



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

René Cristine Fortes Gaertner

Como engolir o mar com uma enciclopédia

Rio de Janeiro

2017

René Cristine Fortes Gaertner

Como engolir o mar com uma enciclopédia



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

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

G128 Gaertner, René Cristine Fortes.
Como engolir o mar com uma enciclopédia / René Cristine Fortes
Gaertner. – 2017.
120f. ; il.

Orientadora: Cristina Adam Salgado Guimarães.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Conhecimento - Filosofia – Teses. 2. Arte – Filosofia – Teses. 3.
Enciclopédias e dicionários – Teses. 4. Linguagem e línguas - Filosofia –
Teses. I. Guimarães, Cristina Adam Salgado, 1957-. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.01

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

Assinatura

Data

René Cristine Fortes Gaertner

Como engolir o mar com uma enciclopédia

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

Aprovada em: 10 de novembro de 2017.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Campos
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Livia Flores
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

AGRADECIMENTOS

À minha mãe.

Às mulheres da minha família.

Ao meu companheiro Leo, pelo seu amor e incentivo.

À minha orientadora Cristina, sempre muito paciente e atenciosa.

Às conversas dos amigos que aliviam toda a carga.

A Deus e o seu amor infinito o qual eu jamais poderei abarcar.

(...) porque o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante.

Jorge Luis Borges

RESUMO

GAERTNER, René Cristine Fortes. *Como engolir o mar com uma enciclopédia*. 2017. 120f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Como engolir o mar com uma enciclopédia é uma pesquisa de artista que parte de uma produção própria, mas que busca diálogos e o desenvolvimento de questões em campos diversos como a arte, a literatura, a filosofia e a ciência. *Audioguias* e *200 canudos para engolir o mar* [o primeiro uma coletânea de verbetes em áudio iniciada em 2012 e o segundo uma ação realizada em 2010], são os trabalhos que irão gerar os dois movimentos enciclopédicos em que se divide esta dissertação: o desejo de abarcamento do todo e o questionamento [ou desmontagem] dos modelos de organização do conhecimento. Para tanto, o trabalho apresenta na primeira e na última parte a produção poética da artista e seus processos estabelecendo conversas com outros autores – na primeira as duas criações que deram origem à pesquisa, e na última aquelas que são resultado da motivação de pensar os sistemas de organização hegemônicos e o desejo de produzir um inventário sobre a cidade. A segunda e a terceira parte serão dedicadas aos dois movimentos enciclopédicos mencionados partindo da obra de escritores como Jorge Luis Borges, Samuel Beckett e Alfred Jarry e artistas como Janett Cardiff, Georges Miller, Marcel Duchamp e Milton Machado.

Palavras chave: Enciclopédia. Totalidade. Discurso. Linguagem. Desmontagem. Inventário.

Olhar antropológico.

ABSTRACT

GAERTNER, René Cristine Fortes. How to swallow the sea with an encyclopedia. 2017. 120f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

How to swallow the sea with an encyclopedia is an artist's research that starts from a production of its own, but which seeks dialogues and the development of questions in diverse fields such as art, literature, philosophy and science. Audioguides and 200 straws to swallow the sea [the first one collection of audio entries initiated in 2012 and the second one carried out in 2010], are the works that will generate the two encyclopedic movements in which this dissertation is divided: the desire to embrace the whole and the questioning [or dismantling] of knowledge organization models. For this, the work presents in the first and last part the poetic production of the artist and its processes establishing conversations with other authors - in the first two creations that gave origin to the research, and in the last ones that are the result of the motivation to think the systems of hegemonic organization and the desire to produce an inventory of the city. The second and third part will be devoted to the two encyclopedic movements mentioned above from the work of writers like Jorge Luis Borges, Samuel Beckett and Alfred Jarry and artists such as Janett Cardiff, Georges Miller, Marcel Duchamp and Milton Machado.

Keywords: Encyclopaedia. Totality. Discourse. Language. Disassembly. Inventory. Anthropological eye.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Pintura – <i>Ondina</i> , Walmor Corrêa, 2005	24
Figura 2 –	Frame de vídeo – <i>After bahnhof video walk</i> , Janett Cardiff e George Miller, 2012.....	26
Figura 3 –	Imagens do processo do trabalho <i>200 canudos para engolir o mar</i> , 2010.....	28
Figura 4 –	Frames do vídeo - <i>200 canudos para engolir o mar</i> , 2010.....	29
Figura 5 –	Foto – <i>A coleta da neblina</i> , Brígida Baltar, 1998-2005.....	31
Figura 6 –	Desenhos – <i>Notes on the natural history and habits of the ornithorhynchus paradoxus</i> , George Bennet, 1834.....	40
Figura 7 –	Detalhe de gravura – <i>Turris Babel</i> , Athanasius Kircher, c. 1679.....	47
Figura 8 –	Foto do filme – <i>A mulher na Lua</i> , Fritz Lang, 1929.....	50
Figura 9 –	Foto – <i>Golden records, the sounds of the earth</i> , NASA, 1977.....	52
Figura 10 –	Frames do filme – <i>2001, uma odisseia no espaço</i> , Stanley Kubrick, 1968.....	56
Figura 11 –	Frames do vídeo da instalação – <i>The infinity machine</i> , Janet Cardiff e George Miller, 2015.....	57
Figura 12 –	Foto da peça – <i>Ubu Rei</i> , Alfred Jarry, dirigida por Jean Christophe Averty, 1965	68
Figura 13 –	Foto – <i>Caixa-valise (Le boite-en-valise)</i> , Marcel Duchamp, 1935-41	71
Figura 14 –	Frames do filme da peça – <i>Happy days (Dias felizes)</i> , Samuel Beckett, Beckett On Film, direção de Patricia Rozema, 2000.....	76
Figura 15 –	Desenhos – <i>História do futuro</i> , 4 de 6 desenhos da série 1, Milton Machado, 1978.....	81

Figura 16 –	Imagens da performance – <i>Homem muito abrangente</i> , Milton Machado, 2002.....	84
Figura 17 –	Fotos das esculturas – <i>Módulo de destruição e Nômade</i> , Milton Machado, Museo Civico de Gibellina, Itália, 1991.....	86
Figura 18 –	Fotos – <i>Atlas occipital da cidade do Rio de Janeiro – mapas ou jogo da memória</i> , 2017.....	93
Figura 19 –	Fotos – <i>La conquête de l'espace, atlas à l'usage des artists et des militaries</i> , Marcel Broothaers, 1975.....	95
Figura 20 –	Desenhos – série <i>Lista de insanos</i> , 2016-17.....	99
Figura 21 –	Foto do vídeo – <i>Memorial do esquecimento</i> , 2017.....	102
Figura 22 –	Frame do vídeo – <i>Deriva mediada</i> , 2017.....	104
Figura 23 –	Frame do vídeo – <i>Um par e o chão</i> , 2017	106
Figura 24 –	Fotos – Shopping Chão, feira de domingo na rua Augusto Severo, Glória, Rio de Janeiro, 2016.....	109
Figura 25 –	Fotos das instalações - <i>Ponto cego</i> , Laércio Redondo, 2013 e <i>Ulysses</i> , José Rufino, 2012.....	111

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	FUNDAÇÕES DA PESQUISA	16
1.1	<i>Audioguias – a enciclopédia de imaginar possíveis</i>	17
1.1.1	<u>Desmontar os discursos</u>	20
1.1.2	<u>Os possíveis – as cidades e o nome</u>	21
1.1.3	<u>Deslizar os conceitos uns sobre os outros</u>	22
1.2	<i>200 canudos para engolir o mar – poética para capturar o impossível</i>	27
1.2.1	<u>Capturar a materializar o tempo</u>	30
2	SENTIMENTO ENCICLOPÉDICO – O DESEJO DE ABARCAMENTO DO TODO	34
2.1	Desdobramentos na busca pelo <i>Aleph</i> – abarcar os infinitos	37
2.1.1	<u>Classificar o inclassificável</u>	39
2.1.2	<u>Subir ao céu, tocar o universo do conhecimento</u>	45
2.2	Um universo de objetivos desmesurados	48
2.2.1	<u>Da conquista do espaço ao espaço nômade</u>	49
2.2.2	<u>Navegar no espaço infinito</u>	54
3	NATUREZA DO DISCURSO ENCICLOPÉDICO – DESMONTAGEM DOS SISTEMAS ORGANIZADORES DO CONHECIMENTO	60
3.1	Alfred Jarry, Duchamp e o Teatro do Absurdo – desmontar a linguagem .	65
3.2	<i>História do futuro: o nômade viajante do tempo</i>	79
3.2.1	<u>Das distinções e indistinções entre história e ficção – habitar o <i>deslimite</i></u>	81
3.2.2	<u>A potência política das ficções – os movimentos criadores do nômade e a exterioridade do trabalho de arte</u>	84
4	O INVENTÁRIO E A INVENÇÃO DA CIDADE	89

4.1	Atlas occipital da cidade do Rio de Janeiro – mapas ou jogo da memória .	92
4.1.1	<u>Lista de insanos e Lista de insanos, parte 1 – a boca quase sempre consome. .</u>	97
4.1.2	<u>Memorial do esquecimento - assinar e carimbar todas as vias</u>	101
4.1.3	<u>Apropriações nos vídeos <i>Deriva mediada</i> e <i>Um par e um chão</i></u>	103
4.2	Um aspecto – a potência dos restos	107
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
	REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

Sento-me para escrever e a possibilidade de que algo essencial escape à superfície branca do papel [lugar das infinitas possibilidades] é no mínimo inquietante. Este é, entre tantas outras coisas - e a figura da *enciclopédia* vem aqui conjugá-las -, um trabalho sobre a impossibilidade, sobre ausências e vazios e sobre coisas que escapam. A necessidade de retê-las. É sobre *como engolir o mar com uma enciclopédia*. A enciclopédia, trazida aqui como um dispositivo que tem como finalidade abarcar uma numerosa coleção de textos e imagens muitas vezes heterogênea e até mesmo arbitraria das disciplinas e do conhecimento humano; um abarcamento de uma *totalidade*, na prática irrealizável, mas que se torna possível através da ficção e da arte. Octávio Paz diz que a imagem poética não descreve, mas *apresenta*, por isso comunica uma *totalidade* na medida em que submete à unidade a pluralidade do real.¹

A necessidade de inventariar o mundo ao modo de Bispo do Rosário; de agrupar, categorizar e arquivar o infinito como a *Biblioteca de Babel* de Borges; ou até mesmo reter o impossível como *Funes o memorioso*², possuidor de todas as memórias que sem ele estariam perdidas. Trazer à tona as múltiplas imagens da cidade, como Marco Polo ao relatar suas *Cidades Invisíveis*³ ao Khan, cidades que para o leitor [ou ouvinte] na maioria das vezes se apresentam como impossíveis ou irrealis, mas que dentro dos seus traços de irrealidade abarcam todas as contradições e camadas poéticas, políticas e filosóficas das cidades que habitamos e nas quais produzimos memórias, afetos, histórias e lacunas.

Criar ficções, remontar os fragmentos do real, construir lugares para suportar a ausência das imagens e a sua simultânea multiplicação infinita. Criar ficções para resistir à brutalidade dos discursos de dominação e quando possível ironizá-los, expô-los ao seu ridículo e ao seu absurdo, operar na desmontagem e na desqualificação destes discursos e dos dispositivos de poder. A *ficção como um possível*⁴ que constitui o real e nele age – é preciso *ficcionar* o real para que seja pensado como afirma Jacques Rancière.⁵ A ficção como um lugar para suportar as ausências e perceber a condição humana diante do incomensurável e do impossível e ao mesmo tempo, questionar e perturbar a *realidade* do mundo, pois a arte é capaz até mesmo de apreender e comunicar a experiência inapreensível e indizível do real.⁶

¹ PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. p. 46.

² BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

³ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

⁴ CAUQUELIN, Anne, *No ângulos dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 70.

⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 54.

⁶ PAZ, 1972, p.50.

Esta pesquisa, que tem como forma desejada [e aberta] dois universos distintos e ao mesmo tempo complementares - a escrita desta dissertação e a prática do meu trabalho artístico -, tem origem nas minhas investigações em torno das questões trazidas pelo trabalho em progresso intitulado *Audioguias – a história dos lugares*, iniciado no ano de 2012. Nesse trabalho, por meio de uma linguagem que conjuga um vocabulário ao mesmo tempo científico e fantástico, construo verbetes enciclopédicos referentes aos lugares selecionados por mim que posteriormente se tornarão *Audioguias* que adquirem materialidade na leitura desses textos por uma voz de computador.⁷ A partir da produção dos *Audioguias*, identifiquei questões em torno da aproximação entre os conceitos de ficção e história - “escrever a história e escrever histórias” como ações pertencentes a um mesmo regime de verdade⁸ -, assim como os procedimentos de *desmontagem* dos sistemas organizadores de conhecimento os quais são postos em evidência através da apropriação das linguagens, do uso da ironia e da imagem do *absurdo* como os fundamentos desta pesquisa.

O trabalho prático se constitui num inventário *enciclopédico* que carrega ao mesmo instante a dimensão do público e do privado, o poético e o político, o micro e o macro. Nele, utilizo os meios que com recorrência têm feito parte do meu trabalho: o desenho como ferramenta de representação e construção de personagens *alotrópicos*⁹; a escrita ficcional, mas que evoca a todo momento o real e o absurdo; o áudio, trazendo os signos da máquina e, simultaneamente, um certo *status* de neutralidade e credibilidade; e a coleta de personagens, situações e objetos que povoam os lugares através do desenho, da escrita e do vídeo. Como objeto fonte dessa pesquisa, para a produção do trabalho artístico, trago uma visão sobre o universo da cidade do Rio de Janeiro, que tem suscitado em mim nos últimos anos um olhar que ao mesmo tempo tenta apreender os espaços e as suas contradições, num momento em que a cidade passa por processos de grandes transformações urbanas e conseqüentemente embates sociais e políticos; e a vida dos indivíduos que vivenciam, experimentam e são agentes dessas transformações.

E assim, diante da história oficial dos lugares e das histórias não conhecidas ou apagadas [pelo tempo e pela própria história], criar alternativas, pontos de fuga, aquilo que poderia ser, não a busca por uma verdade dos acontecimentos e dos lugares, mas a construção [ou fabricação] de verdades a partir de um inventário que se apropria dos dispositivos e linguagens legitimadoras de modo a satirizar, produzir ruído e gerar questionamento dos

⁷ Disponíveis na plataforma Soundcloud em: <https://soundcloud.com/rene-gaertner>

⁸ RANCIÈRE, 2005, p. 58.

⁹ Tomo emprestado da química o termo *alotropia* – capacidade de um elemento poder originar substâncias simples diferentes conforme as ligações que realiza.

discursos hegemônicos. Deleuze fala da ideia de verdade não como algo preexistente e sim como uma criação que implica que sua produção passa por uma série de operações nas quais matéria é trabalhada, uma série de falsificações no sentido literal, e assim, são as potências do falso que vão constituir o verdadeiro.¹⁰ É essa positividade do falso, que aqui não se opõe ao conceito de verdade, sobre a qual também pretendo trabalhar na produção desse inventário.

Tomando minha produção artística como desencadeadora da escrita desta dissertação, trato aqui, de dois diferentes movimentos ligados ao dispositivo enciclopédico que trago nos primeiros parágrafos deste texto e as suas possíveis ramificações. O primeiro, relacionado aquilo que a figura enciclopédica, traz na pretensão de abarcamento de um todo no âmbito da organização e reunião do conhecimento humano e ao mesmo tempo da impossibilidade de se abarcar e reter essa totalidade [é notório o desejo de abarcamento tanto na ciência quanto na ficção e na arte]. O segundo, se refere ao questionamento dos sistemas organizadores e legitimadores do conhecimento aliado a uma ironia em relação ao discurso científico e como a arte pode trabalhar a desmontagem e desqualificação desses sistemas e discursos.

Tendo em vista esses dois aspectos essenciais para o desenvolvimento de minha escrita, apresentarei aqui, num primeiro momento, os trabalhos artísticos fundadores dessa pesquisa, *Audioguias – a história dos lugares e 200 canudos para engolir o mar*; falando sobre os seus processos e identificando seus pontos de contato com os dois aspectos do dispositivo enciclopédico aqui evidenciados e traçando, a partir daí, um diálogo com trabalhos de artistas como Walmor Correia, Brígida Baltar, Janet Cardiff e George Miller; e obras literárias como *Cidades invisíveis* de Ítalo Calvino e *A invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares.

Num segundo e terceiro momento, respectivamente, desenvolverei os dois movimentos ligados ao dispositivo enciclopédico. No segundo capítulo Sentimento enciclopédico - o desejo de abarcamento do todo, irei me concentrar em textos de Jorge Luis Borges; na imagem trazida pelo projeto científico coordenado por Carl Sagan, os *Discos de Ouro*¹¹ colocados a bordo das sondas espaciais *Voyager* lançadas ao espaço na década de 1970; e o trabalho *The infinity machine*, dos artistas Janet Cardiff e George Miller.

O terceiro capítulo de minha pesquisa, Natureza do discurso enciclopédico - A desmontagem dos sistemas organizadores de conhecimento, será dedicado, em um primeiro

¹⁰ DELEUZE, Gilles, *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2013. p. 161, 162.

¹¹ Discos fonográficos compostos por uma coletânea de imagens e sons da terra – incluindo músicas e saudações em várias línguas – com o intuito de apresentar a terra a uma possível forma de vida terrestre (ou seres humanos do futuro) que os encontrarem durante sua viagem pelo espaço.

momento, às produções artísticas, sejam literárias ou das artes visuais, como as produzidas por nomes como Alfred Jarry e Marcel Duchamp e desenvolvidas pelo teatro do absurdo, que se dedicaram a desconstruir a linguagem e o status do conhecimento instituído. Com maior destaque, trarei também o trabalho *História do futuro*, do artista Milton Machado¹² (iniciado em 1978), o qual considero referência importante para esta pesquisa. A obra é constituída por um caráter múltiplo e móvel, fala sobre muitas coisas e se apresenta em diferentes linguagens e tempos e, como indica o próprio título, se desenvolve nas contradições, nas tensões entre os conceitos e os valores instituídos; se apresenta também como uma sátira dos discursos científicos – há um questionamento dos modelos de conhecimento científico - no momento em que se abre para a sua exterioridade, ou seja, no momento em que cria analogias e conexões com o real. Nesse sentido, é um trabalho que de certa forma agrupa grande parte das questões que aqui apresento.

A última parte desta dissertação, O inventário e a invenção da cidade, será dedicada ao meu trabalho prático, um inventário poético que parte das minhas experiências e da minha percepção sobre a cidade, pensando a questão do olhar arqueológico [e por vezes antropológico] e dialogando com trabalhos de artistas que pensam os dispositivos de representação do conhecimento e do mundo, como por exemplo o atlas; e também trazendo a ideia da *potência dos restos*, levando em consideração que meu trabalho parte muitas vezes de fragmentos diversos e da montagem desses fragmentos.

Penso que no decorrer desta escrita as referências produzirão cruzamentos em várias situações, criando diálogos e conexões a princípio não programadas. Esses cruzamentos poderão surgir também no âmbito teórico, em que contarei principalmente com os apoios do pensamento de Michel Foucault, Ítalo Calvino, Anne Cauquelin, Octavio Paz, Martin Esslin – o qual traça um panorama do teatro do absurdo - e Georges Didi-Huberman.

Para pensar os dois movimentos enciclopédicos mencionados acima, bem como a minha produção artística em processo, coloco aqui a necessidade de trazer quatro perspectivas conceituais e filosóficas – as quais partem da leitura dos autores citados anteriormente - importantes para a estrutura desta pesquisa e de suas reflexões: a linguagem e as expressões de desmontagem da linguagem; a ideia de discurso; o olhar arqueológico e a classificação ou ordenação do impossível, pensados a partir de textos literários como os de Jorge Luis Borges. Importante ressaltar aqui a questão da *desvalorização da linguagem*, presente do teatro do Absurdo – em que a linguagem se coloca progressivamente em contradição com a realidade

¹² MACHADO, Milton. *História do futuro*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. 2012.

num movimento de esvaziamento e desintegração, tanto na estrutura da dramaturgia como na sua crítica à realidade – e na própria ideia do *absurdo* a qual penso ser uma base importante para esta pesquisa.

O sentimento do absurdo o qual Albert Camus volta seu olhar e que é pensado posteriormente por Martin Esslin a partir dos estudos sobre o Teatro do Absurdo, é de grande relevância aqui, pois contém os dois aspectos ligados ao dispositivo enciclopédico os quais trabalho. Para Martin Esslin, o Teatro do Absurdo surge do desespero e da angústia que nascem de uma consciência de que o homem é cercado por áreas de escuridão impenetrável, portanto na confrontação dos limites da condição humana; e ao mesmo tempo da não aceitação de regras de conduta preestabelecidas, além do reconhecimento de que tanto a linguagem quanto a lógica do pensamento cognitivo não podem fazer justiça à natureza última da realidade. Há também um aspecto satírico e paródico que se traduz na sua crítica social e no seu escarnecimento de uma sociedade inautêntica e mesquinha, que acaba por enfatizar no absurdo um caráter mais profundo, o absurdo da condição humana num mundo onde o declínio da fé religiosa privou o homem de determinadas certezas.¹³

Existem nesse ponto, dois lados de uma mesma moeda segundo Esslin: a experiência mística do inefável e do vazio como base da realidade última do universo, que é a contrapartida poética e religiosa de um reconhecimento racional a respeito das limitações dos sentidos e do intelecto do homem, que o reduzem à lenta e empírica descoberta do mundo.¹⁴ É essa sensação de perplexidade diante da condição humana e do inefável, que também é uma experiência mística e poética, do entendimento racional da não possibilidade de apreensão da realidade última do universo, bem como a atitude crítica e por vezes satírica diante da sociedade e da linguagem, que localizo como pontos de diálogo essenciais trazidos para essa pesquisa pelos estudos sobre o Teatro do Absurdo.

¹³ ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 347, 370, 371

¹⁴ *Ibid*, p. 372, 373

1 FUNDAÇÕES DA PESQUISA

Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares.
(...) os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando aqui e não por lá). Mas essas curvas em cheios ou em vazios remetem somente, como as palavras, à ausência daquilo que passou.

Michel de Certeau

O encontro com a cidade, suas contradições, suas histórias - visíveis e invisíveis – e sua paisagem. O encontro com a cidade talvez seja um dos principais elos que unem os dois trabalhos os quais apresentarei a seguir, que surgem na observação dos meus trajetos cotidianos, no ato de atravessar a cidade usando os meios de transporte, ou ao percebê-la na dinâmica do caminhar pelas ruas e de frequentar os espaços. Experimentar a cidade com o corpo [e sua relação de tensão com a paisagem] e com a imaginação – no sentido de pensar os possíveis, as ficções que constroem a sua imagem; mas também no sentido de um pensar crítico que recolhe os fragmentos do sensível e produz imagens que despertam o aspecto questionável [e por vezes risível] das narrativas oficialmente instituídas. Em *200 canudos para engolir o mar*, o embate com o horizonte que se dá através do mar - a *disjunção extrema entre o corpo e o olhar* - e com o próprio mar, com tudo aquilo que está entre eu e o horizonte e que produz uma sensação de enfrentamento com o não sabido, com o imensurável e num certo sentido, com a própria condição humana; a potência poética da arte ao capturar o incapturável. Em *Audioguias – a história dos lugares*, imaginar a história das cidades através dos nomes, e num jogo de *desmontagem*, fabular, apropriar-se das linguagens científicas, dos dispositivos *maquínicos* [as vozes de computador facilmente reconhecidas nos espaços de museu] e rir destes; a potência política da arte ao fabricar verdades que criam analogias com o *real* e trazem à tona o seu caráter contraditório, absurdo e simultaneamente inapreensível.

1.1 *Audioguias* – a enciclopédia de imaginar possíveis

(...) Em 1889, após a “Revolta dos Guerenguês” que culminou na instauração do Estado Guerenguelense da Guanabara na atual Jacarépaguá, o governo do Rio decreta estado de calamidade pública e realiza defensiva no conhecido “Massacre dos Guerenguês” que exterminou a população de híbridos azuis caranguejae em toda aquela região. Como resultado do massacre, criou-se uma mancha azul que se observa até os dias de hoje no solo daquela região, onde um dia habitaram os bravos Guerenguês.

(Trecho do Audioguia da cidade do Rio de Janeiro – Guerenguê, Vol. 1, 2012)

Quando o transporte alternativo era mais expressivo na cidade do Rio, e na minha rotina, pegar uma Kombi ou van até o trabalho em Curicica, fazia parte do meu dia a dia. Esse tipo de transporte geralmente tinha, não sei dizer se ainda é comum em outros lugares, uma gravação que ia repetindo em alto volume os lugares por onde aquela condução iria passar. Ouvei dizer, uma vez, que era o mesmo locutor quem fazia todas as gravações que eram reproduzidas pelas kombis e vans da cidade. Fato é, que tanto a voz como os lugares que ela falava conforme se deslocava pelo caminho, acabaram por compor o meu imaginário sobre parte da cidade que eu desconhecia [e que em parte eu ainda desconheço]. Guerenguê era um desses nomes, um desses lugares que estavam além do meu destino diário, um dos nomes que mais me despertavam curiosidade, um pouco pela estranheza que eu atribuía a sua fonética, o que me levava a ficar imaginando o significado do nome e a forma do lugar. Guerenguê era o desconhecido, mas ao mesmo tempo o familiar, pois estava sempre ali. Assim como outras palavras e costumes de origem Tupi que fazem parte do cotidiano brasileiro, mas ao que tudo parece, parecemos frequentemente ignorar.

Num dia, essa curiosidade que o nome e o lugar despertavam em mim, encontrou equivalência com o que um amigo e colega de trabalho também pensava. Foi então que começamos ali, dentro da Kombi em movimento, a construir o que seria esse lugar fantástico que ocupava o nosso imaginário, tão estranho quanto a sua história e seu significado – e aqui trago esse atributo como algo que está essencialmente no plano do desconhecido – e tão natural e real quanto as sóbrias palavras que compõem uma enciclopédia qualquer. A partir desse fluxo imaginativo e completamente descompromissado com a realidade, é que então escrevo e desenvolvo o que daria origem ao primeiro *Audioguia* da história dos lugares: *Guerenguê*.

Anotação de caderno, maio de 2012, dia 26 (ref. dias 24 e 25)

História dos bairros, cantos, ruas e outros lugares do Rio de Janeiro.

Audioguias – A história dos lugares é um trabalho em progresso iniciado em 2012. Inicialmente realizado na cidade de Florianópolis/SC (*Audioguia da ilha de Florianópolis – A história dos lugares, Vol. 1*) e posteriormente na cidade do Rio de Janeiro/RJ, em 2013 (*Audioguia da Cidade do Rio de Janeiro – A História dos Lugares, Vol. 1 – Guerenguê*) tendo como ponto de partida de ambos os trabalhos o verbete *Guerenguê* no qual descrevo a história e outros aspectos de uma localidade da cidade do Rio de Janeiro.

O trabalho consiste na construção de uma *pequena enciclopédia* da história dos lugares no formato de áudio [o texto é lido por uma voz feminina de computador], em que cada lugar dá origem a um verbete, no qual são descritos aspectos históricos, etimológicos, geográficos, sociais e culturais. Essa construção surge a partir das minhas imaginações e impressões relacionadas aos lugares e seus nomes e se desenvolve numa escrita que incorpora a apropriação de uma linguagem científica e uma estrutura enciclopédica, aliadas a uma narrativa fantástica em que são postos em evidência dados e descrições absurdas. Tendo em vista a acomodação no mesmo plano entre linguagens aparentemente opostas, as narrativas dos *Audioguias*, propõem um questionamento e uma *desmontagem* dos discursos históricos oficiais, do *conhecimento instituído* e das fragilidades e limites dos conceitos [por exemplo, real e ficcional, ou verdade e mentira]; e por outro lado, colocam em jogo como se dá a construção das impressões do outro e do desconhecido. A estrutura *enciclopédica* do texto procura evidenciar o *status* de legitimidade desse tipo de discurso com o uso de um vocabulário que se propõe científico e na utilização de um meio que se supõe neutro – a voz de computador, dotada de uma certa neutralidade e credibilidade –, porém, sarcástico em relação aos sistemas de organização oficiais e institucionalizados, no momento em que se observa o caráter satírico e paródico do texto.

(...) O descobridor da doença, Pajé Antônio Carlos Cacupé, foi um grande estudioso e autoridade reconhecida no que se refere às raras síndromes de movimento. Filho de um Pajé e de uma conhecida integrante da corte portuguesa nasceu na Ilha de Florianópolis no ano de 1852 e desde a mais tenra infância foi instruído em toda a espécie de ciência. Como mais legítimo representante da inteligência e da cultura brasileira, granjeou respeito e admiração tanto por parte dos imperialistas como dos republicanos, dos intelectuais a artistas das mais

variadas vertentes. Homem íntegro e de caráter sólido, nunca abandonou suas raízes ou a terra onde nasceu sempre promovendo o desenvolvimento e o crescimento saudável da região.(...)

(Trecho do *Audioguia da ilha de Florianópolis – A história dos lugares, Vol. 1, 2012*)

Penso na escrita e no jogo como estratégia criadora. Operar recombinações, montagens e negociações. Quebrar e fundar novas regras. Também o jogo com o expectador no momento da recepção e reconstrução do trabalho de arte. Tudo aqui pode então ser remontado quando direcionado por um outro olhar, fazendo também surgir outras camadas de significação.

Se a ficção pode ser traduzida como uma pluralidade dos pontos de vista, logo pode ser considerada como um real possível, logo pode ser considerada um real sobre o qual foi necessário fabular. Criar *contrafactuais* para que nele se evidenciem outros protagonismos, outras histórias que no futuro talvez se apresentem como uma possibilidade efetiva. Poderia ser, dessa forma, a ficção científica - aquela que projeta um futuro possível -, uma ficção de potência política, no sentido amplo da palavra, que a todo tempo joga com as ficções [construções] históricas. Se os *Audioguias* são contaminados pelo real [este atual em que vivemos] é porque, dentre outros aspectos, este se apresenta como irremediavelmente absurdo e inapreensível. Se a fala dos *Audioguias* muitas vezes se mostra precária – incorporando também os erros de tradução da máquina -, ela assume essa fragilidade, que é também a fragilidade dos discursos hegemônicos da história e dos processos de tradução do outro, do desconhecido.

Dentro do plano do desconhecido, do não experimentado - o não saber -, proponho-me a descrever com a autoridade da personagem que incorporo, um lugar que não conheço, ser guia de um lugar que não conheço. Nesse sentido, o próprio nome *Audioguia* é contraditório, guiar o que e por onde? Os nomes dos lugares oferecem a pista que traça o caminho do estranho e do desconhecido. Na tentativa de traduzir/ler o outro, a máquina fala com propriedade o texto que lhe foi delegado, porém, sem nunca perder seu *sotaque* de origem. E então, quando o movimento de apropriação dos dispositivos e das linguagens se faz: desmontá-los.

Anotação de caderno, julho de 2012

Lista de frases e termos enciclopédicos:

Para pessoas: “granjeou respeito e admiração”, “bacharelou-se em direito pela Faculdade de São Paulo”, “republicano eminente”, “escreveu livros, dentre os quais”, “revoltosos”, “notável”, “foi o principal vulto de uma corrente literário brasileira”, “desde a mais tenra infância”, “estudioso e autoridade reconhecida”, “primitivo”/ para natureza e geografia: “círculos concêntricos que se sucedem”, “latifoliada”, “coníferas”, “vinhático”, “pau-marfim”, “pau-cetim”, “extremo oriente”, “Ásia menor”, “círculo ártico”, “zonas alagadiças”, “terrenos úmidos e sombreados”, “paisagens magníficas”, “primitivo”/ para usos diversos: “hordas de conquistadores”, “esplendor e queda, “rechaçou importante exército”, “infligindo lhe terríveis perdas”, “imponência das modernas construções”, “oferecem maravilhoso rincão para as férias”, “primitivo”(...)

1.1.1 Desmontar os discursos

A palavra *desmontagem*, pode significar: ato de fazer descer ou descer *de*; desfazer, desarmar, dismantelar; causar ruína; rebaixar, entre outros. Penso que ao submeter os discursos legitimadores à sátira ou a paródia, são essas entre outras ações que podem ser realizadas ao expô-los de tal forma, que seja percebida, mesmo que de maneira sutil, a fragilidade ou o ridículo daquilo que enunciam. Quando Octavio Paz fala das imagens do humor, ele afirma que a contradição expressa nessas imagens serve apenas para “assinalar o caráter irreparavelmente absurdo da realidade e da linguagem”.¹⁵

É o que de certa forma realiza Andrea Fraser em *Little Frank and his Crap* (2001). Numa intervenção não autorizada e clara ação de crítica institucional, a artista é filmada através de câmeras escondidas dentro do Bilbao Guggenheim – museu projetado pelo arquiteto Frank Gehry, o “Little Frank” do título do trabalho - num vídeo de sete minutos. No curso de sua visita, o audioguia oficial que a artista aluga no museu, serve de trilha condutora de suas ações dentro do espaço institucional e na relação de Fraser com a arquitetura do lugar. Ela escuta extasiada a voz masculina do narrador britânico e a forma como ele descreve o edifício de Gehry, exaltando a sua grandiosidade e sensualidade. Num certo momento, a

¹⁵ PAZ, 1972, p. 39.

artista cede às instruções do narrador “para se render ao gênio do arquiteto e ao poder da estrutura de titânio e vidro do edifício” (tradução minha) e começa a esfregar vigorosamente seu corpo contra um pilar, enfrentando dessa forma uma intensa identificação física com o museu.¹⁶ O vídeo nesse sentido, é uma crítica clara e bem-humorada a respeito da sedução trazida por modelos institucionais como o Guggenheim de Bilbao, que foi pioneiro global de marcas de museus nacionais e ideais neoliberais.

O dispositivo do audioguia, diferente do trabalho de Andrea Fraser, é utilizado por mim como o próprio meio em que se realiza a crítica, porém de forma ambígua e indireta; sendo adicionados a ele outros elementos e linguagens como o uso da ficção, a apropriação do vocabulário científico, o uso da voz de computador e a exploração da imaginação como reação diante do desconhecido. Nesse sentido, o trabalho traz a crítica dos discursos instituídos e legitimados, mas também abre espaço para outras camadas de significação e questionamento.

1.1.2 Os possíveis - as cidades e o nome

No processo de construção dos *Audioguias*, que surgiu essencialmente da minha imaginação dos lugares a partir dos seus nomes e de seu caráter indicial, questionei-me inicialmente sobre a capacidade do ser humano de construir impressões [ou ficções] do desconhecido a partir de dados concretos mínimos e como essas construções ficcionais, tomam o lugar da própria realidade uma vez que se constituem na única imagem disponível do desconhecido em questão. Essa construção pode ser carregada de elementos que passam pela memória, sensação, desejo e até mesmo resistências e manipulações.

No livro *Cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, no qual a cidade representa sobretudo um símbolo da existência humana, o personagem Marco Polo fala de cidades atravessadas pelos desejos, trocas, memórias, símbolos, formas, nomes, pelas coisas ocultas e pela morte. Dentre todas as cidades possíveis que descreve ao grande Khan, o viajante veneziano seleciona por vezes aquelas que existem e se configuram em função do nome. Marco Polo imagina as cidades e as descreve, mas no momento em que realmente conhece, as cidades imaginadas já não podem mais ser chamadas da mesma forma. Uma mesma cidade se divide então em

¹⁶ MALONE, Meredith. Spotlight Essay: Andrea Fraser, *Little Frank and his carp*, 2001. Disponível em: <<http://samfoxschool.wustl.edu/node/11287>> Acesso em 05/11/16.

cidade imaginada e cidade conhecida, ou então criando múltiplas cidades, como Irene, “o nome de uma cidade distante que muda à medida em que se aproxima dela”.¹⁷ Cada Irene merece um nome diferente, “talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene”, diz Marco Polo. *Cidades invisíveis*, fala assim não só de cidades existentes [na memória, na imaginação ou como metáfora da cidade], mas também de cidades *possíveis* como as cidades do atlas do Khan, as quais nem os geógrafos nem Marco sabem onde ficam, mas que não poderiam faltar entre as formas de cidades que ainda estão por vir.¹⁸

A imaginação, expressa no ato de fabulação ou, na própria ficção que é a descrição do possível, “um modo específico de *perceber e dar a perceber*” (grifo da autora), como afirma Anne Cauquelin, abriga uma potência política na arte, fazendo surgir perguntas e ampliando a consciência do olhar no momento em que “a realidade é invadida pela atividade poética que a transforma”.¹⁹ A ficção tem a capacidade de expressar uma pluralidade dos pontos de vista, ou de submeter à unidade a pluralidade do real²⁰ – como as muitas Irenes de Marco Polo e as muitas cidades que todas juntas são a mesma Irene. Assim, a ficção faz perceber a cidade como um labirinto de outras cidades, nas quais diferentes modos de perceber, particularidades, histórias e subjetividades se multiplicam quase que indefinidamente.

1.1.3 Deslizar os conceitos uns sobre os outros

Os Audioguias são compostos por arquivos de áudio - textos narrados por uma voz de computador e traduzidos também para outras línguas através do dispositivo, incorporando falhas de pontuação e equívocos de tradução – que narram histórias que se apresentam como verdadeiras, reproduzidas através de fones de ouvido ou caixas de som em ambientes institucionais [inicialmente galerias de arte]. O trabalho, funciona como uma *pequena enciclopédia* imaginada dos lugares, poderia também dizer [não nomear ou categorizar]: uma *falsa enciclopédia* dos lugares. Mas esse dado do *falso* surge para evidenciar determinados aspectos do trabalho e coloca-los em tensão; e não de forma a posicioná-lo como uma mentira por exemplo. Deleuze fala da verdade como sendo uma criação que se dá por meio de uma

¹⁷ CALVINO, 1990, p. 115.

¹⁸ Ibid, p. 124.

¹⁹ CAUQUELIN, 2011, p. 68-69.

²⁰ PAZ, 1972, p. 38.

série de falsificações no sentido literal.²¹ Nesse sentido, o que se tem é um confronto e uma posterior identificação entre as categorias *falso/ verdadeiro* - por convenção, opostas – as potências do falso produzem o verdadeiro.²² O *falso* então não representa aqui um equivalente da mentira, mas da criação de uma verdade, da necessidade de fabular, criar intercessores. Ele também evidencia a ideia da história como construção, logo, como uma verdade que falseia ideias preestabelecidas; ironizando a história de caráter homogêneo e linear, uma história que aparentemente se baseia mais em certezas do que a possibilidade das lacunas.

O conteúdo dos *Audioguias* expõe a fragilidade dos conceitos colocando-os em tensão e evocando suas contradições e incertezas. Ele põe em vista nossas noções de realidade e ficção, verdade e mentira na medida em que a própria *História Oficial* é em si mesma uma construção, composta de manipulações, supressões e invenções de fatos – nesse sentido trazendo a história como uma ficção e levantando um questionamento dos discursos hegemônicos da história e da ciência [é necessário também lembrar que o pensamento voltado para o imaginário e para a criação são fundamentais para a produção de conhecimento científico]. É um trabalho que vai de um extremo particular: o que eu imagino e o que eu julgo como *verdade*; até um extremo coletivo: como o outro se apresenta e como o outro é oficialmente apresentado ou representado. E, como se comporta o nosso olhar como estrangeiro?

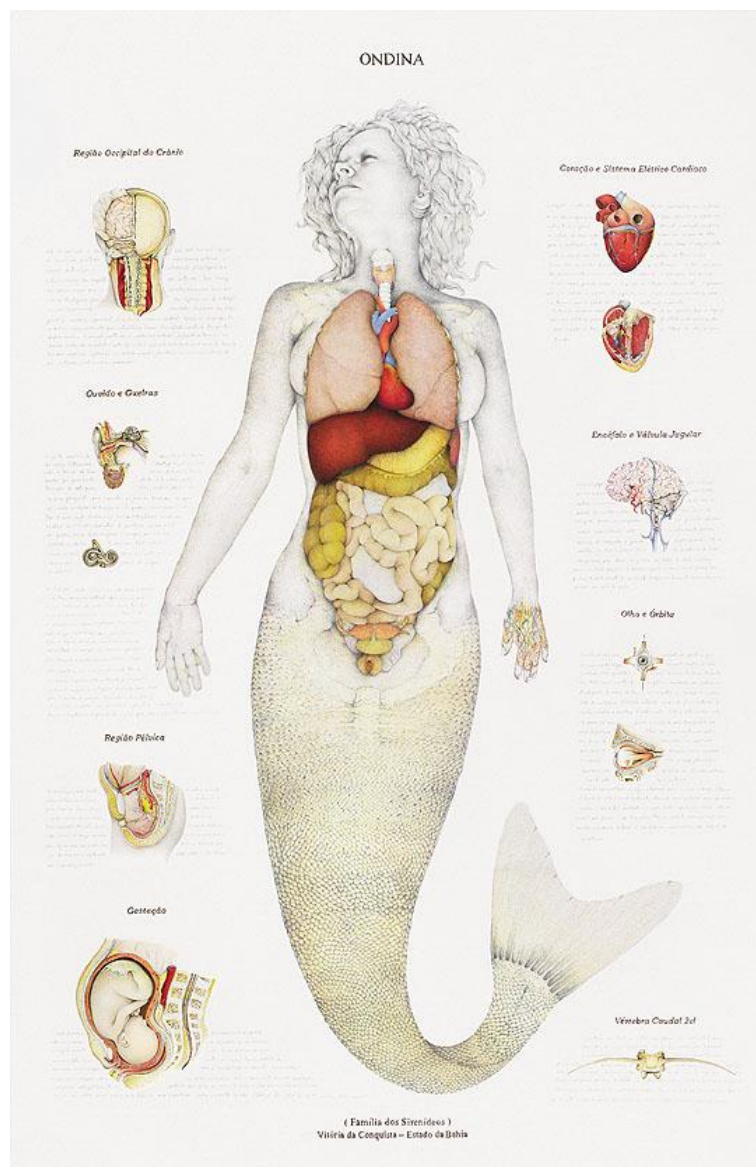
É esse olhar que o artista Walmor Corrêa coloca em jogo nas suas obras, o olhar estrangeiro, o olhar do viajante europeu, aquele voltado para um discurso científico e institucional em que se tem um compromisso sobretudo com a *verdade*. Vejo que, de forma semelhante, as obras de Walmor parecem explorar questões que identifico nos *Audioguias*, tanto na apropriação de uma linguagem *científica* como na distância que o trabalho estabelece para ser apreendido – embora, no trabalho de Walmor, a preciosidade técnica e os suportes utilizados coloquem os trabalhos num patamar em que quase não se pode distinguir o que é realidade e o que é ficção. As pinturas do artista parecem ter saído de um livro de anatomia, mas quando olhamos com atenção, vemos que se trata de uma anatomia cientificamente detalhada de seres fantásticos ou híbridos e que usualmente povoam um imaginário ficcional (Fig.1). Nesse sentido, é a distância entre o ver e perceber, e no caso dos *Audioguias*, entre o ouvir e entender o que se diz, que vai gerar a percepção da obra, ou seja, ambos os trabalhos convidam a um olhar atento que ultrapassa a familiaridade dos meios utilizados – as *pinturas*

²¹ DELEUZE, 2013, p. 161.

²² *Ibid*, p. 162

científicas de Walmor e a voz de computador tão comum em ambientes institucionais dos *Audioguias*.

Figura 1 - *Ondina*, Walmor Corrêa, acrílica e grafite sobre tela (195 x 130cm), 2005.



Fonte: <<http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/>>

Acesso em: 02/10/2016.

Walmor afirma que se preocupou nesses trabalhos em “dar veracidade aquilo que é visto como mentira”.²³ Quando faz essa afirmação, o artista toca numa questão importante, a da classificação de mentira e verdade e o que torna esses dois conceitos questionáveis, ele coloca um ponto de vista que põe o imaginário como uma verdade científica, assim, portanto,

²³ CORRÊA, Walmor. Programa Jogos de ideias, Itaú Cultural, agosto de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nxyx5FGxSVQ>> Acesso em: 02/10/2016.

como um possível dentro daquilo que consideramos a realidade. Para Tadeu Chiarelli, “até mesmo a verdade supostamente inerente à estética naturalista não passa de um mito passível de ser questionado por um talento mais perverso”, como se o artista estivesse impregnado pelo espírito de um artista viajante europeu do século XIX, que ao se deparar com a exuberância da natureza brasileira, torna-se louco frente ao seu esplendor. Além disso, os próprios seres fantásticos criados por Walmor acabam por perturbar a nossa percepção pois, como afirma Chiarelli, eles não se apresentam apenas como meras alucinações artísticas, mas como possibilidades científicas.²⁴ Nesse sentido, o trabalho de Walmor não só perturba a realidade das nossas percepções, como embaralha nossas crenças sobre o que é e o que não é real, colocando-nos também à frente de certo tipo de ciência que muitas vezes utiliza de meios perversos para alcançar seus objetivos e para isso veste um suposto manto de neutralidade e legitimidade científica.

Na série *Walks* (1991-2014) dos artistas Janet Cardiff e George Bures Miller, o real e o ficcional também passam por uma operação de *deslocalização*. Nos *Video walks*, o participante recebe uma pequena câmera de vídeo digital com fones de ouvido por meio da qual será conduzido visualmente e auditivamente através de instruções que formarão a rota a ser percorrida no lugar escolhido pelos artistas. O áudio do trabalho é composto não só por instruções narradas por Janet, mas também por narrativas e pensamentos relacionados aos lugares e pela gravação de toda uma paisagem sonora capturada em áudio *binaural*²⁵ com multi-camadas de efeitos sonoros, músicas e vozes, causando no ouvinte uma experiência 3D do som que imita a realidade. As imagens são gravadas previamente, também com microfones *binaurais* e uma câmera profissional, nos mesmos lugares a serem percorridos, porém com encenações e inserções feitas pelos artistas. Sendo assim, o que se tem são duas imagens simultâneas e contínuas experimentadas, a real [ou atual] e a gravada [ou ficcional] vista através da tela do dispositivo utilizado.

Nos *Video Walks*, a arquitetura do lugar percorrido permanece a mesma, mas as pessoas e suas ações de modificam, causando uma disjunção e um estranhamento para o espectador sobre o que é real. Em *Alter bahnhof video walk* (Fig. 2) realizado na antiga estação de trem de Kassel na Alemanha, um mundo alternativo se abre para o espectador onde realidade e ficção se fundem de forma perturbadora numa espécie de “cinema físico”. Ao

²⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações*. Santander Cultural, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://www.walmorcorrea.com.br/texto/apropriacoes/>> Acesso em: 02/10/ 2016.

²⁵ Técnica de gravação e reprodução sonora que com a utilização de apenas dois microfones, cria a sensação de som ambiente.

assistir aos acontecimentos na pequena tela – como a bailarina que dança na estação, o músico que toca um trombone e o cachorro que late para os dois -, o espectador sente profundamente a presença desses elementos, não só por estar no exato lugar onde acontecem, como também pela sensação causada pelos sons extremamente reais e espacialmente presentes. Mas não é somente a noção de realidade e ficção e de concretude e virtualidade que é posta em cheque. Ao tentar enquadrar a tela pequena ao espaço real, o espectador também vivencia uma confusão entre passado e presente na qual é convidado pelos artistas a refletir sobre a questão memória e a própria condição de estar vivo no presente.²⁶

The city forking paths (2014) parece trazer uma reafirmação dessa questão temporal, espacial e da multiplicidade do real trazida pelo trabalho, ao fazer alusão, através de seu título, ao *Jardim das veredas que se bifurcam* de Borges. Propondo ao participante percorrer a cidade de Sidney por ruas movimentadas, subindo escadas e percorrendo vielas solitárias - num movimento labiríntico e também numa espécie de vivência de tempos paralelos através do vídeo em que se tem a experiência narrativa e de interferência espacial -, penso que os artistas nos levam a um desafio de olhar a cidade de diferentes formas, ler a cidade como um livro-labirinto com infinitas preposições, tempos e histórias possíveis.

Figura 2 - Frame do vídeo - *Alter bahnhof video walk*, Janett Cardiff e George Miller, 2012.



Fonte: <<http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html>> Acesso em: nov. 2016.

²⁶ CARDIFF e MILLER. Site dos artistas. *Alter bahnhof video walk*, 2012. Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html>> Acesso em: nov. 2016

Os *Audioguias*, por de procedimentos diversos, assim como também procuram questionar e perturbar os conceitos de real e ficcional, trazem a ideia de uma história que não se limita aos discursos institucionalizados ou falados, uma história construída e fabulada na necessidade de refletir e confrontar tanto o que é delimitado como verdade como aquilo que escapa das narrativas históricas e se perde no tempo. Uma ausência que ressurge como ficção e que por isso mesmo se faz possível e presente.

1.2 *200 canudos para engolir o mar – poética para capturar o impossível*

A paisagem do Rio de Janeiro parece, às vezes, querer te engolir. Mas aquela paisagem que extrapola os contornos físicos, uma paisagem que passa pelos afetos, pelos conflitos, pela precariedade dos espaços e das relações e pelas contradições. Pode uma paisagem conhecida pela sua exuberância a beleza natural ser opressora? Na conversa entre as montanhas e o mar, a cidade é ferida e suturada por aqueles que passam, as pessoas, os transportes, o cotidiano e a sua brutalidade.

Tento localizar em meio à experiência que me fez realizar a ação de engolir o mar, aquilo que despertou em mim esse desejo. Observar os trajetos e como eles me afetam talvez tenha sido o ponto inicial, mas é como se o desejo estivesse sempre ali. Quebrar as forças que condicionam o fluxo do meu percurso diário e quase que mecânico. Quebrar o fluxo-transporte para se relacionar com os imãs da paisagem. Meu projeto era então engolir o mar em apenas três passos: 1 construir o instrumento; 2 deslocar-se até o local; 3 lançar o instrumento ao mar.

O vídeo, produto do desejo [da ação] se coloca como um fato aberto, que não tem pretensão de ser único, como se esse desejo de engolir o mar nunca se esgotasse. Ele não é somente registro da ação, mas a própria ação uma vez que a “engole” em um só meio: imagem, ação e palavra – desejo de engolir o que ultrapassa o campo da possibilidade, o que é por si só força dissipada [na escala] e ao mesmo força agrupadora, na palavra, na unidade: mar. A ação constitui sua possibilidade justamente nesse paradoxo e a imagem poética gerada por ela se coloca como um possível diante daquilo que é indiscutivelmente impossível de ser realizado.

Em 2010, realizei a ação *200 canudos para engolir o mar* (Mirante do Leblon, Rio de Janeiro). Considero importante falar aqui deste trabalho, essencialmente pela poética

envolvida nele que se mostra como uma importante questão dentro da minha pesquisa como artista. A partir de investigações na relação do meu corpo com a paisagem e do seu trajeto na cidade do Rio de Janeiro, coloquei-me uma proposição, *engolir o mar*, uma ação concentrada no desejo e desprovida num primeiro momento de reflexões mais racionais ou elaboradas. O mar, território impreciso e infinito por excelência [ao menos para o olhar], seria o lugar onde esse desejo de apreender aquilo que escapa das percepções ordinárias na vivência na cidade se daria de forma mais imediata.

Figura 3 - Imagens do processo do trabalho *200 canudos para engolir o mar*, Av. Niemeyer, Rio de Janeiro, 2010.



Fonte: acervo da autora, 2010.

Sendo assim, me posicionei em um mirante e lancei ao mar um canudo gigante construído por mim, uma série de canudos unidos que se transformou no instrumento necessário para que eu pudesse engolir o mar, como quem bebe um refrigerante (Fig.4). Eu não engoli o mar, ou melhor, o canudo gigante não conseguiu trazer a água salgada até a minha boca. Mas penso que o que fica de essencial nessa ação é principalmente o desejo de apreender, as tentativas de reter aquilo que não se sabe, essa busca infinita que o ser humano impõe à vida que sempre o escapa. Nesse sentido, o trabalho vai de encontro a um dos movimentos que identifico na figura da enciclopédia, o desejo de abarcar algo que não pode ser capturado em sua totalidade.

Figura 4 - Frames de vídeo - *200 canudos para engolir o mar* (3min35), 2010.



Disponível em: <<https://vimeo.com/17311353>> e <<https://vimeo.com/17325899>>.

Fonte: acervo da autora, 2010.

Anotação de caderno, junho de 2012

Ouvindo Christian Boltanski, ele falava de reter as coisas. É impossível reter tudo. Mas talvez essa busca seja também uma forma de lidar com a limitação humana. Não [...] é possível engolir o mar com canudinhos ou agarrar o mundo com uma mordida. Mas isso é engraçado [esse esforço].

Nessa ação de objetivos absurdos e desmesurados e nesse trabalho inútil de construir peça a peça um canudo gigante para engolir o mar, que nega toda a lógica a qual relaciona o tempo com produtividade e ganho – e a submissão de toda ação a um fim *aceitável* – surge em minha opinião um gesto quase infantil, um gesto que de certa maneira faz ver o ridículo e a fragilidade da condição humana, um gesto *clownesco* em um certo aspecto.

O *clown* é aquele que eleva a potência de tudo aquilo de humano [o ridículo, a fraqueza, o disforme] que a todo tempo desejamos esconder por estar aquém daquilo que seria aprovado pelos valores instituídos da sociedade [aquilo que se deve fazer, a moralidade], seja através das regras de comportamento, ou através do próprio conhecimento e da educação – quando o saber é utilizado como uma forma de dominação, correção e controle do outro, por exemplo. O *clown* é o demasiado e profundamente humano e ao mesmo também aquele com qual temos grande dificuldade de nos identificar, é o ingênuo, o pária, o perverso, o estúpido, o rebelde... “É uma caricatura do homem com animal e criança, como enganado e

enganador”.²⁷ Assim, penso que esse gesto, esse trabalho inútil que sequer chega a seu objetivo, se faz também gesto político no momento em que evidencia a figura daquilo que é essencialmente humano e na relação do humano com o mundo, e ao mesmo tempo, rejeita as medidas, os meios e os comportamentos hegemonicamente aceitos, mesmo que os faça visíveis em toda a sua magnitude. Como num teatro onde sabemos estar sendo iludidos, o gesto produz a imagem poética do trabalho. Uma imagem que surge da sua própria impossibilidade.

1.2.1 Capturar e materializar o tempo

A *coleta da neblina* de Brígida Baltar, trabalho realizado entre 1998 e 2005 traz essa imagem poética do *incapturável* que penso evidenciar em meu trabalho. Na ação realizada inúmeras vezes, como num ritual místico no qual vestimentas e instrumentos específicos são utilizados, a artista se desloca para a montanha e adentra a neblina a fim de captura-la (Fig.5). Para Brígida, tornou-se mais importante estar envolvida no clima da ação como um todo do que “pensar sobre uma perfeita técnica de captação ou armazenamento do *fog*”.²⁸ O que está em jogo nesse trabalho, mais do que a coleta material da neblina e seu armazenamento, é a poética envolvida na ação. João Modé relata essa significação poética em troca de e-mails com a artista:

[...] o que mais me interessa nesta ação é a tentativa de captar o espaço e o que não pode se capturar. É como se fosse uma tentativa de materializar o tempo. O que acho mais estimulante e o que interessa neste trabalho não é a ação em si, nem o registro dela, mas a poética que está envolvida nesta ação.²⁹

²⁷ FELLINI, Federico. *Sobre o clown*. In: Fellini por Fellini. Porto Alegre: L&PM Editores, 1974. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_fellini.html> Acesso: julho de 2017.

²⁸ BALTAR, Brígida. Conversas através de e-mails [inverno de 2001], In. *Neblina, orvalho e maresia: coletas*. Rio de Janeiro, Ed. Autor, 2001.p. 66.

²⁹ *Ibid*, p. 65.

Figura 5 - Foto - *A coleta da neblina*, Brígida Baltar, 1998-2005.



Fonte: <<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/34/portfolio-gnr-bri-gida-baltar-web.pdf>>
Acesso em: nov. 2016.

Se o desconhecido toma forma em meu trabalho na extensão que o mar apresenta bem como no seu conteúdo profundo e incerto; e no horizonte - essa “disjunção extrema entre o olhar e o corpo”³⁰ onde sempre existe um *depois* -, no trabalho de Brígida é a neblina que a todo tempo encobre e revela a paisagem, um território impreciso onde ficam imersas possibilidades infinitas, onde a certeza da localização dá lugar ao mistério e um *não saber*. O *fog* “está sempre à frente ou atrás de você, nunca onde você está”³¹, marcando uma dimensão temporal do trabalho e também um mistério, já que a condição de existência da neblina está sempre relacionada a um espaço que está antes ou depois daquele ocupado pelo corpo.

Há um tanto de assombroso naquilo em que não sabemos, mas há também uma espécie de imã, algo que nos move em direção ao desconhecido para dele extrair possibilidades reflexivas e poéticas, é como tentar chegar ao horizonte sem nunca de fato ocupá-lo, mas apesar disso, não cessar o movimento – “todo horizonte é uma incitação à viagem para um além desconhecido ou outro ‘mundo’”³². A imagem do horizonte se relaciona

³⁰ CAUQUELIN, 2011, p. 103.

³¹ Ibid, p.61

³² Ibid, p. 103.

com um além da representação, um transbordamento ou fora da realidade das coisas como elas são. Nesse sentimento de transbordamento [ou sentimento sublime] o qual me deparo quando me coloco frente a uma imensidão, a do mar, convivem sensações e sentimentos contraditórios. No entanto, o horizonte é ele mesmo um objeto paradoxal na medida em que revela aquilo que esconde, pertencendo a dois regimes simultaneamente, do visível e do invisível, os quais ele liga entre si.

Brígida, ao se mover pela paisagem de neblina, desloca-se sobre um território que se modifica constantemente. Aí não existe a exatidão da ciência, as montanhas se desfazem e o horizonte se desfoca – “tem um ar meio enigmático que eu gosto e essa multiplicidade de sentidos que a neblina produz”³³ diz a artista. A neblina revela o caráter imprevisível da paisagem e o desconhecido que habita nela através da passagem do tempo.

A tentativa de capturar e materializar o tempo talvez seja o grande desejo da máquina inventada por Morel, descrita no livro *A invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares. A história se passa em uma ilha onde foram construídos uma igreja, um museu-hotel e uma piscina encontrados pelo personagem principal [um perseguido político], já abandonados. O personagem narra suas dificuldades de sobrevivência na ilha bem como os eventos que se desencadeiam com a chegada de visitantes misteriosos, dos quais ele se esconde temendo ser denunciado, incluindo uma mulher de aparência cigana pela qual se apaixona. Em certo momento da narrativa, após o leitor se envolver numa trama onde realidade e delírio parecem se misturar todo o tempo, o fugitivo descobre que as pessoas existentes na ilha não passam de *imagens totais* gravadas e projetadas pela máquina que Morel, um dos visitantes da ilha, inventou muitos anos antes dele ali se encontrar. Morel desejou eternizar uma semana na convivência com os amigos naquele lugar de forma que as imagens gravadas não capturariam somente a imagem e o som daquelas pessoas, mas também cheiros, tato, materialidades e memória. Dessa maneira, as pessoas já mortas – talvez por um mal causado pela própria captura total de suas imagens – viveriam eternamente através das máquinas de projeção. A invenção de Morel então se torna uma máquina de recriar e materializar uma realidade já dissipada pelo tempo, mas que se faz novamente viva através de sua criação. Morel cria uma máquina que captura o que não pode ser capturado, o preço disso é ao mesmo tempo a morte e a experiência de viver a mesma sequência de acontecimentos pela eternidade.

³³ Ibid. p. 63.

O artista, é também aquele que cria instrumentos e dispositivos para capturar o impossível, mas a condição dessa captura é o próprio potencial de transformação e multiplicidade proporcionado pelas coisas e pela realidade. O ‘impossível’ da imaginação de Adolfo Bioy Casares, segundo Otto Maria Carpeaux em ensaio presente no livro, é “desmentido pelo seu estilo sóbrio, econômico, preciso, como de um realista”³⁴, há sobretudo uma coerência interna na *Invenção de Morel*. Em meu trabalho, o mar, que se apresenta como um território de possibilidades por excelência, é o “arquétipo do espaço liso”, aquele que é ocupado pelas “intensidades, os ventos e os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras”³⁵, intensidades que se aproximam da ideia do *desejo* e da imagem daquilo que é incerto, do desconhecido. E essa imagem que transborda, aliada simultaneamente com a limitação da condição humana, mas também insistência e resistência, diante do inapreensível e do *incapturável*, que considero importante para pensar essa dissertação e o meu trabalho artístico.

³⁴ CARPEUX, Otto Maria. *O mundo de Morel*. In: CASARES, Adolfo Bioy. *A Invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 132.

³⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia, Vol. 5*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 163.

2 SENTIMENTO ENCICLOPÉDICO – O DESEJO DE ABARCAMENTO DO TODO

Aladim queria uma torre que superasse o céu e que se elevasse lá no alto e continuasse se elevando para sempre. E Deus a fulminou, e afundou-a na terra, abrindo um buraco interminável até fazer um poço sem fundo, tal qual a torre sem teto. E por essa invertida torre de solidão, a alma do soberbo sultão despenhou-se para sempre.

G.K Chesterton

Vieram os deuses de outras galáxias
 Ou de um planeta de possibilidades impossíveis
 E de pensar que não somos os primeiros seres terrestres
 Pois nós herdamos uma herança cósmica

Errare humanum est

Jorge Ben Jor

Imaginar uma pequena esfera a qual só pode ser percebida posicionando o corpo num ponto específico do espaço acomodado em uma posição específica. Encontrar a posição exata e única dentre todas as possíveis. Ver através da diminuta esfera, cada coisa, cada acontecimento, todos os pontos do inconcebível universo com clareza; o espaço cósmico em toda a sua escala como que num espetáculo, onde nenhuma imagem se sobrepõe ou sucede à outra, todas elas são simultâneas, apreensíveis e totais para o olho que observa. O olho, ora se maravilha, ora se aterroriza. O medo abre como que um abismo interior onde as imagens, quem sabe, encontrarão o seu duplo infinito.

Carlos Argentino Daneri, personagem de Jorge Luis Borges, tinha como projeto literário compor um poema infinito. Descobre em sua casa, ainda quando criança, o *Aleph*, um ponto no espaço (uma pequena esfera) capaz de abarcar todos os outros pontos, tempos e lugares. Um pequeno ponto onde de forma contraditória e absurda cabem todas as coisas em toda a sua multiplicidade, magnitude e duração. Os pesquisadores Jacques Fux e Luciana Andrade Gomes, sublinham que o *Aleph* seria uma espécie de ponto de convergência do

universo, sem demandar de uma ordem hierárquica ou de sucessão entre seus elementos, fazendo com que todos os objetos se dispusessem de forma simultânea, justapostos em um ponto único³⁶. O *Aleph* representaria, dessa forma, uma imagem total do universo. Os autores ainda destacam que Daneri interpretou a ideia como uma espécie de matéria prima para o seu projeto de poema infinito, uma vez que o *Aleph* representaria uma forma infinita e aberta de se ver o universo. Borges (também personagem do conto), por sua vez, fica aterrorizado e preocupado com a impossibilidade de esquecer todas as múltiplas e totais visões de forma que não poderia mais se maravilhar diante do universo. Nesse sentido, era como se o *Aleph* representasse todas as coisas sendo o símbolo de um mundo fechado e de um conhecimento total³⁷. O ponto pelo qual tudo pode ser visto e apreendido, se transforma então, ao mesmo tempo, no lugar do *encontro* – pensando como lugar onde o desejo se faz pleno, nesse caso o desejo do poema infinito - e no lugar do *terror*, diante da possibilidade de absorver tudo o que se pode conhecer, a necessidade do esquecimento e da incompletude que faz com que nos maravilhemos com o desconhecido.

A ideia de um ponto no espaço por onde tudo pode ser visto e apreendido – um ponto onde todo o conhecimento é potencializado -, por outro lado, faz pensar nos limites da razão e no paradoxo da existência humana expresso no absurdo. Para Albert Camus, o absurdo é visto como uma contradição que ultrapassa os limites da lógica e do raciocínio atingindo o plano da existência concreta do homem. No posfácio do livro *A desmedida na medida*, de Albert Camus, o pesquisador Nilson Silva destaca que o absurdo, que para Camus não é transformado em conceito, “é apresentado como uma sensibilidade, uma experiência através da qual o homem se depara com a ambiguidade e as limitações da própria existência”, ele está na existência comum do homem e do mundo.³⁸ O *Aleph*, nesse sentido, também evoca o absurdo na medida em que expõe a profunda desmedida entre homem e universo.

A escrita de Borges é atravessada a todo tempo por “temas metafísicos de fundo desmesurado” como o infinito, o inumerável, a eternidade, o tempo em suas múltiplas abordagens e presenças. Cada texto seu, segundo Ítalo Calvino, “duplica ou multiplica o próprio espaço através de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, leituras

³⁶ FUX, Jacques; GOMES, Luciana Andrade. *Os problemas da classificação em Jorge Luis Borges e George Peréc*. Revista Em Tese, v. 19, n. 1. Belo Horizonte, Jan-Abr 2013. p. 240.

³⁷ *Ibid*, p. 240.

³⁸ SILVA, Nilson. *O absurdo e a revolta*. In: CAMUS, Albert. *A desmedida na medida*. São Paulo: Ed. Hedra, 2014. p. 101.

clássicas, eruditas ou simplesmente inventadas”³⁹. Mas ao mesmo tempo em que traz qualidades que evocam o incomensurável, e tudo aquilo que está além do olhar ou do pensamento em termos de medida - pois a qualquer momento pode ser duplicado, multiplicado ao infinito ou mesmo ser trazido como uma presença impossível que se torna possível -, é em textos de pouquíssimas páginas que condensa “uma riqueza extraordinária de sugestões poéticas e de pensamentos: fatos narrados ou sugeridos, aberturas vertiginosas para o infinito e ideias”⁴⁰. Ao trazer todos esses temas potencializados dentro de uma escrita breve, Borges amplia ainda mais a ideia de um universo dentro de uma pequena esfera (ou dentro de um livro).

Com característica erudição e sobriedade, Borges constrói a ficção do absurdo e inconcebível *Aleph* - infinito, simultâneo e total – de forma que ele se apresente como um misterioso assombro perfeitamente concebível. O escritor nos coloca em dúvida a todo tempo no que diz respeito aos limites entre ficção e realidade, como se em sua narrativa essas duas instâncias nunca deixassem de ocupar o mesmo espaço. Ao mesmo tempo, não abre mão de engendrar analogias com o imaginário místico, que também a própria palavra *Aleph* e seus significados traz em diferentes culturas e crenças, fazendo mais uma vez oscilar os limites do ficcional ao trazer a ideia de totalidade e simultaneidade pensada através desses imaginários:

(...) como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade.⁴¹

Ao se aproximar de variadas culturas e áreas do conhecimento e, ao incorporar essa multiplicidade de conhecimentos na construção de sua literatura ao mesmo tempo que trata de temas como o *infinito* e o *universo* – conceitos que na maioria das vezes estão no plano do inconcebível -, Borges traz a figura da enciclopédia para dentro da estrutura narrativa que constrói, tanto de forma direta, citando enciclopédias reais ou imaginárias, como através dos temas que aborda, por exemplo ao discorrer sobre listas e classificações impossíveis ou que perturbam uma determinada *lógica científica*. Ítalo Calvino enaltece essa característica

³⁹ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 248-249

⁴⁰ CALVINO, 1993, p. 248.

⁴¹ BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Ed. Globo, 1999. Disponível em:

<<https://autoresmodernos.files.wordpress.com/2013/07/borges-jorge-luis-o-aleph.pdf>> Acesso em: dez. 2016. p. 93.

enciclopédica da literatura Borgeana em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Ao abordar o “romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas e o mundo”, Calvino destaca Borges como um exemplo que realizou perfeitamente o ideal estético de Paul Valéry, a busca do *Fenômeno Total* que seria o todo da consciência, das relações, das condições, das possibilidades e das impossibilidades. Isto porque cada texto seu seria portador de um modelo do universo ou de um atributo do mesmo “ – o infinito, o inumerável, o tempo eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico”.⁴²

2.1 Desdobramentos na busca pelo *Aleph* – abarcar os infinitos

Assim como Daneri, personagem da ficção que tinha como projeto literário construir um poema infinito, muitos dos escritores comentados por Calvino de alguma forma se lançaram, ou almejavam se lançar em semelhante empreitada. Chama a atenção em muitos dos exemplos trazidos pelo autor, o caráter inconclusivo das obras que trazem essa pretensão de totalidade e multiplicidade de pontos de vista. O que se percebe, então, é uma construção que, por proporcionar múltiplos desdobramentos, redes de relações, divagações e por ser muitas vezes ser depositária de conhecimentos que a medida que vão sendo adicionados à obra a modificam, tende a se desmanchar, ou até mesmo ampliar seus horizontes e abrir-se ao infinito, realizando pela ficção algo que por mecanismos carregados de compromisso com o real seria impossível. *A rede que concatena todas as coisas* é citada por Calvino como tema em Proust e seria “feita de pontos espaço-temporais ocupados sucessivamente por todos os seres”, o que comportaria uma multiplicação infinita das dimensões tanto do espaço quanto do tempo. Nesse caso, “o mundo dilata-se a ponto de tornar-se inapreensível, e para Proust o conhecimento passa pelo sofrimento dessa inapreensibilidade”.⁴³

É interessante pensar que esse sofrimento da não possibilidade de apreender algo demasiado grande, bem como a ideia de abarcamento de uma totalidade – tanto a sua busca como a sua impossibilidade –, se aproximam da ideia do sentimento do sublime analisado por Kant. O sublime é *o absolutamente grande*, é “o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos

⁴² CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 121.

⁴³ *Ibid*, p. 126.

sentidos”⁴⁴. O sentimento do sublime, que para o filósofo está ligado à experiência estética da natureza e sua infinidade, se relaciona ao mesmo tempo com um prazer e com um desprazer. Um desprazer “a partir da inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão” e um “prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas leis é para nós”⁴⁵. O sublime em Kant surge, portanto, da relação de tensão entre as faculdades da razão e da imaginação, pois a imaginação exige da razão uma representação das ideias de infinito e totalidade, por exemplo, que não pode ser atendida. Para Deleuze, a relação subjetiva direta entre imaginação e razão que o Sublime nos coloca, mais que um acordo, trata de um *desacordo*, pois parte dessa contradição que resulta da exigência da razão e da potência da imaginação, na qual essa parece perder sua liberdade e o sentimento do sublime passa a se aproximar mais a uma dor do que a um prazer⁴⁶.

O sentimento do sublime é experimentado diante do informe ou do disforme (imensidade ou potência). Tudo se passa então como se a imaginação fosse confrontada com o seu próprio limite, forçada a atingir o seu máximo, sofrendo uma violência que a leva ao extremo do seu poder.⁴⁷

Kant afirma que “o excessivo para a faculdade da imaginação (...) é, por assim dizer, um abismo no qual ela própria teme perder-se”⁴⁸. Diante da imagem proporcionada pela afirmação, pode-se pensar que essa indeterminação em termos de grandeza ou medida, esse terreno desconhecido e impensável que uma ideia de infinito ou de totalidade coloca frente à imaginação, é o que provoca um estado como o Sublime que faz conviver sensações contraditórias, como medo e curiosidade, terror e fascinação, dor e prazer frente a tudo aquilo que ultrapassa as capacidades do pensar.

Se pensarmos no encontro com o *Aleph* descrito por Borges e na curiosidade e terror de uma possível busca que ele desperta – o desejo de abarcamento do todo para além dos limites da ficção - podemos imaginar que essa busca se dá tanto a partir do plano do desejo, do que nos move no plano do desconhecido; do espiritual, daquilo que não cabe em nós como seres humanos e que pode gerar sofrimento ou perplexidade por seu caráter inapreensível; como num motor invisível que move os homens e suas ambições de conquista, exploração e ordenação do universo através dos tempos. A fascinação e o assombro, mas também *o desejo*

⁴⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 93, 96.

⁴⁵ Ibid, p. 103-104.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 58

⁴⁷ Ibid. p. 57.

⁴⁸ KANT, 1995, p. 104.

de reter, uma forma de possuir o universo que progressivamente se busca conhecer, como se o conhecimento pudesse de alguma forma afastar a ideia aterrorizante do abismo, do desconhecido. Entretanto, abarcar a totalidade das coisas é impossível, algo que a limitada condição humana, a princípio não poderia suportar – mesmo na ficção, Funes (personagem de Borges no conto *Funes, o memorioso*) é um homem atormentado por ser aquele que lembra de tudo até mesmo das vezes que lembrou; e em Adolfo Bioy Casares, o castigo por ter uma imagem total capturada pela máquina de Morel é a própria morte. O desejo de ordenar, classificar e mapear o universo na busca por uma compreensão ou atribuição de sentido para o mesmo, talvez seja uma forma de suportar o insuportável e inclassificável infinito. Uma tentativa inconsciente de controlar o incontrolável ou até mesmo de capturar o *desconhecido* ou *estranho* na tentativa de torná-lo menos ameaçador, domesticando-o.

2.1.1 Classificar o Inclassificável

As classificações a que submetemos o nosso pensamento e a que estamos inseridos juntamente com o mundo que nos cerca, nos parecem muito naturais, necessárias e até mesmo inquestionáveis. Elas constituem “os pontos estáveis que nos impedem de rodopiar sem solo, perdidos no desconforto do inominável, da ausência das ‘idades’ ou ‘geografias’”, permitindo que nos orientemos no mundo, reconhecendo os lugares, os seres e os acontecimentos e estabelecendo entre estes ordens, semelhanças e diferenças⁴⁹. Essas classificações, segundo Foucault, são os “códigos fundamentais e ordenadores” de toda cultura, sendo campos epistemológicos onde os conhecimentos enraizam sua positividade e manifestam a história das suas condições de possibilidade⁵⁰.

Mas para além da necessidade da existência dos sistemas ordenadores do conhecimento está a própria incapacidade de compreender o universo. Encontram-se, nas palavras do naturalista conde de Buffon (1707-1788), as gradações desconhecidas da natureza, além de tudo aquilo que escapa e por vezes desafia às classificações que nos são familiares e possíveis.

⁴⁹ POMBO, Olga. *Da classificação dos seres à classificação dos saberes*. In: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa n. 2. Lisboa, 1988. Disponível em: <<http://cfc.ul.pt/textos/OP%20Da%20Classificacao%20dos%20Serese%20a%20Classificacao%20dos%20Saberes.pdf>> Acesso em: março 2017. p. 1

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1966.p. 8-10

(...) é impossível dar um sistema geral, um método perfeito, não somente para a totalidade da história natural como mesmo para um só dos seus ramos pois, para fazer um sistema, um arranjo, numa palavra, um método geral, é necessário que tudo aí esteja compreendido; é necessário dividir esse todo em diferentes classes, dividir essas classes em géneros, subdividir os géneros em espécies, e tudo isso seguindo uma ordem na qual entra necessariamente o arbitrário. Mas a natureza caminha por gradações desconhecidas e, por consequência, ela não se pode prestar totalmente a essas divisões uma vez que ela passa de uma espécie a outra, e muitas vezes de um género a outro, por nuances imperceptíveis, de tal forma que se encontra, um grande número de espécies intermédias e de meios-objetos que não sabemos onde colocar e que perturbam necessariamente o projeto de um sistema geral.⁵¹

Figura 6 - Desenhos - *Notes on the natural history and habits of the ornithorhynchus paradoxus*, George Bennett, 1834.



Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/bibliodyssey/4576272655/sizes/o/>>

Acesso em: fev. 2017.

⁵¹ Ibid, p. 9

O ornitorrinco (Fig. 6) poderia ser colocado nesse lugar de indeterminação levantado por Buffon pois reúne características atípicas de aves, anfíbios e outras espécies, o que dificulta sua classificação. A pesquisadora Maria Esther Maciel, aponta o animal como sendo um inquietante signo do inclassificável, tomando como inclassificável o próprio tempo em que vivemos, em que as fronteiras entre os campos dos conhecimentos, culturas, línguas e gêneros cada vez mais se entrecruzam se abrindo ao híbrido e ao heterogêneo. Uma era de rapidez e multiplicidade de informações, em que a ideia de classificação é a todo tempo desautorizada e desestabilizada, demandando que o conhecimento passe por um processo de reconfiguração a partir de uma perspectiva mais aberta, dialógica e até mesmo paradoxal.⁵² A existência do inclassificável se dá, segundo a autora, pela insuficiência dos sistemas de classificação disponíveis e legitimados pois estes não dão conta de acomodar a multiplicidade e a complexa diversidade do mundo. A enciclopédia nesse contexto, aparece como o dispositivo taxonômico mais adequado para uma era do inclassificável e é na apropriação desse dispositivo, que muitos escritores enciclopédicos do século XX como Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino e George Pérec trazem à tona os pontos frágeis e a insuficiência dos sistemas de classificação e ordenação do conhecimento.⁵³

É certo que dentro das gradações desconhecidas levantadas por Buffon, está inserida ainda uma determinada lógica científica de classificar a natureza. Contudo, o trecho citado acima levanta questões importantes para esta pesquisa, como por exemplo a ideia de um sistema geral que dê conta de classificar uma totalidade do conhecimento e a ideia de *arbitrariedade*, duas questões que perpassam os processos de classificação à que submetemos o universo.

Em *O idioma analítico de John Wilkins*, Borges critica a arbitrariedade do sistema proposto por Wilkins em meados do século XVII de estabelecer uma língua universal onde cada palavra definiria a si mesma. No conto, o escritor afirma que “sabidamente não há classificação no universo que não seja arbitrária e conjectural” e a razão disso é que não sabemos o que é o universo. Borges vai mais longe e ainda diz que é possível “suspeitar que

⁵² MACIEL, Maria Esther. *Poéticas do inclassificável*. In: *Aletris: Revista de Estudos de Literatura*, v. 15. Belo Horizonte, jan-jun 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1393/1491>> Acesso em: março 2017. p.159

⁵³ MACIEL, 2007. p. 156

não há universo no sentido orgânico, unificador, que tenha essa ambiciosa palavra”⁵⁴, ressaltando em outro momento a pretensão do homem de que seja possível representar com precisão através de mecanismos arbitrários aquilo que escapa o âmbito das possibilidades racionais. Mas ao citar uma determinada enciclopédia chinesa ele não só reafirma a questão da arbitrariedade das classificações, como abre um espaço (atópico) que situa o conhecimento humano não mais dentro de um universo fechado, e sim numa visão ampla e multidirecional, subvertendo hierarquias e rompendo com a tradicional ideia de classificação onde a semelhança é o princípio fundamental de ordenação⁵⁵. Nesta enciclopédia está escrito que:

(...) os animais se dividem em a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nessa classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, l) *etcetera*, m) que acabam de quebrar o jarro, n) que de longe parecem moscas.⁵⁶

Foucault fala da leitura da enciclopédia chinesa como algo que sacode todas as familiaridades do pensamento e abala todos os planos e superfícies ordenadas que tornam para nós sensata a população dos seres. Mas para ele existiria uma desordem pior do que a da aproximação do que não concorda entre si, seria a “desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*” (grifo do autor)⁵⁷. O lugar na enciclopédia chinesa encontra-se abalado. As coisas se encontram em lugares tão diferentes que é impossível encontrar um lugar comum que acolha todas elas. E é então que Foucault traz a imagem das *heterotopias*, que frequentemente se encontram em Borges, as quais inquietam, pois minam secretamente a linguagem, impedindo de nomear isto ou aquilo, emaranhando os nomes comuns e arruinando a sintaxe. Um lugar de desvio das regras e normas pois não podem conviver com aquilo que é da ordem do indeterminado.

Mas o texto de Borges, segundo Foucault, também apontaria para outra direção. Pois a essa distorção da classificação em que não se encontra um espaço coerente, Borges atribui uma região a qual o simples nome constitui para o ocidente um conjunto de utopias, a China. Região que para o nosso imaginário, segundo o filósofo, é constituída de uma cultura meticulosa, hierarquizada, surda aos acontecimentos do tempo e veiculada ao puro desenrolar da extensão. Lugar onde a arquitetura monumental das muralhas, a extensão continental da

⁵⁴ BORGES, Jorge Luis. *O idioma analítico de John Wilkins*. In: *Outras inquisições*. São Paulo: Ed. Globo, 2000. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/105440002/Jorge-Luis-Borges-Outras-Inquisicoes-pdf-rev>> Acesso em: out. 2017.p.77.

⁵⁵ FUX; GOMES, 2013. p. 228.

⁵⁶ BORGES, 2000. p. 76, 77.

⁵⁷ FOUCAULT, 1966, p. 3, 6.

geografia e a escrita que se ergue em colunas, conduzem o pensamento para um espaço *atópico*, onde não se podem repousar certezas e classificações comuns.

(...) a enciclopédia chinesa citada por Borges e a taxonomia que ela propõe conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e a categorias sem tom nem som, mas que no fundo repousam num espaço solene, sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas paisagens e de comunicações imprevistas; haveria assim, na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura voltada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a multidão dos seres por nenhum dos espaços no interior dos quais se torna possível nomear, falar, pensar.⁵⁸

A enciclopédia chinesa de Borges nos leva para um lugar onde a própria definição da palavra *enciclopédia* é abalada no momento em que traz uma classificação insólita a qual questiona a existência dos limites harmônicos do que se sabe das coisas e de como elas devem ser ordenadas. A ideia de uma enciclopédia aberta é o que toma forma nos grandes romances do século XX, destaca Ítalo Calvino. Mas, essa ideia contradiz o substantivo enciclopédia, pois esse seria nascido etimologicamente “na pretensão de exaurir todo o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo”. Para o autor, a totalidade nos dias de hoje não poderia ser pensada a não ser numa perspectiva potencial, conjectural e múltipla.⁵⁹

Aqui se torna necessário uma distinção entre dois modelos enciclopédicos. O primeiro fechado, que representa uma totalidade [círculo ou árvore], modelo iluminista; o segundo um modelo aberto, o qual Calvino exalta como qualidade atribuída a um tipo de literatura do século XX, representando uma multiplicidade de infinitas recombinações [modelo rizomático], aquele que traz por si só a quebra do modelo tradicional uma vez que contradiz a etimologia original da palavra. A contradição nesse caso, pode ser percebida como uma qualidade, uma vez que ressalta o caráter inapreensível do mundo bem como o lado inacessível de todas as coisas.

Os livros compêndios surgiram para auxiliar o homem na compreensão do mundo, como uma fonte de consulta que possibilitaria a sistematização e construção do conhecimento através da ordenação e classificação de uma realidade desconhecida de modo a torná-la familiar. As enciclopédias e os seus desdobramentos, os fabulários, os bestiários e os livros de falcoaria, seriam os exemplos desses dispositivos.⁶⁰ As definições da palavra enciclopédia, remontam o século XVI, mas o termo só ganha a conotação hoje conhecida a partir dos sistemas classificatórios do século XVII, principalmente pela utilização da ordem alfabética.

⁵⁸ Ibid, p. 7.

⁵⁹ CALVINO, 1999, p. 131.

⁶⁰ FUX; GOMES, 2013. p. 235.

A palavra enciclopédia seria um termo latinizado a partir do grego *eu-kuklios paideia* que tem como significado etimológico o círculo (*kuklios*) perfeito/ fechado (*eu*) do conhecimento ou da educação (*paideia*). A enciclopédia nasce, segundo Olga Pombo, como um dispositivo discursivo de natureza compendial, o qual tem como pretensão incorporar a totalidade do conhecimento humano bem como sistematizar o seu ensino. A visão de Alfredo Salsano, por outro lado, destaca a enciclopédia como inserida numa ideia de síntese do conhecimento a partir daquilo que se sabe ser heterogêneo bem como fixar uma totalidade a qual sofre contínuas decomposições para se recompor em outras formas posteriormente⁶¹. Diderot e D'Alembert ressaltam esse entendimento quando afirmam que o propósito de uma enciclopédia é recolher conhecimentos espalhados na superfície da terra de maneira que eles sejam expostos como um *sistema geral* para os homens de modo a transmiti-los para os que vem depois de nós.⁶²

Os enciclopedistas do século XVIII tinham como proposta a construção de uma grande rede de informações que pudesse abarcar e ligar todos os campos do conhecimento humano utilizando-se de uma estrutura racional. A *Encyclopédie* (de Diderot e D'Alembert, elaborada entre 1751 e 1780 e que reúne os principais pensadores franceses da época), nasce, portanto, como projeto fundador do dispositivo enciclopédico, ante o desejo de resumir a totalidade do conhecimento humano disponível até então de forma a construir um cidadão esclarecido segundo os seus preceitos – no momento em que o *ilumina* através da *verdade* que revela.

A *Biblioteca de Babel* de Borges coloca em jogo, a partir de uma determinada perspectiva, a crítica a esse desejo de totalidade almejado pelos enciclopedistas iluministas bem como a ideia de um saber estável que pode ser organizado e compreendido na forma de um sistema geral. No conto, o universo é representado por uma infinita biblioteca que contém todos os livros os quais a linguagem poderia produzir e que os símbolos ortográficos poderiam representar. A estrutura da biblioteca seria composta por galerias hexagonais que se multiplicariam ao infinito sendo essa biblioteca detentora de todo o conhecimento humano, tudo que é dado a expressar, em todos os idiomas. Contudo, ao mesmo tempo em que parodia a prática de compilação do conhecimento em sua totalidade dentro da visão de um pensamento fechado e unidirecional - e isso também levado ao seu extremo, pois na

⁶¹SALSANO, Alfredo. Enciclopédia. In: *Enciclopédia Einaudi*, Vol.41. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000 apud FUX, Jacques; GOMES, Luciana Andrade. p. 236.

⁶²MENDES, José M. Amado. *A enciclopédia como fonte da história da indústria no século XVII*. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12800/1/Jos%C3%A9%20M.Amado%20Mendes%202023.pdf> Acesso em: março 2017.p. 81.

Biblioteca se encontram ou se buscam os livros mais improváveis, como por exemplo a possibilidade de todo livro possuir um *contralivro* para si –, também traz a percepção da enciclopédia concebida como uma rede de relações, uma multiplicidade aberta e conjectural onde, como afirma Calvino, “tudo pode ser remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.⁶³ A própria estrutura de Biblioteca de Borges, onde não se acha um centro definido, carrega a imagem de um rizoma, onde as pontas não se fecham, mas se abrem ao infinito se estendendo por todos os lados. Para Jacques Fux e Luciana Andrade, a Biblioteca nesse olhar suscitaria de forma irônica um conhecimento que é universal, imortal e infinito, tomando a imagem de uma enorme enciclopédia e fazendo emergir a todo tempo novos textos e leituras na medida em que vão se estabelecendo novos cruzamentos e conexões entre os saberes.⁶⁴

2.1.2 Subir ao céu, tocar o universo do conhecimento

Em narrativas da antiguidade, como a da Torre de Babel (Fig. 7), em que os homens eram castigados na sua ambiciosa tentativa de superar os céus e se aproximar dos deuses – e talvez se igualar a estes –, o que se faz presente muitas vezes é a repetição do castigo: a confusão dos homens a partir do momento em que passam a falar diferentes línguas. Babel vem do hebraico *bável*: confusão. Essa confusão através da linguagem e do entendimento diante do caos, também está presente na *Biblioteca de Babel* de Borges. Dentro do universo infinito da biblioteca e, de certo ponto de vista caótico, o que se percebe é a eterna busca de sentido e esclarecimento dos mistérios da humanidade por meio da ordenação e classificação dos livros – mesmo os que aparentemente não possuem sentido algum, sendo a própria representação do não senso – além da busca por um único livro infinito que represente e apresente a totalidade das coisas, *um livro total*. A confusão, contudo, se dá de forma paradoxal pois, ao mesmo tempo que se sabe que esse universo é infinito e inapreensível em sua totalidade – portanto caótico, pensando que ele possui uma ordenação própria que vai além de toda a capacidade de classificação humana –, é constante o movimento de catalogar e empreender buscas de livros desconhecidos ou míticos na intenção de ordená-los e vir a desvendar os seus mistérios.

⁶³ CALVINO, 1999. p. 138.

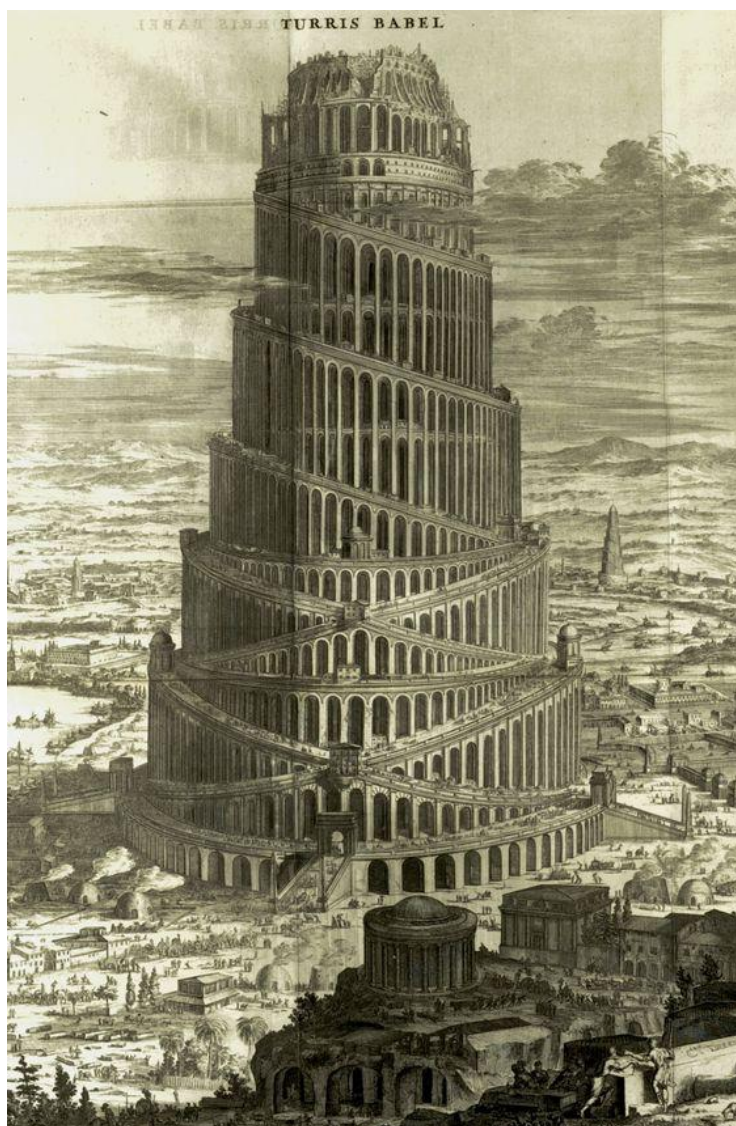
⁶⁴ MENDES, p. 88,89.

A teoria cosmológica de Aristóteles e a definição de céu que ela traz, está estreitamente ligada com uma concepção de mundo único - e aqui por *mundo* entende-se todo o universo -, o qual se estende desde a Terra (que é centro de tudo) até a região situada abaixo da Lua, o mundo *sublunar*. Existem dois céus concêntricos, aquele que compreende “a porção de universo compreendida entre a terra e o céu dos planetas (como a Lua)”⁶⁵; e o primeiro céu, *Ouranos*, eterno, único e não engendrado e que possui como limite o próprio limite do universo, o qual compreendendo o todo, se confunde com o próprio todo.⁶⁵ O *Tratado sobre o céu* de Aristóteles é, portanto, inteiramente dedicado a uma defesa da unicidade do mundo, pois segundo ele, o universo bastaria a si próprio, não requerendo nenhum complemento e não suportando outro ‘mundo’ ao seu lado.⁶⁶

⁶⁵ CAUQUELIN, 2011, p. 25-26.

⁶⁶ *Ibid.* p. 28.

Figura 7 - Detalhe de gravura - *Turris Babel*, Athanasius Kircher, c. 1679.



Fonte: <<http://andgatherer.tumblr.com/post/92578234252/magict transistor-athanasius-kircher-saint>>

Acesso em: fev. 2017.

Através tanto da observação como da especulação e imaginação, antes mesmo que se pudesse fabricar instrumentos para a visualização do cosmos, que se pensa um universo para além da ideia de um mundo único, o qual tem o céu como limite. Na Antiguidade grega, pensadores, matemáticos e astrônomos, dentre eles Anaximandro de Mileto (610-547 a.C), já supunham um universo eterno e infinito, como também um número infinito de mundos que teriam existido antes do nosso. Além disso, Anaximandro acreditava num princípio de todas as coisas, o *apéiron*, uma matéria infinita e insurgida da qual todas as outras se cindem.⁶⁷ Mas

⁶⁷ WIKIPÉDIA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Anaximandro>.> Acesso em: março de 2017

é somente com Giordano Bruno, desmontando a teoria de Aristóteles de um mundo único, que a ideia de um sistema cosmológico infinito que rompe com o modelo geocêntrico ganha força. O novo universo bruniano se constrói sobre a própria *noção de infinito* e ele deverá, enquanto filósofo, refutar uma a uma as posições de Aristóteles. O universo é o Todo, mas não encerra um conjunto como o *Ouranos*, sendo uma totalidade infinita. É então que “nesse espaço infinito e neutro, nosso mundo finito e muitos outros mundos podem conviver qual pequenas esferas girando em torno dos planetas, como a terra em torno do Sol”.⁶⁸ Giordano Bruno é acusado de heresia pela Igreja e condenado à fogueira, porém, dez anos depois, Galileu Galilei constrói um telescópio capaz de comprovar as teorias de Bruno: a Via-Láctea era repleta de estrelas que não podiam ser vistas e olho nu e que faziam entrever a existência de outros mundos e outras galáxias.

Entretanto, é necessário sublinhar, que esse movimento de busca por hipóteses acerca da conformação dos céus, do universo e dos mundos se cinde em dois: de um lado as teorias físicas e cosmológicas, baseadas em informações limitadas e, de outro, as teorias filosóficas. O controle dos dispositivos cosmológicos por parte de uma teologia desconfiada e inquisicional, faz as filosofias não mais tratarem de sua *realidade*, passando assim o problema a ser visto do ponto de vista do especulativo. A criação de mundos cuja a realidade reside no *pensamento*, se torna então via de escape de um mundo fechado e encadeado em si mesmo. Nesse contexto, afirma Anne Cauquelin, a fábula surge como um novo registro enquanto suporte do possível.⁶⁹

2.2 Um universo de *objetivos desmesurados*

Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abrangesse o passado e o futuro e implicasse de algum modo os
astros.

Jorge Luis Borges

⁶⁸ CAUQUELIN, 2011, p. 47

⁶⁹ Ibid, p. 50,51,53.

A mente humana é capaz de teorizar sobre o infinito, o incomensurável, o todo, porém sempre a partir de uma experiência incompleta. A nossa a ideia de totalidade assim pensando, está a todo tempo permeada por alguma espécie de falta ou vazio – assim como a lacuna do livro total da *Biblioteca de Babel* pelo qual os homens empreendem buscas desde o início dos tempos. De fato, o infinito não cabe em nós, mas isso não significa que o nosso movimento em direção a ele e a transposição dos limites e das fronteiras cesse. Ítalo Calvino diz que “a literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados” e isso, até mesmo indo de encontro do campo das possibilidades de realização, pois só assim a literatura permanecerá tendo uma função.

No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especificísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.⁷⁰

A ficção, assim, seria uma das formas de colocar o pensamento num movimento onde este pode se embrenhar nos abismos do inapreensível universo, estabelecendo um jogo de analogias com a aquilo que se supõe conhecer. A ficção como instrumento dos possíveis, como via de escape de um mundo único, de realidades limitadoras. Para Leibniz, “um modo específico de *perceber* e *dar a perceber* que seria, de certa forma, paralelo ao modo de *conceber* propiciado pelo entendimento” (grifos da autora).⁷¹

2.2.1 Da conquista do espaço ao espaço nômade

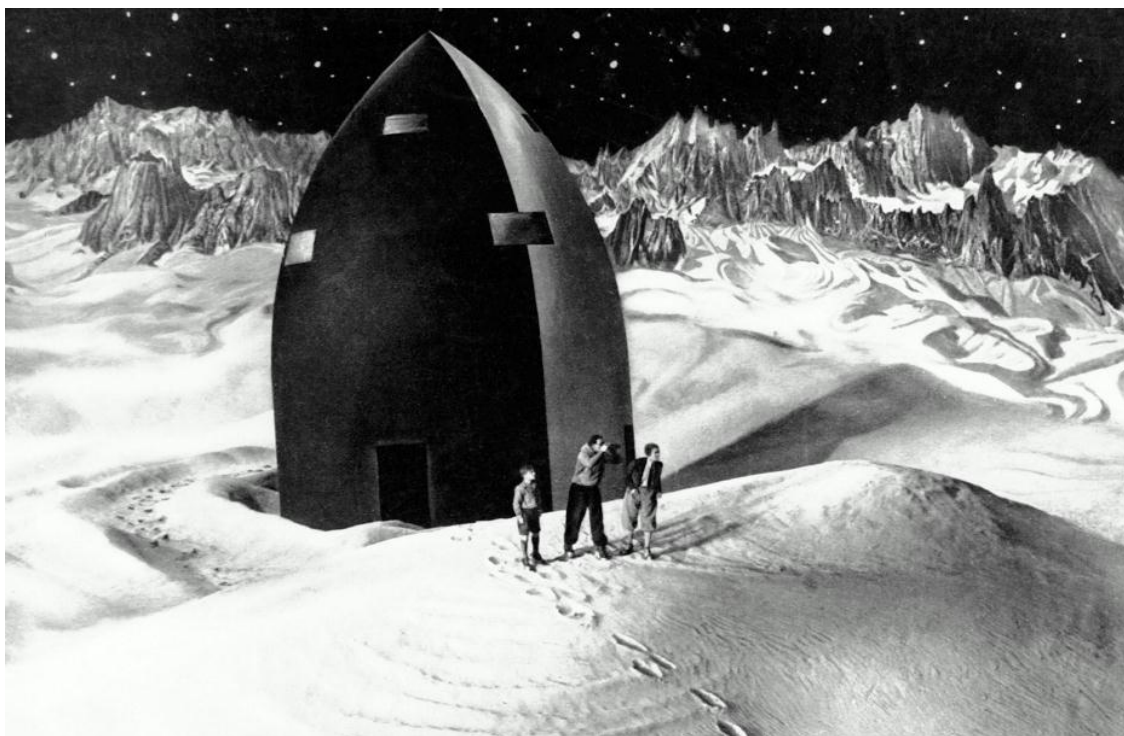
O *desejo de abarcamento*, a necessidade de compreender algo que está além do humano e a expansão das fronteiras [físicas ou do pensamento], seja pela busca de conhecimento, de *sentido* ou impulsionado por um fator inominável, se faz presente tanto na filosofia, na religião e na ciência, quanto na ficção e na arte. É claro que muitas vezes esses campos se cruzam e cooperam entre si, como na relação da produção de ficção científica e construção de utopias espaciais e a posterior corrida espacial iniciada após a Segunda Guerra Mundial. A ficção científica nesse caso, opera muitas vezes como antecipadora de uma ideia que impregna o imaginário de gerações, tornando-se realidade – no caso as viagens ao espaço e suas implicações tecnológicas e políticas. Um exemplo é o filme de Fritz Lang, de 1929, *A*

⁷⁰CALVINO, 1999. p. 127.

⁷¹Apud CAUQUELIN, 2011, p. 69.

mulher na Lua (*Frau im Mond*, Fig. 8), o qual, além de antecipar a própria viagem ao satélite bem como a forma dos foguetes, também aborda o tema da exploração de minerais na Lua. Porém, mais do que uma importância no âmbito científico, o que se celebra no filme é a própria ideia de viagem ao desconhecido, uma viagem de descoberta que é recheada pelo imaginário fantástico.

Figura 8 - Foto do filme - *A mulher na Lua*, Fritz Lang, 1929.



Fonte: < <http://basvanstratum.nl/film-top-10-2016/> > Acesso em: set. 2017.

É nesse contexto da conquista do espaço que trago aqui a imagem proporcionada pelo projeto científico coordenado por Carl Sagan, os *Golden records* (Fig. 9) colocados a bordo das sondas espaciais interestelares *Voyager I e II* lançadas ao espaço na década de 70 pela NASA (National Aeronautics and Space Administration). Os *Golden records* são discos fonográficos compostos por uma coletânea de imagens e sons da terra – incluindo músicas e saudações em variadas línguas – uma espécie de “cápsula do tempo destinada a comunicar uma história do nosso mundo a extraterrestres”⁷² (ou seres humanos do futuro) que os encontrarão durante a sua viagem pelo espaço. É interessante observar nesse projeto o caráter enciclopédico de seu conteúdo, uma vez que é atribuído a ele a seleção de imagens e sons que

⁷² NASA. *Golden records*. Disponível em: < <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html> > Acesso em: março 2017

se mostrariam como um todo significativo capaz de representar o planeta Terra e suas culturas – apesar deste todo obviamente ser em si um recorte arbitrário de um ponto de vista específico e predominante (ocidental e norte americano) sobre a Terra. Enquanto o registro sonoro passa por sons da natureza e de máquinas, músicas de diferentes culturas e saudações em variadas línguas bem como mensagens do então presidente dos Estados Unidos Jimmy Carter e do secretário das Nações Unidas Kurt Waldheim; a coletânea de imagens tem a predominância de desenhos e esquemas teórico-científicos sobre a vida na terra – com destaque para a vida humana –, representações de planetas do sistema solar e fotografias de imagens do cotidiano, pessoas e paisagens. Dentro da seleção de imagens, por exemplo, quando há a representação humana nos seus aspectos biológicos, os corpos nunca são representados nus, como se esperaria de um desenho científico, e sim em silhueta. Também não há em nenhum momento imagens que se relacionem com o mundo da arte – pensando aqui a arte como forma significativa de expressão cultural –, o que de certa forma limita essa diversidade que se alega apresentar das culturas.

Por outro lado, há também neste projeto, algo que foge às ideias de uma visão de mundo hegemônica e de um protagonismo científico, que seria a ideia de um contato além das fronteiras do espaço-tempo imaginável que se aproximaria mais dos contornos da ficção científica do que da realidade das certezas, cálculos matemáticos e ordenações especulativas. Contudo, é irônico pensar, por mais que se tenha em mente que essa seleção de imagens e sons pretende mais dar conta de um ponto de vista sobre a terra e suas culturas – e dessa forma ser também uma representação de poder, aquele que legitima -, do que comunicar efetivamente esse ponto de vista para possíveis seres inteligentes que encontrariam esse material em sua viagem pelo espaço, qual seria a possibilidade de encontro entre os códigos transmitidos e aqueles usados por quem porventura os receberá? E mais importante do que um entendimento baseado em pressupostos desta Terra, neste tempo, como se daria esse contato com o completamente desconhecido?

Figura 9 - Foto - *Golden records, The Sounds Of The Earth*, NASA, 1977.



Fonte: mídia disponível em <<http://goldenrecord.org/#discus-aureus>>. Acesso em: jan. 2017.

O lançamento das sondas *Voyager* está inserido dentro de um projeto científico de ocupação e exploração espacial assim como o projeto enciclopédico iluminista (a *Encyclopédie* de Diderot e D'alembert) se insere na ideia de reunião da totalidade de um conhecimento que pode ser catalogado e organizado segundo princípios específicos de modo a produzir um cidadão esclarecido por meio do saber que organiza. Há nesse lugar uma certa pretensão de controle sobre algo que é incontável e de imposição de um ponto de vista que é tomado como universal e único, apesar de muitas vezes vestir uma fantasia de pluralidade. O próprio vocabulário utilizado por aqueles que fazem parte do programa espacial hegemônico, na maioria das vezes está associado aos ideais de conquista e exploração predominantes na cultura norte-americana, por exemplo. O que acontece muitas vezes então, é o transporte de ideologias da Terra para o espaço, o qual possui uma lógica de ordens completamente diversas às da Terra.

A pesquisadora de política espacial, Linda Billings dá exemplos de como os conceitos de fronteira e progresso foram transferidos para a trajetória da indústria espacial a partir das narrativas históricas americanas. Ela observa como os nomes das espaçonaves *Voyager* e *Pioneer* podiam ser colocados num lugar de identificação com ideologias fronteiriças

originárias desses episódios históricos, como os pioneiros que atravessaram o país e a viagem do *Mayflower*.⁷³

Para a artista e pesquisadora Joanna Griffin, no momento em que redefinimos a linguagem e o pensamento em relação ao planeta em que vivemos para ambientes em que a ordem das coisas tem significados completamente diferentes – luz, ar, toque e som – estamos interpretando mal os outros planetas, pois partimos de fenômenos, linguagem e experiências estabelecidos na Terra. Quando a imaginação se volta para o inteiramente desconhecido e não experimentado, isso requer dela grandes recursos para que se pense fora dos pressupostos planetários estabelecidos na Terra. As decisões de visitar outros planetas trariam assim a exigência de uma mente aberta, na qual os hábitos de pensar e aprender devem ser colocados de lado [tomando a figura mais de intermediários do que protagonistas], aprendendo a partir do zero novas formas de ser e até mesmo um novo vocabulário. Contudo, ressalta Griffin, o que se percebe é que raramente as viagens à Lua e a outros corpos planetários trazem a suspensão de crenças mantidas anteriormente ou se colocam abertas ao ainda desconhecido, fazendo com que ideia de geração de novos conhecimentos através da exploração espacial corra o risco de ser prejudicada. Desse modo, as missões lunares, por exemplo, ficam vulneráveis a tornarem-se um sistema de transporte onde ideologias, hábitos e pensamentos da Terra são projetados na Lua e essas projeções de baseariam numa construção do que a Lua seria pensada para ser. Esse movimento segundo a autora, estaria ligado aos processos de *tradução*, em que há a domesticação do desconhecido, inscrevendo-o com valores culturais e linguísticos que são familiares a distritos específicos, no caso, o das comunidades científicas onde a tradução seria neutralizada pelo filtro do texto científico.⁷⁴

Um movimento como o do lançamento das sondas *Voyager* rumo ao espaço infinito e ao desconhecido, por outro lado, também expressa certa ideia de futuro ligada à modernidade, que se relaciona com a crença de que uma viagem ao espaço no futuro definiria um estágio elevado e distinto do desenvolvimento e da evolução humana, em que o obscurantismo, as crenças e as superstições seriam deixados de lado, na medida em que um progresso dominado pela tecnologia e pela ciência ganharia destaque. O *astrofuturismo* segundo o pesquisador Alexander Geppert, estaria inserido nessa lógica uma vez que enfatiza “um estreito nexos entre a expansão imperial e a especulação utópica”⁷⁵ (tradução minha) expressados nessa crença de

⁷³ BILLINGS, Linda Apud GRIFFIN, Joana. *Hitchhiking to the Moon*. In: *Manifesto for a republic of the Moon*. Publicado por The Arts Catalyst, 2014. p. 55

⁷⁴ GRIFFIN, Joana. *Hitchhiking to the Moon*. In: *Manifesto for a republic of the Moon*. Publicado por The Arts Catalyst, 2014. p. 51-54

⁷⁵ GEPPERT, Alexander G.T. *Introduction rethinking the space age: astroculture and technoscience*. p. 2.

futuro de conquista espacial. Esse conceito, segundo o pesquisador, que estaria relacionado com a conexão entre o pensamento sobre o futuro e o espaço como uma nova fronteira a ser conquistada, se estende num período entre o final da Segunda Guerra Mundial e meados da década de 1970, mesclando “utopias, visões luminosas da exploração espacial, ficção científica, genética, estética, política e ciência”.⁷⁶

Um novo estágio da evolução humana é visível, de certa forma, apesar do fracasso do projeto moderno e da ideia de futuro que ele projetava. A sonda *Voyager I* entrou no espaço interestelar, aquele além do Sistema Solar, lugar onde nenhum objeto fabricado pelo ser humano já esteve. Contudo, na medida em que as sondas se distanciam e perdem a comunicação com a terra (e com os cientistas), o status de fornecedoras de informações bem com a ideia de exploração e superação de fronteiras do espaço cósmico se dissolve na medida em que as *Voyagers* e os *Golden Records* vão incorporando características mais de viajantes nômades à deriva no espaço infinito e desconhecido – um espaço desprovido das organizações, das *estriagens* predatórias do espaço e também da própria ideia de fronteira - do que dispositivos a serviço de um ideal definitivamente baseado na conquista, no controle e na exploração. O conteúdo dos *Golden Records*, por sua vez, também adquire outro sentido para um possível viajante do espaço ou do tempo que venha por ventura a encontrá-los tornando-se tão misterioso como seu lugar de origem. Nesse sentido, quando se pede emprestada a imagem do nômade, como um viajante do espaço infinito (e também do tempo) o que se tem é uma figura que de certa forma consegue realizar o ideal de abarcamento de um todo (incorporando uma forma eternidade) no momento em que conecta os tempos e os saberes pelo seu constante *movimento* e transformação. O viajante nômade, seria, portanto, aquele que desestabiliza os ideais de conquista e exploração na medida em que não permite mais ser capturado como um dispositivo a serviço de um projeto ideológico.

2.2.2 Navegar no espaço infinito

⁷⁶ GEPPERT, Alexander G.T. Entrevista com Alexander Geppert (Technische Universität Berlin, Berlin, 18.07.2011). Disponível em: < <http://www.astropt.org/2011/08/30/alem-do-%E2%80%9Cparadigma-von-braun%E2%80%9D-astrofuturismo-era-espacial-classica-entrevista-com-alexander-geppert-technische-universitat-berlin-berlin-18-07-2011/> > Acesso em: março de 2017.

Importante trazer aqui, a noção de *espaço infinito* que é repensada por Geppert e o jornalista José Galisi Filho a partir do filme *2001, uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrik, Fig. 10), sobre o duplo conceito de espaço, físico e mental, presente no filme. O que se questiona é que se realmente o espaço é infinito, ou se existiriam fronteiras. Em *2001*, o espaço é literalmente vazio e silencioso, um lugar completamente hostil, no qual os únicos extraterrestres são os próprios humanos. Coloca-se em jogo então, o momento de enfrentamento de uma impossibilidade, ou seja, das fronteiras do próprio pensamento quando posto à beira de um *abismo*. Nesse sentido, o vazio como limite, aparentemente não seria infinito na medida em que se volta sobre si⁷⁷, num movimento análogo ao de uma *reflexão* que extrapola tanto a dimensão do espaço como do tempo.

A grandiosidade deste filme é que, sim, o espaço é infinito, mas este infinito não pode ser pensado, nenhum pensamento humano suporta esta ideia, este abismo, o astronauta está à beira deste abismo e esta ideia se volta contra ele e, portanto, o “outer space” transforma-se num “inside space”, num espaço interior que desencadeia um movimento de regressão que tende ao infinito. Se o espaço físico é infinito, nosso pensamento pode ultrapassá-lo...⁷⁸

⁷⁷ FILHO, José Galisi. Entrevista feita com Alexander Geppert. Disponível em:<
<http://www.astropt.org/2011/08/30/alem-do-%E2%80%9Cparadigma-von-braun%E2%80%9D-astrofuturismo-era-espacial-classica-entrevista-com-alexander-geppert-technische-universitat-berlin-berlin-18-07-2011/>>

Acesso em: março de 2017.

⁷⁸ GEPPERT, 2011.

Figura 10 - Frames do filme - *2001, uma odisseia no espaço*, Stanley Kubrick, 1968.



Fonte: <<http://rebeccanicholson.blogspot.com.br/2010/09/2001-space-odyssey.html>>
Acesso em: set. 2017.

The Infinity machine (Fig. 11) é uma instalação *site-specific* dos artistas Janet Cardiff e George Bures Miller, comissionada pela Menil Collection para a Byzantine Fresco Chapel em Huston, Texas. A ideia de uma imagem que se propaga ao infinito pelo seu movimento de *reflexão*, bem como o movimento de *deriva no espaço profundo*, também é trazida pelo trabalho juntamente com questões de fundo espiritual e metafísico.

Figura 11 - Frames do vídeo da instalação - *The infinity machine*, Janet Cardiff e George Miller, 2015.



Fonte: Disponível em: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/infinity_video.html>
Acesso em: junho de 2017.

A instalação é constituída por mais de 150 espelhos antigos suspensos que tomam a forma de uma grande nebulosa, girando lentamente pelo espaço da capela, antiga casa de afrescos bizantinos do século XII de Lysi, Chipre⁷⁹. Os arranjos de espelhos recebem uma iluminação que muda constantemente formando sombras e reflexos dinâmicos que juntos sugerem a imagem de uma nebulosa turbulenta. Dois espelhos voltados um para o outro no centro do móvel criam uma série de reflexos teoricamente infinitos – uma máquina infinita como chamam os artistas -, que é acompanhada de uma trilha sonora feita a partir de gravações do sistema solar. O espaço da capela toma a forma de um lugar para contemplar o espaço, o tempo e a consciência, colocando o espectador numa posição em que questiona seu próprio lugar no universo.

A teoria da música das esferas, postulada por Pitágoras, no século VI a.C era composta por uma crença de que o Sol, a Lua e outros corpos celestes, emitiam cada um tom único que se baseava na distância entre eles e nas suas revoluções orbitais que em conjunto formavam uma sinfonia harmoniosa expressando a ordem subjacente do próprio Cosmos. As sondas espaciais *Voyager I e II* vieram corroborar os aspectos da teoria místico-matemática de Pitágoras, quando registraram “as interações do vento solar, partículas carregadas eletricamente emitidas pelo sol, com os campos magnéticos de planetas e luas do sistema solar” (tradução minha). As vibrações distintas criadas a partir do fluxo de partículas que atinge as magnetosferas⁸⁰, embora inaudíveis no espaço, podem ser alcançadas pela audição humana no momento em que são reproduzidas como som na Terra.⁸¹ Essas gravações, encontradas por Cardiff e Miller pela primeira vez em uma CD destinado à meditação, são retrabalhadas pelos artistas na intenção de que os sons pareçam girar, se inclinando e criando um jogo de ordem aleatória que dão o ritmo para a instalação *The Infinity Machine* e, sob um certo ponto de vista, também trazem um clima de ficção científica para o trabalho, pois é difícil dissociar os sons misteriosos do imaginário dos filmes espaciais.

As sombras e os reflexos se expandem dentro dos espelhos e também nas paredes escuras da capela projetando um espaço multidimensional. Refletido por vezes nos espelhos antigos, ou até mesmo em sombras espectrais e distorcidas nas paredes, o espectador se vê como elemento que compõe a dança desse universo inapreensível em que as coisas parecem assumir a forma de fantasmas do tempo. O tempo, na instalação assume também outro

⁷⁹ A capela, que faz parte da Coleção Menil em Huston, Texas, apresentou de 1997 a 2012 dois afrescos bizantinos de grande importância no hemisfério ocidental que foram devolvidos a seu lugar de origem.

⁸⁰ Constitui a parte exterior da atmosfera de um astro.

⁸¹ CADIFF e MILLER. Site dos artistas. *Infinity machine*. Disponível em:

<http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/infinity_machine.html#> Acesso: março de 2017

sentido, uma dimensão não-linear na qual as coisas são simultâneas e se propagam para todos os lados, nada é permanente, mas tudo é eterno.

Os diferentes espelhos giram como que numa sinfonia harmônica e ao mesmo tempo incapturável, onde parecem estar marcadas e eternamente refletidas as marcas de suas particularidades e suas histórias, como se fossem pessoas, paisagens ou acontecimentos perdidos na infinidade do tempo e do espaço, porém reunidos em um caos majestoso e misterioso. Em algum ponto dessa inexplicável dança, talvez se encontre imóvel uma pequena esfera aonde tudo pode ser visto e apreendido.

3 NATUREZA DO DISCURSO ENCICLOPÉDICO – DESMONTAGEM DOS SISTEMAS ORGANIZADORES DO CONHECIMENTO

Em geral, os críticos costumam responsabilizar o ineditismo do palavrão no palco pelo imenso escândalo que marcou a estreia da peça no *Nouveau Theatre*, sede do *l'Oeuvre* na época. De acordo com os relatos, quando o ator Firmin Gemier, interprete de Ubu, pronunciou o "merdre" inicial, foi emudecido por quinze minutos ininterruptos de vaias e apupos comparáveis ao escândalo da primeira representação de *Hernani*, de Victor Hugo, em 1830, que marcou o início do Romantismo nos palcos franceses.

Sílvia Fernandes, sobre a primeira encenação de Ubu Rei, de Alfred Jarry, em 1896

Esperando Godot estrearia, provocando escândalo, em 5 de janeiro de 1953 no *Théâtre de Babylone*, em Paris.

Revista Serrote, nº11

É interessante observar como a expressão do *escândalo* é utilizada muitas vezes para designar o resultado de uma primeira (ou decisiva) aparição de obras de artistas que de alguma forma fazem emergir uma percepção crítica e perturbadora da realidade e de seu contexto. Perturbadora, porque de alguma forma desestabiliza as coisas como parecem se organizar e como os poderes desejam que sejam ordenadas. A realidade, em contraponto a toda ordenação que é imposta a ela, pode ser aterrorizante, sem sentido, excessivamente absurda e inapreensível. E parece ser esse um dos motivos que faz a recepção dessas obras ser acompanhada de um choque que se traduz em escândalo no tempo histórico em que são expostas. E o escândalo, ao mesmo tempo em que desordena e viola convenções, vem, na maioria das vezes, acompanhado de uma descrença, de uma recusa ou resistência: não pode ser, pois não era assim que isso se apresentava a mim até então. Se essas obras causam escândalo, é porque certamente desconcertam, desafiam o status das coisas como são instituídas e organizadas em seu tempo. Desmontam as estruturas e os discursos pois esses já

não podem ser encontrados tal qual o mundo das ordenações e *moralidades* os apresentava. Como se o choque fosse o embate (violento) inicial e pessoal dessa recepção, que se tornando escândalo, ganha uma dimensão coletiva. Assim, como a criança é posta de castigo quando a brincadeira torna-se descascar a tinta da parede ou atear fogo no sofá, parece que por mais que a arte seja autorizada, até certo ponto, a transitar num espaço de liberdade, existe um limite (e um espaço) para essa liberdade ser exercida – e de tempos em tempos esse limite assume outras formas e maneiras de atuação.

É visível que essa dimensão do choque estético tem maior expressividade em outras épocas, como por exemplo, no surgimento das vanguardas europeias, no início do século XX, momento em que a quebra com as estruturas tradicionais é radical – o cubismo, por exemplo, é considerado por Peter Burger o movimento que destrói com maior consciência o sistema de representação vigente desde o Renascimento. O autor referido, fala do receptor nesse contexto que experimenta a recusa de sentido da obra de arte de vanguarda como choque. Esse choque, seria intencionado pelo artista de vanguarda, “que mantém a esperança, de graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de ser transformada”. Porém, na medida em que o público já esperava o choque, através de reportagens alusivas nos jornais sobre as aparições dadaístas por exemplo, esse choque acaba sendo consumido, quase institucionalizado, de maneira a produzir o mínimo efeito sobre a práxis vital do receptor. Por outro lado, o caráter enigmático das obras e sua resistência à tentativa de lhes extrair sentido, permanece. É então que a atenção do receptor se volta para o princípio de construção de obra e não mais para o sentido que seria apreendido por meio da leitura das partes da mesma – o receptor experimenta uma ruptura que é análoga ao caráter fragmentário da obra.⁸²

Na contemporaneidade, na era da multiplicidade da informação e das imagens, tem-se muitas vezes a sensação de que tudo já foi visto e feito, a dimensão do *choque* foi modificada e ele parece muitas vezes desembocar numa forma de anestesia. Porém, não seria adequado afirmar que o escândalo ou o choque como resultado da recepção da obra de arte foi abolido, pois ainda hoje, e sobretudo num momento de avanço dos fundamentalismos religiosos e da extrema direita, o choque estético não só existe como expressa muitas vezes a intolerância que atua também em forma de censura diante das formas de expressão que escapam aos moldes que essas ideologias consideram aceitáveis, como os próprios corpos que existem e se

⁸² BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.142, 145-146

afirmam de formas múltiplas. Existe também a ideia do senso comum do que a arte deve ser (que ainda se pauta na ideia do belo estético ou do preciosismo técnico) e ultrapassar esse limite, pode ser sinônimo de certo tipo de escândalo – é aí que as redes sociais vêm para expressar a existência desse tipo de pensamento de forma exponencial através da visibilidade e proliferação das opiniões que esse meio propicia; o choque e as críticas, geralmente negativas, parecem ser automáticos e muitas vezes pautados numa experiência superficial (quando não somente virtual) das obras de arte. É certo que existem muitas nuances e diferenças nessa recepção da obra porque diferentes também são as culturas e os contextos sociais e políticos, mas não é disso que quero tratar aqui, antes trazer um aspecto dessa questão, de uma forma até genérica, de maneira a localizar a pesquisa em um contexto o qual se faz necessário pensar a desmontagem dos sistemas de ordenação hegemônicos.

Importa e interessa aqui, não necessariamente pensar a ideia de *escândalo* na recepção da obra de arte ou o choque estético propriamente dito, numa perspectiva antropológica, histórica ou da teoria da arte, e sim perceber a partir e através desses conceitos os procedimentos de desmontagem dos discursos e das ordenações do saber que são intrínsecos a esses resultados na recepção de determinadas obras artísticas. Importam também os significados das palavras *escândalo* e *choque* que vem dialogar com a ideia de *desmontagem*, a qual também pode ser usada para questionar e desmontar os sentidos dessas palavras (até mesmo no sentido do tipo de reverberação que seu acontecimento, o do choque estético, pode produzir) ou lhes dar sentidos diversos na medida em que dialogam com determinados contextos.

Interessa-me trazer o termo *desmontagem* não como uma negação da ideia de *montagem* e sim, como uma forma de afirmar aspectos dos procedimentos de montagem, entre esses, o processo de *fragmentação da realidade*. A ideia de montagem que tomo aqui emprestada, pensada a partir do conceito de alegoria formulado por Walter Benjamin e localizada na arte de vanguarda, é um procedimento ao qual se aplicam todos os princípios alegóricos: “apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e significado”⁸³ – a montagem, nesse sentido, constitui um aspecto do conceito de alegoria. Dessa forma, o vanguardista seria aquele que reúne os fragmentos da realidade com a intenção de atribuição de sentido, podendo esse sentido ser também a indicação de que não há mais sentido. A obra, por sua vez, é montada a partir de

⁸³ BURGER, 2008, p. 181.

fragmentos e não mais de um todo, diferenciando-se substancialmente da obra de arte orgânica, a qual procura tornar irreconhecível o caráter de objeto produzido - e é nesse sentido que a montagem se coloca como princípio básico da arte vanguardista.⁸⁴ A obra montada, construída a partir de fragmentos da realidade, rompe então com a aparência de totalidade, fazendo questionar também a ideia de um sentido totalizante para as coisas e para a realidade, já que esta, enquanto algo a ser conformado, escapa ao indivíduo. Contudo, afirma Peter Burger, a obra de arte vanguardista ainda pode ser compreendida em sua totalidade de sentido, só que há de se levar em conta que essa unidade absorveu a contradição.⁸⁵

É então que os processos de montagem se mostram importantes nessa pesquisa pois, não só auxiliam no pensamento dos procedimentos vanguardistas da arte – e também contemporâneos - como na própria ideia de desmontagem que proponho aqui. Poderia pensar então, que toda a montagem na arte pressupõe uma desmontagem da realidade dada, mas que esses processos se refazem a todo tempo na construção da obra e na sua posterior recepção pelo espectador. Contudo, não gostaria de restringir o uso do termo pelo conceito de montagem pensado a partir das vanguardas, mas trazer também um sentido de caráter político amplo que o termo pode trazer, no sentido de *destituição* de uma suposta autoridade instituída ou realidade dada. Desmontar como fazer descer do cavalo, desmontar como dismantelar, desqualificar. Desmontar como rebaixar, fazer ver o ridículo, rir-se. Ironizar, parodiar, satirizar. Desmontar como desfalecer uma imagem e expor suas engrenagens – engrenagens por vezes contraditórias. Desmontar como ressignificar, subverter o sentido, criar novos sentidos ou evidenciar o não senso. Afrouxar as estruturas das ordens, dos discursos e dos dispositivos de poder até o momento em que elas não têm lugar firme no qual pousar. É nesse sentido que identifico a ideia de desmontagem nos trabalhos artísticos aqui apresentados e considero importante utilizá-la – e até mesmo deixá-la suspensa - para a discussão que proponho.

Assim como gostaria de deixar suspensa a ideia de *desmontagem* no decorrer deste capítulo, também considero relevante colocar aqui – em linhas gerais e pontuando os aspectos que servem melhor a essa pesquisa - o pensamento sobre o discurso formulado por Foucault. Para o autor, a produção de discurso em toda a sociedade seria ao mesmo tempo “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua

⁸⁴ Ibid. p. 130, 132.

⁸⁵ BURGER, 2008. p. 147

pesada e temível materialidade”. O discurso seria um poder o qual queremos nos apoderar, não simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação - o autor destaca a ligação do discurso tanto com o desejo quanto com o poder, e isso seria revelado através das interdições que o atingem. Foucault aponta os sistemas de exclusão, procedimentos de controle e delimitação sobre os quais o discurso estaria permeado, como por exemplo, a vontade de verdade que se apoiaria sobre um suporte institucional ao mesmo tempo em que seria reforçada e reconduzida por um conjunto de práticas como “a pedagogia, o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades dos sábios de outrora, os laboratórios hoje”. Mas essa vontade de verdade seria também reconduzida “pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído”.⁸⁶

(...) se levantarmos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se.⁸⁷

Foucault afirma que, em detrimento de uma verdade que aparece aos nossos olhos como “riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal”, ignoramos a vontade de verdade “como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que (...) procuraram contornar essa vontade de verdade e recoloca-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura”⁸⁸.

Um último ponto que gostaria destacar, dentro dessa ideia de discurso, seria o aspecto do temor que se esconde sobre a aparente veneração do discurso, sobre o qual fala Foucault. Como se as interdições, supressões, fronteiras e limites que perpassam a ideia de discurso, fossem dispostos de modo a dominar, ao menos em parte a grande proliferação do discurso. Haveria então nas sociedades, segundo um perfil de diferentes facetas, um temor surdo desses enunciados, acontecimentos, dessa massa de coisas e “de tudo que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso”⁸⁹. É então que esse pensamento de Foucault vem desempenhar um papel importante nessa pesquisa, trazendo tanto o questionamento do que vem a ser essa verdade que permeia os discursos (também historicamente), como a relação íntima que a ideia de discurso tem com o poder.

⁸⁶ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 9, 17.

⁸⁷ Ibid, P. 14.

⁸⁸ Ibid. P. 20.

⁸⁹ Ibid. P. 50.

3.1 Alfred Jarry, Duchamp e o Teatro do Absurdo – desmontar a linguagem

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, informe, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um

escarro.

Georges Bataille

A linguagem é um fenômeno demasiado complexo e abrangente para que se ensaie aqui uma definição ou mesmo um perímetro onde ela possa ser inscrita, ela vive num processo constante de tudo representar se renovando a cada instante. Para Saussure, a linguagem, tomada em seu todo é “multiforme e heteróclita; (...) ao mesmo tempo física, fisiológica, e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade”.⁹⁰ Foucault, ao empreender uma arqueologia das ciências humanas em *As palavras e as coisas* coloca a Linguagem nesse lugar de *tudo abarcar* – ela está em todos os lugares, é a rede na qual são engendrados todos os discursos -, é ela que vai possibilitar na modernidade o nascimento do homem como sujeito do conhecimento. Nesse sentido, a linguagem não só permite a ordenação e representação do pensamento, como a comunicação

⁹⁰ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006. P. 17.

dos conhecimentos humanos, ela vai permitir ao homem conhecer a si e ao mundo e ter ciência da sua condição, da sua finitude.⁹¹

É nesse lugar da linguagem, mais especificamente nos discursos que são propiciados por ela – os quais seguem uma determinada lógica da razão –, que muitos artistas irão trabalhar no sentido de desconstruí-la. Pois se a linguagem já não pode ser o *espelho do mundo*, é necessário que ela passe por um processo de desmontagem em que a realidade – no seu caráter múltiplo, contraditório e inapreensível –, venha a ser percebida, mesmo que nela seja evidenciada uma falta sentido. É o que Eugene Ionesco, em seu contexto, desenvolve com profundidade ao comentar as posições de Antonin Artaud:

À medida que nosso conhecimento se separa da vida, nossa cultura não contém mais a nós mesmos (ou contém apenas uma parte insignificante de nós), pois forma um contexto ‘social’ no qual não estamos integrados. De modo que o problema se torna o de trazer nossa vida de volta ao contato com a cultura, para tornar esta novamente uma cultura viva. Para conseguirmos isto, devemos primeiro matar ‘o respeito pelo que está escrito, o preto no branco’... desmontar nossa linguagem para podermos reestruturá-la novamente de forma a podermos restabelecer o contato com ‘o absoluto’, ou, como prefiro dizê-lo ‘com a realidade múltipla. É imperativo ‘obrigarmos os homens a verem-se novamente tal como eles são.’⁹²

Gostaria de trazer aqui autores que de alguma forma desenvolveram em suas obras determinado movimento iconoclasta, no sentido de *desmontagem* que levantei aqui (desqualificar, desclassificar, fazer descer, desarranjar...) bem como o questionamento do status do conhecimento instituído e dos discursos hegemônicos de poder – e como esses movimentos de desconstrução e crítica tornam evidentes de alguma forma, o caráter contraditório da linguagem frente à realidade. Contudo, é preciso sublinhar que a linguagem ao mesmo tempo em que é recusada também é afirmada. Como bem observa Octavio Paz, “há que retornar a linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer”⁹³. Nesse sentido, a imagem poética – essa capaz de dizer o indizível em um só golpe, a imagem do *isto é aquilo* –, como a que é tão importante para o teatro do absurdo, por exemplo, é imagem possível para dialogar com tal realidade.

Dentro dos procedimentos que engendram uma *desmontagem* ou *desqualificação* da linguagem, destaco aqui as figuras relacionadas ao humor, pois estas se mostram presentes,

⁹¹ FOUCAULT, Michel. Apud PEREIRA, Everton Almeida. Sujeito e linguagem em *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault. *Estudos Semióticos*. Vol. 7, Nº 2, São Paulo, nov. de 2011. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiologica/es>> Acesso em: Set. de 2017.

⁹² IONESCO, Eugene Apud ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. p. 355.

⁹³ PAZ, 1972. p. 44.

sob diferentes formas, nos autores e trabalhos que comentarei a seguir. Volto a citar aqui Octavio Paz quando diz que nas imagens do humor “a contradição serve apenas para assinalar o caráter irreparavelmente absurdo da realidade ou da linguagem”⁹⁴. Esse desarranjo causado pelas imagens humor, essa hostilidade entre as imagens e as palavras, é que vai produzir na realidade com a qual elas dialogam, a não possibilidade de conciliação, ou mesmo de lhes extrair significado. As imagens do humor, nesse sentido, provocariam “uma contradição insuperável ou um sem sentido absoluto” que denunciaria “o caráter irrisório do mundo, da linguagem ou do homem”.⁹⁵

É essa *contradição* que em certos aspectos o escritor francês Alfred Jarry irá evidenciar na sua obra. Autor da peça *Ubu Rei* (fig. 12), encenada pela primeira vez em 1896, a qual exerceu influência decisiva nas vanguardas históricas e nas linhagens teatrais como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Teatro do Absurdo; é também o criador da Patafísica, a ciência das soluções imaginárias e das exceções, que origina em 1948 o Colégio da Patafísica, reunindo importantes autores como Eugène Ionesco, Marcel Duchamp, Georges Perec, entre outros. O texto de *Ubu Rei*, segundo alguns críticos, seria um dos precursores do Teatro do Absurdo, principalmente no que se refere ao humor que desafia a lógica e a causalidade e o total desprezo aos pressupostos racionais; um humor que se basearia na falta de sentido das ações e falas dos personagens – uma *incomunicabilidade* posta em evidência.

No prefácio que integra a edição brasileira de *Ubu Rei*, Silvia Fernandes destaca que Alfred Jarry opõe-se radicalmente a uma reprodução naturalista da realidade, optando por soluções que subvertem a estética teatral de sua época, assim nega ao palco a oferta de qualquer forma de ilusão da realidade – um dos desejos do autor é que a peça fosse como uma espécie de teatro de marionetes. A inversão dos valores caros a sociedade burguesa, os personagens caricatos e grotescos – o tirano anárquico Pai Ubu que é a personificação e ampliação dos perfis humanos mais perversos e dos instintos mais baixos – bem como o uso das palavras através de máximas absurdas e termos inventados como por exemplo, “a sarcástica distribuição de especialidades a certos objetos, como o tambor-dos-nobres, que anuncia a chegada da nobreza, o gancho-dos-nobres, destinado a arrastá-los para o alçapão e, finalmente, a faca dos nobres, usada para exterminá-los”⁹⁶; a lista dos elementos que desafiam (e desalinham) convenções ou que revelam estruturas (principalmente de poder) através do extremos é extensa. Um misto de “paródia, sátira grotesca e paródia obscena”, *Ubu Rei*, com

⁹⁴ Ibid. p. 39.

⁹⁵ Ibid. p. 49.

⁹⁶ FERNANDES, Sílvia. *Alfred Jarry*. In: JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. p. 17

suas projeções exageradas e com uma estética visual quase infantil, não deixa de se atualizar pois traz como protagonista a personificação do poder estúpido, cruel e tirânico e com isso, denuncia o caráter excessivamente desprezível, risível e absurdo de tais poderes e das instituições que são sustentadas pelos mesmos.

PAI UBU – Tenho a honra de lhes anunciar que, para enriquecer o reino, vou mandar matar todos os Nobres e tomar os seus bens.

NOBRES – Horror! Salvai-nos povo e soldados!

PAI UBU – Tragam o primeiro Nobre e me passem o gancho-dos-nobres. Os que forem condenados à morte, eu puxarei para o alçapão: eles cairão no subsolo do Príncipe-Porco e da Câmara dos Tostões, onde serão descerebrados.⁹⁷

Figura 12 - Foto da peça - *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, dirigida por Jean-Christophe Averty, 1965.



Fonte: <http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/07/ubu-roi.html> Acesso em: agosto de 2017.

Quando Alfred Jarry cria a Patafísica, que tem como porta voz o personagem principal do romance intitulado *Artimanhas e opiniões do Dr. Faustroll – Patafísico*, o que ele faz, de certa forma, é *eleva*r o enigma e a contradição ao status de ciência parodiando a mesma. A escrita de Jarry mostra claramente seu interesse pela ciência e pela técnica (além das artes e da filosofia), inclusive, a própria definição da Patafísica mostra isso. De grafia etimológica grega, Patafísica significa literalmente: “o que está acima do que está além da física ou, melhor dizendo, “a ciência daquilo que é superinduzido sobre a metafísica”, a ciência do

⁹⁷ JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. p. 93

particular e das exceções, a despeito de que não há ciência a não ser a do geral.⁹⁸ A Patafísica seria então essa ciência das soluções imaginárias a qual atribuiria simbolicamente as “propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade”. A primeira ideia do texto de Jarry era fazer um Tratado da Patafísica com uma estrutura de texto que se aproximaria da escrita científica, uma forma de chacota a seu professor de física. Entretanto, o autor acaba transformando a narrativa “em uma jornada indefinida e solta por terras maravilhosas, inspirado nas obras de Homero e Rabelais”.⁹⁹

A viagem de Faustroll (foragido da justiça) com o macaco babuíno Bosse-de-Nage - o qual não conhecia nenhuma palavra humana, a não ser HÁ HÁ, linguagem que será analisada por Faustroll – e com o Meirinho Panmuphle – o qual é responsável por despejar Faustroll e apreender e inventariar seus 27 livros “equivalentes” - , se mostra como a superfície sobre a qual a Patafísica será o tempo todo afirmada, seja na imprecisão ou ambiguidade das imagens que apresenta, pelos jogos de linguagem, ou pelo traçado surrealista de suas paisagens e acontecimentos. É então que todo o sistema de explicações e soluções lógicas e causais da ciência é confrontado na medida em que na Patafísica, pela liberdade de sua atuação, os desmonstra – apesar de Jarry ser claramente fascinado por alguns conceitos científicos e estabelecer com estes diálogos ao longo de sua escrita. Antes, o que existem são imagens poéticas que trazem lampejos, analogias com o real, como as apresentadas (não explicadas) pelos tempos e terras surreais por onde passa Doutor Faustroll, o meirinho Panmuphle e o macaco bauíno Bosse-de-Nage.

Como o brilho vermelho do vulcão cegava os olhos, não se podia ver cercado por uma escuridão sem sombra; mas pode-se seguir as ondulações opacas da lava deslumbrante, havia crianças que corriam sobre a ilha com lâmpadas. Elas nasciam e morriam sem nunca envelhecer, nos cascos desgastados das barcas, no banco de um remanso verde-garrafa.¹⁰⁰

Difícil não falar de Marcel Duchamp no que concerne esse movimento de desestabilização e desmontagem dos modelos instituídos, principalmente ao que se refere ao estatuto da arte. Em primeiro lugar, o conjunto da sua obra, aponta para a própria negação da noção moderna de obra. Duchamp é um iconoclasta meticuloso – isso porque suas jogadas nunca parecem ser gratuitas -, e atua nesse sentido não só ao que diz respeito ao questionamento da instituição arte, mas num movimento que coloca a própria produção nesse lugar questionável, utilizando de um humor refinado. Como aponta Octavio Paz, o artista

⁹⁸ JARRY, Alfred. *Artimanhas e opiniões do Doutor Faustroll, Patafísico*. Traduzido. Edição do Kindle. (Locais do Kindle 383-385).

⁹⁹ Ibid, Locais do Kindle 82.

¹⁰⁰ Ibid, Locais do Kindle 810-812

possui um fascínio diante da linguagem que é da ordem intelectual, como um instrumento mais adequado “para produzir significados e, também para destruí-los”. Dentro desse raciocínio, o mecanismo do jogo de palavras é valorizado “porque em uma mesma frase exaltamos os poderes de significado da linguagem só para, num instante depois, aboli-los completamente”. O que está em jogo aí, segundo o autor, é uma metaironia, “uma ironia que destrói sua própria negação e assim, se torna afirmativa”¹⁰¹.

O *ready-made* representa muito bem essa ideia, pois na mesma medida em que é convertido em obra de arte pelo gesto artístico [escolha de objetos anônimos através de um gesto gratuito], esse mesmo gesto acaba dissolvendo a noção de obra. Mais uma vez a contradição se apresenta como uma ferramenta de destruição da linguagem, ela aqui é a essência do ato – no caso do *ready-made* se destrói a ideia de valor, enquanto que nos jogos de linguagem [como nos discos giratórios de frases homofônicas], é o significado que é destruído.¹⁰² Esse gesto se transforma como que um jogo filosófico, ele é uma negação que através do humor é transformada em afirmação.¹⁰³ Rosalind Krauss fala do momento da apreensão do objeto de arte no *ready-made* como possuindo a “forma circular de uma perplexidade”, no sentido que o objeto conduziria o expectador constantemente ao início da pergunta “por que?”. A autora afirma que no caso da *Fontaine*, como de outros *ready-mades*, a pretensão de Duchamp era também negar um sentido tradicional de narrativa, rompendo com a estrutura de passagem linear do tempo decorrido entre a visão de um objeto e a posterior apreensão de seu significado¹⁰⁴.

A *Caixa-valise* é um múltiplo realizado entre 1935 e 1941, com edições datadas na década de 50 (Fig. 13). Ela se insere num momento em que Duchamp já tinha realizado os seus mais reconhecidos trabalhos. Aliás, o trabalho é constituído justamente por reproduções em miniatura da maioria de suas obras. Sendo assim, se apresenta como uma autobiografia da trajetória do artista, mas que funciona como uma espécie de museu portátil, uma caixa desmontável que através de uma tipologia específica, permite que as obras sejam armadas como num pequeno museu. O curador e ensaísta Delfim Sardo em fala sobre a obra de Duchamp no Museu Coleção Berardo (Lisboa, Portugal), observa o trabalho como uma estrutura de altar, onde Duchamp sacraliza e dessacraliza as próprias obras; não há escala relativa que permita inferir uma hierarquia de importância entre elas e os próprios *ready-mades* são ironicamente reproduzidos manualmente como pequenas esculturas (a *Fontaine*,

¹⁰¹ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. p. 11.

¹⁰² PAZ, 2007, p. 23.

¹⁰³ Ibid, p. 29

¹⁰⁴ KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 95, 96, 101.

por exemplo), contradizendo o seu caráter de objeto industrial e destacando a ironia que se volta para a própria produção, utilizando um gesto que se opõe ao original. Além disso, a obra não permite que a totalidade das reproduções sejam vistas, pois muitas destas contêm outras no seu verso, impedindo uma suposta apreensão total de sua obra.

Figura 13 - Foto - *Caixa-valise (La boîte-en-valise)*, Marcel Duchamp, 1935-41.



Fonte: <<https://www.sfmoma.org/artwork/81.40.A-QQQ>> Acesso em: agosto de 2017.

Caixa-valise segundo o curador, seria dessa maneira, ao mesmo tempo, um museu, uma caixa, um labirinto (o da produção de Duchamp) e uma ironia¹⁰⁵. Nesse sentido, o trabalho – que é como um pequeno inventário da obra do artista - se afirma como uma contradição perfeitamente cabível dentro da trajetória de Duchamp, não cessa de remeter a si mesmo e de destruir a própria forma como se autoneomeia, ressaltando a ideia da metaironia a qual fala Octavio Paz. Mas, a metaironia, está mais além da afirmação e da negação, é como “um estado de suspensão da alma” a qual não se interessa pelo valor dos objetos e sim, pelo seu funcionamento – diferente da ironia que consiste em desvalorizar o objeto. Ela nos revela uma interdependência entre o que nomeamos “inferior” e de outro lado “superior”, nos colocando num lugar em que somos obrigados a abandonar o julgamento, como uma

¹⁰⁵ SARDO, Delfim. Vídeo: “As escolhas dos críticos: Marcel Duchamp Por Delfim Sardo – Museu coleção Berardo”. Disponível em: <<http://pt.museuberardo.pt/marcel-duchamp-por-delfim-sardo>> Acesso em: Junho de 2017.

“liberação moral e estética, que põe em comunicação os opostos”.¹⁰⁶ Duchamp dispõe todos estes trabalhos reunidos [num lugar que pode ser desmontado e remontado], onde não são colocados sobre hierarquia de importância e, ao mesmo tempo, trabalha na reprodução de algumas obras com um preciosismo e em outras a subversão de sua própria natureza (o caso dos *ready-mades*). Assim, ele nos coloca frente a um constante questionamento das *categorias* e das ideias de valor – a ideia de um museu portátil, o qual se pode carregar para qualquer lugar, desafia a ideia do museu como lugar de legitimação da arte, num movimento tensionado por contradições bem articuladas.

Duchamp é intensamente humano e a contradição é o que distingue os homens dos anjos, dos animais e das máquinas. Ademais, sua ‘ironia de afirmação’ é um processo dialético destinado precisamente a minar a autoridade da razão. Não é um irracionalista: aplica a razão uma crítica racional: o humor delirante e raciocinado é o disparo pela cultura da razão¹⁰⁷.

Não há localização possível, certeza alguma, no tempo decorrido e no espaço ocupado pelos vagabundos de *Esperando Godot*, de Samuel Becket, peça publicada em 1952. O que se vê é todo um lugar atópico – uma estrada em lugar nenhum, uma árvore seca objeto de uma solução derradeira para os personagens e acontecimentos que não sabemos quanto tempo os separam e nem há quanto tempo se repetem. Os sapatos que nunca servem, a memória inexistente. Exceto por Didi (Vladimir) que parece ser o único a guardar alguma espécie de memória, algum tipo de esperança. Vladimir e Estragon falam constantemente se propondo “passatempos” no desenrolar desse tempo que é acentuado por uma espera constante – uma forma de evitar que eles pensem: “Não corremos mais nenhum risco de pensar... Pensar não é pior... O que é horrível é ter pensado”¹⁰⁸. Nas palavras e diálogos contínuos que servem para amenizar a angústia da espera e do “nada a fazer”, a presença de um humor ácido, o qual Beckett ressalta a importância: “Aqui, a infelicidade é a medida do grotesco, e todo ato é clown. Rir e então fazer rir, da infelicidade e do ato, mas não o tempo todo, seria muito bom, e sempre um pouco mais radiante”¹⁰⁹. Esse humor se mistura e se compõe através de falas que parecem banais, mas que ocasionalmente desencadeiam imagens de extrema poesia.

ESTRAGON - Enquanto isso, vamos tentar conversar com calma, já que a gente é incapaz de ficar em silêncio.

VLADIMIR - Tem razão, somos incansáveis.

ESTRAGON - É para não pensarmos.

¹⁰⁶ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 141, 142.

¹⁰⁷ PAZ, 2007, p. 63.

¹⁰⁸ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot* Apud ESSLIN, Maritn. *O Teatro do Absurdo*. p. 53.

¹⁰⁹ BECKETT, Samuel. *O que sei sobre Godot*. In: Revista Serrote, nº 11. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Julho de 2012. p. 220.

VLADIMIR - Temos essa desculpa.
 ESTRAGON - É para não ouvirmos.
 VLADIMIR - Temos nossos motivos.
 ESTRAGON - Todas as vozes mortas.
 VLADIMIR - Fazem um ruído de asas.
 ESTRAGON - De folhas.
 VLADIMIR - De areia.
 ESTRAGON - De folhas.
 (Silêncio)
 VLADIMIR - Falam todas ao mesmo tempo.
 ESTRAGON - Cada uma para si.
 (Silêncio)
 VLADIMIR - Na verdade elas sussurram.
 ESTRAGON - Cochicham.
 VLADIMIR - Murmuram.
 ESTRAGON - Cochicham.
 (Silêncio)
 VLADIMIR - O que é que dizem?
 ESTRAGON - Falam sobre suas vidas.
 VLADIMIR - Terem vivido não foi o bastante.
 ESTRAGON - Têm que dizer sobre.
 ESTRAGON - Terem morrido não foi o bastante.
 ESTRAGON - Não é suficiente.
 (Silêncio)
 VLADIMIR - Fazem um ruído de plumas.
 ESTRAGON - De folhas.
 VLADIMIR - De cinzas.
 ESTRAGON - De folhas.
 (Longo silêncio)¹¹⁰

Ainda assim, o sentimento de incerteza (ou alternância) nas ações de Didi e Gogo: se enforçar ou não na árvore seca, falar ou não com Pozzo e Lucky – e depois se compadecer do explorado Lucky ou do cruel e esnobe Pozzo -, levantá-los ou não do chão, esperar ou não Godot, ter ou não consciência da condição em que se encontram. Uma incerteza que é potencializada no tempo – que aliás parece ter uma forma circular pois as coisas acontecem de forma muito semelhantes nos dois atos terminando quase do mesmo modo que começaram -; pela espera, a qual melhor percebemos o fluxo do tempo e a nossa condição de quem experimenta o mesmo; em nunca reconhecer o outro (ou não ter certeza de reconhecê-lo) pois o desenrolar do tempo transforma os personagens sempre, dificultando uma identificação ou certeza das identidades, por mais que fisicamente eles sejam os mesmos.

VLADIMIR - Como estão mudados!
 ESTRAGON - Quem?
 VLADIMIR - Aqueles dois.
 ESTRAGON - Essa é a ideia, vamos conversar um pouco.
 VLADIMIR - Não estão?
 ESTRAGON - O quê?
 VLADIMIR - Mudados.
 ESTRAGON - Pode ser. Todos mudam. Menos nós.

¹¹⁰ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Disponível em:
 <<https://comumlugar.files.wordpress.com/2008/07/samuel-beckett-esperando-godot.pdf>> Acesso em: set. 2017.
 p. 75, 76.

VLADIMIR - Pode ser? É claro que estão mudados. Você não os viu?
 ESTRAGON - Acho que sim. Mas não os conheço.
 VLADIMIR - Sim, você os conhece.
 ESTRAGON - Não, eu não os conheço.
 VLADIMIR - Nós os conhecemos, estou lhe dizendo. Você se esquece de tudo.
 (Pausa. Para si mesmo.) A não ser que não sejam os mesmos...
 ESTRAGON - E por que eles não nos reconheceram, então?
 VLADIMIR - Isso não significa nada. Eu também fingi que não os reconhecia. E depois, ninguém reconhece a gente.
 ESTRAGON - Esqueça isso. A gente precisa é --- Ai! (Vladimir não reage.) Ai!
 VLADIMIR (para si mesmo) - A não ser que não sejam os mesmos...¹¹¹

Apesar do caráter de incerteza, *Esperando Godot* não parece esconder nada nas entrelinhas, o enigma está materializado, nada do que seja necessário comunicar está fora dessa superfície de acontecimentos sobre a qual os personagens se movem. O próprio Beckett, em carta endereçada ao diretor de uma produção alemã da peça, Carlheinz Caspari, coloca essa questão de maneira clara sem, contudo, afirmá-las como absolutas, de maneira que Caspari leve em consideração o que bem lhe servir:

Trata-se, primeiramente, e mais importante de tudo, de algo que acontece. Quase uma rotina, e é essa cotidianidade e materialidade que, em minha opinião, devem ficar visíveis. Que em todo momento, Símbolos, Ideias e Formas se mostrem, isso para mim é secundário – não há por detrás nada que não se mostre? Realçar as coisas, em todo o caso, não trará nenhum ganho. Os personagens são seres vivos, queiramos ou não, não são emblemas. Compreendo bem seu embaraço diante da pouca caracterização deles. No entanto peço que veja neles menos o resultado de esforços de abstração – da qual não sou capaz – que uma recusa em atenuar tudo aquilo que ele tem de complexo e amorfo de uma só vez.¹¹²

O autor também observa a questão do tempo e do espaço como elementos primordiais na peça: “O tempo estagnado, que salta vidas inteiras, e o espaço impossível de percorrer, tal qual uma cabeça de alfinete, esses talvez sejam os verdadeiros falsos deuses da peça, caso seja absolutamente necessário que eles existam. Falsos tarde demais”.¹¹³ E são esses dois elementos que de certa maneira vemos evidenciados o tempo inteiro nas ações e nas falas dos personagens, mais do que *Godot* e a sua identidade, a espera, mais do que um lugar identificável e passível de ser interpretado, o espaço daquilo que não tem localização possível.

Em *Dias felizes* (Fig. 14), peça também escrita por Beckett, a estrutura circular dá lugar a uma ação inicial que é intensificada ao extremo no desenrolar do tempo. Uma mulher, Winnie, enterrada até a cintura no que parece ser um deserto ou um cenário pós-apocalíptico, seu marido Willie que vive num buraco mais adiante e pouco fala, uma bolsa com objetos

¹¹¹ Ibid. p. 55, 56.

¹¹² BECKETT, Samuel. *O que sei sobre Godot*. In: Revista Serrote, n.11. P. 220, 221.

¹¹³ Ibid. P. 220.

banais com os quais a mulher se ocupa e que parecem ser uma espécie de companhia. Aqui o que se tem é uma imagem em profunda contradição com as palavras ditas pela personagem principal – o fato é que a peça é quase um monólogo, ou um diálogo entre mulher e pequenos objetos ditos do universo feminino que ela tira de dentro de uma bolsa a todo tempo, incluindo uma arma que parece estar sempre à espreita. Winnie não cessa de falar, finge falar para Willie - que ela tem consciência que não a escuta - e as palavras parecem ser dotadas de uma atitude extremamente positiva diante da vida, para não dizer absurdamente contraditória e perturbadora. Sob o sol escaldante de um deserto o qual ela parece habitar há muito tempo sem poder se mover ela comenta:

- O calor aumentou muito, a transpiração diminuiu. É isso que eu acho maravilhoso. À maneira como o homem se adapta. Às condições que mudam. (...)
- Ah hoje é um dia feliz! Este será mais um dia feliz!
- No fim das contas.
- Até agora.¹¹⁴

¹¹⁴ FILME: *Happy days (Dias felizes)*, Samuel Becket. Beckett on Film, dir. Patricia Rozema, 2000.

Figura 14 - Frames de filme da peça – *Happy days (Dias felizes)*, Samuel Beckett, *Beckett on Film*, dir. Patricia Rozema, 2000.



Fonte: filme em arquivo avi., acervo da autora, 2017.

Peter Brook observa que o otimismo da personagem não seria uma virtude e sim aquilo que a faz cega diante da verdade da situação em que se encontra. “Durante algumas raras iluminações ela vê sua condição, mas imediatamente as encobre com seu bom humor”.¹¹⁵ Winnie sabe que se encontra literalmente enterrada até a cintura, e mais tarde até o pescoço, mas há uma conformação ou naturalidade em relação ao seu estado, como se ela nunca pudesse enxergá-lo realmente através dos desvios de um falar incansável. A personagem em determinado momento observa: “A Terra está muito apertada hoje. Será possível que eu tenha engordado? Espero que não”.¹¹⁶

Willie, o marido, raramente fala, quando acontece de murmurar qualquer resposta seca ou uma palavra sem sentido, Winnie reage vigorosamente, como se fosse a única oportunidade de estabelecer uma conexão, já perdida, com Willie:

- Imagino que algumas pessoas diriam que somos irreverentes, mas eu duvido. Haverá algum meio mais eficaz que honrar ao Senhor do que rir com ele de suas piadas, particularmente das mais fracas? Acho que você concorda comigo Willie. Ou será que estamos rindo de duas coisas completamente diferentes?¹¹⁷

A conformação da personagem se mantém até o momento em que aparece enterrada até o pescoço, as palavras já não combinando com a expressão de seu rosto e principalmente com seu estado, agora mais extremo e deplorável que o inicial. Ela parece se conformar com uma falta, a do marido, que mesmo no final tentando se aproximar (talvez dela, talvez da arma), nunca de fato se aproxima; e se confirma pois é mulher provavelmente da época em que mulheres deveriam se conformar em sua condição de esposas solitárias cumpridoras do dever atribuído a suas posições. E chegará o momento em que Winnie também vai afirmar algo sobre a passagem do tempo sentido de maneira profunda e brutal:

- Você continua aí Willie, a bolsa continua aqui. (...)
- Ter sido sempre o que eu sou e tão diferente do que eu era. (...)
- Sou uma, eu digo uma, e então outra.¹¹⁸

Os elementos identificados nas peças de Beckett mencionadas anteriormente, como por exemplo o caráter de incerteza, a falta de solução ou desfecho e a contradição entre imagem apresentada e texto falado, serão constitutivos do que seria uma *desvalorização da linguagem* proposta pelos dramaturgos do Teatro do Absurdo. Esta dramaturgia, segundo Martin Esslin, procura expressar a falta de sentido da condição humana bem como a

¹¹⁵ BOOKE, Peter. *O teatro e seu espaço*. Arquivo disponível em: < www.desvendandoteatro.com > Acesso em: Set. 2017. p. 32.

¹¹⁶ FILME: *Happy days*, 2000.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

insuficiência do discurso racional e do pensamento discursivo através de um repúdio aberto a esses recursos. Por isso, tende para uma desvalorização radical da linguagem - o elemento da linguagem ainda é importante, mas a configuração do que acontece no palco ultrapassa e muitas vezes contradiz o que é dito pelos personagens.¹¹⁹ Como se não fosse mais possível, para um mundo pós-guerra, aonde muitos foram privados de suas certezas propiciadas pela fé religiosa ou pela fé nos regimes totalitários, a aceitação de formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade ou, em valores absolutos¹²⁰. O contexto em que Esslin publica seus estudos sobre o Teatro do Absurdo, início da década de 1960, não difere substancialmente do atual no sentido em que ele aponta “uma linguagem que está mais e mais em contradição com a realidade”. O autor coloca os meios de comunicação de massa, a imprensa, a publicidade e os discursos políticos, como os responsáveis em proferir uma narrativa que está em extremo desacordo com o que se observa no mundo cotidiano do homem comum.

É então que esse tipo de dramaturgia, vai valorizar a comunicação de uma “configuração de imagens poéticas” ao invés de contar uma história no sentido tradicional, onde os personagens são estruturados e os problemas são postos a serem solucionados. Nessa perspectiva, o que se procura é antes “comunicar uma totalidade da percepção básica e ainda não-dissolvida, uma intuição de existência” e o que se tem é a *lógica discursiva* substituída pela *lógica poética*. A linguagem falada se coloca então em contraste com a ação e as imagens construídas, provocando uma espécie de esvaziamento e desintegração da linguagem.¹²¹

A presença do humor é importante dentro desse movimento de desconstrução da linguagem como já mencionado antes. Segundo Esslin, muitos dos personagens apresentados pelo Teatro do Absurdo são cômicos a despeito do público não se identificar diretamente com eles. O público se defronta com personagens “cujos motivos e ações permanecem em longa escala incompreensíveis”, nesse caso, torna-se difícil “deixarmo-nos levar por suas posições de mundo”, afirma o autor.

Se nos identificássemos com a figura burlesca que perde as calças no palco sentiríamos vergonha e constrangimento. Se, no entanto, nossa tendência para a identificação houver sido inibida pelo simples meio de tornar-se grotesco tal ou qual personagem, podemos-nos rir de seu aperto.¹²²

¹¹⁹ ESSLIN, 1968, p. 20, 22.

¹²⁰ Ibid. P. 346.

¹²¹ Ibid. P. 349, 352, 353.

¹²² Ibid. P. 357.

O Teatro do Absurdo nesse sentido, ultrapassa as categorias da tragédia e da comédia combinando o riso com o terror. Na medida em que não há identificação com personagens de ações de natureza misteriosa e motivações incompreensíveis, o Teatro do Absurdo “é cômico a despeito do fato de sua temática ser sombria, violenta e amarga”. Acharmos engraçadas as desgraças desses personagens na medida em que não nos identificamos imediatamente com estes. Mas o riso, nesse caso, tem como que uma função libertadora, pois o expectador, ao ver formuladas suas ansiedades, tem a possibilidade de livrar-se delas. Além disso, o riso tem a capacidade de dissolver “o desconforto, causado pela presença de ilusões claramente em desacordo com a realidade” tornando possível o reconhecimento de um caráter absurdo no universo.¹²³

Diante disso, é importante observar que, por meio dos mecanismos de desvalorização da linguagem, o que o Teatro do Absurdo expressa é uma necessidade de diálogo com o mundo através de uma linguagem poética que procura comunicar a totalidade da condição humana; recusando dessa forma conceitos e problemas de ordem intelectual e todo o tipo de soluções baseadas na lógica do pensamento discursivo. E o que essas imagens possibilitam, por sua vez, é o enfrentamento com essa realidade inapreensível, contraditória e múltipla; mas também a transformação do olhar que tendo consciência desse estado das coisas e podendo rir deste, é capaz de criar um território onde pode estabelecer novamente uma conexão genuína com a realidade.

3.2 *História do futuro: o Nômade viajante do tempo*

Creio que o nômade pode ser entendido como aquele que *desmonta* a linguagem da fronteira. A fronteira, pensada aqui como aquilo que encerra um espaço fechado e o território nômade, como um espaço aberto, espaço da multiplicidade. Para Deleuze e Guatarri, embora o nômade tenha um território e siga trajetos indo de um ponto a outro, “o trajeto nômade (...) *distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto, indefinido e não comunicante*” enquanto o trajeto do sedentário “consiste em *distribuir aos homens um espaço fechado*” (grifos dos autores). Nesse sentido, o espaço sedentário seria aquele *estriado*, “por muros, cercados e caminhos entre os cercados”, espaço das delimitações e percursos subordinados

¹²³ ESSLIN, Martin, 1968, p. 357, 360

aos pontos; enquanto o espaço nômade seria o espaço *liso* - como o deserto, a estepe, o gelo e o mar - “marcado apenas por ‘traços’ que se apagam e se deslocam com o trajeto”, o espaço onde os pontos então subordinados ao trajeto não tendo este uma forma fixa.¹²⁴ Não se trata aqui dar conta deste pensamento que é demasiado complexo, antes, tomar emprestado esses conceitos de modo a pensar a potência de desestabilização de modelos hegemônicos pela figura do nômade e pela própria ideia de espaço ou de pensamento nômade.

História do futuro é sobre muitas coisas, afirma Milton Machado. Assim como o Nômade, protagonista de suas narrativas, o próprio trabalho, em progresso desde 1978, não cessa de mover-se de um lugar a outro. Ele se move tempo cronológico – não só o de produção do trabalho, mas aqueles aos quais o trabalho se remete pelas vias da ficção e da história: passado e futuro – nas analogias e conexões com o real, na exterioridade do trabalho, nos fragmentos, nos textos, na pesquisa do artista, nos cruzamentos entre as coisas que são arte e coisas que não são arte, nas cidades e seus habitantes, no espaço. Espaço daquilo que é ao mesmo tempo político, poético e filosófico; espaço *liso* e *estriado* (um que se torna outro), espaço que sofre constantes *desterritorializações* e *reterritorializações*; espaço das multiplicidades, rizoma; espaço do pensamento, mas também do embate e da transformação. Entre esses e outros territórios, um trabalho que, como indica o próprio título, também se desenvolve nos antagonismos, nas tensões entre os conceitos e os valores instituídos.

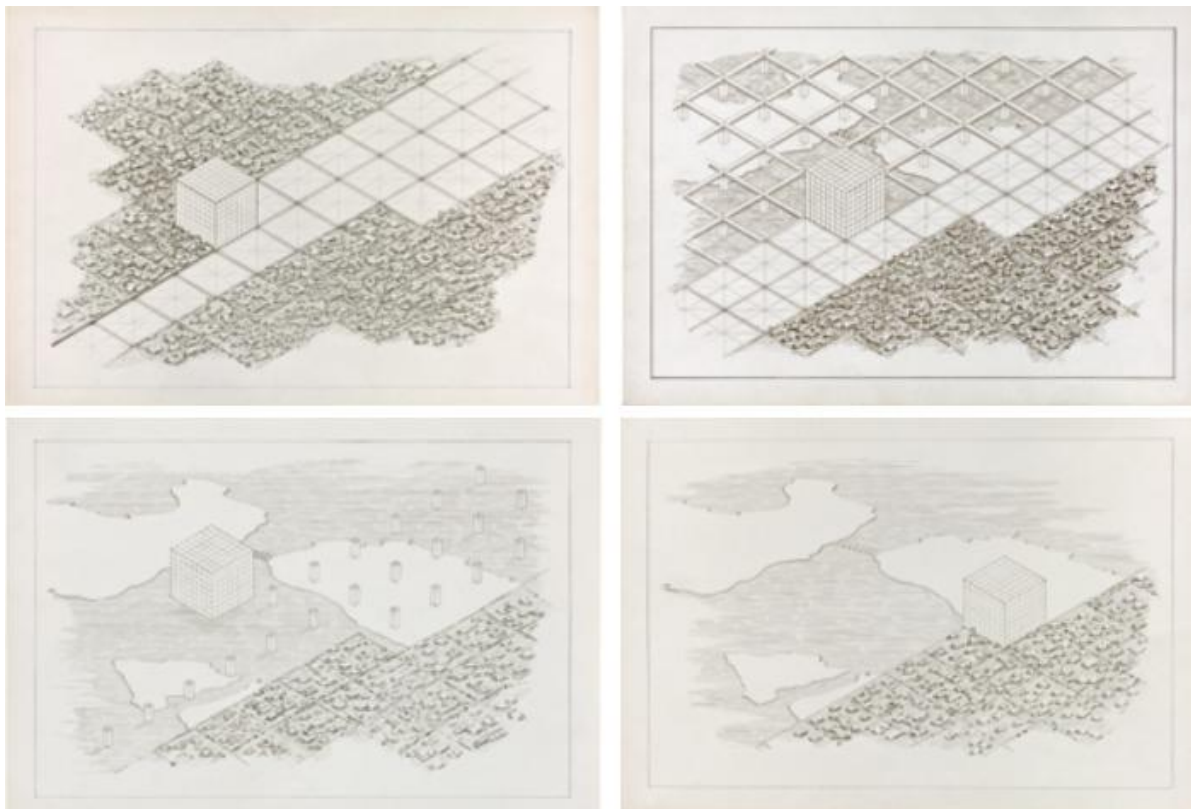
Milton Machado inicia *História do futuro* em 1978 a partir de uma série de 14 desenhos a lápis sobre papel. O universo de HF é composto por três mundo superpostos: o Mundo Mais-que-Perfeito, formado pelas Cidades Mais-que-Perfeitas e pelos Módulos de destruição; o Mundo Perfeito, formado pelos Pilares do Novo Mundo, pelas Pontes Efêmeras e pelo Plano Ideal; e o Mundo Imperfeito, formado pelos mares, oceanos, continentes e pela Ponte Simbólica – que representa a unidade entre os continentes (Fig. 15). Seus personagens conceituais: O Sujeito da Morte Vulgar, aquele que “simplesmente se senta, imóvel, esperando o fim”; o Sedentário, que busca as cavernas onde encontra refúgio e pelas quais chega até o Mundo Imperfeito, unindo-se “a outros habitantes desse mundo em sua permanente busca pela perfeição”; o Nômade, aquele que se move, se transfere de uma Cidade Mais-que-Perfeita a outra, se move de um Ciclo de Vida para outro, ele vive nas, e vive com as Cidades Mais-que-Perfeitas.¹²⁵ O Nômade [diminuto e esférico] a todo tempo se relaciona, afeta e é afetado pelo Módulo de Destruição [imenso cubo], e é essa relação, dada

¹²⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42,43.

¹²⁵ MACHADO, 2012. p. 46.

na base de suas diferenças, que vai gerar todos os movimentos e transformações do universo de *História do futuro*.

Figura 15 - Desenhos – *História do futuro*, 4 de 6 desenhos da série 1, Milton Machado, 1978.



Fonte: <<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/52/miltonmachado-gnr-portfolio.pdf>>
Acesso em: dez. 2015.

3.2.1 Das distinções e indistinções entre história e ficção - habitar o *deslimite*

A língua não está inteiramente submetida à significação, mas é primordialmente material de jogo, brincadeira, de deslizamento.

Tania Rivera

História e futuro, categorias a princípio antagônicas. A primeira remete a um passado distante, já findo. A outra, um tempo porvir, muitas vezes dedicado às previsões, profecias e

utopias [e também distopias]. O futuro seria reservado ao imaginário, ou o tempo das ficções. Isso, é claro, se ignorarmos a imagem da história como uma construção, um dispositivo no qual se operam deslocamentos, acréscimos e comparações; logo, também como uma *ficção*. Para Rancière, escrever histórias e escrever a história, pertence a um mesmo regime de verdade. Isso não significaria dizer que tudo é ficção, mas “de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção”¹²⁶. De um lado, o “empírico”, “o que sucedeu” remete diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* da sua própria necessidade. Do outro “o que poderia suceder” não possui mais a forma linear e autônoma das ações ordenadas, articulando então o realismo que mostra os rastros poéticos inseridos na realidade e “o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas”.¹²⁷ Testemunho e ficção pertenceriam então a um mesmo regime de sentido, sendo cada um portador das suas próprias necessidades, estabelecendo a todo tempo limites e *deslimites* entre seus modelos e definições.

O que me interessa aqui, além de pensar em uma positividade da ficção, é a “distinção [ou indistinção] entre os modos de inteligibilidade apropriados à construção de histórias e aqueles que servem à inteligência dos fenômenos históricos”.¹²⁸ da qual Rancière fala; o quanto esses limites, aproximações e distanciamentos produzidos pela arte e pela ficção podem gerar uma potência política de ver e perceber os tempos, inclusive o presente. Isso, sem deixar de lado, um olhar crítico diante dos discursos hegemônicos – da história, escrita do ponto de vista dos *sedentários* e em nome de um aparelho de Estado¹²⁹; da noção de progresso atrelado às transformações do espaço urbano; e da própria condição humana que vivencia esse espaço.

O questionamento artístico dos modelos de conhecimento científico, a todo momento se faz presente no trabalho de Milton Machado. *História do futuro* não é um dos seus ensaios satíricos, mas “a *magnum opus* que de alguma maneira tudo perpassa”, como nomeia o autor. “Nela, o dispositivo satírico se reveste de discurso científico, ou melhor, de ficção científica”.¹³⁰ A partir disso, apropriando-se das linguagens da arquitetura, do planejamento urbano, das narrativas históricas – e por que não, literárias -, constrói mundos imaginários

¹²⁶ RANCIÈRE, 2005, p. 58.

¹²⁷ Ibid, p. 67.

¹²⁸ Ibid, p. 53.

¹²⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia Vol. 1*. São Paulo: Ed. 34, 2000 (arquivo pdf). p. 35.

¹³⁰ MACHADO, 2012, p. 98.

portadores de dinâmicas que atravessam tanto a ciência e o real, quanto o absurdo e a irrealidade de seus mecanismos de funcionamento.

Movimentar e movimentar *com*, em relação a. *História e futuro*, ora se distanciam, ora se aproximam, num jogo que faz as palavras deslizarem ao mesmo tempo em que transbordam metáforas e analogias. Os conceitos se tornam tanto objeto de brincadeira como de questionamento. O sentido é nômade, como afirma Tania Rivera.¹³¹ A própria noção de tempo linear pode ser desconstruída nessa direção. O inconsciente, por exemplo, ignora a passagem do tempo cronológico, para ele o passado não ficou para trás, ele continua no presente de forma latente, se reconstruindo, retomando sentidos e traçando narrativas futuras, chamadas por Freud de *fantasias*.¹³² A noção de história por sua vez, fundada sobre um corte entre o passado que é seu objeto e um presente que é lugar de suas práticas, a todo tempo encontra no presente seu objeto e suas práticas no passado.¹³³ O tempo em suas variadas configurações, não cessa de abandonar, rearranjar e capturar sentidos.

Em tempos em que a cidade do Rio de Janeiro acaba de passar por profundas transformações – panorama não muito diferente da época em que o trabalho começou a ser produzido, no qual a cidade sofria um crescimento desordenado e “excessivamente simpático ao capital”¹³⁴-, *História do futuro*, que também fala sobre destruição e construção, não para de se atualizar e atualizar a própria ideia de cidade como um corpo que a todo tempo sofre ciclos de destruição, morte e vida. A questão da perda e da recuperação da unidade, também é levantada no trabalho a partir da ideia de um projeto de restituição de unidade física entre os continentes. Essa ideia, que inicialmente gerou a justificou as representações gráficas do universo de *História do futuro* e que deriva da existência da *Pangea* no período Cambriano, expandiu-se de descrições mecânicas a reflexões críticas sobre a “ideia de unidade” como enunciado geral - com caráter de idealidade, de grande narrativa – e a “ideia de progresso”, também relacionada a um caráter de idealidade.¹³⁵

Assim, os desígnios de um “arquiteto sem medidas” incorporados às pretensões de um “filósofo do desmesurado” fazem entrever um *Homem muito abrangente*- performance do

¹³¹ RIVERA, Tânia. *A arquitetura do pensamento*. In: MACHADO, Milton. *História do futuro*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. 2012. p. 98.

¹³² RIVERA, 2012, p. 94.

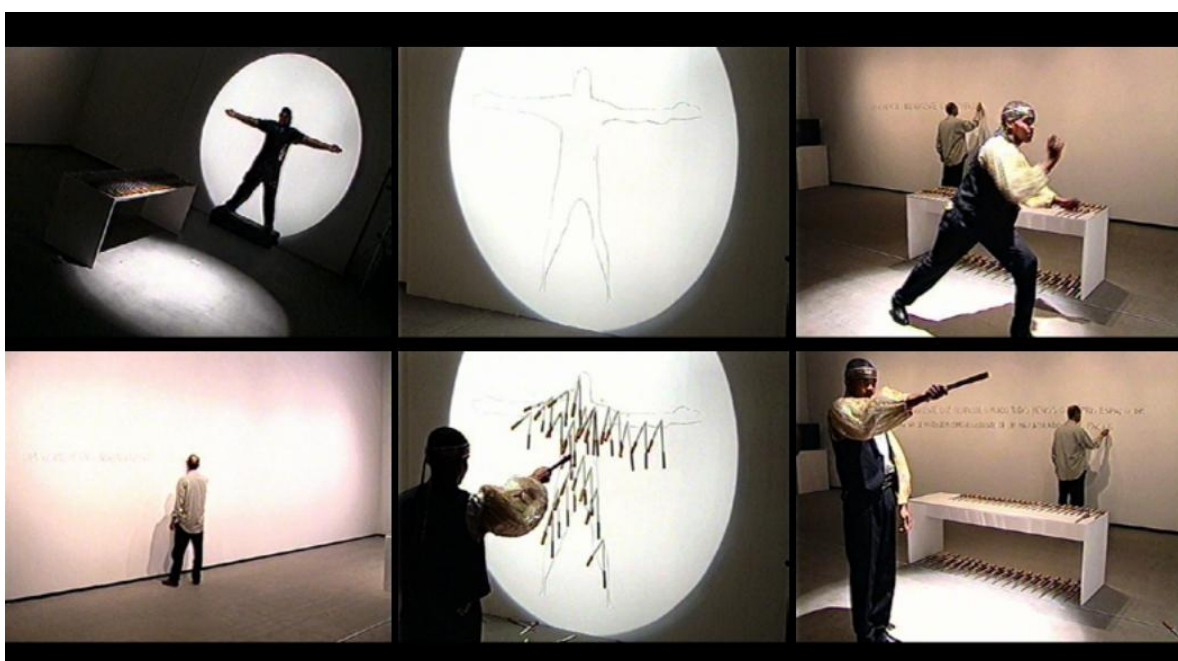
¹³³ CERTAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1982. p. 41.

¹³⁴ MACHADO, 2012, p. 103

¹³⁵ Ibid. p. 9.

artista (Fig. 16) na qual um atirador de facas atinge várias vezes seu alvo dentro de um contorno de um corpo desenhado na parede, enquanto o artista escreve na parede: “Um homem tão abrangente que ocupasse o mundo todo menos o próprio espaço de seu corpo poderia sair-se muito bem como assistente de um mal atirador de facas”. Evidencia-se nesses “personagens”, que poderiam muito bem ser confundidos com a figura do Nômade, a exterioridade do trabalho, bem como seu caráter político, no seu sentido amplo - já que essa exterioridade fala do mundo e da arte fora dela mesma.

Figura 16 - Imagens da performance: *Homem muito abrangente*, Milton Machado, 2002.



Fonte: <<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/52/miltonmachado-gnr-portfolio.pdf>>

Acesso em: dez. 2015.

3.2.2 A potência política das ficções - os movimentos criadores do nômade e a exterioridade do trabalho de arte

A ficção, pensada como uma descrição de um possível, “um modo específico de *perceber e dar a perceber*” (grifo da autora)¹³⁶, abriga uma potência política na arte, fazendo surgir perguntas no momento em que a realidade é invadida pela atividade poética que a perturba e transforma. A ficção tem a capacidade de expressar “a pluralidade dos pontos de

¹³⁶ CAUQUELIN, 2011, p. 69.

vista na forma perspectiva da narração”.¹³⁷ Essa pluralidade dos pontos de vista, pode ser entendida no *que poderia ser, mas não foi*, esses mundos que foram deixados de lado, mas que permanecem latentes. Mesmo que essa *realidade* criada seja absurda e carregada de traços de irrealidade e contradição, ela carrega em si a potência de confrontar realidade [essa atual na qual vivemos] através das tensões e analogias que estabelece com ela. Rancière diz que tanto a política e a arte, quanto os saberes, constroem “ficções”, ou seja, “rearranjos matérias dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”¹³⁸. Para o autor, o real precisa ser *ficcionado* para ser pensado. Num outro sentido, Tania Rivera, através do conceito de *sátira* formulado por Lyotard, traz a imagem do cientista sátiro – que seria o próprio artista -, ele faz do real laboratório, na medida de sua “produtividade ficcional”. A ficção, portanto, *faz o real* e de certa maneira, também o constitui.¹³⁹

Toda nova ocorrência do trabalho é uma tentativa de articular novas analogias, de romper os limites da margem, de expandir o alcance dos enquadramentos. As analogias abrem o trabalho para a sua exterioridade.
Milton Machado

Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata.
Gilles Deleuze e Félix Guatarri

História do futuro fala da destruição de cidades imaginárias e de sua reconstrução. Parte de narrativas reais sobre cataclismos que a história indica de fato terem ocorrido, porém tanto tempo atrás que seus vestígios chegam até o presente borrados pelos contornos informes da imaginação. Jogo de analogias entre real e imaginário, embaralhar o tempo. A pequena cidade de Gibellina, onde a exposição de *História do futuro* viera a ocorrer - e onde foram acomodadas as esculturas do Modulo de Destruição e do Nômade (Fig. 17) -, é uma cidade que justamente passou por um processo de reconstrução: em 1968 a cidade foi totalmente destruída por um terremoto, sendo 12 anos depois reconstruída em terreno próximo à antiga cidade. Gibellina, assim como as Cidades Mais-que-Perfeitas, que prestes a entrarem em seus Ciclos de Vida, são reconstruídas ao lado de outras Cidades Mais-que-Perfeitas que passaram por seu Ciclo de Destruição para serem novamente construídas. A mesma cidade, onde o artista se depara com uma igreja, segundo ele, de desenho duvidoso: uma esfera de concreto

¹³⁷ Ibid. p. 71.

¹³⁸ RANCIÈRE, 2005, p. 59.

¹³⁹ MACHADO, 2012, p. 99.

como que penetrando um cubo. É então que Milton afirma, se suas ficções passarem no teste e suas analogias provarem ser produtivas, “os bravos habitantes da Cidade Mais-que-Perfeita de Gibellina” poderão muito bem exemplificar seus Nômades.¹⁴⁰

Figura 17 - Fotos das esculturas – *Módulo de destruição* e *Nômade*, Milton Machado, Museo Civico Gibellina, Itália, 1991.



Fonte: <<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/52/miltonmachado-gnr-portfolio.pdf>>
Acesso em: dez 2015.

A escultura do Nômade de Gibellina é uma esfera de mármore na qual o desenho formado pelos veios dourados sobre fundo negro reproduz claramente os atuais continentes, Américas do Sul, Central e do Norte e África separados por mares. A figura do Nômade, aqui, é vista como aquele que promove e reconstituição de unidades, mas a garantia dessa condição, é unicamente baseada na sua contínua e permanente mobilidade. O Nômade, bem como os outros personagens de *História do futuro*, o Sedentário e o Sujeito da Morte Vulgar, são personagens conceituais. Segundo Milton, porém, pode vir a ser necessário abrir as margens do trabalho e assim fazer analogias com o mundo real e pessoas reais, bem como “nossas

¹⁴⁰ Ibid. p. 6.

idades, nossos trabalhos, movimentos, projetos, sonhos e desejos”.¹⁴¹ Ampliar, os enquadramentos, abrir as margens, romper os limites, relativizar as delimitações. Abrir o trabalho para a sua exterioridade. Essa ação é aquela pela qual o Nômade se movimenta entre as Cidades Mais-que-Perfeitas, ampliando os horizontes a cada novo movimento. A mobilidade do Nômade é a condição mesma de sua exterioridade, que seja, de ser um agente no seu meio, através de sua constante transformação e constante movimento de criação. O Nômade é a analogia do próprio artista e, num sentido amplo, do homem como criador.

Nas ficções de *História do futuro*, o Nômade é aquele que, aparentemente, realiza movimentos impossíveis. Deleuze fala que “é preciso falar da criação como traçando seu caminho entre impossibilidades”, e o criador, por sua vez, ao mesmo tempo que cria suas próprias impossibilidades, também cria um possível. É necessário rachar as coisas, abrir as palavras, “para que se liberem vetores que são os da terra”.¹⁴² É necessário que uma diminuta esfera, penetre um imenso cubo, estabelecendo com ele relações nas quais se negociam posições e movimentos causadores de transformações são ativados. O encontro do Nômade e do Módulo de Destruição pode ser definido por expressões como: afetar e ser afetado; atravessar e ser atravessado; experimentar intercursos; combater e ser combatido; confrontar e ser confrontado; provocar; desafiar; fazer acordos; trapacear; fazer-se um com; ativar; jogar *com*. As ações do Módulo de Destruição são *reativas* em relação ao Nômade e *ativas* em relação às Cidades Mais-que-Perfeitas. O Nômade, é causa e verdadeiro motor de todos os movimentos em *História do Futuro*¹⁴³, mas ele realiza esses movimentos traçando um caminho entre impossibilidades. Seus movimentos sobre as superfícies do Mundo Mais-que-Perfeito e em relação ao Módulo de Destruição, poderiam também representar os próprios movimentos do pensamento. O Nômade, ao deslizar sobre superfícies, viaja pelos mundos e pelo tempo, modificando e afetando o mundo do qual faz parte.

História do futuro não é só um trabalho diverso em relação às linguagens que utiliza (desenho, fotografia, escultura, instalação, vídeo...). A própria multiplicidade de conceitos e campos do pensamento de que se apropria são múltiplas. O discurso não se deixa ser capturado por uma única categoria ou método. Essas multiplicidades que o atravessam são *rizomáticas*. O rizoma sempre se encontra no meio, entre as coisas, e esse meio não é um lugar da média e sim o lugar onde as coisas adquirem velocidade.¹⁴⁴ O trabalho de Milton também se coloca no meio, preenchendo lacunas entre campos aparentemente distintos,

¹⁴¹ Ibid, p. 51.

¹⁴² DELEUZE, 2013. p. 171, 172.

¹⁴³ MACHADO, 2012. p. 49.

¹⁴⁴ Ibid, p. 36.

criando diálogos e tensões entre eles e daí extraindo a sua potência, que se afirma na sua exterioridade. Sobre a relação do nômade com o rizoma, Deleuze e Guatarri afirmam:

Os nômades inventaram uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado. Nunca a história compreendeu o nomadismo, nunca o livro compreendeu o fora. (...) Mas a relação de uma máquina de guerra com o fora (...) é um agenciamento que torna o próprio pensamento nômade, que torna o livro uma peça para todas as máquinas móveis, uma haste para um rizoma.¹⁴⁵

O pensamento nômade é aquele que desestabiliza as formas e os modelos preestabelecidos, indo sempre em direção a uma exterioridade. Ele coloca as categorias em enfrentamento à medida que não permite ser capturado. Ele pertence ao espaço liso, espaço das intensidades, que rejeita as *estriagens* do dinheiro, do trabalho, da habitação e de outras organizações; ele é o espaço do *fora*, nele os pontos estão subordinados ao trajeto e é o trajeto que provoca as paradas. Contudo, pode-se habitar até mesmo os desertos e mares de modo estriado - pode-se submetê-los a organizações e *estriagens* - assim como se pode habitar de um modo liso as cidades, ser um nômade das cidades.¹⁴⁶

Tal é a tarefa do nômade, estabelecer espaços lisos onde não se pode caber mais nada além das *estriagens* predatórias do espaço. O nômade cabe, ele se coloca entre as coisas dilatando assim os espaços. No seu movimento de uma cidade a outra, ele assume novos papéis, novas qualidades, ele transpõe seus limites a cada nova paisagem. Ao artista – ao arquiteto sem medidas, ao filósofo desmesurado, ao Nômade -, cabe a tarefa de ampliar, multiplicar, forçar as fronteiras de um determinado território, desmontar os sistemas e expor as suas engrenagens. Estabelecer trajetos onde sempre se é estrangeiro. Criar mundos que introduzem fissuras e perturbam as ilusões e contradições do real. Ao artista cabe a tarefa de ser múltiplo ainda que a condição da realidade em que vive e estabelece trocas seja limitada. Atravessar a realidade como quem atravessa um imenso cubo.

¹⁴⁵ DELEUZE; GUATARRI, 2000, p. 35.

¹⁴⁶ Ibid, p. 165,166.

4 O INVENTÁRIO E A INVENÇÃO DA CIDADE

- Eu também imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras – respondeu Marco. – É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contrassensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número de elementos anormais aumenta a probabilidade de que a cidade realmente exista. Portanto, basta subtrair as exceções, ao meu modelo e em qualquer direção que eu vá sempre me encontrarei diante de uma cidade que, apesar de sempre por causa das exceções, existe.

Ítalo Calvino

Penso no inventário como um trabalho aberto, que acolhe tempos de silêncio, tempos de ressurreição e tempos de insurgência. Embora *inventário* no sentido estrito da palavra venha designar uma enumeração até o esgotamento daquilo que se pretende relacionar e reunir, uma totalidade de seu objeto expressa em arquivos existentes e que, portanto, em um determinado momento se fecha. Fazer um inventário da cidade nesse sentido, é um trabalho essencialmente da ordem do *impossível* - e por isso *inventário* e *cidade* parecem abrigar vetores opostos - dadas todas as visões, particularidades, histórias, miragens, lacunas e mutações as quais a cidade não cessa de incorporar, se transformando sempre em outra e sendo ao mesmo tempo muitas. Uma cidade que dilata indefinidamente, no tempo que se desenrola sobre ela e em tudo que esse tempo carrega, tanto de matéria como de ausência – algo que não pode ser definido, apenas visto parcialmente, pelo contorno dos mapas ou pelos registros da história. Como trabalho do impossível, então deve ser um trabalho de poesia, visto que essa é a única capaz de enumerá-lo e de pôr em evidência as contradições, os contrassensos e as áreas de vazio onde o discurso da razão se cala. E visto que essa é a mais apta em expressar as inaptidões e as fragilidades, a humanidade e os devires animais.

É então que *200 canudos para engolir o mar* é tão significativo nesse processo, nesse desejo de inventariar a cidade e de abarcar um impossível. O mar parece comportar tudo, o imaginável e o conhecido, mas também o impensável e o desconhecido depositado em suas profundezas ou movido pela sua imprevisibilidade. Seja porque durante muito tempo um lugar de chegadas e de partidas atravessado por caminhos e memórias – testemunho de

mudanças, de revoluções e de atrocidades -; seja pelos tantos aterramentos, os lugares onde recuou para permitir outras formas de vida e de viver, os lugares onde deixou de existir. O mar também parece comportar esses tempos alternados de silêncio, de ressurreição e insurreição, no seu recuar e avançar, nas suas ressacas e tempestades, no seu regurgitar os detritos da cidade e em tudo aquilo que permanece num fundo inacessível, mas que a história volta e meia acessa por ocasião de uma contingência. Seria o caso então de pensar o caráter impreciso e ambíguo do inventário, impreciso como as bordas do mar que nunca são as mesmas e que não cessam de realizar movimentos distintos.

Audioguias e 200 canudos não só compõem o inventário - juntamente com os trabalhos sobre os quais falarei aqui -, que proponho como trabalho prático para o mestrado, como são territórios aonde ressurgem questões e que alimentam desdobramentos dessa produção poética que pensa a cidade. No primeiro, o exercício da *ficcionalização* do real que coloca o tempo todo em jogo suas contradições e seu caráter irrisório. Também criar outros protagonismos através da ficção, projetar outros possíveis que colocam em dúvida as narrativas e discursos hegemônicos. Desmontar os discursos que se pretendem autoridade de uma história ou de um povo – seja através do humor, da apropriação dos dispositivos, ou por um deslizamento da linguagem -, questionar o que constitui esse *conhecer e falar sobre* o estranho, o desconhecido, o outro. No segundo, a tentativa de se apreender um todo, tudo aquilo que escapa os mecanismos que fazem mover cidade e ao mesmo tempo tudo aquilo que esses mecanismos constroem. Nesse sentido, um inventário que se constrói a partir de fragmentos e da montagem desses fragmentos, num processo ora de apropriação de dispositivos e desmontagem dos mesmos, ora de criação de narrativas e personagens. E que toma corpo em textos, áudios, vídeos e desenhos, como uma espécie de atlas que se apresenta em múltiplas linguagens e espacializações.

Não se trata necessariamente de parodiar os dispositivos os quais são suportes do conhecimento. Trata-se, sim, de falar sobre esses dispositivos, mas ao mesmo tempo desmontá-los e, quando possível, os ultrapassar. O ato de inventariar nesse sentido - que aqui não parte dos arquivos propriamente ditos, mas de fragmentos, pedaços de coisas dispersas, de apropriações e invenções - não pretende dar conta de um todo, antes de uma necessidade e de um olhar, um olhar que antes de tudo é limitado e arbitrário, mas que não desiste de se voltar para fora de si na busca de tudo aquilo que não se pode apreender. É impossível nomear a cidade, ao mesmo tempo podem ser lhes dado todos os nomes. Fazer então do inventário, um inventário de nomes possíveis, uma lista de afetos, de relações, de conflitos e de possibilidades. Marco Polo fez da sua cidade todas as cidades, e através desse movimento,

inventariou todas as suas virtudes, suas comichadas, suas vergonhas e brutalidades evidenciando, assim, o caráter múltiplo e ao mesmo tempo único que é vivenciar uma cidade singular que abarca, de diferentes maneiras, todas as outras.¹⁴⁷

O ato de inventariar, se relaciona com a sistematização de arquivos e documentos que estão diretamente conectados com as ideias de certificação da autoridade e do direito à propriedade. Segundo Leandro Pimentel, “o arquivo ganha importância no século XVIII como uma forma de garantia dos privilégios da classe dominante contra grupos que não conhecem mais a legitimidade da subserviência a seu poder”¹⁴⁸. O uso da palavra documento como elemento que compõe o arquivo, surge no século XIX [ele é uma prova de que uma ação aconteceu] e a necessidade dele se dá pela perda de força da palavra falada, por isso são necessários um papel e uma testemunha que certifiquem e legitimem essa autoridade. Pimentel destaca a prática do artista inventariante, que lança mão de materiais de arquivo a fim de desmontar e remontar uma ordem dada e de pensar “os modos e os espaços de conservação e circulação dos discursos memoriais e das narrativas cotidianas” num movimento que procura questionar os espaços e os discursos que delimitam esses espaços¹⁴⁹. E ainda, num mundo de vertiginosa oferta de imagens e textos, seria necessário, além de “notar o que está além da percepção imediata”, assumir uma postura proativa a qual se manifestaria como uma escritura-leitura.

Saber compor as imagens com o movimento que se dá em torno, ler aquilo que nunca foi escrito, perceber o futuro que se aninha nas imagens do passado são tarefas que podem derivar da prática inventariante. Desmontar uma ordem dada, deslocar os elementos para outro território e produzir uma nova composição a fim de construir uma leitura possível.¹⁵⁰

Ver o que está além, ler o que não foi escrito. Penso também na importância de um olhar arqueológico nesse projeto de inventariar a cidade. *Imaginar o inimaginável.* Em ensaio sobre a experiência de uma visita ao complexo de Auschwitz-Birkenau, palco de uma das maiores atrocidades da história da humanidade, o holocausto, Georges Didi-Huberman traz esse olhar o qual evidencia o horror que o museu institucionaliza como História. Ao percorrer, através de fotografias que produz na sua incursão por esse lugar, os rastros ainda latentes desse período da história, o autor se interroga sobre as práticas museológicas que visam transformar um “lugar de barbárie” em “lugar de cultura” – “o que dizer quando Auschwitz

¹⁴⁷ CALVINO, 1990.

¹⁴⁸ PIMENTEL, Leandro. *O inventário como tática*. In: Revista *Arte e Ensaio* n. 25. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ. maio de 2013. p. 113.

¹⁴⁹ Ibid, p. 112.

¹⁵⁰ Ibid, p. 117.

deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?”.¹⁵¹ Birkenau, por sua vez, que se assemelha mais a um sítio arqueológico, revela o tempo todo as marcas, as fissuras, e as ressurgências da matéria sobrevivente desse tempo de horror. É então necessário empreender um olhar arqueológico. O chão nesse lugar diz muitas coisas, seja pelos restos de concreto e pilhas de tijolos que não puderam ser destruídos ou removidos, seja pelas flores que brotam no exato lugar em que um dia milhares de pessoas foram incineradas, ou nas superfícies pantanosas onde repousam as cinzas de incontáveis assassinatos.

O fogo da história passou. Partiu como a fumaça dos crematórios, soterrado junto com as cinzas dos mortos. Isso significaria que não há mais nada a imaginar porque não há nada - ou muito pouco - a ver? Certamente não. Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.¹⁵²

É necessário então desconfiar do que vemos, pois não é possível dizer que “não há nada mais para ver”, é necessário ver apesar de tudo, “apesar da destruição, da supressão de todas as coisas”, saber mais. Saber olhar tal como um arqueólogo pois é partir de um olhar que interroga que podemos perceber que as coisas começam a nos olhar “a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados”.¹⁵³ O olhar arqueológico é então um movimento que parte principalmente dos restos, mas também das zonas invisíveis, do impensado, daquilo que é necessário imaginar. Também nessa perspectiva é necessário questionar sempre aquilo que se vê, duvidar e, se possível, remontar os fragmentos dispersos e anacrônicos.

4.1 *Atlas occipital da cidade do Rio de Janeiro – mapas ou jogo da memória*

Os mapas que desenho num pequeno caderno de capa dura são reproduções dos mapas dos bairros e outros lugares da cidade. Porém, não há nenhuma identificação imediata além dos contornos de suas fronteiras, são como borrões bem contornados ora preenchidos completamente por dentro, ora incompletos, ora compostos de sinalizações aparentes (mas não literais). Também não há nenhum tipo de hierarquia, a princípio, nem ao menos uma ordem alfabética. Não há nomes na mesma página identificando sua localização, escala

¹⁵¹ DIDI-HBERMAN, Georges. *Cascas*. In: Revista Serrote n. 13. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março de 2013. p. 108

¹⁵² DIDI-HBERMAN, 2013, p. 117

¹⁵³ Ibid. p. 127.

relativa, ou lugares no entorno, é como se cada lugar fosse uma ilha, completamente separado de todo o resto. É então que começo a misturar os bairros, liga-los, sobrepô-los (às vezes sobre si mesmos), quase emaranhá-los, uma tentativa de unir coisas aparentemente distantes, mas que feitas da mesma matéria (Fig. 18). A cidade do Rio, parece ser uma cidade partida, dividida pela ideia do outro que é tão distante quanto um estrangeiro, quando não, invisível. Quantos lugares minha mente irá ignorar e tantos outros ela irá arbitrariamente (e também intencionalmente) selecionar. É provável que os lugares relacionados à minha experiência na cidade estarão imediatamente ali, mas procuro, como que num movimento de deriva e desprendimento, me mover para aqueles lugares onde eu nunca cheguei a pisar, mas que povoam todo um imaginário relacionado à cidade. As palavras soltas pelas páginas são como pistas, que na verdade me fazem pensar num duplo sentido das materialidades que compõe a cidade, ao mesmo tempo físico e político. A terra movida, partida, remanejada, revolvida. O mar que avança, recua, regurgita, se enfurece. As rochas que identificam, permanecem e separam. As lagoas e as áreas alagadiças, a água mais a terra, a lama. E nos entremeios disso tudo, os caminhos, as marcas, as aberturas e os atalhos, andarilhos do tempo.

Figura 18 - Fotos - *Atlas occipital da cidade do Rio de Janeiro – mapas ou jogo da memória*, nanquim sobre papel (caderno, 10 x 15cm), 2017.



Na imagem central se lê: “aterro, enterro, desterro”. Na imagem inferior da direita: “lama até o pescoço”.
 Fonte: acervo da autora, 2017.

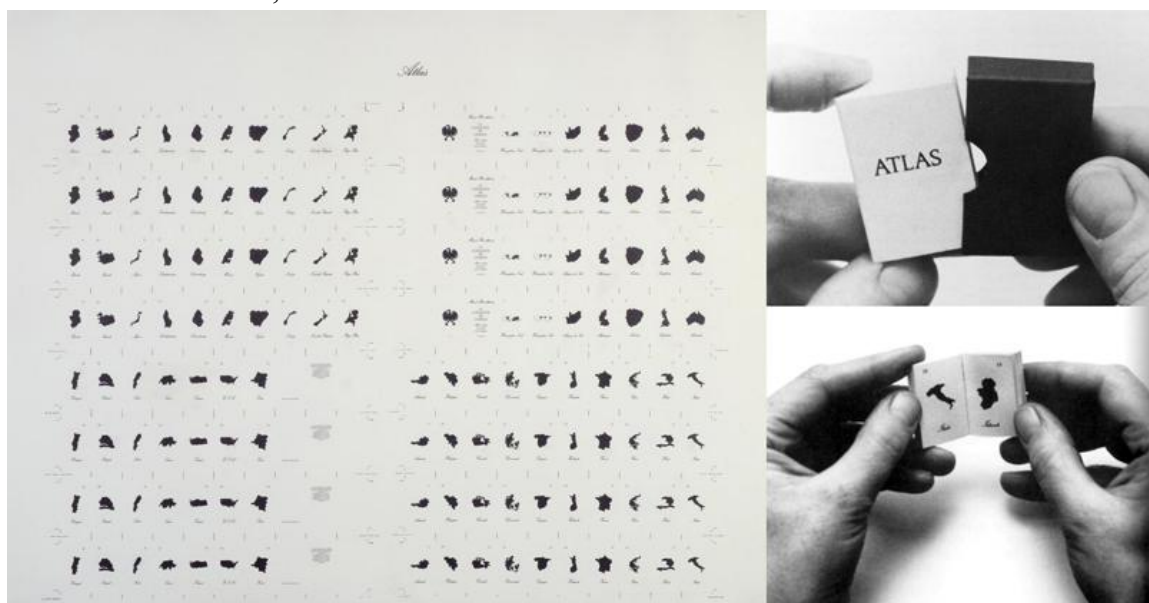
Penso no *Atlas* e no pequeno livro *A Conquista do Espaço*, ambos de Marcel Broodthaers (Fig. 19). O primeiro, a folha não cortada que corresponde as páginas do segundo, um atlas ironicamente mínimo (o livro mede 38 X 25mm) e extenso ao mesmo tempo, pensando no tipo de *representação* continental que propõe. Penso em todos os países, aqui nomeados, que são também como manchas ou formas pretas e planas, porém padronizadas em sua tipografia, um atlas feito para ser produzido em tiragens limitadas para “o uso de aristas e militares”. Broodthaers também representa os países selecionados com dimensões equivalentes, não importando as suas dimensões reais, eles também são cada um uma espécie de ilha. O trabalho do artista interrompe e interroga a leitura convencional dos mapas de um atlas na medida em que apaga e subverte essas convenções e os sinais que possibilitariam *ler* um mapa, como por exemplo as linhas azuis que representariam rios e lagoas entre outros sinais que indicam os aspectos geográficos do lugar em questão. Nesse sentido, o objetivo do atlas, uma possível leitura de todas as especificidades do lugar que ele proporciona e de seus limites, é negado, subvertendo sua função original num movimento que torna ele uma espécie de objeto decorativo, um objeto falho.¹⁵⁴ Sobre esse aspecto do questionamento das convenções no trabalho do artista, Lucy Bradnock, comenta:

No *Atlas*, a interrupção das convenções da criação de mapas pode ser vista em parte para fazer eco de sua atitude desafiadora em relação às armadilhas superficiais e aos sistemas classificatórios do mundo da arte. Com o *Atlas*, no entanto, ele ampliou seu objetivo para incluir todas as formas de sinalização sistemática, revelando uma desconfiança fundamental com os sinais que governam nossa compreensão do mundo.¹⁵⁵ (Tradução minha)

¹⁵⁴ BRANDNOCK, Lucy. *Atlas*, Marcel Broodthaers. Disponível em:
 <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/broodthaers-atlas-p07213>> Acesso em: set. 2017

¹⁵⁵ Ibid.

Figura 19 - Fotos - *La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, Marcel Broodthaers, 1975.



Fonte: <<http://hoolawhoop.blogspot.com.br/2015/06/the-conquest-of-space-atlas-by-marcel.html>>
Acesso em: set. 2017.

Nesse sentido, representar mapas (ou as imagens que compõe um atlas), subvertendo suas funções e ordenações prévias, pode ser tanto objetivo de uma crítica às convenções e códigos impostos, como de um campo diverso que se abre para uma nova forma de ler e estabelecer relações com determinado lugar, ou território. Uma espécie de leitura que de certa forma abandona a linearidade e a ideia de totalidade, para estabelecer novas relações, analogias e formas de perceber os espaços através de um processo de desmontagem, montagem e remontagem.

Compreender o atlas como um trabalho de montagem das imagens, em que as coisas adquirem novos sentidos conforme se aproximam, se distanciam ou se sobrepõem. A ideia de montagem como uma ferramenta que é capaz de reconfigurar a realidade, os espaços, os tempos e a forma de percebê-los, é a ideia que Didi-Huberman traz na exposição “*Atlas – Como levar o mundo às costas?*” (2011, Museu Reina Sofía) que parte do *Atlas Menemosyne* de Aby Warburg para contar a história da arte do século XX e início do século XXI, a partir de um ponto de vista que rompe com os sistemas históricos tradicionais da crítica de arte.

Didi-Huberman destaca que o Atlas de imagens como gênero científico surge no século XVIII e se desenvolve nos séculos XIX e XX abrigando as mais variadas temáticas e abordagens, possuindo exemplares de grande importância e riqueza visual e em outros casos, exemplares de representações detestáveis nos campos da antropologia e psicologia, como “por exemplo o Atlas do homem criminal de Cesare Lombroso ou alguns dos livros de fotografias

«raciais» constituídos por pseudo-eruditos do século XIX”. O *Atlas Mnemosyne*, elaborado por Aby Warburg entre 1924 e 1929, se constitui uma obra de referência no âmbito das artes visuais. Esta obra é uma transformação no modo de compreender as imagens, pois os objetos de investigação são dispostos em painéis móveis de maneira que podem ser montados, desmontados e remontados constantemente. O conceito de montagem é importante nesse contexto, pois permite a reconfiguração das ordens das coisas, dos lugares e do tempo rompendo com um sentido linear e incontestável das narrativas históricas. É o deslocamento das coisas de seu lugar fixo, imutável e previamente construído, de modo a abrir passagens e caminhos onde podem se estabelecer novas analogias, novos “trajetos de pensamento” e novas formas de compreender o mundo. É estabelecer novas posições para as imagens sem, contudo, torna-las definitivas.

Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas — como num dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia—, mas para recolher segmentos, troços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência.¹⁵⁶

O processo de construir um Atlas, nesse sentido, seria então permeado por movimentos constantes de desmontagens, recomposições, deslocamentos e desorientações — deslocar o espaço onde pensávamos ser ele contínuo e reuni-lo onde imaginávamos haver fronteiras. As lâminas de um Atlas, dispostas em uma mesma superfície, demonstram as diferentes formas de representar um espaço, evidenciando diferentes pontos de vista pelos quais é possível ver o mundo. O que se torna então visível na montagem das imagens, é o próprio tempo, afirma Didi-Huberman. Caberia então a cada um, “converter tal visibilidade na potência de ver os tempos: um recurso para observar a história, para poder manejar a arqueologia e a crítica política, “desmontando-a” para imaginar modelos alternativos”.¹⁵⁷

Os nomes me interessam muito, gosto da capacidade de um nome dizer coisas diversas, gosto dos nomes da ciência e tudo que eles podem carregar, as analogias que podem estabelecer com outros campos do conhecimento. O ato de nomear faz parte do processo de classificação ao qual se submete o mundo, numa tentativa de revelar as coisas como elas são (mesmo que parcialmente) ou como elas foram lidas em determinado momento da história. Um nome carrega rastros das coisas e do tempo, é ao mesmo tempo uma expressão da

¹⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Apresentação da exposição *Atlas – Como levar o mundo às costas*. Museu Reina Sofia, 2011. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>> Acesso em: set. 2017.

¹⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, 2011.

sobrevivência e um anúncio, ele convoca as coisas a existirem no mundo. Nomear também pode ser uma forma de materializar aquilo que ainda não se sabe, um desejo ou uma profecia, como por exemplo quando os pais colocam o nome no filho que ainda está na barriga. Um nome então abriga ao mesmo tempo traços de semelhança, de incongruências e paradoxos, de não saberes, e de coisas futuras. Então, o *Atlas Occipital*. Na biologia, o osso *occipital*, a parte traseira inferior do crânio (o *chão da cabeça*) e o lóbulo *occipital*, encarregado de processar as imagens; a vértebra *atlas*, a primeira vértebra da coluna que se articula com o osso occipital e que de certa forma sustenta o crânio. Atlas, o Titã de mitologia grega que sustenta o peso da abóboda celeste nos seus ombros e por isso adquire um conhecimento incalculável; Atlas, a forma visual destinada a sistematizar um tipo de conhecimento do mundo numa configuração que pode abrigar múltiplas imagens e relações entre elas; Atlas, a montanha, Atlas, o oceano (o Atlântico). As dimensões contrárias que essas imagens remetem, o imenso e o microscópico, o universal e o íntimo, o mito e a ciência, parecem fazer muito sentido no meu trabalho, ao mesmo tempo que carregam o humor das coisas que são opostas e ao mesmo tempo semelhantes. *Atlas* como a montagem e observação de imagens e coisas sobreviventes, insurgentes, de coisas desaparecidas e de coisas a lançar em direção a um futuro possível.

Anotação de caderno 2010/2011

Grandes enxames: as efeméridas vivem um dia, as cigarras podem viver até 17 anos embaixo da terra.

4.1.1 *Lista de insanos e Lista de insanos, parte 1 – A boca quase sempre consome*

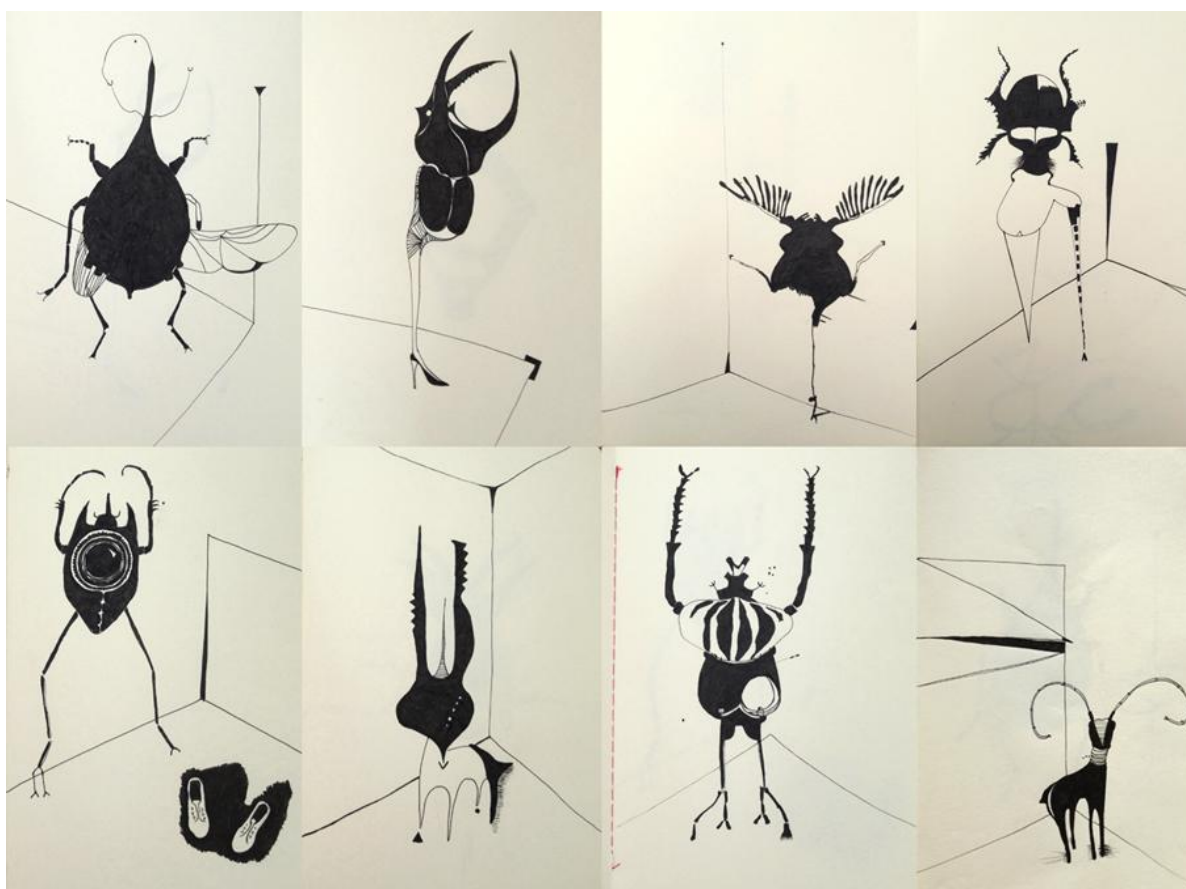
Lista de insanos (Fig. 20) é uma série de desenhos de personagens que compõem o inventário da cidade do Rio de Janeiro o qual proponho como projeto prático para o Mestrado. São desenhos construídos a partir da minha vivência diária na cidade, no caminhar pelas ruas e observar as pessoas, conviver com as pessoas, mas também me observar como habitante desse espaço e tentar entender como ele afeta a mim e as pessoas que o habitam. Os desenhos partem de um interesse pelas formas e abordagens dos desenhos científicos de insetos e também da minha prática de criação de personagens - embora frequentemente misture nos desenhos morfologias estranhas ao grupo dos insetos. Num determinado aspecto, há uma referência à ciência e aos artistas viajantes, na prática dos naturalistas da coleta e catalogação de espécies e na representação dos tipos urbanos feitas pelos artistas viajantes no Brasil do

século XIX, por exemplo - embora não tenha nenhuma pretensão de me aproximar esteticamente dessas formas de representação. Creio que essa referência se dá mais numa crítica a essas práticas, uma vez que se observa nelas um viés científico circundado pelo discurso institucional o qual tem como ponto norteador a busca pelo *sentido* e pela *verdade* através da representação; enquanto penso a representação de personagens também como uma expressão do *não saber*, da tentativa de capturar algo que não é explicável em sentenças discursivas.

Desejo trazer a figura dos insetos sobretudo na sua forma de potência: de levante coletivo, de metamorfose, de resistência, de escape, de destruição e construção, num contraponto aos aspectos negativos que se relacionam com os sentimentos de *repulsa* e com a ideia de controle – no sentido de impedir que esses animais proliferem ou sejam vistos onde não são desejados. Os insetos também são ao mesmo tempo o *estranho* e o *familiar*; estranho no que concerne à diferença (eles parecem ser o grupo de animais que mais diferenças comportam) e à necessidade de os mantê-los à distância aceitável; e familiar no sentido de que compartilhamos com eles o espaço e no sentido de sua função necessária dentro de um todo, função primordial no que diz respeito ao equilíbrio e manutenção da própria vida. Somado a isso, penso que as questões como as relações de espaço – os cantos, as esquinas e as bordas -, os corpos que habitam esses espaços, as ideias de restos e de invisibilidade, também passam pelo processo de produção dos desenhos e do vídeo que é um prolongamento poético da série. No vídeo, *Lista de insanos, parte 1 – A boca quase sempre consome*¹⁵⁸ (2min24, 2017), o que está em jogo, entre outras coisas, é sobretudo o tempo em que esses personagens aparecem e desaparecem na tela, a forma como se duplicam ou multiplicam, os enquadramentos de detalhes e a trilha sonora que também traz a ideia de um tempo que se desenrola e é interrompido, num lugar que não temos certeza aonde fica. (A trilha é um áudio apropriado e modificado de uma peça de Beckett, *Act without words*). Esse conjunto de pontos de vista, tempos específicos para cada imagem e trilha sonora, conferem uma certa teatralização para as imagens que passam a fazer parte de uma narrativa, porém, aqui nem os personagens nem as ações são nomeadas ou seguem um curso definido.

¹⁵⁸ Disponível em: <<https://vimeo.com/212936409>>.

Figura 20 - Desenhos - série *Lista de insanos*, nanquim sobre papel (caderno, 14x21cm), 2016-2017.



Fonte: acervo da autora, 2017.

A peça *Act without words* (escrita em 1956) mencionada anteriormente, trata-se de uma ação sem falas (como o título indica) com trilha sonora de John Beckett, primo do autor, na qual o único personagem realiza ações que são respostas aos objetos que aparecem misteriosamente em cena (corda, tesoura, cubos, água...). O cenário é uma espécie de deserto onde o homem é lançado a contragosto e de onde ele tenta sair mais é impedido repetidas vezes por uma espécie de força invisível. Percebendo esses aspectos, vejo que no momento em que me aproprio da trilha sonora da peça, não é exatamente como uma tentativa de trazer essa narrativa para o meu trabalho, embora me interessem essas situações absurdas a que o personagem é submetido, a solidão em que ele se encontra e o caráter misterioso dos acontecimentos. O áudio de peça é composto tanto pela trilha sonora instrumental como por sons de apito que marcam as ações e os sons que são gerados pelos movimentos do ator. Creio trazer para o meu trabalho essa sensação de mistério causada pela trilha instrumental bem como uma não localização produzida pelos sons de apito (ou gritos, já que o áudio é

distorcido pela edição) e pela sensação causada pelos sons dos movimentos que não podemos identificar, já que as imagens que aparecem na tela são estáticas.

Quando penso na ideia de *personagens alotrópicos* em meu trabalho, utilizando o conceito da física e da química, a *alotropia* dos elementos, é uma tentativa de trazer a forma fluída que penso para esses personagens. A alotropia é um fenômeno pelo qual um mesmo elemento se transforma em elementos diversos conforme as ligações que estabelece com outros elementos. Assim, um personagem pode ser em momentos diferentes, um animal, uma sensação, uma pessoa ou uma ideia, dependendo da relação que ele estabelece com seu meio. Deleuze, quando fala do personagem Gregor Samsa de *A Metamorfose* de Kafka, fala de um *devir animal, um devir inseto*. O autor relaciona esse devir animal com as ideias de fuga, de *desterritorialização*, de fluxo e intensidade que são questões que me interessam pensar nesses personagens que desenho.

Devir-animal é, precisamente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes.¹⁵⁹

O *devir-animal* de Gregor Samsa, “o seu devir coleóptero, besouro, escaravelho, barata”, é aquilo que traça uma intensa linha de fuga não só em relação ao seu triângulo familiar, como do triângulo burocrático e comercial – as aparições progressivas do gerente que vem fazer ameaças, o pai “que está de volta para o serviço no banco e dorme com o uniforme, prova da força exterior que está ainda submetido” e os três inquilinos burocratas que se intrometem nos lugares antes ocupados pela família. Gregor não só se transforma em inseto para fugir do pai, como para encontrar uma saída onde este não conseguiu encontrar, para escapar do gerente, da burocracia e do comércio no momento em que alcança uma região em que nem sua voz é identificável, é como um zumbido, “um piar aflitivo que arrasta a voz e baralha a ressonância das palavras”¹⁶⁰. Sendo assim, penso que é como se Gregor se transformasse por uma implicação do próprio meio que o encurralou, mas que por outro lado não pode impedir, ou nunca poderia impedir, que ele pudesse estabelecer essa zona de fuga em que acabou se encontrando.

¹⁵⁹ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Kafka, para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. p. 34.

¹⁶⁰ DELEUZE; GUATARRI, 2003, p. 34, 36.

Bairro da Glória, julho de 2017. [Fragmento de reportagem]

Ele insistia [não era o que diziam na legenda], no final de semana voltava pra casa. Metia o pé e ia pra casa.

“Eu não moro na rua, eu só dependo da rua.”

4.1.2 Memorial do esquecimento – Assinar e carimbar todas as vias

O vídeo *Memorial do esquecimento* (Fig. 21) é constituído por uma ação simples e contínua. Trata-se de um papel sendo carimbado constantemente no mesmo lugar até o momento em que não se identifica a forma do carimbo, mas uma grande mancha vermelha resultado das sobreposições contínuas da imagem carimbada - um apagamento ao inverso, no sentido de não identificação do seu conteúdo. A imagem do carimbo é feita a partir de um dos personagens da série *Lista de insanos*, um corpo misterioso e ambíguo.

Penso nesse trabalho, num primeiro momento, na apropriação crítica de um objeto ordinário do universo dos escritórios e cartórios – o carimbo, como símbolo de uma burocracia que confere autenticidade aos arquivos e documentos. Na burocracia que tende a lançar os corpos ao esquecimento, e na legitimidade dos arquivos e documentos que muitas vezes tende a excluir corpos. O próprio título do trabalho joga com palavras opostas, mas que nesse caso, evidenciam a ideia de um esquecimento institucionalizado. Memorial, como aquilo que é memorável, digno de ser lembrado; esquecimento como aquilo que intencionalmente se quis omitir, relativizar, ou jogar à margem.

Figura 21 - Foto do vídeo - *Memorial do esquecimento*, 2min55, 2017.



Fonte: acervo da autora, 2017.

É certo que o carimbo também pode remeter a outros conceitos, como multiplicidade, repetição, matriz e cópia, marca, vestígio, testamento, identificação, pertencimento e propriedade, impressão, etc. Nesse sentido, o objeto e aquilo que ele produz, é permeado por imagens que atravessam as ideias de memória, de história e dos poderes que conferem legitimidade; como também a imagem como uma marca de um tempo, um resquício ou um índice que remete sempre à uma outra coisa. No caso do vídeo, a mancha como um apagamento pela repetição e não identificação das formas e, ao mesmo tempo, como índice da repetição de um mesmo procedimento, mas que observando de perto, é como se formasse uma multidão de corpos unidos, um turbilhão de corpos vívidos.

Lista dos nomes de rua, setembro de 2017

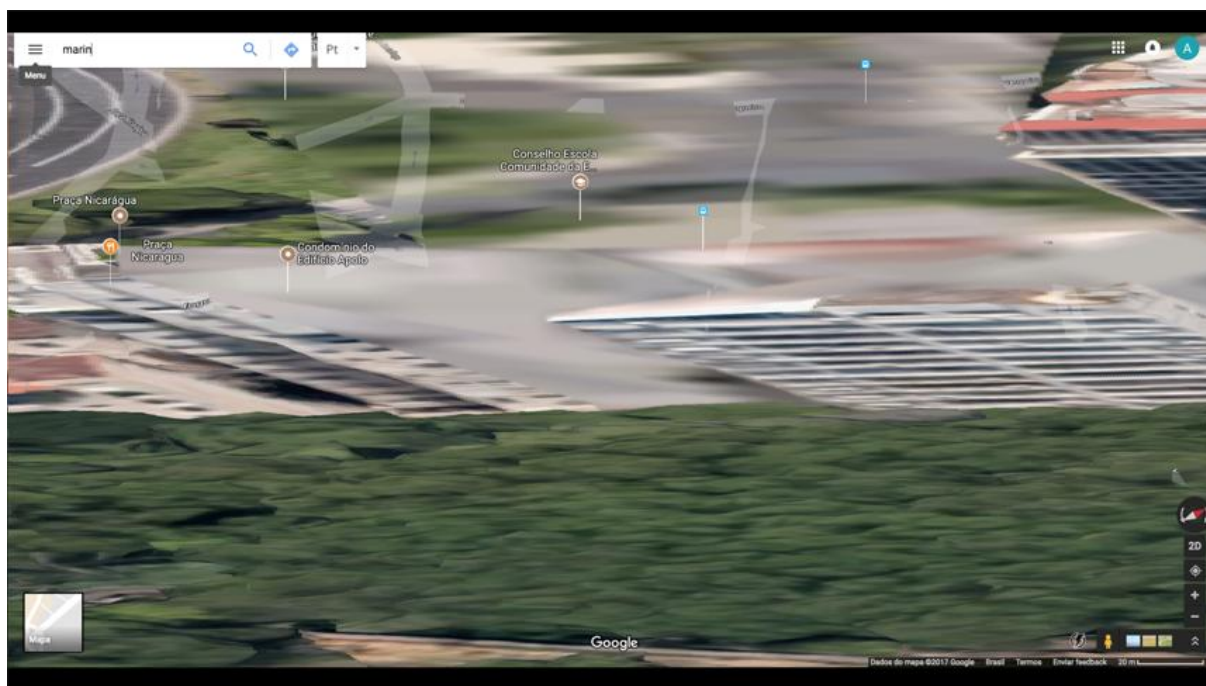
Rua com nome de general. Rua com nome de político. Rua com nome de Rei. Rua com nome de mulher. Rua com nome de artista. Rua com nome indígena. Rua com nome africano. Rua com nome de santo. Rua com nome de professor. Rua com nome de escritora. Rua com nome europeu. Rua com nome de mártir. Rua com nome de herói. Rua com nome de pessoa morta. Rua com nome de morto. Rua com nome de vivo. Rua com nome de bicho. Rua com nome de árvore. Rua com nome de livro. Rua com nome de planeta. Rua com nome de país. Rua com nome de rua. Rua sem nome. Rua sem nome. Rua sem nome. Lugar sem nome. Casa sem número. Casa vazia. Rua vazia com nome de pessoa. Rua com nome de pessoa sem casa. Rua ocupada. Rua conflito. Rua com nome de guerra. Rua com nome de gente de bem. Rua com nome de gente que faz justiça contra outras gentes. Rua do decreto. Rua removida. Rua onde eu pensei que havia uma cidade. Rua onde eu pensei que haviam muitas cidades. Rua sobre a qual havia uma montanha e eu os olhos fixos sobre a rua. Rua do esquecimento. Rua da lembrança. Rua sem saída. Rua sem sentido.

4.1.3 Apropriações nos vídeos *Deriva mediada* e *Um par e o chão*

O vídeo *Deriva mediada* (Fig. 22) é uma apropriação da plataforma do *Google Maps* numa incursão *turística* pelos pontos mais conhecidos da cidade do Rio de Janeiro e outros nem tão conhecidos ou visitados. No vídeo, incorporei tanto as impossibilidades que o aplicativo me colocava – a de acessar determinados lugares ou de fazer determinadas *manobras* – quanto os erros proporcionados pela lentidão do aplicativo e a sua simultânea captura em vídeo e pelas próprias fotos do *Street View*, que muitas vezes captura corpos pela metade ou momentos diferentes de um mesmo lugar, gerando uma quebra no tempo de *visita* nos fazendo perceber que na verdade não estamos no presente, e sim num passado recente. A própria função do aplicativo é desvirtuada, na medida em que a facilidade de se locomover de um lugar para o outro e de *acessá-los* passa a ser limitada. É então que o mecanismo da apropriação também modifica o próprio sentido do dispositivo apropriado, uma vez que ele foi destacado de sua função inicial através não exatamente de um novo uso, mas sim de um *uso inadequado* que extrapolou seus limites e impediu seu funcionamento adequado.

O *Google Maps*, como um serviço de visualização de mapas e imagens de satélite do planeta terra e também fora dele - pensando os mapeamentos da lua e de marte, o *Google Moon* e o *Google Mars* –, acumula cada vez mais funções e recursos que permitem o acesso aos mais diversos lugares, não só através das imagens que captura, como também de informações e dados diversos sobre os lugares mapeados. Nesse sentido, é um serviço, como tantos outros da empresa Google, que opera numa ideia de abarcamento de uma infinidade de informações através de seu acúmulo e operacionalização e de mapeamentos diversos disponibilizados ao usuário, mas que também faz perceber na sua estrutura uma ideia intrínseca de controle e monopolização da informação. Contudo, a ideia do *controle* é de certa forma oferecida ao usuário: controle do tráfego, controle do tempo para chegar de um lugar ao outro, controle das direções e dos caminhos a escolher. O que um serviço como esse oferece é quase como que poderes sobrenaturais ao usuário, uma vez que este pode *atravessar paredes*, fugir de engarrafamentos por meio de uma busca, saber o que os outros dizem sobre determinado lugar, etc. Porém, esse poder de controle é sempre mediado e o usuário acaba produzindo mais informações sobre si que farão parte desse imensa rede de dados que não cessa de ser alimentada e serve aos mais variados fins.

Figura 22 - Frame do vídeo - *Deriva mediada*, 5min10, 2017.



Fonte: acervo da autora, 2017.

É claro que uma ferramenta como o *Google Maps* e seus derivados, fornece possibilidades e facilidades que jamais imaginávamos em outros tempos e, de certa forma, é possível ultrapassar o seu uso comum, ir além das facilidades diárias, extraindo daí possibilidades infinitas de pensar os mapeamentos e os lugares. Porém é necessário lembrar, a plataforma é uma mediadora com funções definidas e pré-estabelecidas, cabe ao usuário contorná-las ou subvertê-las, forçando os limites do meio e criando atalhos ou simplesmente tornando-se consciente dessa mediação. Ao mesmo tempo, esse caráter mediador da máquina faz pensar até que ponto nossa experiência física com o espaço não é também mediada a todo o tempo, não só por máquinas e interfaces diversas, como pelos caminhos – os que podemos e os que não podemos acessar - e pela nossa própria forma de entender o espaço e se relacionar com ele. Na nossa experiência e embate corporal diário com a cidade, o que se coloca no meio dessa experiência, o que impede ou facilita o acesso das pessoas à cidade?

Um par e o chão (Fig. 23) é um vídeo no qual me aproprio de um conjunto de imagens específicas de uma peça de teatro filmada. Na peça *Esperando Godot* de Beckett, o personagem Gogo, no início do primeiro ato, tenta retirar seus sapatos com muita dificuldade, essa é uma ação marcada na peça. As imagens que seleciono são os planos em close relativos à essa tentativa de Gogo retirar os sapatos, bem como os pés (tanto de Gogo como de Didi) em repouso com seus sapatos. O vídeo se desenrola na repetição e na fragmentação dessas ações: pés em repouso com os sapatos calçados (ora Gogo, ora Didi), pé saindo do chão, pé apoiado no joelho e a tentativa de remover o sapato. A repetição tanto das imagens com das figuras que elas mostram - os pés de ambos os personagens-, bem como a fragmentação dessas imagens, transmite uma sensação de exaustão crescente, que só é eliminada no momento final com as imagens novamente em repouso.

Figura 23 - Frame do vídeo - *Um par e o chão*, 2min13, 2017.



Fonte: acervo da autora, 2017.

No caso da apropriação dessas imagens, não vejo necessariamente a subtração do sentido original das imagens no contexto da peça, antes um recorte e uma maximização de um mesmo movimento e do sentido que esse movimento e essa dificuldade transmitem para aquele que vê. Há um personagem que não tem problemas com os sapatos e que permanece com os pés em repouso, e há outro personagem que luta contra um sapato que não lhe cabe – mesmo quando este está em repouso se percebe essa inadequação da forma, os sapatos não estão completamente amarrados e parecem esgarçados. Em resumo, o vídeo mostra uma ação e a dificuldade de ela se completar ou encontrar um desfecho e o consequente esgotamento relacionado a essa tentativa.

Glória, 22 de maio de 2016, domingo

Sapatos velhos e fotografias. Pares de sapatos enfileirados ou jogados

Fotografias espalhadas. As famílias embaralhadas em pilhas

Objetos de todo o tipo e desuso.

Projetores quebrados.

Presciliano Silva e a lembrança do batizado esquecido.

4.2 Um aspecto – a potência dos restos

(...) os corpos sempre se organizam para adquirir potência, apesar do regime ou situação.

Laércio Redondo (trecho da instalação sonora *Ponto Cego*)

O Shopping Chão é um tipo de comércio, radicalmente informal e alternativo que tem uma de suas localizações entre os bairros da Glória e Lapa. Os objetos vendidos, são em sua maioria provenientes de garimpos do lixo residencial, doações e trocas. Os vendedores, são moradores da região e proximidades e alguns deles, pessoas em situação de rua. Nas calçadas, sobre lonas ou grandes pedaço de pano, objetos de todo o tipo são expostos para serem vendidos. Há uma relação de troca entre os moradores de região e os vendedores, uma vez que muitos doam e também compram objetos na feira, fazendo circular objetos que a princípio seriam descartados. Heteróclito, talvez seja a melhor palavra para descrever esse cenário em que tudo se mistura. A princípio, não parece haver hierarquia a ser seguida, antiguidades se juntam a *quinqüilarias* ocupando o mesmo espaço e compondo a mesma rede de relações e trocas. O Shopping Chão (Fig. 24), como feira ilegal e como um lugar onde o status dos objetos adquirem outro sentido, está à margem das feiras de antiguidade oficiais como a Feira da Praça XV onde existe uma hierarquia definida não só no que se refere à classificação dos objetos como as funções que seus atores exercem. No Shopping Chão, o catador, por exemplo, assume todas as funções se tornando o protagonista da atividade que executa. Ele garimpa, seleciona, classifica, expõe e vende. E, embora não pareça haver critério, em muitos casos o que se vê é uma espécie de curadoria de objetos que de alguma forma se assemelham ou dialogam. É assim no brechó das Barbies peladas e sentadas todas na mesma posição com os braços para o alto; ou no brechó dos brinquedos muito miúdos; o brechó dos fios, carregadores e pedaços de eletrônicos de todo o tipo; o brechó dos sapatos enfileirados e das fotografias antigas de gente desconhecida; o brechó das enciclopédias, das revistas antigas e das pinturas de gosto duvidoso etc.

Observar esse cenário é para mim quase um hábito diário. É verdade que o hábito às vezes nos cega em muitos aspectos, nos fazendo selecionar e isolar o que nos interessa mais. Mas é impossível não pensar nesse lugar, com todos os conflitos que ele possa carregar, como

um lugar de resistência, onde além de auto-organização, existe uma economia e um pensamento criativo que é posto em ação. De alguma forma esse lugar afeta o meu trabalho quando penso sobre a cidade e questiono os sistemas tradicionais de organização do mundo, não só porque chama a minha atenção pela sua peculiaridade, como também é o lugar onde se fazem meus trajetos diários. Além disso, esses objetos heteróclitos todos expostos, fazem pensar nos resíduos todos que a cidade vai deixando para trás, nas fotografias que nenhum familiar guardou, nos sapatos que desenharam os caminhos emaranhados pelas ruas, nas máquinas fotográficas desprovidas de sua função e em todos os objetos ordinários que não parecem fazer sentido algum, mas que quando postos do lado das fotografias, dos sapatos e dos projetores quebrados contam toda uma *história* impossível de ser escrita, ou que ninguém em outro tempo pode escrever. Esse chão em que as coisas se organizam de forma estranha e nada linear é o único que pode contar as coisas dessa forma. Uma história que não diz respeito a um ou outro personagem ou acontecimento perdido numa fotografia antiga ou numa dedicatória de um livro, mas sim em toda uma malha de histórias que se cruzam nas suas particularidades e semelhanças, se sobrepondo e revelando a imagem de uma cidade que são muitas ao mesmo tempo, uma cidade que não cessa seu processo de nascimento e morte.

Figura 24 - Fotos - Shopping Chão, feira de domingo na Rua Augusto Severo, Glória, Rio de Janeiro, 2016.



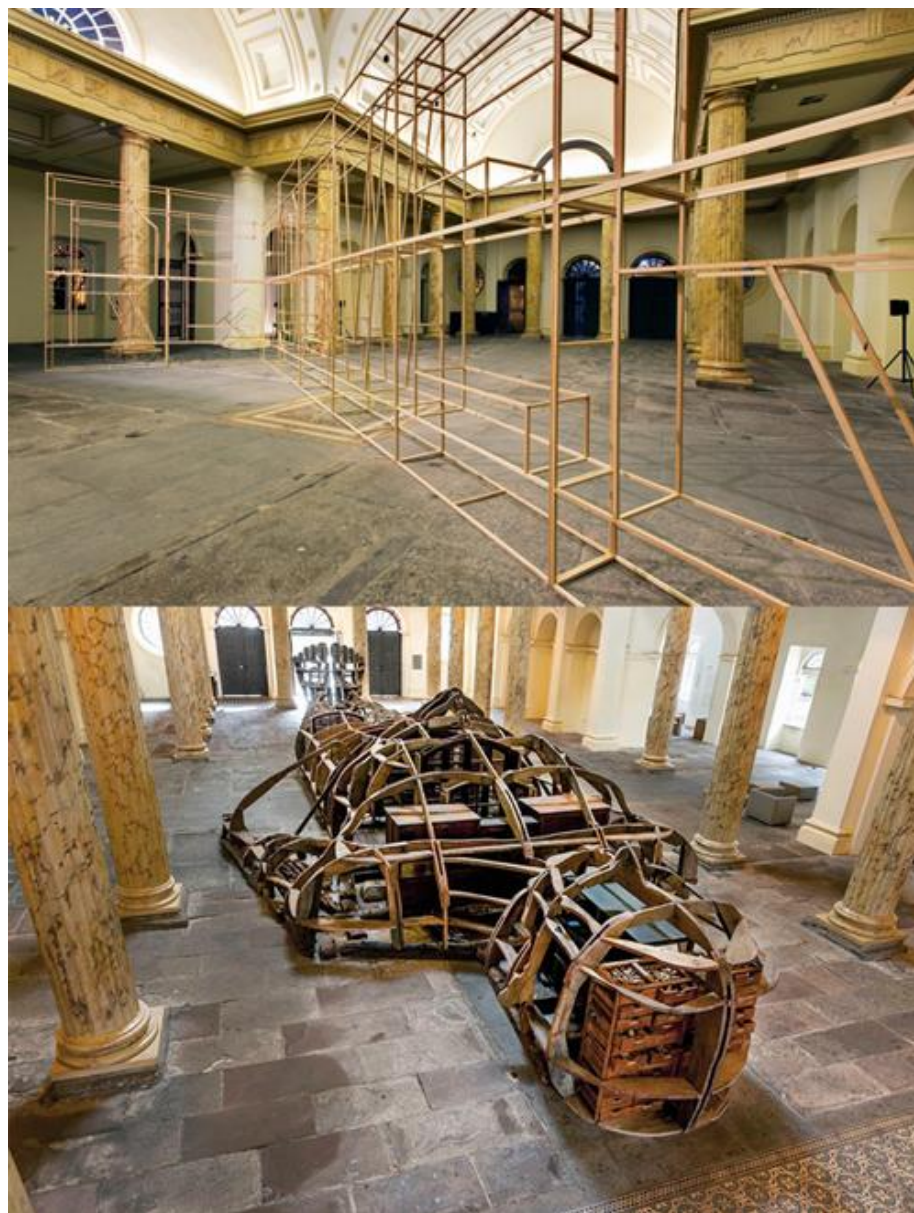
Fonte: acervo da autora, 2016.

Quando Laércio Redondo instala no salão principal da Casa França Brasil a imensa palavra *Revolver* feita de estrutura de madeira vazada, em que dependendo de nossa posição a palavra ganha ou perde legibilidade, é como se percorresse e examinasse esse movimento de

ver e perceber uma história fissurada – ora visível, ora cego -, um jogo de presenças e ausências formado de fragmentos, detritos e lampejos de coisas sobreviventes. O texto lido pelo artista e reproduzido por alto falantes no mesmo salão, conversa com essa imensa palavra, onde o artista fala sobre a passagem do tempo e as relações da cidade entre a arquitetura e a história.¹⁶¹ Já o *Ulysses* de José Rufino, também instalado no mesmo salão da Casa França Brasil ocupando quase todo seu vão central, é um gigante feito de restos de madeira, pedras e materiais residuais - coletados em escavações, demolições e aterros do rio -, que apresenta toda a materialidade e potência dessa memória impressa em fragmentos e resíduos do tempo. Ao mesmo tempo, esse corpo descarnado do herói, e como que exumado, remete a tantos outros corpos dispersos e também fragmentados no corpo da cidade.

¹⁶¹ LAÉRCIO REDONDO. Site do artista. Disponível em: <<http://www.laercioedondo.com/pt/ponto-cego/>>
Acesso: Set. 2017

Figura 25 - Fotos das instalações - *Ponto Cego*, Laércio Redondo, 2013 (imagem superior); e *Ulysses*, José Rufino, 2012 (imagem inferior).



Fontes: <<http://www.laercioredondo.com/pt/ponto-cego/>> e <<http://www.joserufino.com/site/obras/>> Acesso em: out. 2017.

Parece que esses dois trabalhos trazem, em suas respectivas materialidades e poéticas, duas formas diferentes de perceber a memória e o presente de um lugar que convergem na ideia de um olhar arqueológico (Rufino também é paleontólogo). De um lado o resto, aquilo que sobreviveu, seja um objeto deteriorado ou um relato. De outro, as ausências, os buracos, esses espaços entre a palavra e entre esse corpo incompleto, porém ressurgido mesmo com tudo aquilo que lhe falta. Didi-Huberman fala dos artistas contemporâneos como sábios que

“recolhem pedaços dispersos do mundo como faria uma criança ou um trapeiro” e assim deslocam as coisas de suas classificações habituais, fazendo surgir um novo tipo de conhecimento, abrindo nossos olhos “sobre aspectos do mundo inadvertidos, sobre o inconsciente da nossa visão”.¹⁶² O chão, os solos, por sua vez, seriam também o lugar dessa observação e dessa busca, tanto da criança, que agachada observa o caminhar e o caminho dos insetos, como do trapeiro, que tem no solo o lugar de onde extrai possibilidades e que testemunha sua luta pela vida. Pois “os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências”.¹⁶³

Blog Como Engolir o Mar, novembro de 2011

Vivia do ofício de recolher. Sobras, excedentes, restos. E carregava-os. Restos materiais de algum objeto humano. Um enlatado constituído por artérias e veias, um gasto motor movido à propulsão sanguínea. Rodas e pedais de couro cru. Canais cartilagosos vazios, lanternas riscadas. Arrastava-os pelo caminho, um volume cada vez maior e mais pesado. Aos poucos, nem recolhia mais. Carregava e ia arrastando o que encontrava pelo caminho. Aos poucos, carregador e restos não mais se distinguiam. Somente uma grande massa, um volume de cores e pernas andando pelo caminho. Um volume de olhos e cabeça. Uma grande massa de restos se erguendo pelo caminho.

¹⁶² DIDI-HUBERMAN, 2011.

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN, 2013. p. 129

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Colônia, Museu Bispo do Rosário, maio de 2016. [Fragmento de deslocamento]

“Eu preciso destas palavras escrita.”

Lembro de passar pela primeira vez pela Estrada do Guerengüê em Jacarepaguá antes de chegar ao Museu Bispo do Rosário. Seria a minha primeira vez ali também. Ver a obra de Arthur Bispo do Rosário em toda a sua potência e urgência, depois os artistas e visitantes caminhando num cortejo a carregar o seu Manto. Um silêncio, uma reverência. E então, esse homem, o louco, o artista, o catador, o andarilho, o profeta. Como apreender essa figura que foge à toda categoria e à necessidade de categorizar e ordenar as coisas e o mundo. Ao mesmo tempo, *inventariar o mundo* era o seu projeto, ou melhor, sua missão: representar “os materiais existentes na terra para o uso do homem” segundo uma voz lhe ordenou. E então, a obra, uma questão de necessidade inadiável, de urgência – *não há tempo para tanto e é preciso salvar tudo* -, uma questão de vida ou morte, um transbordamento. Uma questão de vida ou morte, “como é para todo artista”, diz o jornalista José Castelo que juntamente com o fotógrafo Walter Firmo fez visitas ao Bispo nos anos 1980.¹⁶⁴

Os painéis de sapatos e outros objetos de uso cotidiano, os bordados, os mantos e estandartes, os navios e as palavras. Os nomes para não esquecer, as pessoas e os lugares – a cidade do Rio também tão presente ali -, uma escritura inesgotável, a cartografia de todas as coisas. Para os bordados desfia o seu uniforme azul, o atestado da sua condição, como num movimento de transformação da aparência (a classificação) em direção à verdadeira realidade de sua loucura – do interno que sofria de esquizofrenia ao profeta, ao artista. A obra, é um inventário do mundo para o dia do Juízo Final, esse lugar que separa todas as coisas em um antes e depois, em sofrimento e redenção. O Juízo Final, o dia que se apresentará a Deus como representante de todos os homens e de todas coisas com o manto bordado com todos os nomes para não esquecer.

¹⁶⁴ DOCUMENTÁRIO: *Walter Firmo: Um olhar sobre o Bispo do Rosário*. Dir. Flavia Corpas. Realização: Livre Galeria, 2015.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=37j0RWMcUQU>> Acesso: set. 2017.

A experiência de ver a obra do Bispo do Rosário me afeta porque me desestabiliza. E é essa experiência desestabilizadora que quero trazer aqui nestas palavras finais. Porque talvez seja um dos sentimentos que me levam a produzir como artista e a pensar a minha produção e as questões que ela traz. *Não saber*, ou não ter certeza alguma, veredito algum, mas ir sempre em direção *a algum lugar*, só saber que aquilo me move e que é necessário apesar de tudo. E nesse movimento, assumir sempre a precariedade das coisas e das relações. Na contramão do não sabido, o nomear. A necessidade que me leva a fazer anotações em cadernos para não esquecer, a desenhar e produzir imagens sabendo que as coisas já escaparam, o que sobram são os restos, esses fragmentos que eu tento desmontar e remontar a todo o tempo. Os textos e imagens que trago do passado, os autores, os artistas, o que me afeta e tudo aquilo que eu lanço para um futuro, sem a certeza do que existirá mais adiante.

O processo da escrita passa, então, por todas essas áreas desestabilizadoras, de dúvidas e de possibilidades. Observando os caminhos que tomei para chegar até aqui, vejo quantos outros possíveis permanecem latentes e possíveis de se retomar, vejo a escrita como um lugar ainda aberto que não pode se fechar, antes ser desmontado e remontado. Trabalhar com fragmentos, com restos, possibilita que tudo seja reordenado e que novas relações sejam evidenciadas, possibilita a ressurgência das coisas. Apesar da insistência de todos os sistemas ordenadores, da sua insuficiência em dizer o mundo e das suas sutis brutalidades. No meu trabalho, o resto não é propriamente aquilo que se apresenta em sua materialidade, mas um motivo, o que me faz imaginar de onde aquilo se desprende, o que de ausência ele carrega e no que pode se transformar, quais as potencialidades que ele traz. A montagem também é mais um jogo de recolher esses fragmentos e recolocá-los em ação, numa ação de projetar possíveis, do que um procedimento que se percebe imediatamente. Recolher esse mundo então, esse disponível e insuficiente que se apresenta a mim, assumir a insuficiência, e remontá-lo quando possível, remontá-lo quando necessário.

No momento em que se desenrola essa escrita, moro na Rua da Lapa, de um lado os Arcos, a sala Cecília Meireles, a antiga igreja de uma torre só, os bares e os depósitos de bebida; do outro a Rua da Glória, o Outeiro, o Shopping Chão. De todos os lados todo o tipo de gente e várias camadas de tempo, muitas coisas para ver e outras tantas para imaginar que um dia existiram. Estou entre o mar e a montanha... ou entre o mar-aterro e a montanha. Antes

morava na Barra da Tijuca, também entre o mar e as montanhas, mas bem diferente. No Rio de Janeiro sempre se está entre as coisas e cada coisa na maioria das vezes tende a comportar uma diferença enorme. Essa diferença reforçou em mim a ideia de que essa cidade é antes de tudo uma contradição, cheia de fissuras expostas que o mar, as montanhas e a terra revolvida não parecem ser capazes de suturar. Mas então é que penso que não devo olhar a contradição à distância, porque agora, eu mesma já faço parte dela. Confessar então a insuficiência em acessar o outro com todas as suas complexidades, com tudo aquilo que ele tem de semelhante e ao mesmo tempo diverso.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Disponível em: <<https://comumlugar.files.wordpress.com/2008/07/samuel-beckett-esperando-godot.pdf>>. Acesso em: set. 2017.

BECKETT, Samuel. O que sei sobre Godot. São Paulo, *Revista Serrote*, n. 11. jul. 2012.

BALTAR, Brígida. Conversas através de e-mails [inverno de 2001]. In: _____. *Neblina, orvalho e maresia*: coletas. Rio de Janeiro: Ed. Autor, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções (1944)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1999. Disponível em: <<https://autoresmodernos.files.wordpress.com/2013/07/borges-jorge-luis-o-aleph.pdf>>. Acesso em: dez. 2016.

_____. *O idioma analítico d John Wilkins*. In: *Outras Inquisições*. São Paulo: Globo, 2000. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/105440002/Jorge-Luis-Borges-Outras-Inquisicoes-pdf-rev>>. Acesso em: out. 2017.

BOOKE, Peter. *O teatro e seu espaço*. Disponível em: <www.desvendandoteatro.com>. Acesso em: set. 2017.

BRANDNOCK, Lucy. *Atlas*, Marcel Broodthaers. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/broodthaers-atlas-p07213>>. Acesso em: set. 2017.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

CARPEUX, Otto Maria. O mundo de Morel. In: CASARES, Adolfo Bioy. *A Invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CERTAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações*. Santander Cultural, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://www.walmorcorrea.com.br/texto/apropriacoes/>>. Acesso em: 02 out. 2016.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.1. São Paulo: Ed. 34, 2000. (arquivo pdf).

_____; _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997. (arquivo pdf).

_____; _____. *Kafka, para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Apresentação da exposição *Atlas – Como levar o mundo às costas*. Museu Reina Sofia, 2011. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>> Acesso em: set. 2017

_____. *Cascas*. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 13, mar. 2013.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

EVANGELISTA, Douglas de Souza. *Shopping-chão: identidade e circulação de pessoas e objetos em uma feira de “antiguidades” e “usados” no Centro do Rio de Janeiro*. Ponto Urbe [Online], n. 15, 2014. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/2036> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2036> Acesso em: 10/10/2017.

FELLINI, Federico. *Sobre o clown*. In: *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1974. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_fellini.html,> Acesso em: jul. 2017.

FILHO, José Galisi. *Entrevista feita com Alexander Geppert*. Disponível em: <<http://www.astropt.org/2011/08/30/alem-do-%E2%80%9Cparadigma-von-braun%E2%80%9D-astrofuturismo-era-espacial-classica-entrevista-com-alexander-geppert-technische-universitat-berlin-berlin-18-07-2011/>>. Acesso em: mar. 2017.

FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FUX, Jacques; GOMES, Luciana Andrade. Os problemas da classificação em Jorge Luis Borges e George Peréc. *Revista Em Tese*, v. 19, n. 1, Belo Horizonte, jan-sbr 2013.

GRIFFIN, Joana. Hitchhiking to the moon. In: *Manifesto for a republic of the Moon*. Publicado por The Arts Catalyst, 2014.

GEPPERT, Alexander G. T. *Entrevista com Alexander Geppert* (Technische Universität Berlin, Berlin, 18.07.2011). Disponível em: <<http://www.astropt.org/2011/08/30/alem-do-%E2%80%9Cparadigma-von-braun%E2%80%9D-astrofuturismo-era-espacial-classica-entrevista-com-alexander-geppert-technische-universitat-berlin-berlin-18-07-2011/>>. Acesso em: mar. 2017.

_____. *Introduction rethinking the space age: astroculture and technoscience*.

JARRY, Alfred. *Artimanhas e opiniões do Dr. Faustrol, Patafísico*. E-Book Kindle

_____. *Ubu Rei*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

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

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *Aletris - Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 15, jan.-jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1393/1491>>. Acesso em: mar. 2017.

MACHADO, Milton. *História do futuro*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MALONE, Meredith. Spotlight Essay: Andrea Fraser, *Little Frank and his carp*, 2001. Disponível em: <<http://samfoxschool.wustl.edu/node/11287>>. Acesso em: 05 nov. 2016.

MENDES, José M. Amado. *A enciclopédia como fonte da história da indústria no século XVII*. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12800/1/Jos%C3%A9%20M.Amado%20Mendes%2023.pdf>>. Acesso em: mar. 2017.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEREIRA, Everton Almeida. Sujeito e linguagem em As palavras e as coisas, de Michel Foucault. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 7, n. 2, nov. 2011. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es i.](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es_i.)> Acesso em: ago. 2017.

PIMENTEL, Leandro. O inventário como tática. *Revista Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 25, maio 2013. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ.

POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa* n. 2. Lisboa, 1988. Disponível em: <<http://cfcul.fc.ul.pt/textos/OP%20%20Da%20Classificacao%20dos%20Serres%20a%20Classificacao%20dos%20Saberes.pdf>>. Acesso em: mar. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RIVERA, Tânia. *A arquitetura do pensamento*. In: MACHADO, Milton. *História do futuro*. São Paulo: Cosac Naify. 2012

SAUSURRE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

SILVA, Nilson. O absurdo e a revolta. In: CAMUS, Albert. *A desmedida na medida*. São Paulo: Hedra, 2014.

BIOY CASARES, Adolfo. *Antologia da literatura fantástica*. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo [Org.]. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VÍDEOS E FILMES:

PROGRAMA JOGOS DE IDEIAS: *Ficção científica*, entrevista com Walmor Correa. São Paulo, Itaú Cultural, ago. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nxyx5FGxSVQ&t=52s>>. Acesso em: nov. 2016.

DOCUMENTÁRIO: *Walter Firmo: um olhar sobre o Bispo do Rosário*. Dir. Flavia Corpas. Realização Livre Galeria, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=37j0RWMcUQU>>. Acesso: set. 2017.

FILME: *Happy Days* (Samuel Becket). Beckett on Film, Dir. Patricia Rozema, 2000.

VÍDEO: *As escolhas dos críticos: Marcel Duchamp por Delfim Sardo – Museu coleção Berardo*. Disponível em: <<http://pt.museuberardo.pt/marcel-duchamp-por-delfim-sardo>> Acesso em: junho de 2017.

REVISTAS:

Revista Documents, 7. Dezembro de 1929. Tradução de Eduardo Jorge, Érica Zingano e Marcela Nascimento.

SITES:

WIKIPÉDIA

Patafísica. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/%27Pataf%C3%ADsica>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

Anaximandro de Mileto. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Anaximandro>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

Binaural. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Binaural>> Acesso em: 20 set. 2017.

Magnetosfera. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Magnetosfera>>. Acesso em: 20 out. 2017.

CARDIFF & MILLER

Infinity Machine e *Série Walks*. Disponível em: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/infinity_machine.html#> e <<http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/>>. Acesso: mar. 2017.

GALERIA NARA ROESLER

Milton Machado. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/52-milton-machado/>>. Acesso em: jan. 2016.

Brígida Baltar. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/34-brgida-baltar/>>. Acesso em: nov. 2016.

LAÉRCIO REDONDO

Site do artista. Disponível em: <http://www.laercioedondo.com/pt/ponto-cego/> Acesso em: set. 2017.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO

Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <<http://museubispodorosario.com/>> Acesso em: out. 2017.

NASA

Golden records. Disponível em: <<http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html>>. Acesso em: mar. 2017.