a substância pela qual a obra de arte é constituída.

Estas ocorrências plásticas resistem às nossas tentativas. Decorre daí que apresentamos os traçados destas resistências, como procedimento articulatório daquilo que se dá de maneira verbalmente indizível. Um \_\_\_\_\_, neste caso, é então a aparição sobre a quais se conjugam, indeterminadamente, as qualidades materiais e substanciais de certos trabalhos de arte.

Então, \_\_\_\_\_ também aquela promessa de dizeres literários, \_\_\_\_\_ que não encontra uma classificação acertada. \_\_\_\_\_ como se, por fim \_\_\_\_\_ e assim \_\_\_\_\_ se abandonam em fenômenos plásticos.

O que resta então? Nada além de considerarmos \_\_\_\_\_ ou, no caso de se darmos destaque \_\_\_\_\_ como um saber sensível \_\_\_\_\_ propício a fornecer \_\_\_\_\_ associado tão genuinamente à ideia de uma América \_\_\_\_\_ ou todos nós, que a descobrimos pelos braços da arte.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALMEIDA, L.V. *Grande Sertão: Veredas: pacto e promessa*. 2010. 141 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Trad. de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, o suicida da sociedade*. Trad. de Ferreira Gullar. J. Olympio, Rio de Janeiro, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Óbvio e O Obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: -----, *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas I*. Trad. de Rouanet, S. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha. *Análise*, Nº4, Lisboa, 1986, p. 178-182.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANCO, L. C (Org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Trad.de Fernando Camacho et.al. Belo Horizonte: Fale;UFMG, 2008.

CAMPOS, Álvaro. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Atica, 1964.

CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1989.

\_\_\_\_\_. *Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. *Manual da Ciência Popular*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Salas e Abismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Velázquez*. São Paulo. Ed. Anônima, 1996.

CAVELL, Stanley. *Emerson's Transcendental Etudes*. California: Stanford University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Esta América nova, ainda inabordável*. Trad. de Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed.34, 1997.

\_\_\_\_\_. *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: Chicago Univ. Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York: Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *The Senses of Walden: An Expanded Edition*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

CHAUVIRÉ, Christiane. *Wittgenstein*. Trad. de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

DANTO, Arthur C.: *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DERRIDA, Jacques: *A Escritura e a Diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Trad. de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou*. Trad. de Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Revista do Mestrado em História da Arte EBA*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 5. 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, O que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Trad. de José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro: Elfos ed.; Lisboa: edições 70, 1995.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELRIDGE, Richard (Ed.). *Stanley Cavell*. Swarthmore College. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

EMERSON, Ralph Waldo. *A Confiança em Si, A Natureza e Outros Ensaios*. Trad. de Carlos Correia Monteiro de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

\_\_\_\_\_. *Hombres Representativos*. Tradução de Luis Echávarri. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.

FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J.Zahar, 2001.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2011.

\_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

\_\_\_\_\_. *Crítica do Juízo seguida das observações sobre o consentimento do Belo e do Sublime*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

KUDIELKA, Robert. O olhar icterico. *Concinnitas* – Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 7, dez. 2004.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Poetry as experience*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

MERLEAU PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Trad. de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.121-142.

MELLVILLE, Herman. *Moby Dick, ou, A Baleia*. Trad. de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; CNPq, 1987.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

ROSA, Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

SERRA, Richard. *Richard Serra*. KLABIN, Wanda (Org.). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

\_\_\_\_\_. *Deslocamento*. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. p. 325 - 329.

SHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. de Marden Maluf. São Paulo: Ed.Unesp, 2001.

THOREAU, Henry David. *Walden, ou, A vida nos bosques*. Trad. de Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984.

\_\_\_\_\_. *Andar a pé*. In. *Ensaístas Americanos*. Trad. de Sarmento de Beires e José Duarte. São Paulo: W. M. Jackson, 1950. p. 295 - 329. (Col. Clássicos Jackson, v.33)

THORNTON, Tim. *Wittgenstein: sobre linguagem e pensamento*. Trad. de Alessandra Siedschlog Fernandes e Rogério Bettoni. São Paulo: Edições Loyola. 2007.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal Ediciones, 2010.

WEISKEL, Thomas. *O Sublime Romântico: estudos sobre a Estrutura e a Psicologia da Transcendência*. Trad. de Patricia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad.de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP. 2001.

\_\_\_\_\_. *Investigações Filosóficas*. Trad. de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WORDSWORTH, Willian. *O Olho Imóvel pela Força da Harmonia*. Trad. e apresentação de Alberto Marsicano e John Milton. São Paulo: Cotia, 2007.

## APÊNDICE – Thoreau e Caldas

Dispondo de algumas ripas de pensamento bem enxutas, pusemo-nos a lascá-las fininho, provando nossas facas e admirando o matiz amarelo claro daquele tipo de pinheiro. (THOREAU, 1984, p. 247).



Figura 38 - A obra plástica *Omkring* de Waltercio Caldas

Fonte: CALDAS, Waltercio. Escultura para todos os materiais não transparentes. 1992. In: \_\_\_\_\_. *Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.p. 282.

Impõe-se diante dos modos cotidianos de visualidade, já que é coisa dada através da vista.

Coloca-se antes na natureza como se na beira do penhasco então sempre estivesse constituída.

O fundo solicita que seja aproximado, reconduzido enquanto natureza instalada na região.



Intenta deixar-se na paisagem enquanto presença, mas através do natural que a arte ali produz.

Permanece cindida e se redescobre no gesto que mais uma vez reconstitui o seu entorno.

E então o presságio se afina com as ripas mais enxutas de um acontecimento posto à beira.

De venturosas vistas, a escultura *Omkring* mira as coisas e anima o que em seu espaço atua.

A escritura percorre o fenômeno como ideia de descoberta, partida, chegada e abandono.

Mas, a partir daí, as bordas também assomaram a vista como vazio que circunscreve travessias.

A sensação de abandono na contenção formal nos informa de uma existência como passagem.

Estende-se como experiência condutora, que aguarda ali enquanto ocorrência de alguma tangibilidade.

Ali, o homem experimenta os seus dias mais improdutivos, como se estivesse indolente.

Almeja aceitar o vazio e conhecê-lo, mas o que conhece não fornece provas de existência.

A perda que se põe a trabalhar atua revendo a mitologia, que na América se situa mais abaixo.

Tal região não se compromete por excesso de sabedoria no dimensionamento da vida humana.

Contornando de vez em quando uma lenda, impõe-se nessa vista algum estado de imagem.

Acolhe em lacunas e recomenda sua própria procura nos confins pelo registro de sua distância.

Com seu volume extraído, solicita que formas sejam trazidas por uma imaginação produtora.

Nisso de ausente, projetam-se nossas intenções, como o incerto endereçamento de uma segunda língua.

Mas, por ainda não revelar o modo de ocupação, produz indistintamente indagações filosóficas.

Ao longo do conjunto da linha advêm os pensamentos, a presença iminente de imaginadas existências descobertas.

Mas o gênio na América converteu poderes de pensamento em modalidades afinadas por um poder prático.

*Provando nossas facas e admirando o matiz amarelo claro*, a obra produz-se como um gênero.

O segmento bifurcado *daquele tipo de pinheiro* circunscrevem ali modalidades de escrita.

E como tal ela se encaminha enquanto uma projeção que poderá ou não ser satisfeita no âmbito da cultura.

A possibilidade de inscrição enreda a aurora americana com intensidade equivalente à *Iliada*.

E a impossibilidade recai entre os vãos que identificam a natureza não humana junto aos homens.

## ANEXO A – Outros presságios de Thoreau

Precisamos ser provocados, aguilhoados feito os bois, para que caminhemos depressa. (THOREAU, 1984, p. 107-108).

Não andamos sobre a estrada de ferro, ela é que anda sob nós. Já pensastes algum dia o que são os dormentes que sustentam a via férrea? Cada um representa um homem, um irlandês ou um ianque. (THOREAU, 1984, p. 93).

**ANEXO B**– Obras plásticas e presságios (uma versão sucinta)

Um pintor disse-me que ninguém podia desenhar realmente uma árvore sem se tornar de certo modo uma árvore ou desenhar uma criança limitando-se a estudar os contornos de sua forma – mas que, ao observar, algum tempo, os seus movimentos e as suas brincadeiras, penetra na sua natureza e então pode desenhá-la à vontade, em cada uma das suas atitudes. (...) Conheço um desenhador empregado nos serviços topográficos do estado de que se apercebeu de que lhe era impossível traçar as rochas enquanto não lhe tivessem explicado a sua estrutura geológica. É num certo estado de espírito que se encontra a origem comum de obras muito diversas. É o espírito, e não a realidade que é idêntico. É graças a uma apreensão mais profunda e não, primariamente, por meio de uma aquisição laboriosa de muitos saberes práticos manuais que o artista obtém o poder de despertar outras almas para uma determinada actividade. Disse-se que « as almas comuns pagam com o que fazem e as mais nobres com o que são ». E porquê? Porque uma natureza profunda desperta em nós, pelos seus actos e pelas suas palavras, pelos seus ares e pelas suas maneiras, o mesmo poder e a mesma beleza aos quais se dirige uma galeria de escultura ou quadros. (...) Não há nada que não esteja relacionado conosco, nada que não nos interesse – reino, universidade, árvore, cavalo ou ferradura, as raízes de todas as coisas estão no homem (...) O verdadeiro poema é o poeta, o verdadeiro navio, o arquitecto naval. Se pudéssemos abrir o homem, veríamos o motivo do último floreio, da última gavinha da sua obra, tal como cada extremidade, cada matiz da concha preexistem nos órgãos de secreção do molusco. (EMERSON, 2009, p. 123).



Figura 39 - A obra plástica *Schunnemunk Fork* de Richard Serra  
Fonte: SERRA, Richard. Schunnemunk Fork, 1990 - 1991. Wikipedia.  
[atualizada em 2005 Maio 25]. File; [1 imagem]. Disponível em:  
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Richard-Serra-Schunnemunk-Fork2.jpg>.  
Acesso em: 21 ago. 2012.



Figura 40 - A obra plástica *Shift* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. *Shift*, 1970-1972. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 19.

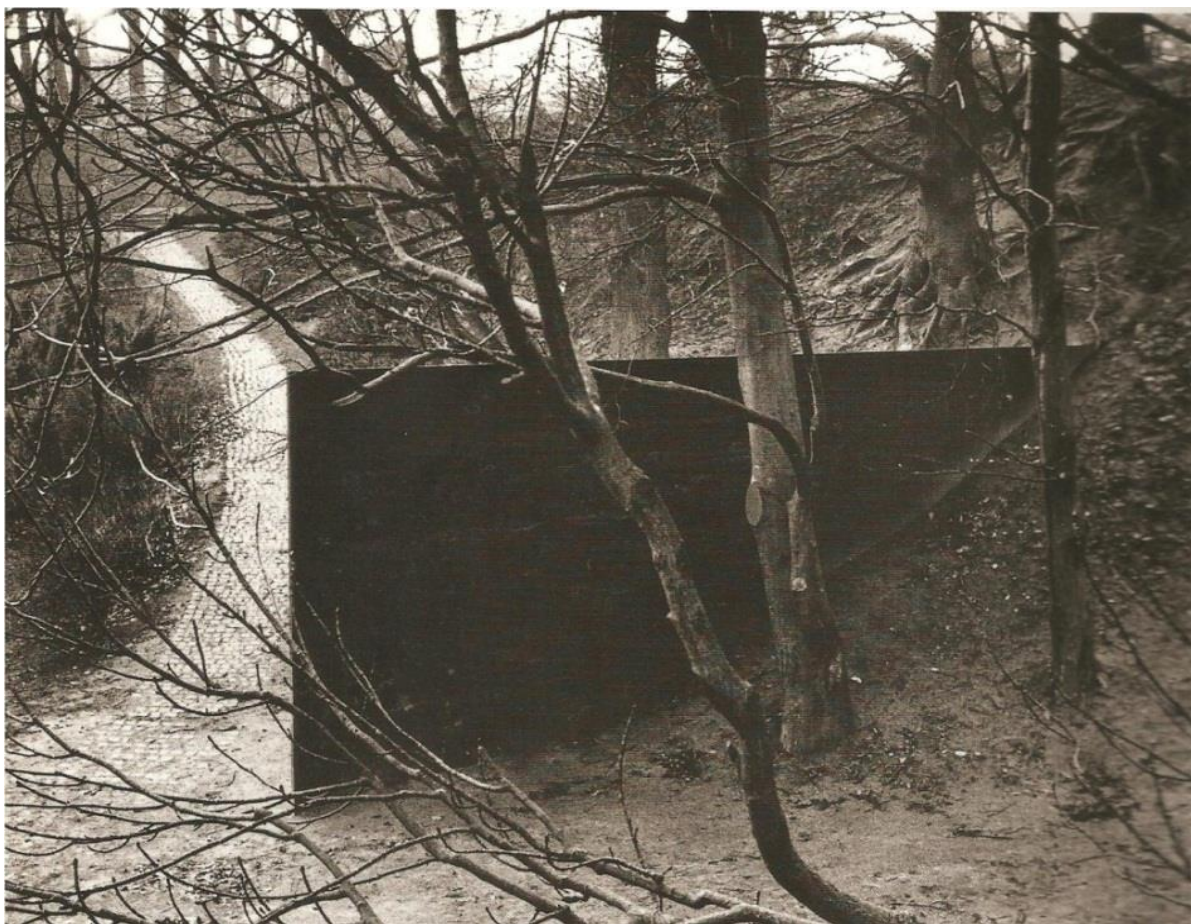


Figura 41 - A obra plástica *Porten i Slutten* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. Shift, 1970-1972. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). Richard Serra. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 19.

Se quiséssemos colher o bem que encontramos, sem fazer perguntas, teríamos de amontoar medidas. Os grandes dons não se obtêm por análise. Tudo que é bom está na grande estrada. A região mediana de nosso ser é a zona temperada. Podemos subir ao reino magro e frio da geometria pura e da ciência sem vida, ou precipitarmos no mundo da sensação. Entre esses dois extremos está o equador da vida, do pensamento, do espírito, da poesia – uma cintura estreita. Além disso, na experiência popular, tudo que é bom está na estrada. (EMERSON, 2009, p. 148).

Vejo, tal como sou; qualquer que seja a linguagem que utilizemos, nunca poderemos dizer outra coisa a não ser o que somos; Hermes, Cadmo, Colombo, Newton e Bonaparte são ministros da mente. Em vez de nos sentirmos pobres quando encontramos um grande homem, tratemos o recém chegado como um geólogo itinerante que atravessa as nossas terras e nos mostra a boa ardósia, o bom calcário e a boa antracite no nosso terreno em pousio. A acção parcial de cada mente forte numa direção é um telescópio para os objetos para os quais aponta (...). Quanto tempo passará antes de a nossa pantomima concluir o seu ruído de tamborins, risos e gritos, e descobriremos que era uma representação a solo? – Um sujeito e um objeto – eis tudo o que é preciso para completar o circuito galvânico, mas a magnitude não acrescenta nada. Que importa que se trate de Kepler e da esfera de Colombo e da América, de um leitor e do seu livro, de um gato e da sua cauda? (EMERSON, 2009, p. 158).

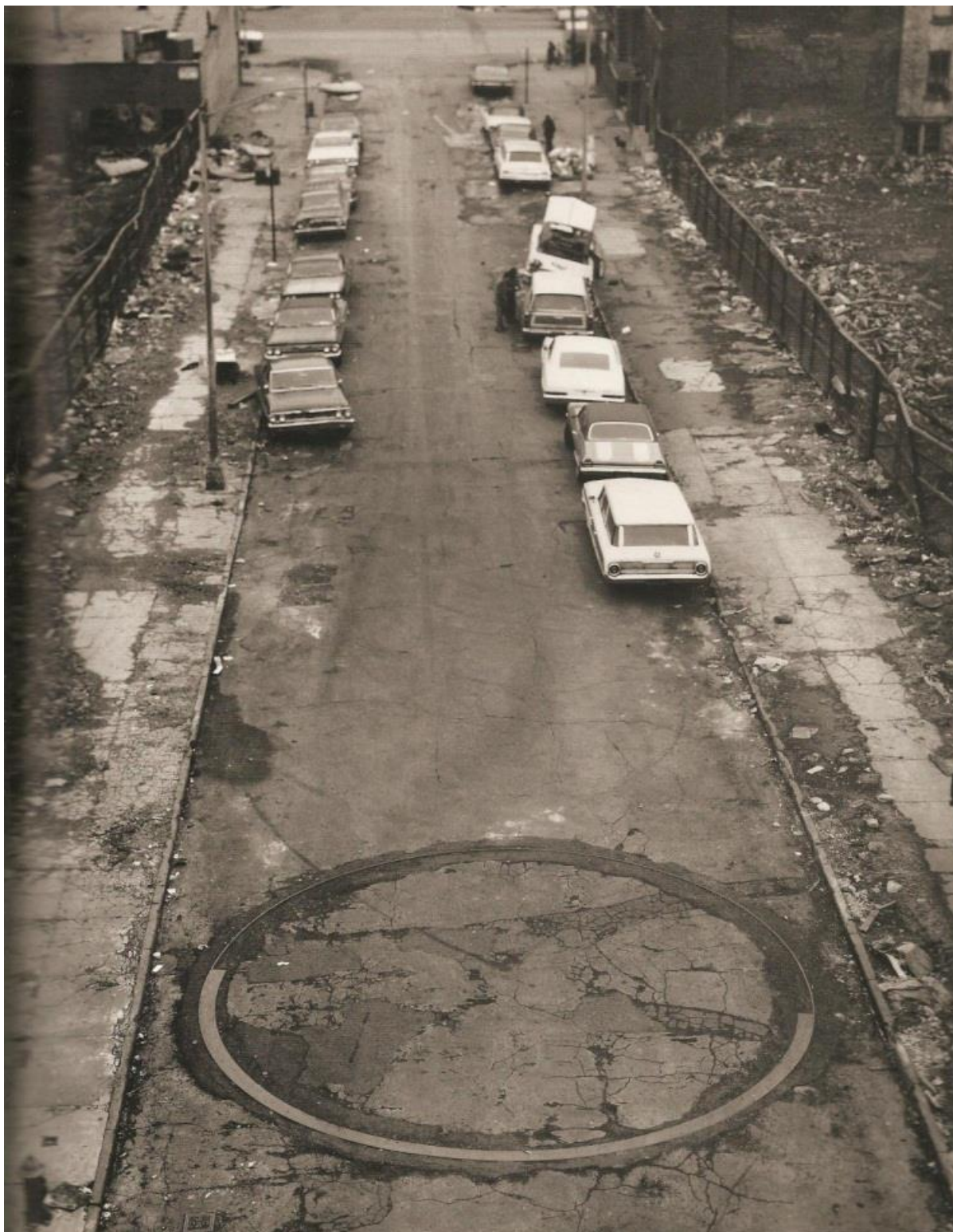


Figura 42 - A obra plástica *To Encircle Base Plate Hexagram* de Richard Serra  
Fonte: SERRA, Richard. *To Encircle Base Plate Hexagram. Right Angles Inverted*, 1970. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 17.



O Oeste prepara-se para juntar suas fábulas às de Leste. Os vales do Ganges, o Nilo e o Reno tendo dado tanto de si, resta ver-se o que os vales do Amazonas, o Prata, o Orenoco, o São Lourenço e o Mississipi produzirão. Talvez quando, no decurso dos séculos, a liberdade americana se houver tornado uma ficção do passado — como de um certo modo é uma ficção do presente — os poetas do mundo serão inspirados pela mitologia americana. (THOREAU, 1950, p. 317).

A vida de nosso povoado estagnaria se não fossem as florestas inexploradas e as campinas que o circundam. Precisamos do tônico da natureza selvagem, de vadear uma vez ou outra nos pântanos onde se amoitam as galinholas reais e os frangos d'água, de ouvir o grito da narceja, de cheirar os carriços que sussurram onde só as aves mais ariscas e solitárias constroem seus ninhos e a marta se espoja com a barriga rente ao chão. Ao mesmo tempo em que buscamos com ardor explorar e aprender todas as coisas, exigimos que todas as coisas sejam misteriosas e inexploráveis, que a terra e o mar sejam infinitamente primitivos, refratários a nossos exames e sondagens porque insondáveis. Não podemos nunca nos faltar da natureza. (THOREAU, 1984, p. 288-289).

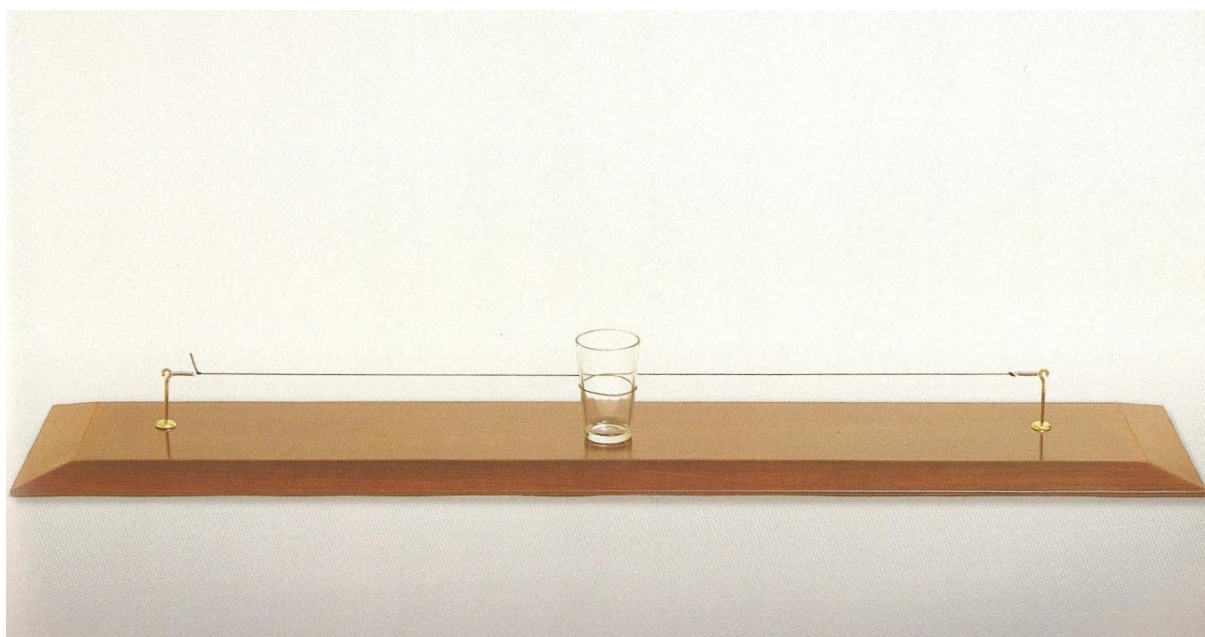


Figura 43 - A obra plástica *Ultramar* de Waltercio Caldas

Fonte: CALDAS, Waltercio. *Ultramar*. 1983. In: \_\_\_\_\_. *Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 229.

Qual foi o significado daquela expedição que explorava os Mares do Sul, com todo o seu aparato e o que representou em despesa, senão o reconhecimento indireto do fato de que há continentes e mares no mundo moral ainda inexplorados pelo homem, que é dele um istmo ou um braço de mar? (THOREAU, 1984, p. 292).

Em geral, há suficiente espaço ao redor de nós. Nosso horizonte nunca está inteiramente ao nosso alcance. O espesso bosque não fica bem à nossa porta, nem o lago, e existe sempre alguma clareira familiar e usada por nós, e de algum modo apropriada, cercada e reivindicada à natureza. Por que motivo disponho eu desta vasta região e seus contornos, de quilômetros quadrados de floresta desabitada e entregue a mim pelos homens para minha privacidade? Meu vizinho mais próximo fica a mil e seiscentos metros daqui, e não se avista nenhuma casa a não ser do alto da colina a oitocentos metros da minha. Tenho o horizonte orlado de bosques todo para mim; de um lado, a vista da longínqua ferrovia ao atingir o lago, do outro lado, a da cerca que contorna a estrada da região florestal. Mas, em sua maior parte, o lugar em que moro é tão solitário como as pradarias. É tão Ásia e África como Nova Inglaterra. Tenho, por assim dizer, meus próprios sol, lua e estrelas, e um pequeno mundo só para mim. Nunca houve um viajante que à noite passasse pela minha casa ou batesse à minha porta, quase como se eu fosse o primeiro ou o último dos homens; menos na primavera, quando de longe em longe vinham pessoas da cidade para pescar peixes-macacos — é claro que pescavam muito mais no lago Walden de suas próprias naturezas e alimentavam seus anzóis de escuridão, — mas logo se retiravam com as cestas leves, deixando "o mundo para a escuridão e para mim", e o negro núcleo da noite nunca mais era profanado por qualquer vizinhança humana. Creio que os homens em geral ainda se amedrontam com as trevas, por mais que as bruxas estejam todas enforcadas e apesar da adoção do Cristianismo e das velas. (THOREAU, 1984, p. 127-128).



Figura 44 - A obra plástica *Escultura para todos os materiais não transparentes* de Waltercio Caldas  
Fonte: CALDAS, Waltercio. *Escultura para todos os materiais não transparentes*. 1995. In: \_\_\_\_\_.  
*Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 251.

Vadeávamos com tanta delicadeza e reverência as águas, revolvendo-as de modo tão suave que os peixes do pensamento não se assustavam escapulindo à corrente, nem temiam os pescadores na barranca, mas iam e vinham majestosamente, como as nuvens que flutuam pelos céus do poente e os rebanhos de madrepérolas que ali se aglomeram e se dissolvem. Ali trabalhávamos, revendo a mitologia, contornando de vez em quando uma lenda, construindo castelos no ar para os quais não havia alicerces terrestres viáveis. (THOREAU, 1984, p. 247).



Figura 45 - A obra plástica *Quebra-mar espiral* de Robert Smithson  
 Fonte: SMITHSON, Robert. Quebra-mar espiral. 1970. In: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 336-337.

O contorno que limitaria meus passeios não seria um círculo mas uma parábola, ou antes como uma daquelas órbitas cometárias, que têm sido imaginadas como curvas espirais, abrindo-se, no caso, para oeste, e na qual a minha casa ocupe o lugar do sol. (THOREAU, 1950, p. 304).

Quando não tinha com quem me comunicar, o que acontecia com frequência, costumava acordar os ecos batendo com o remo no costado do barco, e provocando-os como o guarda de um zoológico faz com os animais selvagens, enchia os bosques circundantes de ondas de som a se dilatarem em círculos, até obter o murmúrio de toda a mata, dos vales às vertentes de colina. (THOREAU, 1984, p. 167).

Todo som ouvido a maior distância possível, produz um só efeito, uma vibração de lira universal, exatamente como a atmosfera que nos circunda torna interessante a nossos olhos uma remota aresta da terra, graças ao tom de azul que lhe confere. Neste caso, chegava até mim uma melodia filtrada pelo ar e que havia conversado com todas as folhas e hastes do bosque, aquela porção de som que os elementos apreenderam, modularam e ecoaram de um vale ao outro. O eco é, até certo ponto, um som original, e daí a sua magia e encantamento. Não é mera repetição do que merecia ser repetido pelo sino, mas em parte a voz do bosque; as mesmas palavras e notas triviais cantadas por uma ninfa. (THOREAU, 1984, p. 121).



Figura 46 - A obra plástica *Die* de Tony Smith

Fonte: SMITH, Tony. *Die*, 1962. seanwatson.blogspot. [atualizada em 2011 Abril 06; Man Cub; [1 imagem].

Disponível em: <http://seanwatson.blogspot.com.br/2011/04/tony-smiths-die.html>. Acesso em: 21 dez. 2012.

Antes de podermos adornar nossas casas com belos objetos as paredes devem estar nuas, nossas vidas devem estar despojadas, deve haver a base de uma boa administração doméstica e de uma vida harmoniosa. Todavia, o gosto pelo belo cultivava-se mais ao ar livre, onde não há casa nem caseiro. (THOREAU, 1984, p. 47).

Entretanto, se alguém pretende construir uma casa, compete-lhe pôr em prática um pouco da engenhosidade ianque, para que depois de pronta a obra não se encontre em vez disso numa oficina, num labirinto, num museu, num asilo, numa prisão ou mesmo num mausoléu de luxo. Ter em mente em primeiro lugar o espaço mínimo capaz de atender ao absolutamente necessário. (THOREAU, 1984, p. 39).

Uma casa cujo interior é tão aberto e manifesto como um ninho de pássaro e na qual não podeis entrar pela porta da frente nem sair pela dos fundos sem ver alguns de seus moradores; em que ser hóspede é ser presenteado com a liberdade da casa e não cuidadosamente excluído de sete oitavos dela, segregado numa cela particular e recomendado a ficar à vontade — em absoluta reclusão. (THOREAU, 1984, p. 225).

Os senhores da vida, os senhores da vida.  
 Vi-os passar,  
 Sob a sua aparência,  
 Semelhantes e diferentes,  
 Maciços e sinistros;  
 Superfície e Sonho,  
 Sucessão veloz e Falsidade espectral,  
 Temperamento sem uma língua,  
 E o inventor do jogo  
 Omnipresente, sem nome  
 Alguns para ver, outros para serem adivinhados  
 Desfilavam de oriente para ocidente:  
 Pequeno homem, de todos o menor,  
 Nas pernas dos seus altos tutores,  
 Deambulava com ar admirado -  
 Natureza querida, forte e bondosa,  
 Murmurou: “Adorado, nada temas!  
 Amanhã eles terão outro rosto,  
 Tu és o fundador! Eles são a tua linhagem!”  
 (EMERSON, 2009, p. 137).

Ilusão, Temperamento, Sucessão, Superfície, Surpresa, Realidade, Subjectividade – estes são os fios do tear do tempo, os senhores da vida. Não me atrevo a indicar a sua ordem, mas nomeio-os à medida que os vou encontrando pelo caminho. Não sou louco a ponto de pretender que o meu quadro. é completo. Sou um fragmento, e isto é um fragmento de mim. Posso anunciar, com toda a confiança, esta ou aquela lei que toma forma e relevo aos meus olhos, mas ainda sou novo de alguns séculos para compilar um código. (...) Tudo o que sei é recepção: sou e tenho; mas nunca adquire e, quando imaginei que tinha adquirido qualquer coisa, não era o caso. (EMERSON, 2009, p. 159-160).

No pensamento do gênio há sempre uma surpresa e é com justa razão que o sentimento moral é chamado de « novidade », pois nunca é outra coisa; ele é tão novo para a inteligência mais velha como para a criança; vem sem vos aperceberdes -« o Reino de Deus não vem com aparência exterior ». Da mesma maneira, um sucesso prático não deve ser demasiado premeditado. Um homem prefere não ser observado enquanto está a fazer aquilo que sabe fazer melhor. Há uma certa magia na acção que lhe é mais peculiar, que espanta os vossos poderes de observação, de

tal modo que, apesar de ele o realizar diante de vós, não vos apercebestes. A arte da vida tem o seu pudor e não gosta de ser exposta. Cada homem é uma impossibilidade até à sua nascença, cada coisa é impossível até vermos o seu sucesso. (EMERSON, 2009, p. 151-152).

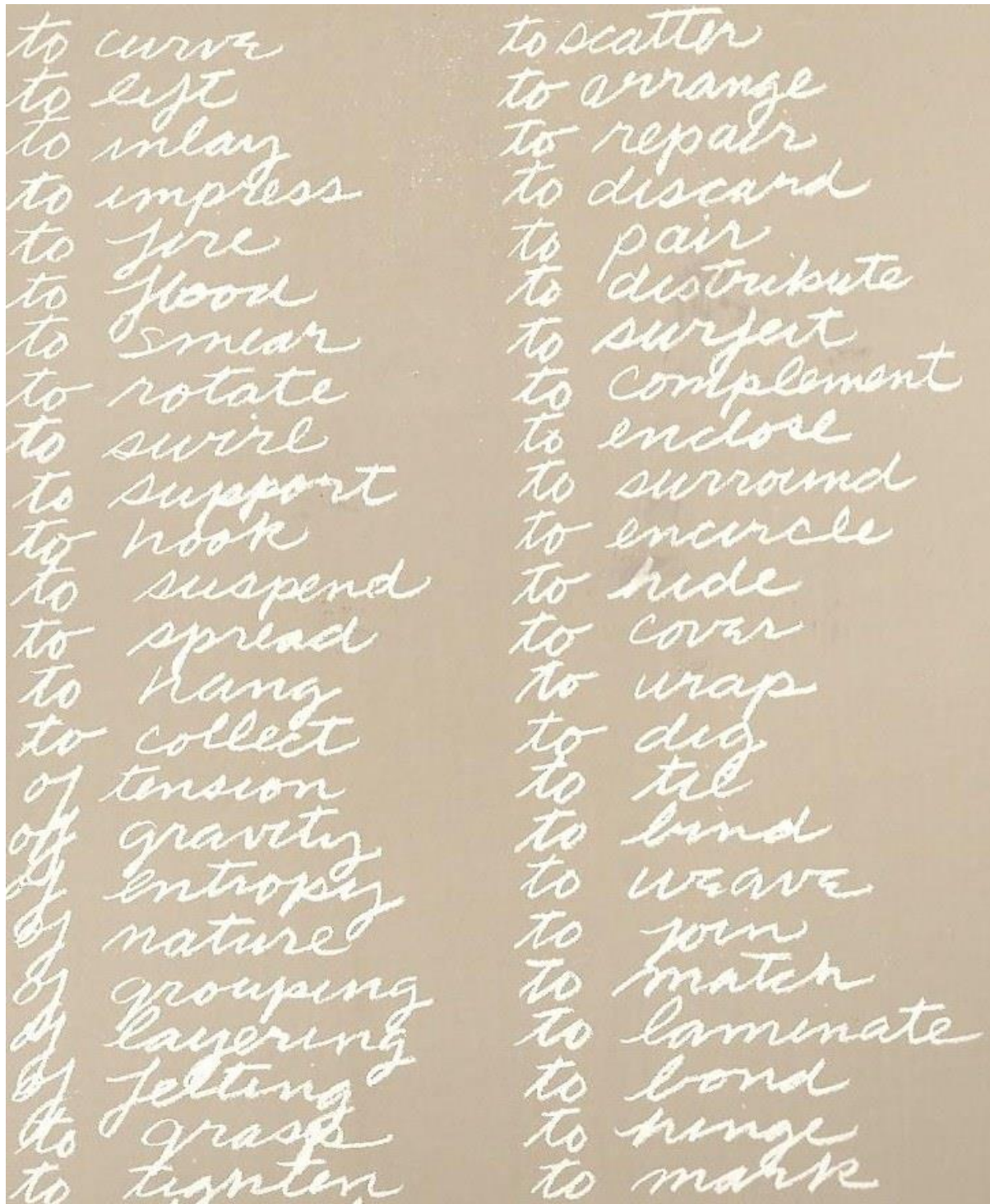


Figura 47 - O trabalho de arte *Verb List* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. *Verb List*, 1967 - 1968. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 94.

Provar intelectualmente a vida não poderá substituir a atividade muscular. Se um homem tiver de considerar as belezas do trajecto de um pedaço de pão pela sua garganta, morrerá de fome. Na Education Farm, a mais nobre teoria da vida reinava entre os mais nobres rapazes e raparigas, perfeitamente impotente e melancólica. Não nivelava a terra com ancinho; não juntava uma tonelada de feno; não friccionava um cavalo e deixava os jovens pálidos e famélicos. (EMERSON, 2009, p. 145-146).

Na nossa América tagarela, arruinamo-nos devido à nossa boa natureza que nos faz escutar todas as partes. Esta complacência priva-nos do poder de sermos significativamente úteis. Um homem deveria poder olhar apenas directamente e em frente. Uma atenção preocupada é a única resposta à frivolidade importuna dos outros: uma atenção, e para uma finalidade que torne frívolas as suas necessidades. (EMERSON, 2009, p. 159).

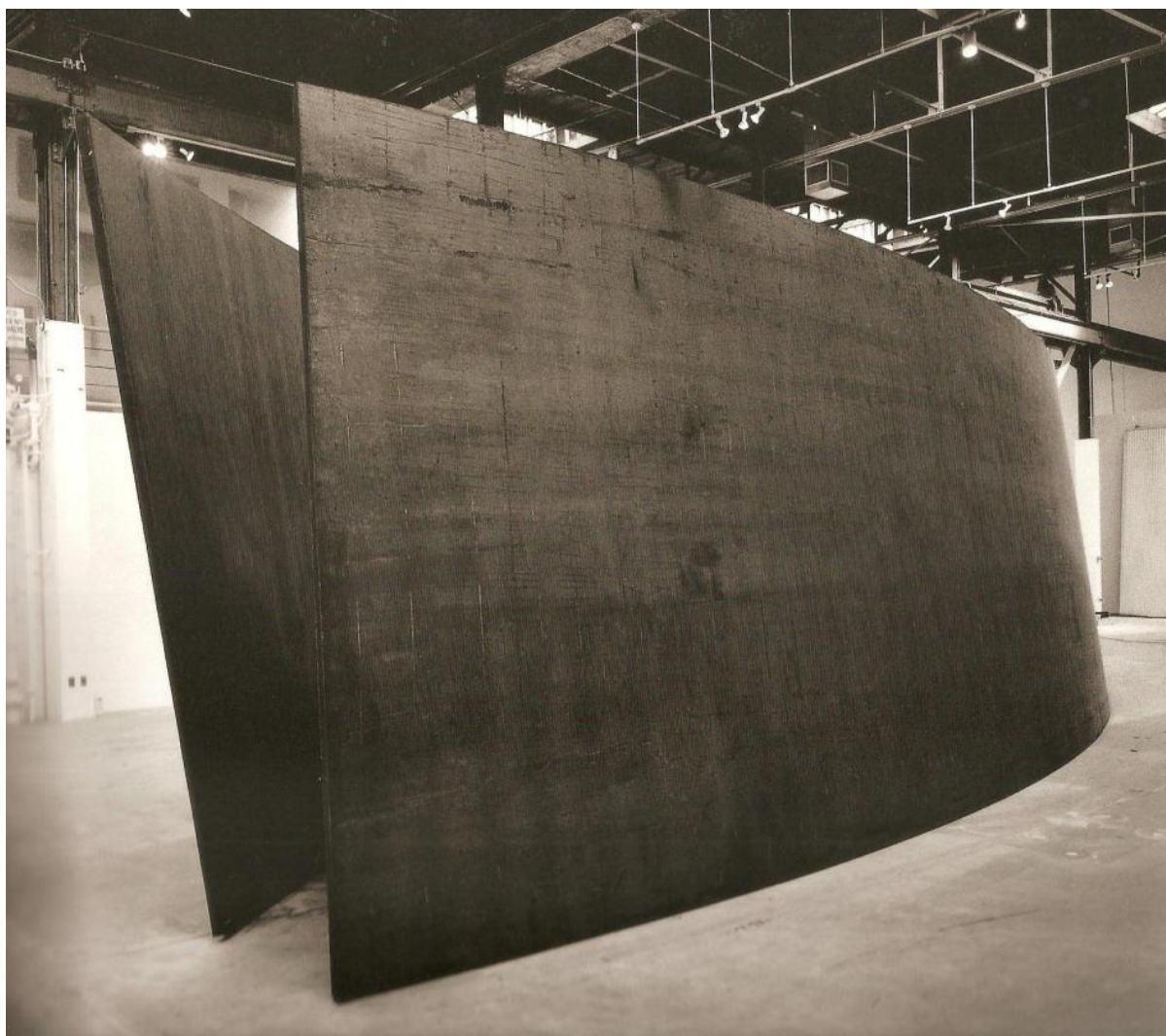


Figura 48 - A obra plástica *Call Me Ishmael* de Richard Serra

Fonte: SERRA, Richard. *Call Me Ishmael*, 1986. In: \_\_\_\_\_. KLABIN, Wanda (Org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 43.

E com isto confessamos que chegamos até onde podemos ir. Que baste, para a alegria do universo, que não tenhamos chegado a uma parede, mas a intermináveis [não nomeáveis?] oceanos. (EMERSON, 1997, p. 141).