



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Priscilla Menezes de Faria

Travessias praticadas: a viagem como ensaio

Rio de Janeiro

2014

Priscilla Menezes de Faria

Travessias praticadas: a viagem como ensaio



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra Leila Maria Brasil Danziger

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

F224 Faria, Priscilla Menezes de.
Travessias praticadas: a viagem como ensaio / Priscilla
Menezes de Faria. – 2014.
109 f.: il.

Orientadora: Leila Danziger.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Artistas – Viagens – Teses. 2. Arte narrativa – Teses. 3.
Arte – Filosofia – Teses. 4. Estética – Teses. 5. Ensaio –
Teses. I. Danziger, Leila. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.01

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

Assinatura

Data

Priscilla Menezes de Faria

Travessias praticadas: a viagem como ensaio

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e cultura contemporânea.

Aprovada em 26 de março de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Leila Maria Brasil Danziger (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Campos
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Tania Rivera
Instituto de Artes e Comunicação Social - UFF

Rio de Janeiro

2014

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Leila Danziger, sobretudo, pelo acolhimento. Mas também pela delicadeza, o afeto e a compreensão sempre implicados em nossas conversas. Agradeço ademais por ter me ensinado a coragem de esburacar o maciço da memória.

Ao Marcelo Campos por sua leitura do trabalho e suas contribuições na banca de qualificação. Também sou grata por seu projeto *Sertão Contemporâneo*, umas das primeiras inspirações para este trabalho e para a minha viagem ao sertão.

À Tania Rivera, pela leitura deste trabalho e suas valiosas contribuições na banca de qualificação.

À artista Luísa Nóbrega pela entrevista que me concedeu.

Ao artista Rodrigo Braga pela generosa interlocução.

Aos amigos feitos no mestrado, especialmente Tatiana, Luiza, Cecília, Naiara e Alex, pela leveza nos dias duros e também pela *infusão periódica de caos no cosmos*.

Aos amigos da vida, sobretudo Fernanda, Maurício e Luiz, por serem minha constelação.

À minha mãe agradeço, acima de tudo, por ter me amparado nos primeiros e também nos mais recentes passos.

À FAPERJ, pela bolsa concedida que possibilitou a dedicação integral a essa pesquisa.

Ao Gustavo que, através do amor, me convoca permanentemente a estar à altura do que sobrevém.

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

Manoel de Barros

RESUMO

FARIA, Priscilla Menezes de. *Travessias praticadas: a viagem como ensaio*. 2014. 109 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Neste trabalho investigam-se as viagens artísticas como práticas do duplo movimento de atravessar o desconhecido e ser atravessado pelas potências do imprevisível. Identifica-se a experiência viajante como uma forma de ensaio da existência e, na busca por essa compreensão, são estudados quatro movimentos distintos: narrar, atravessar, ser atravessado e bordejar. Trata-se, aqui, de apresentar relações entre a narrativa poética e a experiência viajante através daquilo que esses procedimentos provocam de desestabilizador no sujeito da razão. Busca-se investigar o que poderia haver de próprio no conhecimento do viajante, compreendendo-o como um saber adquirido na passagem pelo incógnito. Faz-se uma digressão pela margem, em uma caminhada ao redor da noção de eixo desconhecido, buscando compreender as potências das obras de arte que se dão como travessia pelo desconhecido e alguns efeitos provocados por essa forma de incursão. Chega-se, por fim, à noção de que a travessia artística implica em uma espécie de desvio, pois ser atravessado pelo incógnito não pode ser sucumbir às potências perigosas do mundo, sendo antes um exercício de bordeja-las, de deslizar por suas margens em um jogo de investidas e recuos no qual a obra de arte é criada.

Palavras-chave: Viagens Artísticas. Estética da Existência. Ensaio.

ABSTRACT

FARIA, Priscilla Menezes de. *Practiced crossings: travel as essay*. 2014. 109 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

In this work, practices of artistic travel are investigated as the double movement of crossing the unknown and being crossed by the powers of the unpredictable . The travel experience is identified here as a kind of existence essay and, in the search of that comprehension, four distinct movements are studied: narrating, crossing, being crossed and tacking. The relations between poetic narrative and travel experience are presented here with emphasis on the destabilizing potency of these procedures. We seek to investigate what could be the singularity of the traveler knowledge, understanding it as a wisdom acquired on a passage through the incognito. We also study the concept of margin, walking around the notion of unknown axis , seeking to understand some particularities of works of art that are defined as crossings through the unknown and some effects caused by this form of incursion. Finally, we get to the notion that an artistic journey requires a deviation, because being crossed by the incognito is not succumbing to the dangerous powers of the world , but rather an exercise of bordering them, sliding along its borders in a game of onslaughts and retreats in which the artwork is created.

Keywords: Artistic Travels. Aesthetics of Existence. Essay.

SUMÁRIO

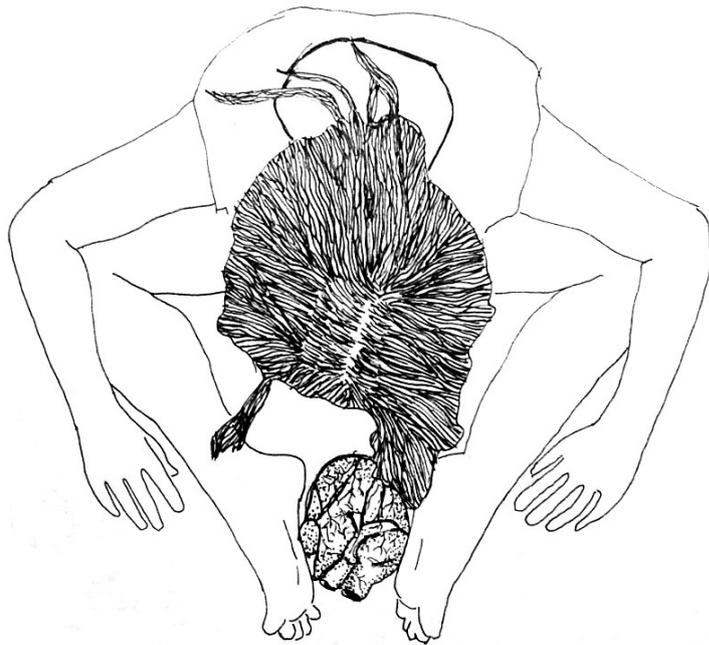
	INTRODUÇÃO.....	9
1	ESCRITURAS OU AS VIAS DA VOZ.....	12
1.1	Ensaio: escritura-experimento.....	12
1.2	Aforismo: escritura-fora.....	18
1.3	Biografema: escritura-estilhaço.....	26
2	NARRATIVAS NÔMADES.....	39
2.1	A gramática do assombro.....	39
2.2	Conhecimento pelos abismos e a douda ignorância.....	46
3	TERRA INCÓGNITA.....	60
3.1	O diabo no caminho ou O olho do outro.....	60
3.2	Escrever com o pé	70
3.3	Calibre dos poros contra calibre dos eflúvios.....	80
3.4	Nos ombros do monstro.....	90
	EPÍLOGO: OS GUIAS	99
	REFERÊNCIAS	106

PRÓLOGO

Aos caminhantes:

Desata. Recebe do tempo o sentido dos nossos passos mansos. Já é tarde e não nos conhecemos. Caminhamos pela noite, eu sei que prendes teu corpo a um centro. Desprende. Estamos longe de qualquer destino, o centro é o céu da minha boca perdido sob a notícia de um céu maior. Nada nos acolhe, nenhuma âncora, nenhuma direção. Toco o teu braço apenas para que adivinhes: não há motivo para estarmos aqui, o que nos trouxe foi a febre de nossas pernas. Atravessa meu pensamento uma perigosa intenção: que meu mais antigo destino seja o meu inesperado ardor. Não há nada que nos preceda, nenhuma secreta conjunção: essa intrincada sorte que nos enreda é filha de nossos ímpetos ainda há pouco indecorosos. Sentes a lentidão morna que nos protege, essa comunhão violenta e imprópria com tudo que tem finitude? Esse é o risco que corremos quando abençoamos nossos pés com uma desmedida vontade de ir. Magia é coincidir ato com apetite, e em estado de magia os bons corpos se encontram.

Figura 1



Legenda: desenho *Para Andreza (com os pés no coração)*
Fonte: A autora, 2012.

INTRODUÇÃO

Este trabalho está dividido em três capítulos, um prólogo e um epílogo, que se dão como rumos possíveis em um campo de afetos e significações. O terreno que percorro é o das viagens artísticas, tendo como estratégia uma abordagem que privilegia o cruzamento entre temporalidades e a trama de conceitos, imagens e textualidades. O primeiro capítulo, intitulado **Escrituras ou Vias da Voz**, trata das relações entre narrativa e experiência viajante. A partir da investigação de algumas formas textuais, buscou-se relacionar texto e viagem através daquilo que esses procedimentos provocam de desestabilizador no sujeito da razão. No primeiro item, **Ensaio: escritura-experimento**, o teor de inquietude é o ensaio. Tomando o conceito de *ensaio* pensado por Jorge Larrosa (a partir de Foucault) e por Adorno, assim como o texto *Viagem em Torno do meu Quarto* de Xavier de Maistre, constitui-se uma noção de narrativa viajante na qual o texto é o próprio local da digressão. Em Blanchot, encontra-se a noção de *chamado do abismo*, isso que relacionaria pela via da *tentação ao inseguro* os narradores e os viajantes.

No segundo item, **Aforismo: escritura-fora**, as potências do fora, como aquilo que incita a gestos de fragmentação, são pensadas no procedimento textual de Nietzsche e na experiência artística de Nazareno (nos desenhos da série *Abre-se a Floresta*). A partir de uma leitura de Deleuze acerca do procedimento aforístico em Nietzsche chega-se à noção de *pensamento ao ar livre*, implicado na série de Nazareno e na tradição de caderno de esboços, onde o fora é a própria possibilidade da invenção.

No terceiro item, **Biografema: escritura-estilhaço**, a narrativa biográfica se apresenta como matéria estilhaçante. A partir da noção de biografema cunhada por Barthes, pensa-se no trabalho de Alessandra Sanguinetti intitulado *As Aventuras de Guille e Belinda e o Sentido Enigmático de seus Sonhos* e compreende-se a potência biográfica como uma possibilidade de manejo do devir. Tomando a noção de *sabedoria trágica* em Nietzsche, chega-se a um ponto tangente em que o imprevisível se torna o mais íntimo e a vida dos dias, com suas possibilidades inesperadas, se dá como a própria vida a ser narrada.

No segundo capítulo, intitulado **Narrativas Nômades**, buscou-se investigar o que poderia haver de próprio ao conhecimento do viajante. No primeiro item, **Gramática do Assombro**, trata-se de ressaltar um lapso implicado no olhar colonizador que, ao tentar reter pela gramática científica as descobertas do *novo mundo*, acabou tornando monstruoso aquilo que se apresentava *outro*, constituindo uma espécie de gramática do assombro. A partir da

experiência de André Thevet, que em 1555 aportou no Brasil para catalogar seus aspectos naturais e culturais, busca-se analisar as relações entre domínio e espanto, razão científica e fantasia, olhar conquistador e olhar alucinado pelos sustos dos encontros.

No segundo item, **Conhecimento pelos Abismos e a Doua Ignorância**, investiga-se a experiência do conhecimento do viajante como uma passagem pelo não-saber que pode produzir um saber singular: esse de quem atravessa por ter sido também atravessado. Pensando em duas séries de Rodrigo Braga, *Tônus* e *Desejo Eremita* apresenta-se a possibilidade desse saber outro, que desvia das ideias de domínio e acúmulo. Os textos *Conhecimentos pelos Abismos* de Henri Michaux e a noção de *Douta Ignorância* de Nicolau de Cusa norteiam as reflexões deste item.

No terceiro capítulo, **Terra Incógnita**, faz-se uma digressão pela margem, em uma caminhada ao redor da noção de eixo desconhecido, buscando compreender as potências da travessia pelo desconhecido e alguns efeitos provocados por essa forma de incursão. Em **O diabo no caminho ou O olho do outro** se trata da tendência do mundo de ser multiplicidade e o teor diabólico dessa vocação da matéria. Analisando a obra *Febre do Cerrado* de Rosângela Rennó, os redemoinhos de terra são relacionados à noção de diabólico de Vilém Flusser e busca-se a compreensão de como essa potência do mundo pode atingir o corpo viajante.

Em **Escrever com o Pé** aborda-se da noção de deriva a partir de suas relações com o acaso enquanto uma face de *Kairós*. Pensando na obra *The Loop* de Francis Alÿs e relacionando-a aos procedimentos situacionistas, a noção de acaso é abordada como um momento de crise fértil ou de desequilíbrio promissor, algo incontrollável que deve ser agarrado com um gesto seguro, implicando ao artista que se faz disponível ao imprevisível uma dupla tarefa: deixar-se levar pelo inesperado e estar em prontidão para agarrar a boa sorte.

Em **Calibre dos poros contra calibre dos eflúvios** a noção de olhar é pensada como uma experiência corpórea, desviada da ideia cartesiana de olhar como aparato ótico. A partir dessa concepção, explora-se a ideia da cegueira como forma de encontro com o mundo e pensa-se nas intensidades trágicas presentes na *performance* de Luisa Nóbrega, intitulada **Jonas I**, na qual o olhar, em vez de ser aliado da razão, se dá como protagonista de uma ação de encontro – corpo a corpo - com o mundo.

Em **Nos ombros do monstro** as margens são exaltadas como locais da travessia e o eixo, obscuro, se dá como lugar da invenção. A partir da série de obras intitulada **Duas Margens** de Carla Zaccagnini, pensa-se no corpo que se oferece à travessia como o

praticante de um movimento de desvio. Conforme a ideia de tauromaquia pensada por Michel Leiris, o corpo que percorre o desconhecido deve praticar uma espécie de desvio que salva – ao mesmo tempo em que possibilita a proximidade com o desmedido – e que, no limite, pode ser pensado como aquilo que constituiria a própria obra de arte.

O prólogo e o epílogo dizem respeito à minha experiência como artista viajante. Junto à presente pesquisa textual, realizei um trabalho que consistiu em duas experiências de viagem, tendo como motivação minha memória familiar. A primeira viagem foi realizada durante o ano de 2012 em direção ao interior do Rio de Janeiro e resultou no livro intitulado *Valença*, no qual entrelaço fotografias da década de 70 pertencentes à minha mãe, fotografias minhas, narrativas epistolares e ficcionais. A segunda viagem aconteceu em 2013 e, a partir dela foi criado o livro *Massapê*, que consiste em imagens, textos e desenhos feitos em uma viagem realizada por terra do Rio de Janeiro até o interior do Ceará, local de nascimento de uma das minhas avós. Não é minha intenção abordar teoricamente minhas experiências no corpo dessa pesquisa, elas funcionam como outro vértice dessa potência que procuro desdobrar nesse texto. Porém, ainda que eu não apresente essas minhas viagens como objeto de investigação, elas irão tangenciar essa pesquisa no epílogo e no prólogo. Os dois livros também constarão em formato digital em um cd em anexo. Esses locais do texto funcionarão como indicativos dessa investigação poética, sem pretender explicá-la, ou dissertá-la, mas, de algum modo, sinalizá-la.

Travessias praticadas: a viagem como ensaio pretende investigar as viagens artísticas como um duplo movimento entre atravessar e ser atravessado relacionando a prática viajante a um ensaio da existência. Na busca por essa compreensão, são estudados quatro movimentos distintos, cada um dele tramado em um capítulo: narrar, atravessar, ser atravessado e bordejar.

1 ESCRITURAS OU AS VIAS DA VOZ

1.1 Ensaio: escritura-experimento

Há uma reconhecida proximidade entre viajar e narrar. Muitas foram as viagens que inspiraram diários, livros e relatos, como se houvesse um parentesco entre a prática viajante e a experiência narrativa. Interessa aqui perturbar essa relação, pensando em uma afinidade que estivesse para além da função historiográfica ou documental das narrativas de viagem, buscando captar algum teor desmedido próprio da prática viajante e da experiência narrativa, algo que as relacionasse pela via da inquietude. Investigam-se aqui algumas formas textuais, buscando compreendê-las enquanto operações que articulam experiência e relato. Pensa-se na escritura que não é neutra ou transparente, mas que contém em si a própria dimensão viajante. Aproximando-se desta relação entre a escritura e a viagem, Raul Antelo em *Mas, onde fica a viagem?* descreve a experiência de Henri Michaux pelo rio Amazonas:

Quase no fim do percurso de *Equador* (1929), navegando o Amazonas como turista aprendiz, Henri Michaux pergunta-se "mais òu est l' Amazon?", o que o conduz a uma pergunta ontológica mais capital ainda, "Mais, òu est-il ce voyage". Embora Michaux esteja no rio, navegue por ele, ele não vê o rio. Para vê-lo é preciso subir, vê-lo do alto, não basta a horizontalidade do deslocamento, mas exige-se, fundamentalmente, a verticalidade da abstração, uma cartografia, uma ficção. (2009, p.1)

A narrativa de uma viagem, através de um procedimento inventivo, *uma ficção*, diria ao próprio viajante algo de sua experiência. O que se revela nessa compreensão é uma desierarquização entre a vivência e a escritura, uma vez que a narrativa não é só pensada como produto da viagem, mas também como produtora de uma experiência de travessia: a escrita atravessa o vivido e lhe concede algum sentido. Antelo afirma essa relação entre o dizer e o percorrer ao notar: *Com efeito, Lacan, ao constatar que, em chinês, tao quer dizer vazio, mas também caminho, compreende que esse saber, tão longínquo aparentemente, existia em sua própria língua. Voie (via) é homófono de voix (voz) (...)* (2009, p.8). Pode-se entender, portanto, a voz narrativa como a construção de uma via a ser percorrida ao mesmo tempo em que é inventada.

Silviano Santiago em seu texto *Destinos de uma Carta* trata de certas particularidades da carta que Pero Vaz de Caminha endereçou ao rei de Portugal descrevendo o que havia no recém-encontrado Novo Mundo. Assim como o Amazonas de Michaux, a paisagem das terras novas precisou ser narrada para ser reconhecida. Santiago escreve:

É ao chegar às mãos do rei, no momento mesmo em que o rei de Portugal dela toma posse como legítimo destinatário, também toma posse da terra e dos seres humanos

por ela descritos pela primeira vez. A carta cria para a História o *acontecimento* da descoberta do Brasil por um país europeu. (2006, p.231)

O autor ressalta ainda o fato de a carta ter permanecido em navegação: ainda hoje é lida por diversas pessoas, com muitas finalidades. *Ela circula por entre as mãos humanas, de aquém e além-Atlântico, como se vivenciasse o tempo circular e infinito do navio fantasma que navega sem rumo pelos mares (...)* (SANTIAGO, 2006, p.230). Antelo e Santiago ressaltam a narrativa como constituinte da experiência da viagem, a escritura como o próprio percurso pela via-voz que recobre um caminho sem sentido prévio. Assim, pode-se pensar em um duplo movimento: a viagem incita à narrativa, mas a narrativa, de certa forma, também constitui a viagem. A via tange a voz na criação do percurso.

No final do século XVIII foi publicado pela primeira vez o texto *Viagem em Volta do meu Quarto* de Xavier de Maistre, que é uma experiência mais radical na direção desta relação entre viagem e texto. Após ter sido detido na cidade de Turim por tomar parte em um duelo, o autor é condenado a passar por uma prisão domiciliar de quarenta e dois dias e, sob essas condições, começa a escrever o texto no qual narra a experiência de um homem, como ele mesmo, preso em um quarto. O autor propõe a peculiar noção de uma viagem empreendida dentro de um único cômodo. Relacionando-se com a literatura das viagens, como as de Pero Vaz de Caminha, Marco Polo e Cristóvão Colombo, que narravam aventuras por locais absolutamente exóticos, Maistre busca emergir em seu próprio quarto com o mesmo entusiasmo de um viajante aventureiro. Assim, nessa experiência, o que conta não é o destino distante a ser narrado, mas a própria intensidade da narrativa, confirmando a noção de que o texto por si mesmo pode ser dar como uma experiência viajante. Descrevendo a geografia de seu quarto, o personagem de Maistre afirma:

Meu quarto (...) forma um quadrado longo com trinta e seis passos em toda a volta, beirando a parede bem de perto. Minha viagem terá, entretanto, mais que isso, porque eu o atravessarei frequentemente ao longo e ao largo, ou mesmo diagonalmente, sem seguir nem regra nem método. – Eu farei até ziguezagues, e percorrerei todas as linhas possíveis em geometria se a necessidade o exigir. (2009, p.29)

A escritura, portanto, se revela como esse multiplicador de itinerários, se dá como a potência ziguezagueante que transgride método e regra e perscruta o meio com a intensidade da invenção. Essa proposta diverge radicalmente do que se fazia como narrativa viajante até então e coloca em cena essa função da linguagem que, aqui, não se pretende transparente como um recurso descritivo, mas é ela própria a dimensão da errância. O autor, para dar conta dessa paradoxal tarefa que é viajar por quarenta e dois dias em um mesmo quarto, desenvolve

a teoria de que todo sujeito seria cindido em dois, havendo nele aquilo que é alma e aquilo que é a *besta*.

Percebi, por diversas observações, que o homem é composto de uma alma e de uma besta. – Este dois seres são absolutamente distintos, mas tão encaixados um no outro ou um sobre o outro, que é preciso que a alma tenha uma certa superioridade sobre a besta para estar em situação de fazer a distinção. (MAISTRE, 2009, p.31)

A besta é descrita como pura manifestação do corpo, com seus anseios e apetites. A alma, sendo mais leve e com uma superior facilidade em mover-se, seria autorizada a viajar enquanto o corpo, ou a besta, ficasse detido. O autor descreve seu livro como um exercício de digressão da alma; ou, pode-se inferir, da linguagem. Essa afinidade entre viagem e narrativa se dá, portanto, nesse ponto em que a linguagem é a via de elaboração da viagem e também onde a própria viagem acontece, em uma relação semelhante à escritura biográfica, como afirma Elizabeth Muylaert Duque-Estrada:

Deve-se tomar como certo o fato de que a vida produz a autobiografia, da mesma maneira que um ato *produz* as suas consequências? Ou, ao contrário, não seria legítimo inverter esta equação e afirmar que é antes o projeto autobiográfico que *produz* e *determina* a vida, já que o trabalho do escritor é governado pelos recursos da própria linguagem? (2009, p.52)

A relação entre viajar e narrar é tão estreita quanto viver e contar a vida. A vida cria a narrativa e a biografia produz a vida assim como a viagem é relatada na escritura e seu relato é também criador da experiência viajante. Afinado a essa sensibilidade que compreende a narrativa como a produtora de um acontecimento, em *O livro por vir*, Blanchot evoca a ideia do canto das sereias para pensar isso que seria tanto a motivação daquele que narra, como sua sempre iminente ruína, seu fracasso. Portadoras de um canto mortal, as misteriosas criaturas que na Odisseia faziam com que os navegantes naufragassem são a própria imagem do paradoxo disso que só pode ser desvendado em fracasso. Para ouvir o canto, perde-se algo: a mobilidade, a rota, a possibilidade de prosseguir. O canto das sereias, portanto, é algo que só se ganha em perda. A inspiração do narrador seria uma atenção ao canto das Sereias: ao irresistível chamado do desvio. Escreve Blanchot:

As sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se pode desaparecer (...). (2005, p.3)

O autor propõe que a sedução do canto é justamente sua imperfeição, pois é *de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando, nele, o prazer extremo de*

cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida(...), o canto do abismo (BLANCHOT, 2005, p.4). O canto das sereias é a possibilidade da queda, o chamado irresistível ao tombo, o que convoca o narrador através disso que poderíamos nomear *inspiração*. Blanchot pode ser aqui aproximado a Maistre por propor essa tentação desviante que é o canto das sereias como uma experiência de deslocamento, afirma: *Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação* (2005, p.4). Viajar e narrar, potências da palavra. Navegar e escrever: dar ouvidos a voz do abismo.

Em *A Parte do Fogo*, Blanchot fala da literatura como *uma experiência vital, um instrumento de descoberta, um meio para o homem se pôr à prova, de se tentar, e nessa tentativa buscar ultrapassar os seus limites* (2011a, p.222). Se, por um lado, atender ao chamado da voz do abismo é ir em direção ao absolutamente desconhecido; por outro, a escritura é pensada como um gesto de auto-experimentação. Perigo e conhecimento estão entrelaçados nessa prática na qual experimentar a si mesmo é sempre estar a caminho daquilo que não se prevê.

(...) esse movimento misterioso e perigoso do ato de escrever, pelo qual aquele que escreve, começando uma frase sem saber aonde o conduz, empreendendo uma obra na ignorância do seu fim, se sente ligado ao desconhecido, engajado no mistério de uma progressão que o supera e pela qual se supera, progressão em que ele arrisca se perder, perder tudo e também encontrar mais do que procura. (BLANCHOT, 2011a, p.231)

Assim, considera-se que a escritura e a viagem são ações em torno de um chamado: o canto das sereias, a voz do desconhecido. E, por isso, são práticas do risco. Em *O espaço literário*, Blanchot vai buscar nas cartas de Rilke essa ideia do risco como traço fundamental de uma obra de arte. Blanchot o cita: *As obras de arte são sempre os produtos de um perigo corrido, de uma experiência conduzida até ao fim, até ao ponto em que o homem não pode continuar* (2011b, p.257). Afirma que a obra de arte é risco porque é a afirmação de uma experiência extrema. Esse risco, afirma o autor, seria colocar os fundamentos da própria prática em questão.

O risco é mais essencial; é o perigo dos perigos, pelo qual, de cada vez, é radicalmente questionada de novo a essência da linguagem. Arriscar a linguagem, eis uma das formas desse risco. Arriscar o ser, essa palavra de ausência que a obra pronuncia ao pronunciar a palavra começo, é a outra forma do risco. (BLANCHOT, 2011b, p.260)

Se a narrativa arrisca a linguagem, pode-se pensar que a viagem arrisca o próprio mover-se, coloca o deslocamento em questão. Ilumina-se no descaminho, faz da deriva uma fortuna e, atendendo a voz do abismo, abre uma trincheira com a lâmina da invenção.

Por que razão o risco seria claridade? Por que o tempo da aflição seria o tempo da chance? Quando Hölderlin fala dos poetas que, como os sacerdotes de Baco, vagueiam de região em região na noite sagrada, essa perpétua passagem, *infortúnio do extravio* para aquele a quem falta um lugar, seria também a *migração fecunda*, o movimento que mediatiza, o que faz dos rios uma linguagem e da linguagem, a permanência, o poder pelo qual o dia subsiste, é a nossa morada? (BLANCHOT, 2011b, p.270)

Maistre e Blanchot se aproximam neste ponto no qual a escritura é a própria deriva e contém em si a vertiginosa potência do descaminho, do ziguezaguear sobre si mesma e onde o *infortúnio do extravio* pode ser transmutado em *migração fecunda*.

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar onde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. Essa é uma relação muito delicada, sem dúvida uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa. A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atenção, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 2005, p.8)

Blanchot afirma que a narrativa literária é uma experiência que se dá entre o chamado e o risco, daí a imagem do navegador ser relacionada a do narrador. Narra aquele que experimenta arriscar a linguagem, navega o que arrisca o próprio navegar, sendo comum a essas experiências a possibilidade do desvio, do encontro com o inesperado. Busca-se tratar aqui de práticas poéticas em torno do viajar, mas não da viagem como uma experiência do acúmulo (de informações, de imagens, de saberes), antes uma experiência de proximidade do abismo: do ser chamado e correr o risco, do agir sob a atração do imponderável. Portanto, a partir de Maistre e Blanchot, trata-se de perceber a narrativa de viagem como a própria potência errante. É no dizer a viagem que ela se cria e é criando o viajar que viajante surge, havendo portanto um duplo movimento: criar criando-se. Disso se tratam as experiências de viagens artísticas que serão trabalhadas aqui.

É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo. Isso parece obscuro, evoca o embaraço do primeiro homem se, para ser criado, tivesse precisado pronunciar ele mesmo, de maneira totalmente humana, o *Fiat lux* divino capaz de lhe abrir os olhos. (BLANCHOT, 2005, p.9)

Em *A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*, Jorge Larrosa aponta a noção de ensaio como essa prática de criar a si próprio enquanto se cria uma obra. A partir da leitura dos textos de Foucault, propõe o ensaio não como uma forma literária, mas como uma operação. Ou seja, não se trata de um modo de

organizar um texto, mas algo que tem a ver com uma mobilização existencial. Afirma que o ensaio poderia ser denominado a *linguagem da experiência*, um modo de operar que está entre a experiência e o pensamento e, no limite, a experiência de si no pensamento. Portanto, o ensaio seria o trabalho dessa *natureza plástica do eu* tecida em uma escritura. Afirma Larossa:

Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; e o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose. (2004, p.32)

O ensaio guarda em si algo de inquietante, tem um espírito virulento. Adorno em *O Ensaio como Forma* desenvolve uma argumentação que busca positivar certas características da forma ensaio. Afirma que *felicidade e jogo lhe são essenciais*, o fundamento lhe é indiferente e, assim *ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar* (2003, p.17), havendo, portanto algo de arbitrário e de subjetivo na escrita ensaísta o que lhe garantiria um lugar entre os despropósitos. Adorno, porém, não considera que estas características façam do ensaio algo a ser desconsiderado, pelo contrário, faz um elogio ao fato de este não levar em conta os fundamentos, a identidade, a totalidade, sendo uma afirmação do efêmero e um recuo diante da violência do dogma e que, portanto, faz viver aquilo que há de inquietante e perigoso nos conceitos abstratos. Afirma que (...) *a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível* (ADORNO, 2003, p.45). Diz que quem ensaia o faz *metodicamente sem método*, experimentando portanto.

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução. Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra “tentativa” [Versuch], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante. (ADORNO, 2003, p.35)

A imagem dessa intenção tateante une, neste ponto, a narrativa, a viagem e o ensaio. Afirmado as narrativas viajantes como práticas de ensaio quer-se ressaltar seu caráter desestabilizador das certezas identitárias, pois tudo se opera na indefinição da experiência. Como o personagem de Maistre, é o pensamento poético que pode experimentar o espaço de modo especial, é ele que transforma o percorrer em ensaio. *Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever* (BENSE apud ADORNO, 2003, p.35). Viajar e narrar, como ensaio de si e da linguagem, são movimentos imprevistos, pois não obedecem a regras reconhecíveis, são antes investidas na obscuridade, já que, como afirma Elizabeth Muylaert Duque-Estrada em *Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si*:

(...) o mergulho dentro de si não termina no horizonte da razão nem no abrigo do coração, mas se estende infinitamente no dilaceramento de sua não coincidência a si. Se a existência não obedece à ordem da razão não é por isto irracional; aquém ou além da razão e da desrazão, sua natureza é a do desejo. (2009, p. 65)

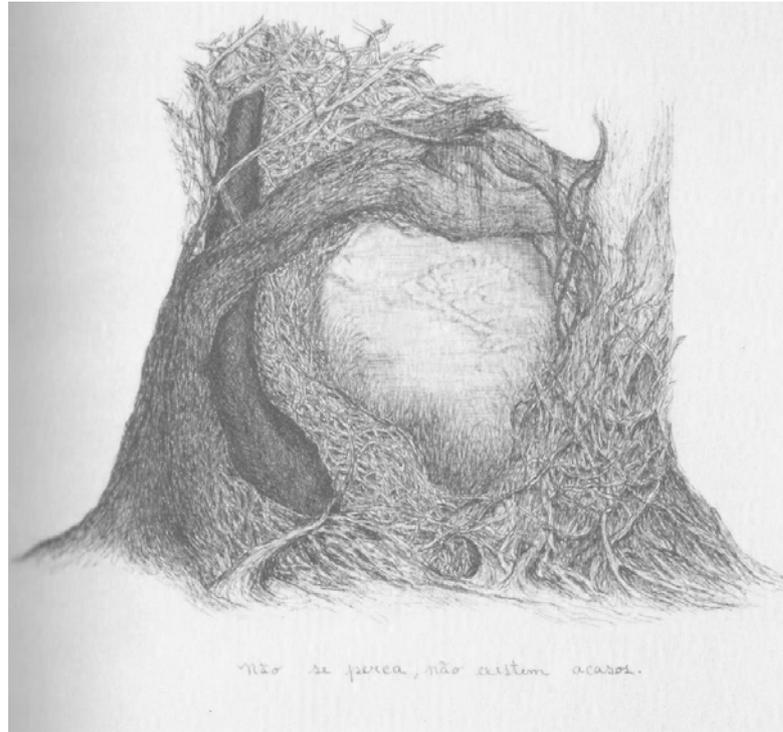
Obscura como o desejo e de natureza experimental, a narrativa de viagem se dá aqui como trabalho poético de fricção com o mundo que produz ensaios do viajar e do ser viajante.

1.2 Aforismo: escritura-fora

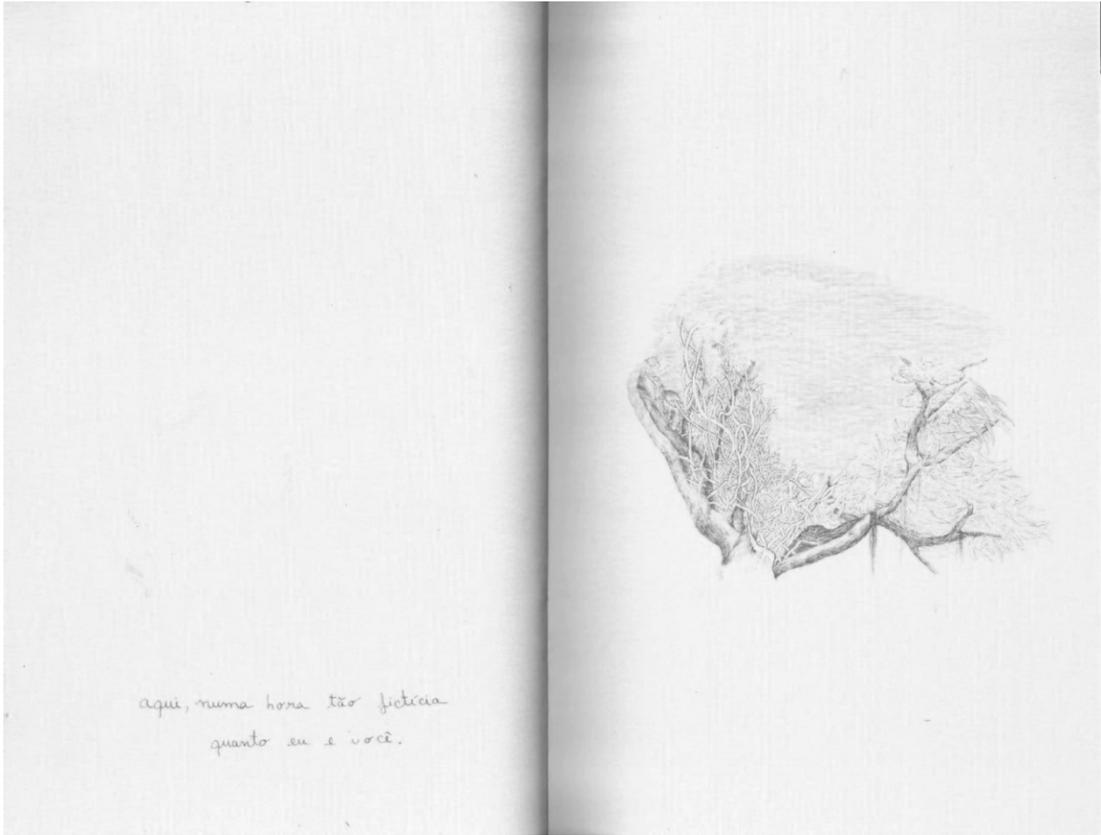
Nos desenhos feitos com nanquim e lápis aquarelável sobre papel, que integram um conjunto de obras intitulado *Abre-se a Floresta*, Nazareno apresenta um traço delicado e minucioso. Galhos, arbustos, raízes, folhas e cipós entrelaçados emolduram clareiras, caminhos e pedaços de um sugerido céu. São portais por onde a floresta se abre sem se dar a ver. Nazareno apresenta aberturas possíveis no denso de uma mata, pequenos rasgos entre o emaranhado das plantas. Junto de cada desenho há pequenas frases, são elas: *Não se perca, não existem acasos. Aqui, numa hora tão fictícia quanto eu e você. Radiante, incapaz de querer ou poder enganar. Cuidado!, Aqui na floresta, as perguntas nunca serão indiscretas, mas as respostas sim. Aproveite toda a duração do espanto pois não existe garantia de uma nova ocorrência.* Essas frases-lampejo parecem ser parte de uma narrativa inexistente e

intrigam por sua injustificação, sua aparição desencadeada. Tanto os desenhos como os textos tem algo de fragmentário: o ar de um esboço, de uma nota rápida que se toma em um caderno.

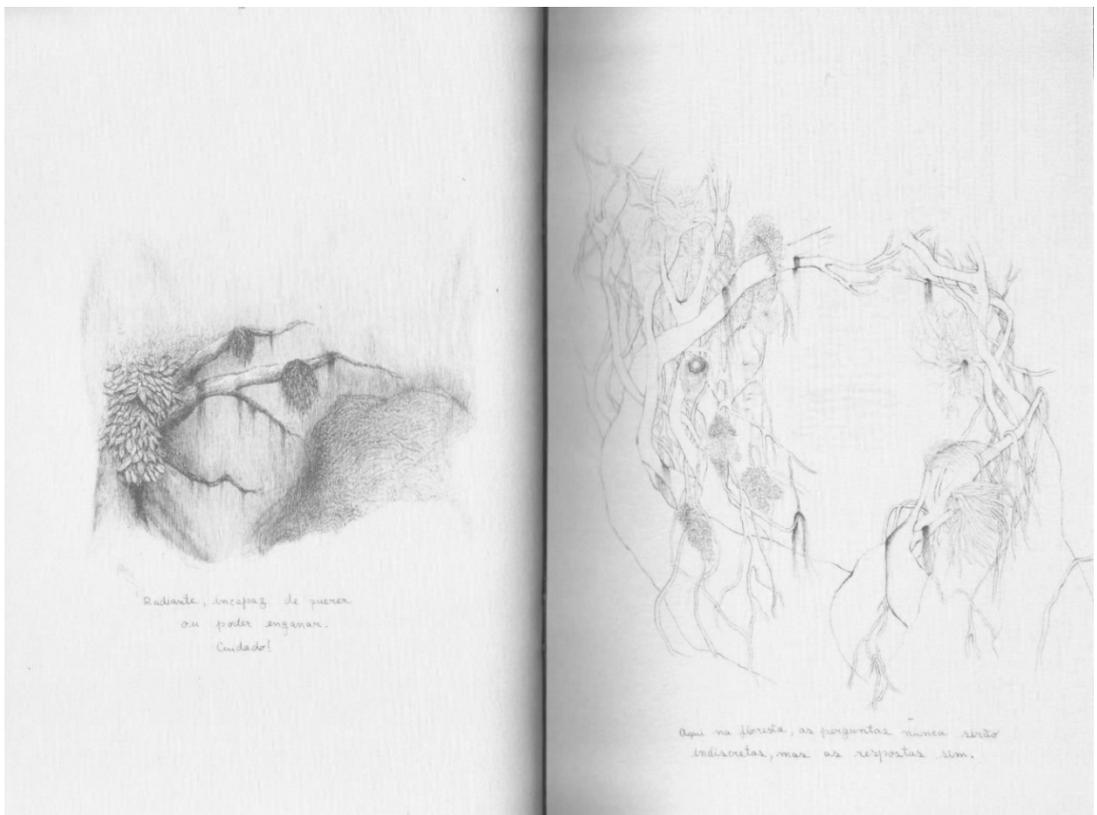
Figura 2



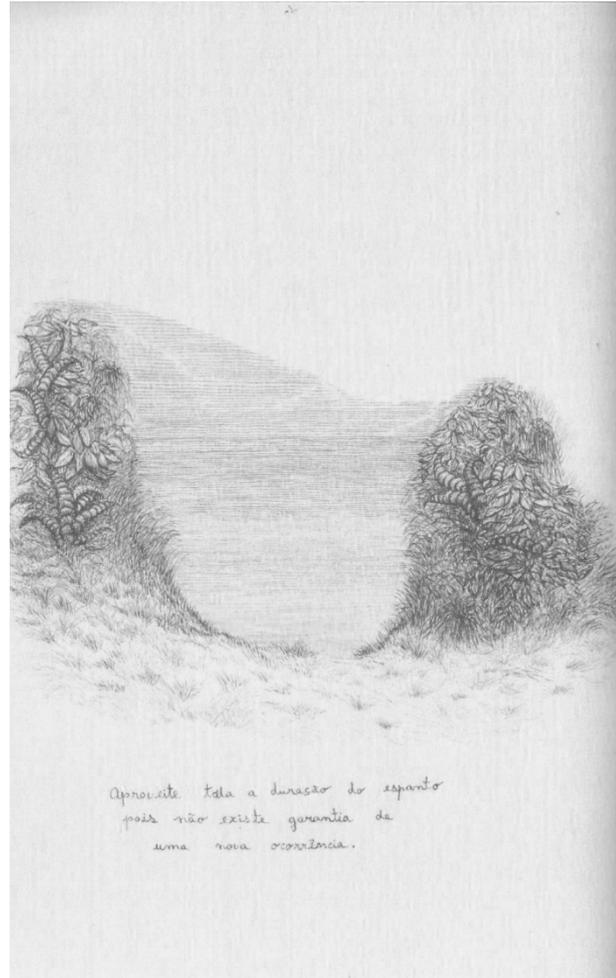
(a)



(b)



(c)



(d)

Legenda: desenhos da série *Abre-se a Floresta* de Nazareno de 2012, cada um medindo 31 x 41 cm.

Fonte: NAZARENO. **Abre-se a Floresta**. Catálogo. Rio de Janeiro: Luciana Caravello, 2012.

São desenhos que remetem ao imaginário da floresta, mas que a percorrem por fora, pela entrada, pelo passo antes da incursão. Tratam da porta, do início de uma trilha, do local onde é tomado o passo decisivo. São imagens que evocam as forças da floresta obscura e densa, mas antes disso, a potência da entrada. Tem a ver com o fragmento e com a relação interior/exterior e, por isso, possuem a força de um pensamento nômade conforme este é pensado por Deleuze. Em um texto de 1973 intitulado *Pensamento Nômade*, o filósofo aborda a filosofia de Nietzsche através da análise da forma de alguns de seus textos: o aforismo. Para Deleuze, a forma da escritura não é suporte para as ideias, mas a própria ideia posta em prática, o exercício escrito de um projeto filosófico. Afirma que o aforismo é um jogo de forças sempre exteriores umas às outras. Também ressalta que essa exterioridade

distancia o aforismo da identificação com uma superfície veladora de um sentido profundo, sendo antes a própria exterioridade plena e potente da linguagem. Deleuze escreve: *Se você colocar o pensamento em relação com o fora, nascem os momentos de riso dionisíaco, é o pensamento ao ar livre* (1973). Essa seria a potência do pensamento nômade revelada na produção aforística: a relação com o fora, com os estados intensivos, com o avesso da representação. Em análise a esse texto de Deleuze, Miguel Angel de Barrenechea descreve:

O aforismo é um fluxo, uma força ou jogo de forças, que pretende voltar-se para o exterior; longe de constituir-se na expressão de uma intimidade ou de um conceito, é um impulso lançado para o mundo, para os corpos, para a vida. Nietzsche afirma: “não escrevo mais com palavras, mas com raios”, e “todos os meus pensamentos estão escritos com sangue”. Eis o que achamos num aforismo: sangue, suor, fluxos... (...) (2000, p. 108)

Assim como o ensaio, o aforismo não é apenas uma forma textual, mas um procedimento, um modo de enfrentar as relações entre pensamento e vida. A fragmentação aforística tem a ver com as forças do fora, com *o ar livre*. Na produção dos pintores viajantes da História da Arte, encontram-se seus esboços, seus cadernos de viagens. Paralelas às obras consideradas oficiais, ali há uma produção fragmentária, muitas vezes produzida literalmente a céu aberto, feita a caminho de algum lugar, afetada pelas forças do fora. Olhando alguns esboços que Rugendas fez em uma de suas viagens ao Brasil é possível encontrar semelhanças do tratamento e da forma dos desenhos de Nazareno.

Figura 3



Legenda: *Três estudos de árvores* de Rugendas feito entre 1822-25.

Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas**: obras e documentos. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

O que está em questão, entretanto, não é apenas a forma-esboço ou a noção de fragmento, mas esta potente relação que eles e travam com o fora. Blanchot, que teorizou a noção de Fora, dá uma pista para entender as possíveis relações entre os viajantes, sua produção artística e o Fora. No livro *A Conversa Infinita: a experiência limite*, Maurice Blanchot também pensa a escrita aforística de Nietzsche e afirma:

Que uma forma tal marca sua recusa de sistema, sua paixão pelo inacabado, o fato de pertencer a um pensamento que seria o do *Versuch* ou dos *Versucher*, que ela esteja ligada à mobilidade da pesquisa, ao pensamento do viajante (o de um homem que pensa caminhando e segundo a verdade do caminhar), sobre isso não resta dúvida. (2007, p.115)

Relaciona, portanto, a paixão pelo inacabado a essa bela ideia de uma verdade do caminhar, a própria potência do pensamento nômade. Evoca ainda outra imagem para descrever o aforismo, o seixo: *uma pedra de origem misteriosa, um grave meteoro que, mal caiu, já que volatizar-se* (BLANCHOT, 2007, p.115). O aforismo como seixo seria a *fala única, solitária, fragmentada, mas, a título de fragmento, já completa, inteira nesse despedaçamento e de um brilho que não remete a coisa alguma estilhaçada* (BLANCHOT,

2007, p.115). Assim, ressalta que o caráter fragmentário da escrita aforística não diz respeito a uma incompletude, já que *o fragmentário não precede o todo, mas se diz fora do todo e depois dele* (BLANCHO, 2007, p.116). Ou seja, uma possível relação entre o aforismo e o fora teria a ver com a possibilidade de ele estar *fora* da lógica da completude: nem completo, nem incompleto, inteiro em seu despedaçamento.

Há ainda outras relações possíveis, uma delas está marcada pela palavra alemã não traduzida ao português: *Versuch* ou *Versucher*. Nietzsche anuncia, no aforismo 42 de *Além do Bem e do Mal*, o surgimento dos *filósofos tentadores*. Nomeia essa própria ideia como uma *tentação*. Os termos em alemão são normalmente traduzidos como *experimentadores* e *experimento*. Porém, o tradutor brasileiro Paulo César de Souza optou por uma significação mais complexa dos termos. Eles convocam, para além do caráter de *ensaio* e *tentativa* de filosofia, a ideia de uma implicação do sujeito em seu pensamento: a filosofia como tentativa, mas também como tentação. Cássia Maria Chaffin Guedes Pereira em sua tese de doutorado *A perdição criadora* escreve:

A ruptura de Nietzsche com a tradição está encarnada em seu texto, no estilo singular que constrói. A estrutura aforística expressa seu método de análise. Ao escrever em fragmentos, afasta-se da preocupação dos filósofos de apresentar raciocínio linear, sustentado por provas e demonstrações. Nietzsche considera o empenho na construção de um sistema coerente fuga da dimensão trágica que caracteriza a vida, na sua contínua mutação. Dizendo proceder de modo neutro, puramente racional, os filósofos colocam-se acima da vida, mirando sempre na direção do absoluto, do Verdadeiro, que tem conteúdo imóvel, essencial. Para Nietzsche, trata-se de atitude de defesa em relação ao múltiplo e ao imprevisto. Ao acaso, ao afastamento da *tentação*. Razão corresponde aqui à reação, expressa afeto *reativo*, que nega a vida. (2011, p.120)

Pereira pensa ainda nos espaços em branco presentes entre os aforismos. Os descreve como momentos de suspensão da palavra, mas não do pensar. *Talvez esses momentos sejam aqueles em que o pensamento experimenta maior ebulição* (PEREIRA, 2011, p.121). Evoca uma citação em que Nietzsche afirma *Prefiro meus pensamentos mudos em ponto de suspensão do que aqueles que já redigi* e escreve que tais pensamentos suspensos *revelariam o clamor incessante das forças que nos alimentam, e, no entanto, permanecem obscuras, misteriosas. São tentações, despertam afetos que nos deixam perdidos* (PEREIRA, 2011, p.121). Pensando a própria suspensão como o espaço tentador, voltamos aos desenhos de Nazareno e encaramos o furo como a entrada para a floresta. É o espaço irrevelado que chama, que tenta e que faz tentar. Pereira, acerca dos pensamentos suspensos, afirma: *Cultivá-los nos permitirá colocar em suspensão as certezas que nos garantem identidade e poder. E que nos vinculam de modo automático à vida. Ou será à morte? Pensar não é meramente articular categorias estabelecidas, mas acordar o não pensado* (PEREIRA, 2011, p. 121).

Nesse sentido, o que a escrita aforística provoca é uma pausa na articulação consciente. O silêncio entre os aforismos chama à demora, a experiência do estranho. O texto aforístico *foge ao controle*, é estranho, imprevisto, e tem relação com o acaso. *São tentação, provocam perdição* (PEREIRA, 2011, p.125). Mas não a perdição que aniquila, sendo antes, como propõe a tese de Pereira, uma *perdição criadora*: isto que a autora descreve como processo de mergulho nas intensidades pulsionais e da emersão desse caos por meio da invenção de nova aparência (PEREIRA, 2011, p.129). O perder-se da trilha coletiva e construir novos caminhos (PEREIRA, 2011, p.138). Reconhecer-se em suas paixões, aceitá-las como desafio. Perder-se nelas para achar-se de modo distinto (PEREIRA, 2011, p. 143).

A potência aforística que se pode apontar em *Abre-se a Floresta* perpassa a forma e a intensidade do fragmento, apresenta o silêncio e o corte e se relaciona com toda a tradição dos esboços de viajantes, esses, acima de tudo, feitos em relação com o Fora. Essa potência aforística pode ser pensada como algo possível aos artistas viajantes, pois esses agem, sobretudo, tendo o fora como a tentação. São artistas da perdição: perdem-se para criar.

Em *Mil Platôs: Esquizofrenia e Capitalismo: vol 5*, Gilles Deleuze e Félix Guattari pensam as forças nômades e as comparam com o modelo hidráulico, isso que se move em fluxos mais ou menos indomáveis. Afirmam que

(...) o modelo hidráulico da ciência nômade e da máquina de guerra consiste em se expandir por turbulência num espaço liso, em produzir um movimento que tome o espaço e afecte simultaneamente todos os seus pontos, ao invés de ser tomado por ele como no movimento local, que vai de tal ponto a tal outro. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.28)

Operando em turbulência, a ciência nômade é uma prática de afecções em que fluxos se atravessam e desviam uns aos outros provocando inesperadas rotas. Seguem afirmando que:

Colocar o pensamento em relação imediata com o fora, com as forças do fora, em suma, fazer do pensamento uma máquina de guerra, é um empreendimento estranho cujos procedimentos precisos pode-se estudar em Nietzsche (o aforismo, por exemplo, é muito diferente da máxima, pois uma máxima, na república das letras, é como um ato orgânico de Estado ou um juízo soberano, mas um aforismo sempre espera seu sentido de uma nova força exterior, de uma última força que deve conquista-lo ou subjuga-lo, utilizá-lo). (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.46)

A narrativa dos artistas viajantes tem algo de aforístico no sentido em que também eles falam sobre aquilo que desconhecem. Não produzem máximas a partir de um estado saber absoluto, se indagam e experimentam enquanto narram. Seguem a lógica proposta por André Gide quando ele afirma: (...) *não permaneças junto do que te assemelha, ou que a ele te tornes semelhante, já não te será mais proveitoso. Cumpre que o deixes. Nada mais perigoso*

para ti do que tua família, teu quarto, teu passado (1982, p.39). Gide, no prefácio de *Os Frutos da Terra* recomenda ao seu leitor: *Quando me tiveres lido, joga fora este livro – e sai. Gostaria que te tivesse dado o desejo de sair - sair do que quer que seja e de onde seja, de tua cidade, de tua família, de teu quarto, de teu pensamento* (1982, p.13). Essa é a lógica da escrita aforística: a saída de si em direção ao fora.

Nazareno oferece conselhos àquele que ouve o chamado da floresta, mas são conselhos de *perdição*. *Aproveite toda a duração do espanto pois não existe garantia de uma nova ocorrência* escreve o artista apontando para isso que talvez seja o único imperativo para o artista viajante: o engajamento no espanto. Ressalta-se que ao ser perguntado por mim se havia ido à floresta de fato, afirmou: *Eu já estive em algumas florestas e morei no meio rural com mata*. Não se tratando de uma floresta específica, mas de uma impressão ou experiência mais geral. Assim, afirma-se que o que está em questão nesse trabalho não é a viagem como realidade, mas uma espécie de forma-viagem, ou procedimento viajante do pensamento poético.

1.3 Biografema: escritura-estilhaço

No ano de 1999, a artista Alessandra Sanguinetti começou a trabalhar em uma série intitulada *As Aventuras de Guille e Belinda e o Sentido Enigmático de seus Sonhos*. Durante dez anos trabalhou nesse projeto, no qual fotografava duas jovens primas, Guille e Belinda, que viviam em uma fazenda na zona rural próxima à Buenos Aires. A artista as acompanhou de 1999 a 2009, visitando-as periodicamente. As imagens produzidas nesse período tem algo de idílico, tratam da relação das meninas com os animais, apresentam diversas texturas, ranhuras e entrelaçamentos. Retratam a solidão de corpos lânguidos e a interação de corpos alegres, a paisagem e a arquitetura simples, a infância entre a celebração e a melancolia. Sugerem a nudez de corpos atentos, dançantes ou em repouso, a estranheza de cenas oníricas, a vaidade das meninas, seus corpos transitando da infância para a adolescência. Apresentam as brincadeiras, os jogos, cenas prosaicas e dias especiais. Tratam da relação com a terra, com o rio e a paisagem. Retratam os namoros, a casa e os vestígios dos corpos, os nascimentos e as mortes. Em um texto de 2009 publicado em seu site, Sanguinetti fala sobre o projeto:

Eu passei os verões da minha infância na fazenda do meu pai fora de Buenos Aires. Depois da longa viagem pela estrada e pelo caminho empoeirado, assim que chegávamos, eu corria para frente do carro e começava o delicado processo de deslocar as borboletas esmagadas de dentro do radiador ainda quente. A maioria estava quase morta, mas uma ou duas se apegariam ao meu dedo, vagarosamente

recuperariam o centro, reviveriam e, eventualmente, voariam para longe, sempre deixando para trás um pouco de pó de suas asas.

Eu tenho duas irmãs mais velhas, mas quando eu tinha nove anos, eles eram adolescentes, existindo em outra dimensão, por isso, eu passeava praticamente sozinha ao redor dos currais, os galpões e os campos, conversando com os cavalos e as vacas, sentindo-me triste pelas ovelhas eternamente assustadas, seguindo meu pai enquanto ele fazia suas rondas, conversando com a Isabel, esposa do capataz, olhando para as peles de cobra em galhos de árvores, virando besouros, fazendo pipas de jornais. À noite eu recortava velhas revistas *New Yorker* que minha mãe trazia de suas viagens para os EUA e com essas fotos eu illustrei o meu próprio jornal, "The Bumble Bee", que eu vendia para os meus pais por um peso.

À noite, arrumávamos as cadeiras do lado de fora e esperávamos impacientemente pelo aparecimento de UFOs e contávamos estrelas cadentes. As únicas viagens que fazíamos eram para a casa de Doña Blanca, onde meu pai levava pneus a serem corrigidos, comprava ovos, queijo e compotas caseiras. Ela tinha matilhas de cães e filhotes que nos cumprimentavam pulando e arranhando; ovelhas, cabras, coelhos, pôneis vagavam soltos, e montes de ossos de animais, sucata e móveis velhos que ficavam todos em uma exibição caótica. No país, a maioria dos lugares ia de um silêncio aborrecido a uma erupção de movimento e ruído quando os visitantes chegavam, então eu presumi na época que algo fora do comum estava sempre prestes a acontecer na casa de Doña Blanca.

Meus pais venderam a fazenda em 1981, e levaria um bom tempo até que eu voltasse para o campo. Quando eu o fiz, foi para sua nova fazenda menor ao sul de Buenos Aires, e eu era mais velha, tinha acabado de voltar de um ano estudando fotografia em Nova York. Um dia meu pai me levou em uma curta viagem de carro para encontrar alguém que consertasse sua bomba de moinho de vento quebrada. Nós dirigimos poucos quilômetros e diminuimos a velocidade perto de um grupo de árvores. Uma matilha de cães selvagens saiu correndo, pulando e arranhando as portas da pick-up, e uma mulher grande abriu um portão de arame frágil e caminhou em nossa direção sorrindo e gritando para os cães ficarem quietos. Era Juana. Passei os próximos anos visitando Juana constantemente, fotografando seus animais, ouvindo seus contos de dias passados, suas reflexões sobre a vida e sobre a Bíblia. Ela me contou os nomes de todos os seus animais, suas histórias e, enquanto eviscerava um javali morto recentemente abatido, insistia que se você prestasse suficiente atenção aos animais, você seria capaz de entender e ver o que cada um é singular.

Havia sempre muitos visitantes na casa de Juana, e a maioria deles se sentava silenciosamente tomando mate e saindo sem dizer uma palavra. Uma vez a cada duas horas um carro passava, ou um homem a cavalo andava por ali e tirava o chapéu em saudação. Os visitantes mais regulares eram suas filhas crescidas Pachi e Chicha, que moravam nas proximidades com suas próprias famílias. Elas vinham com suas filhas mais novas Belinda e Guillermina, e conversam enquanto preparavam pão frito doce e bebericavam mate. Beli e Guille estavam sempre correndo, escalando, perseguindo galinhas e coelhos. Às vezes, eu as fotografava apenas para que elas me deixassem em paz e parassem de assustar os animais, mas na maioria das vezes eu as deixava fora do quadro. Eu era indiferente a elas até o verão de 1999, quando eu passei quase todos os dias com elas. Elas tinham nove e dez anos então, e um dia, em vez de pedir-lhes para se afastar, eu as deixei ficar.¹

¹ Tradução feita pela autora da versão original em inglês disponível em <http://alessandrasanguinetti.com/index.php/adventures/info/>. Acesso em 20 de novembro de 2013.

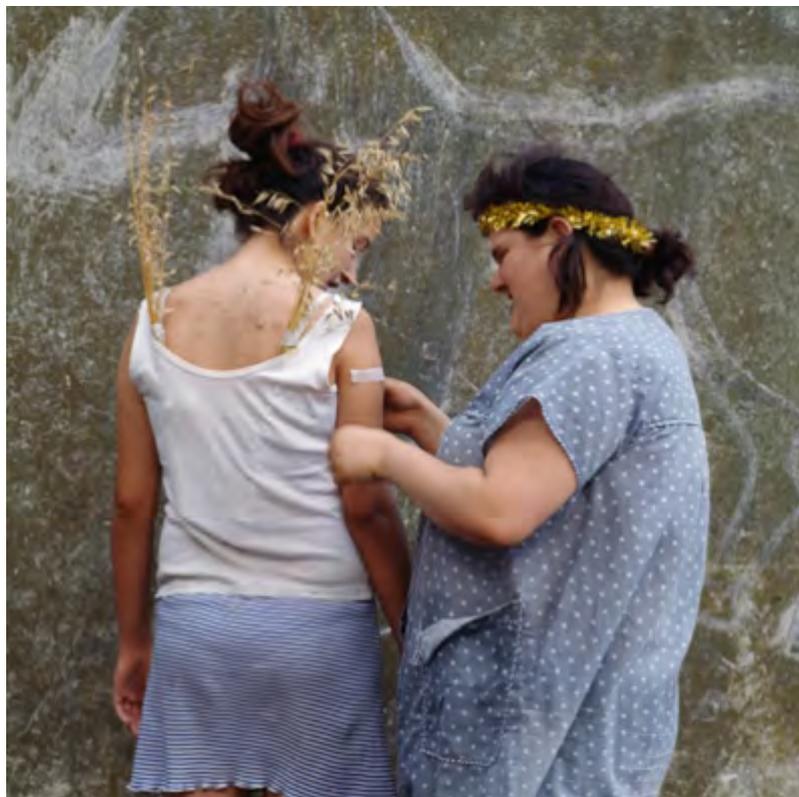
Figura 4



(a)



(b)



(c)

Legenda: *As Aventuras de Guille e Belinda e o Sentido Enigmático de seus Sonhos* de Alessandra Sanguinetti, realizado entre 1999 e 2009.

Fonte: <<http://alessandrasanguinetti.com/>>

Ao se deparar com um inesperado interesse pelas meninas, Alessandra passa a fotografá-las periodicamente, refazendo a viagem até a fazenda de Juana durante dez anos. Ao aproximar as fotografias a essa narrativa pessoal, a artista relaciona o trabalho à dimensão da vida enquanto matéria biográfica. Entrelaça sua vida, com sua infância e sua própria experiência no campo, às vidas dessas meninas que são apresentadas nas imagens de modo bastante potente e singular. Nessa obra, a viagem não é um tema, mas um método e, de algum modo, uma fantasmagoria, já que a artista inicia a narrativa na qual apresenta a obra falando das borboletas que ficavam presas no carro no qual viajava em sua infância. O cenário do campo argentino, em sua obra, guarda a potência do deslocamento, dos encontros súbitos, das amplas solidões. Viajar rumo ao campo é seu modo de criar esse belo arquivo, essa versão de um tempo da vida de Guille e Belinda.

Em *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes escreve um prefácio no qual aborda a noção de biografia e cunha o termo *biografema* para dar conta de sua compreensão acerca de uma dimensão da narrativa biográfica:

(...) é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que atiram ao vento após a morte (ao tema da urna e da estela, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os estilhaços de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos): se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma (...) (2005, p. XVI)

Barthes coloca em questão esta dialética obscura: por um lado o texto deve ser destruidor do sujeito e por outro deve multiplica-lo, mas justamente por lança-lo à dimensão do não-todo, do estilhaçado. Só a narrativa desse sujeito interessa ao biografema, que, ao modo dos átomos epicurianos, tecem encontros fortuitos e forjam existências contingentes, porém singulares. A respeito dessa relação da escritura com a vida, Gilles Deleuze em *Crítica e Clínica* ressalta a potência da escritura em ultrapassar o vivido:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz disse e fez. Escrever é um caso de devir sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. (1997, p.11)

Por estar mais próxima do informe que da medida, a escrita seria aquilo que alargaria as possibilidades do vivível com sua vocação para os devires, os desvios. Se para Barthes o

Biografema é a escritura de uma vida mais plena porque nunca-toda, Deleuze afirma que a escrita é sempre-outra e que guarda em si a potência de fraturar o mesmo na direção do que difere.

A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas. (DELEUZE, 1997, p.12)

O desvio pela criação poética é sempre mortal, porque sempre oferece a possibilidade de estilhaçar a identidade estabelecida e levar o sujeito ao exílio de si: *Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. (...) a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)* (DELEUZE, p. 13, 1997). Há aqui, portanto, a noção paradoxal que falar de si é necessariamente se esvaziar de si, se estilhaçar e se deixar contaminar pelo que não é próprio. Esse teor está presente na obra de Alessandra Sanguinetti, tanto pela maneira como refrata sua própria vida às vidas de Guille e Belinda, como pela maneira como constitui o imaginário do cotidiano delas: lampejante, onírico, intempestivo, engajado na invenção. A matéria vivida, nessa obra, não precede a invenção, mas é tramada e indistinta a esta. Elizabeth Muylaert Duque-Estrada em *Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si* inicia seu livro com uma narrativa:

Conta-se que o poeta francês Lamartine, depois de ter escrito um dos seus mais famosos poemas autobiográficos, no qual evoca a casa que nascera, em Milly, visitou-a e deu-se conta de que sua fachada e jardim pouco se assemelhavam à casa que a sua memória criara. Sob o impacto da perturbação trazida por esta não coincidência entre sua memória e aquilo que reviu, Lamartine viu-se diante da urgência de reconstruir a casa onde passara a sua infância, de modo que ela se mostrasse fiel ao seu poema. Era preciso que o arquivo da sua memória emprestasse realidade à casa onde nascera e crescera. (2009, p. 13)

À autora interessa essa relação entre viver/contar a vida e, sobretudo, as possibilidades inventivas e desierarquizadas de tramar essa relação. Duque-Estrada pontua que a partir de uma tradição que se inicia com Nietzsche, Freud e Marx entende-se que o sujeito não está presente a si mesmo e que a relação consigo é uma relação heterogênea – *estilhaçada, esburacada*. O sujeito não é capaz de se esclarecer a si próprio e por isso, ao falar de si, só pode ser criar, inventar a si. De tal modo, a noção de biografema reivindicada por Barthes seria essa escritura de si que se assume distante da verdade e perto de uma certa autenticidade, como define Blanchot:

(...) aqui, onde tudo pode ser deformado e inventado, a palavra autêntica se liberta de todo e qualquer confinamento ao custo de manter-se num movimento incessante, pois que ela não reproduz uma realidade preexistente, mas só pode existir na

condição de produzir a sua verdadeira verdade (...). (BLANCHOT apud DUQUE-ESTRADA, 2009, p.19)

Blanchot afirma a necessidade de o gesto poético ser o criador de uma *experiência original*, inventor de uma verdade própria, de uma autenticidade que não seja subordinada à facticidade. A escrita de si permeia o impossível, o indizível, está lá onde a linguagem não se dá como transparência de conteúdos ou mediadora de sentido e tem mais relação com o não dito, a lacuna, o que não se dá a ver. Na autobiografia, diz Blanchot, sempre há alguma coisa que não se pode dizer, algo sempre permanece em suspenso no silêncio, não necessariamente algo extraordinário, podendo ser, em verdade, bastante banal : *uma lacuna, um vazio, uma área que se esquiva da luz porque a sua natureza é a impossibilidade de ser trazida à luz, um segredo sem segredamento cujo selo quebrado é a própria mudez* (BLANCHOT apud DUQUE-ESTRADA, 2009, p.20). De tal forma, a escrita de si ou a criação biográfica coloca em questão uma compreensão da linguagem para além da representação, mas como um sistema regido por regras próprias e dando a ver *o ser selvagem e imperioso das palavras* (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.24). A respeito dessa relação selvagem entre escritura e vida, Marguerite Duras escreveu:

A escritura é selvagem. Regressamos a uma selvajaria de antes da vida. Nós a reconhecemos sempre, é a das florestas, tão velha quanto o tempo. A do medo de tudo, distinta e inseparável da própria vida. Ficamos obstinados. Não podemos escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte que si mesmo para se abordar a escrita, é preciso ser-se mais forte do que aquilo que se escreve. É uma coisa estranha, sim. Não é apenas a escrita, o escrito, são os gritos dos animais da noite, os de todos, os vossos e os meus, os dos cães. É a vulgaridade maciça, desesperante, da sociedade. A dor é, também, Cristo e Moisés e os faraós e todos os judeus e todas as crianças judias e é, também, o lado mais violento da felicidade. Acredito nisso, sempre. (1993, p.24)

Para escrever seria necessária a invenção de uma força, mas não uma que pretendesse domar e conduzir o gesto criador. Criar, para Duras, é conceder com o não-saber: é fazê-lo depois de perceber que não se pode fazê-lo.

Escrever. Eu não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se poder. E se escreve. É o desconhecido que se porta: escrever, isso que é atingido. É isso ou nada. Podemos falar de uma doença da escrita. Não é simples o que tento falar, mas eu acredito que possamos nos recuperar, camaradas de todos os países. Existe uma loucura da escrita que é em si mesma uma loucura da escrita furiosa, mas não é por isso que estamos na loucura. Ao contrário. A escritura é o desconhecido. Antes de dizer não sabemos o que vamos dizer. E tudo se elucida. É o desconhecido de si, de sua cabeça, de seu corpo. Não é nem mesmo uma reflexão, escrever, é uma espécie de faculdade que se tem ao lado de sua pessoa, paralelamente a ela mesma, de outra pessoa que aparece e que avança, invisível, dotado de pensamento, de cólera e que, algumas vezes, por seu próprio feito, está em perigo de perder a vida. Se sabemos algo do que vamos escrever, antes de fazê-lo, não escreveremos jamais. Não valerá a pena. Escrever é tentar saber o que escreveríamos se escrevêssemos - sabemos

apenas após – antes, é a questão mais perigosa que podemos fazer. Mas a mais atual também. (1993, p.51)

Saber escrever seria, de algum modo, desconsiderar a opacidade da linguagem, não considera-la problemática, ao invés de mantê-la constantemente como algo a ser investigado. A questão da narrativa de si abre espaços entre o sujeito e a linguagem e entre o sujeito a si próprio e dá a dimensão potente dessas não-coincidências: por não poder dizer a própria existência é preciso manter vida e criação em fricção, deixando que se choquem. Alessandra Sanguinetti propõe em sua obra um gesto que é biográfico, autobiográfico e viajante a um só tempo. A relação entre sujeito autobiográfico e o viajante se dá nesse ponto em que são sujeitos que desconstroem a noção de estar imediatamente presente a si, são antes de natureza empírica, sujeitos da experiência e da criação. Elizabeth Muylaert Duque-Estrada cita Eliane Zagury e diz que *autobiografia, é uma escrita sempre em desequilíbrio, dotada de um caráter crítico no sentido de “ser em crise”, no qual “o sujeito sendo o seu próprio objeto, como que caminha sobre uma perna só”* (2009, p.48). Também a narrativa viajante caminha em desequilíbrio, pois diz daquilo que desconhece, se coloca na elaboração do inesperado.

Jacques Derrida, em *A Escritura e a Diferença* postula o ato literário (escritura ou leitura) como movimentos de separação e exílio, uma ruptura, mas nunca em direção ao *interior* do mundo ou de si. Trata-se antes de um movimento para fora do mundo, em direção a um lugar outro, *um universo que se acrescenta ao universo* (DERRIDA, 2011, p.9). O filósofo pontua ainda a dimensão nômade da escritura:

Nietzsche teve o cuidado de nos recomendar uma dança da pena: "Saber dançar com os pés, com as ideias, com as palavras: será preciso dizer que é também necessário sabê-lo com a pena - que é preciso aprender a escrever? Flaubert sabia bem, e tinha razão, que a escritura não pode ser completamente dionisíaca. "Só se pode pensar e escrever sentado", dizia. Veemente cólera de Nietzsche: "Te peguei, niilista! Permanecer sentado, eis precisamente o pecado. Só tem valor os pensamentos que nos ocorrem ao andar. (...) Mas Nietzsche adivinhava que o escritor jamais estaria de pé, que a escritura é em primeiro lugar e para sempre algo sobre o que nos debruçamos. (...) Nietzsche adivinhava, mas Zaratustra tinha certeza: "Eis-me rodeado de tábuas quebradas e de outras só meio gravadas. Estou na expectativa. Quando a minha hora chegar, a hora de voltar a descer e perecer..." (...). A escritura é a saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste-mundo, metáfora como metafísica em que o ser deve ocultar-se se quisermos que o outro apareça. (...) Pois o outro fraterno não está em primeiro na paz do que se denomina a intersubjetividade, mas no trabalho e no perigo da interrogação; não está primeiro certo na paz da resposta em que duas afirmações se esposam, mas é chamado na noite pelo lavrar da interrogação. A escritura é o momento desse Vale originário do outro no ser. (DERRIDA, 2011, p.40)

Figura 5



(a)



(b)



(c)

Legenda: *As Aventuras de Guille e Belinda e o Sentido Enigmático de seus Sonhos* de Alessandra Sanguinetti, realizado entre 1999 e 2009.

Fonte: <http://alessandrasanguinetti.com/>

O nomadismo próprio do gesto artístico, portanto, seria o da possibilidade de sair de si em direção ao outro. Alessandra Sanguinetti criou esta obra caminhando, em muitas idas e vindas. Mas para além das travessias geográficas, também lidou com as incursões e os retornos subjetivos: a saída de si e o constante retorno a si. Nascida em 1968 em Nova York, viveu na Argentina de 1970 até 2003 e deixou que a paisagem rural do país latino a inspirasse por muitos anos. Essa disponibilidade de se afetar com o imprevisível, com o que se encontra pela estrada, é o que Nietzsche chamou de *vontade do destino*. Aversa à noção cristã de livre-arbítrio, na qual o *eu* é responsável pelas suas ações e, portanto, possui a autonomia do pecado, o pensamento grego afirma que o sujeito não é um fragmento destacável do todo, mas é indissociável a este (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.74). A liberdade, para os gregos antigos, constituía-se como esta disponibilidade para as forças do destino – o próprio *dever*.

Por isso, para Nietzsche o axioma *conhece-te a ti mesmo* constitui um princípio da destruição, porque pressupõe uma finalidade para onde se encaminha o *vir-a-ser*: na realização do conhecimento de si, o *dever* congela-se no *ser* (DUQUE-ESTRADA, 2009,

p.79). Já a fórmula *como tornar-se o que se é* supõe aquilo que *não se suspeite sequer remotamente o que é* – para que a vida, com tudo o que guarda de belo e mesquinho, possa se manifestar com sua força arrebatadora (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.79). Essa disponibilidade é chamada por Nietzsche de *sabedoria trágica*. O trágico é definido pelo filósofo como uma afirmação suprema, um dizer Sim sem reservas mesmo ao que é estranho na existência. Recupera a noção grega de destino e afirma que agir heroicamente é afirmar o destino e apropriar-se dele, desejando se implicar no imprevisível. Afirma ser própria da vida uma *vontade de poder*, que é o desejo por multiplicidade de forças – contrária a *vontade de verdade*, que seria desejo por fundamento e metafísica. Assim, a sabedoria trágica conduz a uma relação corajosa e voluptuosa com a vida, pois não tem a ver com determinação de verdade pelo pensamento, mas com o acolhimento desejante do que há (LIMA, 2007, passim).

Fernando Fader foi outro artista que se encantou com o cenário da Argentina rural. Também era estrangeiro, nasceu na França em 1882. Sua família se mudou para a Argentina dois anos mais tarde, radicando-se em Mendonça. Ali transcorreu sua infância, mas realizou estudos primários e secundários na França e na Alemanha. Em 1898 regressou a Argentina e produziu seus primeiros desenhos e aquarelas, retratando ruas e praças de sua cidade. Viajou novamente para a Europa em 1900. Até 1904 se instalou em Munique, ingressando na Escola de Artes de Ofícios. Fader se instalou em Buenos Aires em 1914.

Figura 6



(a)

(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)

Legenda: Série *A Vida de um Dia* de Fernando Fader feita em 1917 com óleo sobre tela, medindo 80 x 100 cm cada.

Fonte: <<http://www.museocastagnino.org.ar/coleccion/fader.html>>

Em 1917 criou a série *A vida de um Dia* que é comumente pensada como um estudo de luz, ao modo dos estudos impressionistas. Mas também é possível pensar em uma dimensão performática nessa obra, uma implicação da existência do artista na paisagem. Um

engajamento com o fora. Ao se dedicar a pintar repetidas vezes uma mesma paisagem, atentando para as mínimas mudanças dos elementos imatéricos – luz, nebulosidade – o artista se coloca nessa posição trágica de vontade de destino, trama sua existência aos movimentos do acaso. A vida do dia se torna a vida do artista e é nessa medida que a sua própria vida lhe interessa. Esta é também a potência biográfica na obra de Sanguinetti: a implicação da sua própria existência ao imprevisível de suas viagens e das vidas daquelas que passa a retratar. A biografia, nessas experiências, é a possibilidade de se abrir ao intempestivo e a vida se torna, de fato, a vida dos dias.

Escrever implica abandonar toda a centralidade, converter-se quase em “um lugar vazio” para ser atravessado por outras vozes, outros corpos, outros textos. Escrever ainda que em nome próprio, ou sobretudo em nome próprio, significa deixar toda propriedade de si para permitir que nela outros falem a partir de nossas palavras. (CRAGNOLINI apud DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 88)

Além de ter teorizado sobre o Biografema, Roland Barthes associou diretamente a autobiografia à experiência do seu pensamento – ele afirma e ao mesmo tempo desorganiza, altera, corrompe a escrita autobiográfica clássica. Em vez de afirmar a unidade que sempre ocupou o centro do pensamento autobiográfico, Barthes faz o elogio da dispersão e utiliza a multiplicidade como método para sua escritura. Mistura fotografias, fragmentos de teoria crítica, imagens, recordações (DUQUE-ESTRADA, p. 141, 2009). *Com Barthes, o traço essencial do eu autobiográfico não é a relação a si, mas o dizer sim ao Outro, o deixar-se atravessar pelo Outro (...)* (DUQUE-ESTRADA, p. 143, 2009). Aqui o que está em jogo é a possibilidade de criar distância a si e o engajamento no estranho em exercício de ensaio. Essa é a prática pela qual o artista viajante se diz e se forma.

2 NARRATIVAS NÔMADES

2.1 A gramática do assombro

O corpo que se desloca não se conserva impune. Disso sabiam os navegadores, os eremitas, os peregrinos. Para esses sujeitos da errância, viajar sempre guardou a potência de ampliar o mundo e modificar o destino, fosse pela via do milagre, da iluminação solitária ou do encontro com os misteriosos territórios além-mar. Viajar, desde sempre, supõe colocar-se ao sabor das intempestividades. Assim, o viajante arrisca a si mesmo quando se coloca a caminho do que desconhece, não apenas pelo perigo de não voltar, mas pela certeza de que retornará modificado. Disso resulta a impossibilidade de narrar uma viagem sem ter sido por ela, de algum modo, afetado. Esse caráter desconcertante da viagem pode ser notado na produção de artistas europeus que vieram na direção do Novo Mundo com a tarefa de documentar costumes, fauna e flora locais. Em geral, produziam álbuns de gravuras ou cadernos de viagem que, depois de reproduzidos, circulavam pelo continente europeu. Apesar de esses cadernos possuírem uma gramática documental, de algum modo também acabam por revelar certos aspectos subjetivos da experiência artística do pôr-se em viagem. O sujeito, longe de conseguir manter-se neutro na experiência do deslocamento, se coloca em estado de elaboração onde os traços da subjetividade e os sustos da jornada se fundem na produção de uma narrativa de viajante. Ainda que partissem em missões civilizatórias com o objetivo de conhecer e inventariar o mundo, o olhar colonizador não deixou de revelar sua fragilidade e sua capacidade de afetar-se diante do desconhecido.

A presença do monstruoso, em certas gravuras relativas à fauna e à flora do Novo Mundo, revelam o extraordinário que escapava como o lapso no olhar catalogador do viajante. Ao se depararem com a diferença, os viajantes logo remetiam o novo ao fantástico, assim, feras e seres monstruosos surgiram no imaginário do colonizador, como um desvio involuntário de suas intenções científicas e racionais, a exemplo desta gravura de 1575 do frade franciscano, cosmógrafo e escritor, André Thevet.

Figura 7



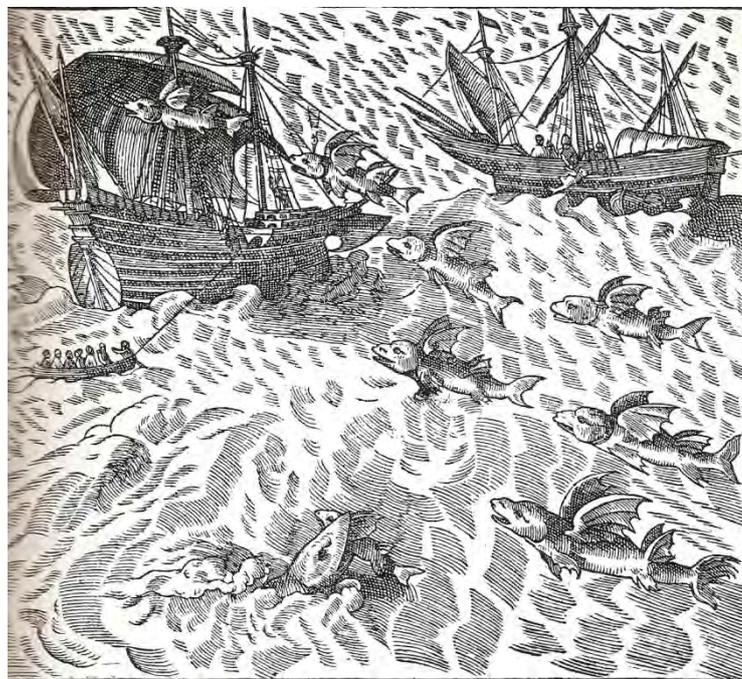
Legenda: desenho *Fera que vive de vento* de André Thevet feito em 1558.
 Fonte: THEVET, André. **Singularidades da França Antártica**. Companhia Editora Nacional, 1944.

A imagem foi elaborada em uma viagem de Thevet ao Brasil, no território então conhecido como França Antártica, uma pequena comunidade francesa alojada no atual território da Baía de Guanabara. A gravura apresenta um animal estranho à fauna europeia – possivelmente um bicho-preguiça – amarrado pelo pescoço a uma árvore, circundado de crianças, uma mulher, além de um indígena caçador que tenta capturar mais *feras* em uma árvore ao fundo. Na intenção de apresentar ao Velho Mundo as singularidades das terras americanas, Thevet acaba produzindo imagens fantásticas, que misturam registros distintos: a mulher nua parece uma Vênus de Botticelli, as crianças que se assemelham a querubins, o animal estranho em proporções exageradas parece advir de um bestiário medieval. Desviando da gramática da ilustração científica, Thevet apresentava a paisagem do Novo Mundo como um local onde aparições imprevisíveis e seres inesperados podem coexistir, um local tão extraordinário que poderia abrigar uma fera peculiar ao ponto de nada precisar comer, vivendo exclusivamente de vento. Silvano Santiago no seu ensaio *Por que e para que viaja o europeu?* afirma

A viagem do europeu tem uma função predominantemente docente e modernizadora. O europeu viaja, então, como integrante de uma missão cultural e muitas vezes a pedido do país interessado. Traz diploma na bagagem, de preferência universitário. (1989, p.231)

Esse padrão, que Silviano diz persistir até hoje, é matriz das viagens colonizadoras. O europeu viaja sob o signo do saber e se autoriza a dominar os sujeitos que encontra pelo caminho, catequizando-os conforme seus saberes. Ainda que esse seja esse o gesto essencial das viagens colonizadoras, o saber do europeu em algum momento vacila, justo no ponto em que o sujeito se assombra com a diferença daquilo que encontra. As imagens que André Thevet fez para registrar a paisagem local são exemplares na demonstração de que, ao tentar dominar o desconhecido, o sujeito também acaba sendo, de algum modo, dominado por ele. Buscando possuir, reter e conhecer a paisagem espantosa, o viajante é também possuído por ela.

Figura 8



Legenda: desenho *Peixe voador visto pelo autor* de André Thevet feito em 1558.
 Fonte: THEVET, André. **Singularidades da França Antártica**. Companhia Editora Nacional, 1944.

O tamanho dos peixes voadores registrados pelo Frei na gravura *Peixe Voador Visto pelo Autor*, bem como o da *Fera que vive de vento*, é grandioso se comparado ao dos seres humanos retratados. O desejo de apresentar a realidade, aqui, acaba cedendo ao espanto do corpo que se depara com o absolutamente novo e, diante dele, só pode se ver devorado pela novidade e seus fascínios. Silviano Santiago afirma que o europeu viaja sob o signo de seu saber, mas a hipótese que se trama aqui é de que em algum momento, nessa viagem rumo à diferença radical, o saber cede e o viajante atinge um estado onde se esvazia da certeza de si e então, abruptamente, vê. A imaginação atinge o viajante desprevenido, como o atingiria uma

febre. Borges, no seu livro *Atlas*, diz que *o eventual artista é um homem que abruptamente vê* (2010, p.57). Nessa percepção brusca e visionária de um mundo desconhecido, artista e viajante se entrelaçam.

Geysa Silva, em seu texto *A Viagem e a Escrita*, ensaia a respeito dos *Diários da descoberta da América* escrito por Cristóvão Colombo a partir de sua chegada à América no ano de 1492. Silva afirma que o mundo em que Colombo se inseria passava pela transição da Idade Média para o Renascimento, mas que as navegações, particularmente, ainda se serviam da fé e da devoção, guardando um sentido de martírio e de confiança extrema nos desígnios divinos já que, segundo a autora, nesta época, a ideia geral que se tinha era de que *o corpo que viaja aceita um destino adverso* (SILVA, 2007, p.60). Sendo regido pelas intensidades da fé, o mundo das navegações e dos descobrimentos era povoado de acontecimentos inapreensíveis pela razão, fato que poderia se observar nos escritos deixados por Cristóvão Colombo. Silva afirma:

Colombo faz de seus escritos um repositório de impressões e sua palavra religa instâncias que o racionalismo separou; dessa maneira, anulam-se fronteiras entre ficção e História e é engendrada uma atmosfera de magia que lembra os autores do *boom* hispano-americano, a ponto de Gabriel García Márquez considerar os diários e cartas como o primeiro texto do “realismo maravilhoso”. Nessas condições, o espaço americano povoa-se de sereias e bastões de fogo que caem do céu, além de visões outras desse tipo: “Ontem quando o Almirante ia ao Rio del Oro, diz que viu três sereias que saltaram bem alto, acima do mar, mas não eram tão bonitas como pintam, e que, de certo modo, tinham cara de homem”. (2007, p.63)

A América ser impulsionadora de uma literatura fantástica teria a ver com o fato de o europeu ter projetado nas terras do Novo Mundo tanto um paraíso como um inferno em potencial, logo, um território indefinido, sempre pronto a surpreender. Enquanto colonizava e dominava a América com a força bélica e política, era por ela dominado ao ser assombrado por suas possibilidades indomesticáveis. Geysa Silva escreve ainda:

Essas incursões na ficção liberam os olhos para ver o inexistente enquanto o narrador tenta domesticar o mundo que vai descobrindo em suas viagens, colocando em sua prosa um universo até então desconhecido dos europeus. Estamos em um tempo em que a Idade Média e a Idade Moderna são simultâneas e a História e as histórias se constroem a cada dia. (2007, p.63)

Silviano Santiago afirma que sustentava o impulso às navegações uma espécie de *ética da aventura*, garantia do aspecto nobre e sedutor da atividade de navegar. A sedução pela intensidade seria assegurada por essa ética que, ao atrair para o desconhecido, também acaba amaldiçoando pelo excesso de disponibilidade. Escreve o autor: *Sem destino e sem descanso, solitário e sem terras, o capitão do navio-fantasma vê-se obrigado a viver em estado puro a ética da aventura – como uma maldição* (SANTIAGO, 1989, p.230). A noção

de que esse extremo bordejar pelas possibilidades pode constituir uma maldição é comentada pelo filósofo Michel Onfray em *Teoria da Viagem* onde afirma ser o nômade esse sujeito amaldiçoado que inquieta os poderes estabelecidos e a ordem vigente. Onfray afirma:

O Antigo Testamento não esqueceu essa questão. Basta reler as páginas inaugurais do Gênese na quais se cruzam Caim e Abel, dois irmãos destinados à tragédia, votados à maldição. Todos conhecem mais ou menos a história do matricídio ou do primeiro homicídio. Mais raro é lembrar o ofício dos dois protagonistas: o pastor de rebanhos e o camponês lavrador, o homem dos animais em movimento contra o do campo que permanece. Os andarilhos, os vagabundos, os errantes, os que pastam, correm, viajam, vagueiam, flanam, palmilham, já e sempre em oposição aos enraizados, aos imóveis, aos petrificados, aos erigidos em estátuas. (...) Deus amaldiçoa Caim e, como punição, o condena a vagar, a errar. Gênese da errância: a maldição; genealogia da eterna viagem: a expiação – donde a anterioridade de uma falta sempre grudada no indivíduo como uma sombra maléfica. O viajante procede da raça de Caim (...). (2009, p.12)

No cruzamento entre essa maldição-sedução produzida pela possibilidade de se deslocar emerge a narrativa da viagem que está desarmada de um saber prévio e iluminada por um espanto. Para dar conta de tratar do espantoso, é preciso apropriar-se de uma gramática do assombro. A experiência de André Thevet é exemplar nesse sentido. Ainda jovem, tornou-se franciscano, mas sempre demonstrou preferir o estudo das ditas ciências profanas em detrimento da teologia. Leitor de obras de história natural e de geografia, acabou cultivando afeição por conhecer novos territórios. Por algum tempo, viajou pela Itália, a Grécia, Quio, Constantinopla, Chipre, a Ásia Menor, Rodes, o Egito, a Arábia, a Palestina, o Líbano, Malta. E foi apenas em novembro de 1555, após uma ancoragem em Macaé e uma estadia em Cabo Frio, que Thevet alcançou a baía do Rio de Janeiro. Dessa sua viagem resulta o livro *Singularidades da França Antártica*, publicado em 1558, no qual descreve e ilustra diversos aspectos do Novo Mundo. Em seu texto refere-se à França Antártica como a *quarta parte do mundo*, segundo ele afirma: *não tanto por estar afastada dos nossos horizontes, mas, antes, por causa da variedade de sua fauna e de seu clima* (THEVET, 1944, p.33), dando a ver a radical diferença que encontrou na América. Ainda que perceba grandes diferenças entre a paisagem e a vida no Novo Mundo, em um trecho de seus escritos, Thevet trama uma aproximação entre as práticas sacrificiais dos *gentios* e as superstições dos navegadores:

Proveniente da supersticiosa e abusiva religião dos gentios, havia o costume de oferecerem-se, segundo as necessidades de cada um, votos, orações e sacrifícios a deuses vários. Daí a prática existente entre os navegantes, quando estão de partida, de lançarem-se peças de dinheiro ao mar, à maneira de voto ou oferenda. Pensam os marujos, com isso, propiciar os deuses oceânicos e torná-los favoráveis à viagem. Há, também, os que atribuem divindade aos ventos, aos quais procuram apaziguar com estranhas cerimônias. Como se diz que fizeram os calabreses a Iapygio (nome de certo vento) e como procederam, do mesmo modo, os turinos e os panfilienses. A acreditar na *Eneida* de Virgílio, foi devido aos importunos rogos de Juno a Éolo, rei

dos ventos, que pôde o mísero troiano atravessar a salvo o mar, seguindo-se a isso uma querela entre os deuses. (THEVET, 1944, p.53)

A aproximação feita por Thevet pode se relacionar com seu próprio ofício enquanto cosmógrafo viajante. Já que também ele precisa sacrificar o rigor de seus saberes científicos e as certezas que tem sobre si para poder se aproximar da paisagem descoberta. Ele entrega seus olhos para serem fascinados em troca de poder ver algo incalculado. Na gravura *Licorne de Mèr*, esta de outra obra de Thevet, *a Cosmologia Universal*, publicada em 1575, os viajantes deslizam sobre mares encrespados, entre territórios desconhecidos e um estranho monstro marinho. Para obter o conhecimento do novo, sacrificam-se na pelos caminhos da insegurança.

Figura 9



Legenda: desenho *Licorne de Mèr* de André Thevet feito em 1575.

Fonte: <http://www.bium.univ-paris5.fr/pare/08-05.htm>

Acerca das práticas sacrificais, Bataille, em seu livro *A Parte Maldita*, fala da noção de *potlatch*, uma prática dispendiosa realizada por certos índios norte-americanos na qual se desfazem de riquezas em prol de uma riqueza maior, imatérica, imensurável. Bataille fala do *potlatch* como *dádiva da rivalidade*, apontando para o fundo combativo que essa prática mantém, no sentido de afrontar um inimigo através do sacrifício de si, pela dádiva. Bataille questiona:

A economia clássica imaginava as primeiras trocas sob a forma de escambo. Por que teria ela acreditado que originalmente um modo de aquisição como a troca não teria correspondido à necessidade de adquirir, mas à necessidade contrária de perder ou de desperdiçar? (1975, p.104)

Elevando o desperdício ao grau de necessidade, Bataille faz referência ainda a sacrifícios mais arcaicos, como os dos astecas, apontando ao fato de já aí o desperdício ter um papel central na organização social: *A paixão que fazia escorrer das pirâmides o sangue levava geralmente o mundo asteca a fazer um uso improdutivo de uma parte importante dos recursos de que dispunha* (BATAILLE, 1975, p.100). Ainda que essa noção de troca por dádiva se apresente como o oposto das práticas comerciais atuais, Bataille ressalta que essa estranha instituição nos é paradoxalmente familiar.

Se há em nós, através do espaço em que vivemos, um movimento da energia que utilizamos, mas que não é redutível à utilidade (que buscamos por razão), podemos desconhecê-lo, mas podemos também adaptar nossa atividade à realização que prossegue fora de nós. A resolução do problema assim colocado exige uma ação em dois sentidos contrários: devemos, por um lado, ultrapassar os limites próximos onde habitualmente nos mantemos e, por outro, fazer com que de algum modo esse nosso ultrapassar entre em nossos limites. O problema colocado é o da despesa do excedente. Devemos, por um lado, dar, perder, ou destruir. Contudo, a dádiva seria insensata (em consequência jamais nos decidiríamos a dar) se não adquirisse o sentido de uma aquisição. É preciso, portanto, que *dar* se torne *adquirir um poder*. A dádiva tem a virtude de um ultrapassar do sujeito que dá, mas em troca do objeto dado o sujeito apropria o ultrapassar (...). Ele se enriquece com um desprezo pela riqueza (...). (BATAILLE, 1975, p.106)

Deslocando o *potlatch* de exercício econômico e estendendo-o a um movimento existencial, pode-se pensar o sacrifício como a prática de perder algo estrutural, não apenas pela noção de que o simples despojo atrairá uma riqueza, mas pela certeza de que a perda da estrutura, por si só, já constitui um ganho: a possibilidade de ultrapassar a si próprio sem perder-se de todo. Bataille ainda escreve:

(...) o poder da dádiva, que se adquire pelo fato de *perder*. A virtude exemplar do *potlatch* encontra-se nessa possibilidade para o homem de captar o que lhe escapa, de conjugar os movimentos sem limite do universo com o limite que lhe pertence. (1975, p.10)

O navegador, ao atirar *peças de dinheiro* ao mar aposta na perda de algo contabilizável que lhe propiciará um ganho da ordem do desmedido: a própria navegação. De forma aproximada, o artista viajante se despoja de suas medidas e de um léxico conhecido, pois estes já não dão conta daquilo que encontra em suas viagens e, perdendo a justa medida das coisas, adquire o espanto, criando para si uma gramática do assombro com a qual pode forjar a sua obra.

2.2 Conhecimento pelos abismos e a doura ignorância

Alguns artistas contemporâneos tangem a questão da viagem como o campo de experimentações de um corpo que se desloca, em uma trama em que produzir-se viajante é produzir a própria obra. Cria-se um paralelo entre o ato criador e o ato de viajar, estados em que o corpo se sensibiliza e o sujeito suspende suas certezas para experimentar o imprevisto. Esses artistas que se inscrevem nessa família de viajantes são portadores de um olhar que se assume assombrado e atingido pela experiência da viagem. Assim, abrem mão de serem documentadores da verdade para serem criadores de uma estética da existência em movimento.

Rodrigo Braga (1976) é um artista que permeia o mundo, forjando encontros, abrigos e embates. Nasceu em Manaus, mas com dois anos foi morar em Recife onde viveu até recentemente antes de estabelecer moradia no Rio de Janeiro. Em 2011 o artista foi em direção à floresta amazônica, em uma viagem que durou cinco meses entre ida e vindas. Do que produziu nessa viagem ressalta-se um trabalho em vídeo, que intitulou *Tônus* no qual apresenta a si mesmo travando relações com a floresta de vários modos: tem sua mão amarrada a um caranguejo na lama, tem seu corpo se debatendo contra árvores, está em um barco sobre a água negra de olhos fechados com um peixe sobre seu peito, amarra seu corpo em árvores e se debate no chão, está amarrado a um bode sobre um chão pedregoso. As ações são simples, porém tão inesperadas que adquirem um caráter de sonho, de fantasia. Amarrado ao caranguejo ou ao bode, Rodrigo Braga trava uma luta dançarina em que os corpos desiguais se encaram, se machucam e por vezes até se abraçam. Amarrado às árvores se impossibilita, se imobiliza e no barco, com o peixe sobre o peito, apenas desliza, em deriva.

Figura 10



(a)



(b)



(c)

Legenda: *Still* de Tônus de Rodrigo Braga, obra realizada em 2012.

Fonte: <http://vimeo.com/69160907>

Braga exalta a natureza enquanto materialidade, revelada em lama, água e chão, esses berços informes de muitas vidas. Os animais podem ser tocados, mas são indomáveis, vivendo sob as regras de suas próprias animalidades. Trata-se de um balé de forças no qual o artista se coloca diante das garras do caranguejo, da imobilidade forte das árvores, da inquietude da cabra, do fluir do rio. Calmaria e perigo se revelam nesse território aberto aos sustos, às capturas, às devorações. O artista não visita a natureza dos exotismos ou a paisagem domesticada, mas essa natureza tanto mais selvagem porque íntima à carne quando se desfaz das palavras, feroz e familiar porque anterior à linguagem, existência que não se organiza em verbo. Vida e morte se espreitam, a sobrevivência se faz como um conjunto de intenções e

gestos. O corpo não sucumbe ao contínuo do orgânico e nem cria para si uma radical exclusão: cria pontos de tensão entre si e a paisagem.

Figura 11



(a)



(b)

Legenda: *Still* de *Tônus* de Rodrigo Braga, obra realizada em 2012.

Fonte: <http://vimeo.com/69160907>

Rodrigo Braga toca em uma potência *pânica* da natureza, isto é, influenciada pela diligência de Pã. Essa antiga divindade, metade homem e metade bode, era o guardião dos campos e dos rebanhos de Arcádia e, sendo símbolo da obscuridade, assustava a quem visitava seus domínios, causando-lhes pânico. Nesta mitologia, terrores pânicos significam isto: terrores sem motivo. Trata-se, portanto, da natureza sempre pronta a, repentinamente, surpreender. Uma natureza que não é nem pura fertilidade e nem pura opacidade, mas o susto em potencial, berço dos acasos: a *anti-natureza*. Clément Rosset trabalha essa noção, tecendo

uma crítica à ideia de natureza como princípio essencial em oposição ao artifício. Para Rosset o acaso pode ser afirmado como princípio de tudo.

O *acaso* é entendido não como o encontro fortuito de duas séries causais, nem como uma exceção do princípio de causalidade, mas como a ausência mesma de um tal princípio. A existência de um universo ordenado e de uma natureza submetida a leis não contradiz uma tal hipótese: sendo capaz de produzir infinitas combinações, o acaso é por definição capaz de produzir também seu aparente contrário que é a ordem. (...) Assim, a ordem natural é ela mesma um produto do acaso, e não a expressão de alguma lei ou racionalidade, muito menos de uma intenção. (ROCHA, 2002, p.46)

Os fenômenos da natureza, nesse sentido, seriam manifestações do acaso tão contingentes quanto qualquer artifício. Contrário a uma ontologia do Ser, característica do pensamento metafísico, Rosset afirma a *ontologia do real*, tomando a realidade como aparência, negando a ideia de uma essência oculta por trás de qualquer aparecer. *O real se confunde com o conjunto das coisas existentes, sem deixar nenhum “resto” metafísico. Encontramos aqui outro aspecto marcante do pensamento de Rosset: a singularidade do real, isto é: seu caráter simples, único, imanente* (ROCHA, 2002, p.47). O projeto filosófico de Rosset busca desconstruir a ideia de mundo dotado de sentido, recusa qualquer instância metafísica capaz de explicar o mundo e *assinala a impossibilidade de ultrapassar a vida para instaurar a busca de uma verdade transcendente* (ROCHA, 2002, p.46). O trabalho de Rodrigo Braga se aproxima dessa mesma compreensão, já que exalta a vida enquanto forma e luta, antes de pretender criar alegorias e apontar a sentidos ocultos, afirmando o jogo de aparências e o embate de superfícies. Feita de acaso e matéria, a natureza imanente é repleta da possibilidade de surpreender.

Essa natureza se aproxima da de André Thevet, esse homem que, ao chegar ao Novo Mundo, não estava certo se havia alcançado o paraíso ou o inferno, tomado de sustos e espantos. Se a dimensão do assombro nas figuras de Thevet fica, de certo modo, recalçada pelo discurso científico, em Rodrigo Braga a perplexidade se dá como força motriz. Colocando-se em suas imagens, o artista põe em cena não apenas a construção de uma paisagem, mas de uma subjetividade; e compõe, para além de imagens potentes, uma construção poética que passa pela noção de estética da existência. Foucault (2010) tratava dessa ideia apontando-a como a potência do sujeito que forja a si mesmo com a mesma inventividade e liberdade com a qual um artista pode criar a sua obra. O autor ressalta o privilégio que a filosofia ocidental deu à noção de *conhece-te a ti mesmo* inscrita no templo grego de Delfos ao lado de um imperativo pouco lembrado, o *ocupa-te contigo*. Foucault diferencia as duas noções, já que conhecer supõe desvendar, demarcar, medir, enquanto

ocupar-se teria mais a ver com inventar, propor, criar. A prática de uma estética da existência se relaciona mais com este segundo preceito, onde a subjetividade não é algo a ser perscrutado, mas inventado. Também Nietzsche (2007) propunha a existência de duas potências criadoras - a Apolínea e a Dionisíaca - sendo a primeira a potência da forma, da projeção e a segunda, força da desmedida, da embriaguez, da laceração do indivíduo fechado em prol do imprevisível da criação. Ainda que essas duas forças coexistam e dependam uma da outra, o filósofo critica, como Foucault, o imperativo do conhecer a si mesmo, e assim supor-se estável, e aposta no dionisíaco esquecimento de si, pois somente nesse estado o sujeito seria capaz de abandonar-se no desconhecido e experimentar o verdadeiramente novo. Podendo, dessa forma, manter-se em constante estado de invenção de si.

Em *Amizade e Estética da Existência em Foucault*, Francisco Ortega afirma que a noção de uma existência artística pressupõe a concepção de *sujeito-forma* em detrimento de um *sujeito-substância*. Nesse sentido, próprio do sujeito da invenção de si não seria a noção de essência, mas a de léxico: um sujeito que se inventa na linguagem em vez de delimitar-se por uma ontologia. O sujeito-forma, afirma Ortega, é modo de intensidade, uma dobra da relação de forças e *exige uma atitude experimental consigo* (1999, p.63). Assim, sujeito-forma é um sujeito da inquietude, em constante processo de criar-se. O autor afirma que a existência artística, como um cuidado de si, representa para Foucault uma maneira de resistir ao pleno domínio dos poderes subjetivantes da civilização, sendo portanto revestida de uma ética, além de uma estética.

Ortega (1999) afirma que o projeto intelectual de Foucault inclui a reabilitação da filosofia como ascese. Na Idade Média, o conhecimento teria sido clivado em *theologia* e *philosophia* por conta da importância da escolástica e do surgimento das universidades. A consequência desse afastamento foi tornar a filosofia uma elaboração teórica, separada dos exercícios espirituais, que passam a pertencer à prática religiosa. A filosofia moderna, separada dos exercícios de si, se distancia da filosofia antiga que propunha, mais do que um processo reflexivo, uma completa arte de vida. Escreve-se para se transformar, acreditavam os filósofos antigos e essa mesma sensibilidade afeta Foucault que busca, portanto, uma filosofia que fosse como um *exercício espiritual*, como forma e estilo de existência. Ortega afirma que os exercícios espirituais resultam em uma ascese na qual o que está em jogo é *formar em vez de informar; não se trata de uma construção teórica, mas de um exercício de formação de si (...)* (1999, p.52). Ortega cita Foucault:

Desde que a literatura representa um certo sacrifício do eu, ou ambas as coisas, sacrifício do eu e sua transposição em outras coisas, em outro tempo, em outra luz etc. aparece o escritor moderno em certa medida relatado ou unido aos primeiros ascetas cristãos, ou aos primeiros mártires cristão. Quando digo isto, é, evidentemente, como uma certa ironia. Penso que o mesmo problema da relação entre a hermenêutica de si e o desaparecimento de si – sacrifício, negação de si – constitui o núcleo da experiência literária do mundo moderno. (1999, p.62)

Foucault vislumbra a produção poética como possibilidade de ascese, na tensão entre negação e criação de si. Essa tensão está presente no trabalho de Rodrigo Braga, já que ao apresentar-se repetidas vezes, em diversas ações, o artista assume *o si como trabalho ininterrupto, como infinitas metamorfoses* (ORTEGA, 1999, p.63). Em outro de seus trabalhos, intitulado *Desejo Eremita*, o artista viaja rumo ao sertão no ano de 2009. Ele conta:

Durante o ano de 2009 fui ao sertão em dois períodos. No primeiro momento residi sozinho, por dois meses e meio, numa casa de sítio há três quilômetros da cidade. Partindo desse ponto me ramifiquei em andanças pela região. Cheguei no período chuvoso e convivi com uma paisagem incomum de se ver do sertão nordestino: o do verde e da abundância. No final do ano fui novamente, dessa vez para conviver com o contraste da adversidade da seca. Nos dois casos me deparei com ambientes extremamente ricos em aspectos simbólicos para meus trabalhos. Isso me deu mais elementos do que eu imaginava para a produção das imagens; esperava uma paisagem mais desértica e monótona, mas acabei me deparando com inúmeras possibilidades. Enfim, juntei um pouco de mim e outro tanto de tudo o que me rodeava e devolvi a série de fotografias *Desejo eremita*, que, certamente, é desdobramento de trabalhos anteriores, tanto pelas investigações estéticas quanto pelas preocupações discursivas.²

Figura 12



(a)

² Em: <<http://www.olhave.com.br/blog/?p=4016>> . Acesso em 20 de março de 2013.



(b)



(c)

Legenda: *Desejo Eremita* de Rodrigo Braga realizado em 2009.

Fonte: <<http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/3691/rodrigo-braga>>

Em um texto a respeito dessa viagem, o artista narra:

(...) Uns insetos se camuflam; outros, com garra, mostram seu território. O urubu se confunde com a caatinga queimada – mortos vivos. Feira de tudo: bananas, pedras, chifres, cerca, poeira, bois, sol, arbustos, bacuris, fogo e sangue – o que é costumeiro. Trovões, água barrenta para banhar-se, raios, água de telhado para beber. Caminhos desérticos como trincheiras, arames de espinhos. Vou ao matadouro como quem visita o vizinho. Orelhas de gado alimentam cães, já que a carne é do homem. Ouço um tiro de longe, ouço mais uma lenda. Um bode vira cão. Eu viro cobra entre pedras – sou cobra, quando quero. A cobra, como sempre, engole o sapo; o escorpião, o grilo. As caranguejeiras, sempre por perto, não me

afligem. Acolho uma cadelinha inchada, com seus carrapatos de gado. Vagalumes flutuam entre as estrelas, o amanhecer sopra a neblina. Sexo e paisagem. Noite novamente, e tudo de novo onde nada é novo. E ainda assim é surpreendente. Junto um pouco de mim, um pouco do entorno, um pouco do outro animal (humano ou não) e rumino imagens. Retratos de fora e de dentro. (...) ³

A série *Desejo Eremita* é constituída de dezessete imagens, nas quais, em sua maioria, o corpo do artista se faz presente. Os demais elementos passam por ossos, terra, chifres, vegetação, pedaços de corpos de animais, árvores secas, pedra e fogo. Como o artista ressalta, trata-se um sertão muito particular, bem distanciado dos clichês imagéticos evocados por essa paisagem. É o sertão de um eremita, esse indivíduo que vive em lugar deserto, isolado, geralmente em penitência ou busca espiritual. Em uma imagem da série, o artista aparece construindo um frágil abrigo feito de galhos e palha, que se pode pensar o seu eremitério, o local onde o eremita reside isolado. Tradicionalmente o deserto é o campo de incursão do eremita, local onde ele vai buscar a inspiração e a provação. Ortega afirma:

O homem do deserto do século IV deve submeter-se a um trabalho duro sobre si que adota a forma de um autodeciframento exaustivo. (...) O deserto aparece como o domicílio de forças demoníacas e os ascetas que para lá se retiram têm consciência de que sua *anacoresis* deve adotar a forma de uma luta e um auto-exame, expondo-se voluntariamente às tentações diabólicas. (1999, p.88)

Curioso dar-se conta de que o eremita não se isola para buscar apaziguamento das tensões, mas, ao contrário, para intensificá-las. Assim, o isolamento torna-se propício para o auto-exame, pois, ao afastar-se, não abandona sua subjetividade, mas entra em contato com aquilo que lhe é mais íntimo e desse contato inventa o seu percurso. Rodrigo Braga diz sobre aquilo que encontrou em sua experiência com *Desejo Eremita: Adentrei em busca de sossego, de uma paisagem simbólica que não encontraria onde vivo, mas acabei me deparando novamente com o que já habitava meu trabalho: o inevitável ciclo vital ao qual todos os seres estão fadados*.⁴ Ao procurar a distância, o artista reencontra sua questão e pode explorá-la, mais uma vez, de uma nova forma, nessa dança entre desvio e persistência que é a criação.

Esse movimento entre encontrar e perder é descrito por Ortega como o movimento da hermenêutica cristã. O si não seria um dado, mas o constante objeto de uma busca. Descobri-lo é uma tarefa de toda uma vida, sendo um movimento em duas direções. De um lado, o eu se esclareceria mediante os exercícios de si. Por outro lado, o eu descoberto deveria ser negado. Esse processo duplo é denominado por Foucault *espiral de formulação de verdade e da renúncia à verdade*, pois quanto mais se descobre a verdade sobre si, tanto mais se deve renunciar a si mesmo; e no próprio movimento de renúncia se conquista um impensado saber

³ Em: < http://www.rodrigobraga.com.br/folder_desejo_eremita.pdf>. Acesso em 20 de março de 2013.

⁴ Em: < http://www.rodrigobraga.com.br/folder_desejo_eremita.pdf>. Acesso em 20 de março de 2013.

sobre si. Apenas na inquietude do eu é possível manter-se sujeito-forma de uma existência e construí-la como uma obra de arte, dotada de volume, superfície, consistência, harmonia e caos. Sobre a necessidade de desaparecer para criar, Derrida afirma:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo (...). Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada. (2011, p.98)

Figura 13



(a)



(b)

Legenda: *Desejo Eremita* de Rodrigo Braga realizado em 2009.

Fonte: < <http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/3691/rodrigo-braga> >

Se, para os ascetas, o saber sobre si só adviria de um voluntário desejo de desaparecer para então reencontrar-se, semelhante movimento é requisitado ao artista que trama a construção de si à construção de sua obra. As imagens de Rodrigo Braga tratam de uma experiência íntima, mas ao mesmo tempo apontam para a *extimidade*⁵ da ação. Para criar, é preciso lançar-se ao inseguro, ao desamparo, ao solo dos acontecimentos imprevisíveis. Como o deserto era para o eremita, o sertão se faz esse terreno de possibilidades, esvaziamentos e encontros. Derrida escreve:

O deserto não seria uma figura paradoxal da *aporia*? Não há passagem traçada ou certa, não há, em todo caso, estradas, somente pistas que são vias confiáveis, os caminhos ainda não estão abertos, a menos que a areia ainda não os tenha coberto. Mas a via não-aberta não é também a condição da *decisão* ou do *acontecimento* que consiste em abrir a via, em transpor, portanto, ir além? (1995, p.34)

A *aporia*, como uma dificuldade lógica, seria o próprio emblema do deserto, esse local vazio de tudo e pleno de possíveis. Ao incursionar pelo sertão, desprovido de certezas prévias, aberto aos encontros, o artista se coloca diante de uma dificuldade e sua obra se torna o contornar a impossibilidade, na criação de acontecimentos imprevisíveis. Derrida exalta esse desvio pelo impossível: *Ir aonde é possível ir não seria um deslocamento ou uma decisão;*

⁵ Lacan afirma que a *extimidade*, se trata, para o sujeito, de algo simultaneamente íntimo e exterior.

seria o desenvolvimento irresponsável de um programa. A única decisão possível passa pela loucura do indecível e do impossível: ir aonde é impossível ir (1995, p.42). As viagens, de Rodrigo Braga e de André Thevet, se dão como esse rasgo de possibilidade no que se apresenta desconhecido. O novo mundo, o sertão solitário, são promessas de um encontro com o imprevisível e, portanto, são possibilidades de um real deslocamento, seguindo o critério de Derrida, quando ele diz: *Vá aonde você não pode ir, no impossível, é, no fundo, a única forma de ir e vir. Ir aonde é possível não é ir, é já estar lá e se paralisar na in-decisão do inacontecimento* (1995, p.63). Nessas incursões rumo ao impossível de si, o artista se cria ao criar sua obra e nesse movimento de extimidade, pode tramar seu traço mais singular à paisagem mais árida. Já que (...) *tem-se cada vez mais o sentimento de que o deserto é o outro nome, senão o próprio lugar do desejo* (DERRIDA, 1995, p.70). Sendo o desejo, ele próprio, esse estranho familiar, a incursão pelos solos desertificados, para o eremita e para Rodrigo Braga, pode vir a revelar essa intimidade estrangeira, que é o desejo, o saber sobre si e a obra de arte.

O saber produzido pela viagem pode-se dizer um *conhecimento pelos abismos*, conforme a noção cunhada pelo escritor-viajante, Henri Michaux. Nascido na Bélgica em 1899, foi educado em um colégio jesuíta e pretendia tornar-se padre. Após viver uma crise com sua religiosidade, Michaux iniciou estudos em medicina na universidade de Bruxelas, mas não chegou a concluí-los, empenhando-se em viagens rumo às Américas do Norte e do Sul como fogueiro de um navio da marinha mercante francesa. Em sua obra, produz textos poéticos e cadernos de viagens, tanto reais (*Ecuador* em 1929, *Um Bárbaro na Ásia* em 1933) como fabuladas (*Ailleurs* em 1948), e reflexões acerca de suas experiências com substâncias alteradoras de consciência, como é o caso de *Conhecimento pelos Abismos*, publicado em 1967. Nessa última obra, narrando suas experiências pessoais, nomeadas *situações-abismo*, Michaux reflete acerca da percepção singular que uma experiência de alteração de consciência pode proporcionar. Ele escreve:

Toda droga modifica seus apoios. O apoio que você tem de seus sentidos, o apoio que seus sentidos tem do mundo, o apoio que você tem da sua impressão geral de ser. Eles cedem. Uma vasta redistribuição da sensibilidade se faz, que deixa tudo bizarro, uma complexa, contínua redistribuição da sensibilidade. Você sente menos aqui e mais intensamente lá. Onde “aqui”? Onde “lá”? Nas dezenas de “aqui”, nas dezenas de “lá”, que você não conhece, que você não reconhece. Zonas obscuras que se tornam claras. Zonas leves que se tornam pesadas. Você não termina mais em si, e a realidade, os objetos, perdem suas massa e sua rigidez, cessam de se opor resistência a móvel onipresença transformadora. (1967, p.9)⁶

⁶ Tradução da autora.

Ainda que Michaux fale da perda de apoios, de ceder, de perder, o livro é sobre o conhecimento. Um conhecimento, portanto, que tem menos a ver com controlar do que com entregar-se ao obscuro de uma experiência. Buscar uma experiência de si, perseguindo a mesma a torção do cogito cartesiano proposta por Lacan, que afirmou: *Penso onde não sou, logo sou onde não penso*. O conhecimento pelos abismos, portanto, seria o saber que advém do abandono do saber como garantia do ser.

Os abandonos surgem, pequenos (a droga te faz cócegas de abandonos) e também os grandes. Alguns provocam prazer. Paraíso, quer dizer, abandono. Você recebe múltiplos e diferentes convites a liberar-se... É isso que as drogas fortes tem em comum e também é sempre o cérebro que leva os golpes, que observa seus deslizamentos, seus truques, que joga grandes e pequenos jogos e que, em seguida, se recolhe, um singular recolhimento. (MICHAUX, 1967, p.10)

Trazendo a teoria de Michaux para pensar os artistas viajantes, pode-se comparar esse impulso a lançar-se ao incontrolável com o desejo de obter o conhecimento pelos abismos, que proporcionaria a própria experiência da obra de arte. Lacan, ao indicar o ser no lugar do não pensamento, afirma a noção de inconsciente, mas também exalta esse ponto em que o ser perde-se, *abandona-se*, na linguagem e a isso pode chamar de experiência. Nasio comenta: *Os psicanalistas certamente se interessam pela linguagem, mas se interessam unicamente no limite em que a linguagem tropeça. (...) É a esse ponto que chamamos experiência, a face perceptível da experiência* (1993, p.12). Para tanto, o autor afirma que: *(...) não somos apenas seres falantes, somos seres habitados pela linguagem. (...) somos não apenas habitados pela linguagem, mas, principalmente, seres ultrapassados pela linguagem, portadores de uma fala que nos antecede, nos revira e nos atinge* (1993, p.36). Nasio afirma que a psicanálise é a busca da criação de condições para que o sujeito se torne estranho a si mesmo. Afirma que a psicanálise deve criar uma separação radical, uma perda essencial, reorganizadora da realidade de um sujeito, uma perda que ele chama de exílio. Sendo que objetivo de uma análise não é adaptar o sujeito a nenhum padrão de comportamento dito normal ou saudável, a sua finalidade, em termos de mudanças ou de cura, seria criar condições para que o sujeito se depare, como que vindo de fora, com o estranho nele mesmo, com a coisa mais íntima de seu ser. O autor afirma:

Esse encontro com o estranho que existe em cada um de nós, a instância mais impessoal do nosso ser, esse encontro, eu gostaria de condensá-lo numa fórmula inspirada no mais célebre dos aforismos freudianos: “Ali onde estava o Isso – escreveu Freud – o eu deve advir.” Se, agora, traduzirmos o termo “eu” por “sujeito”, e o termo “isso” por “a coisa mais íntima e, no entanto, a mais estranha de nosso ser”, chegaremos à seguinte máxima: “O objetivo da psicanálise é levar o sujeito a encontrar o isso estranho e impessoal, não no interior de nós mesmos, graças à introspecção, mas no exterior (...).” (NASIO, 1993, p.88)

Aproximando essa noção de cura pelo exílio a de conhecimento pelos abismos, explicitada na experiência viajante, como travessia pelo desconhecido, pensa-se na passagem pela angústia como produtora de saberes. Nasio descreve a travessia pela angústia como um duplo processo de cruzar e ser cruzado.

Aproximar-me lentamente da angústia, até a mais extrema proximidade, contê-la em sua tensão máxima e então atravessa-la. Atravessa-la como se cruza o batente de uma porta que, no instante exato da passagem, se reduza a uma fina lâmina de aço que nos atravesse pelo meio do corpo, deixando nele o traço umbilical de uma fenda límpida. Atravessar a angústia é ser atravessado por ela. (NASIO, 1991, p.95)

De ordem semelhante seria a experiência do artista viajante que ao tentar habitar uma nova região é por ela habitado, sendo assim visitado por toda a novidade, a opacidade e a surpresa presentes no próprio ato de viajar. Este saber que advém por uma angustiante travessia pelo não-saber, foi chamado por Nicolau de Cusa (1401 - 1464) de *douta ignorância*. O filósofo nasceu em 1401 na pequena aldeia de Kues, às margens do Rio Mosela, atual Alemanha. Estudou teologia e filosofia e viveu sua vida atuando como cardeal e delegado papal. Certa vez, voltando de uma viagem diplomática à Grécia, Nicolau de Cusa tem uma vivência essencial para o seu pensamento: ele a descreve em carta ao amigo e cardeal Julio Cesarinni como uma inspiração, uma *visio intellectualis*, a noção de *douta ignorância*:

Recebe agora, venerável padre, o que eu desejava atingir já há muito por vias diversas, mas que antes não consegui, até que, ao regressar da Grécia, por mar, fui levado – segundo creio, por um dom altíssimo do Pai das Luzes de quem deriva todo dom excelente – a abraçar incompreensivelmente o incompreensível na *douta ignorância*, transcendendo o que é humanamente cognoscível das verdades incorruptíveis... mas todo o esforço do nosso espírito humano deve situar-se nessas profundezas para se elevar à simplicidade em que coincidem os contraditórios. (CUSA apud GUENDELMAN, 2009, p.17)

Em uma viagem, Nicolau de Cusa recebe por inspiração esse conceito com o qual consegue conciliar contraditórios e transcender o que é humanamente cognoscível. Passa a escrever *Douta Ignorância*, composta de três livros, entre 1438 e 1440. Nessa obra, Nicolau de Cusa vai na contramão do projeto renascentista que está se fazendo em sua época e, em vez de perseguir a noção de uma consciência que se esclarece pela própria inteligência, vai na direção desse estranho e paradoxal não-saber que sabe. A *douta ignorância* é o reconhecimento da impossibilidade de alcançar a verdade, já que infinito não se deixa apreender. Para pensar o absoluto, afirmava o filósofo, não seria possível usar a lógica. Nicolau de Cusa diz que *Deus é o infinito em ato*, e que dando-se conta de seu não-saber diante do absoluto, descobre-se um não-saber pleno de significado, uma *ignorância douta*, que se alcança através do exercício de pensamento. Em um livro chamado *De ápice theoriae*,

Nicolau de Cusa propõe a substituição de todos os nomes para designar Deus por um extremamente simples e significativo, *posse ipsum*, o Próprio Poder ou o Poder-ele-próprio, sendo Deus chamado por ele de *silenciosa força do possível*. Por ser o homem imagem e semelhança do divino, ele próprio se faz possibilidade inesgotável, mas isso apenas quando ele sabe de seu não-saber (GUENDELMAN, 2009, passim). O não-saber de Cusa, portanto, é diferente da falta de saber, já que a douta ignorância não é a negação do conhecimento, mas a experiência-limite de suas possibilidades. A filosofia, nesse contexto, é um constante encontrar-se, para além do ceticismo, convicção de que somente no esvair-se do conceito o verdadeiro se apresenta. Assim, pode-se entender que o artista viajante, atravessando o desconhecimento, constrói seu saber a partir de alguma douta ignorância, algum angustiante não-saber que lhe proporciona a construção de um singular conhecimento.

3 TERRA INCÓGNITA

3.1 O diabo no caminho ou O olho do outro

A cartografia do século XVI passou a utilizar o termo latino *terrae incognitae* para assinalar regiões nunca mapeadas, assim como assinalava com *mare incognitum* mares e oceanos ainda não conhecidos. Ainda que demarcasse o desconhecido, a inscrição tinha a ver com um pressentimento em torno do novo, com uma abertura à existência repentina, já que preferiam demarcar o desconhecido em vez de ignorá-lo. O mapa do cartógrafo português Diogo Homem, feito em 1558, apresenta essa inscrição.

Figura 14



Legenda: mapa da América feito por Diogo Homem em 1558.

Fonte: <http://www.ufrgs.br/igeo/ig/multisites/multisites/m.topografia/index.php?option=com_content&view=article&id=58:mapa-da-america-do-sul-1558&catid=12:mapas>

O gesto do cartógrafo de demarcar as terras incógnitas reverbera nos procedimentos de certos artistas que praticam essa mesma reverência ao desconhecido. O incógnito comparece não só como parte desses processos, mas, em alguns momentos, torna-se deles o próprio motor, apresentando-se nas singularidades das imagens produzidas por olhares viajantes que se afetam com a potência do desconhecido. Conforme Oliveira:

(...) ao sair em busca das *Terrae Incognitae*, não contaminadas pela civilização, deixa-se encantar pelas viagens e lugares distantes, onde pode, supostamente liberto das peias civilizatórias, dar livre curso à *rêverie* e operar uma transformação na linguagem narrativa dos livros de viagens. O elemento fugidio e evanescente, a confissão e o privilégio conferido à emoção constituem a regra desse viajante. (OLIVEIRA apud PIMENTEL, 2001, p.99)

A ideia do elemento fugidio como regra tem a ver com a sedução como é pensada por Jean Baudrillard. O autor afirma em *Da Sedução* (1991) que seduzir está relacionado com produzir encanto através de algum princípio de incerteza, já que aquilo que seduz o faz por nunca estar exatamente onde se pensa. Há na sedução algo de desencontrado, de impreciso e de inconsistente. A magia do desconhecido opera uma espécie de deslocamento naquele que o deseja, Baudrillard ressalta: *se-ducere: afastar, desviar de seu caminho* (1991, p.28). Sedutor é o que provoca desvio por ser, ele mesmo, desviado de alguma consistência.

Seduzir é fragilizar. Seduzir é desfalecer. É através da nossa fragilidade que seduzimos, jamais por poderes ou signos fortes. É essa fragilidade que pomos em jogo na sedução, e é isso que lhe confere seu poder. Seduzimos por nossa morte, por nossa vulnerabilidade, pelo vazio que nos persegue. (BAUDRILLARD, 1991, p.94)

É comum a noção de que se navegou exclusivamente em busca de tesouros, domínios e posses. Mas é possível pensar em uma navegação seduzida pela possibilidade de desviar, de encontrar-se com o fascínio frágil do incógnito, já que as riquezas obtidas através dessas viagens iam para os chefes de estado e pouco para os navegadores. Para os que iam à caça de terras incógnitas, o tesouro era de outra ordem, tinha a ver com a experiência da incursão rumo ao desconhecido. Ainda que esse raciocínio seja, de algum modo, estranho ao pensamento colonizador, pode-se pensar que isso o que atraía tantos homens ao mar estava para além da ideia de acumulação, tendo mais a ver com essa tentação exercida pelo que não se sabe exatamente onde está. Baudrillard afirma que o *sentido é vulnerável apenas ao sortilégio* (1991, p.13). Para lançar-se aos acasos do mar era preciso estar, mais do que interessado em um objetivo determinado, sedento pela indeterminação: era preciso estar seduzido.

Em *Febre do Cerrado* (2008), Rosângela Rennó tange essa questão do acaso como força motriz da obra. A artista apresenta seis sequências fotográficas, cada uma com seis

imagens diferentes de redemoinhos de terra. Paisagens áridas, como a rua de uma pequena cidade deserta, um horizonte esfumaçado, estradas rodoviárias e terrenos com o solo seco são perturbadas pela presença desses obeliscos frágeis e convulsos. Acompanhando as imagens, estão os relatos dos fotógrafos Léo Drummond, João Castilho, Odilon Comodaro e Joel Silva, que contam em que circunstância cruzaram com o fenômeno e como o fotografaram. O relato de João Castilho dá a ver a natureza da experiência:

Comigo, às vezes, as coisas são assim: dez dias de viagem e nada acontece... Então, de repente, em meia hora, acontece tudo. Eu já não aguentava mais fotografar aquela fauna em declínio. Tava ali só bebendo e matando mosquitos. Duas da tarde, sol quente... as pessoas se mexiam pouco para não se cansar... me levantei do bar – a praça tava vazia. Dei uns passos até o meio da rua. Olhei pra um lado, pro outro, nem uma folha caindo. Do nada, começa a soprar um vento. Fica mais forte. Eu com a câmera na mão. Na minha frente, exatamente na minha frente, se forma o bicho. Bonito, espesso, não muito alto. Começa a andar da esquerda pra direita, sem pressa. Eu atrás, com cuidado. Percorre uns cinco metros. Perde força e some. Não sobra nem o rastro. (CASTILHO apud CAMPOS, 2008, p.139)

Essas aparições repentinas no meio da paisagem monótona tem algo de miraculoso. São fotografias que buscam reter um momento raro, imprevisto, e por fixarem no tempo isso que parece indócil, são, elas mesmas, prodigiosas. Nestas fotografias, algo do incógnito da terra se apresenta súbito e espantoso. Marcelo Campos, curador da exposição *Sertão Contemporâneo* para a qual esse trabalho foi elaborado, ressalta, em seu texto *Rosângela Rennó: Febre do Cerrado* a relação deste trabalho com a literatura de Guimarães Rosa:

O diabo na rua, no meio do redemoinho. O sertão de Rosângela Rennó é místico, arrebatado por fábulas, credices e por um amor impossível. A narrativa elíptica junta fenômeno natural e magia. Redemoinho. Espiral *abarrocada*, ligando terra e céu. Totem *brancusiano*. Tudo rodopia: a moral, os tabus, o tédio, o desejo. Uma espécie de febre, de sono da razão aquece um amor entre iguais. *Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo?* Rennó interpreta *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Em vez de viajar ao sertão mineiro, a artista pede emprestado, aos fotógrafos, imagens e depoimentos sobre a rara captura do redemoinho sertanejo. Efemeridade. Sorte. Ela quer incorporar a experiência do outro. As imagens são agora – e não antes – os capetas de Rosa, inventados por Rennó. Então, projeta-se a fábula sobre o aqui-e-agora do instante fotográfico. Devemos lembrar, também, que *Grande sertão* é uma narrativa da saudade. Saudade de Riobaldo por Diadorim. Sobre tudo isso “o gerais corre em volta”, auto-referente. A arte, aqui, promove uma (re)visita da artista à terra natal, pois, como Rosa nos ensina, *despedir dá febre*. (CAMPOS, 2012)

Estas imagens-miragem adquirem outra camada de sentido quando entrelaçadas a esse repertório que as direciona para um sertão místico, de aparições e encontros sobrenaturais. Odilon Comodaro, um dos fotógrafos, também ressalta esse caráter diabólico dos redemoinhos.

(...) Na minha infância, na roça, dizia-se que dentro do redemoinho, sempre com no máximo 5 m, havia um capetinha que nos arrastaria junto, daí a necessidade de correr pra bem longe dele. Naquele dia de céu azul e muito calor, a caminho do trabalho, a cena inusitada foi impressionante. No horizonte de terras aradas, um

redemoinho se formou rapidamente e veio em minha direção. Em segundos, majestosamente ganhou os céus e se contorceu como se tivesse dançando. Parecia feliz. Obviamente, de imediato, pensei no tamanho do diabo que poderia haver lá dentro, mas não corri. Fotografei(...). (COMODARO apud CAMPOS, 2008, p.140)

Figura 15



Legenda: série *Febre do Cerrado* feita por Rosângela Rennó em 2008.

Fonte: <http://www.novalimaperfil.com.br/site_nlperfil/index.php?option=com_content&view=article&id=288:rosangela-renno-a-magia-da-fotografia&catid=14:arte-a-cultura&Itemid=16>

O que aparece neste trabalho é a noção de um diabólico que surge na aridez. Onde não há mais nada, irrompe o indomesticável. Do mais deserto, o mais espantoso. O sertão opera como uma espécie de terra incógnita, esvaziado de consistência, desertificado, é cenário para arrebatamentos e encontros miraculosos. E é no sertão que se vai ao encontro do demônio, esse cuja essência é convidar ao desvio. Não por acaso o diabo é evocado tantas vezes no sertão de Guimarães Rosa, assim como em outras fabulações que se passam nesse território. O sertão é diabólico porque é imprevisível, avarento ou estranhamente generoso.

Diabólico é o caminho, isso não deixa negar a aproximação feita na cultura brasileira entre o orixá africano Exu e o diabo judaico-cristão. O nosso Exu reina sobre as encruzilhadas, a sobreposição de caminhos. Exu, em certo sentido, é uma das faces do devir. Um dos nomes para o diabo é *Gira Mundo*: o senhor dos caminhos, das estradas, dos moveres. Capaz de abrir portas e ligar os caminhos, Exu é sempre dúbio, adorado e temido. É um elemento dialético, nem bom nem mau, mas que pode assustar e espantar, assim como aquilo que se pode encontrar quando se caminha.

Diabólica é também a multiplicidade, as bordas. O Diabo, neste sentido, está sempre

contra o unitário, inimigo de todo centro. Michel Maffesoli em *A Parte do Diabo* (2004) localiza a *sabedoria demoníaca* contra a violência totalitária de qualquer universalismo sendo uma sabedoria do corpo e da vida que incorpora até mesmo o que há de mais selvagem na existência. O autor afirma que o pensamento dicotômico e maniqueísta que assombra toda a racionalidade ocidental o tem uma origem *divina*.

Caberia fazer a genealogia daquilo a que M. Foucault se refere como a “vontade de saber” característica da tradição ocidental, para perceber que através de diferentes figuras ela se limita a repetir uma obsessão constante: o medo da sombra. Esta obsessão inaugura-se no ato fundador bíblico: “Deus separou a luz das trevas.” (MAFFESOLI, 2004, p.38)

O diabo como multiplicidade seria o reconhecimento das misturas, dos enlaces entre luz e sombra. O pensamento maniqueísta teria dado origem também à perversa associação entre *mesmo* e *bem* contra *outro* e *mau*. Nesse sentido, o encontro com qualquer alteridade radical se dá como encontro com o obscuro, com a face maldosa do ser. O agir diabólico seria perceber no outro, no incógnito da terra, uma outra coisa que não o puro mau. Ettore Finazzi-Agrò em *O Duplo e a Falta: Construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira* associa as noções de *centro* e *borda* às de *mesmo* e *outro*.

O Outro é (...) o que se mexe além duma fronteira, num "fora" indefinido e indefinível, num exterior sem horizonte que é, na verdade, um interior continuamente recalçado, constantemente projetado para aquele externo que vira em distância tranquilizadora o que se dá, pelo contrário, como inquietante proximidade. E mais profundamente, o que gera o Outro é mesmo essa fronteira, é esse limite que separa um dentro concluso dum fora inconcludente: borda trabalhada e instável, margem dilacerada e sempre recomposta ao longo da história, e todavia linha sagrada e inelutável, destinada a dividir o próprio do impróprio, a norma do desvio. (1991, p.53)

A cultura europeia colocou durante séculos tudo de incompreensível, de excessivo, de ambíguo, de irredutível ao sentido sob o signo do mau. A terra incógnita era lugar do fantástico, do ilimitado e do heterogêneo, mas o que se descobria *outro* logo passava a habitar a anônima e infame periferia do Idêntico. A sedutora terra incógnita é morada Outro e é, portanto, local de medo e de desejo, de repulsa e de atração.

Nesta dimensão que não é uma dimensão - mas sim uma proliferação incontrolável de espaços e de tempos diferentes- impera, desde sempre, o Antitético ou seja, em termos fatalmente religiosos, o Anti-Cristo. O Diabo, em suma: aquele que "separa" (do grego dia-ballein) e que aparece, ele mesmo, como dividido, múltiplo, contra a sacralidade do Não-divisível, do Sim-bólico, do que se apresenta, com efeito, como In-dividuuus. E pense-se, nesse sentido, no conto evangélico do endemoninhado de Gerasa (magistralmente analisado por Jean Starobinski), pense-se no exorcismo de Cristo contra um demônio que fala com voz plural, que se designa por "nós" atribuindo a si mesmo o nome coletivo de Legião: a ação divina, sobre esta “outra margem do mar”, procura sobretudo fazer recobrar ao homem (ao corpo) possuído pela pluralidade a sua individualidade e identidade, reconduzindo-o dentro da norma

espiritual, devolvendo-lhe e devolvendo-o a uma Lógica que é, de per si, santificadora. (FINAZZI-AGRÒ, 1991, p.53)

Diabólico é o bordejante. É o sem identidade substancial, que pode existir de muitas formas e, mais do que isso, o que quer desmorrar aquilo que só existe de um modo, que sabota tudo que é idêntico a si. Ettore Finazzi-Agrò ressalta que, não por acaso, muitas crônicas de conquista da América contêm uma reprovação religiosa acerca das culturas politeístas: a multiplicidade seria, em si, uma manifestação de Satã. Para o pensamento eurocêntrico, tudo que se esquia de uma individuação encontra logo a sua definição demoníaca. Exemplo extremado do *outro demoníaco* é alteridade-devoradora dos indígenas: o canibalismo. Hans Staden foi um jovem aventureiro alemão do século XVI que, após uma série de naufrágios e motins, encontrou-se com índios antropófagos em São Vicente, atual litoral de São Paulo. Staden foi aprisionado e, por pouco, não acaba devorado pelos seus sequestradores. Ao retornar à Europa, o viajante relatou sua experiência em um livro que teve sua primeira edição em 1557. Em um trecho, o viajante narra:

Ao nos aproximarmos, nos deparamos com uma pequena aldeia de sete cabanas. Chamavam o lugar de Ubatuba. Dirigimo-nos a uma praia dando para o mar aberto. Bem perto, as mulheres trabalhavam numa lavoura de plantas de raízes que chama de mandioca. Muitas mulheres estavam empenhadas em arrancar as raízes, e eu fui obrigado a gritar-lhes em sua língua: “Aju ne xé pee remiurama”, isto é: “Estou chegando, sou a vossa comida”. (STADEN, 2011, p.68)

A antropofagia assustou o europeu a ponto de este identificar o indígena com o diabo sem nenhum esforço. Essa relação está marcada nas gravuras feitas por Theodor de Bry a partir dos relatos de Staden. Muitas imagens do novo mundo podem ser comparadas aos infernos de Hieronymus Bosch e de outros pintores medievais onde devorações, entrelaçamento de corpos, festa, horror e orgias recorrem. Na pintura *Inferno*, que um autor português não identificado pintou no século XVI, reúnem-se corpos sendo aviltados por demônios similares aos dos bestiários medievais. Porém, diante de uma caldeira onde fervem homens – possivelmente falsos religiosos, devido o corte de cabelo franciscano – está o diabo representado como um índio brasileiro tendo como coroa um cocar de penas. A tangência mais evidente entre inferno e a América são as práticas antropofágicas: o inferno é sempre local para devorar ou ser devorado. Mesmo no *Grande Sertão: Veredas* há essa relação. O personagem Riobaldo fala: *Quem tem mais dose de demo dentro de si é índio, qualquer raça de bugre* (ROSA, 2001, p.38).

Figura 16



Legenda: pintura *Inferno* feita por autor português não identificado no 1º terço do século XVI (1505-1530) com óleo sobre madeira de carvalho medindo 119 x 217,5 cm.

Fonte: <<http://www.ufjf.br/secom/2011/03/31/releitura-de-auto-da-barca-do-inferno-de-1517-encerra-curso-de-teatro/>>

Figura 17



Legenda: Preparo e consumo da carne humana assada no moquéim do livro *Americae Tertia Pars* ilustrado por Theodore de Bry em 1592.

Fonte: <<http://tendimag.com/2012/12/27/nus-ferozes-e-canibais/>>

Dentre as inúmeras leituras acerca da antropofagia, interessa aqui pensar na operação desistência de si implicada na incorporação do outro. Muito se pensa na ingestão do inimigo sacro pelo desejo de aumento das forças, mas é interessante pensar que as forças do antropófago não podem ser a reafirmação do mesmo, já que a força pela incorporação do outro implica, de algum modo, em desistir da consistência de si. Finazzi-Agrò (1991) afirma ainda que a relação com a alteridade é o resultado de uma queda ou de um recuo - é, em suma, a renúncia à coerência e à univocidade do que é Idêntico. Para chegar ao Outro seria indispensável uma forma de *desistência*: desistir como um de-existir, um posicionar-se de outro modo na existência. Envolveria a criação de porosidade na fronteira que separa o próprio do impróprio, o mesmo do outro; e, só colocando-se nessa condição de permeabilidade, *desistir* poderia ser resistir. Fazendo conviver identidade e diferença se poderia produzir uma espécie de ultrapassagem na qual a borda que divide o lugar do conhecido do *mesmo* e a terra incógnita do *outro* se faz local de encontros profícuos. Nesse sentido, *ter mais dose de demo em si* pode ser pensado como: ter mais dose do *outro* em si.

Multiplicidade, permeabilidade entre identidades e a constante modificações são atributos diabólicos da matéria. Vilém Flusser, em *A História do Diabo* postula a hipótese de o diabo ser a própria materialidade: demoníaco seria mundo se fazendo mundo. Relacionando o diabólico à matéria (fenômeno) e ao tempo, o coloca em oposição ao Ser e à Eternidade:

Chamarei de “influência divina” tudo aquilo que tende para a superação do tempo. Chamarei de “influência diabólica” tudo aquilo que tende para a preservação do mundo no tempo. (...) O “Divino” será portanto concebido como aquilo que age dentro do mundo fenomenal para dissolver e salvar esse mundo, e transforma-lo em puro Ser, portanto em intemporalidade. E o “diabo” será concebido como aquilo que age dentro do mundo fenomenal para mantê-lo, e evitar que seja dissolvido e salvo. Do ponto de vista do puro Ser, será o “Divino” e agente criador, e o “diabo” será o aniquilamento. Mas do ponto de vista do nosso mundo será o “diabo” o princípio conservador, e o “divino” será, eufemisticamente falando, o fogo purificador do ferreiro. (...) É dever do diabo manter o mundo no tempo. Uma derrota definitiva do diabo (...) o mundo se dissolveria.” (1965, p.17)

O autor sugere a profunda afinidade entre tempo e diabo. E, por conceber tempo como palco para insurgimento dos fenômenos, relaciona o princípio diabólico às potências da modificação. Diabólico, em Flusser, seria a própria transformação da realidade. O tempo do diabo seria a correnteza dentro da qual Deus teria mergulhado o Ser ao criar céus e terra. O autor apresenta uma bela imagem para mostrar como agiria o diabo na matéria. Segundo ele, os átomos são como mãos em busca de realidade, e essa realidade é produzida quando mãos se encontram.

No mundo dos átomos o tempo se confunde. (...) Definimos diabo como tempo. No mundo dos átomos o diabo se confunde. Nessa fronteira borrada entre objeto e

pensamento, nesse mundo ainda não material e já não mais ideal, o diabo é um intruso. Nesse terreno ele procura violentamente infiltrar-se no núcleo do átomo, para torna-lo fenomenal e afasta-lo assim do puro ser simbólico, para inferniza-lo. Ele cria um redemoinho de electrons ao redor do núcleo, para fazer do átomo uma coisa, portanto uma coisa sua. (1965, p.33)

Em o *Grande Sertão: Veredas* existe a ideia de que o diabo está na rua, no meio do *redemunho*. Lá está Exu no redemoinho de terra, é o *Gira Mundo*, esse que dorme no centro de todas as coisas e, de súbito, se dá a ver:

Tem até tortas raças de pedra, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo – que é só assim o significado dum azougue maligno – tem ordem de seguir caminho, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo. (ROSA, 2001, p.27)

Os redemoinhos, nesse sentido, são exemplares na afirmação da presença diabólica: é a matéria revolvendo-se sobre si, a modificação em marcha, o uno estilizado na dança das multiplicidades convulsas. Nesse ponto, pode-se aproximar a prática viajante aos redemoinhos. O desvio seduz o desviante: o artista viajante é aquele que toma emprestado o caráter diabólico da terra. O fenômeno registrado pelos fotógrafos e catalogado por Rosângela Rennó, por ele mesmo, não seria obra caso os fotógrafos não o tivessem enfrentado. *Mas não corri, fotografei*. Essa é a natureza do gesto capaz de tornar a experiência de estar a caminho em obra de arte. Sérgio Cardoso afirma:

O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam a totalização. E o impulso inquiridor do olho nasce justamente desta descontinuidade, deste inacabamento do mundo: o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as oscilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena da sua totalidade. Por isso o olhar não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre uma superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspecção e interrogação. (1994, p.349)

O olhar destes viajantes, como pontua Cardoso, não é o olhar da acumulação. Os relatos falam sobre a sorte e magia de estar lá, diante do fenômeno; e as próprias imagens, mais do que sobre retenção, parecem falar sobre perda. O instante se afirma porque se perde, pois, como pontua o fotógrafo João Castilho: *Queria parar perto dele, mas ele não me esperou – eles nunca esperam*. A paisagem, neste trabalho, opera como generosa armadilha, paradoxo semelhante à abundante natureza tropical do colonizador. Oferece o deslumbre pela via do perigo, armadilha que traga o sujeito e o coloca arrebatado e persistente. (...) *o visível*

enreda em si o vidente por apresentar-se como abertura e passagem, por só fazer sentido como linha de força e fuga (CARDOSO, 1994, p.349).

Figura 18



Legenda: imagem da obra *Febre do Cerrado* de Rosângela Rennó feita em 2008.
Fonte: <<http://www.1500gallery.com/joao-castilho/>>

O projeto de Marcelo Campos consistia no deslocamento de alguns artistas ao sertão brasileiro para que, a partir da experiência da viagem, trabalhos fossem gerados. De todos os artistas, Rennó foi a única que não se deslocou realmente, tendo criado sua obra a partir de conjuntos de imagens e relatos de outros sujeitos. O gesto desta artista reverbera em sua própria produção, na qual é discutida a autoria e a natureza do gesto artístico, sendo a ausência trabalhada como uma forma de marca do autor. No gesto da artista o que importa não é o comprovável, o documental, mas o efeito causado pelas suas narrativas.

(...) não é o olhar que põe questões ao mundo (comprometendo seu *continuum* – caótico ou ordenado – pela interrogação), como não é o mundo que na sua positiva finitude e descontinuidade as impõe ao olhar. Talvez devêssemos dizer que “o mundo se pensa”, se compreendemos que ele é sempre internamente aerado e fermentado pelo pensamento, constantemente escavado – como região do sentido – pela penetração do olhar. (CARDOSO, 1994, p.350)

Cardoso propõe um mundo pensante, destituindo tanto a paisagem como o olhar de serem os centros onde o fenômeno do estranhamento acontece. Apresenta uma compreensão bastante aproximada às reflexões de Maurice Merleau-Ponty em *O Olho e Espírito*, texto no qual o filósofo discute a visão como um fenômeno de corpo. Afirma que *a ciência manipula*

as coisas e renuncia habitá-las (2004, p.13), chamando esse modo de conhecer de pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral. Diferente seria o conhecimento forjado pelo artista que deveria empregar seu corpo em suas investigações. Merleau-Ponty cita Valéry, que diz: *É o oferecendo o corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura.* (2004, p.16). O olhar não se desloca do corpo, é uma coisa entre as coisas, está preso no tecido do mundo, feito desse mesmo estofado de corpo. Pode-se pensar, portanto, que é no instante da fusão entre corpo e paisagem que o mundo poderia se pensar: na borda.

Aqui, o diabo no caminho é o olho do outro. O encontro com os redemoinhos interrompem no caminho dos fotógrafos e os fazem desviar, parar e enfrenta-los. A terra, plena da potência diabólica de contrariar a segurança do mesmo, e o olhar daquele que é seduzido pelo desvio se tocam: artista e o diabo podem se encontrar. Rennó, ela própria, faz daquilo que não é propriamente seu a sua obra. A experiência do outro passa a ser sua, o olho do outro se faz seu próprio olho. A potência diabólica que compele às indistinções e às devorações perpassa todo o trabalho. Se, como quer Flusser, diabo for o mundo se fazendo mundo, pode-se afirmar que o mundo só pode ser tangido pelas bordas, já que o diabo não reconhece o centro. Assim, bordejar é recuperar o espanto através da mistura entre o mesmo e o desconhecido. A terra incógnita, todo caso, só pode se bordejada: caso contrário vira terra dócil. Em *Febre do Cerrado*, o diabo irrompe no incógnito árido e solicita um olhar diabólico para, subitamente, se fazer ver.

3.2 Escrever com o pé

No ano 1997, Francis Alÿs decide ir de Tijuana a San Diego. No lugar de fazer o caminho pela via mais curta, atravessando a fronteira do México com os Estados Unidos, Alÿs voou de Tijuana a San Diego via Cidade do México, passando pelo Panamá, Santiago, Tahiti, Auckland, Sydney, Singapoura, Bangkok, Rangoon, Hong Kong, Xanghai, Seul, Anchorage, Vancouver, Los Angeles e finalmente San Diego, levando ao todo cinco semanas. Essa viagem foi registrada através de mails enviados a Olivier Debrouse e em alguns desenhos e anotações de Alÿs, constituindo um trabalho intitulado *The Loop*.

Figura 18



Legenda: páginas do livro *The Loop* feito por Francis em 1997.

Fonte: <http://www.bak-utrecht.nl/report/PDFs/Report_A3_Alys.pdf>

Se os desenhos remetem a situações e vivências ocorridas nos locais visitados, os e-mails enviados a Debroise indicam certas contingências da própria ação de deslocamento experimentada por Alÿs. Seguem alguns trechos⁷ da correspondência:

Assunto: SANTIAGO/ 12 de junho de 1997

...ainda me concentrando em ir mais devagar: andar com um passo de turista, comer 3 refeições por dia, assistir à desintegração do tempo, resistir à tentação de passar o dia todo no quarto do hotel. Eu ainda não estou pronto para me interessar pela cidade. Talvez ela ainda seja muito familiar, muito latina. Ainda que me lembre da

⁷ Excertos do trabalho encontrados em <http://www.bak-utrecht.nl/report/PDFs/Report_A3_Alys.pdf> Aqui apresentados em tradução do inglês feita pela autora. Acesso em 21 de junho de 2012

Suíça. A chuva ajuda de algum modo, isso gera uma desculpa para ficar em cafeterias. Sexo e café parecem estar fortemente associados aqui, uma exceção na atmosfera puritana geral. As numerosas galerias do centro me permitem deslizar de uma cafeteria para outra, sem ter que me expor à luz do dia. Ainda em algum lugar do limbo.

Assunto: TAHITI/ 13 de junho de 1997

Sou acordado e me pedem para sair do avião por algumas horas por razões de higiene. Noite, 35 graus celsius. Eu peço um Pernod em um bar de bambu a uma garçonete que é uma falsa Vahina. Ela é nativa de Tourcoing, do norte. Já estive lá. Eu a convido para tomar uma bebida. De volta ao avião, de volta ao sono. Gostei da visita. A jornada se define a si mesma.

Assunto: SINGAPURA/ 16 de junho de 1997

Singapura não é nada além de um grande shopping center. Todos sabem disso, eu não sabia. Isso me mostra o quão despreparado eu estou para essa viagem. Para além da aura do nome da próxima cidade, eu não sei. Eu não tenho expectativas. Quer dizer, nenhuma demanda. Nenhum objetivo. Quando chego, quanto mais desorientado eu me sinto, mais eu ando. E mais rápido. O mesmo processo acontece com meus pensamentos. Ao fim do dia, eu passo por uma catarse de palavras, uma sucessão caótica de pensamentos congelados. Os picos normalmente acontecem durante o pôr-do-sol.

Assunto: RANGOON/ 21 de junho de 1997

Tenho desejado me perder. 5 horas aqui e me sinto dissolvido. A jornada vem se transformando de uma brincadeira artística vã em uma busca sentimental por redenção. As razões originais de estar aqui estão desaparecendo.

Assunto: SHANGAI/ 29 de junho de 1997

Nada muito a ver com a Shangai da minha infância, mas o exotismo ainda floresce. Detalhes insignificantes me transportam. Isso é uma questão de geografia? Neste ponto, viajando para o leste ou para o oeste, eu levaria uma semana para chegar em casa. Enquanto eu me torno progressivamente incapaz de ler códigos locais, eu estou alegremente perdendo conhecimento sobre mim mesmo.

Assunto: VANCOUVER/ 4 de Julho de 1997

Aterrissando em uma terra conhecida. Retorno. Quando a viagem realmente começou? Enquanto mapeava a rota na Cidade do México? (Você havia partido antes da sua partida, ela dizia). Enquanto eu me forçava à condição de turista? Quando eu aceitei ser apenas contemplativo? Quando meu ceticismo foi dissolvido pela originalidade de Rangoon? Quando um projeto sarcástico se transformou em uma busca sentimental por redenção? Em algum lugar da volta o “faça isso” simplesmente abandonou o pensamento. E depois o fazer se tornou puro viver.

A produção de Francis Alÿs é permeada de gestos que tocam em questões políticas, mas que se delineiam em um território subjetivo, já que o artista coloca sua própria vida como campo de acontecimento artísticos – em uma compreensão bem aproximada à dos

situacionistas, que entendiam que no mais pessoal residia a potência revolucionária. O movimento situacionista, fundado em 1957 por intelectuais e artistas europeus, buscava criticar modelos alienados de vida promovidos pelo capitalismo e seu funcionalismo exacerbado. Reivindicavam a invenção de jogos e a livre construção de situações. Guy Debord, um dos principais fundadores do movimento, afirma: *Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior* (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 21). Uma das principais propostas dos situacionistas era a prática de derivas urbanas, que deveriam ser percursos sem finalidade pelo espaço público, de modo a apreendê-lo e habitá-lo de maneira menos condicionada e mais apaixonada.

O gesto de Alÿs, em *The Loop*, é uma grande experiência de deriva. Evitando o caminho mais curto, o artista se coloca em situações de errância, indo a locais estrangeiros sem possuir *nenhuma demanda, nenhum objetivo*. O caráter político do trabalho está evidente na escolha no percurso do artista, que vai dos Estados Unidos ao México, desviando justamente de uma rota comum a imigrantes. Porém, para além dessa questão local, a disponibilidade do artista em se colocar nessa rota indo a locais desconhecidos apenas para experimentá-los já é em si um gesto revolucionário, pois abala a própria noção funcional do pôr-se a caminho. Alÿs afirma algumas vezes o caráter sentimental que a viagem vai adquirindo e a noção de redenção que nela vai se inscrevendo. O artista nota que suas andanças adquirem uma qualidade passional, como desejavam os situacionistas e como está expresso no poema em prosa de Baudelaire, que diz:

Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisível que surge, ao desconhecido que passa. (1995, p. 41.)

A disponibilidade para o encontro com o imprevisível parece ser a grande força desse gesto de Francis Alÿs. O artista abre mão de conhecer aquilo sobre o que vai falar e, por isso, há um léxico experimental, uma vacilação potente nas palavras e imagens que produz. O erro, a hesitação, o cansaço entram em cena e se tornam a questão central. Não estar preparado, não saber, sentir-se dissolvido são questões que recorrem na correspondência de Alÿs. Quando se abre ao desconhecimento e coloca o despreparo como premissa, Alÿs vai na contramão do artista virtuoso, que domina a técnica em que se engaja, e cria uma maneira singular de apresentar uma vivência. Em *Sobre a Modernidade*, Baudelaire escreve: *Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador*

apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito (1996, p.21).

Fixar residência no ondulante é a premissa para o que Alÿs chama de *alegremente perder conhecimento sobre si mesmo*, já que se implicando passionalmente na prática da deriva se coloca em estado de transformação. Dessa ordem era a revolução proposta pelos situacionistas, para os quais toda teoria revolucionária teria que inventar suas próprias palavras para só assim se constituir como crítica verdadeira à linguagem dominante. Afirmavam ainda que *desviar* da norma, do estabelecido, seria a prática permanente de uma mudança profícua. A narrativa do imprevisto empreendida por Alÿs se dá como uma contra-narrativa, um dizer que não domina a si mesmo, que se inventa na hora e no acaso, com a força imprevisível das aparições.

Com prática do desvio e da deriva a Internacional Situacionista (IS) lutava, sobretudo, contra a espetacularização das cidades, a não-participação da população na constituição do espaço público, a alienação e a passividade da sociedade em geral. Propunham, como antídoto, não novos modelos ou formas urbanas, mas experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano. Os situacionistas afirmavam que não queriam propor uma nova doutrina de urbanismo, mas tecer uma pungente crítica ao urbanismo que se fazia em sua época. Diziam-se contra o urbanismo, a favor das cidades. Debord e Fillon escrevem em um texto de 1954: *As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. (...) A valorização de lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos em que é preciso inventar novos jogos* (DEBORD; FILLON apud JACQUES, p.17, 2003).

Há uma tônica nisso que Fourier denominou *o livre jogo das paixões*. Jogar apaixonadamente com os afetos causados pelo contato com o meio é a força motriz da revolução proposta pela IS, uma vez que, ao contrário dos urbanistas modernos que acreditavam em um urbanismo revolucionário, afirmavam que práticas sociais e coletivas revolucionariam a forma das cidades. Paola Berenstein Jacques, em *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*, afirma:

(...) não existiu uma forma situacionista material de cidade, mas sim uma forma situacionista de viver, ou de experimentar, a cidade. Quando os habitantes passassem de simples espectadores a construtores, transformadores e “vivenciadores” de seus próprios espaços, isso sim impediria qualquer tipo de espetacularização urbana. (2003, p.20)

Era situacionista, portanto, aquilo que se referia à construção de situações. Uma situação construída seria então um *momento da vida, concreta e deliberadamente construída pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos*

(JACQUES, 2003, p.21). Era a partir da invenção dessas situações que haveria isso a que almejavam os situacionistas: transformação revolucionária da vida cotidiana. Francis Alÿs é um constante inventor de situações, há em sua prática essa tangência entre experiência e revolução. Alÿs joga com sorte, acaso e intenção. Ao fazer a travessia pelo caminho mais longo possível, o artista empreende um trajeto dispendioso cujo sentido se faz ao caminhar. Ao optar pelo caminho mais difícil, Alÿs reveste prática da viagem com uma impensada camada de sentidos.

Constant Nieuwenhuys foi um situacionista que também apostou nas potências do acaso como possibilidade de revolução. Contrariando a ideia geral de que o situacionismo não tinha a ver com a proposição de novas formas, Constant criou um projeto de cidade que intitulou Nova Babilônia. O artista se inspirou nos acampamentos de ciganos e Nova Babilônia deveria ser uma cidade móvel para uma população nômade. Deveria ser *onde se constrói sob uma cobertura, com ajuda de elementos móveis, uma casa coletiva, uma habitação temporária, constantemente remodelada; um campo de nômades em escala planetária* (JACQUES, 2003, p.28). Havia em seu projeto uma potência anti-funcional que o aproxima dos procedimentos de Alÿs. Constant afirmava que, enquanto a sociedade utilitária persegue a otimização do espaço garantindo a eficácia e a economia de tempo, em Nova Babilônia se privilegiaria a desorientação, pois só ela pode promover a aventura, o jogo, a mudança criadora. Em um texto intitulado *Ariane au chômage* afirma: *O espaço de Nova Babilônia tem todas as características de um espaço labiríntico onde os movimentos podem ocorrer sem impedimentos de ordem espacial ou temporal* (CONSTANT apud JACQUES, 2003, p. 29). A Nova Babilônia, como a cidade ideal, deveria ser um labirinto inesgotável em suas variações.

Babilônia, em Borges, também é o território dos infinitos jogos de combinações. No seu texto *A Loteria em Babilônia*, Borges define a loteria como *uma interpolação da casualidade na ordem do mundo* (1976, p.51). Em sua pequena e intensa narrativa, descreve a cidade de Babilônia onde a loteria- denominada a Companhia – passa a controlar os mais diversos aspectos sociais. O acaso se dá como norma social e o autor descreve o funcionamento da sorte, incorporada pela misteriosa *Companhia*:

Esse funcionamento silencioso, comparável ao de Deus, provoca toda espécie de conjeturas. Uma insinua abominavelmente que faz séculos que não existe a Companhia e que a sacra desordem de nossas vidas é puramente hereditária, tradicional; outra a julga eterna e ensina que perdurará até a última noite, quando o último deus aniquile o mundo. Outra afiança que a Companhia é onipotente, mas influi somente em coisas minúsculas: no grito dos pássaros, nos matizes da ferrugem e do pó, nos entressonhos da alba. Outra, por boca de heresiarcas mascarados, *que*

nunca existiu nem existirá. Outra, não menos vil, argumenta que é indiferente afirmar ou negar a realidade da tenebrosa corporação porque Babilônia não é outra coisa senão um infinito jogo de acasos. (1976, p.54)

Para Constant e Borges acaso e jogo estão na constituição da Babilônia, a cidade das derivas. Alÿs inventa a sua própria Babilônia quando cria as regras dos seus jogos de deriva e passa a jogá-los, mais ou menos *despreparado*, dando margem para o acontecimento do erro já que, segundo Borges: *aceitar erros não é contradizer o acaso: é confirma-lo* (1976, p.51). O jogo era pensado pelos situacionistas como experimentação permanente de novidades lúdicas, algo que nunca aparece fora da ética, uma vez que ele pode ser pensado como *luta por vida à altura do desejo* (JACQUES, 2003 p.61). Percebendo que o jogo possui uma existência marginal se comparado à realidade do trabalho em uma sociedade de consumo, os situacionistas ressaltam a importância existencial e política de *jogar*. No texto *Contribuição para uma definição Situacionista de jogo* (IS n1, 1958), afirma o coletivo:

A distinção central a superar é a que estabelece entre jogo e vida corriqueira, considerando-se o jogo como uma exceção isolada e provisória. Segundo J. Huizinga, “o jogo se realiza, na imperfeição do mundo e na confusão da vida, uma perfeição temporária e limitada”. A vida corriqueira, condicionada até então pelo problema da subsistência, pode ser dominada racionalmente – possibilidade que está no âmago de todos os conflitos de nossa época – e o jogo, rompendo de forma radical com um tempo e um espaço lúdicos acanhados, deve tomar conta da vida inteira. A perfeição não deve ser a sua finalidade, se tal perfeição significar uma construção estática oposta à vida. Mas sempre é possível tentar atingir a perfeição desta bela confusão que é a vida. (IS apud JACQUES, 2003, p.60)

Também Deleuze pensou no jogo como a intensificação da ação das forças do acaso. Em *Lógica do Sentido*, o autor descreve o que seria isso que denomina *jogo ideal*: um jogo sem regras preexistentes, no qual cada lance inventaria suas regras, ou melhor, carregaria consigo sua própria regra. Nele, o acaso é não cessaria de ser ramificado em cada jogada. O filósofo afirma que tal jogo não poderia existir fora do pensamento e seu resultado prático não poderia ser outro que a obra de arte (2007, p.63). Ele escreve:

É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para* dominá-lo, *para* apostar, *para* ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo. (DELEUZE, 2007, p.63)

Perturbar a economia, a moralidade e a realidade se afirma como a função política do jogo que, por essa via, se entrelaça à prática artística onde as regras também devem ser inventadas a cada novo lance. Jogar também tem a ver com suspender o uso utilitário do tempo e ingressar nos domínios do tempo como *kairos*. No texto “*Let fortune go to hell*”:

kairos, tempo e fortuna no Renascimento, Sophie Chiari fala sobre a noção de *kairos* que é por ela apresentado como *o tempo oportuno: o momento propício à execução de uma ação ou advento de um novo estado* (2012, p.59). Afirma que a diferença entre o tempo como *chronos* e como *kairos* seria aquela existente entre ordem e caos (2012, p.60). *Kairos*, portanto, é o tempo do acaso, sendo possibilidade de caos ou de inesperada oportunidade: é a sorte. Chiari se pergunta: *será kairos uma oportunidade, ou uma impossibilidade?* (2012,p.60). A questão parece apontar para o fato de o acaso ser chance e crise ao mesmo tempo. A autora afirma:

A palavra *kairos* aparece pela primeira vez na *Ilíada*, designando um lugar, um sítio no corpo vulnerável, facilmente ferido e sujeito aos ataques inimigos que nele veem um ponto sensível. Em Hesíodo, por outro lado, em *Os Trabalhos e os Dias*, o termo é associado à boa medida, à proporção exata. Desde a Atinguidade, uma ambivalência extrema opera, pois, entre lugar e tempo, vulnerabilidade e medida. (2012, p.60)

Boa medida e ponto vulnerável, esse é o tempo como *Kairos*. Chiari narra como é apresentada a imagem da *Ocasão* no Livro dos Emblemas de André Alciati de 1536. É uma mulher quase careca que possui apenas uma única mecha de cabelo à frente, indicando que para agarrar a ocasião pelos cabelos é preciso fazê-lo quando a vemos chegar. Os seus pés têm asas porque ela tem pressa; tem também uma navalha na mão, sinal de que corta tudo o que apanha (CHIARI, 2012, p.61). Vincenzo Cartari no texto *Les images de dieux des Anciens* 1581 reflete sobre esta imagem: *É preciso estarmos atentos e preparados para aproveitar as oportunidades, quando Occasio as revela: porque ela se desvia imoderada, e mostra os calcanhares àqueles que não a souberem agarrar pelos cabelos que lhe caem pela testa* (CARTARI apud CHIARI, 2012, p.62).

Figura 19



Legenda: pintura *Occasio and Poenitentia* feita por Andrea Mantegna por volta de 1500.
 Fonte: <http://it.wikipedia.org/wiki/Occasio_e_Poenitentia>

Existe uma potência dupla em *Kairos* como *Occasio*: se por um lado não é possível controlá-la, já que ela se faz presente quando quer, por outro, é preciso o gesto passional para apreendê-la: agarra-la pelos cabelos. Essa relação dá a ver qual o tipo de prática – entre o descontrole e o gesto preciso - que garantiria o estatuto de prática do acaso ao jogo e à arte. No texto *A Capoeira, uma arte do Kairos*, Camille Dumoulié afirma que ainda que pensemos que os esportes lidam diretamente com o acaso, eles não são jogos de azar, mas estratégias para reduzir e controlar a sorte, já que uma verdadeira prática esportiva do acaso implicaria manter o acaso como princípio básico de todas as estratégias (2012, p.212). Coloca a capoeira como uma verdadeira física dos devires, uma prática das linhas de fuga e arte da pura dinâmica e da pura potência que esquiva todo o centro de gravidade . Sendo assim, uma prática onde impera o acaso. Dumoulié descreve o acaso também como *Kairos* e o define:

Kairos, em grego, significa a graça (...). Mas *Kairos* também designa esse ponto de desequilíbrio e de velocidade absolutos que, para aquele que possui a graça, constitui a maior força de resistência. *Kairos*, tal como os gregos o representavam, é um jovem que se mantém na ponta de um pé pousado sobre a esfera do mundo, num equilíbrio mágico. Quem quiser alcançá-lo deverá abandonar todas as estratégias da força para se tornar tão ondulante quanto a vida e ser capaz de encontrar, no ponto de desequilíbrio, o glorioso instante da potência. (2012, p.221)

O acaso é, portanto, esse glorioso instante de desequilíbrio que deve ser tomado pelos cabelos por aquele que deve saber ondular junto das potências instáveis da vida. Disso se trata a deriva como ética e estética em *The Loop*: uma afirmação da vida como prática do desequilíbrio e o do acaso como tensão entre graça e gesto. Gary Shapiro em *Estratégias de serendipity: Nietzsche e vigilância kairótica* mostra como Nietzsche em *Além do Bem e do Mal* fala sobre tomar o acaso com as mãos. No aforismo 274, ele diz: *Talvez o gênio não seja tão raro; mas são raras as quinhentas mãos de que ele necessita para tyrannizar kairós, o “momento certo”, para agarrar o acaso pelos cabelos do melhor jeito!*

O filósofo afirma *kairós* como isso que deve ser apreendido assim que aparecesse, em um encontro face a face. Shapiro questiona: O que é o tempo certo, o kairós? Como podemos reconhecê-lo e estarmos preparados para ele? Parafraseando o desafio de Mênon a Sócrates, como saberemos quando o virmos? E como podemos procura-lo quando nem sabemos o que é? (...) Em suma: como podemos estar à altura do acontecimento? (2012, p.103) E Nietzsche, com seu aforismo, parece dar a única possível solução: é preciso manter as quinhentas mãos tão preparadas quanto possível.

De certa forma, em *The Loop*, Francis Alÿs escreve com os pés, como reivindicava Nietzsche em um aforismo em *A Gaia Ciência: Escrevo apenas com a mão Meu pé quer participar. Desempenha corajoso, seu papel, Livre e sólido, Ora através dos campos, Ora em cima do papel* (1976, p.31). Escrever apenas com a mão seria narrar com a razão e com o controle. A presença do pé é a instauração de uma linguagem que está, ela mesma, em deriva. Que inclui em seus percursos não apenas aquilo que se esclarece, mas o incógnito, o estranho, o que ainda está por ser encontrado.

Se o viajante fura o horizonte da proximidade e transpõe os limites de seu mundo para fixar a atenção mais além – no que não se deixa ver, mas apenas adivinhar ou entrever -, é sempre pelos vãos do próprio mundo que ele penetra, na medida em que surgem brechas na sua evidência, abrindo passagens na paisagem ou contornando desníveis e vazios. A viagem, então, como olhar, vazando por esses poros, temporaliza a realidade reempeendendo a busca de seu sentido. Assim, manifesta-se nela a abertura ou indeterminação do mundo, e nesta – para usarmos a expressão de Merleau-Ponty – o escoamento inesgotável do tempo (CARDOSO, 1994, p.359).

As narrativas fragmentárias, os desenhos lampejantes e o percurso inesperado do artista sinalizam para o caráter indeterminado e aberto do mundo, sendo que essa experiência é tanto íntima como pública, tanto se fez impulsionada pelas memórias e vivências prévias do artista, como pelo que irrompe e se revela estranho e novo. Trata-se disso: o caráter sempre frágil das familiaridades, a vocação do mundo para o acaso.

É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-se de si mesmo, deflagra-se sempre na inscrição circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio. O distanciamento das viagens não desenraiza o sujeito, apenas diferencia seu mundo (...) (CARDOSO, 1994, p.360).

A insistência do artista em afirmar que a sua viagem produz redenção causa uma curiosidade em torno dessa noção redentora: qual seria a redenção possível àquele que se coloca em estado de disponibilidade ao acaso, aos atravessamentos produzidos pelas distâncias e pelas diferenças? Sérgio Cardoso afirma que

(...) o “estrangeiro” está sempre já delineado – latente e invisível – nas brechas da nossa identidade, na trilha aberta por nossa própria indeterminação. Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro (de nós mesmos), pagando o preço da nossa própria transformação (1994, p.360).

A transformação parece ser tanto a penitência quanto a redenção do viajante. A experiência da deriva transforma, como já avisavam os situacionistas e antes deles os eremitas. O artista viajante é esse que tem a tarefa de fazer da sua experiência transformadora um bloco de sensações com potência de obra de arte. Para isso, em *The Loop* foi necessário deslocar-se e narrar, a um só tempo, criando uma narrativa caminhante. O pé e a mão, solidários, em constante perseguição.

3.3 Calibre dos poros contra calibre dos eflúvios

Do dia 12 ao dia 23 de abril de 2008, cinco jovens artistas brasileiros realizaram um projeto que se intitulou *Expedição Francisco*, no qual fizeram de barco o trajeto do rio São Francisco de Januária (MG) até a foz do rio em Piaçabuçu (AL), desenvolvendo propostas artísticas que mantinham relação específica com o rio. Luísa Nóbrega executou uma performance que chamou *Jonas I*, consistindo em realizar a viagem de olhos inteiramente vendados, cobrindo-os no momento de entrar no barco e retirando a venda somente no instante em que o rio se encontrou com o mar. Ao todo, a artista viajou onze dias de olhos vendados. *Jonas I* foi endereçada à fotografia, vídeo e rendeu ainda alguns escritos realizados pela artista.

Figura 20



(a)

(b)

Legenda: Stills do vídeo *Jonas I* feito por Luisa Nóbrega em 2008.

Fonte: <<http://www.luisanobrega.com/jonas-1.html>>

A respeito do projeto, Julio Meiron escreve:

A 4 de outubro de 1501, uma expedição de reconhecimento descia a costa brasileira, rente ao litoral, comandada por Américo Vespúcio. A região da foz era habitada pelos índios, que a chamavam Opará, “rio-mar”. O rio era visitado apenas nas cercanias da foz, pois a mata, a caatinga e as tribos amedrontavam os brancos. Já em 1556, nas proximidades da foz, ocorreu o famoso naufrágio de uma nau que levava o Bispo Sardinha, primeiro bispo do Brasil. Escapando do naufrágio, foi preso e devorado pelos índios Caetés que aí viviam. Em 1595, um descendente de Caramuru, de acordo com carta escrita ao Conde de Sabugosa, teria penetrado e ultrapassado a foz do rio São Francisco. Guiados pela cobiça, os colonizadores foram dizimando os índios, que fugiam para o planalto central. O Ciclo do Ouro começou realmente nas últimas décadas do século XVII. O rio das Velhas (que deságua na bacia do São Francisco) era um caminho natural para o litoral e para o Reino. Logo se formaram quadrilhas de assaltantes nas estradas e, principalmente, no rio. Como muitas quadrilhas se refugiavam nas aldeias indígenas, o fato serviu de pretexto a expedições genocidas(...) Na própria expressão Expedição Francisco há uma possibilidade de sublimação poética, exteriorização e desdobramento. Um dos grandes motivos das expedições históricas era a expansão da religiosidade católica. Tiramos o São do nome do rio. Ficou apenas Francisco. E humanizamos o rio. Vamos encontrar um outro. Isso é a possibilidade de aprender com ele. Esse é o objetivo da nossa viagem.⁸

Inscrevendo-se sobre camadas de passos já dados, estes artistas se propõem a criarem trabalhos que dialoguem com o rio, que surjam na experiência de navegação. Luísa Nobrega apresenta a performance *Jonas I* em seu *site*⁹ citando um texto bíblico: *E eu dizia: Fui expulso de diante dos teus olhos. Como poderei contemplar novamente o teu santo Templo? As águas me envolveram até o pescoço, o abismo cercou-me, e a água enrolou-se em volta da minha*

⁸ MEIRON, Julio. Américo Vespúcio, Bispo Sardinha, Caramuru, Conde de Sabugosa, Borba Gato... . Disponível em <<http://www.atocidadao.org.br/expedicaofrancisco/text2.html>>. Acesso em 03 de agosto de 2012.

⁹ <<http://www.luisanobrega.com/>>

cabeça. (Jonas 2:4). Na mitologia judaica, Jonas é incumbido por Deus a ir Assíria admoestar a população em relação à crueldade e à matança que exerciam. Justamente por causa do traço violento dessa população, Jonas decide não cumprir a ordem divina e foge de barco rumo à península ibérica. Durante a viagem, porém, acontece uma violenta tempestade que acaba lançando Jonas ao mar onde ele é engolido por um grande peixe e no seu estômago, passa três dias e três noites. Lá dentro, arrepende-se de ter fugido de sua missão. Tendo se arrependido, é vomitado pelo grande peixe em uma praia e segue rumo até à Assíria.

Luísa, assim como Jonas, navega na escuridão. As trevas imputadas ao profeta se tratam de uma penitência, uma passagem pelo sofrimento que causa a mudança de seu rumo. Também a artista localiza um caráter penitente em seu gesto, revelado no texto de sua autoria *A propósito de Jonas*

(...) embora por vezes eu reconheça algo em mim que talvez possa ter algo a ver com esse rio, esse vento, esse sol agressivo e direto que eu sinto a tentação de associar, numa comparação esdrúxula, a um flagelo. Percorre o meu corpo o veneno das inúmeras picadas de mosquito que tenho sob a pele, minhas pernas estão repletas de incômodas saliências.¹⁰

A artista duplica a deriva: se estar navegando já tem a ver com perder certa referência, navegar sem poder enxergar é colocar-se em completo estado de desproteção. Durante os onze dias, ela precisou de ajuda para fazer tudo, desde andar até tratar do seu próprio corpo. Ao contrário de Jonas, não foi Deus nem determinação sobrenatural alguma que a colocou nesta posição, mas seu próprio desejo, sua obstinada voluntariedade. O gesto de tapar os olhos faz pensar nos sentidos do (não) olhar. Antonio Quinet, em *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*, afirma que: (...) o olhar é um furo (...) é uma faísca, um fulgor, um relâmpago que se acende num instante (...) (2004, p.14). Parece ser dessa ordem o olhar praticado por Luisa Nóbrega em *Jonas I*. Ao forjar uma longa noite, abre-se, ao cabo de onze dias, à visão do *rio-mar* concedendo-lhe estatuto de lampejo, de súbita aparição. Ela cria, nas trevas, esse raro instante que reluz.

Entretanto, essa mirada que consente em não ver para então se abrir à visão como uma experiência faiscante é intensamente recalçada pelas relações entre ver e saber tramadas no ocidente moderno. Quinet (2004) afirma que o olhar é tomado pela filosofia como metáfora privilegiada do saber desde Platão. Há um léxico filosófico que aponta para a importância olho e do olhar como formas de apreender a realidade (2004, p.17). A visão é o modelo do conhecimento: faz-se *esclarecimentos*, quer-se *evidências*, constrói-se *especulações*,

¹⁰ NÓBREGA, Luisa. *A Propósito de Jonas*. Disponível em: <http://www.luisanobrega.com/texts.html>. Acesso em 4 de agosto de 2012.

compara-se *pontos de vista*, escolhe-se uma *perspectiva* particular de uma questão (2004, p.17). No ano de 1604, o astrônomo, matemático e astrólogo alemão Johannes Kepler descobriu o que seria o fundamento físico e anatômico da visão: a formação de uma imagem real sobre a retina produzida pela convergência dos raios luminosos que atravessam o cristalino, concebido como uma lente. O olho se torna, a partir de então, um dispositivo ótico. Quinet (2004) afirma que a partir da descoberta de Kepler se desenvolve um processo que faz desaparecer o mistério da visão – exaustivamente tratado na antiguidade clássica. Com o surgimento da ciência da luz e o método da evidência inaugurado por Descartes, o mistério do olhar desaparece para dar lugar à física da visão, o olho se torna local das certezas científicas e filosóficas. Porém Quinet defende uma outra concepção acerca da experiência do olhar:

(...) o olhar não é um atributo do sujeito que dele se serve como um instrumento; pelo contrário, é o sujeito que é afetado pelo olhar enquanto objeto. Não se trata de um objeto passivo da percepção do sujeito, mas de um objeto ativo pelo qual o sujeito é subvertido. (2004, p.18)

A noção de que a o olhar é uma experiência de afetação antes de ser um dispositivo de desvendamento do mundo tem eco na teoria do olhar na Antiguidade Clássica – esta que foi rejeitada com o surgimento do discurso da ciência a partir de Descartes – , centrada no raio visual, concebido como *o fogo do olhar projetado pela alma para fora do seu corpo* (QUINET, 2004, p.19). Considerava-se que o raio visual era ele mesmo luminoso por causa do fogo do olhar. Entendia-se que o olhar queimava o mundo e, assim, era por ele iluminado. Luz e visão tinham estreita relação: a vista irradiaria e toda fonte luminosa seria capaz de ver (QUINET, 2004, p.20). Essa noção de um olhar afetado e afetante foi afirmada por São Tomás de Aquino em sua *Suma Teológica* (escrita entre 1265 – 1273) através disso que ele denominou teoria da similitude:

(...) a grande transmutação do visível em visto se faz sempre brilho contra brilho (para os possuidores do fogo do olhar), transparência contra transparência (para os espíritos que detêm a fluidez do ar ambiente e dos humores internos do olho), ou calibre dos poros contra calibre dos eflúvios, ou ainda átomos contra átomos. (AQUINO apud QUINET, 2004, p.20)

Para São Tomás de Aquino, o *choque* seria uma premissa para o conhecimento do mundo. Roçar olho, pele, poros e átomos, em um exercício de afetações mútuas, seria o requisito para que o visível se fizesse visto. Há aí, nesta outra teoria do olhar, algo que pode ser pensando como uma possibilidade de saber pelo esbarro, pela fricção, pela relação das bordas. Essa experiência é vivida por Luísa Nóbrega, que escreve em *A propósito de Jonas*:

Há mãos que me levam para um lugar ou outro, enquanto eu tontamente esbarro em pontas e superfícies que parecem ser cantos de mesa, cantos de cadeira, cantos. Sua experiência de cegueira se dá como uma possibilidade do esbarro, pontas e superfícies são seus parâmetros de conhecimento do mundo. O saber do espaço se faz pelo embate. A experiência de conhecimento, em *Jonas I*, é coisa que se faz com o corpo: é um ato.

O orador português Padre António Vieira, no ano de 1669, proferiu um sermão intitulado *Sermão das Lágrimas* no qual afirma veemente o caráter *performativo* do olhar. Quase trinta anos depois de Descartes ter concluído seu livro *O Mundo ou Tratado da Luz* (1632-1633), obra na qual afirma certas regras da física clássica como a lei da inércia, a da refração da luz e, principalmente, as bases epistemológicas do seu pensamento, Vieira recusa a noção do olhar como disposto ótico e lhe dá o estatuto de *prodigioso artifício da providência, origem da culpa e fonte da graça*. Diz o padre:

Notável criatura são os olhos! Admirável instrumento da natureza! Prodigioso artifício da Providência! Eles são a primeira origem da culpa, eles a primeira fonte da graça. São os olhos duas víboras metidas em duas covas, em que a tentação pôs o veneno, e a contrição a triaga. São duas setas com que o demônio se arma para nos ferir e perder, e são dois escudos com que Deus, depois de feridos; nos repara para nos salvar. Todos os sentidos do homem têm um só ofício; só os olhos têm dois. O ouvido ouve, o gosto gosta, o olfato cheira, o tato apalpa, só os olhos têm dois ofícios: ver e chorar. Estes serão os dois pólos do nosso discurso. (1998)

Vieira questiona o porquê de a natureza ter juntado no mesmo instrumento as lágrimas e a visão. Afirma que o ver é a ação mais alegre e o chorar a mais triste. Sem ver não há gosto, afirma o padre, porque o sabor de todos os gostos é o ver. O chorar, pelo contrário, é dor destilada, o sangue da alma, a tinta do coração, o fel da vida. Ele questiona:

Por que juntou logo a natureza nos mesmos olhos dois efeitos tão contrários: ver e chorar? A razão e a experiência é esta: juntou a natureza a vista e as lágrimas, porque as lágrimas são consequência da vista; juntou a Providência o chorar com o ver, porque o ver é a causa do chorar. Sabeis por que choram os olhos? Porque vêem. (1998)

Vieira diz que, após Eva e Adão terem pecado, a Bíblia afirma que ele abriram os olhos. Ele se pergunta: *antes desta hora, Adão e Eva não tinham os olhos abertos?* E responde: *Sim, tinham: viram o paraíso, viram a serpente, viram a árvore, viram o pomo, viram-se a si mesmos; tudo viram e tudo viam. Pois se viam e tinham os olhos abertos, como diz o texto que agora se lhes abriram os olhos?* (1998). E afirma então que abriram para começar a chorar, porque até ali não tinham chorado. Segundo sua hipótese, Deus teria criado os olhos humanos com as portas do ver abertas, mas com as portas do chorar fechadas. Adão e Eva viram e pecaram, e o pecado que entrou pelas portas do ver, saiu pelas portas do chorar. E mais: pecaram, porque viram; choraram, porque pecaram. Afirma que pagaram os olhos o que

fizeram os olhos, porque justo era que se executasse nos olhos o castigo, pois os olhos foram a causa e ocasião do delito. Diz Vieira que os olhos são causa ou instrumento dos pecados todos. (...) *Pecou a alma, os olhos são culpados. (...) Pecou o corpo, os olhos são os delinquentes* (1998).

Como pelos olhos se contrai a mácula do pecado, pôs a natureza nos olhos as lágrimas, para que com aquela água se lavassem as manchas; como pelos olhos se admite a culpa, pôs a justiça nos olhos as lágrimas, para que estivesse o suplício no mesmo lugar do delito; como pelos olhos se concebe a ofensa, pôs a razão nos olhos as lágrimas, para que onde se fundiu a ingratidão, a desfizesse o arrependimento; e como pelos olhos entram os inimigos à alma, pôs a graça nos olhos as lágrimas, para que pelas mesmas brechas, por onde entraram vencedores, os fizesse sair correndo. Entrou Jonas pela boca da baleia pecador; saia Jonas pela boca da baleia arrependido. (VIEIRA, 1998)

Nessa compreensão, o olhar tem a potência de um agir definidor sobre o mundo pelas vias de dois atos constituidores do sujeito cristão: pecar ou se penitenciar. Vieira, em seu sermão, aconselha a penitência e lê a experiência de Jonas como uma experiência de arrependimento. Essa noção foi tangenciada por Luísa Nóbrega em uma entrevista realizada por *email* em 2012 onde ela afirma:

(...) enquanto realizava o Jonas 1, muitas das pessoas que encontrei pelo caminho entendiam o que eu estava fazendo como uma promessa - o que me fez pensar muito. Me pareceu estranhamente adequado - talvez a promessa seja uma boa via de compreender a performance, para além do discurso da arte contemporânea. Ainda que não seja uma promessa que busque obter algo específico. É uma promessa que não leva a lugar nenhum - em que o objetivo está na experiência em si. E então nesse sentido ela se aproxima mais da penitência. Mas, de novo: uma penitência que não busca perdão por pecados. Uma penitência que se pretende uma espécie de atravessamento - sim, talvez uma experiência de purificação. No meu caso, acho que minhas ações são também maneiras de vivenciar concreta e explicitamente sensações que foram experimentadas de forma não vivida, inconfessa, implodida. Eu sempre tento dizer para as pessoas que o incômodo e a dor não são pré-requisitos, para mim, para propor uma ação - mas as questões que eu tento responder normalmente acabam passando por eles.

Antes de nomear o olhar como o pecador dos pecadores, Vieira diz que ver é o ato mais alegre. Mesmo ali há a afirmação de algo de ambíguo nessa relação entre ver e experimentar o mundo. Ao tapar os olhos por onze dias, a artista passa por privações, angústias e se coloca a disposição de um não-saber que há na cegueira. Mas advém dessa aparente penitência uma alegria e uma salvação de outra ordem. Ao ser perguntada sobre suas práticas de privação que antecedem ou integram suas performances – jejuns de comida, fala e visão - ela afirma:

É também um jogo dialético, de contrários: em um momento hoje eu vou colocar alguma coisa para fora - então antes disso não vou colocar nada para dentro.

Esvaziar para vomitar algo que está depositado mais no fundo do estômago. Pelo mesmo motivo, sempre que vou fazer uma performance em que uso a voz eu passo o dia em silêncio. O silêncio para que a voz possa surgir. Não dizer para depois poder dizer. Acho que o silêncio é outra dessas privações instauradoras, junto com o jejum e a cegueira.

Por razões absolutamente distintas, tanto Padro António Vieira como Luísa Nóbrega afirmam a privação como produtora de algo, pra ambos o jejum produz um efeito no mundo e no sujeito jejuador. Ao fim de seu sermão, Vieira recomenda:

Cristãos: por amor daqueles olhos que Cristo hoje pôs em S. Pedro, e para que ele os ponha em nós, que se havemos de fazer esta semana alguma penitência, se havemos de fazer esta semana alguma mortificação, se havemos de fazer esta semana algum ato de cristandade, seja cerrar os olhos por amor de Cristo. Aquelas pestanas cerradas sejam as sedas de que teçamos um cilício muito apertado a nossos olhos. Não são os olhos aqueles grandes pecadores que pecam em todos os pecados? Pois tragam esta semana este cilício. (1998)

Trata-se, nesse gesto, de marcar-se pela experiência do difícil, ganhar alguma coisa através de uma intensa prática da perda. Se o cristão ganha uma via para a salvação, e Jonas ganha a coragem e a determinação de seguir rumo sua missão, Luísa ganha a visão quando o mar encontra o rio, ganha a conquista da vivência e, no limite, ganha sua própria obra, que só passa a existir pelo seu gesto persistente. É renitente, no trabalho de Luísa Nóbrega, o esvaziamento, a negação de alguma necessidade básica e a incursão na direção de limites físicos e mentais. *Jonas I*, além de uma ida ao limite do suportável, também é um profundo mergulho no desconhecimento. Pimentel alerta para o caráter penitente do ato de viajar:

Para os antigos, as viagens eram sentidas como sofrimento ou penitência, e a purificação que elas possibilitavam causava um progressivo efeito moral sobre o viajante, já que ‘as fadigas da viagem e seus sofrimentos permanecem como a causa e a medida da extensão com a qual um viajante é marcado e testado pela experiência (...). (2001, p.83)

Viajar, nesse sentido, é se deixar marcar pela experiência. Em sua viagem, Luísa Nóbrega torna a prática do olhar, para além da experiência de certeza e do saber, um ato criador sobre o mundo e sobre si. Ao despojar-se da visão, a artista entrega seu corpo e suas sensações ao indeterminado e ao sem sentido, em suma, à dificuldade. Rilke, em *Cartas a um jovem poeta* fala da necessidade de ir em direção ao que se apresenta difícil.

Os homens, com o auxílio das convenções, resolveram tudo facilmente e pelo lado mais fácil(...); mas é claro que devemos agarrar-nos ao difícil. Tudo o que é vivo se agarra a ele. (...) Sabemos pouca coisa, mas que temos de nos agarrar ao difícil é uma certeza que não nos abandonará. (2000, p.55)

Não se trata, porém, de ir em direção ao desafio pela pura prática de colocar-se à prova, mas de um reconhecimento acerca do caráter trágico da existência, que para ser plena, tem que ser desafiadora. A penitência, nesse sentido, não é um fim em si mesmo, mas uma passagem pelo inseguro que serve para apontar uma insuspeita direção.

Temos que aceitar a nossa existência em toda a plenitude possível; tudo, inclusive o inaudito, deve ficar possível dentro dela. No fundo, só essa coragem nos é exigida: a de sermos corajosos em face do estranho, do maravilhoso e do inexplicável que se nos pode defrontar. (RILKE, 2000, p.66)

Há uma outra discussão acerca do voluntário ato de dar-se a uma perda que não entra na lógica da penitência e está mais próxima da noção proposta por Luísa Nóbrega: a do ato trágico. Ingrid Vorsatz, em *Antígona e a ética trágica da psicanálise*, afirma que a tragédia grega revela um modo de presença do sujeito no mundo que teria sido esquecido a partir da filosofia ciência modernas e suas tentativas de domesticação do real - que, não obstante, escorre por entre os dedos (2013, p.12). Diz que a tragédia afirma um modo privilegiado de relação do sujeito com um campo de exterioridade que o determina – os chamados desígnios do deuses. O herói trágico é aquele que é convocado a ser o único responsável pela contingência (ou o querer dos deuses) e que consente em agir em perda, tanto de saber como de (seu próprio) ser, e se coloca em uma dupla posição: objeto dos desígnios e responsável pelo seu agir. Parece possível sustentar que a tragédia ática apresenta em ato (e não representa por meio do pensamento) a questão da ética. Se a filosofia pensa a ética, a tragédia a apresenta em ato (2013, p.13). A autora busca mostrar em que medida o *ethos* trágico, ao iluminar a relação do sujeito com o seu ato, pode contribuir para a fundamentação ética da psicanálise. Uma relação que se funda em perda, em descontinuidade com a cadeia ou a ordem causal que antecede e engendra o sujeito, fazendo ressaltar a dimensão objetal desse sujeito paradoxal (2013, p.14). Ela escreve:

Na tragédia, o homem não pensa com sua alma, dirá Aristóteles um século depois, mas – conforme aponta Lacan – com os pés. Vale dizer, trata-se de um pensamento que não é distinto de um fazer, ou seja, de uma espécie de pensamento em marcha – ou melhor, em ato. (2013, p.19)

No dispositivo psicanalítico o sujeito é convocado a abrir mão daquilo que sabe para dar lugar à verdade do desejo ele desconhece, já que não é seu, mas, antes do Outro (2013, p.19). Segundo a máxima freudiana: *onde isso era, eu devo advir*. O herói trágico, por sua vez, avançaria em direção à perda de algo em nome de uma verdade cuja incidência é mais efetiva do que aquilo que poderia se produzir a partir do conhecimento. À diferença da

tradição judaico-cristã, onde há uma linha de continuidade entre conhecimento e ação, na tragédia antiga há um abismo entre ambos marcado pela ironia trágica (2013, p.27).

Segundo Lacan, o campo teórico-especulativo não é capaz de fundamentar uma ação digna desse nome – um ato – mas, ao contrário, pode constituir um obstáculo à sua efetiva realização. O que move, o que é capaz de produzir uma realização, o que sulca (n) o real é o desejo. (VORSATZ, 2013, p.54)

Há no mito de Jonas a ideia de uma contingência convocadora. Um pouco ao modo de Édipo, ao tentar se esquivar de seu destino, ele acaba, pela fuga, nele se implicando. Esse duplo movimento trágico – entre ser convocado e desejar protagonizar uma ação – é pensado por Luísa Nóbrega na realização de *Jonas I*. Em entrevista, ela diz:

Viajar sem enxergar por um lugar que desconheço, a maior parte do tempo em um barco, talvez tenha sido um pouco como viajar no estômago de uma baleia. A recusa do Jonas, por outro lado, também é forte para mim - e creio que está ligada a essa sensação de desenraizamento de que te falei antes. O estômago, além de tudo, está associado com a digestão - e eu gosto dessa ideia de pensar a viagem não só como um percurso linear, mas como um processo que se revolve também para dentro, em que a gente é um pouco deglutido, digerido - e quando cospem a gente para fora, finalmente, algo aconteceu, não somos mais os mesmos. Acho forte também esse momento em que ele descobre que está justamente no lugar onde deve cumprir sua missão, o lugar de que tentou fugir.

Na tragédia antiga, existe esse campo de alteridade pela qual o herói deve se responsabilizar. A partir de uma leitura psicanalítica, esse campo Outro está relacionado àquilo que, do sujeito, ele desconhece. A possibilidade de tirar proveito desse desconhecimento, entretanto, não parte de uma obstinada busca de conhecer a si próprio, mas a – em ato e, portanto, heroicamente – tornar radicalmente seu aquilo que de si pouco se pode conhecer. Jonas chega ao seu destino ao tentar fugir deste, mas, se Jonas recebe um ensinamento, Édipo apenas perde. Não há uma pedagogia na tragédia, como não também não há no gesto de Luísa Nóbrega. Ela é uma face trágica de Jonas e carrega em seu ato um pouco da potência de Antígona, aquela que paga com a própria vida pelo seu desejo. Ela, assim como Luísa Nóbrega, é a que ganha em perda.

O *ethos* trágico inclui uma dimensão Outra, o campo dos deuses, registro real que paulatinamente perde sua incidência em decorrência da apreensão desse real pelo campo filosófico, em vias de formação no século V anterior à nossa era. Os deuses, essa radical dimensão de alteridade, foram calados – como os planetas – pelos enunciados conceituais de cunho abstrato constitutivos da filosofia. (VORSATZ, 2013, p.154)

Na tragédia, os deuses funcionam como campo da alteridade radical. Com seus caprichos, lutas e anseios determinam as vidas dos homens sem que se possa prever. Vorsatz afirma que o modo de interagir com esse campo seria a marca singular do herói. Contrário a ele estaria Hamlet que, às voltas com uma obsessão pelo saber, não compreendeu que saber não garante salvação alguma. Afirma a autora: *Aquilo que Hamlet efetivamente desconhece é o fato de que para a questão por ele proposta – ser ou não ser? - não há resposta, e sim ato. Em perda. De ser e de também saber* (2013, p.162). Luísa Nóbrega afirma uma ação. Não enxergar e depois olhar o encontro do rio com o mar não se inscreve nos domínios da investigação, da relação do sujeito com um desvendamento pelo uso da razão. Luísa fez do desconhecimento – da perda – aquilo radicalmente seu – sua obra. Na entrevista, ela diz:

(...)a performance foi concebida para aquela travessia. Ela era parte de um projeto mais amplo, chamado Expedição Francisco (...)criado com um grupo de outros artistas - cada um pensou uma proposta diferente para o trajeto pelo rio. na época, o debate acerca da transposição do rio São Francisco, que estava bastante intenso, começou a se esvaír pouco a pouco. Eu tinha ficado bastante tocada pela ação do Frei Luiz Flávio Cappio, que ficou em greve de fome num protesto contra a transposição, e quis criar um trabalho que de alguma forma dialogasse com a ação dele. Mas enquanto o Frei estava profundamente ligado ao rio e à região, eu era uma completa estrangeira em relação à questão.

Ser uma estrangeira na questão não impulsionou a artista à acumulação de conhecimentos. Ela quis antes investir nesse desconhecimento e, em ato, afirmar uma ação no mundo: sulcar o real. Ela diz: *(...) eu sempre me senti um tanto estrangeira, errante. então os olhos vendados, em princípio, eram também: eu não sei se eu enxergo esse rio. (...) e ainda assim, quem sabe partindo desse desconhecimento eu possa descobrir algo.* A aposta no desconhecimento como possibilidade descoberta afirma a sua posição de estrangeira – do rio e, em certa medida, de si própria – como um lugar a partir do qual ela pensa o mundo. Ao se relacionar com o rio, Luísa não sustentou uma identificação ou um investimento afetivo para criar sua obra, voltou-se para as potências do estrangeiro, daquele que desconhece.

Em 1974, o geógrafo Yi-Fu Tuan publicou o texto *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* no qual desenvolvia o conceito de topofilia: a relação afetiva que um sujeito pode criar com o espaço. Muitos artistas que desenvolvem obras a partir da experiência da passagem por um lugar empreendem gestos topofílicos, revelam identificações entre eles mesmos e a paisagem. *Jonas I*, entretanto parece instaurar uma espécie de *atopofilia*: paixão pela falta de lugar. A artista incursiona em direção ao que não pode identificar justamente, talvez, por identificar-se com o impossível. Há, neste trabalho,

uma voluntária caminhada em direção ao perigo e um reconhecimento do caráter incógnito do colocar-se a caminho. Luísa Nóbrega diz em entrevista:

Eu vou continuar meu trabalho, porque é ele que tem feito minha vida ter sentido... mas não acho que o risco físico seja um pré-requisito para as coisas que eu faço, sabe? O tempo, a exploração dos limites. (...) fazer isso me faz um bem absurdo, inexplicável, salva. Eu disse para alguns amigos que acho que enlouqueceria se não pudesse fazer performance. Parece exagerado, mas é um pouco assim. Tem um trecho de um livro que estou lendo, de um autor japonês chamado Haruki Murakami, que fez muito sentido para mim: “Às vezes, porém, esse senso de isolamento, como um ácido que espirra de uma garrafa, pode inconscientemente corroer, dissolver o coração de uma pessoa. Você pode entender isso como uma faca de dois gumes. Que me protege, e ao mesmo tempo me corta de dentro para fora. Acho que, à minha maneira, estou ciente do perigo - provavelmente por causa da minha experiência - e é por isso que eu preciso manter meu corpo em constante movimento, em alguns casos me empurrando até o limite, para que eu possa curar a solidão que sinto por dentro e colocá-la em perspectiva. Não é tanto um ato intencional, mas sim uma reação instintiva.” Acho que é mais ou menos isso. A performance pode envolver um perigo, mas ela também protege de um perigo.

Michel Onfray escreve: *conhecer essas ciladas e esses perigos, querer ainda assim arriscar o seu jogo, e aceitar o Trágico como motor do real* (1995, p.31) e segue dizendo que *A sabedoria trágica consiste em conservar continuamente presente no espírito esta ideia de que só se constrói sua própria singularidade sobre os abismos, entre blocos de miséria lançados com toda força dentro do nada* (1995, p.31). Assim, ressalta essa ideia de algo que só pode se construir na destituição de si - cresce limitando-se, ganha perdendo. Na mitologia grega é recorrente a imagem do sábio que é cego, como se para ganhar o poder da revelação, fosse preciso perder a visão. Não se trata, porém, de uma noção compensatória, mas na aposta do abalo de si como forma de conhecimento do mundo.

Luísa diz que *não se faz performance impunemente (...). tem algo de assustador e de doloroso nisso, mas de um prazer indizível também*. Nesse sentido, há um desejo em experimentar a perturbação para encontrar o inesperado. Colocar a existência à disposição do imprevisto para criar possibilidades novas de si parece ser a vocação do viajante que vai em direção ao que não domina já que *o desconhecido é o gênio alado do possível* (LIMA apud PIMENTEL, 2001, p.90).

3.4 Nos ombros do monstro

Em 5 de dezembro do ano de 2003, Carla Zaccagnini pediu que a artista Sofia Ponte filmasse o oceano da Praia da Calada em Portugal. No mesmo horário, Wagner Morales, também a pedido de Zaccagnini, filmava o Atlântico a partir da Praia do Iporanga no Brasil.

Duas Margens é o nome de uma vídeo-instalação que consiste na apresentação simultânea destas duas filmagens mostrando extremos opostos de um mesmo mar.

Figura 21



(a)

(b)

Legenda: Stills do vídeo *Duas Margens (Atlântico)* de Carla Zaccagnini feito em 2003.

Fonte: <<http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/106/carla-zaccagnini>>

Em 2005, Zaccagnini fez um desdobramento do trabalho, solicitando que Helmut Batista filmasse o Oceano Pacífico desde o Chile enquanto Eric Holowacs o filmava, no mesmo momento, de uma praia na Nova Zelândia. O terceiro momento só foi realizado em 2012, quando Runo Logomarsino filmou o Oceano Índico a partir de Mauritius, na África e David Wells filmou a outra margem em Perth, na Austrália.

Figura 22



(a)

(b)

Legenda: Stills do vídeo *Duas Margens (Pacífico)* de Carla Zaccagnini feito em 2005.

Fonte: <<http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/106/carla-zaccagnini>>

Figura 23



Legenda: Stills do vídeo *Duas Margens (Índico)* de Carla Zaccagnini feito em 2012.

Fonte: <<http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/106/carla-zaccagnini>>

No gesto de Carla Zaccagnini existe uma certa celebração do desmedido. O oceano, desde muito, se dá como promessa de infinitude, como a provação máxima do navegador que desejasse alcançar as maravilhas do Novo Mundo. Era também em direção ao oceano que se atiravam os loucos ou criminosos, em uma nau sem destino, em uma aposta de que o oceano seria potência de desaparecimento, uma acolhida que faria desvanecer.

Foucault, em seu livro *A História da Loucura na Idade Clássica*, relaciona o mar à noção de desmedida pela via da loucura e das imagens das *Naus dos Loucos*. Segundo o autor, entre a Idade Média e a Renascença os loucos tinham uma existência predominantemente errante. Eram expulsos das cidades e deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram entregues a grupos de mercadores e peregrinos para serem embarcados em uma dessas naus (1978, p.13).

Figura 24



Legenda: Ilustração de capa do livro *Stultifera Navis* (termo latino para “nau dos loucos”), escrito em 1494 por Sebastian Brant, em uma edição de 1549.

Fonte: <<http://66online.wordpress.com/tag/stultifera-navis/>>

Foucault afirma não ser evidente o sentido exato deste costume. A ideia mais imediata é que as naus dos loucos funcionavam como uma forma de expurgo que se fazia incidir sobre os loucos *em estado de vagabundagem* (...) (1978, p.14). Confiar um louco a um marinheiro era prevenir que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da cidade e ter a certeza de que ele iria para longe, tornando-o prisioneiro de sua própria partida. Foucault ressalta os atributos da água neste processo: a água é tanto o fluxo que leva como o elemento que purifica. Na água purgadora acontecia a navegação incerta: colocar o louco para navegar era lança-lo ao imprevisível de sua própria sorte. Foucault ressalta a dupla condição desses sujeitos que eram colocados *no interior do exterior, e inversamente* (1978, p.16), prisioneiros do absolutamente vasto.

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu. (FOUCAULT, 1978, p.17)

No imaginário europeu, afirma Foucault, o louco é aquele que não vem da terra sólida, com suas sólidas cidades, mas sim da inquietude incessante do mar, desses caminhos

desconhecidos que escondem estranhos saberes, dessa planície fantástica, o avesso do mundo (1978, p.17), Ressalta que, ao final do século XVI, De Lancre vê no mar a origem de uma vocação demoníaca: *o sulco incerto dos navios, a confiança apenas nos astros, os segredos transmitidos, o afastamento das mulheres, a imagem enfim dessa grande planície perturbada fazem com que o homem perca a fé em Deus bem como todas as ligações sólidas com a pátria; ele se entrega assim ao Diabo e ao oceano de suas manhas* (1978, p.18). Foucault lembra a recorrente exaltação da melancolia inglesa e das influências do clima marinho neste evento: *o frio, a umidade, a instabilidade do tempo, todas essas finas gotículas de água que penetram os canais e as fibras do corpo humano e lhe fazem perder a firmeza, predis põem à loucura* (1978, p.18).

Se o mar, com sua potência de imprevisibilidade, fascina e assusta, também a loucura teria essa dupla vocação. Foucault diz que *a loucura fascina porque é um saber. (...) (1978, p.26)*. Havendo nela algo que evidencia a precariedade de toda a lucidez. A loucura, como um estado de descentramento do ser, aponta para a face indomável do conhecimento. *A loucura é, para a razão, sua força viva e secreta* (1978, p.41). Se a loucura é essa espécie de coração secreto de toda razão, o mar é a face desmedida da terra, isso que leva ao naufrágio ou à jornada impensada. O oceano conduz as cargas insanas – descentradas - do mundo. É a *planície perturbada* onde é possível se perder das ligações sólidas com a pátria e a família.

Como evidencia Zaccagnini em seu projeto, existe uma potência da margem implicada nos oceanos. Navegar é um trabalho de bordas, de tangências, no qual o navegante *singra* o mar e o mar *singra* o navegante. Silviano Santiago, em *Viagem ao México* evoca esse verbo ao dizer: *Singrar os mares nunca dantes navegados, eis a vontade de Vasco da Gama e dos marinheiros ao deixarem o porto do Restelo, eis a minha vontade ao dar início a esta narrativa de viagem (...) (1995, p.13)*. Para escrever esse livro, no qual reconta ficcionalmente a lendária viagem ao México empreendida por Antonin Artaud, Silviano afirma que seria necessário que ele próprio se inventasse monstro, *da maneira como só os navegantes sabem inventá-lo durante o transcorrer da viagem da descoberta* (1995, p.11). Segundo o autor, apenas um ser com potências monstruosas poderia singrar os mares. Ele explica:

Cingler, eis a raiz do nosso verbo *singrar* (...). Fustigar os intrépidos marinheiros que ousam desbravar os mares nunca dantes navegados, eis a vontade do monstro que irrompe das águas do Atlântico. *Cingler*, ainda em francês, significa também fustigar, bater com uma vara, açoitar. Enquanto a armada de Vasco da Gama singrava os mares da costa africana, os ventos despertados por aquela nuvem opaca, escura e monstruosa sopravam e fustigavam os rostos apavorados dos marinheiros no momento previsto da travessia. (SANTIAGO, 1995, p.14)

Singrar, nesse sentido, é empreender a própria travessia: bordejar o mar deixando que o mar o bordejasse. Tomar para si as potências descentradas, marginais – loucas, monstruosas – dos oceanos, para poder navegar. A liberdade do navegante implica em uma certa concessão com a loucura. As garantias da pátria e da razão são suspensas, e o imprevisível se torna a ordem. Santiago escreve:

Trago dos marinheiros (já sei agora que não é apenas dos marinheiros lusitanos meus), trago de todos eles a invenção dos monstros pela magia alucinatória da ficção audaciosa. Minha língua de escritor é fálca como uma caravela, os dentes arqueados como o colosso de Rodes e a saliva tortuosa como os caminhos do mar. A monstruosidade é a forma que tenho de assegurar ao meu medo de que ele, como o monstro que está no fim do mar, tem direito de moradia no meu corpo e cérebro, de que não precisa de permissão para carcomer a minha sensibilidade no cotidiano rarefeito das emoções imprevisíveis; ela é o modo de tranquilizar a minha insanidade algébrica, que me leva a lidar ficcionalmente com quem não conheço e cujas intenções apenas adivinho no claro-escuro do tatear às cegas; ela é a maneira de me proporcionar o exercício corajoso da liberdade (...). (SANTIAGO, 1995, p.15)

O monstro marítimo, segundo o autor, é a própria imagem do risco da navegação. Para navegar é preciso um devir-louco e um devir-monstro, ou então, como supõe Silviano: *Com os dois braços gigantes e rudes, guiados pelo olhar trovejante que salta da carantonha, o monstro guardião dos mares coloca o marinheiro nos ombros (se não o coloca é porque quer destruí-lo* (1995, p.16). É preciso deslizar no dorso do medo, bordejar a desmedida. No momento tão preciso e delicado da subida aos ombros, diz o autor, *o homem se confunde com Atlante, realizado e feliz em virtude de ter transposto o obstáculo chegado ao topo da montanha de enxergar o mundo desconhecido, de dialogar com as forças selvagens do largo que adivinhava existirem lá à sua espreita e espera* (1995, p.16). Para Silviano, navegar é inventar monstros e subir nos seus ombros para então poder, ao preço de uma grande coragem, dialogar com algo que advém da face selvagem do mundo. Ele escreve: *De tanto subir montanhas, acabei tendo a coluna vertebral esculpida por montanhas. Ali, onde se finca a cabeça graças ao pescoço, também se desprende um olhar insano que serve para farejar outras terras, outros mares* (...) (1995, p.16). Para navegar é preciso, portanto, ondular como o mar com precisão e desvio. O navegador dança com as ondas, pratica uma arte do encontro de bordas.

Michel Leiris, no seu ensaio *Espelho da Tauromaquia*, fala de outra prática que considera uma arte da tangência: a tourada. Afirma que a tauromaquia é uma tentativa ousada de enganar a morte já que, para o passe seja perfeito, é preciso que ele seja fechado, ou seja, que o chifre se aproxime do homem a ponto de quase o roçar (2001, p.31). No passe tauromático, afirma Leiris, o *torero*, com suas evoluções calculadas, sua ciência, sua técnica, representa a beleza geométrica sobre-humana. Essa beleza inteiramente ideal se coloca em

relação de contato, de fricção, de ameaça constante com a catástrofe do touro, espécie de monstro ou de corpo estranho, que tende a se precipitar, à revelia de todas as regras (...) (LEIRIS, 2001, p.32). O passe, contudo, se dá justo nesse ponto em que a provável tangência se revela, subitamente, uma divergência (...) (LEIRIS, 2001, p.32)

(...) leve afastamento do homem, simples torção do corpo, espécie de empenamento a que ele obriga sua beleza friamente geométrica, como se não houvesse modo de evitar o malefício do touro a não ser incorporando-o parcialmente, pelo ato de imprimir à própria pessoa algo de ligeiramente sinistro ou, para brincar com as palavras, de se *tergivesar*. (LEIRIS, 2001, p.33)

Resulta disso que a tauromaquia possa ser entendida como uma arte na qual a condição essencial da beleza está em um descompasso, em um desvio, em uma dissonância (LEIRIS, 2001, p.38). A beleza que Leiris exalta, portanto, vem de bordejar o potencialmente perigoso e saber desviar na hora exata do encontro fatal. A navegação também é uma arte da tangência e do desvio, é preciso ondular com o mar sem se deixar levar, navegar e não se deixar tragar pelas potências imprevisíveis, margeando-as. O gesto de Zaccagnini aponta para um bordejar em torno do imensurável, dedilha o incógnito. A artista apresenta a paisagem oceânica sem desejar desvendá-la ou oferece-la em alguma face oculta, dando a ver apenas as margens, os limites, a superfície. As duas praias são promessas de uma extensão, de um território imenso e desafiador. As margens tanto oferecem o perigo do naufrágio como a travessia sublime e, sobretudo, afirmam: entre nós, o inapreensível. *Duas Margens* não é uma experiência literal de viagem, mas coloca em cena corpos deslocados, distâncias que se miram, territórios que se encaram. Esta obra postula a ideia do território incógnito como potência do mundo em ser susto, desconhecimento e surpresa. Apresenta essa possibilidade de habitar o mundo sem medi-lo.

Deleuze e Guattari falam de uma outra maneira de perceber o mundo e o tempo, própria de quem se põe a caminho: *Escreve-se a história, mas ela sempre foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de um aparelho unitário de Estado, pelo menos possível quando se falava sobre nômades. O que falta é uma Nomadologia, o contrário da história* (1995, p.35). A nomadologia seria uma forma de conhecer o mundo sem centro, sem eixos, onde tudo é puro fluxo, pura transformação. De forma aproximada, *Duas Margens* respeita o centro como local do desconhecimento, da invenção. Sugere um mundo todo margem, onde o meio está sempre por ser conquistado por uma incursão em deriva.

O mar se dá como um *espaço liso* onde incidem potências – não apenas loucas e monstruosas – mas também nômades. Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, Vol.1, livro onde apresentam essa noção de nomadologia, definem rizoma como um modo de criar relações.

Afirmam que o rizoma não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele é aquilo que não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e trasborda. O centro é sempre local do movimento, nunca é estático. Assim, o rizomático é aquilo que opera contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas. É que o meio, para os autores, não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Não é um eixo, é uma força. *Entre as coisas não designa uma posição geometricamente definível, mas um movimento que carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas margens e adquire velocidade no meio* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.49). O mar, quando operado rizomaticamente, se dá como isso que denominarão um *espaço liso*. Em *Mil Platôs*, Vol.5 (1997) Deleuze e Guattari afirmam a diferença entre um espaço *liso* (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço *estriado* (métrico); em um caso, ocupa-se o espaço sem medi-lo, no outro, mede-se o espaço a fim de ocupa-lo (1997, p.25).

Husserl fala de uma proto-geometria que se dirigiria a essências morfológicas *vagas*, isto é, vagabundas ou nômades. Essas essências se distinguiriam das coisas sensíveis, mas igualmente das essências ideais, régias, imperiais. A ciência que dela trataria, a proto-geometria, seria ela mesma vaga, no sentido de vagabunda: nem inexata como as coisas sensíveis, nem exata como as essências ideais, porém *anexata e contudo rigorosa* (“inexata por essência e não por acaso”). (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.33)

O espaço liso, afirmam, é um campo sem condutos nem canais. Dá-se como um campo, um espaço liso heterogêneo e, por isso, provoca multiplicidades não-métricas, acentradas, rizomáticas. (1997, p.38). O *nomos* é a consistência de um conjunto fluido: é nesse sentido que ele se opõe à lei, ou à *polis*. Deleuze e Guattari ressaltam: o espaço nômade é localizado, não delimitado. O que é ao mesmo tempo limitado e limitante é o espaço estriado (1997, p.54).

O mar é talvez o principal espaço liso, o modelo hidráulico por excelência. Mas o mar é também, de todos os espaços lisos, aquele que mais cedo se tentou estriar, transformar em dependente da terra, com caminhos fixos, direções constantes, movimentos relativos, toda uma contra-hidráulica dos canais ou condutos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.61)

No projeto *Duas Margens*, paradoxalmente, Zaccagnini dá a ver a multiplicidade de margens que constituem o mundo. Sem pretender esquadrihar, demarcar, domesticar os mares, a artista dignifica a margem como local da travessia. O navegar é inventado pela superfície, é deslizamento, é bordejar. Nesse sentido, tangenciar a potência incógnita do mundo é a única maneira de apresentá-la. Ao modo da tourada, é preciso roçar o perigo muito de perto sem se deixar tragar para que a experiência da viagem exista. E esse desvio, essa

operação de suave descaminho, é aquilo que se inventa na obra de arte. Atravessar é se deixar atravessar, mas isso implica em um desvio. Ser atravessado não é sucumbir, não é ser tragado pela face perigosa do desconhecido: é antes um exercício de equilíbrio, uma dança-tourada, é equilibrar-se no ombro do monstro. E nesse movimento marítimo, entre investidas e recuos nas desmedidas direções, o artista se inventa viajante.

EPÍLOGO: OS GUIAS

Sonhos galopantes dentro de um ônibus veloz. Minhas mãos inquietas, sob as coxas, com frio e movidas pelo ímpeto de uma despedida prolongada. Atenta aos sinais que vão ficando toda horas mais distantes. Minhas coisas caíram, acordo com tudo rente ao chão. Atenção sonolenta, a carne atravessada pelo peso e pelo frio. Chego em uma cidade que é toda névoa. Igrejas feito sentinelas de um passado persistente ladeiam meu caminho tonto. Zigzagueando pelo chão liso, torço um pé, depois ando com a atenção de um toureiro. Vejo uma mulher que olha a cidade lá de cima. Fotografo como se ela fosse eu: quieta e leve. O peso nas minhas costas é só uma impressão. Sinto-me solta, tão leve que pressinto a nostalgia de um peso qualquer. Pessoas pela rua indicam meu caminho, me dedicam uma gentil atenção. Encontrei no fundo de um armário antigo uma direção nova para os pés. Calcei as memórias, como quem veste um escafandro. O antigo dos dias me envolve de uma atmosfera, e vestida dela eu mergulho no imprevisível chão.

Sinto-me ansiosa por estender meu corpo na cidade. Experimentar a cachaça, andar sem rumo, espalhar minha pele pelas ruas, perder o centro. Uma placa, na praça central, me avisa: aqui em poste de ignominia esteve exposta sua cabeça.

Arde minha garganta a cachaça que tomo lentamente sentada na praça gelada. Por enquanto, me sinto transportada para uma temporalidade confusa. Ruas que são labirintos, igrejas como castelos, museus templos de extintos heróis. Escorre invisível sangue de mártires antigos pelas pedras. A cidade me acolhe com calma e ferocidade e há a promessa de percursos serpentinos, céus barrocos que rasgam igrejas, anjos demoníacos, cachaças infernais e o peso de um passado que a tudo vigia.

A cidade era você as casas antigas eram você os canais poluídos eram você os céus perigosos eram você as ruas vazias eram você a fila para entrar na catedral era você o café rápido encostada em um balcão era você minha cãibra nas pernas era você o peso no ombro era você a arena de luta romana era você a turbulência no vôo noturno era você todos os meus atrasos eram você meu medo de perder minha mala era você meu olhar oferecido para um estranho na rua era você meu silêncio era você todas as hordas bárbaras que morreram nessa terra escura eram você.

Tenho sonhos explosivos: brigas, embates, precipitações. Busco me distanciar dos caminhos conhecidos, e meus sonhos me colocam diante do mais íntimo de mim. Sinto medo

e coragem misturados, entranhados. É preciso me entregar totalmente à intensidade dessa experiência, é preciso deixar de calcular a rota de fuga.

Há tanto furo e tanta voluta, volumes e texturas que me calam com um deslumbre fácil. Nesses lugares, ouço algumas histórias banais e umas outras maravilhosas. Escuto um guia que conta aos visitantes sobre como as missas, em séculos passados, contavam com uma fumaça alucinógena que era emanada pelas velas e subia até a nobreza que sempre ficava em um andar acima. Alucinados, viam os anjos dançarem e doavam ainda mais dinheiro para a paróquia. Bela imagem essa. Sorri em silêncio, fingindo que não ouvia furtivamente a explicação que não era endereçada a mim.

Vejo um passarinho bicando o seu reflexo em um espelho. E eu penso: de que adianta voar e continuar fascinado pela própria imagem conhecida? Tomo isso como um aviso.

Sinto as pernas doerem a cada ladeira que subo. O coração acelera muito e fico sem fôlego. E toda vez que minha respiração dificulta lembro do sonho que tive uns antes de vir no qual eu estava com moradores de rua e todos eles falavam sozinhos ou respiravam longamente. O sonho era só isso, mas tinha uma solenidade profunda. Ao fim, eu ia embora dizendo para eles: Deus é fôlego. Aqui, a cozinheira do hotel, a cada vez que saio, me diz gentilmente: vai com Deus. Recebo Deus como um potente alento.

Faz meses que pesquiso a prática da viagem entendendo-a como uma prática de perda: uma perda que produz um ganho. A primeira perda que sofro aqui é a do próprio medo de perder. É preciso perder esse medo para ganhar, para viajar sob o signo do ganho. Comer a cidade com os olhos e deixar que meus tumultuosos sonhos me indiquem apenas o que é fantasma, o que sou quando sou passarinho bicando o espelho. Quero antes sobrevoar, roçar o corpo nos solos e não criar raiz. Ou criar raízes móveis.

Na rodoviária sou informada da história de um padre que vive na Serra do Caraça e que fez amizade com os lobos locais. Recomendaram-me ir visita-lo, para ver os lobos que, de tão mansos, recebem comida das mãos do padre. Fico tentada a vê-los, mas não sei se quero lobos comendo na minha mão. Quero antes os lobos pelo caminho, como o aviso de toda a ferocidade do mundo que margeio com meus passos.

Leio Hilda Hilst em uma mureta com uma vista linda para as montanhas. *Tu não te moves de ti* é o livro que propositalmente levo comigo.

Pego um ônibus, meu joelho dói muito - vestígios das ruas no meu corpo. Fico um pouco aflita, pois toda essa viagem só faz sentido na medida em que eu puder continuar caminhando.

Meus ossos desconjuntados, se atritando. Sinto algumas dores, que carrego não sem sentir algum orgulho. Novamente pela estrada, cruzando mares de montanhas. Amedrontada por estar indo longe demais, muito ao centro, para o interior. Depois completamente grata por estar aqui. Eu estou onde queria estar e me trouxe aqui com minhas próprias pernas. Pernas que vagueiam pelas ruas de pedra, se estarrecem diante da serra e do sol que se põe queimando o horizonte ondulado. Toda hora pressinto o peso da solidão e então me dou conta dessa rara qualidade que preciso cultivar: estar cheia mesmo quando vazia, estar vazia mesmo quando cheia. Feito taça, potente em meu esvaziamento, aberta para abrigar os sumos e os muitos vinhos do mundo. De corpo inteiro, mesmo quando só. Solidão que acolhe e é acolhida pelos cheios do mundo.

No dia seguinte, ando sonolenta pelas ruas irregulares. Tomo café e ando por aí fotografando a cidade. Enquanto sinto meu espírito convulsionar, na ânsia por distrações e estímulos, os moradores da cidade andam com calma e alegria pelas ruas. Aqui não há sequer uma livraria ou acesso à internet. Vivem em outro tempo, em outro mundo. Uma cidade apoiada em morros altíssimos, ensolarada, silenciosa. Durante a noite consigo ouvir muitos bichos, cães, galinhas, vacas. Um homem me conta que na serra há onças e muitas aranhas. A floresta nos ronda.

Durante a manhã, ando até uma curiosa igreja e descubro atrás dela uma estrutura arredondada que funciona como caixa d'água, mas tem jeito de observatório astronômico. Subo nela por uma escada que acho ali perto e ali em cima me deparo com a vista mais impressionante que já vi até agora. Gostaria de ter ficado muito tempo ali, mas pressinto que posso correr algum perigo porque o local é muito deserto. Decido não discutir com minha intuição. Uso o arrepio também como uma bússola.

Depois passo a tarde tomando o delicioso vinho de jabuticaba produzido na região. Visito a impressionante e inacabada igreja central. E busco a calma necessária para não ficar inquieta diante de tanta quietude. Desisto de ocupar o dia e deixo o dia me ocupar.

Êxtases provisórios na rodoviária. Leio um livro do Jodorowsky que o Gustavo sabiamente me deu e tenho arrepios que vão dos pés à cabeça. Sinto muita gratidão. Agradeço silenciosamente à coragem, à vida, aos bons acasos. Choro de leve e ninguém percebe. Perguntam de onde sou, pra onde vou e ganho alguns sorrisos e votos de boa viagem que retribuo alegremente.

Montanhas cercadas de névoa e, outras vezes, montes ensolarados com um pouco de névoa condensada em suas reentrâncias. Passo o dia vendo a paisagem, descendo em paradas em cidadezinhas inacreditáveis e cochilando. Aos poucos, noto que os campos vão ficando áridos, é possível ver vários cactos, bodes e pequenos cabritos soltos pelas planícies: entramos mais fundo no interior.

Deposito grande atenção ao que me escapa. Meu pensamento, cheio, longe de mim e depois repleto do acontecimento presente. A cidade é quente, salva porque perde, abafa, queima. Monumentos ruína, ruas-abismo-serpentes e as grandes águas onde meus olhos nadam. Nadadora sem trajes banho, mergulho com os olhos abertos, corpo todo olho, imersa, sem ar, depois insone dentro da noite escura, onde pipocam os foguetes e os muitos estalidos de São João.

Queimo minha língua em seus temperos, seus licores de frutas do norte, queimo minha pele no seu implacável sol. Sou embalada pela percussão dos surdos, pelo peso da minha própria voz, pelo forró que danço quieta, com as mãos e a língua, lidando com os limites dos meus ossos. E tudo tem gosto de fome, corpos famintos que pedem comida, dinheiro, voz, atenção. E minha grande fome vai junto escapando pelos poros, nos sonhos, nas mãos que afastam e acolhem, entrelaçando a profunda recusa com o grande sim.

Visito faróis, monastérios, tabernas. Faço minhas silenciosas preces diante de uma parede nua. Agora vou chegando na véspera do meu destino. Carregando o próprio destino como fábula, fazendo do corpo instrumento para a vida que se desenrola em invenção. O corpo se forja no peso, nos sustos, nos confortos provisórios, desmaia e reluz.

Travessias, deslizes sobre superfícies irregulares, adormecer sob o sol, deitar na terra, sobreviver, pedir, dizer sim, uma enorme fé, dormir com o peso da noite, confiar no escuro, banho de rio, camuflar-me, ter apetites precisos, não enlouquecer, um amor maior que tudo, a dança com as crianças, o tato dos animais, enlouquecer, as frestas de violência, o carinho sem direção, sentir o ar faltar, sentir o ar sobrar, iluminar a noite, ser levada, o gentil não-saber, a fertilidade dos corpos quietos, os excessos simples. silêncio entre as feras, saber que a vida é força.

A vertigem, ao chegar em uma nova cidade, não é mais novidade, mas sempre faz meu coração acelerar.

Às quedas: Desmedido dos meus passos, proteção vazia dos meus saltos. Paraísos gasosos em que esbarro, vácuos estelares. Montes helenos fundados sobre o ar. Vos amo, porque sois matéria rarefeita, inexplicáveis corpos. Porque, se piso em vós, despenco. Porque vos exibis, corpos densos, virgens de toda mão, inocentes de qualquer toque. Perdoai, quedas minhas, se vos ofendo com o peso de meus pés, que anseiam tolamente pelo solo, que desprezam tais terrenos impalpáveis, que recusam o caos ligeiro destes raptos aéreos. Pois não há em que segurar quando a única solidez que me acompanha é a dureza de que sou feita, e quando tenho como chão somente o terreno dos meus pés. Carregar a ti, vertigem, como constante ameaça e generosa sorte. Temer-vos, quedas, e amar-vos, por tocardes meu corpo endurecido de tanto chão com a suave pele de vossas verticais mãos.

O privilégio da diferença. Caminhar sozinha, sem conhecer as feições da chegada. Descobrir o trajeto enquanto o invento. Chuva e sol se intercalam. Mosquitos me atacam. Rolo sem sono em uma cama desconhecida. Ilumino a noite com o exercício da mente esvaziada, recados rápidos, idas constantes ao lado de fora, sonhos-prótese.

Uma anatomia das partes secas da terra. E tudo que inunda sorrateiramente. Só me resta mesmo amar o transitório. Amar o meu caminho e minhas pernas, mesmo sem pressentir o próximo passo. Amar o que virá apenas pelo seu respiro, sua precipitação. desfrutar do meu cansaço, da minha íntima discórdia. Tocar nas minhas mãos para me acalmar, ser forte porque sempre vulnerável. Reconhecer a solidão que é minha pele. E sentir tudo arder, na ânsia do sem nome.

Diante de tantos altares, o som de tantos sinos e atabaques, tantos nomes para o mistério, só me cabe festejar o próprio nomear, ofício maculado pela vida e suas texturas, suas

farpas. Receber gentilezas que me desmontam. aprender da vida que não há verdade, só há celebração.

A escrita como escudo: precária elevação, o fôlego mais difícil, a outra travessia. Contar para viver. "Desde esse dia, em hora incerta, volta essa angústia extrema, e se não conto a história o coração me queima".

Quando era criança, lembro da minha avó me dizendo que na sua infância em Massapê gostava de deitar com a barriga pra cima olhando as nuvens. Dizia: o céu de lá não tem igual! E eu, depois de quinze dias de estrada, ia ver com os meus olhos o céu de Massapê. A viagem até lá é lenta e bonita. A densa vegetação que nos acompanha vai sendo aos poucos tomada pela secura do interior. Montanhas viram pedras, o gado dá lugar a bodes e cabritinhos, a terra fica aparente e clara. Entrar no sertão me deixou com falta de ar. Não entendia bem essa reação física, como se a secura me tirasse o fôlego acostumado com ares marítimos. Anoitece bruscamente. O dia seguinte foi todo deixar que a cidade se mostrasse para mim, andar sem rumo pelas pequenas ruas, fotografar o que me parecesse belo e também abrir mão de muitas fotos: cada gesto meu parecia ser observado pelos moradores em suas cadeiras na calçada de domingo. Muitos questionavam minhas fotos, outros perguntavam sobre aspectos da minha aparência e sobre minha procedência. Massapê não está acostumada a ser visitada, nem fotografada. Não é cidade para turismo, é uma cidade viva, feita de vidas reais que se estendem sobre seu solo seco e sob seu céu azul-insano.

E me emociono porque noto que o céu é, de fato, muito diferente do de outros lugares. O céu e o sol parecem estar muito mais perto da terra, daí tanta beleza - e também tanto calor. Olhando para cima, imagino uma sobreposição de tempos: minha avó criança brincando com os olhos e eu, adulta, contemplando o mesmo céu. Fosse um filme, em algum instante, nós duas trocaríamos olhares: uma olhando para o espaço vazio do corpo da outra. Ela criança encarando meu corpo ainda não nascido e eu olhando seu rosto irreversível. Com um jogo de transparências impossíveis e encontros sutilíssimos passei por Massapê. E temi não estar à sua altura. Tudo me parecia belo e agreste. Olhava, com olhos impróprios, para os interiores das casas revelados por suas muitas portas entreabertas. E cada casa era um universo de retratos antigos, imagens de santos, altares, móveis antigos, redes, cores. O interior e seus interiores. Rocei em Massapê como pude, com minha pele de poros muito abertos e atentos. E retive uma impressão de sede, de um azul cintilante, de uma vida de suor, de alegrias singelas, de mistérios próprios, de lentidões.

Um dos momentos mais especiais foi quando a dona Maria de Lourdes, a senhora mais antiga da cidade, me recebeu em sua casa. Fui até ela perguntar se ela sabia algo da minha vó ou dos meus bisavôs. De olhar atento e amoroso, disse que não sabia nada sobre minha família, mas contou um pouco sobre sua vida. Morava naquela grande e bela casa apenas com sua irmã cega: “Não deixo ela nunca só porque ela não tem a luz dos olhos”. Não se casou porque não era seu destino e não estudou porque preferia brincar. Nunca se achou fotogênica, por isso não tinha fotos de sua juventude para me mostrar. Mas aceitou que eu tirasse uma foto dela em sua sala com a condição que ela estivesse virada de costas para mim.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor . **O ensaio como forma** In: Notas de Literatura I. Editora 34: 2003.
- ANTELO, Raul. **Mas, onde fica a viagem?**. Florianópolis: NUER /UFSC, 2009.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- _____. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- _____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. Pensamento nômade: a leitura Deleuziana do aforismo de Nietzsche . In: LINDS, D.; COSTA, S.S.G; VERAS, A. (Org.). **Nietzsche e Deleuze; intensidade e paixão**. São Paulo: Relume Dumará, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. **Atlas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Ficções**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- CAMPOS, Marcelo. **Rosângela Rennó: febre do cerrado**. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br> >. Acesso em: 01 ago. 2012.
- _____. (Org.). **Sertão contemporâneo**. [S.l.]: Caixa Cultural, 2008.
- CARDOSO, Sérgio. O Olhar Viajante (do Etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHIARI, Sophie. Let fortune go to hell: kairos, tempo e fortuna no Renascimento. In: CRISTINA, M.; FERRAZ, F.; BARON, L (Org.). **Potências e práticas do acaso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gille. Pensamento Nômade. In: Scarlett Marton (Org.). **Nietzsche, hoje?**. São Paulo: Brasiliense, 1973.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995. v.1.

_____. **Mil platôs**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997. v.5.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Salvo o nome**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

DUMOULIÉ, Camille. Capoeira, uma arte do Kairos. In: CRISTINA, M.; FERRAZ, F.; BARON, L (Org.). **Potências e práticas do acaso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

DUQUE- ESTRADA, Elizabeth Muylaert . **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.

DURAS, Marguerite. **Écrire**. Paris: Gallimard, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e falta: construção do outro e identidade nacional na literatura brasileira. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, p.52 – 61, 1991.

GIDE, André. **Os frutos da terra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GUENDELMAN, Constanza Kaliks. **O conceito da douta ignorância de Nicolau de Cusa em uma perspectiva pedagógica**. São Paulo: USP, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Revista Educação & Realidade**, n. 29, 2004.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

LIMA, Joana Brito de. **Entre o júbilo e a ruína: a perspectiva trágica de Nietzsche**. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2007.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem em volta do meu quarto**. São Paulo: Hedra, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MICHAUX, Henri. **Connaissance par les gouffres**. Gallimard: 1967.

NASIO, J.-D. **5 lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. **A histeria**: teoria e clínica psicanalítica. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

NAZARENO. **Abre-se a floresta**. Catálogo. Rio de Janeiro: Luciana Caravello, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Hemus, 1976.

_____. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Escala, 2007.

ONFRAY, Michel. **A escultura de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

LIMA, Joana Brito de. **Entre o júbilo e a ruína**: a perspectiva trágica de Nietzsche. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2007.

PEREIRA, Cássia Maria Chaffin Guedes. **A perdição criadora**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia) – PUC, Rio de Janeiro. 2011.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras. **Revista Varia História**, Belo Horizonte, n. 25, 2001.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Globo, 2000.

ROCHA, Silvia Pimentel Velloso da. Clément Rosset: o pensamento da imanência e sua virtude negativa. **Revista Ethica**, v. 9, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSSET, Clément. **L'anti-nature**. Paris: Quadrige/PUF, 1986.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. Por que e para que viaja o europeu? In: NAS malhas da letra. SP: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SHAPIRO, Gary. Estratégias de serendipity: Nietzsche e vigilância kairótica. In: CRISTINA, M.; FERRAZ, F.; BARON, L (Org.). **Potências e práticas do acaso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

SILVA, Geysa. A viagem e a escrita. In: COUTINHO, L.E.B; FARIA, F.P (Org.). **Corpos-letrados, corpos-viajantes**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

THEVET, André. **Singularidades da França Antártica**. [S.l.]: Companhia Editora Nacional, 1944.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Erechim: Edelbra, 1998.

VORSATZ, Ingrid. **Antígona e a ética trágica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.