Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes

A DINÂMICA DO JOGO EM ALGUNS PROCEDIMENTOS DA ARTE

Marco Antonio Oliveira Mota

2011

A DINÂMICA DO JOGO EM ALGUNS PROCEDIMENTOS DA ARTE

Marco Antonio Oliveira Mota

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes (Criação, Crítica e Preservação da Imagem: Artes Plásticas).

Orientadora: Profa. Dra. Wanda de Paula Tófani

Belo Horizonte

2011

Mota, Marco Antonio, 1983-
A dinâmica do jogo em alguns procedimentos da arte [manuscrito] / Marco Antonio Oliveira Mota. – 2011.
114 f. : il. + 1 DVD

Orientadora: Wanda de Paula Tófani.

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

1. Arte conceitual – Teses. 2. Arte e literatura – Teses. 3. Literatura – Estética – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 5. Arte contemporânea – Séc. XX-XXI – Teses. 6. Macchi, Jorge – Crítica e interpretação – Teses. 7. Perec, Georges, 1936-1982 – Crítica e interpretação – Teses. I. Tófani, Wanda de Paula, 1942- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.0405

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **MARCO ANTÔNIO OLIVEIRA MOTA,** Número de Registro **2008699832.**

Titulo:

"A DINÂMICA DO JOGO EM ALGUNS PROCEDIMENTOS DA ARTE"

Wanda de Paula Tofani

Profa. Dra. Wanda de Paula Tófani – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Vera Lucia de Carvalho Casa Nova – FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2010

Agradecimentos

A Wanda, pela paciência e generosidade. À minha família, pelo suporte. Aos meus amigos, pela presença constante.

Resumo

O presente trabalho trata de aproximar minha produção artística de uma investigação teórica em torno das artes visuais frente às literárias. As relações de palavra e imagem aqui são tratadas a partir do conceito de jogo e suas dialéticas resultantes, das relações de temporalidade e espacialidade na arte e na literatura, e da escrita descritiva. Para isso são analisadas obras de alguns artistas da Arte Conceitual dos anos setenta, teorias que se edificaram na época, a atividade do Oulipo, ateliê literário francês atuante desde o princípio dos anos 60, através da obra de Georges Perec e, por fim, a obra do artista argentino Jorge Macchi. Frente a tais demandas e considerando que esta produção artística inclui a produção de textos, o trabalho é uma reflexão poética sobre os nuances que caracterizam a linguagem.

Palavras-chave: jogo, arte conceitual, linguagem, literatura contemporânea, Jorge Macchi, Georges Perec.

Abstract

This research is about my own artistic work before theoretic investigations around visual and literary arts. The word-image relations here are an approach made by means of the concept of game and its consequential dialectics, of the relations between spatiality and temporality in art and literature and of the descriptive writing. For this I have analyzed some 1970's Conceptual Art pieces and the theory raised about it in that time; the activities of Oulipo – a French literary workshop which acts since the 1960's – over George Perec's work and finally the Argentinean artist Jorge Macchi's work. Before this and considering that my artistic production includes writing, this work is a poetic reflection about the undertones that give colour to language.

Keywords: game, conceptual art, language, contemporary literature, Jorge Macchi, Georges Perec.

Introdução

Meu trabalho como artista visual tem voltado ultimamente maior atenção ao campo da escrita. De várias maneiras, as palavras têm se inserido como idéia, matéria, como imagem, como conceito. Tais inserções têm me levado à pesquisa em torno da arte conceitual e dos conceitualismos envolvidos numa produção mais recente da arte contemporânea, além de buscar entender os mecanismos que fazem mover o motor da linguagem, onde estão os seus funcionamentos, seus encaixes e suas artimanhas. Procuro aproximar imagens no entrecruzamento do verbal com o visual, fragmentando objetos, narrativas e descrições.

Ao seguir nessa pesquisa, começo pelo conceito de jogo para entender as especificidades dessa atividade com regras, tempos e espaços bem definidos. Estar em jogo é errar entre duas instâncias que, aparentemente antagônicas, são partes constituintes e inseparáveis de um mesmo evento. O jogo é uma ação, e, por isso, compreende o *movimento* entre pólos. Johan Huizinga define os postulados que o fazem entender que o jogo é uma atividade inerente à construção de conhecimento e separa as manifestações da cultura que julga mais lúdicas que outras. Em suas definições distingue várias formas da arte para elencar quais são seus elementos lúdicos. Procuro trazer sua discussão para mais perto do campo das artes visuais, admitindo algumas lacunas no pensamento deste historiador, que tem por parâmetros objetos deveras distantes no tempo, mesmo para sua época.

Através disso busco instrumentalizar-me para alcançar uma noção de dialética que entendo como inerente a várias atividades humanas. Primeiramente, defino as abordagems de tempo e de espaço pela literatura e pelas artes visuais e como suas especificidades, que parecem tão claras, vão se deteriorando durante uma análise mais pontual. Por lidar com questões da vida cotidiana, a partir de Michel de Certeau vasculho o universo do homem

ordinário e suas inserções de sobrevida em contextos de privação. Dessa maneira aproximo minha prática à de artistas como Jorge Macchi e do escritor Georges Perec. Os dois trabalham estruturas muito bem delineadas em seus pensamentos poéticos, lidam com o campo das coisas ordinárias, com o acaso e com regras de composição bem claras. Perec é um escritor ligado ao Oulipo, ateliê literário dedicado exclusivamente à composição de regras para a escrita. Em vários aspectos isso se assemelha ao trabalho da arte conceitual, mas o que mais difere esses artistas daqueles escritores é a maneira de manusear a linguagem entre ficção e não ficção. Macchi, por sua vez, representante de uma geração recente de artistas visuais, renova o entendimento do que seria o conceitualismo. Afinal, a arte conceitual não é um movimento histórico ou estilístico, mas um modo de pensar que vem se desenvolvendo há algumas décadas e se aproximando mais da literatura.

Aproximo desse contexto o meu trabalho por duas vias entrecruzadas, a prática artística e a textual, uma dando estrutura à outra para existir. Percorrem o texto dessa pesquisa fragmentos de pequenas anotações que num primeiro momento eram meras diretrizes para a execução de trabalhos práticos. Mas durante a pesquisa eles tomam um corpo autônomo e percebem-se como parte integrante da poética, aproximando-se de processos de ficcionalização. A partir da descrição (de objetos e de idéias), chego ao texto que abdica da imagem visual. Mas, numa construção verbal que se refere todo o tempo a visualidades, percebo que também procede o inverso: a construção de narrativas a partir de imagens estáticas.

Se os estatutos de representação do espaço e do tempo estão ligados à simultaneidade e à linearidade, às formas de se visualizar e de ler, interesso-me aqui pelo ponto onde tais valores são indiscerníveis e com isso enriquecem a abordagem do meu próprio trabalho artístico. Conhecer os mecanismos da linguagem me dá a chance de perceber melhor como

ela se refere àquilo que apresenta ou representa. Entender os contextos em ela surge me municia com a consciência de sua parcialidade e me faz entender como é sutil a diferença entre verdade e ficção, pois essas são representados pelas mesmas formas de discurso.

Ao final, componho um texto poético em que determino uma imagem para a linguagem. Ocupando as superfícies, ela seria aquilo que percebo com o tato, recobrindo cuidadosamente as topografias das coisas numa leitura tática e tátil.

Sumário

Lista de imagens 6

Elementos lúdicos nas artes 10

I 28

II 35

III 36

Controle, desvio, ordem, ocasião 41

O ordinário 44

A verdade instituída e o que se diz 53

Descrição aproximada de um processo de criação 56

Arte como projeto: as regras, o jogo 60

A luz é como a água 68

Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas? 72

Como funcionam os sonetos 77

Teoria das superfícies 84

Dos conceitualismos 93

Das minhas ficções 97

Se a linguagem está à superfície das coisas, leio-a com as pontas dos dedos 107

Referência bibliográfica 111

Lista de imagens

Figura 1: *Silabelo,* 2009. Dimensões variáveis 23

Figura 2: Da série *Objeto-rima*, 2009. Objeto 24

Figura 3: *Objeto-rima,* 2009 24

Figura 4: *Objeto-rima*, 2009 25

Figura 5: *Objeto-rima*, 2009 (detalhe) 25

Figura 6: *Objeto-rima*, 2009 25

Figura 7: *Objeto-rima*, 2009 26

Figura 8: *Objeto-rima*, 2009 27

Figura 9: *Objeto-rima*, 2009 28

Figura 10: Jorge Macchi, *Fonte,* 2006. Luz, fio metálico, plástico. 300 x 60 x 60 cm 71

Figure 11: Jorge Macchi, *Vidas paralelas*, 1998. Caixa de fósforos. 7 x 20 x 2 cm aberta. 71

Figure 12: *Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?*, 2009. Vídeo, 5’31 75

Figura 13: *Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?*..... 76

Figura 14: *Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?*..... 76

Figura 15: Jorge Macchi, *Caixa de música,* 2004. DVD, edição de 4. 1'13. (..... 81

Figura 16: Jorge Macchi, *Streamline, 2006.* DVD, edição de 6. 5'07 82

Figura 17: *Não receptivo*, 2007. Recipientes de vidro, malha de poliéster, prateleiras 83

Figura 18: Não receptivo..... 84

Figura 19: Jorge Macchi e Edgardo Rudnistky. *Last minute,* 2009. Ferro, duas caixas de som, microfone, amplificador, computador. Diâmetro 10 metros, altura 50 cm. 86

Figura 20: Jaroslaw Koslowski, *Metaphisics.* 88

Figura 21: Da série *Sobre como falar de amor*, 2010. Fotografia: vaso de plástico, prato, planta morta, terra, água, 55 x 41 cm 98

Figura 22: *Sobre como falar de amor,* 2010. Cinzas de cartas 99

Figura 23: *Sobre como falar de amor,* 2010. Livro com frases apaixonadas grifadas 99

Figure 24: *Sobre como falar de amor,* 2010. Cachecol e lágrimas 100

Figure 25: *Leia e duvide*, 2009. Performance, duração aproximada 20 min 106

Preâmbulo: desenhando anjos

No ano de 1825 o filósofo alemão Gustav Fechner publicou o trabalho do qual se ocupava para, segundo ele mesmo, começar a preencher o que era uma importante lacuna no conhecimento humano. Constituiu uma descrição minuciosa das "criaturas evoluídas", superiores ao ser humano. Para tais seres ele diz não encontrar um nome mais apropriado que *anjos*. Seu tratado *Da anatomia comparada dos anjos*[1] é uma bonita teoria, experimental, especulativa, rica em imagens.

Em primeiro lugar Fechner empreende uma "limpeza" do que considera excessivo e assimétrico na forma humana. Retira, desbasta, pole. As criaturas encontradas hierarquicamente entre humanos e Deus só poderiam ser esféricas. Dentre outros animais o homem é o que mais se aproximaria dos anjos no sentido evolucional; seria algo como metade animal e metade anjo. Prova disso seria o formato arredondado de sua cabeça e a relação de localização entre os globos oculares, mais próximos entre si no homem do que em outras espécies. Os olhos, órgãos de comunicação direta da alma, seriam os mais desenvolvidos e finamente sensíveis, sendo o que restaria da anatomia humana na dos anjos: seres receptáculos de luz, os anjos seriam esferas originadas da esfera ocular.

A nós humanos pertenceria o *ar*, elemento que nos circula e atravessa. Aos anjos, a *luz*. Realizaríamos nossas trocas intelectuais por vibrações do ar que são o som, conjugados na fala. Os anjos, atravessados pela luz, também usariam seu elemento para se comunicar. Eles seriam por isso translúcidos e munidos de toda a habilidade para se darem cores e com elas se expressar. Sua pele seria fina e tenra como a película de uma bolha de sabão. Leves e redondos, os anjos se moveriam em direção ao sol para orbitá-lo. Tão superiores e etéreos,

[1] Fechner, 1998.

estes seres iluminados estariam localizados, quanto mais nobres, mais próximos ao astro solar, numa região tão quente onde nada mais restaria nem sólido nem líquido.

Um ser vaporoso, pois, que emitiria luz pela combustão dos gases que o formam. Tal é a imagem final que Fechner desenha ao fim de seu tratado. É sua "hipótese conclusiva", da qual o último parágrafo é o seguinte:

> "*Mas já que minhas criaturas, após terem sido anjos, olhos, planetas, se transformaram finalmente em bolhas vaporosas, que nasceram, como o observo agora, na umidade aquosa das câmaras interiores de meu próprio olho, fatigado de ter mirado o Sol, e produziram essa ilusão de óptica de vê-las objetivamente, e já que essas bolhas acabam justamente de rebentar, vejo que se rompeu o fio de minhas investigações*."

Sem título – Loucura

Escolher fragmentos de Elogio da loucura, *de Erasmo de Rotterdam. Satírico e irônico, o livro é um discurso da própria Loucura, que argumenta não haver possibilidade de vida se não fosse por si. Procurar por boas passagens bem-humoradas, onde ela mais critica os sábios e a racionalidade. Convidar um colaborador e solicitar-lhe: que leia as palavras da Loucura ao mesmo tempo em que corta cebolas. Deve haver tantas cebolas quantas necessárias: suponham-se dez. Espera-se que o leitor verta lágrimas. Os olhos ardem porque a cebola cortada libera óxido de enxofre no ar. Os olhos estão sempre úmidos. A água ocular reage com as eventuais partículas de óxido. Desse encontro surgem lágrimas sulfúricas, óxido mais água é igual a ácido. Filmar toda a cena e editar.*

Elementos lúdicos nas artes

Johan Huizinga, historiador holandês, publicou na década de 1930 o livro *Homo Ludens*, traçando uma análise do papel do jogo nas sociedades. Ele argumenta que há uma estrutura lúdica na raiz das manifestações culturais humanas, que o jogo é algo que precede a própria cultura. Ele não seria "apenas" *parte* dela, estaria, antes, na fundamentação das várias formas de organização social. É uma dinâmica que, grosso modo, poderia ser explicada pela capacidade de se receber uma ação e responder a ela, solicitando outra reação, uma espécie de diálogo. Mas para isso haveria um espaço e um tempo claramente especificados, sujeito a protocolos rígidos e de conhecimento de todos os seus participantes. Huizinga busca em manifestações de sociedades primitivas o que identifica como uma primeira instância da dinâmica lúdica da humanidade: o ato religioso, o culto ou o ritual, por ser "*espetátulo, representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada*" [2]. Em realidade ele não se detém em definir possíveis implicações teóricas específicas do ritual nessas sociedades observadas, mas em sua *forma*, e justifica:

[2] Huizinga, 2001, p. 19

> "*O objetivo de nosso estudo é o jogo como forma específica de atividade, como 'forma significante', como função social. Não procuraremos analisar os impulsos e hábitos que condicionam o jogo em geral, tomando-o em suas múltiplas formas concretas, enquanto estrutura propriamente social. Procuraremos considerar o jogo como o fazem os próprios jogadores, isto é, em sua significação primária*." [3]

Para o historiador, o jogo deve ser uma atividade voluntária; limitada tanto no espaço quanto no tempo; sujeita a regras absolutamente obrigatórias e livremente consentidas; dotada de um fim em si mesmo; isenta de uma função que esteja fora dela; deve compreender um sentimento de tensão e de alegria e ser, por fim, diferente da vida cotidiana [4]. Segundo tais critérios, o jogo é uma atividade espontânea, contrária a qualquer obrigatoriedade (em outras palavras, uma função que seria facilmente dispensada): é livre, salvo quando ligada a um papel *cultural* já estabelecido, como no caso do ritual. É desinteressada por oferecer um *intervalo* na vida cotidiana e não estar ligada à sobrevivência imediata, o que resulta exatamente em uma de suas características principais: possuir um tempo e um espaço específicos.

É reconhecido entre todos os participantes do jogo (sendo ritual, competição, guerra, poesia, dança ou música, etc.) tanto o momento em que se inicia quanto na hora em que dele é dado cabo. Em sua duração tudo é "*movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação*" [5] – facetas que estão entre as qualidades fundamentais do jogo, além de sua capacidade de repetição como reprodução de sua *estrutura* interna. Quanto ao espaço, a delimitação é ainda mais flagrante, o jogo sempre se desenrolará dentro de limites físicos distintos: o tabuleiro, o campo, o tribunal, o altar, etc. Uma vez iniciada a atividade-

[3] Ibidem, p. 6-7.
[4] Ibidem, p. 33.
[5] Ibidem, p. 12.

de, não se pode desistir nem sair até o momento em que essa "sacralidade" se desfaça. São hipóteses obrigatórias: deve-se obedecer a isto e a outras tantas *regras* – o que define mais um caráter indispensável. Há uma *ordem absoluta* que deve ser respeitada para que o indivíduo possa ser considerado integrante do jogo, desobedecê-la é destruir o "encantamento", quebrar as regras é acabar com a ilusão. Huizinga aproxima essa ordem ao domínio da estética e alega que tal ordenação seria uma tendência para o "belo" [6]; afinal, as palavras para designar os elementos lúdicos seriam as mesmas usadas para descrever "os efeitos da beleza": harmonia, ritmo, equilíbrio, etc.

O sentimento de tensão seria aquilo que permite ao jogador permanecer em ação e levar o jogo a seu desenlace. Mesmo havendo um possível favoritismo sobre um dos competidores, é essa incerteza que mantém viva a competição, sem o que, provavelmente, seria difícil ou impossível chegar ao máximo de esforço. Por isso o acaso é um elemento essencial. As regras têm a função de ordenar e determinar, mas não garantem o controle sobre absolutamente todas as ações. É preciso, contudo, contar com o imprevisto, com fugas, desvios.

O jogo, na formação da cultura, seria uma atividade "elevada", parecendo haver um julgamento dualista que pressupõe o mesmo tipo de contraposição existente entre "alta" e "baixa" cultura, ou entre o "certo" e o "errado". Como historiador, Huizinga analisa sociedades e manifestações muito antigas, que poderiam inclusive se considerar exóticas. É uma abordagem deveras pessimista, repleta de maniqueísmos, como se a capacidade de jogar do homem de outrora fosse mais nobre que suas manifestações atuais. Acredito que, da mesma forma que ele leva em conta objetos de estudo muito distantes temporalmente, provavelmente não eram de seu conhecimento as expansões de limites propostas pelas vanguar-

[6] Huizinga não delimita que domínio da estética seria esse, não discute o que seria o belo. Mas, a partir de seus parâmetros, é de se desconfiar que se trata do primado das "belas-artes", da arte clássica, do equilíbrio e simetria de formas, etc., uma vez que seu olhar para a arte é deveras historicista. Isso se revela facilmente nos exemplos que ele elenca ao longo de seu estudo.

das artísticas do início do século XX. No mínimo ele não as considera. Mas, como bem aconselham a moderação e o comedimento – mesmo porque aqui o mote da pesquisa é a produção artística contemporânea – é meu dever relativizar e considerar como podem ser proveitosos para a discussão vários aspectos desenhados por ele em seu estudo e buscar aproximá-los às questões que serão mais enfocadas à frente.

Procedendo a uma varredura pelas atividades sociais humanas, Huizinga elenca elementos lúdicos na guerra, no direito, na filosofia, na poesia e enumera as formas lúdicas da arte. É dado que a raiz de toda atividade relativa ao jogo se encontra nos processos ritualísticos, geralmente compostos pela recitação de enigmas e forte presença de música e dança. A poesia é objeto de uma análise especial, pois seria uma das mais "elevadas" atividades lúdicas, figurando em todas as culturas, principalmente em suas mitologias. Como os mitos eram contados em forma de verso, Huizinga argumenta que por isso a prosa seria posterior ao poema. Ele ressalta o caráter competitivo nos ritos que incluíam a decifração de enigmas e a profissão de palavras mágicas.

Os cultos religiosos, ao longo do desenvolvimento das sociedades, teriam se transformado de tal maneira, tornado-se tão sofisticados que seus aspectos lúdicos primários – o que era tão claro em suas formas primitivas – seriam ofuscados pela institucionalização dessas práticas. Mas a relação com o mito se dá na contramão: tomado como alegoria, não mais como *fato* ancestral: "*À medida em que diminui a crença na verdade literal do mito, o elemento lúdico, que desde o início havia sido próprio dele, volta a afirmar-se com redobrada força*" [7], ou seja, tanto mais presente é o jogo quando menor for sua função social – eu olho para minha caneta quando ela pára de escrever, quando não há mais função o objeto é estético. Permanecendo como um resquício da "verdade" que relatava, o mito é apropriado

[7] Ibidem, p. 145.

pela cultura como objeto metafórico, como uma espécie de literatura. Com isso, poesia seria para o autor jogo em sua quintessência. Segundo Huizinga, a definição de jogo designa perfeitamente a de poesia, pois "*o que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas. De modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma*" [8].

Seguindo tais recursos, não seria trabalhoso empreender os motivos que trazem a música para junto dessa esfera: ela é jogo em sua totalidade por ser ritmo e harmonia. Enquanto o poema, composto por palavras, poderia transcender o jogo para o domínio da idéia e do juízo, a música permaneceria sempre puramente lúdica em função de suas qualidades abstratas – o jogo puro não teria relação com nada a não ser consigo mesmo. Numa época em que se menosprezava o autor para a exaltação do intérprete, os músicos deviam competir em apresentações que atestavam o mais habilidoso. Onde há provas de força, talento, destreza, disputa por prêmios, há jogo: o agonístico é outra forma essencialmente lúdica. Com a dança não seria diferente, primeiramente porque sua relação com a música é difícil de separar, são "*irmãs gêmeas*". Como um dos aspectos da festa, a dança de roda ou de pares ou mesmo individual será perfeitamente lúdica em todos os casos em que é "*uma exibição de movimento rítmico*" [9].

Até o momento é manifesta a prioridade que Huizinga dá ao aspecto competitivo do jogo e a seu desenlace temporal: dança, música e poesia existem no tempo, necessitam de uma apresentação pública, portando devem ser *executadas*. Ele considera muito pouco producente procurar elementos lúdicos nas artes plásticas. O escultor, pintor, arquiteto, estariam limitados pelas exigências técnicas e formais, pela *matéria* de seu trabalho: assim ele apresenta sua obra de maneira estática, na contemplação. Como Huizinga diz, citado

[8] Ibidem, p. 149.
[9] Ibidem, p. 183-184.

acima, um caráter temporal, competitivo e de execução pública seriam essenciais para a identificação da forma artística com o jogo. Mas: a) considerando todos os processos pelos quais as artes passaram dos fins do século XIX até nós, não há como diferenciar as artes plásticas como essencialmente espaciais e estáticas, tamanha dissolução as disciplinas artísticas sofreram em seus limites; e b) mesmo a separação entre tempo e espaço se torna pouco producente quando se pretendem aproximações, por exemplo, entre literatura (arte do tempo) e pintura (arte do espaço) [10]: um texto pode ser tão visual quanto uma pintura ou fotografia pode ser legível[11].

A poesia também seria lúdica quando representasse, pela narrativa, eventos agonísticos como guerras ou disputas por amor, conflitos, tensões. A escultura clássica, em geral comprometida com a representação de cenas mitológicas, suscitaria suas narrativas inerentes? Seria possível recuperar o mito através de uma única cena? Segundo Lessing o pintor escolhe um momento mais representativo para representar a história a ser contada, o *pregnant moment*. Os frontões dos edifícios greco-romanos não "contariam histórias" em imagens seqüenciais? Se a cena representa uma guerra, um julgamento, uma festa, autorizaria o embarque das artes plásticas na esfera lúdica? Huizinga afirma que

> "*(...) na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um* tema [grifo meu]*, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico. (...) a finalidade do escritor, consciente ou in-*

[10] De certa maneira derivados dos estudos da Semiologia, os estudos da *Intermidialidade* preconizam as aproximações entre "textos" de mídias diferentes, como a literatura e o cinema, a pintura e a poesia, mas também o vídeo e a pintura, ou o cinema e as histórias em quadrinhos, e outras inúmeras formas de comparação. Cf.: Cluver, 2006.

[11] Empreendendo uma arqueologia da intermidialidade, Walter Moser (2006) percebe como Lessing, em seu *Laokoon*, ao mesmo tempo em que define (legisla) um lugar próprio para a pintura e outro para a literatura, percebe as zonas cinzentas (traz as transgressões para dentro da lei) em que o artista incursa em territórios de outra arte – o pintor que inclui uma temporalidade mais vasta do que o momento representado em seu trabalho, o poeta que recorre à representação de um objeto como na configuração de uma pintura.

> *consciente, é criar uma tensão que encante o leitor e o mantenha enfeitiçado (...). Em termos gerais, pode-se dizer que essas situações surgem do conflito ou do amor (...)"* [12],

Isso está de acordo com o fato da rivalidade ou competição surgirem *representados*, o que pode sugerir que qualquer das artes miméticas se relaciona com o lúdico se assim o representa. A partir da evidência do *tema* enquanto portador de características do jogo e da argumentação que coloca em questão tanto a observação quanto a leitura de imagens visuais, não vejo porque excluir as artes plásticas da abrangência do conceito de jogo na arte.

"*Onde não há ação visível não há jogo*" [13]: constatação que constrange as artes plásticas sob a alegação de que sua fabricação não é apresentada a um público; o lúdico estaria relegado ao processo de criação do escultor. Isso porque ainda é considerada aqui a escultura clássica como elemento representativo das artes plásticas – como seria considerar os aspectos lúdicos nas artes visuais *contemporâneas*? É desejoso, pois, forçar as limitações para ver se é possível questionar o autor em seu próprio domínio, em suas alegações em torno das artes "do espaço". Quando ele diz que "*o elemento ação não se perde quando se passa da poesia ouvida para a lida*" [14], ou seja, na ausência de uma *execução pública*, a poesia permanece como jogo, a leitura faz a ação, como uma apresentação do objeto (livro, poema).

O caráter transitivo da linguagem verbal é provavelmente a peça chave para o autor entender que a ação permanece na leitura, que a experiência é preservada pelo texto. Cada leitura seria um novo evento. Mais uma vez levanta-se a possibilidade de o olhar percorrer uma imagem, fazer uma "varredura" em sua superfície, lê-la. Insistindo na estatuária clássi-

[12] Huizinga, *op. cit.*, p. 148.
[13] Ibidem, p. 186.
[14] Ibidem, p. 185

ca, pode-se ainda admitir que as figuras representadas por essa arte assumem o espaço tridimensional de maneira tal que quem observa uma escultura sinta-se compelido a percorrer o seu entorno, pois ela gira em torno de si: diferentemente da época arcaica que privilegia um único ponto de vista para a escultura, a época clássica assume na composição escultórica diferentes faces em diferentes direções.

Huizinga insiste que as limitações técnicas e formais da matéria, em contraposição à liberdade das artes "musicais" [15] justificariam a ausência total das artes plásticas do que seria considerado lúdico [16]. No entanto, por mais que sejam imateriais, os sons e as palavras também não seriam limitados formalmente? O soneto, forma das mais difundidas de poema, ou ainda a simples rima, são imposições *formais* (regras) que dirigem e ao mesmo tempo enriquecem a criação literária; a música não existe se a voz ou o instrumento não são capazes de executar as notas de uma partitura – as composições geralmente são escritas para determinado naipe de voz ou instrumento específico, previamente designado. É importante entender aqui se as limitações formais da escultura em mármore (para continuar no exemplo) funcionariam como as regras auto-inferidas pelo músico ou pelo poeta. Afinal, há uma intenção estética quando o artista (ou artífice) opta por um material em detrimento de outras opções que teria à mão.

Essas investigações sobre os conceitos que envolvem o lúdico nas artes esbarram pontualmente em dois aspectos que vão interessar ao longo dos textos que se seguem: como se intercalam espacialidade e temporalidade no processo de criação e leitu-

[15] Música, dança e poesia são artes que se encontram sob o domínio das Musas, distinção que os gregos faziam em relação às artes mecânicas, que geralmente eram colocadas sob a proteção de Hefesto ou da Atena Ergane (do trabalho). Aí se localiza uma pragmática que não permite a "liberdade" para as artes plásticas, pois todo o trabalho artesanal estaria ligado a uma função específica, nem que fosse ornamental, decorativa.

[16] Em realidade, Huizinga não considera as artes mecânicas totalmente alheias ao jogo. Alega haver "resquícios lúdicos" quando o objeto é utilizado como ornamentação de rituais ou quando se realizam competições entre artítices para medir a habilidade manual de cada um.

ra/observação de algumas obras de arte contemporâneas; a utilização da linguagem verbal como elemento que preserva ou rege uma idéia de estrutura da obra. Nessa pesquisa também lido com uma produção prática ao trazer minha experiência como artista. Com ela tenciono abordar o visual e o verbal, instâncias da representação. Se no jogo há regras, penso que devo entendê-las como a estrutura da obra, pressupostos, conceitos, formas. O lúdico como o *estar em jogo*, processar dialéticas.

Determinei trabalhar com parte da teoria da Arte Conceitual que se origina nos anos de 1960 e levantar um conjunto de práticas atuais que se consideram "conceitualistas", principalmente as de Jorge Macchi. O escopo literário é apresentado na experimentação do ateliê francês *Oulipo* – e mais precisamente de seu integrante Georges Perec – composto nos anos sessenta, que se reunia com o principal objetivo de inventar novas formas, muitas bastante inusitadas, para o texto literário. Ao longo do processo de escrita, vou duvidando da certeza como busca incessante da ciência e do conceito como exclusivo do ambiente filosófico, seguindo o exemplo dos conceitualistas dos anos setenta, que percebiam como um texto poderia ser uma obra de arte (não exatamente de literatura) e borrando a parte limítrofe de um espaço em relação ao outro: há aqui instantes em que a edificação de uma teoria, a produção ou leitura de um conceito, a afirmação de um postulado, a construção de uma imagem verbal ou visual, a escrita de um parágrafo poético, apresentam-se amalgamados na mesma tessitura.

As coisas

Ler o livro "As coisas", de Georges Perec, peneirando palavras. Durante a leitura, cada adjetivo e advérbio serão anotados. Ao fim da leitura, digitar todas as palavras no computador, por motivos de praticidade. Concluída esta etapa, utilizar a ferramenta do software de edição de texto que coloque todos os adjetivos e advérbios em ordem alfabética, a fim de construir uma lista onde cada elemento seja facilmente localizável. Criar um ordenamento de palavras: uma nova lista será composta mas, dessa vez essas mesmas palavras serão como elos de uma corrente, onde as letras presentes em uma serão parte constituinte da próxima. Hipótese: grande, dentro, entre, lento etc. Feita a ordenação, o próximo passo é a confecção de um vídeo. A câmera será posicionada direto para a tela do computador e enquadrará somente editor de texto a ser utilizado. Nele, então, as palavras serão digitadas na nova ordem, da primeira à última. Cada palavra seguinte será digitada com as letras restantes da anterior que lhe forem comuns. O tamanho da letra será o suficiente para que as palavras maiores ocupem toda a extensão da tela; uma linha negra no horizonte da paisagem branca.

Em torno de tempo e de espaço

> "*A imagem da ascensão corporal de Cristo, que sentido tem? A doutrina da ressurreição dos corpos no fim dos tempos, que sentido tem? Um sentido fundamental: o corpo não é um instrumento passageiro para o caminhar das almas de encarnação em encarnação, como acreditavam os órficos e Platão; ao contrário, corpo e alma são indissociáveis, e é a sua separação que deve ser considerada um momento agônico e transitório*".
> Alredo Bosi, *Fenomenologia do olhar.*

Colocar-se entre razão e sensibilidade é estar em jogo. Um movimento incessante entre instâncias que dialogam, que se afetam mutuamente, que se modificam na medida em que se trocam, infinitamente. Dinâmica que busca não se restringir ao enquadramento de certos objetos a determinadas teorias, por mais que se localize, às vezes por vias tortas, no campo da comparação. Ao invés de buscar a coerência entre o que se pensa e o que se experiencia, será necessário aqui proceder a partir de duplas geralmente entendidas como opostas – e que em verdade localizam-se dentro do mesmo objeto. Num estado de jogo, tal

dinâmica resulta em dialética, um pulular entre dois pólos que, pela velocidade de troca de posição entre um e outro, nunca é apaziguada. Dialética que não é feita

> "*nem para resolver as contradições, nem para entregar o mundo visível aos meios de uma retórica. Ela ultrapassa a oposição do visível e do legível num trabalho – no jogo – da figurabilidade. (...) Ela não justifica com um conceito que sintetizaria, apaziguando, os aspectos mais ou menos contraditórios de uma obra de arte. Procura apenas – mas é uma modéstia muito mais ambiciosa – justificar uma dimensão 'verbal', quero dizer atuante, dinâmica, que abre uma imagem, que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta sem repouso.*"[17].

Estar em jogo, nesse trabalho, tem por mote inquietações advindas da prática artística. Não é, contudo, uma tentativa de justificar a produção de certas imagens, ainda menos explicar, mas fazer friccionar, trazer para perto – ou aflorar, convocar o pensamento que não se descola, mas é o próprio trabalho, que se dá por agenciamentos entre a produção de imagens e textos, reflexões, leituras, experimentações. Localizar-se, seguir essa dinâmica de afecções entre objetos e conceitos, teorias e realidades, engendrar a construção de uma engrenagem lubrificada, que acelera e desacelera, mas nunca interrompe o movimento. Assim sendo, primeiramente gostaria de apresentar alguns aspectos de minha experiência com as artes visuais, trazendo para o diálogo alguns trabalhos realizados recentemente.

Procuro por fragmentos efêmeros da experiência cotidiana, no rompimento dos níveis, no amálgama da experiência do sensível. Há de antemão um exercício de apuro do olhar, uma atração pelo detalhe olvidado, uma observação cuidadosa. Procurar aquilo que não é explícito, recombinar os fatores da existência material. O trabalho artístico, além de reconhecer e propiciar espaços diferenciados, busca revelá-los, expandi-los. Desse universo do mínimo, recorro a dois projetos. A partir de descobertas possíveis pela prática do olhar,

[17] Didi-Huberman, 1998, p. 117.

busco criar encaixes entre imagens e objetos, numa espécie de taxonomia às avessas, tendo como fator chave as palavras que normalmente se utilizam para designá-los: na construção (ou descoberta?) da rima, o poeta aproxima palavras por semelhanças formais basicamente fonéticas e ortográficas; cria um encadeamento que, por menos identificável que possa ser, possui uma razão. A aproximação entre palavras obedece, dessa maneira, a um jogo. Procuro trazer uma dinâmica similar a esse tipo de construção para aproximar um conjunto de objetos geralmente domésticos. O primeiro projeto denomina-se *Objeto-rima*, pequenas *assemblages* construídas a partir da união entre duplas de objetos. O que define os pares são os nomes que designam cada um: as palavras devem rimar. Em cada dupla, adicionados um ao outro através de encaixes, furos, escoras, os objetos se agregam: o resultado deve ser um conjunto que fique de pé – pequenas arquiteturas. Enquanto as palavras se conectam por partilharem de fonemas e letras, os objetos interagem entre si a partir de sua materialidade. Os encaixes físicos e os encaixes de palavras. O segundo projeto, *Silabelo*, percebo-o como um desdobramento natural de *Objeto-rima*, outra possibilidade de jogar com palavras. Trata-se do encadeamento, à maneira de um dominó, onde o que liga um elemento a outro são sílabas. Construí, de antemão, uma lista de palavras. Cada uma delas sempre virá precedida de uma que contém, em sua última sílaba, as letras que compõem o início da próxima (por exemplo: *roda, dado, dólar*, etc.). Assim providencio um diagrama. Para cada palavra busco, através da internet, uma fotografia. Ao retornar ao diagrama previamente estabelecido, as palavras são substituídas pelas imagens correspondentes. Nos dois trabalhos busco atritar o objeto, do qual tomo conhecimento pela experiência sensível e que reconheço por meio da memória, com a *idéia* do mesmo, pela palavra (conceito) que o denomina. Em *Objeto-rima* a articulação é com os objetos em si, *Silabelo* lida com outro estatuto de imagem, uma vez que a aproximação é mediada pelas *reproduções* fotográficas.

O conceito de imagem dialética de Didi-Huberman (a partir de Benjamin) confronta o que uma imagem dá a saber, num determinado tempo e espaço, com uma memória longínqua, desenhando um anacronismo em que nem memória nem experiência imediata prevalecem, mas produzem o constante movimento de uma à outra. Essa cisão entre o visível e o legível tem a qualidade do abismo que há entre a maneira como *representamos* o ideal e como *é* o ideado, movimentando cortes na linguagem, no objeto, na imagem. Se há diversas maneiras de se designar um objeto pela linguagem, lembre-se que também é característico da língua não haver uma palavra exclusiva para cada coisa existente.

Figura 1: *Silabelo,* 2009. Dimensões variáveis

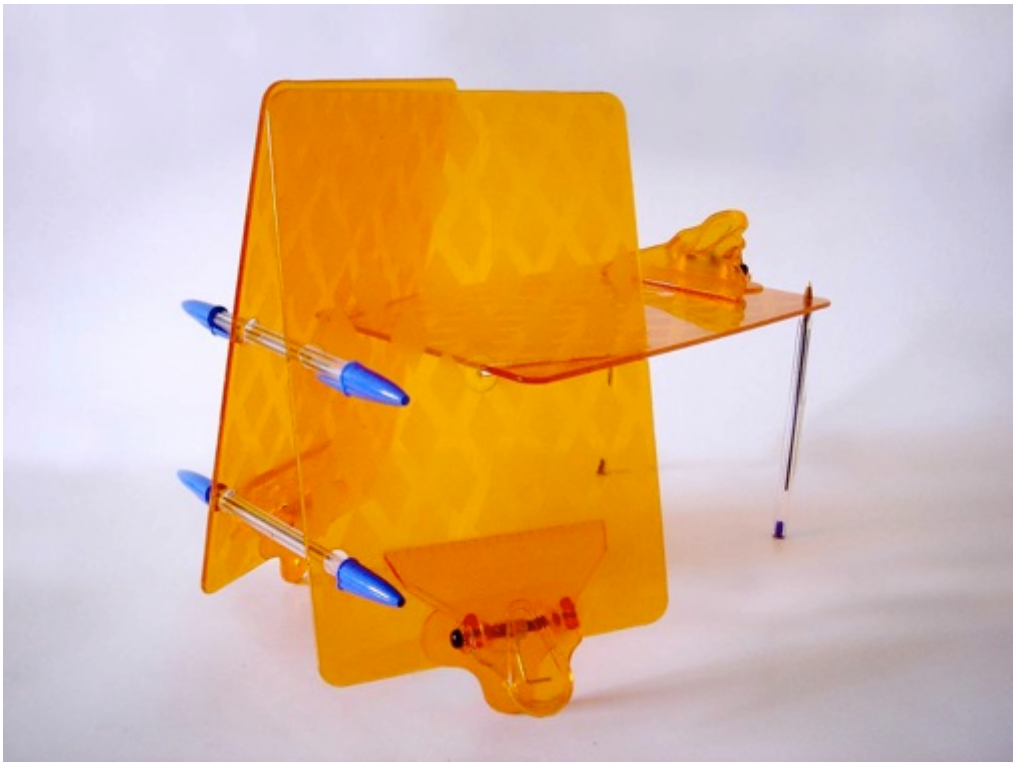

Figura 2: Da série *Objeto-rima*, 2009. Objeto

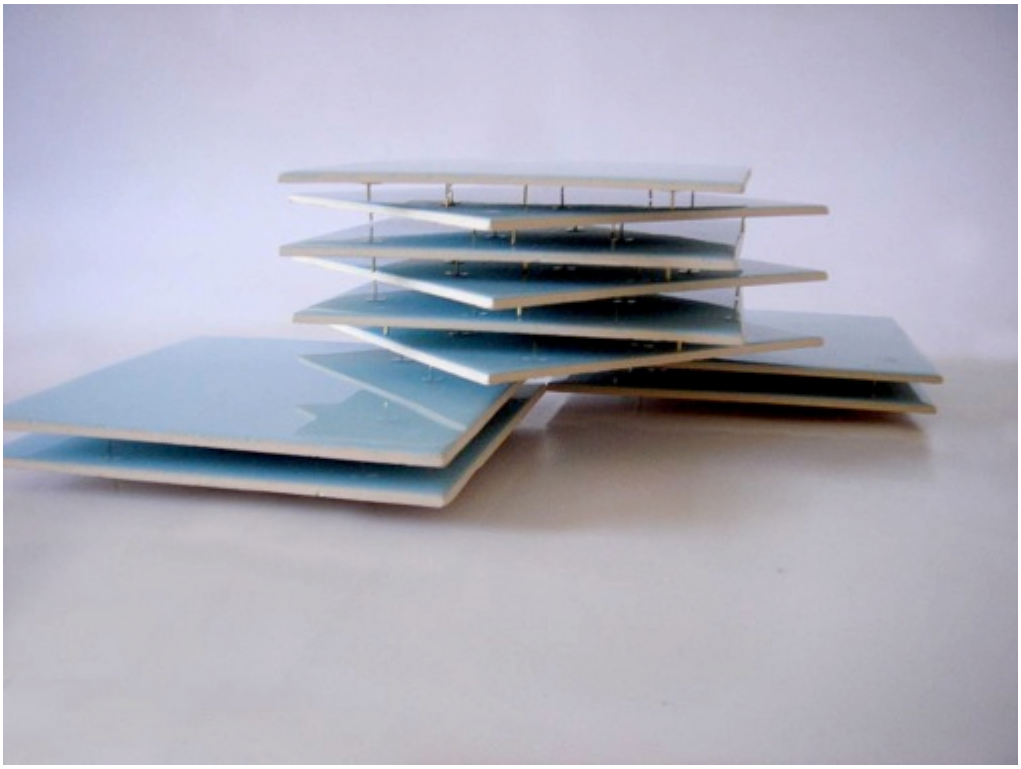

Figura 3: *Objeto-rima,* 2009

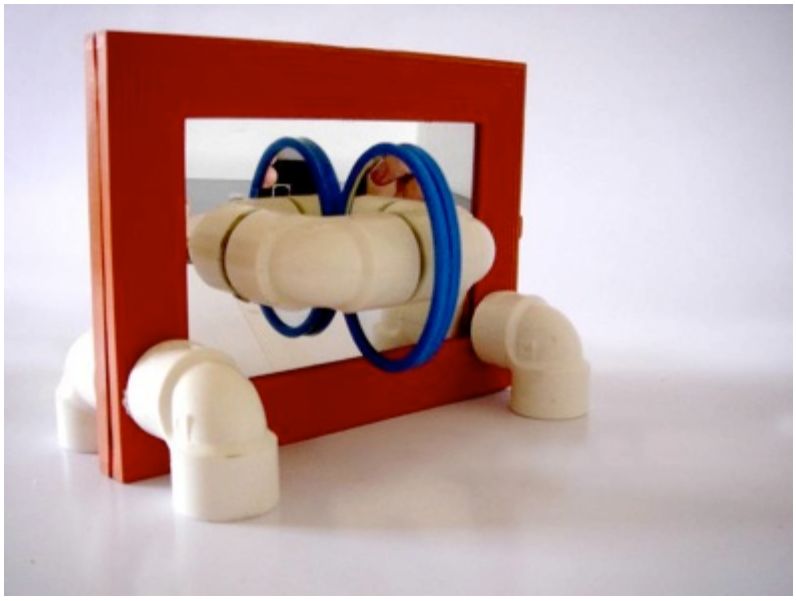

Figura 4: *Objeto-rima*, 2009

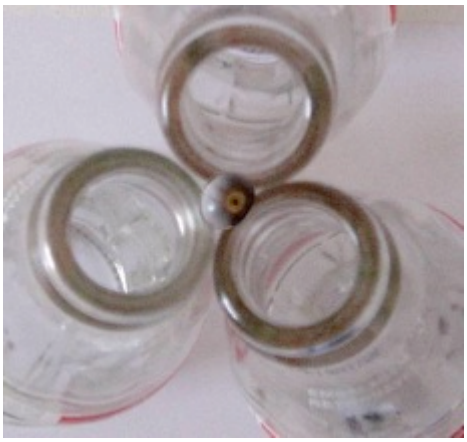

Figura 5: *Objeto-rima*, 2009 (detalhe)

Figura 6: *Objeto-rima*, 2009

Figura 7: *Objeto-rima*, 2009

Figura 8: *Objeto-rima*, 2009

Figura 9: *Objeto-rima*, 2009

I

Há um conceito que pretende definir o recurso retórico a determinada imagem visual, pondo-a diante dos olhos através de palavras: a *ekphrasis*. Tal procedimento, um tipo de técnica advinda da antiga oratória, almejava, por meio da descrição atenta e minuciosa, criar um substituto para uma pintura em signos verbais. Portanto, de uma maneira geral, a *ekphrasis* pode ser entendida como evocação literária das artes do espaço. O alemão Gotthold Ephraïm Lessing (1729 – 1781) propõe um longo estudo das relações pintura e poesia, buscando comparar procedimentos de transposição engendrados entre elas. Uma das primeiras conseqüências dessa discussão é oposição entre a narratividade, possível na lite-

ratura, e a descrição possibilitada pela pintura. Essa oposição natural – uma vez que se colocam temporalidade e espacialidade como atributos distintos – resulta em outras, como as divergências entre épico e lírico, poesia e prosa, etc. Vale lembrar que todos esses argumentos estão ligados a uma noção de mimese bastante específica: sendo uma evocação de outra imagem, a *ekphrasis* funcionaria como representação de uma representação. Mas com o questionamento da linguagem e de seus suportes – passando pelas propostas modernistas e desaguando na contemporaneidade – esse campo de atuação torna-se muito mais complexo: reconhece-se a parcialidade do ato interpretativo. Acreditando ser alto o risco de se incorrer em reducionismos através da interpretação, aqui não interessará verificar como imagens visuais se transpõem em verbais. Portanto, não se buscará "resolver" a lacuna colocada entre o visual e o verbal, mas entender como esses dois aspectos se intercalam, sendo indiscerníveis nos processos de leitura de qualquer obra da literatura ou da arte.

Nos estudos entre as artes, a crítica tradicionalmente tem se concentrado nas maneiras a que se sujeita a linguagem verbal para "traduzir" uma imagem visual. Esta, procedendo assim, seria a fonte e, a sua correspondente literária seria o alvo – com o Romantismo alemão, por exemplo, muitos poetas escreveram poemas a partir de pinturas. A primeira problemática resultante desse procedimento é o possível desconhecimento, por parte do leitor, da pintura pré-existente, o que colocaria numa posição privilegiada aquele leitor que conhecesse o trabalho artístico tomado como fonte. A *Paisagem com a queda de Ícaro*, pintada por Brueghel em 1558, foi motivo para alguns poetas, como William Carlos Willians e W. H. Auden, exemplos já tornados clássicos nos estudos da intermidialidade. Mas neste trabalho não se pretende conferir as correspondências entre pinturas ou esculturas e poemas ou outras formas literárias – deve-se pulular entre uma e outra imagem, reconhecer o

abismo obscuro que nunca reconciliaria o verbal e o visual, o que está em ato e a memória, a sensação e o conceito.

Indo um pouco na contramão da taxonomia que confere à pintura – e, por conseguinte, às artes visuais em geral – a hegemonia do espaço, e à literatura a premência do tempo, a pesquisadora Tamar Yacobi[18] propõe que se invertam essas certezas, expandam-se os limites, numa tentativa de não reduzir determinada obra literária à dependência de outra, visual. Para ela é mais rico procurar, na escrita ecfrástica, se a descrição lida com uma imagem específica ou uma imagem geral, um tema, que ela denominará *modelo*. Além, portanto, de não interessar-se pela *ekphrasis* que possui uma única fonte visual, ela inverte a relação espaço-tempo: assume a tarefa de, definindo de que maneiras um modelo pictórico aparece dentro da prosa, verificar como esse, para além de ser descritivo, assume um papel narrativo. Conseqüentemente determinações que separam lírico e épico, espaço e tempo se diluem para entrar em cena um jogo dialético que não pára numa instância ou noutra.

O conceito de *ekphrasis* pode ser discutido a partir da obra do escritor francês Georges Perec, que o utiliza como elemento estrutural. Com uma obra muito diversificada, sua escrita experimenta os limites entre o literário e o não literário; fazendo uso de recursos diversificados, ele se apropria de reproduções de textos de placas, rótulos, revistas, etc., além de outros textos da literatura mesmo. A partir de um esmero descritivo absoluto, constrói uma narrativa fragmentada, misturando tempos verbais e pessoas, rompendo os limites entre temporalidade e espacialidade. Segundo Paul Auster[19], sua forma de escrever é de um experimentalismo deveras realista, uma vez que a realidade é também fragmentada, desconexa, descontínua, parcial. *A vida modo de usar*[20], um dos principais romances de sua

[18] Yacobi, 1995.
[19] Auster, 1996.
[20] Perec, 1991.

obra, contém um amálgama de histórias que se entrecruzam, *mise en abyme*, a partir da história de moradores de um prédio em Paris. São noventa e nove capítulos curtos que narram histórias dos moradores de cada apartamento – além dos que já se foram – desde a construção do mesmo. Desde as escadarias aos quartos de empregada, passando, claro, pelo mobiliário dos apartamentos, os objetos decorativos, bibelôs, gravuras, tapetes, retratos. Tudo é cuidadosamente abordado. No geral, Perec conta a história de cada personagem no tempo pretérito, mas num determinado momento de cada capítulo há uma espécie de suspensão do tempo e a escrita torna-se descritiva. É como se houvesse mesmo uma pausa, o tempo verbal passa a ser o do presente, o leitor é levado a percorrer o espaço, virtualmente seguindo o olhar do narrador. Se for o caso de considerar tal procedimento de Perec como uma *ekphrasis* ela seria-a em seu mais alto grau.

Tamar Yacobi salienta o caráter narrativo da escrita ecfrástica na obra da dinamarquesa Isak Dinesen. Um de seus principais argumentos é aquilo, acima citado, que Yacobi denomina *modelo*. Os modelos pictóricos são facilmente reconhecíveis enquanto temas tradicionais da pintura: a adoração dos Reis Magos, a Madona com seu filho, as três Graças, etc. Dinesen, portanto, faria do modelo um recurso para descrever determinadas cenas de seus personagens. Mas, comportando-se como uma escrita descritiva, portanto de caráter espacial, perder-se-ia sua função narrativa? Segundo a pesquisadora, um dos aspectos mais notáveis da narratividade ecfrástica estaria no caráter icônico que esses modelos possibilitam: uma identificação do personagem da narrativa com o personagem do tema[21].

Mas, retomando Perec, é preciso dizer que seu esmero descritivo não está necessariamente ligado a uma imagem visual precedente, tampouco a um modelo. Para tanto, pode-se recorrer à noção de *pictural*: "*o surgimento de uma referência às artes visuais em um*

[21] Desdobramento direto dessa questão: o reconhecimento pela reminiscência traz consigo a dialética do olhar, assunto longamente tratado por Georges Didi-Huberman.

*texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textua*l" [22]. Tal conceito definiria uma referência às artes visuais de maneira mais ampla, estendendo-se da pintura para as artes bidimensionais – segundo Louvel – em geral. Em determinados momentos d'*A vida modo de usar* essa *picturalidade* é explícita:

> "*(...)* [ela] *olha, com ar de profunda indiferença, uma gravura que representa um bispo inclinado sobre uma mesa, em que está localizado um desses jogos chamados solitária. É feito de uma placa de madeira, cuja forma trapezoidal evoca bastante bem a de um prensador de raquetes, na qual estão colocados vinte e cinco escaninhos dispostos em losango, suscetíveis de receber esferas que, aqui, são pérolas de bom tamanho agrupadas à direita da placa, sobre uma almofadinha de seda preta. A gravura, que imita manifestamente o célebre quadro de Bosch intitulado* O escamoteador..."[23]

No entanto esse procedimento varia. No capítulo anterior, a suspensão do tempo pela descrição se dá por outras vias, mais sutis:

> "*Aqui, no quinto andar à direita, a peça está vazia. É um banheiro, pintado de amarelo-fosco. Na borda da banheira, uma grande concha de nácar, proveniente de uma ostra perlífera (...)*
> *A porta do fundo está aberta e dá para um longo corredor. Uma jovem de apenas dezoito anos dirige-se ao banheiro. Vem nua. Na mão direita, traz um ovo, que vai utilizar para lavar os cabelos, e, na esquerda, o número 40 da revista* Lettres Nouvelles *(julho-agosto de 1956), no qual se encontra, além de uma nota de Jacques Lederer sobre* O diário de um padre*, de Paul*

[22] Louvel, 2001.
[23] Perec, *op. cit.*, p. 34.

Jury (Gallimard), uma novela de Luigi Pirandello, datada de 1913, intitulada No abismo*, que conta como Romeo Daddi enlouqueceu.*"[24]

Note-se que, neste segundo trecho, além de não haver alusão a uma imagem pictórica, o espaço não é bidimensional. O leitor é levado a percorrer os cômodos juntamente com o narrador, pontuando, além do próprio espaço do apartamento, alguns objetos presentes na cena. Como mencionado acima esse é um dos momentos da narrativa em que o tempo é suspenso e começa a descrição. Entretanto, como se argumentou anteriormente, não se trata de separar as instâncias temporais das espaciais de um texto, uma vez que eles são indiscerníveis na leitura. Se a narrativa é pausada para que o narrador descreva determinado espaço, *percorrendo-o*, já está imediatamente de volta à dimensão temporal da narrativa, incrustada na escrita ecfrástica. No mesmo trecho, contudo, também é manifesta a função icônica dos elementos descritos na imagem verbal: o autor faz questão de anunciar, no fim do trecho, qual é o número de que revista a personagem porta numa das mãos, incluindo uma parte de seu conteúdo. Se um tema pictórico reconhecível pode sugerir a caracterização dos personagens de uma narrativa, a imagem desenhada por Perec não deixa por menos e indica alguns aspectos dessa personagem que se dirige ao banheiro com um ovo e um número da revista *Lettres Nouvelles* nas mãos.

Após essas primeiras considerações, é imprescindível retomar o aspecto de dúvida que há entre duas instâncias, à primeira vista, opostas. O espacial e o temporal, caracterizados na literatura pela descrição e pela narração, não se opõem, não rivalizam: encontram-se em estado de jogo, em constante revezamento. Tome-se a *ekphrasis* como um conceito que envolve determinada pragmática – abordar a imagem visual por todos os seus atributos

[24] *Ibidem*, p. 32-33.

formais – e tem-se uma tautologia. Essa imagem a ver, por mais descritivas que possam ser as palavras que tentam designá-la, se retomada a questão da iconicidade, completa o movimento dialético com a narratividade. Perec almeja a exaustão para descrever uma cena. Esse pragmatismo, por mais insistente que seja, libera olhares para instâncias que estão além do objeto, transportam para fora do presente. Ele está ciente de que o que faz é um relato que escapa à neutralidade. É o que Didi Huberman define por uma "inelutável cisão do ver": Stephen Dedalus, personagem de James Joyce, ao defrontar-se com o mar, só consegue enxergar nele os olhos da mãe que morrera. "*Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se* inelutável *quando uma perda a suporta* (...), e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue"[25]. Segundo Spinoza, "*se o corpo humano foi, uma vez, afetado, simultaneamente, por dois ou mais corpos, sempre que, mais tarde, a mente imaginar um desses corpos, imediatamente se* recordará [grifo meu] *também dos outros*", e explica: "*Compreendemos, assim, claramente, o que é a memória. Não é, com efeito, senão uma certa concatenação de idéias, as quais envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano*"[26].

Diante dessa cisão do olhar, o ser que olha é levado para fora da materialidade daquilo que é olhado, é olhado pelo que vê; ou insiste em permanecer onde está, em não ver nada além do que tem diante de si. Novamente desenha-se uma dialética: o *homem da tautologia*, que não quer enxergar nada diante de si que não esteja presentificado, e o *homem da crença*, que "verá sempre alguma outra coisa além do que vê" [27].

[25] Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 33.
[26] Spinoza, 2007, p. 111.
[27] Didi-Huberman, *op. cit*, p. 48.

II

Ao descrever pequenos roteiros para a execução posterior de alguns trabalhos, deparei-me com uma sutil poesia contida nesse tipo de anotação. Percebi como sua forma fragmentada e sintética, pretensamente objetiva e munida de uma função específica, podia ser pouco esclarecedora ou funcional, ou seja, descolar-se de um objetivo prévio e abrir a palavra outras densidades. Desde então estas frases curtas com um conteúdo descritivo tem sido produzidas para fins mais "literários". Tenho buscado descrever esses processos como um manual de instruções que se dirigem somente a mim. Pequenas anotações que figuram numa construção que nada deve a não ser prefigurar um primeiro esboço de ideia. Se escrevo a mim, acabo me referindo a certas coisas de maneira tão particular (como num idioleto) que sua praticidade se encerra nesse pequeno espaço entre mim e estes pequenos papéis continentes de palavras. A intenção é dar à palavra a vocação de se deslocar. Isso acarreta uma desobrigação do texto em cumprir sua função, restando somente a si mesmo. Sendo a palavra o primeiro esboço da ideia, ela já é uma primeira forma, linguagem é matéria.

Nesse sentido, mesmo havendo a execução do esboço, minha prática tem incluído a escrita de tais textos onde, às vezes, amplio um pequeno detalhe e descrevo-o em busca da exaustão, deixo partes menos explicadas, e dou um acabamento ao que dê uma noção do projeto. Mas procuro deixar-lhe lacunas, introduzir trechos mais sugestivos que explicativos. Assim amplio essa instância da palavra em meu trabalho que não seria alcançada na execução pura e simples do trabalho. A intenção é perceber como esses textos se comportam num ambiente misto entre as artes visuais e uma pretensa literatura, construir a imagem pela palavra.

III

> *"... o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por 'literatura' só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para 'fora': a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa. A literatura não é uma linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma*".[28]
>
> Michel Foucault, *Ditos e escritos.*

A tradição da epistemologia ocidental pressupõe, desde Platão, o distanciamento entre a intelecção e a sensibilidade, separando o objeto da idéia que se tem dele. Tal pressuposto privilegia o ideal em detrimento do ideado, excluindo do campo da ciência a experiência sensível. Para pensar, o homem deve se colocar à distância: "*criamos dicotomias permanentes (...) divisões brutais que determinam com rigor as esferas do sensível e do pensado, do que vê e do que é visto*" [29]. A busca pela universalidade desse sistema de pensamento revela uma conseqüência grave: a insuficiência entre a linguagem e a realidade, um abismo que opõe sujeito e objeto.

Mas não há espírito sem corpo: é necessário investir contra a idéia separada dos sentidos. Deslocar a reflexão da consciência para o corpo. A sensação nasce do encontro de duas presenças, e todo conhecimento começa nos sentidos; a sensação nasce do encontro de dois corpos [30]. O jogo do esvaziamento do homem da tautologia diante do objeto (ou

[28] Foucault, 2006, p. 221.
[29] Novaes, 1988, p. 13.
[30] Epicuro *apud* Novaes, *op.cit.*, p. 15.

corpo exterior), em face à reminiscência a outra imagem, encontrada fora dele, propicia o jogo de oposições que determina a presença da linguagem. Freud, observando seu neto de dezoito meses, percebe que, na ausência da mãe, a criança brinca com um carretel, que é jogado e some atrás de cortinas. Nesse momento a criança se assusta com a perda do objeto; ao puxar a linha, o carretel reaparece e ele se contenta. Ao jogo de oposições de estados entre a perda e o reencontro a criança opõe dois fonemas diferentes, *Fort* e *Da*. Desse jogo entre presença e ausência o bebê construiria a linguagem [31].

A arte produz imagens que são tão reconhecíveis quanto gerais possam ser.

> "*Participamos da imagem do escritor graças àquilo que convém chamar de uma imagem geral, uma imagem que a participação nos impede de confundir com uma idéia geral. Imediatamente singularizamos essa imagem geral. Nós a habitamos, penetramos nela como Blanchot penetra na sua. A palavra não basta, a idéia não basta, é preciso que o escritor nos ajude a inverter o espaço, a afastar-nos daquilo que gostaríamos de descrever para melhor viver a hierarquia do nosso repouso*"[32].

Particularizando uma imagem, está-se procedendo a uma escolha, consciente ou não, que existe em função de múltiplas variáveis, relacionadas às reminiscências, ao vocabulário imagético de quem vê (ou lê), idiossincrasias. Escolher é decidir, arbitrar. A linguagem é composta de palavras, a palavra é signo e, conseqüentemente é arbitrária. Entre a linguagem e a imagem sempre haverá uma inexatidão, um desvio, uma dúvida. Blanchot ensina que

[31] Freud *apud* Didi-Huberman, *op. cit*., p. 79-87.
[32] Bachelard, 1993, p, 231.

> "*(...) viver um evento em imagem não é ter desse evento uma imagem (...), o fato de que a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a sua negação vivificante, mas que, ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou: essa duplicidade não é tal que se possa pacificá-la por um 'ou isto ou aquilo', capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambigüidade que a torna possível. Essa duplicidade devolve a um duplo sentido sempre mais inicial*" [33].

Essa ambigüidade, denunciada por Blanchot como um sentido que nunca se reconcilia, devolve-me ao que é motivo desse texto: o estado de jogo em que se encontram a palavra e a imagem, a partir de investigações na prática artística. A experiência da linguagem em relação aos objetos que nos rodeiam, palavra tornada presença diante da ausência, da perda, falha. Como Foucault lembra, em epígrafe logo acima, a linguagem escapa à "*dinastia da representação*" [34], a ilusão ecfrástica dos retóricos cai por terra. Mas, para se aproximar do real, deve-se reconhecer as limitações dos meios de que se utiliza para representá-lo. Os enunciados dos discursos históricos já não podem mais requerer uma hegemonia e veracidade incontestáveis enquanto *verdade*. As formas prévias de continuidade devem ser mantidas em suspenso, não exatamente ser renegadas, mas questionar a maneira como foram concebidas, "*mostrar que elas não se justificam por si mesmas, que são sempre o efeito de uma construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas; definir em que condições e em vista de que análises, algumas são legítimas; indicar as que, de qualquer forma, não podem mais ser admitidas*" [35].

[33] Blanchot, 1987, p. 264.
[34] Foucault, 2006, p. 221.
[35] Foucault, 1987, p. 29.

Entrementes, a arte oferece modelos para lidar com a realidade, com aquilo que *poderia ser*, contraposta aos discursos de poder historicistas. Como devir, a ficção reconhece a lacuna entre a linguagem e o real, cria uma maneira fragmentada e parcial de discurso e admite essa parcialidade.

> "*Hoje, a última ciência, para descrever essa energia operante no coração da matéria, precisa inventar palavras; e vai em busca dos inventores de palavras, os poetas como James Joyce, e deles empresta um som sem sentido.* Quark*: nada. Alguma coisa a ciência aprende da ficção quando pretende chegar ao* realismo absoluto [grifo meu]"[36].

Se seguimos o conselho de Foucault e explicitamos as engrenagens, a que regras nossos discursos se submetem, talvez estejamos mais próximos da verdade na experiência com a realidade, essa liga fragmentada de incoerências, ambigüidades, descontinuidades.

Jorge Macchi, artista argentino, apresentou em 1997 o trabalho intitulado *Música incidental*, onde articula elementos do acaso a partir de uma estrutura rígida e aleatória, transpondo-os do universo da escrita para a imagem, e dessa para a música. Seu procedimento é bastante simples: recortou notícias sobre acidentes e violência em tablóides sensacionalistas. Em forma te tira, separou cada linha de texto e com elas compôs uma colagem de três páginas gigantes de partitura, na parede. Ele preservou a narratividade de cada reportagem, "conta-a" por completo em uma nova configuração. Onde uma notícia termina, há um espaço em branco, e em seguida outra é iniciada. Cada vazio é interpretado pelo músico Edgardo Rudnistky como uma nota da escala musical: a ausência de texto é o que dita a composição. O visitante pode ouvir sua execução em piano nos fones de ouvido, uma música silenciosa, minimalista, que contrasta com a violência brutal contida no noticiado pelo jornal.

[36] Bosi, *op. cit.*, p. 69.

O artista percebe a espetacularização da informação veiculada em largas quantidades, como o absurdo da violência que circula no noticiários de maneira ainda mais absurda e banalizada. Opera, de início, uma primeira transposição de códigos, transformando os conjuntos de letras em linhas, portanto imagens. Numa segunda camada de leitura, tais linhas são transformadas em veículos de outro código, o da notação musical, que, por sua vez, é transposta numa interpretação em piano. *Música incidental* denuncia a insuficiência da linguagem diante da experiência, reduzindo a dramaticidade imanente do acontecimento em mera cena, sanguinária, que o cinema tanto nos acostumou a assistir, e assim vender mais. O jornal, objeto abundante da cultura contemporânea, tem a validade de apenas um dia; as informações que contém, serão elas também descartáveis? Macchi fixa-as, tornando-as código para algo tão inesperado como a música. Diante do estranho contraste entre a violência narrada e a música suave, percebemos o quanto buscamos uma lógica para entender as leis que regem o caos, "*do mesmo modo como queremos encontrar uma razão para explicar por que tais histórias existem e qual teria uma forma de justificá-las ou racionalizá-las*" [37].

[37] Pérez-Barreiro,2007, p. 37.

Regência II

Preparar uma mesa forrando-a com uma toalha branca ou de cor neutra. Posicioná-la diante de um fundo branco ou neutro. Coletar recipientes de vidro – transparentes, sem cor – em formatos e tamanhos variados. Posicioná-los sobre esta mesa. Preenchê-los com um líquido gaseificado à escolha: refrigerante, champanhe, sidra. Colocar, logo em seguida, uma jabuticaba dentro de cada um. Preparar a câmera de vídeo num tripé e posicioná-la diante do conjunto de recipientes com jabuticabas e líquido gaseificado. Enquadrar somente esse conjunto, ocupando toda a sua extensão horizontal; uma natureza morta ou paisagem. Verticalmente, deixar centralizado. Um fenômeno físico se dará: microbolhas de gás formar-se-ão dentro de cada recipiente e serão aderidas à superfície da jabuticaba, o que a tornará mais leve. A jabuticaba, conseqüentemente, flutuará. Ao chegar à superfície, ao menos parte dessas bolhas explodirá, deixando a pequena esfera negra mais pesada, e ela voltará ao fundo do recipiente. Esse processo será retomado assim que novas bolhas aderirem novamente à jabuticaba. A câmera deverá captar o movimento desse conjunto, cada jabuticaba em seu ritmo, em seu espaço, até que o mesmo torne-se muito lento, quase imperceptível. Não importa o áudio, ele será descartado. A composição deve ser discreta para exaltar o movimento sutil das jabuticabas.

Controle, desvio, ordem, ocasião

As artes passaram por muitas mudanças no último século. Entrecruzando-se com outras áreas do conhecimento, suas formas de apresentação e de abordagem conceitual transfiguraram-se, seguindo a velocidade das transformações sócio-políticas da humanidade. Partindo do modernismo, a arte requer, num empreendimento cada vez mais elaborado e intenso, sua autonomia em relação à tarefa de representar o mundo, diluindo hierarquias e buscando abolir com a figuração clássica, transformando-a. O modernismo propôs rupturas graves para os cânones artísticos. O que, de certa forma, propiciou a libertação das disciplinas que regem a noção clássica de arte, oferecendo ao artista e ao público maneiras diversas de lidar com os objetos de sua existência. A arte contemporânea é marcada pela dissolução entre os limites do que seria ou não uma obra de arte, exigindo do público, perplexo, uma participação ativa. Ironicamente, certa incredulidade ou "falta de especialização" do público em relação à arte contemporânea o impede de ver que ela há muito tempo flerta com a vida cotidiana.

Essa aproximação talvez fique nublada por uma intensa fragmentação, instalada em nossas atuais maneiras de nos comunicar, locomover, lidar com o outro: a realidade da própria situação social contemporânea. A arte é uma das ações humanas que menos impõe barreiras entre suas disciplinas e outros conhecimentos, lida com facetas tão diversificadas que pode confundir os mais "desavisados". Neste trabalho, uma das primeiras questões a se experimentar orbita o universo das microestruturas que regem os acontecimentos da vida comum. Que sensibilidade seria essa que nos volta para o banal, o corriqueiro, para o ordinário – sendo que somos da geração dos computadores supervelozes, telas planas, comunicação instantânea com quase todo lugar do mundo. Em nossa sociedade as barreiras geográficas encontram-se virtualmente nulas, o indivíduo possui uma sorte de maneiras de se conectar, de se comunicar com o outro. O amálgama de possibilidades de conexão de qualquer ponto com qualquer outro faz um rizoma38 e, neste, buscam-se notar os pequenos movimentos, os elos ínfimos. Como enxergar o mundo e sistematizá-lo através de instâncias menores, pontualmente localizadas. Optar por uma escala menor: transitar entre a institucionalização dos enunciados e os acontecimentos microbianos que passam despercebidos; investigar, sob a episteme dos primórdios do século XXI, como se abolem as certezas (que solicitam verdades estáticas) e debruçar-se sobre a ressonância dessa dinâmica nos entornos da sistematização do conhecimento, das poéticas contemporâneas, enfim, da Arte.

Este ambiente híbrido articula conceitos, signos, arquivos e relatos advindos da história, da semiologia, filosofia, literatura. Arte tal que se dirige para o mundo material, que contaria a crônica das coisas comuns, profuso de imagens que, ora velam tantas outras, ora revelam-se no mais discreto detalhe. Comecemos pelo que diz Jacques Rancière: ele propõe a designação de três diferentes regimes das artes a partir da relação entre figuração e não-figuração. Primeiramente o regime ético, ligado às imagens da divindade, a seu direito de produção, a seu uso. Esse regime se preocupa com a

[38] Deleuze e Guattari definem a filosofia como uma máquina que fabrica conceitos. Nela, o pensamento deve se libertar da estrutura arbórea – com um eixo central a partir de que nascem ramificações para cima e para baixo – para fazer um rizoma: conceito da biologia de que os autores se apropriam para definir um pensamento planificado, horizontalizado, sem hierarquias, onde as ramificações se proliferam a partir de qualquer ponto em qualquer direção. Cf. Deleuze, Guattari, 1995.

utilização das imagens e seu efeito. Em seguida, no regime poético, também denominado representativo, estão em jogo a mimese e as distinções das maneiras de fazer (imitações bem feitas), onde se identifica a noção clássica de belas-artes. Por fim, o regime estético contradiz o poético, no sentido de ser uma distinção das maneiras de sentir – e não das de fazer –, agora não há mais as artes – separadas em disciplinas –, mas arte, no singular, desobrigada de gênero ou tema39.

No regime estético, parte-se da experiência "pura" da forma, de uma arte que lida com a representação de um modo secundário, que investe na percepção e com isso abole a hierarquização de seus temas. Instaurar novas formas de sentir: o homem moderno está na nova sociedade industrial, rodeado por novidades em forma de máquinas, utensílios, objetos, prédios. No início do século XX a ordem é inovar, construir imagens ainda não pensadas, seguir o desejo de instaurar a sociedade do porvir. Para a arte é solicitada maior autonomia, o que pode resultar numa relação frágil entre si e a "realidade". Ampliar e reinventar nossa sensibilidade: ao homem moderno só é possível vivenciar a experiência moderna. Nesse sentido, oferecer a partilha de novas experiências sempre estaria ligado ao político. Rancière prossegue e diz que na política haveria uma estética primeira, por dividir e compartilhar uma experiência sensível em comunidade. A isso ele denomina partilha do sensível: "o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas" 40.

A radicalidade das propostas estéticas modernistas seria, pois, tanto causa como conseqüência das mudanças praticadas no homem e em sua maneira de perceber e entender a realidade. Desta forma, reconhece Rancière, a arte sempre será política por repercutir em como vemos o mundo: a edificação de sua autonomia converte-se em uma heteronomia. A paulatina dissolução de limites entre disciplinas, gêneros, suportes, materiais, etc., deságua em outra inserção da arte na vida. Sem a moldura, que autoriza a ilusão, a pintura se transfere para o espaço real, seu "novo suporte", em detrimento da tela (janela). As décadas de 1950 e 60 assistiram à edificação de uma produção

[39] Rancière, 2005, p. 28-32.
[40] *Ibidem*, p. 16.

artística que almeja se livrar das distinções entre arte e não-arte – quando a autonomia se torna heteronomia.

Para Walter Benjamin a multiplicação das técnicas de reprodução de imagens permitiria a visibilidade das massas e seria um instrumento de democratização da arte41. Isso viria propiciar a valorização do indivíduo comum, mas Rancière propõe o inverso: "A revolução técnica vem depois da revolução estética. Mas a revolução estética é antes de tudo a glória do qualquer um – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica" 42. Com efeito, no advento das artes mecânicas, já se encontrava em jogo a exploração dos "becos", das camadas profundas do subsolo, que, sob uma ótica arqueológica, determinariam a superfície das coisas. Na literatura Realista e Naturalista, por exemplo, temáticas menos "nobres", narradas por e sobre personagens anti-heróicos ou, na pintura, obras como a de Gustave Courbet definem os primórdios de uma sensibilidade que redefine as maneiras de organizar e representar o real. Dessa forma, ele é abordado sob uma perspectiva mais localizada geográfica, política, socialmente, etc. A sempre mais rápida e abrangente indústria da informação possibilita a criação de uma rede infinita que cruza conteúdos de todas as partes do globo, o fenômeno entendido por globalização "ameaça" com a homogeneização do comportamento e das ideologias humanas, o que resulta por solicitar a reafirmação de identidade, a revalorização de culturas locais.

O ordinário

A noção de site-specific surge primeiramente com os minimalistas, numa relação com o espaço fenomenológico. Adiante, ela se expande para abranger estratégias de relação com outras acepções de espaço: lugar, local, cidade. Assim, quando desobrigada de ser universal, lida estreitamente com a situação social, cultural, política, estética, de onde se insere. Toma espaço e tempo específicos.

[41] Benjamim, 1985, 169.
[42] Rancière, *op.cit.*, p. 48

Quando o objeto de arte se imiscui entre situações corriqueiras como os hábitos comuns de se deslocar, consumir, colecionar, quando manipula fragmentos de realidade, ele estará próximo à arqueologia, como fruto da atividade que processa uma varredura na superfície: imerge em pontos "notáveis", emerge revelando, enfocando, transformando a partir do detalhe. Através de uma leitura minuciosa de sinais, da experimentação de elementos de significação, o artista é o arqueólogo que dá sentido a certo mundo buscando latências. Ele investiga revolvendo a terra, retirando os excessos que embaçam o olhar, evidenciando minúcias que foram veladas ou escondidas. Enquanto o arqueólogo escava e lê a presença material do que restou de culturas já extintas tentando decifrar a configuração de utensílios e fósseis, o artista é quem descobre pequenos eventos que passam despercebidos diante das rotinas do homem hodierno.

O século XXI se inicia com a expansão, maior a cada novo avanço tecnológico, das possibilidades de arquivamento. Num misto de afirmação de identidade e valoração de culturas locais, a sociedade tem acumulado, arquivado, colecionado, um número muito grande de informações, imagens e objetos. Por um lado, a obsolescência precoce dos produtos de consumo multiplica a produção de novos utensílios, principalmente os eletrônicos. Por outro, as diferenças de possibilidade de acesso a esses bens estimula uma economia informal, em que precariedade e soluções improvisadas oferecem alternativas à hegemonia de um mercado homogêneo, saturado, exclusivista. Paralelo às revoluções da indústria, o trabalho com sucata é posto em causa por Michel de Certeau:

> "Nos próprios lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar por sua obra um saber-fazer pessoal e a responder por uma despesa a solidariedades operárias ou familiares. (...) ele realiza 'golpes' no terreno da ordem estabelecida. Longe de ser uma regressão para unidades artesanais ou individuais de produção, o trabalho com sucata reintroduz no espaço industrial (ou seja, na ordem vigente) as táticas 'populares' de outrora ou de outros espaços."[43]

[43] Certeau, 1994, p. 87-88.

Informal, desviante, subterrânea, à margem: o conjunto desses modos de fazer contesta e desafia os parâmetros da ordem reinante, oferece voz aos que não são privilegiados pelos bens de consumo pós-industrial. Os rebotalhos materiais da sociedade, matéria prima dos adeptos do reaproveitamento e da reciclagem, oferecem-se gratuitamente. Ora, para qualquer economia é vantajoso produzir a partir de uma matéria prima completamente disponível e sem custos de aquisição. Não é novidade, pois, que haja uma crescente indústria da reciclagem, o que atualmente não é somente uma vantagem econômica para os proprietários dos recursos financeiros, mas ordem do dia entre as propostas ambientais. O que é uma situação desviante, daqueles que procuram "sobreviver" num espaço hostil com poucos recursos, inverte-se.

A curadora Lisette Lagnado certa vez buscou, brevemente, definir gambiarra como um conceito que envolve "transgressão, fraude, tunga – sem jamais abdicar de uma ordem, porém uma ordem muito simples" 44. A "estética" da gambiarra habita os modos de fazer. Quando um utensílio doméstico, é quebrado, geralmente recorre-se ao improviso para dar-lhe maior vida útil, lutar pela sobrevivência de seu funcionamento. Lagnado recorre à invocação de Cildo Meireles à figura do malabarista, "alguém que administra três objetos num território para apenas dois". Há alguns anos começou-se a desenhar uma tendência de definição da arte brasileira pelo viés da gambiarra, pela identificação de determinada produção recente no Brasil que de certa maneira possuiria uma "aparência da precariedade". Como curador do 30º Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Moacir dos Anjos45 propõe um uso mais cauteloso do termo. Gambiarra é o conjunto de procedimentos de improviso para solucionar uma dificuldade que utilizam somente habilidades e materiais imediatamente disponíveis na resolução do problema. Sua duração é indeterminada, algumas são temporárias, algumas resistem. Sendo uma atitude de sobrevivência, só apareceria com a privação de recursos e não como uma escolha desejada.

[44] Lagnado, 2005, s. página.
[45] Dos Anjos, 2007, s. página.

Após a definição em linhas gerais resumida acima, o curador esclarece que gambiarra nomeia tanto o procedimento quanto o produto, é tanto uma operação quanto um resultado. Para ele, na produção atual de artes visuais tem-se feito menção apenas à materialidade da gambiarra, ao produto criado, em detrimento de sua inscrição simbólica nos contextos onde habita. Como solução imediata, movimento tático, seria uma alternativa à distribuição desigual de acesso a bens, mas, entendida dessa forma, também seria uma espécie de atenuador do conflito que gera a diferença entre quem possui e quem não possui todos os recursos. Em outras palavras, pode servir ao sistema de poder que mantém os subordinados em seus lugares de jugo.

A enunciação de uma ordem soberana que pretende estruturar as ações humanas e definições de espaço; a atuação de personagens desprivilegiados que improvisam e assim questionam tal estrutura ao ponto de dissolvê-la (ou desautorizá-la); o reconhecimento das organizações de poder que assimilam e transformam as estruturas a partir das práticas que, ora consideradas desvios, se convertem em novos modelos oficiais. Tal dinâmica é dialética e sem síntese, reveza discursos institucionalizados e práticas ordinárias, é um jogo. Por mais hegemônica que possa ser, uma estrutura rígida não consegue prever todas maneiras de fazer, as subjetividades, os encontros possíveis no acaso. Privado de recursos, o homem sempre buscará burlar, com maior ou menor sucesso, a regra que lhe causa privações.

Estrutura e ação, ou ordem e ocasião: duas instâncias distintas, pólos assimétricos que se encontram em dialética, num movimento que nunca pára num extremo, redireciona-se ao oposto, sempre a desdobrar o outro. A estrutura sempre será o desejo pela ordem, a teoria, o domínio. A ação, enquanto aquilo que se apropria da ocasião, retorce a estrutura, expande-a, até o ponto onde ela é rompida. A partir dos destroços, outra ordenação é imposta e erige a nova estrutura, inspirada por aquilo que era alternativo ou marginal. Esse movimento é infinito: sempre se dará uma tentativa de ordenação que será subvertida, em maior ou menor grau. É como se a exceção virasse regra, que, por sua vez, teria também exceções, e assim por diante. A cautela solicitada por Moacir dos Anjos é para que acerquemo-nos do conceito de gambiarra de maneira menos celebratória. Inserida como

idéia e produto num contexto mercantil, ela, que nasceu de um contraste de acesso, acaba por poder manter essa desigualdade46.

Um fenômeno de movimento similar ocorre entre o mercado e o consumo: padronizado, o mercado oferece a mesma qualidade de produtos com alguma variação programada. O consumo, território das práticas, preenchido por informalidades, leva em conta subjetividades de uso que permitem ao consumidor taticamente levar alguma vantagem. Mas para permanecer em soberania, o mercado analisa o comportamento do consumidor, sua receptividade aos produtos, e, assim traça suas estratégias de lucro. Novamente a ação terá sua parcela na determinação das coisas. "As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas [o grifo é meu]" 47. Sempre que houver tentativa de controle, onde a previsibilidade falha ocorrerá a fuga da estrutura e da ordem. A subjetividade, individual ou coletiva, dinamiza e retorce os preceitos ditados pelo poder.

Ao propor a morte do autor48, que daria nascimento ao leitor, Barthes adverte da apropriação que se faz a partir da leitura. Mesmo buscando proteger-se de leituras divergentes a seu próprio discurso, o autor nunca controlará como será lido. O leitor apodera-se do texto como lhe convir, como lhe for viável a partir de suas idiossincrasias. Certeau, para corroborar, indica a mutação que o leitor deve promover no texto, como maneira de torná-lo habitável49.

Na teoria da lingüística, Saussurre preocupava-se com a relação dialética entre língua e fala, questão amplamente desenvolvida por Roland Barthes50. Colocam-se em questão os usos (a fala) que se fazem de objetos específicos no conjunto da língua. Sendo esta última uma estrutura estável e limitada, com regras próprias que instituem a comunicação verbal, a fala é a infinita série de combinações entre os elementos da língua para que o sujeito teça seu discurso. A fala possibilitaria a construção da língua, que homogeneíza, de certa forma, esta primeira. Seu uso também interfere na

[46] Dos Anjos, *op. cit*.
[47] Certeau, *op.cit*, p. 45.
[48] Barthes, 1987, p. 52-53.
[49] Certeau, *op. cit.*, p. 49.
[50] Barthes, 1971, p. 17.

organização de fonemas, morfemas, edificações gramaticais. É uma dialética similar ao que acontece entre mercado e consumo. O consumo será a fala do mercado, figurado como língua.

O mercado coloca à disposição seus produtos, o consumidor seleciona-os levando em conta nuances que vão desde seu poder aquisitivo a predileções mais nebulosas por cores e formas, além de um sem número de outras condições. O comportamento do consumidor é monitorado por agentes estatísticos que calculam o que deve ser mais lucrativo colocar à venda. A lógica capitalista não se permite assumir riscos demasiados em relação a produtos que geram dúvidas à sua aceitação. Detectando o perfil dos consumidores, o mercado calcula seu faturamento, além de atualizar seus produtos e disponibilizá-los ao consumo. Mas cada usuário consome de maneira particular, descobre nas peripécias da convivência outras aplicações para seus bens.

Esse comportamento compreende, em uma gama considerável de suas facetas, a prática da gambiarra. É um universo que guarda correspondências com o fazer artístico. Como no caso da prática da apropriação: ao propor formas diferenciadas de se perceber aquilo que seria um mero objeto ordinário, de uso doméstico, o artista opera um jogo de troca de valor. O uso diferenciado, ou ainda a retirada de qualquer função do objeto, permite que o artista opere articulações de ordem formal, simbólica, parafuncional. O artista, arqueólogo da ficção, agencia objetos para dar um sentido pouco vivenciado pela vida rotineira, ou também descobre, na rotina do uso, táticas que redescobrem o objeto, refuncionalizam-no, ressignificam-no. Talvez a gambiarra seja um paradigma para o fazer artístico, não somente da arte brasileira – na investida de Moacir dos Anjos. Diferenças de acessos não somente a bens, mas a instâncias do conhecimento, ao imaginário do nosso século, são regidas por desejos de poder e controle. A gambiarra, que é procedimento, produto e, por que não, um conceito estabelecido, permeia o ambiente do artista que cria modos diferenciados de enfrentar a homogeneização simbólica[51].

O instrumental e o simbólico se confundem. Reaproveitar um objeto é dar vida a algo que se perdeu, possibilitar o prolongamento de sua existência. Se "o signo é como uma moeda... [que] vale

[51] Dos Anjos, *op. cit*.

por certo bem que permite comprar, mas vale também com relação a outras moedas, de valor mais forte ou mais fraco" 52, no objeto também se darão relações entre outros objetos e outras funções. Ele valerá de acordo com o que a priori foi programado a realizar, mas, por força dos usos, também será relacionado a funções secundárias, terciárias. A partir de subjetividades, os objetos podem caminhar pelas vias oficiais de sua função ou sofrer desvios em sua rota para atender a outras tarefas; eles são submetidos à sua "língua" (atender a um fim específico), mas também podem caminhar por outros territórios "lingüísticos".

Gambiarra guarda equivalências com idioleto: "sistema lingüístico de um único indivíduo num determinado período de sua vida, que reflete suas características pessoais, os estímulos a que foi submetido, sua biografia, etc" 53. A gambiarra só existe nesse lugar da prática, da ação, na apropriação pelo uso do objeto, assim como a língua está submetida a flexões pela fala. Deve-se lembrar, contudo, que o idioleto é a linguagem falada somente por um indivíduo. Mas não existe linguagem que não seja coletivizada. Para se comunicar, o ser falante deve conhecer certo conjunto de pressupostos comuns, que fazem da língua um sistema coletivo. Barthes, no entanto, propõe:

> "Reteremos no entanto que o idioleto pode ser bem útil para designar as seguintes realidades: 1) a linguagem do afásico que não compreende outrem , não recebe uma mensagem conforme seus próprios modelos verbais, sendo esta linguagem, então, um idioleto puro (Jakobson); 2) o 'estilo' de um escritor, ainda que o estilo esteja sempre impregnado de certos modelos verbais oriundos da tradição, isto é, da coletividade; 3) podemos, enfim, francamente alargar a noção e definir o idioleto como a linguagem de uma comunidade lingüística, isto é, de um grupo de pessoas que interpretam da mesma maneira todos os enunciados lingüísticos..."54.

[52] Certeau, *op.cit.*, p. 18.
[53] Do dicionário *on-line* Antonio Houaiss, disponível em: houaiss.uol.com.br, acesso em 22 de novembro de 2007.
[54] Barthes, 1971, p. 24.

Mormente, considere-se o item três do trecho de Barthes, tomando o idioleto como linguagem não de um indivíduo apenas, mas pelo menos de um grupo delimitado, ou ainda, o estilo, maneira individual de se articular a linguagem: mesmo sendo particular, é sempre dentro de uma estrutura coletivizada, sem o que não haveria a comunicação ou o entendimento. Com a gambiarra acontecem situações semelhantes, pois à medida que é difundida entre usuários, quando vários deles adotam-na, a dimensão coletiva concede às práticas não-oficiais uma oficialização. Moacir dos Anjos propõe entendê-la, por fim, como "metáfora de processos de transculturação realizados sob condições específicas de subordinação, em que elementos comumente pensados como apartados (...) são aproximados e atados a partir de um ponto de vista singular".55

De uma forma geral, assim como identificamos a dialética entre a funcionalidade do objeto e seu uso, entre a língua e a fala, dizemos que a vida possui uma dinâmica que o homem busca reter, tentando controlar os eventos que se sucedem. Uma vez que estamos falando do enfrentamento em situações de subordinação, instituição de poder versus sobrevivência do subjugado, tomem-se dois conceitos da teoria da guerra, que desenham outro binômio: estratégia e tática. A busca pela ordem, entendemo-la como estratégia, a execução provavelmente envolverá táticas. Novamente Certeau é evocado, quando define que a estratégia é

> "o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças." 56

A estratégia existe em tudo o que envolve a prevenção e o cálculo, sendo concebida fora do lugar onde existe ação. A tática é a ação, depende das ocasiões. Se a estratégia define o espaço, a tática só pode existir no tempo, é a "ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio.

[55] Dos Anjos, *op.cit*.
[56] Certeau, *op*. *cit*., p. 99.

Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro" 57. Há ações táticas na manipulação de fragmentos da realidade, nas ações subterrâneas, no jogo do mais fraco que tenta obter alguma vantagem sobre o mais forte, no flexionamento que a fala provoca na língua para a criação do discurso.

As possibilidades de construção lingüística são inúmeras. Na literatura, basta lembrar a estrutura rígida do formato soneto para que se veja o horizonte dessa infinitude. A ordem reinante, imposta pela língua e pela sociedade, "seria o equivalente daquilo que as regras de metro e rima eram antigamente para os poetas: um conjunto de imposições estimuladoras de invenção, uma regulamentação para facilitar as improvisações" 58. A ocasião, o momento de operação, sempre será o de criação: "uma língua constitui sempre um sistema para enunciados possíveis – um conjunto finito de regras que autoriza um número infinito de desempenhos" 59. Em um momento de decisão, o consumidor, usuário, artista, poeta, ou ser falante, valer-se-á de numerosas possibilidades, em tese, infinitas. Há menos palavras, numa língua, que o número de coisas a serem designadas por elas e, contudo, há maneiras plurais de se dizer a mesma coisa. "Jogo, desvio, torção, deslocamento, distância, vazio – através dos quais as palavras se afastam da banalidade, ou seja, da 'significação' imediata e funcional" 60, são situações que dão volume à linguagem. Um conjunto limitado de elementos (palavras, objetos, produtos de consumo) precisa tomar função, ao mesmo tempo, de vários outros. O ordinário entra no jogo de forças e dinâmicas da vida não como detalhe, mas como módulo de construção dentro de agenciamentos. A presença desses microfragmentos na literatura existe desde a ficção do romance realista, como relatos das "maneiras de fazer" "virtuosidades cotidianas", conquistando lugar privilegiado em consultórios de psicanalistas61 e, finalmente, até povoar o pensamento em torno das ciências humanas.

[57] *Idem.*
[58] Certeau, *op. cit.*, p. 50.
[59] Foucault, 1987, p. 30.
[60] Alencar; Morais, 2005, p. 12.
[61] Certeau, *op. cit.*, p.142.

A verdade instituída e o que se diz

A História, que se pretende informadora da verdade, seria contrária à noção de ficção. Esta primeira envolve a análise de fatos e momentos registrados como notáveis para uma comunidade ou mesmo para a humanidade. Portanto: grandes guerras, personalidades detentoras de poder, golpes de estado, estruturas macro que participam dos relatos oficiais de uma comunidade, são os agentes históricos. De outro lado estão o que Rancière denomina historicidades, aquilo "que se diz", a doxa, a opinião. Deve-se levar em conta o que "concerne à idéia de ficção e à relação entre a racionalidade ficcional e os modos de explicação da realidade histórica e social, entre a razão das ficções e a razão dos fatos" 62.

Há uma noção tradicional de História calcada na construção de identidade,

> "(...) o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia – sob a forma da consciência histórica –, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas à distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada" 63.

Assim como Foucault duvida da continuidade – acreditando que, na construção dos enunciados, devem-se admitir, sim, a presença de pressupostos, mas justificando e expondo seus mecanismos, definindo em que contexto são pertinentes –, Rancière procura na ficção da arte um modelo que se ofereça em substituição à ficcionalização da História. A racionalidade dos relatos históricos é incongruente com a própria vida fragmentária que tenta retratar. Por conseguinte, pensa que a "rea-

[62] Rancière, *op. cit.*, p. 52.
[63] Foucault, *op.cit.,* p. 14.

lidade" histórica64 marca o que sucedeu, enquanto a ficção, através da literatura, permite vislumbrar o que poderia ser. A poesia promove uma lógica causal a uma ordenação de acontecimentos; o desafio da História é apresentar os acontecimentos segundo uma desordem empírica. Se a arte reflete o que acontece em uma sociedade, quer dizer que ela tem efeito no real, ajuda a pensá-lo. Foucault propõe que a "nova" História não seja autoritária e estanque, "mas devir; que não seria jogo de relações, mas dinamismo interno; que não seria sistema, mas árduo trabalho da liberdade"65.

Retomando a imagem do arqueólogo, ele dá sentido a determinado universo pela leitura extraída da existência de vestígios de civilizações, restos banais que indicam costumes e hábitos, organização da vida comum, etc. Como ele, o artista também descobre uma "escrita" da vida contemporânea, investiga em camadas diversas a ocorrência daquilo que faz emergir. Imersão seguida de emersão. Uma "nova racionalidade do banal e do obscuro que se contrapõe às grandes ordenações (...) se tornará a nova racionalidade da vida material oposta às histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens" 66. Qualquer homem passa a fazer parte da tarefa de fazer história, recuperando a razão dos fatos no sentido da existência material das coisas, da imanência, em encadeamentos, arranjos, agenciamentos.

A atenção que se volta para o ordinário, assim que entra em discussão em estudos científicos e históricos, sugere consigo a doxa, uma forma de lidar com a vida tipicamente oral. Emitida como "pura aparência", é "um conhecimento de primeiro grau (...) que se recebe e aceita como ruído" 67. O conceito de partilha do sensível compreende dar a sentir o que é comum, um lugar privilegiado para essa partilha é a linguagem. Para o entendimento entre os membros de uma comunidade, a doxa entra como aquilo em que todos comungam saber. Na polis, é indispensável. É determi-

[64] Há muito admite-se que a idéia de realidade da História é problemática, já que, em sua grande parte, ela é contada pelos "vencedores". A tentativa de colocar os fatos numa estrutura linear, por si só, já é uma ficcionalização.
[65] Foucault, *op. cit.*, p. 15.
[66] Rancière, *op. cit.*, p. 57.
[67] Cauquelin, 2005, p. 160.

nante para os ofícios em que a prática é mais importante que a especulação intelectual, que todos aprendam através desses "ouvir-dizeres". É uma forma de conhecimento pautada pela oralidade68.

A doxa está intimamente enraizada nas ações, nos modos de fazer das organizações sociais e profissionais; a filosofia (ciência) encontra-se no extremo oposto. A investigação conceitual do filósofo está repleta de uma criticidade que não existe na doxa. Mas pode ser através dela que, no âmbito da arte, transita-se entre saberes herméticos sem muito pudor. A doxa carrega rumores teóricos sobre arte, o que possibilita a construção de um lugar-comum, senso-comum. É um movimento paralelo, marginal, mas é fenômeno estrutural de transmissão da memória que se constrói por uma relação direta entre elementos da imanência.

Da mesma forma que o regime estético das artes destruiu qualquer hierarquização entre assuntos tratados pela arte, ela mesma será tratada a partir de seus elementos menores, incertezas, doxas. O comum, como partilha de experiência nas massas pós-modernas, seria a rotina esquizofrênica da vida pragmática, corrida, onde a falta de parâmetros não permite uma autolocalização social. Mas o que importa aqui, para discutir arte contemporânea, é como e quando essa ordem (ou desordem?) é subvertida, refreada, onde os saberes ocultos por debaixo de tanta velocidade permitem um mergulho em sensibilidades afetivas, se há uma ordem especial. Tudo aquilo que envolve o pequeno, sem valor, é oferecido como evasão da rede complexa de entrelaçamentos entre pessoas e coisas no século XXI. Muito se produz, em arte, a partir do que denominamos cotidiano, mas é imprescindível entender que investigar esse campo é operar um jogo duplo: o ordinário destacado automaticamente torna-se extraordinário.

[68] *Ibidem*, p. 161.

Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?

Encomendar duas placas de PVC no formato de 80x60 cm. Elas serão unidas por cordas presas em furos em cada placa, numa amarração que permita o conjunto ser vestido à maneira de um colete: a placa da frente e a das costas. Escrever em cada placa, a pincel e nanquim preto: na rua/sem desistir/me chamam/volto a existir, *uma corruptela do poema "*Na rua*", de Paulo Leminski. Deve ser em letra bastão, tamanho grande, para ter boa leitura à distância. Esperar os dias de chuva e observar, em ruas movimentadas, os pontos em que se acumulam poças d'água e onde grossas enxurradas se formam. Após, detectar locais de confluência de água pluvial e criar um trajeto que os contemple. No próximo dia chuvoso (deve haver uma chuva minimamente espessa), vestir o conjunto de placas/colete e, munido de um guarda-chuva, fazer o caminho previamente traçado. Geralmente há de se tomar cuidado com caminhadas sob chuva: os carros podem fazer a água precipitada espirrar nos pedestres da calçada. Para o momento, estar acompanhado de alguém que possa fazer registros em vídeo. Espera-se que a água, retornando do chão em forma de enxurrada aspergida por rodas de carro, molhe a palavra escrita. Testes piloto confirmaram que o nanquim, em superfície lisa como a do PVC, dissolve-se na presença da água, escorrendo. O que estiver escrito na placa tende a desaparecer. Editar as imagens de maneira simples, sem efeitos ou cortes muito complexos.*

Descrição aproximada de um processo de criação

Neste trabalho há investigações teóricas e práticas em artes visuais: numa relação pouco linear, a prática introduz questionamentos, inquietações, impulsionando, forçando o corpo a agir, procurar na teoria, que abre caminhos, direciona um pensamento. Retoma-se a prática e, logo, acontecem novas incursões teóricas. Nesse texto busco sistematizar, dentro da alternância desses dois limites de uma mesma experiência, movimentos detectáveis num processo de criação.

Não somente no universo artístico, mas no trabalho científico, filosófico, literário, nas práticas cotidianas, enfim, o homem é compelido a criar. Primeiramente, por criação entendo a associação entre pelo menos dois elementos que origina um terceiro, como dois gametas que se encontram, tornam-se embrião. Palavras combinadas tecem um discurso, a mistura entre metais diferentes forma uma liga. Desse entendimento bastante geral, o que interessará nessa abordagem é o homem no governo de ideias, objetos, falas, discursos,

ações; de seus desejos e necessidades o homem arbitra, move-se, encontra e aproxima diferentes, descobre, cria. É desse momento, lugar de agenciamento, que procuro tratar.

Segundo Spinoza[69], o homem é um corpo composto por vários outros corpos, que também são compostos por outros, e assim sucessivamente. Também pode ser visto como uma pequena parte integrante de um corpo maior – uma família, uma comunidade, uma nação. O universo (a imanência) é, assim, resultado de interações entre todos os corpos (homens, animais, espaços, objetos, elementos naturais, artificiais), sempre em movimento e variando velocidades. À mercê do acaso, haverá um número incontável de encontros, o que provocará trocas e mudanças de potências; o movimento a cada instante encontra-se num estado distinto do outro. "O*s indivíduos que compõem o corpo humano e, conseqüentemente, o próprio corpo humano, são afetados pelos corpos exteriores de muitas maneiras*"[70], haverá o *afeto* quando o indivíduo tiver alterada sua potência de agir por ocasião de um encontro. Os encontros são classificados por Espinosa como *alegres*, indiferentes ou *tristes*. O encontro desejável (alegre) é aquele que determina o aumento de potência, levando o homem à ação. O oposto, o encontro triste, é o resultado de um afeto que baixa a potência, é um modo passivo. Pode também haver o encontro que não resulte em variação das potências. Para Espinosa, o homem deve saber as causas da elevação de sua potência de agir e procurar os encontros alegres. Por conseqüência, evitar os encontros que só resultam em passividade. Como busco aqui rastrear um processo de criação, acredito que deva tratar daquilo que resulta no encontro que promova a ação.

Procuro explorar camadas inferiores de acontecimentos da vida cotidiana, aquilo que está lá, em latência, e que às vezes se mostra por fragmentos efêmeros. Posso dizer que o trabalho inicia-se por um exercício de apuro do olhar, ou ainda com uma atração pelo deta-

[69] Spinoza, 2007.
[70] *Ibidem*, p. 105.

lhe olvidado, na observação cuidadosa. Estamos, nesse momento da história, cada vez mais saturados de imagens, os estímulos visuais urbanos são produzidos em uma velocidade que se multiplica a cada instante; a cidade é como uma grande colagem, as coisas são construídas, destruídas, reconstruídas, justapostas, sobrepostas, superpostas. Substituição, permanência, mudança, tudo convivendo num mesmo plano físico, movimentando-se, relacionando-se. Tantos elementos velam ou escondem o que está em camadas menos superficiais.

Observar com apuro as coisas menores é reconhecer a existência de outros espaços, alheios ao senso comum, e afirmar possibilidades distintas de relação entre seus componentes. À maneira de um *flâneur*, estou em busca do que acontece nos interstícios, do inesperado, das imagens latentes. Tais encontros movem-me a agir no sentido de registrar, transformar a experiência, captar-lhe algo que sobreviva, compartilhá-la. Destacar e ampliar.

O patologista animal William Beveridge, interessado no desenvolvimento da ciência, procura detectar como se dão as descobertas científicas, não somente assumindo o importante papel do acaso e das associações livres de ideias, como desenvolvendo metodologias que estimulam o aparecimento do inesperado[71]. Às vezes a solução para um problema aparece da maneira menos esperada, vinda de lugares aleatórios. O cientista deve, portanto, sujeitar-se a associações estranhas, desviar-se dos encaixes predeterminados, duvidar do pensamento *vertical*[72], experimentar. Estimulando a criação de novas abordagens do objeto de pesquisa, Beveridge defende e desenvolve a ideia de procurar estímulos aleatórios, assumi-los enquanto metodologia, criando técnicas e preceitos: "*há muitas formas de se fazer isto, como, por exemplo, perambular nos vários departamentos de uma grande loja (...), ou*

[71] Beveridge, 1981.

[72] Beveridge apóia-se nas pesquisas do físico Edward de Bono, que definia (nas palavras de Beveridge) dois tipos de pensamento. O *vertical* é o pensamento "*ortodoxo, direto, em que cada passo segue-se a outro, racionalmente, e a cadeia de pensamentos flui pelas linhas de maior probabilidade*", enquanto o *lateral* seria uma prática desviante, onde são adotados pensamentos inventivos assumidamente imprevisíveis. In: *Ibidem,* p. 10-11.

numa loja de brinquedos, apenas para olhar, ou selecionar ao acaso uma palavra no dicionário"[73]. Disto podemos detectar familiaridades com a teoria espinoseana dos afetos: possibilidades de encontro são infinitas. O resultado da interação entre dois corpos é visto quando eles entram em contato. Beveridge acredita na importância de experimentar encontros improváveis. Espinosa diz que estamos sujeitos ao acaso dos encontros, movidos ou não a agir. Michel de Certeau, por sua vez, diz que:

> "No terreno da pesquisa científica (que define a ordem atual do saber), com suas máquinas e graças a seus resíduos, pode-se desviar o tempo devido à instituição; fabricar os objetos textuais que significam uma arte e solidariedades; jogar esse jogo do intercâmbio gratuito, mesmo que castigado pelos patrões e pelos colegas, quando não se limitam a 'fechar os olhos'; inventar os traçados de conivências e de gestos; responder com um presente a outro dom; subverter assim a lei que, na fábrica científica, coloca o trabalho a serviço da máquina e, na mesma lógica, aniquila progressivamente a exigência de criar e a 'obrigação de dar'. Conheço pesquisadores habilidosos nesta arte do desvio, que é um retorno da ética, do prazer e da invenção à instituição científica." [74]

Essa abordagem do trabalho científico aproxima-se, acredito, da prática artística por causa de suas expectativas em cercear o acaso, colocar-se disponível para descobertas, identificar nas situações menos prováveis, e ao mesmo tempo corriqueiras, a matéria a trabalhar. Às vezes os acontecimentos da vida ordinária produzem efeitos estéticos singulares, que para serem compartilhados pelo trabalho artístico devem ser "segurados" de alguma forma como imagem, como ação. Do terreno das táticas, estabelecer novas estratégias. Deixar a ação, aquilo que se dá no tempo, intervir na previsão, no domínio do espaço. Jogar

[73] *Ibidem*, p. 13.
[74] Certeau, *op. cit.*, p. 90.

com o que não está dentro das regras. Novamente no processo artístico aproximo-me à esfera do arqueólogo, emprendendo um processo de captação para conseguir reter um mínimo fragmento – módulo de construção – do acontecimento. O artista é um *gambiarreiro* que capta o objeto no vôo, observa-lhe sua estrutura espontânea, identifica-lhe suas regras obscuras. É necessário proceder a um jogo, edificar pressupostos equivalentes às regras que governam o evento observado, trazer do ordinário e ampliar, transpor para outro regime de produção de imagem. Se o movimento tático é observado, ele se transfere para a esfera da estratégia. É como se as estratégias de trabalho fossem de segunda mão.

Para ser aceito pela comunidade científica um experimento tem de ser passível de repetição (assim como o jogo também o deve, para Huizinga), devem-se reproduzir as condições mínimas que o possibilitaram, condições *essenciais*. Resquício do encontro, essência do acontecimento. Numa situação ideal, Espinosa talvez dissesse que o que o cientista deve almejar é a *causa adequada*, "*aquela cujo efeito pode ser percebido clara e distintamente por ela mesma"* [75]*.* Para minha prática artística, as causas adequadas devem encontrar-se entre aquelas que promovem encontros infreqüentes, raros. Posso dizer que encontro-me vizinho ao trabalho do cientista descrito por Beveridge: afetado por determinada experiência, procuro prolongá-la, esticá-la no tempo, repetir e compartilhar uma fração do encontro.

Arte como projeto: as regras, o jogo

O acaso oferece a descoberta e esta dita uma ordenação. Separa-se uma parcela do caos que se transpõe em ordem. É primordial para o cientista que o experimento se repita, deve sempre isolar as condições ideais (regras). Quando se trata de arte, provavelmente ocorrem inversões de papéis, de valores, numa dinâmica que não precisa desaguar em re-

[75] Spinoza, *op. cit.*, p. 163.

sultados objetivos ou funcionais. Contudo, em se tratando do objeto de arte que toma forma a partir de um conjunto de pré-determinações, está-se lidando com algo análogo ao experimento do cientista. Análogo e não similar, porque não interessa para a arte repetir uma mesma experiência (aqui, ressaltando, lida-se com o terreno da *experiência*, vivência, e não o *experimento*, rígido, que busca determinadas condições ditas ideais). Hipoteticamente, uma maneira de se traçar o processo de criação artística é começar pela observação: privilegiando uma maneira subjetiva de ler o mundo, o artista manipula situações, objetos, matérias.

Se o trabalho de arte é agenciado a partir de um conjunto de pressupostos definidos de antemão, como uma partitura que dita as maneiras pelas quais o próprio artista se impõe trabalhar, ele se aproxima do universo do jogo. Acima se investigou como as artes lidam com os aspectos lúdicos traçados por Huizinga. Procurou-se observar como a sua teoria, que afasta as artes plásticas do jogo, se articula na antiga distinção entre artes do espaço e artes do tempo. Proceder à mesma separação atualmente não é mais proveitoso, a arte contemporânea abarca um misto de linguagens onde literatura, música, teatro, artes visuais, podem se imbricar o suficiente para não mais se distinguir. Se procurarmos uma origem para essa mistura (entre artes temporais e espaciais), provavelmente podemos pensar nos primórdios da performance no dadaísmo ou com o advento da imagem em movimento no cinema, ou antes, no conceito wagneriano de obra de arte total.

Se o jogo é praticado dentro de um limite de espaço e tempo – para as artes plásticas, considerar-se-á o espaço e o tempo como aqueles da execução da obra, que pode variar: o espaço em função do papel para o desenho, do bloco de madeira ou pedra a ser entalhado na escultura, o espaço urbano, o espaço da galeria, do museu – o tempo será aquele que envolve a disponibilidade do artista em dedicar-se a sua prática – como o tempo de

uma performance, que varia de acordo com a própria execução, assim como se a resposta do público visitante influencia ou não. Há obras que só se desenrolam no tempo, sua produção se dando concomitantemente à recepção. Mas, quando a produção e a recepção se separam, entenderei que o trabalho possui tanto um tempo de processo, de "bastidores" – que às vezes são compartilhados pelo artista, quanto o tempo da recepção, momento de *leitura* da obra. Lembremos que Huizinga requer o elemento temporal para identificar as formas da arte com o jogo, deve haver *ação*. No entanto, se a poesia mantém preservada a ação que se desenlaça na leitura, e experiência do visitante ou transeunte com uma obra de arte também compreende uma *ação*, mesmo que seja o (nem tão) simples olhar.

Considere-se, pois, que na obra de arte há duas *situações lúdicas*: a *primeira*, onde a obra é elaborada e construída, a *segunda*, em que ela é apresentada a um público. As duas contêm todos os elementos lúdicos enumerados por Huizinga: a primeira, mais particular, no que se refere aos procedimentos do artista, que são mais ou menos apresentados pela obra em si [76]. A segunda, da *leitura*: Duchamp já havia dito que a obra de arte somente é completa por quem a vê, ele entrega ao público/leitor um poder de criação a partir de seu contato com a obra. Barthes atesta a morte do autor que faz nascer o leitor, que protagonizará um novo jogo, onde assume o mesmo papel de arqueólogo no instante anterior pertencente ao artista. Agora é o visitante que terá de "escavar" para, através de vestígios e de sua própria experiência, construir uma leitura da obra de arte. Duchamp relega ao leitor o poder de terminar a obra: essa postura pode ser assumida tanto para a arte anterior a ele como para a posterior.

Friedrich Schiller (1758-1805), influenciado pela estética kantiana, presumia que há dois impulsos fundamentais do homem: o *sensível*, que lida com a sensação, e o *formal*, que

[76] Ou pelo próprio artista quando assume uma identidade processual para sua obra.

lida com a intelecção. Ao homem só seria possível experienciar o belo na subordinação alternada e recíproca entre os dois no impulso *lúdico.* Decerto, sobre as duas *situações lúdicas* sugeridas acima, Huizinga se concentra na primeira, que envolve a *execução* e recepção ao mesmo tempo, e Schiller desenvolve o conceito de jogo para investigar o belo, na segunda situação lúdica, a *experiência diante da obra*. Em arte contemporânea as discussões sobre estética pressupõem a ampliação do que viria a ser a beleza; a própria disciplina *Estética* se renova e não trata exclusivamente do belo, mas do que se dá a sentir[77]. O impulso *sensível* inscreve-se no tempo, é baseado em casos particulares, à experiência imediata, é subjetivo, constantemente sujeito à modificação, ou é a própria modificação. O *formal* é baseado em leis, pretende ser universal, é objetivo, imutável, está inscrito no espaço ao longo da eternidade.

> *"O impulso sensível quer que haja modificação, que o tempo tenha conteúdo; o impulso formal quer que o tempo seja suprimido, que não haja modificação. O impulso em que os dois atuam juntos (seja-me permitido chamá-lo impulso lúdico até que justifique a denominação), este impulso lúdico seria direcionado, portanto, a suprimir o tempo no tempo, a ligar o devir ao ser absoluto, a modificação à identidade.*
>
> *O impulso sensível quer ser determinado, quer receber o seu objeto; o impulso formal quer determinar, quer engendrar o seu objeto; o impulso lúdico, então, empenha-se em receber assim como teria engendrado e engendrar assim como o sentido almeja por receber."*[78]

As operações subterrâneas localizam-se no diálogo entre a tese e a antítese, a ordem e a operação: Barthes[79] analisa esta dialética nos mecanismos do discurso, na articulação entre língua e fala. As estruturas (oficiais) e suas operações (ordinárias) estariam ligadas

[77] Cf. Rancière, *op. cit.,* 2005.
[78] Schiller, 2002, p. 74.
[79] 1971.

pela dialética que envolve a manipulação subterrânea, fraude, adulteração, as formas pelas quais o mais fraco buscaria uma vantagem sobre o mais forte[80]. As maneiras em que se intercalam os primados do espaço e do tempo no impulso lúdico de Schiller soam bastante próximos ao *estar em jogo* revezando estratégias e táticas, conceitos trabalhados acima a partir de Michel de Certeau.

Os trabalhos da Arte Conceitual dos anos 60 e 70 especulam a respeito da arte desmaterializada, sendo um conjunto de relações lingüísticas: a obra de arte prescindiria da imagem e do objeto, restando somente o conceito. Sol LeWitt concebia suas obras como conjuntos de ideias, independendo da maneira como aquilo pudesse tomar forma. É enfocada a articulação de elementos da linguagem, o que torna um texto, por exemplo, uma obra de arte, ou ainda: a obra de arte pode ter como forma o texto verbal. A materialização poderia dar-se num número plural de maneiras, e isso para ele não importava, já que, tudo definido *a priori*, a execução nada seria além de um procedimento técnico, com poucas variações. Dizia que "*em cada caso o artista selecionaria a forma básica e as* regras [grifo meu] *que iriam orientar a solução do problema. Depois disso, quanto menos decisões tomadas no percurso de completar o trabalho, melhor*" [81].

Lucy Lippard e John Chandler[82] elencam algumas formas onde o processo de pensamento é praticamente exclusivo na obra de alguns artistas, quando a mente é posta em trabalho mais intensamente que o olho. A obra, assim, é desmaterializada. Para os autores, há três posssibilidades para a Arte Conceitual: a) arte como ideia, materialidade renegada, a sensação se torna conceito; b) arte como ação, a matéria se torna energia e movimento temporal; c) esquema serial, sequenciamento, uma possibilidade de combinação da arte

[80] Cf. Certeau, 1994. Essa problemática é abordada acima, quando se discutem os conceitos de estratégia e tática.
[81] LeWitt, Sol. In: Ferreira; Cotrim, 2006, p. 178.
[82] Chandler, John; Lippard, Lucy. In: Alberro; Stimson, 1999, p. 46-51.

como ideia e como ação. Como a ideia, geralmente a arte teria, pois, de se expressar em palavras, sendo que os artistas estariam cada vez mais se aproximando da literatura e os escritores das artes visuais – em comum os dois participariam num coeficiente temporal mais presente que o espacial. Seguir a ideia estaria num lugar mais prioritário do que simplesmente julgá-la, a obra de arte conceitual demandaria maior participação do visitante: privado de meios, tendo poucos detalhes, o trabalho conceitual afetaria a noção de tempo, parecendo ampliá-lo.

Respondendo a Lippard e Chandler, Terry Atkinson[83], a partir da definição que encontra no dicionário, diz que *desmaterializar* é *privar de qualidades materiais*, e isso não ocorreria. Se uma obra de arte é um texto impresso ou uma tela de Rubens, os dois são representações sobre uma superfície. Para ele a única possibilidade de desmaterialização do objeto seria sua transformação em energia radiante. Mas Jacob Lillemose[84] reforça que a noção de desmaterialização é utilizada mais como um valor aplicado à reflexão estética do que necessariamente a seu sentido exato. Dedica-se mais a pensar numa *obsolescência* do objeto, como Chandler e Lippard, do que se trabalhos de arte "ultra-conceitual" estão privados de suas qualidades materiais. A ideia para alcançar a mente do outro precisa se materializar em algum tipo de linguagem.

Paralelamente à teorização da arte conceitual, é fundado o Oulipo – *Ouvroir de Littérature Potentielle* –, atelier literário francês criado em 1960. Seus integrantes escreviam partindo de regras arbitrárias auto impostas: restrições (*contraintes*[85]), fórmulas matemáticas complexas, ferramentas da informática, reescritura de textos, etc., produzindo um escopo diversificado e numeroso de combinações. O atelier, a despeito do que normalmente

[83] Atkinson, Terry. In: Alberro; Stimson, 1999, p. 52-59.
[84] Lillemose, 2006.
[85] O termo em francês significa, em tradução livre, *constrangimento, limitação*, mas será adotado aqui o termo *restrição*. Cf. Alencar; Moraes, 2005, p. 11.

acontece em oficinas literárias, não elaborava seus textos durante as reuniões. Seus integrantes davam exclusividade à produção das restrições, cada um aplicava-as em suas obras individuais. Também não havia o interesse em uma produção teórico-crítica, mas essa dedicação total ao exercício literário processual.

> "*A restrição seria, assim, o nome que se dá à regra quando ela perdeu sua pregnância cultural (...) é uma retórica da invenção sentida como potente, precisamente, porque ela ultrapassa a expectativa cultural definida pela regra. Ela é uma retórica sempre em excesso, na medida em que se inscreve, como na época moderna e contemporânea, dentro de um campo literário caracterizado por uma concepção escolástica (romântica) do texto.*"[86]

As regras que regulam as maneiras de se proceder a um trabalho (de escrita) têm alcances diferenciados de acordo com a quantidade de controle que impõem. Elas não são privilégio do Oulipo, pode-se dizer que existem desde que existe a escrita. O diferencial do trabalho da restrição é que o autor do texto geralmente é também autor da restrição. Há, portanto, duas instâncias de regulação, segundo Chris Andrews[87]: convenção e restrição. A convenção é um conjunto de procedimentos genéricos que, ao longo de tempo, é percebido como sendo freqüente por repetição e imitação, geralmente quem formula é o crítico literário, é uma invenção coletiva e anônima, existe antes de ser formulada – ou seja, sua formulação segue o fluxo da composição –, está presente num abrangente número de textos, possui formulações aproximadas e sempre opera associada a outro tipo de convenções. A restrição, por sua vez, é uma invenção individual formulada pelo próprio escritor antes do tra-

[86] Reggiani, 2005, p. 90.
[87] Andrews, 2003, p. 229.

balho de escrita, só existe após ser formulada, está presente num número pequeno de textos, é precisa, definitiva e deve ser empregada sozinha.

O Oulipo e a Arte Conceitual promovem operações similares, ao prescindir de uma imagem inteligível no sentido clássico, forçam a compreensão para novos parâmetros imagéticos, desglamurizam a percepção sensível, assumem um jogo onde a sensibilidade é confrontada com a pureza de uma estrutura intelectual. Nos dois casos, e, ssencialmente, o conceito ou regra ou restrição são gerados antes da obra (visual ou literária).

Para escrever *A arte e a maneira de abordar seu chefe para pedir um aumento*[88], Georges Perec parte de um organograma empresarial dado a ele por Jacques Perriault. É um esquema com vários direcionamentos que definem etapas, bifurcações, desvios, retornos. Perec opta por ler o organograma e escrevê-lo, ou desenrolá-lo, linearmente, num texto contínuo e sem pontuação. Segundo noticia Bernard Magné[89], ele queria escrever um livro praticamente ilegível ao colocar em dezenas de páginas o que é mostrado em uma única folha – o diagrama. Mas Magné argumenta que o livro não é exatamente ilegível, porque sutilmente Perec inclui variações. Para se referir ao local onde o empregado trabalha, o autor diz empresa, organização, consórcio ou firma; em seguida qualifica-a de vinte formas diferentes, como "que o emprega", "que o usa", "da qual você não é uma das jóias mais brilhantes", etc.[90]. Em tese haveria centenas de possibilidades de combinação entre esses elementos, mas Perec assim não procede, mas dá um efeito de, "como uma cerveja sem álcool" [91]. Ele apropria-se de uma estrutura formal e não aplica-a mecanicamente, incorre um fino jogo de infrainformações que só serão descobertas pela leitura do livro. Apesar da estrutura tão rígida seguida, *A arte e a maneira* difere dos preceitos da Arte Conceitual de

[88] Perec, 2010.
[89] Magné, Bernard. In: Ibidem, p. 71-83
[90] *Ibidem*, p. 81.
[91] *Ibidem,* p. 83.

Sol LeWitt por liberar a obra da dureza do conceito e extrapolar para um jogo que só é possível pela leitura (experiência), só o conhecimento do conceito não bastaria.

A luz é como a água

Totó e Joel são irmãos, de nove e sete anos. Moram no quinto andar de um prédio em Madrid. Quando começaram a se esforçar para ser os melhores alunos de suas classes, perceberam que eram muito bem recompensados pelos pais. Eram motivo de orgulho porque, a cada desafio, laureavam os prêmios mais elevados que a escola poderia oferecer a alunos brilhantes. Os irmãos cobravam caro pelos prêmios, o que causava certa dúvida nos pais, se isso não os estava deixando mal-acostumados. Certo é que não havia como negar-lhes presentes, sempre merecidos. Já haviam conquistado muitas medalhas, que refletiam nos "brinquedos" que pediam aos pais como recompensa: os últimos tinham sido um barco a remo e aparelhos de mergulho, que os pais não entendiam para que serviam, já que tudo isso ficava atulhado no quarto de empregada de seu apartamento no quinto andar. Joel e Totó tinham um segredo: toda noite de quarta-feira, enquanto os pais iam ao cinema, quebravam lâmpadas acesas e de lá vazava a luz, jorrando, transformando a casa num aquário onde eles passeavam de barco e mergulhavam.

> "*Esta aventura fabulosa foi o resultado de uma leviandade minha quando participava de um seminário sobre a poesia dos utensílios domésticos. Totó me perguntou como era que a luz acendia só com a gente apertando um botão, e não tive coragem para pensar no assunto duas vezes.*
>
> *- A luz é como a água - respondi. - A gente abre a torneira e sai*." [92]

[92] Márquez, 1999, p. 122.

O conto de García Márquez transporta-nos para um universo onírico, dentro de uma poesia do absurdo. A imagem literária em questão talvez só resista justamente por ser literária, ou seja, expressa em palavras. Não é necessário refletir muito para perceber que a água, na atmosfera terrestre, comporta-se de maneira diversa da luz, a começar pela influência que a força da gravidade atua em uma, sendo na outra indiferente. Na literatura, as imagens não necessariamente representam o que ocorre no mundo "natural", "real'. O trabalho de um ilustrador de livros é regido por essa incongruência: como criar uma imagem a partir de um conto, mas que não seja construída "ao pé da letra"? Como representar a água que jorra das lâmpadas e luminárias na casa de Joel e Totó, sem utilizar-se dessa primeira ideia que seria desenhar a luz jorrando como de uma torneira?

Sete bacias plásticas, cada uma um pouco maior que a outra. Estão dependuradas por fios metálicos, umas sobre as outras. Há uma distância regular entre elas, dispostas de cima para baixo, em ordem crescente, do chão ao teto. Acima desse conjunto há uma lâmpada dirigida para baixo. É uma obra de Jorge Macchi, de 2006, intitulada *Fonte* (fig. 7). A luz "jorra" da lâmpada e banha as bacias. Com a ordem crescente de cima para baixo, a bacia de cima faz sombra na que está logo abaixo, deixando iluminada somente a borda. Ali a luz é como a água. Não sei e nem acho importante saber a respeito de uma referência mais direta de Macchi ao conto de García Márquez. A proposição, acima, que levanta a tarefa do ilustrador para um texto como o do escritor colombiano é feita a título de problematização da imagem literária: "*A luz é como a água*" é possível na literatura. O comentário, ao longo do conto, onde o autor explica que escreveu esta "*aventura fabulosa*" numa poética dos utensílios domésticos e, claro, transformar a luz num fluido aquoso são o suficiente para se aproximar da Fonte de Macchi: os dois encontram-se diante dessa imagem impossível, desviando aquilo que conhecemos tão bem empiricamente e que a Física com tanta segurança.

Jorge Macchi é um artista argentino que se apropria de fragmentos do cotidiano e trabalha-os dentro de uma poética do olhar atento, em busca por situações inusitadas do dia-a-dia, rompendo com a ordem esperada das coisas, munido de uma meticulosa observação. É como se ele tomasse emprestados da experiência cotidiana mais vulgar acontecimentos dos quais ele retira os excessos e mostra o essencial, trazendo à tona o que, de tão mostrado, satura o olhar e some.

> "*Os melhores momentos do meu trabalho são aqueles em que repentinamente algo que pertencia a minha paisagem cotidiana se subverte ou se modifica em minha imaginação. O que vem depois desta surpresa é um trabalho bastante árduo e preciso para transformar essa imagem mental em uma imagem visível*" [93].

A imagem literária, por ser linguagem escrita, se colocada próxima ao que é defendido por artistas como LeWitt, teria esse estatuto de *imagem mental* descrito por Macchi? Como o *flanêur*, ele se coloca favorável ao acaso, pronto para momentos de surpresa e descoberta. A experiência de observação é o primeiro momento do trabalho, que depois se torna dinâmica de escolhas: "*é neste momento que ponho em crise a eleição do objeto ou da situação porque necessito que estes sejam reconhecíveis não somente por mim, para que a subversão tenha sentido*" [94]. Buscar a essência da experiência de observação, manipulá-la, convertê-la.

[93] Em entrevista: Balmisa, 2008, tradução minha.
[94] *Idem*.

Figura 10: Jorge Macchi, *Fonte,* 2006. Luz, fio metálico, plástico. 300 x 60 x 60 cm (In: Pérez-Barreiro, 2007, p. 149)

Figure 11: Jorge Macchi, *Vidas paralelas*, 1998. Caixa de fósforos. 7 x 20 x 2 cm aberta. (In: ibidem, p. 68)

Suas investigações perpassam o acaso e o acidente. Um dos trabalhos da série *Vidas paralelas*, de 1998 (fig. 8), compreende uma caixa de fósforo que possui dois compartimentos. Macchi reproduziu num deles a posição exata de cada fósforo da maneira em que se encontrava no outro. Ele retira do caos um movimento que delimita e transforma em ordenação, por um simples deslocamento. "*O acidente e o acaso têm a ver com esta imagem caótica e organizada do mundo. Tudo parece depender de situações mínimas, de acidentes imperceptíveis, ou de decisões de deuses enlouquecidos e bêbados*" [95].

Ordenação e caos se alternam em agenciamentos que ressaltam a "*diferença entre o modo como compreendemos logicamente o mundo e como nos sentimos a respeito dele*" [96]. A princípio pode soar estranha a presença do caos em um trabalho tão despido de elementos e sintético: o pensamento é o lugar onde, sempre em movimento, os afetos são concatenados, dirigidos para uma condição em que só resta a síntese. Macchi encontra-se entre o exercício rigoroso de observador e o senso comum, para oferecer uma visão de mundo ele recorre ao que há ao alcance da mão – alcance de qualquer pessoa. O que faz é trocar as coisas do lugar comum ao qual normalmente as atribuímos.

Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?

Para mim, a prática artística inicia-se ao sabor dos eventos do cotidiano, de percepções mínimas do que, como dito anteriormente, está latente. Uma boa maneira de se procurar por estímulos é caminhar pela cidade – à maneira do que aconselha Beveridge para o experimento científico. É como se, ao colocar-se na rua, fosse possível conectar-se com uma rede de fluxos, localizar-se como um ponto, em movimento, em velocidade variante, entre-

[95] Idem.
[96] PÉREZ-BARREIRO, 2007, p. 29.

cruzar-se com outros pontos. Em busca de casualidades, a cidade é uma boa estratégia para sujeitar-se a ele [97]. Certa vez, encontrava-me andando na rua, logo após chover bastante. Detive-me em pensamentos relacionados a certa dificuldade em ser pedestre sob a chuva: deve-se sincronizar os movimentos do corpo para que não haja choques entre sombrinhas e guarda chuvas, espremer-se no espaço geralmente exíguo da calçada, árvores, postes, placas, além de buracos, poças, sujeira de cães. Disso elaborei *Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?* (fig. 03 e 04), um trabalho performático que tem como suporte o vídeo digital.

Nesse trabalho sirvo-me de suporte para um conjunto de placas, à maneira dos homens-sanduíche. São placas de material acrílico, de superfície muito lisa. Com tinta nanquim foi escrito: "na *rua/sem desistir/me chamam/volto a existir*". Uma corruptela de "*na rua/sem resistir/me chamam/torno a existir*", do poeta Paulo Leminski[98]. Durante a chuva, munido dessas duas placas que continham o mesmo texto, caminhei por uma avenida movimentada de Belo Horizonte, protegido por um guarda-chuva. Era preciso usar a proteção, pois a água que molharia as placas e derreteria as letras devia vir pelos lados, do empoçamento das enxurradas, por onde as rodas de automóveis passam e espirram-na. Molhado, o nanquim derrete e escorre.

Existe um apagamento natural do homem nas multidões. Os transeuntes passam geralmente indiferentes uns aos outros. É difícil, talvez sobre-humano, dar conta de todas as pessoas com quem cruzamos diariamente, principalmente nas ruas movimentadas de uma cidade. Nesse fluxo desordenado de estímulos sonoros e visuais da cidade, há tanto o que observar, a profusão esconde. Um homem-sanduíche é apenas mais um elemento da paisa-

[97] Em realidade estamos todos os corpos sujeitos ao acaso, sempre. Mesmo quando imaginamos estar no controle das situações, encontramo-nos, com efeito, cerceando o acaso, com maior ou menor alcance.
[98] LEMINSKI, 1983, p. 99.

gem urbana. No caso, um conjunto mais discreto, sem cores – as placas são brancas com o texto em preto. Gostaria de reproduzir, nas palavras, o mesmo apagamento que os movimentos apressados da rua podem sugerir. Há uma relação de estresse entre o pedestre e o motorista, cada vez mais espaço para automóveis em detrimento de lugares para transeuntes, desrespeito explícito às normas de trânsito. *Em que idioma...* coloca em questão as maneiras pouco amistosas de diálogo entre pedestres e motoristas onde o tráfego toma proporções que os cálculos estatísticos não conseguem abordar com efetividade.

A palavra como o que resta do objeto ou a experiência, é figuração do ato e da imagem. A linguagem escrita não substitui, enquanto relato, aquilo que busca representar, mas cria uma nova instância do objeto, diferencia-se, descola-se dele. No vídeo, a palavra em ato, tornada objeto, sofre ação, torna-se ação, dilui-se, reelabora seu estatuto de imagem verbo-visual. Desde que o trabalho de arte esteja de alguma forma ligado à linguagem verbal, ele está dentro desse abismo de representação: a palavra que intitula e a palavra que descreve, a palavra que é imagem e a palavra que confronta a imagem.

Dessa maneira, em minha prática como artista, toda a abordagem que inclui linguagem verbal deve ser calculada, como no caso de se dar um título. O título é, se não a primeira forma de contado do visitante com a obra, ao menos o lugar em que ele conjuga a experiência com a ideia. Mesmo não dar título é uma escolha consciente. O nome desse vídeo encontra-se no *Livro das perguntas*[99], de Pablo Neruda. Um título define um princípio de conversa, e pode estar mais ou menos literalmente imbricado com o trabalho. Por exemplo, há trabalhos que possuem títulos mais descritivos, outros sugestivos, há os que não têm nome. Para o presente vídeo, procurei pensar nas palavras que descrevem a imagem, no acontecimento em si, na rua. Mas, como já estava trabalhando com a palavra, pensei se

[99] NERUDA, 2007, p. lxvii.

haveria uma sugestão menos descritiva, um deslocamento de, digamos, um sistema que não era aquele visual narrativo. A literatura tornou-se estratégia: folhear alguns livros, apropriar-me das palavras de outrem. A frase *Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?* sugere essas articulações entre a chuva, a cidade e a linguagem: um encontro de algo que precedia o trabalho e termina por comungar com ele.

Figure 12: *Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?*, 2009. Vídeo, 5’31

Figura 13: *Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?*

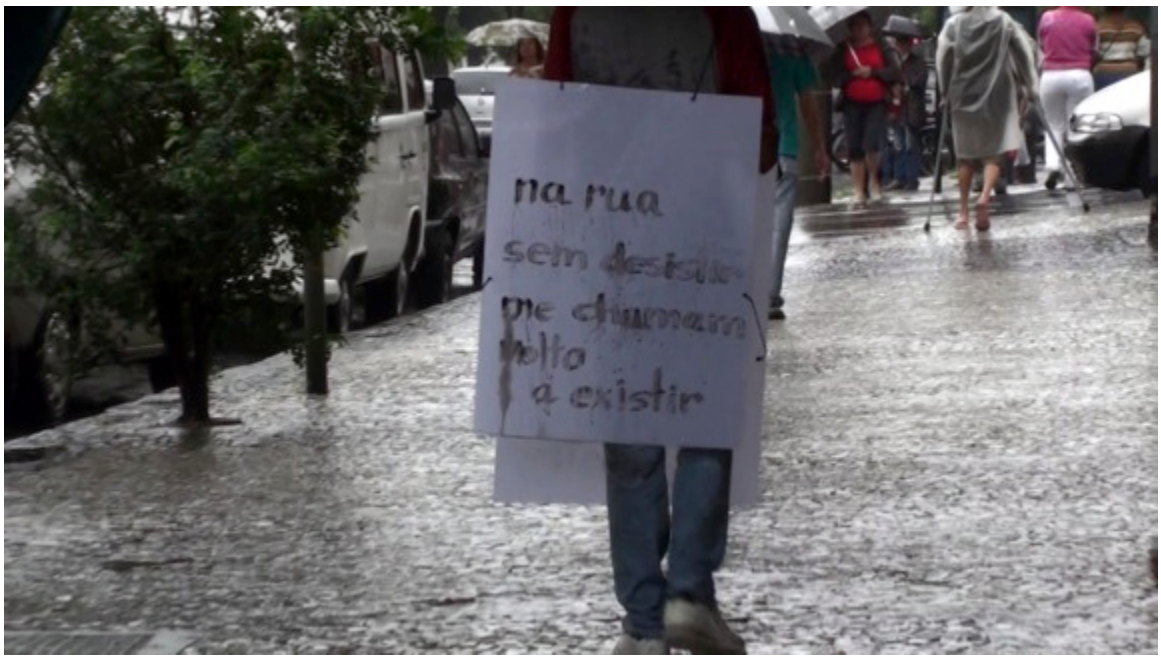

Figura 14: *Em que idioma cai a chuva sobre cidades dolorosas?*

Como funcionam os sonetos

A casualidade dos encontros propicia afetos que levam o homem a agir. A ação não é considerada por Espinosa somente como aquilo que move o corpo, mas também a mente, ação enquanto ideia. Na Arte Conceitual de Sol LeWitt e Joseph Kosuth a prática é controlada pelas ideias, de certa forma ações, articuladas como o conceito da obra. No Oulipo, as restrições regem as maneiras como o escritor se apropria de um texto já existente (atividade chave nesse grupo) ou quais seriam os pressupostos que o dirigiriam para criar um inédito. Há uma longa lista de restrições compartilhada pelos oulipianos, algumas básicas, como o palíndromo – frase que se lê da mesma maneira da direita para esquerda e vice-versa – e o lipograma – elege-se uma letra do alfabeto que não pode conter nas palavras do texto a ser escrito.

> "*Uma restrição de escrita caracteriza-se, de fato, por seu caráter formulado, ou seja, pela enunciação explícita de uma regra que funciona como um modelo para a fase propriamente escritural. Essa necessária formulação implica, outrossim, uma intencionalidade: a prática literária sob restrição e a eleição de uma restrição particular provêm, para o escritor, de uma escolha voluntariamente consentida*"[100].

O Oulipo acreditava libertar a potencialidade da literatura pelo jogo de restrições que instaurava. Nesse sentido, estariam os escritores oulipianos muito perto do que preconizavam os artistas conceituais, trazendo o jogo para a arte numa dinâmica que liberta o pensamento, potencializa a obra (literária ou artística), num esquema de possíveis. O agenciamento de ideias numa estruturação onde o jogo não pode sair do previsto, as regras devem ser cumpridas, coloca-se todo o movimento como possibilidade. A ideia é potência. A

[100] Reggiani, *op cit.*, n2005, p. 86.

escolha é exclusão. "*Uma vez que tudo o que existe no tempo é sucessivo, pelo fato de que algo exista todo o resto está excluído*" [101]. Mas tudo existe no tempo, e tudo existe *também* no espaço. Da simultaneidade do espaço estamos sempre sujeitos à sequenciação no tempo.

Compor um soneto também é trabalhar sob regras. A nostalgia oulipiana coloca-se justamente nessa vontade de instituir novas invenções restritivas, homologá-las como o soneto na tradição da escrita. "*A noção de tradição transforma a cisão entre a regra e a restrição na conversão do convencional em natural: por causa da ancoragem cultural da 'forma tradicional', suas regras aparecem como conaturais à escrita*" [102]. A regra constitui um modo de fazer. no Oulipo não há um acordo específico que defina se as restrições devem ser explícitas ou se sua estrutura é que deve se revelar (às vezes em parte) pela leitura.

Retomando o relato de minha prática artística, procuro trabalhar através de regras para cercear o acaso e delimitar-lhe uma fatia. Às vezes o trabalho começa exatamente por um encontro casual, e disso busco repetir a relação entre os elementos do acontecimento, resultando na edificação de uma estrutura, um conjunto de deliberações. O caos oferece a descoberta que, no intuito de se repetir, torna-se regra. Nesse jogo a regra nada mais é que a tentativa de se livrar da decisão subjetiva, encontrar caminhos pelo direcionamento dos fluxos do real. Essas descobertas encontram-se investidas nas relações entre a palavra e a imagem, o objeto e seu nome. A palavra, enquanto referida a outra coisa, denuncia que sua correspondência não é sempre precisa, deixando margens para deslocamentos. Se uma imagem é designada por determinada palavra, ela refere-se à primeira e, por ação de usos os mais diversos, pode ser usada para outras funções – nem que sejam puramente sonoras.

[101] Schiller, *op. cit.,* p. 63.
[102] Reggiani, *op. cit.,* p. 90.

"*A leitura da relação texto-imagem, as operações de tradução, transação ou translação não são consideradas exaustivas, não se esgotam*" [103].

A não existência do esgotamento em manipulações da linguagem pode ser observada em todas as formas de discurso. O mesmo tema pode ser tratado de infinitas formas por um artista, um poeta, um orador. Um conceito, operado dentro de determinado sistema, aproximado a outros, sempre trará sentidos inéditos antes não calculados dentro de seu contexto original. Traduções entre línguas enriquecem o texto por deslocá-lo do ambiente de sua gênese, criam um "erro de paralaxe". Nesse sentido, recupero o que já disse sobre *Silabelo* e *Objeto-rima*, trabalhos nos quais acredito, enquanto artista visual, aproximar-me da prática do poeta, que em seu trabalho elenca palavras e combina-as numa relação entre forma e sentido. Em sua tarefa ele destrincha a maneira pela qual elas se constituem por letras e sons e calcula sua disposição no verso – se lidamos com um conceito de poesia mais clássico, onde há métricas e rimas, ou como podem-se compor imagens visuais constituídas por palavras – no caso, por exemplo, da poesia concreta . *Objeto-rima* se avizinha do haicai, poucos elementos conjugados numa relação de síntese. *Silabelo* seria, por conseguinte, um poema maior, uma grande cadeia onde as "frases" ramificam a linha, um trabalho em progresso que carrega a potencialidade de poder ser sempre acrescentado.

No raciocínio poético de Jorge Macchi há obras que também estão relacionadas como pequenas variações na abordagem de assuntos similares – esse poderia ser um traço do que LeWitt define por número limitado de variações materiais da obra de arte conceitual. *Caixa de música*, de 2004 e *Streamline*, de 2006 (figs. 12 a 15), são vídeos em que o artista aproxima estruturas caóticas, imagens casuais, ao universo da composição musical. No primeiro, filmou uma avenida movimentada com várias pistas. Como fez a tomada do alto,

[103] Arbex, 2006, p. 51.

provavelmente de um viaduto, a composição faz os carros percorrerem a tela do vídeo de cima para baixo. O tráfego é em mão única, portanto os automóveis sempre aparecem no alto da tela e desaparecem embaixo. O também argentino Edgardo Rudnitzky, músico colaborador de Macchi em vários de seus trabalhos, compôs uma música baseada no aparecimento e desaparecimento dos carros na tela, com o timbre e a duração dos sons de uma caixa de música. A partitura é organizada a partir da disposição dos automóveis na tela, dividida nas pistas da avenida. Cada nota é tocada no aparecimento do automóvel no alto da tela e do seu desaparecimento abaixo. O trabalho é apresentado em tela de LCD.

Dois anos mais tarde, novamente com Rudnitzky, Macchi produz *Streamline*, vídeo que, por sua vez, é apresentado em projeção. Trata-se de uma variação da possibilidade de trabalhar com a estrutura aleatória do trânsito e organizá-la numa composição musical. Dessa vez a imagem do trânsito é obtida na horizontal, o ponto de vista capta uma avenida, também com várias pistas. Com uma tomada em close, pode-se ver cada veículo por frações de segundo. Uns mais rápidos, outros mais lentos. Agora o movimento que se tem na tela é da esquerda para a direita, as cinco pistas colocam-se no lugar da pauta de cinco linhas onde se grafa a notação musical. É um timbre de cordas, a duração de cada nota é determinada pelo tempo em que o veículo permanece na tela. Carretas, por exemplo, darão notas mais prolongadas do que carros de passeio.

Uma estrutura mor que rege os dois trabalhos denota as infinitas possibilidades de se pensar em estruturas que de certo modo fecham dentro de um limite bem específico o aleatório. Buscar a estrutura fechada, nesse caso, serve para expandir a ideia, a potência do trabalho. Como no Oulipo, onde os escritores estão ocupados em delimitar a ação da escrita e assim libertar suas potencialidades. A restrição é a ordem que gera os possíveis.

Figura 15: Jorge Macchi, *Caixa de música,* 2004. DVD, edição de 4. 1'13. (In: Pérez-Barreiro, *op. cit.*, p. 127)

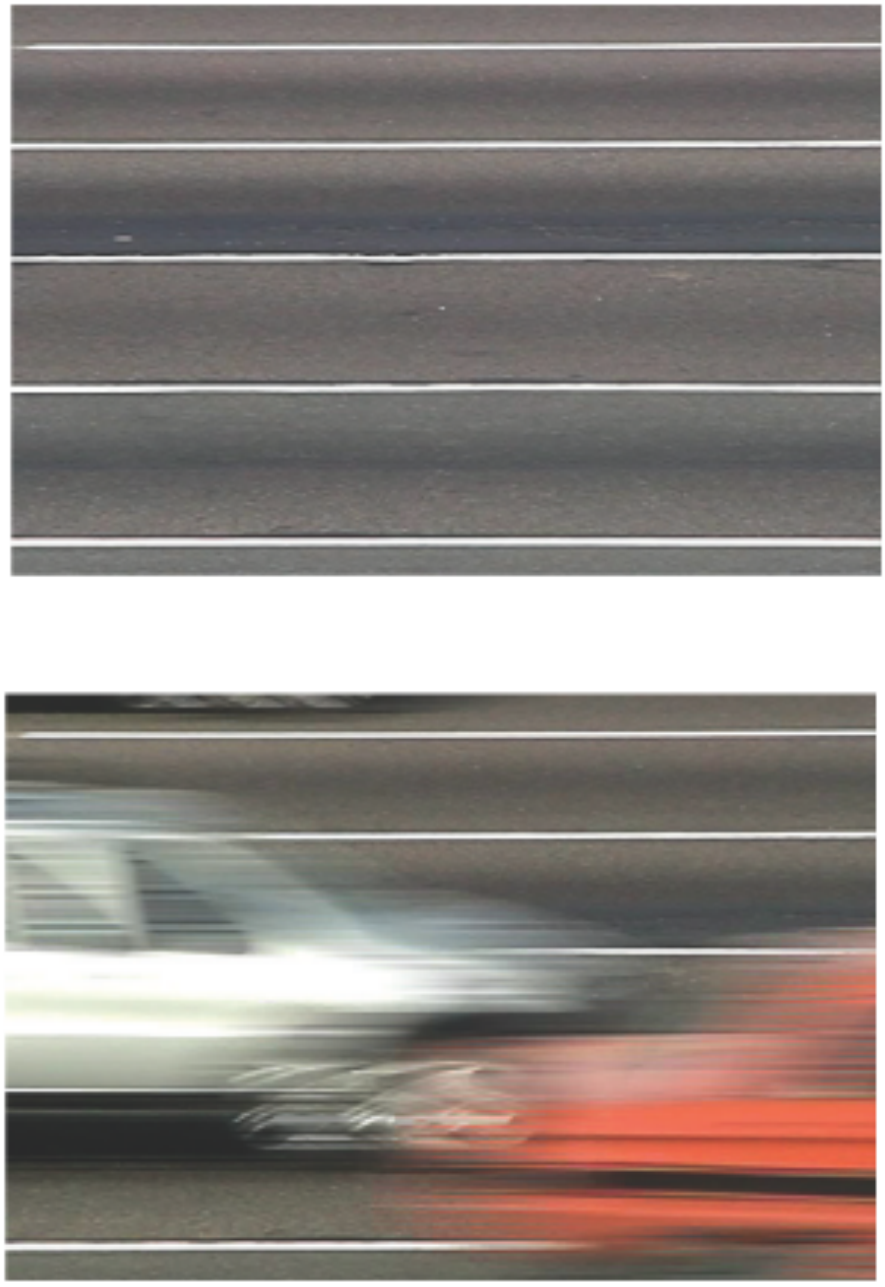

Figura 16: Jorge Macchi, *Streamline, 2006.* DVD, edição de 6. 5'07. (In: ibidem, p. 151)

Figura 17: *Não receptivo*, 2007. Recipientes de vidro, malha de poliéster, prateleiras

Teoria das superfícies

Ir a uma loja de tecidos e adquirir malha branca de algodão. O melhor é procurar essas grandes casas de tecido que tenham restos de malhas de bobina para vender pelo peso, é muito mais barato e tem coisas de boa qualidade. Cortar a malha em tiras de dois por trinta e cinco centímetros. Para quem não conhece muito bem, a malha de um lado é formada por pontos que parecem letras v, que se empilham umas sobre as outras, formando verticais. No lado avesso a esse, os pontos são diferentes (é de boa serventia ter nesse momento uma lupa), eles são como traços enfileirados horizontalmente. A beleza nessa conformação está no fato de que as linhas horizontais empilham-se intercaladas. Ou seja, é como numa parede: os tijolos se enfileiram na primeira camada, o ponto de encontro deles é o lugar onde vai se localizar o ponto central do tijolo da camada superior. Entre engenheiros isso é conhecido como "mata junta". Atentando-se a esse fato, cortar as tiras no sentido vertical pelo lado onde se empilham os v. Enrolar cada uma dessas tiras em seu sentido vertical, bem apertado, formando um cilindro compacto. Arrematá-lo, para que não se desfaça, com alfinetes. Serão três deles em cada cilindro, no lugar onde termina a tira, que formarão assim pernas. Isso permite que o objeto formado fique de pé. Parecerá um bicho, com corpo branco e pernas metálicas. Repetir o processo de confecção desse objeto enquanto houver tecido para tal, isso quer dizer que serão muitos. Ocupar espaços da casa com o acúmulo desses objetos, todos de pé sobre os alfinetes. Fazer ensaios fotográficos. Pensar em estratégias para a escolha desses lugares: a) a partir de suposições e da observação, identificar os lugares das superfícies horizontais onde, pela disposição dos objetos e móveis da casa, não caia poeira. Desenhar a ausência da poeira; b) munido de uma luminária, projetar sua luz sobre móveis e objetos grandes, instalar os cilindros trípodas no desenho de silhueta da sombra desse objeto; c) deixar de se preocupar com a organização doméstica diária por alguns dois dias, o que implicará no acúmulo de coisas nas mesas,

prateleiras, bancadas. Os espaços das mesmas que continuarem vazios, preenchê-los com o que se fez de malha e alfinetes. Retirar e guardar os objetos em seus devidos lugares; d) posicionar os pequenos objetos de alfinete e malha nas menores superfícies horizontais que houver: o acabamento em friso do guarda-roupa, molduras de quadros da parede, a parte superior das paredes de gavetas abertas, tampas pequenas de recipientes; e) os locais onde não há espaço para nada além de um único desses objetos; f) etc.

Figura 18: *Não receptivo*

Teoria das superfícies

Sendo as coisas o que quer que elas sejam, tudo o que podemos saber a respeito delas deriva diretamente do modo como aparecem.
Mel Bocher. *Arte serial, sistemas, solipsismo.*

É possível conhecer as coisas em si ou o mundo é para nós sempre já mediado por nossa linguagem?
Fernando Gerhein. *Linguagens inventadas.*

No ano de 2007 produzi uma série de objetos aos quais denominei *Não-receptivo* (fig. 17 e 18). Trata-se de uma coleção de recipientes transparentes de vidro, desde os utilizados para acondicionar alimentos industrializados, copos, vidros de perfume, a taças de champanhe. O procedimento é bastante simples: tomei cada objeto, desenhei-lhe em uma

malha de poliéster a forma de cada face, recortei e em seguida costurei, montando uma cobertura sobre o objeto, vestindo-o. Tal coleção é exibida em prateleiras brancas, o que ressalta uma imagem de ambiente decorativo doméstico. Diferente de uma cristaleira, que guarda objetos de valor, "elegantes" e os exibe num local mais nobre da mobiliária de uma casa para serem utilizados em situações especiais, *Não-receptivo* isola cada objeto de seu contexto, tanto pela impossibilidade de ter uma função como pelo processo de veladura da malha sobre o vidro. Tendo acesso à forma dos recipientes, pode-se especular o ambiente do qual ele fora deslocado, se uma garrafa era utilizada como reservatório de azeite ou de refrigerante, por exemplo. Mas há aqueles em que a certeza sobre seu local de origem é dissolvida. Quanto mais informações a forma do recipiente oferece, mais acredita-se conhecê-lo. Enquanto a malha branca se acopla à superfície do vidro, demonstra sua forma mas vela sua superfície. A elasticidade da malha permite-a moldar-se a concavidades e protuberâncias.

O processo de planificação da volumetria desses objetos na confecção de sua cobertura pode ser comparado à atividade de descrevê-los: cada parte é abordada em separado num processo de dissecação que, ao final, dá uma noção do todo do recipiente. Quem descreve uma imagem ou objeto aborda sua superfície e planifica-o em texto. Sendo assim, descrever é cobrir de signos, moldar-se à pele das coisas, procurar as reentrâncias, volumes, *texturas*. Percorrer toda a superfície como uma massa disforme, viscosa e fluida – a linguagem. Abordar os elementos da imanência com a linguagem, cindir a experiência (dita) imediata e a imagem. Palavras estão por toda parte, tentam ser o objeto ou destacam sua própria insuficiência diante dele. Quando se procede a uma descrição adentra-se um jogo duplo: aproximar-se do objeto e distanciar-se. Almejá-lo pela palavra lança-o ao horizonte, cada passo em sua direção empurra-o exatamente um passo à frente. Em muitos pontos a

massa é tão densa e espessa que se desprende do substrato, o referente, a linguagem opaca está distante.

Figura 19: Jorge Macchi e Edgardo Rudnistky. *Last minute,* 2009. Ferro, duas caixas de som, microfone, amplificador, computador. Diâmetro 10 metros, altura 50 cm.
Disponível em **http://jorgemacchi.com/eng/obra32.htm**, acesso em julho de 2010

Last minute (fig. 19), mais uma parceria entre de Jorge Macchi e Edgardo Rudnitsky, é um grande relógio. Instalado no chão, possui somente o ponteiro do segundos, de seis metros de comprimento, e uma grade circular com sessenta barras verticais uniformemente distribuídas. A extremidade do ponteiro tem uma haste flexível, funcionando como um sensor que "lambe" o chão, percebe as irregularidades desta superfície e leva estas informações a um computador que as transforma em sinal sonoro. Rudnitsky separou as freqüênicas mais altas das mais baixas, bbbbbbbbbbbbb um alto-falante reproduz os graves, outro os agudos. O som resultante é a estranha "voz" da microtopografia do piso, gravada ao longo de anos de freqüência dos transeuntes, com a poeira acumulada, cicatrizes do tempo. E assim as marcas da pedra que reveste o chão da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde *Last minute* foi montado, são traduzidas.

A série *Methaphysics* (fig. 20)*, Physics, ics* (1972-1974), do artista polonês Jaroslaw Koslowski, confronta e confunde, desmistifica tanto o objeto quanto a idéia[104]. No primeiro dos três trabalhos, números são cuidadosamente escritos sobre a fotografia de uma sala doméstica, identificando cada um dos elementos da cena. Iniciando pelo *1*, no piso, subindo pelos móveis, paredes, cortinas, terminando no *24*, no teto. Em frente à imagem está escrito *O que é isto? É uma metafísica. É uma metafísica?* nas línguas inglesa, francesa, alemã e polonesa. *Physics* consta da projeção da mesma fotografia em uma parede, onde agora estão escritos os números. Numa gravação em áudio, também nas quatro línguas, são recitadas três frases para cada número. *Ics*, por sua vez, é formado pelos números na parede, em letraset, dessa vez sem a projeção, com o áudio em que uma voz descreve os objetos que lá não mais estão.

[104] Koslowski *apud* Osborne, 2002, p. 128.

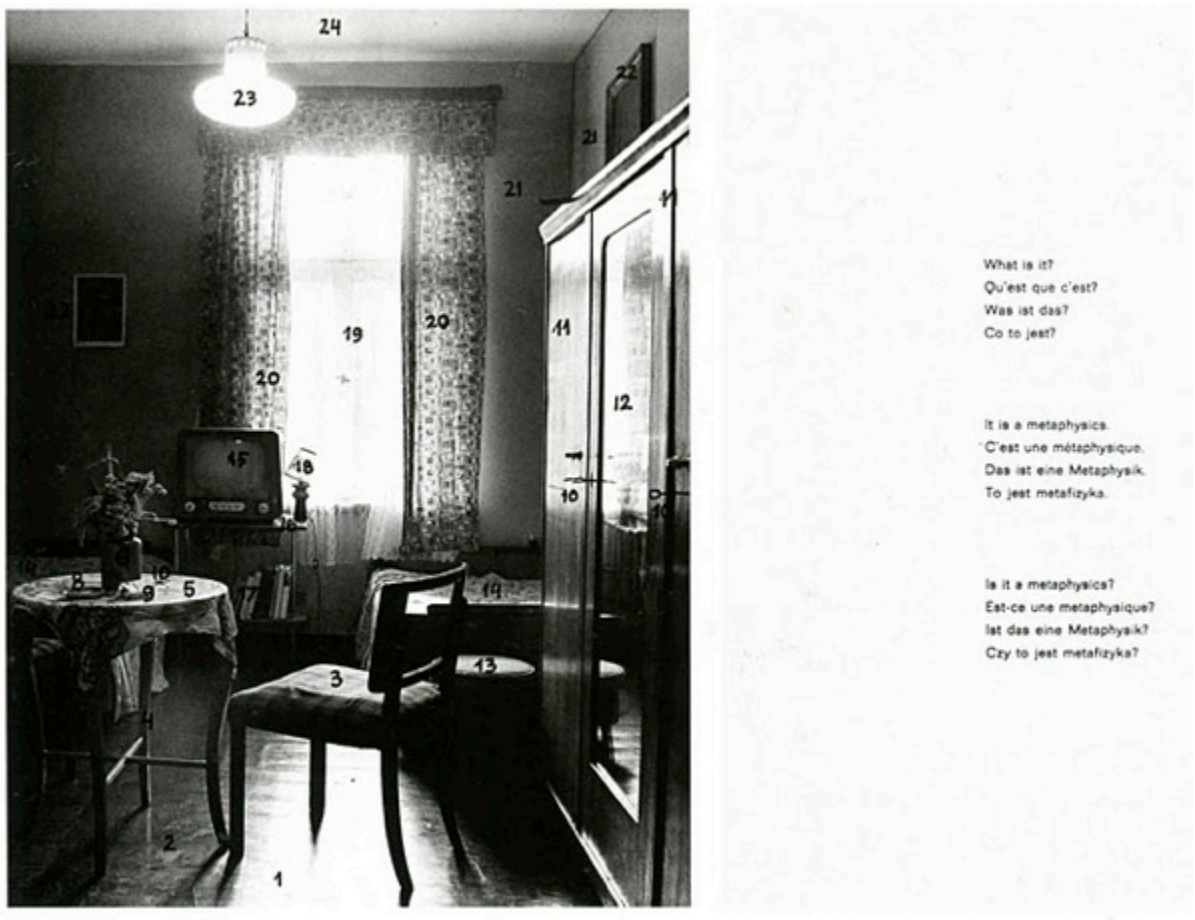

Figura 20: Jaroslaw Koslowski, *Metaphisics.*
(Disponível em http://practicalplansforart.blogspot.com/2010_12_01_archive.html, acesso em outubro de 2010)

Waltércio Caldas interroga-se sobre qual seria a forma da linguagem que melhor transmitisse uma idéia. Por exemplo, espaço. Mostrar uma folha de papel em branco, simplesmente, é uma maneira de fazê-lo. Escrever a palavra *espaço* numa segunda folha, uma segunda possibilidade. Antes de investir na defesa de uma das duas, Caldas argumenta que haveria uma terceira abordagem: a disposição das duas folhas lado a lado, com um espaço separando-as. Para ele, melhor são as três possibilidades juntas. Quantas mais delas houver mais poderei dizer que conheço o que está em questão, a linguagem é um acúmulo. Por meio dela, sempre haverá diversas maneiras de abordar o objeto, levando-se em conta ou

não como procedem outras abordagens. O abismo representacional é infinito, o acúmulo nunca será totalizante, a linguagem não (se) esgota. Waltércio[105] termina destacando que ela procede por níveis. Como um fluido, a linguagem sedimenta-se em camadas que são de texturas, espessuras, consistências múltiplas, capaz de se conformar, com maior ou menor fidelidade às estruturas "substratos".

Em 1969 o americano Lawrence Weiner publicou *Statements*, um livro que consta de proposições para a produção de obras de arte. É como um manual de instruções onde o espectador, ou leitor, faria o trabalho. São construções da linguagem que devem funcionar como esculturas. Weiner afirma que qualquer um pode reconstruir seus trabalhos, que fazer-lhes reproduções é tão válido como arte quanto é válida a arte que ele mesmo produz. O espectador construiria a imagem executando ou não a proposição. Possuir uma de suas obras não seria adquiri-la (pela compra, por exemplo). Para Weiner bastaria apenas conhecê-la, mantê-la na mente[106]. Um exemplo: "Uma trincheira de duas polegadas de largura e uma polegada de profundidade escavada ao longo de uma garagem comum para um carro"[107].

Stefan Beyst faz uma leitura dos *Statements* de Weiner e com ela uma reflexão atualizada sobre o conceitualismo nas artes visuais. Refere-se ao conceito como a) *partitura, esboço* e b) como *idéia*. No primeiro caso o conceito é a *estrutura* que rege a obra de arte, define os papéis de cada elemento, sua disposição no espaço, sua materialidade. O autor diz que na História da Arte o esboço, mesmo quando considerado uma obra prima, difere fatalmente de uma obra de arte em função da atuação da mão do artista, que precisaria

[105] Palestra proferia no evento *Desenho;* do Ceia (Centro de Experimentação e informação em Arte) em Belo horizonte, em 8 de julho de 2010.
[106] Weiner, 1969, *apud* OSBORNE, 2002 , p. 167 (tradução minha) .
[107] Citado em BEYST, Stefan, 2002 (tradução minha). Todas as referências a Beyst têm origem na mesma fonte.

concluir o trabalho. Weiner, entretanto, desobriga o fazer artístico da dependência de habilidade manual, quem completa o esboço é quem assim o quiser – como já dito, Duchamp dá ao observador a tarefa de completar a obra enquanto qualquer pessoa pode ser artista para Beuys. Como partitura (score), conceito é o conjunto de normas pré-definidas para a execução ou recitação da obra. Numa das primeiras inserções do conceitualismo na teoria da arte, Henry Flynt parte da noção de serialismo da música para definir o que ele entende por estrutura da obra de arte. Beyst e Flynt utilizam-se de noções da música justamente porque nela são bem definidas as instâncias da escritura e da execução. Tanto como esboço quanto como partitura, essas duas formas definem como a obra de arte deve proceder, são um *cálculo* precedente.

No segundo caso, definido como idéia, o conceito seria aquilo que emanda da obra, parecido com um "conteúdo espiritualizado" do trabalho de arte, separado da pura sensoralidade que sua concretude assume. Dada dessa maneira a obra não permitiria os "desvios" possíveis pela relação direta com a forma. Se fosse dotado de poderes telepáticos, o artista transmitiria suas idéias para a mente do outro sem intermediários. Tal postulado tem, como imediata conseqüência, o fato de que uma idéia que existe na mente de alguém deve ser traduzida em linguagem para tentar alcançar a mente alheia. De uma maneira similar Fernando Gerhein[108] diz que um indivíduo, num processo de comunicação, usa a linguagem como meio para que sua consciência alcance a consciência do outro. As várias formas de linguagem seriam, portanto, os tipos de veículo utilizados para a idéia viajar de uma mente para outra – da do artista para a do espectador, por exemplo.

Mas quando o artista libera a obra do "gênio" artístico, promoveria, por um lado, uma espécie de redenção que democratiza o acesso de qualquer pessoa ao fazer artístico.

[108] Gerhein, 2008, p. 12.

Por outro, entretanto, libertar-se da "ditadura" da habilidade manual instauraria, retomando Beyst, a "ditadura do redentor". Ele afirma que essa liberdade do espectador em ser artista está monitorada pela proposição do artista; está impregnada pelo conteúdo intelectual produzido por ele.

Se a performance pressupunha em seus primórdios abdicar da fabricação do objeto de arte elegendo o corpo suporte para a prática artístca, o brasileiro Fábio Morais procede numa abdicação do próprio corpo suporte. *O Performer* (2005) é um personagem fictício para o qual criou uma série de vinte e cinco performances, todas completamente passíveis de ser realizadas, mas presentes apenas como os textos que foram publicados num livro de artista de mesmo nome. O artista diz localizar-se num campo cruzado entre literatura e artes visuais, aliando as maneiras como se documentam trabalhos performáticos à ficcionalização que seriam mais próprios do trabalho literário. Mesmo anunciando que o trabalho não depende de execução, as proposições de Weiner estão muito mais próximas a um registro que a "literatura" de Morais. Dessa forma entendo que para Weiner a questão é que *tanto faz* se o trabalho é ou não executado – a proposição por si é autônoma, apesar de que o artista executa algumas delas ao longo de sua carreira. Outro aspecto é que elas são anotadas no passado simples, tendo um sabor de registro, como se já tivessem sido executadas em particular, em seu atelier, por exemplo; enquanto as ações do Performer são (d)escritas em tempo presente:

> "**O performer** sai andando por uma praia deserta (dessas tantas que há na Bahia), levando nas mãos apenas um longo graveto e uma trena.
>
> Ao cruzar alguém, **o performer** pára, se apresenta, puxa assunto, estica conversa. Depois que a conversa se esvai, os dois se despedem e **o performer** continua andando,

> porém dessa vez vai riscando a areia com o graveto que tem na mão, conforme caminha. Ao encontrar uma segunda pessoa ele repete a abordagem que fez à primeira, se apresenta, puxa papo, cria assunto. No fim da conversa a pessoa vai embora e **o performer**, com a trena, vai medir o tamanho do risco feito na areia enquanto ia do primeiro ao segundo encontro, para medir o tamanho dessa solidão.
>
> **Já que não sei desenhar...**"[109]

O texto de Morais, portanto, faz crer que a performance acontece exatamente no ato da leitura. Enquanto para Weiner não importa se o trabalho é materializado, acredito que para Morais o trabalho *não será* executado, ou melhor, *só será* executado enquanto for lido.

Com *Não-receptivo* adiciono uma superfície que se molda ao objeto, como faria a linguagem; Macchi e Rudnitsky leem uma partitura musical na superfície do chão, *extraem* dele a linguagem. Koslowsky confronta os vários estatutos utilizados para se representar o objeto, enquanto Weiner inicia um processo de deslocamento da proposição para o terreno da potencialidade, do vir a ser; o que Morais leva ao limite. Todos esses processos acontecem como um acúmulo de camadas de linguagem sobre o objeto e tal acúmulo chega ao ponto que transfere-o para a ficção: se a linguagem cobre o "real", tantas são as camadas sobre ele que ela não mais se refere a um objeto, mas a si mesma.

[109] Morais, 2005.

Poemas de dicionário

Escolher um verbete do maior e mais completo dicionário possível, não importa a língua. O peso do volume é importante: levar em conta tal medida para a escolha correta de palavras. Após ler atentamente todo o significado do verbete, refletir sobre ter se surpreendido com significados inesperados. Pensar também sobre como conhecer intimamente uma palavra pode dar aquela sensação de uma súbita completude. Anotar todas as frases que o dicionário usa de exemplo na ordem em que aparecem. Cada uma delas é um verso do poema de dicionário. Escolher um título entre as acepções encontradas para a palavra. Diagramar os versos, separando assuntos. Exemplo:

Fazer vir ao espírito

Conversavam os dois lembrando os tempos passados
Lembrou ao amigo a antiga promessa
Lembro-me da figura de João com saudade
Um gosto que lembrava o das amoras

Tudo na casa lembrava-lhe a figura do avô
O juiz lembrou a testemunha de que ela seria punida se faltasse com a verdade

Quando encontrares o João lembra-nos a ele

Dos conceitualismos

Um dos aspectos que mais diverge entre as atividades do Oulipo e as dos artistas conceituais dos anos setenta é sua relação entre as noções de *verdade* e *ficção*. A literatura seria o lugar da ficção, da construção de imagens por meio da manipulação da palavra, do relato. Na contramão, a Arte Conceitual privilegia a ideia ou o conceito em detrimento da visualidade da imagem, restando-a como um vestígio ou como o mínimo necessário. Ironicamente, é pela palavra, ou a linguagem escrita, que os artistas conceituais "desmaterializam" a obra de arte. Para Henry Flynt há uma grande afinidade entre conceitos e a linguagem verbal, pois estes são proferidos por palavras[110]. De um lado Jaroslaw Koslowski investe numa espécie de destrinchamento da linguagem quando opera aproximações entre visualidade, fala e escrita. Por outro, Georges Perec inventa uma história para tentar recuperar

[110] Flynt, 1963, s. página.

recordações de sua infância[111] e intercala relatos parcos de suas memórias à narrativa sobre um país imaginário situado na Terra do Fogo no livro que é considerado a sua autobiografia[112].

Não se pode considerar a Arte Conceitual da década de setenta um *movimento* na história da arte, não havia um grupo homogêneo e organizado que se denominasse como tal. Observando os primórdios das atividades de artistas que se utilizam de conceitos até os dias atuais, penso essa relação com a ideia mais como uma *condição* específica do que para um grupo ou uma estética delimitados. Há quem fale, para definir obras como a de Jorge Macchi, em *neoconceitualismo* ou *conceitualismo sensível*. Dizer que seu trabalho *neoconceitual* é sensível é presumir que o que é feito anteriormente não lidaria com a sensibilidade, o que não me parece apropriado. Para não incorrer no perigo da definição de um termo que seja mais excludente do que inclusivo, prefiro abordar essa problemática pensando em níveis de *pureza* da linguagem em relação ao que ela pode construir de fictício. Essa separação, em realidade, nem poderia se aplicar às diferenças das práticas de épocas específicas. Os *Statements* de Weiner por exemplo, podem ser lidos tanto como proposições quanto como poesia. Há neles um sabor literário e fictício, uma vez que muitas de suas "esculturas" não foram nem precisaram ser construídas para "existir". De toda forma, a obra de artistas como Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Vito Acconci, Robert Barry, etc., é marcada por um rigor e objetividade – denominados por Lucy Lippard e Jonh Chandler como *ultra-conceituais*[113] – que se distanciariam da ficção, enquanto o grupo de Georges Perec, Ítalo Calvino e Raymond Queneau seguia "inventando" suas narrativas.

[111] Aos seis anos se viu órfão de pai e mãe, judeus poloneses mortos no Holocausto. Sem família e sem lar, viveu uma infância marcada por mudanças entre casas de parentes.
[112] Perec, 1995.
[113] Lippard, Chandler, 1968, p. 46.

No vídeo *Víctima serial*, do ano 2000, Macchi constrói uma narrativa a partir de palavras que encontra em cartazes de publicidade formando frases ameaçadoras. Em 2006 realizou *Diário íntimo*, outro vídeo onde coleciona frases de declarações publicadas em jornal, criando o "relato" de um personagem deprimido e sem esperanças. Num texto que publicou sobre sua experiência com o teatro[114] (ele participou de um ateliê de experimentação cênica numa universidade em Buenos Aires onde, inclusive, conheceu Rudnitsky), declara a desconfiança, comum entre os artistas visuais, da ficção. Diz ter sido inquirido por amigos preocupados que queriam saber "o que se passava" em sua vida que justificasse fazer trabalhos com aquele conteúdo. O fato de parecermos trabalhar sempre com a "realidade" nas artes visuais faz com que obras como essa soem autobiográficas. Macchi declara como o trabalho com teatro deu-lhe a consciência da ficção.

Se os anos sessenta e setenta são marcados pela postura "radical" das formas conceituais nas artes visuais, com o passar dos anos esta vai se "afrouxando" no caminho para a virada do século. Ocorre uma inversão desse valor em certa literatura produzida na última década. Atualmente há um pensamento que solicita uma postura mais radical frente às formas de construção narrativas, defendido por Kenneth Goldsmith, artista e escritor norte-americano, que cunha o termo *escrita conceitual* em fins da década de noventa. Esse conceitualismo na escrita daria um "novo ar" [115] à literatura contemporânea. Sua definição de *conceptual writing* é declarada num texto em que ele se apropria dos *Parágrafos de arte conceitual* de LeWitt e opera uma simples substituição de todas as palavras *arte* por *escrita*[116]. Para ele o Oulipo produz ideias radicais e interessantes, mas que deveriam ser manti-

[114] Macchi, 2001, s. página.
[115] Em entrevista a Sanders, 2009.
[116] Goldsmith, 2010.

das em sua forma conceitual, pois "perderiam" ao se materializar em narrativas convencionais[117].

Essa problemática concentra-se, acredito, no foco que se dá à ficção. De um lado, em obras *ultra-conceituais*, o conceito é a partitura, uma estrutura facilmente detectável onde as relações entre suas partes são "visíveis" por meio da prevalência de uma objetividade diante da ideia. Os artistas conceituais dos anos setenta abdicavam da materialidade da obra também como forma de contrapor uma resposta aos parâmetros greenberguianos de objetividade material, especificidade do meio, visualidade e autonomia. A imagem criada sempre seria precedida pela ideia. Quanto à forma, seriam obras tão "amorfas quanto a expressividade jornalística"[118].

De outro lado um *conceitualismo ficcional* daria precedência à imagem perante a ideia. Uma ordem específica destacada de uma imagem banal – como o trânsito de carros na *Caja de música* de Macchi – codificada em estrutura (conceito). A estrutura não é tão visível, recompô-la talvez não seja possível, a partitura é mais sugerida do que explicitamente exposta. Sobre ela são aspergidas camadas de ficção, enfocando a potencialidade mimética – a mimese, no sentido aristotélico, como o que pode *vir a ser*, o possível.

Fábio Morais elabora ficções quando escreve *O Performer,* inspirado por um sentimento de decepção que o acometeu quando teve a oportunidade de assistir todo o acervo de registros de performances do Centro Georges Pompidou, em Paris. Para ele era mais potente o impacto da leitura da descrição de obras de Marina Abramovich, Vito Acconci, Chris Burden, do que os vídeos (documentos), que carregariam consigo uma opressora noção de

[117] Em entrevista a Perloff, 2002.
[118] Lippard, Chandler, *op. cit,* 1968.

"verdade" comparados ao texto, que ofereceria uma realidade *verossímil*, livre da "pretensão de conter uma verdade absoluta"[119].

Das minhas ficções

A produção de alguns textos que venho elaborando a partir de pequenas anotações e esboços tem se tornado autônoma (um pouco à maneira dos *Statements* de Weiner) de como seriam executados esses projetos. Com isso, penso que cresce sua potência de ficção. Em contrapartida a esse tipo de produção, comecei a investigar as maneiras de se criar narrativas por meio de imagens visuais, dentro ainda do sentido da anotação e do esboço. A partir disso tomou corpo a invenção de um personagem que se encontra fortemente envolvido numa relação amorosa. Não há muita informação sobre ele, nem se o amor é concretizado ou se é uma idealização. As únicas pistas que há sobre essa história são objetos registrados em fotografias.

Trata-se de uma série que denominei *Sobre como falar de amor*, onde abordo esse tema da relação afetiva. Na verdade nem mesmo há certeza de que seja um único personagem. Em seu trabalho narrativo, Perec opta quase sempre por fazer detalhadas descrições dos lugares, objetos e imagens que rodeiam seus personagens, muito mais do que contar suas ações ou falar de seus aspectos físicos: o que o interessa é a construção da narrativa por meio dos aspectos visuais (ecfrásticos) possíveis na "cenografia" que cria em seus romances. À maneira do autor francês, não me interessa delimitar os aspectos desse(s) personagem(ens) a não ser a partir da combinação de alguns elementos que seriam, digamos, cenográficos. Não se sabe a idade do personagem, sua situação social, sua profissão, etc. Os únicos elementos disponíveis são os objetos e a descrição sucinta dos mesmos, como uma

[119] Castro, 2010, p. 08.

espécie de ficha técnica de objeto de arte. Essa abordagem permite a inclusão de elementos não visíveis, presentes apenas por sua enunciação em texto – um texto deveras técnico que existe mais por uma burocracia da ciência de exibição de imagens, mas que no caso dessa série funciona como uma pequena literatura embutida. Cada objeto é disposto separadamente, deslocado de um contexto, simplesmente colocado sobre um fundo neutro. Tal operação torna imprescindível a informação contida no texto da ficha técnica. Procuro, com isso, instituir uma narrativa que se desenvolve por mais lacunas do que por movimentos clarificados. Nessa história não se sabe o que faz uma planta ser regada (fig. 21) sendo que a mesma encontra-se morta, ou que intenções levariam alguém a insistir nessa ação, ou porque cartas teriam sido queimadas. O que interessa aqui é a edificação de uma narrativa que se dá pelo acúmulo desses fragmentos, e que será "resolvida" com as imagens são abordadas no seu conjunto.

Figura 21: Da série *Sobre como falar de amor*, 2010. Fotografia: vaso de plástico, prato, planta morta, terra, água, 55 x 41 cm

Figura 22: *Sobre como falar de amor,* 2010. Cinzas de cartas

Figura 23: *Sobre como falar de amor,* 2010. Livro com frases apaixonadas grifadas

Figure 24: *Sobre como falar de amor,* 2010. Cachecol e lágrimas

"Salta o peixe das vastidões do mar, salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade de raios e relâmpagos, assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar?

Descrever um choro. Especular sobre a ardência dos olhos, a dificuldade de enxergar, a lágrima que escorre na superfície do rosto, a pequena cócega causada bochecha abaixo, como o hálito

de um pássaro – ou como uma mosca que pousa sobre a pele, que dá vontade de espantar. Seus óculos recebem um pouco do líquido vertido por seus olhos: poças redondas que transformam os graus de suas lentes corretoras. Conferir se as lágrimas molham o papel onde você lê.

Untar as pálpebras inferiores: utilize seu ungüento de mentol, cânfora e óleo de eucalipto. Descrever o incômodo gerado pelo ardor na superfície tão sensível da mucosa ocular. Notar como, repentinamente, surgem nuvens nos cantos superiores das lentes que agora há pouco o auxiliavam a enxergar: embaçadas, criam um véu diante de sua visão. Seria melhor desfazer-se delas. Descendo pela superfície do olho, uma porção das lágrimas cai direto no duto nasal e você começa a fungar. Os olhos em brasa, a visão turva, muita lágrima cascata pelo seu rosto: você chora.

Como compartilhar uma experiência real?

É assim que se descreve um choro?

Quando são lágrimas forjadas, elas são menos reais, mesmo molhando tanto quanto as ditas genuínas?

O que significa chorar?

Ocasionalmente, sob o argumento de cuidar com clareza do significado das palavras, os dicionários liberam lapsos de pura poesia, como na primeira acepção para o verbo *chorar*: *deixar correr (silenciosamente ou soluçando) as lágrimas que afloram aos olhos sob efeito de dor física, de tristeza, de emoção.*

Para se comunicar, você descreve em palavras? Desenha? Demonstra? Como? Descrever um choro compreende contextualizar os motivos que o originam? É possível dizer que um choro é falso ou verídico através de uma observação minuciosa? Se você chora, é escondido, recolhido em seu lugar mais íntimo, ou em público? Se você chorou e ninguém testemunhou, teria chorado realmente? Utilizando-se do tal ungüento que provoque o transbordamento do líquido produzido em suas glândulas lacrimais, você estaria fingindo chorar? Mesmo se tal ungüento causar tamanho ardor que faça seus órgãos oculares incharem, doerem? Seria este um falso choro? Não seria o ardor uma espécie de dor? O que é, pois, chorar de verdade?

descascando cebolas

pensei em você

chorei

É possível conhecer as coisas em si ou o mundo é para nós sempre já mediado por nossa linguagem?

Tentativa de descrever o livro *Tentativa de esgotar um lugar parisiense*, de Georges Perec:

Freqüentando uma mesma praça em diversos horários durante três dias, o autor empreende a tarefa de descrever tudo o que vê sem muito se preocupar com uma possível ordem entre o que

presencia, num registro quase automático do que vê. Seu objetivo, em realidade, é descrever o que geralmente não é notado:

Há um carro funerário diante da igreja.

Passa um [ônibus] 96.

Gente que se reúne diante da igreja (reunião do cortejo?)

Um 87. Um 70. Um 63.

Rua Bonaparte, uma betoneira laranja.

O vento move as folhas das árvores.

Um 70.

São treze e cinqüenta.

A gente do enterro entrou na igreja.

Passagem de um carro de auto-escola, de um 96, de um 63, de uma camioneta de florista, azul, que se localiza ao lado da camioneta de pompas fúnebres e da qual sacam uma coroa mortuária.

Em um magnífico conjunto as pombas giram sobre a praça e voltam a pousar sobre a caneleta da prefeitura.

Há cinco táxis no ponto de táxi.

Passa um 87, passa um 63.

Parece que Georges Perec queria ser como uma máquina que transformasse em palavras tudo o que se colocasse a sua frente. Mas até onde sua descrição em busca pelos eventos mínimos seria assim, automatizada? Ou melhor: onde se revelariam as escolhas do autor? Sua tarefa incluiria a delimitação do campo de visão? Poderia acompanhar corpos em movimento? Escolheria o melhor ponto-de-vista? Qual?

... não há um padrão único de inércia. Pode-se dizer que o corpo A está parado e o corpo B está se movendo em velocidade constante em relação ao corpo A, da mesma forma que se pode afirmar que o corpo B está inerte e o corpo A em movimento. Por exemplo, se isolamos por um momento a rotação da Terra e sua órbita em torno do Sol, pode-se dizer que a Terra está inerte e que um trem sobre ela está viajando para o norte a 150 km por hora, ou que o trem está parado e a Terra se movendo para o sul na mesma velocidade. Se fizermos experimentos com corpos em movimento dentro do trem, todas as leis de Newton serão comprovadas. Por exemplo, ao se jogar pingue-pongue no trem, descobrir-se-á que a bola obedece às leis de Newton, exatamente como qualquer bola sobre uma mesa no chão firme. Assim, não há como se afirmar se é o trem ou a Terra que se desloca.

Você sempre percebe o que está à sua frente como uma infinidade de objetos e fenômenos concomitantes. Tudo é fragmentado e simultâneo. Dado que você se dirige para determinado ponto, o que o leva a mudar a direção do olhar? É possível delimitar as bordas do que você vê, como uma espécie de moldura do olhar? Às vezes essa região limítrofe entre o que enxerga e o que escapa ao olhar deixa manifestarem-se alguns fenômenos ampliados. Afinal, quantas vezes, ao observar um céu estrelado, repentinamente você percebe, piscando no canto esquerdo de seu campo visual, uma estrela nova que começa a ofuscar as outras? Se volta seu foco para ela, centralizando-a, não parece que seu brilho enfraqueceu? Teria sido uma ilusão ou ela estaria tentando chamar-lhe, disfarçando um movimento mais intenso de seu brilho? Como se comportar quando o que tem diante de si se manifesta de tal forma que o move a buscar, involuntariamente, eventos inesperados? É você quem decide virar a cabeça para a esquerda ou aquilo que se encontra lá que o faz? Tente se lembrar das vezes em que você, do meio de um aglomerado de pessoas, por exemplo, numa plateia, sente um ímpeto súbito, inexplicável, de virar-se para a direita e, quando assim o faz, encontra um indivíduo olhando diretamente para você, como se tivesse acabado de virar-se também. Quem aí é o observador? Quem aí é o observado?

A visão se faz 'do meio das coisas', e 'o corpo é coisa entre coisas'; matriz de todo o espaço. O corpo não é o meio da visão, mas seu depositário. O espaço é um espaço contando a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim, não adiante de mim.

Ler o fragmento *Pedaço de carne*, a seguir, de Francis Ponge:

Cada pedaço de carne é uma espécie de fábrica, moinhos e lagares de sangue.Tubulações, altos fornos, cubas vizinhos de martelos pilões, coxins de graxa.O vapor jorra, fervente. Fogos sombrios ou claros encarnam-se. Sarjetas a céu aberto carreiam escórias e fel. E lentamente, à noite, à morte, todas essas coisas se resfriam.Breve, se não a ferrugem, pelo menos outras reações químicas se produzem, liberando odores pestilenciais.

Exercício prático: descrever um objeto, à sua escolha, da maneira descrita acima. Cada mínimo detalhe, cada fração de forma, de volume, é comparado a outra imagem. Utilizar-se de assonâncias, elipses, diácopes, inversões, hipérboles, pleonasmos, zeugmas, silepses. Observe o resultado: seria um poema, um conto, uma crônica, um poema em prosa? Considerando que Perec e Ponge descrevem de formas tão distintas que poderiam ser ditas antagônicas, qual você escolheria para descrever o cheiro fresco da tinta recém aplicada na parede de seu quarto? Ela te lembra os anos da primeira adolescência quando, nas aulas de pintura, você aprendeu que a mesma tinta poderia ser usada para fabricar suas próprias telas em casa?

Da palavra *tinta*, da noção geral desse substantivo, qual é a imagem particular que você faz? É um tubo, ou pote, um balde, uma mancha, um salpico? Quanto à consistência, é mais diluída ou bem grossa? E a textura, aveludada ou brilhante? Este último quesito, não deveria ser avaliado com a tinta seca? Dessa imagem particular, qual é a primeira cor em que pensa? Sempre é a mesma? Você já pintou um quadro?

Descreva, agora, uma pintura, de preferência bem conhecida da História da Arte. Seria capaz de dizer uma pintura?

Numa composição horizontal, em primeiro plano, encontram-se duas figuras. É um homem, à direita, uma mulher, à esquerda. Ela encontra-se portando um vestido branco, com muitos franzidos e detalhes em dourado, com um broche no decote. Ele, por sua vez, nada veste, mas possui um tecido que cobre sua total nudez. Tem a cabeça tombada para trás, olhos fechados, boca entreaberta. Parece estar num estado de gozo. Os dois encontram-se em posição confortável, entre sentados e deitados. Ela, com a cabeça soerguida, fita-o. Há ainda, entre eles, três pequenas figuras, sorridentes, seres híbridos de humano com bode, que carregam juntos uma grande lança dourada. Um deles tem a cabeça completamente coberta por um capacete. Outro assopra algo como uma concha, parece tocar música. Há ainda um quarto elemento na cena, outro desses seres híbridos, dentro do que parece ser a armadura do guerreiro, onde o mesmo escora o cotovelo esquerdo.

Descreva agora outra pintura, à sua escolha.

Uma composição horizonte, fundo preto com os seguintes escritos, em branco, caixa alta: a abreviação ene, ó, vê, ponto, o número nove, ponto, o número mil novecentos e oitenta e quatro.

Compare as duas pinturas descritas, compare as duas descrições. Por que uma é mais morosa, complexa, enquanto a outra possui uma economia de palavras que beira a arrogância? Qual é seu objetivo ao descrever cada imagem? Fazê-la reconhecível ao outro, substituir a imagem pictórica por uma imagem verbal? Quando a palavra atinge esse objetivo de tomar o lugar da imagem? Ela o? É mais fácil descrever uma imagem que possui palavras? Através das palavras você consegue dizer de que contexto histórico é cada pintura, quem é o autor, se possui um estilo específico? Para atingir esse nível de leitura da imagem, quantas palavras em média investir? Duzentas? Quinhentas? Vinte? Se a imagem é muito complexa, é preciso falar a respeito de cada detalhe, cada personagem? Nesse caso, a moldura entraria no mérito? Pequenas falhas, causadas pela ação do tempo, seriam relevantes? O que seria irrelevante? Se fizesse uma lista exaustiva apenas do que considerasse desimportante, desnecessário, uma lista que compreendesse tudo aquilo que considerasse como falha ou defeito, você reconstituiria a imagem? Uma sujeira discreta no canto do papel, num desenho, faria parte dele ou sempre seria uma espécie de intrusa, um elemento indesejado?

Como descrever as palavras?

Texto composto com livres apropriações e traduções do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Osman Lins, Michel Melamed, Fernando Gerhein, Georges Perec, Francis Ponge, Stephen Hawking, Fernando Gerhein citando Merleau-Ponty, Botticelli e On Kawara."

O texto acima foi lido numa performance que denominei *Leia e duvide,* executada no ano de 2009 por ocasião de um seminário no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte. Num ponto central da plateia há uma filmadora. A performance inicia no momento em que dou nela o comando para gravar e tudo é feito para a câmera. A plateia assiste ao vivo à gravação, mas as palavras que recito não são dirigidas em momento algum a ela. O formato auditório/plateia/texto proferido, bastante comum numa palestra, é afetado como um acontecimento calculado e pouco espontâneo, dirigido a um aparelho eletrônico e não às pessoas. Nesse espaço específico que é como se eu mostrasse como *faria* uma performance. Em 1971 o artista holandês Bas Jan Ader produziu *I'm too sad to tell you*, vídeoperformance em que chora para a câmera. Se o contexto da performance naquela época definia que o corpo do artista se colocava sujeito a situações "verdadeiras", o choro do artista não seria forjado, ou pelo menos ele não anunciaria sua "falsidade". Aqui não interessa o que leva o artista a chorar ou se o choro é forjado, pois o vídeo sobre isso nada diz. Na verdade entendo que esse choro não é uma atuação de Ader. Suas performances chegaram a um limite tão intenso que levaram a seu desaparecimento em 1975: em sua última performance, denominada *In Search of the Miraculous*, Ader tenta atravessar o Oceano Atlântico de oeste a leste e, depois de perdido o contato por rádio, nunca mais é encontrado. Ader é conhecido como um romântico da arte performática e conceitual. Em *Leia e duvide*, o único limite que tenho de superar é da provação que incomoda meus olhos. O choro é falso. Ou melhor, estou realmente vertendo lágrimas, mas por um meio forjado. Explicitamente.

Figure 25: *Leia e duvide*, 2009. Performance, duração aproximada 20 min

Se a linguagem está à superfície das coisas, leio-a com as pontas dos dedos

A matéria da linguagem é uma massa composta de muitas substâncias variadas. Sempre em movimento, algumas se misturam, se dissolvem. Outras se repelem como água e gordura e talvez somente num esforço muito grande se juntem numa emulsão. O acúmulo de atividade e de sobreposição de camadas dessa massa desenvolve um excesso de desordem. O estado dessa matéria se modifica em função de catalisadores físicos e químicos. As porções desse amálgama vivo são de consistências, texturas e temperaturas volúveis, modeladas e postas em movimento pelos fatores de interação entre as substâncias que o formam e daquilo que é externo – relevo, clima, a presença de seres vivos. Dessa forma tem-se uma crosta, em determinados pontos, empastes em outros e mesmo rios ou lagos em outros. Quanto mais fluidas, mais maleáveis. Percorrem a topografia rapidamente, impulsionadas, também, pela força gravitacional. Em suas partes mais finas e líquidas, possui um translúcido que em sua melhor performance quase chega a ser transparente, deixa ver através, dá a sensação de ser invisível. Um estado mais pastoso é alcançado facilmente quando as camadas mais fluidas passam por um processo de condensação. O contrário se dá onde a pressão atmosférica diminui, propiciando a algumas substâncias permanecer em estado gasoso. Os processos de mudança de estado da matéria da linguagem são denominados condensação, evaporação, fusão, solidificação, sublimação.

Em geral, quanto menos fluidas as camadas, mais opacas. O correr da matéria da linguagem pela superfície pode ser de um vagar que pode durar anos ou milênios, principalmente onde está solidificada. Acredita-se que o que é mais fluido começa a cobrir os locais onde a matéria se solidificou. Nessas áreas começa a ser difícil definir o que é substrato e o que é a matéria da linguagem, de tanto que pode ser densa e sólida, além de pesada – qua-

se estática. Também ocorrem solidificações aceleradas, substâncias líquidas que, vítreas e transparentes quando duras, opõem resistência aos movimentos constantes e automaticamente protegem o que está abaixo.

A matéria do substrato, naturalmente, também possui todos os estados gasoso, líquido, sólido, pastoso. Evapora-se, sublima-se, solidifica-se, condensa-se, funde-se. Cada objeto, formado por suas substâncias, tem a textura de sua superfície conformada de acordo com graus de coesão, densidade, solidez, dureza, da matéria que o constitui. As superfícies porosas são muito aderentes. As lisas chegam a refletir a luz que incide sobre si. Há estados da matéria da linguagem tão finos e fluidos que penetram até certa profundidade os poros da superfície por onde caminha. O nível de acesso da matéria da linguagem à matéria do mundo é determinado por seu grau de absorção e pelas capacidades de moldagem das substâncias da linguagem. O contato entre superfícies jamais é pleno. Algumas se moldam tão bem que não é visível a olho nu o conjunto de lacunas que deixa, porque são microscópicas. Numa mistura de consistência heterogênea vastos volumes vazios podem se produzir durante o movimento. Portanto há todo tipo de bolhas de ar ou de vácuo, lacunas de toda a sorte de tamanho e forma.

Em lugares que não é tudo tão indefinido e ao mesmo tempo sobre os quais algo se prevê, há finíssimas camadas de uma coisa similar ao verniz, uma substância fluida e transparente que passou pelo processo de endurecimento. Dadas, claro, as condições favoráveis a isso. O caso resulta numa camada especial da superfície, que dá todo o contato visual possível, mas isola a matéria ao toque e veda seus poros.

Para ler, deve-se proceder ao tateamento da superfície com os olhos. Deve-se reconhecer o comportamento da camada mais exterior que está acoplada ao objeto. A matéria da linguagem vela e revela, em sua apresentação pode explicar ou proibir o acesso às cama-

das mais profundas. Deve-se agir com tato: cada passo dado será a partir da resposta dada ao passo anterior. Quando a geografia assim exigir; seguem-se caminhos já trilhados, se assim é desejado. Quando o terreno formado pela matéria da linguagem é movediço, erra-se mais no processo de leitura. Quando descobrem-se bolhas e vácuos, há de se medir uma maneira de abordar tal região. Se o que está abaixo da camada superficial é firme, nem se percebe a lacuna. Mas se ela está lá e é reconhecida, deve-se imaginar. A arte é quando o número de vazios entre a matéria da linguagem e a matéria do substrato é tamanha e distribuída de maneira tal que a leitura é indecisa. O leitor precisa tapar os vazios com suas próprias especulações, criar o sentido que o faz crer possível aquela apresentação da superfície e cobrir com sua camada mais fresca de matéria de linguagem. A irregularidade pode ser tamanha que surjam mesmo erupções. Estas, por conseqüência, em pontos de maior tensão, deixam que fique à mostra, inteiramente sem intermediários, a matéria crua do substrato viva e pulsante.

Como são tantas substâncias quantas imagináveis presentes na matéria da linguagem, é possível que do encontro de umas delas resulte a dissolução de uma por outra. Isso posto, somado a movimentos incessantes, define liquefações e vaporizações – mesmo nas camadas mais profundas da matéria da linguagem. Densidades diversificadas de substância fazem mais complexo o movimento, com imersões e emersões que dirigem movimentos verticais. Certas camadas da matéria da linguagem funcionam como membranas, separando estados, mas podem ser vazadas por gases que sobem ou matéria que pesa e afunda. Isso faz depósitos de idades diferentes de substâncias se misturarem. Uma porção de matéria pode ser tão pesada que, assim que agregada, vara todas as camadas e pára somente no fundo, no contato direto com o substrato.

No processo de leitura todo tipo de manipulação acontece. As camadas mais densas podem desprender-se, de tão duras, e se recobrir por camadas mais frescas de matéria da linguagem, afastadas de seu substrato. Sua memória nesse caso fica prejudicada o suficiente que não se sabe a que parte do substrato aquela porção se referia. A partir desse momento ela é um novo substrato. Matéria da linguagem que faz as vias de novo suporte para outras e outras novas camadas, que separam para sempre as matérias. A concretude da matéria da linguagem substituindo a concretude do mundo substrato.

Como o processo de leitura é pelo tato, todo tipo de intervenção é possível. Com a utilização do ferramental adequado, a leitura indica os lugares onde pode haver a confecção de um simples sulco até a escavação de imensos buracos, descascamentos, rearranjos, pulverizações, limpezas, moldagens, derramamentos, perfurações. O movimento sempre será de cobertura, descoberta, recobertura. E assim a matéria da linguagem avança seu processo de acúmulo pelos milênios.

Referência bibliográfica

Referência bibliográfica

ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth. *Art after conceptual art*. Vienna: Generali Foundation, 2006.

____; STIMSON, Blake. *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.

ALENCAR, Ana Maria; MORAIS, Ana Lúcia. O Oulipo e as oficinas de escrita. In: *Terceira margem,* n. 13. Rio de Janeiro: julho-dezembro de 2005, p. 9-28.

ANDREWS, Chris. Constraint and convention: the formalism of the Oulipo. In: *Neophilologus*, n. 87. Amsterdan: Kluwer Academic Publishers, 2003, p. 223-232.

AUSTER, Paul. As loucuras de Bartlebooth. In: ____ *A arte da* fome. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 157-162.

ARBEX, Márcia (org). *Póeticas do visível:* ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da FALE/UFMG, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALMISA, Alberto Sánchez**.** *La música del azar.* Entrevista con Jorge Macchi. In: *Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo*. Madrid: Consejeria de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2008, pp. 294-303. Disponível em <http://www.jorgemacchi.com/cast/tex19.htm>, acesso em 10 de fevereiro de 2009.

BARTHES, Roland. *A morte do autor.* IN: ___ O rumor da língua. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

____ *Elementos de Semiologia***.** São Paulo: Cultrix, 1971.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEVERIDGE, Willian. *Sementes da descoberta científica.* São Paulo: Edusp, 1981.

BEYST, Stefan. *Lawrence Weiner*. And the flesh became word, 2002. Disponível em http://d-sites.net/english/weiner.htm, acesso em 15 de novembro de 2010.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 65-87.

CASTRO, Daniela. *?* In: *Revista Tatuí*, n. 08. Recife, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, vol. I.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. In: *Aletria*: revista de estudos de literatura, n. 14. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 11-41.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Rizoma. In: *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 11-36.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998.

DOS ANJOS, Moacir. *Contraditório*. Catálogo do Panorama da Arte Brasileira do Mam. Disponível em http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=272, acesso em 29 de setembro de 2010.

FECHNER, Gustav. *Da anatomia comparada dos anjos.* São Paulo: Editora 34, 1998.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs). *Escritos de artistas, anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLYNT, Henri. *Concept Art*, 1963. Disponível em http://www.henryflynt.org/ aesthetics/conart.html, acesso em 14 de outubro de 2010.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

____ *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, vol III.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas*. Palavra imagem objeto: formas de contágio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GOLDSMITH, Kenneth. *Paragraphs on concetptual writing.* Disponível em http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/conceptual_paragraphs.html, acesso em 09 de maio de 2010.

HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. Do big bang aos buracos negros. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens.* O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LILLEMOSE, Jacob. Conceptual transformations of art: from dematerialisation of the object to immateriality in networks. In: KRISA, Joasia (ed.). *Curating immateriality: the work of the curator in the age of network systems*. Londres: Autonomedia, 2006

LAGNADO, Lisette. *O malabarista e a gambiarra*. In: *Trópico, idéias de norte a sul.* Revista eletrônica. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>, acesso em março de 2005.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LOUVEL, Liliane. Nuances du pictural. *Poétique*, n. 126, abril 2001. Tradução do francês por Márcia Arbex. Não publicada.

MACCHI, Jorge. Texto para a revista *Funámbulos*. Buenos Aires, 2001. Disponível em http://jorgemacchi.com/cast/tex02.htm, acesso em 02 de maio de 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Doze contos peregrinos.* Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1999.

MELAMED, Michel. *Rergurgitofagia*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2005.

MORAIS, Fábio. *O Performer.* Livro de artista, 2005.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. In: *Aletria*: revista de estudos de literatura, n. 14. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 42-65.

NERUDA, Pablo. *Livro das perguntas*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: ____(org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 9-20.

OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. Londres: Phaidon Press, 2002.

PEREC, Georges. *As coisas*. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

____*A arte e a maneira de abordar seu chefe para pedir um aumento*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

____*A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

____ *A vida modo de usar.* Romances. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

____ *Romans et récits*. Paris: La Pochothèque, 2002.

____ *Species of Spaces and Other Pieces*. Londres: Penguin, 1999.

____ *Tentativa de agotar un lugar parisino.* Rosario: Viterbo Editora, 1992.

____ *Um homem que dorme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

____ *W ou a memória da infância.* São Paulo: Cia das Letras, 1995.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Jorge Macchi.* Exposição monográfica. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

PERLOFF, Marjorie. *Uma conversa com Kenneth Goldsmith*, 2002. Disponível em http:// marjorieperloff.com/interviews/goldsmith-portuguese/, acesso em 20 de julho de 2010.

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

REGGIANI, Christelle. Restrição e literalidade. In: *Revista Terceira Margem*, n. 13. Rio de Janeiro, julho-dezembro de 2005, p. 85-95.

SANDERS, Katherine Elaine. *So what exatly is conceptual writing? An interview with Kenneth Goldsmith.* Bomblog, 2009. Disponível em http://bombsite.powweb.com/?p=4653, acesso em 03 de outubro de 2010.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

Revista Terceira Margem, n. 13. Rio de Janeiro, julho-dezembro de 2005.

WEINER, Lawrence. Statements. In UbuWeb, disponível em http://www.ubu.com/papers/weiner_statements.html, acesso em 10 de abril de 2010.

Xul. Signo viejo y nuevo. Revista de literatura, n. 10. Buenos Ayres: Edigraf, dezembro de 1993.

YACOBI, Tamar. Pictorial models and narrative ekphrasis. *Poetics Today*, vol. 16, n. 04, 1995, pp. 599-649.

www.oulipo.net

www.jorgemacchi.com