

Trabalho de Conclusão de Curso

das coisas que me
movimentam:
aqui são algumas
palavras,
imagens
e ideias.

Helena Dalbone Freire

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS

**das coisas que me movimentam: aqui são algumas
palavras, imagens e ideias.**

Helena Dalbone Freire

Monografia apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade de Brasília - UnB para a obtenção do
título de Bacharel em Artes Visuais, sob a orientação
da Professora Doutora Cecília Mori Cruz.

BRASÍLIA - DF 2023

Dedicatória

Dedico ao mofo, às traças e demais inimigos da cultura e do conhecimento que nos obrigam a zelar por toda produção inerte.

Agradecimentos

à minha mãe pelo caderno de receita copiado à mão que me foi
presenteado quando passei a morar sozinha,

ao meu pai por me ensinar a mergulhar e andar no mato,

à ambos por me incentivarem a estudar.

à Ana Sorema agradeço por me fazer acreditar em mim e pelo acolhimento
ao ouvir minhas leituras.

à Cecília Mori Cruz, minha atual orientadora, pela escuta atenta, pelas
indicações certeiras, pelos encontros com chá, pela imensa partilha de
conhecimentos e pelas críticas gentis, pelo exemplo como artista, professora
e pesquisadora.

à Karina Dias e Gê Orthof por aceitarem compor a banca

ao Daniel Lopes que esteve presente ao longo das dúvidas e das ideias,
pela oportunidade de compartilhar paixões.

à Sofia por haver me levado para comer cachorro quente depois que
fechei a galeria durante a montagem da minha obra.

ao Mateus Vilela, irmão que o destino trouxe.

à Mariana por me acompanhar no processo de cuidar de si e de nós.

ao Caio Sato, colega de vocação, pelas conversas instigantes.

à todas as professoras e professores com quem esbarrei.

à todos os amigos e familiares pelo carinho.

sumário

| | |
|--|----|
| Nota introdutória sobre os autores das obras consultadas | 9 |
| Atacando o tema por meio de uma escrita desengonçada | 11 |
| Questões e apontamentos sobre o infinito: | 15 |
| Tempo | 20 |
| Cacoetes e a dificuldade de fugir de si | 20 |
| Ter acesso a um feixe do futuro | 22 |
| Sobre o devir artista | 24 |
| Lembrança e esquecimento | 26 |
| Por uma postura poética / A dicotomia do trabalho | 29 |
| Tempo cotidiano e o tempo do trabalho | 32 |
| Esboço sobre como interpretar distâncias | 33 |
| Um mapa dentro de um labirinto | 35 |
| Intenção | 35 |
| Sobre os objetos | 39 |
| Gabinete de curiosidades | 40 |
| Acumulação | 42 |
| Et ceteras visuais | 45 |
| Lógica de conjuntos, quando nada é faltante | 48 |
| Inconclusão | 50 |
| Referências: | 53 |
| Lista de Figuras: | 55 |
| Sobrinhas e excesso: | 59 |

Nota introdutória sobre os autores das obras consultadas

Gaston Bachelard: ensaísta, filósofo e poeta.

Maurice Blanchot: ensaísta, escritor e teórico literário

Umberto Eco: escritor, filósofo, professor e semiólogo.

Georges Didi-Huberman: filósofo e historiador da arte.

Georges Perec: ensaísta, escritor, romancista e poeta.

Gonçalo M. Tavares: escritor, romancista e professor.

Atacando o tema por meio de uma escrita desengonçada



Figura 1: Fotomontagem, 2023, Acervo pessoal

“O mínimo e o grande
Às coisas mínimas a ciência acrescenta coisas grandes.
Às coisas grandes a ciência acrescenta coisas pequenas.”
(TAVARES, 2006, p. 35)

O tema desenvolvido diz respeito ao trabalho de pesquisa em artes, o

que se parece contraditório ao estarmos acostumados a pensar no tema “pesquisa” exclusivamente como um trabalho científico. Nele, debato uma prática própria de investigação e uma postura como artista-investigadora. Parecia-me estranho delimitar um problema, ou apenas um, em artes visuais para ser discorrido.

“O olhar
O teu problema não é o Problema.
O teu problema é a parte do Problema para onde tu olhas.”
(TAVARES, 2006, p. 59)

Dito isto, nesta escrita estão presentes: devaneios, metáforas, aproximações, contradições, citações e anotações, uma escrita de ida e vinda proposta de forma poética na tentativa de falar sobre o processo exercido ao longo de meus anos em formação.

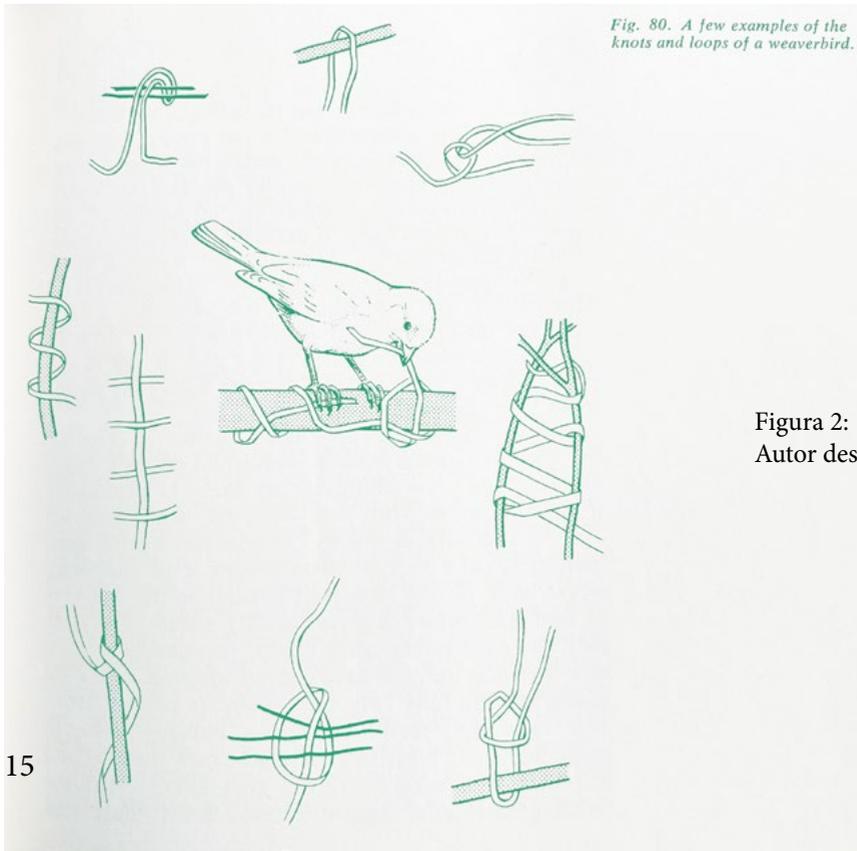


Figura 2:
Autor desconhecido

“Quem se entrega com todo o seu espírito ao conceito, com toda a sua alma à imagem, sabe muito bem que os conceitos e as imagens se desenvolvem sobre duas linhas divergentes da vida espiritual.

Talvez seja bom excitar uma rivalidade entre a atividade conceptual e a atividade da imaginação. Em todo caso, só se encontra desengano quando se pretende fazê-las cooperar. A imagem não pode fornecer matéria ao conceito. O conceito, dando estabilidade à imagem, lhe asfixiaria a vida.

Nem seria eu quem tentaria enfraquecer, mediante transações confusionais, a nítida polaridade do intelecto e da imaginação.”

(BACHELARD, 2009, p.50)

O próprio exercício de se escrever a respeito de fazer “arte” sofreu uma delimitação de pontos de partida, algumas delongas sobre o tempo e outras sobre organização. Neste trabalho alguns assuntos como listas, mapas e atlas serão os recursos destrinchados na tentativa de se permitir sonhar e imaginar.

Este texto foi elaborado propondo uma espécie de levantamento de estratégias para leitura e produção em arte, movimentos essenciais para navegar em um mundo tão subjetivo quanto compartilhado.

“E sempre um duro mister, esse de escrever um livro. Somos sempre tentados a limitar-nos a sonhar.”

(BACHELARD, 2009, p. 62)

Questões e apontamentos sobre o infinito: as listas e o indizível

Há alguns problemas na investigação em arte que não são sabidos, como os mistérios, e todo um campo de possibilidades de experimentação. Nesse caso, o que tem surtido efeito é revisitar as anotações com o olhar atento aos registros dos instantes do devir artista, as escolhas do que somos. Trabalhar à margem do indizível, sem saber ao certo o que se está a investigar, é uma constante busca pelo suporte mais favorável, às pequenas notas e incansáveis coletas.

**Sometimes making something
leads to nothing.**

**Algunas veces el hacer algo
no lleva a nada.**

**Às vezes fazer alguma coisa
não leva à nada.**



Figura 3: Paradox of Praxis 1, 1997, Francis Allys

Figura 4: Paradox of Praxis 1, 1997, Francis Allys

Didi-Huberman, historiador da arte, a respeito do atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, em *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*:

“O atlas de imagens foi, assim, o laboratório de um pensamento sempre potencial – inesgotável, tão forte quanto inacabado – um pensamento sobre as imagens e seus destinos. Não apenas uma anamnese dos problemas iconológicos levantados por Warburg ao longo de sua vida, mas também uma matriz de novas questões que cada relação de imagens procurava – e continua a fazê-lo hoje, diante de nossos olhos, como se esperasse – provocar, ao centro de cada prancha e de prancha em prancha”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 67, tradução nossa).

Cabe arriscar uma ficção, uma novidade, especular aquilo que ainda não foi respondido das questões percebidas em sua investigação e confiar nas próprias experiências. Criar, inventar, imaginar algo que se relacione com a intuição natural em relação ao tempo cotidiano, em virtude dos outros, e ao mesmo tempo dar a devida importância a intuição própria e as experiências íntimas. Requer coragem estar vulnerável.

Operar à margem do indizível é um exercício de “para além dos Eus”, quantas experiências podem ser imaginadas/inventadas? A lista é um verbete que tende ao esgotamento, diante de certas angústias me proponho as listas, escritas ou não, os atlas.

“Na verdade, o devaneio
desdobra o ser mais suavemente,
mais naturalmente. E com que
variedade! Existem devaneios
nos quais eu sou menos que eu
mesmo.”

(BACHELARD, 2009, p. 76)

Ao passo que escrevo este trabalho, percebo duas pilhas de livros ao meu lado; mais distante estão os livros para depois, e mais próximos de mim os que utilizo para esta mesma escrita. Não há muito além disso que garanta a real leitura de tais obras.

A possibilidade de algo ser deixado de fora não deve ser subestimada, talvez a solução mais simples seja não definir o fim, não se propor um fim. Se assume o indizível por temor à falha da memória, ou aceitação de sua condição finita. O equívoco ao deixar algo de fora, talvez seja o tempo (no sentido de duração) dedicado à lista, a pesquisa, e não o fato deixá-la em aberto para depois:



“Porque ele carrega o mundo inteiro, Atlas pode personificar a autoridade do homem sobre o universo. Mas como permanece imobilizado sob o peso da abóbada celeste, consegue também personificar a impotência do homem face ao determinismo das estrelas.”
(DIDI-HUBERMAN, 2018, p.75, tradução nossa)

Pode ser que a maior gentileza ao se fazer uma lista seja respeitar o tempo necessário para a retomada, processo mais importante que as anotações e a memória presente. Uma lista pensada a longo prazo é um lembrete de experiências futuras.



Figura 5:

Gavura impressa em *L'atmosphère: météorologie populaire*, 1888

No caso, a formação de um inventário, ou nesse acúmulo, ou nesse estado de coisas relativa à essa prática artística de acomodar ideias e suas possibilidades, é inevitável que em dada hora há de se suspender o acréscimo e realizar uma curadoria da massa acumulada. Caso parte desses levantamentos e as relações de pensamentos se tornem uma obra de arte, faz parte a presença de vazios e das lacunas.

Às vezes, nos vemos diante de um paradoxo: quanto mais se tem em certa coleção, mais se falta. O vazio em uma lista poética atua como espaço negativo.

Definir uma obra nesta altura do processo é permitir humildemente que a recepção gere perguntas como: o que isso quer dizer? Por que essas escolhas e não outras? O que não entra? O que deixou de entrar? E ao artista cabe a persistência da dúvida se algo ficou de fora.

“(…) vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo.”

(BORGES apud. ECO. 2010, p. 110)

O infinito é inalcançável, impensável e inteligível, invariavelmente, apenas é aceita sua existência e abraçamos a finitude da criação humana em comparação à aquilo que não podemos mensurar. E é justamente sabendo da incapacidade humana de capturá-lo, é que se torna poético a tentativa por fazê-lo.

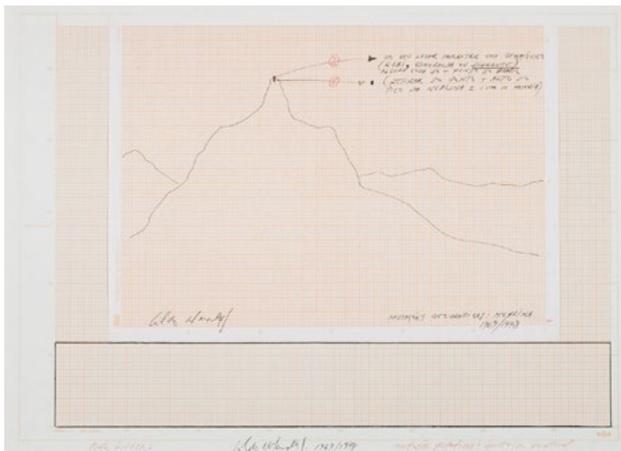


Figura 6: Arte Física, 1969-1998, Cildo Meireles

Talvez, porque se debruçar na própria proposta predefinidamente como falível, é argumentar com si uma forma de escapar do destino.

Tempo

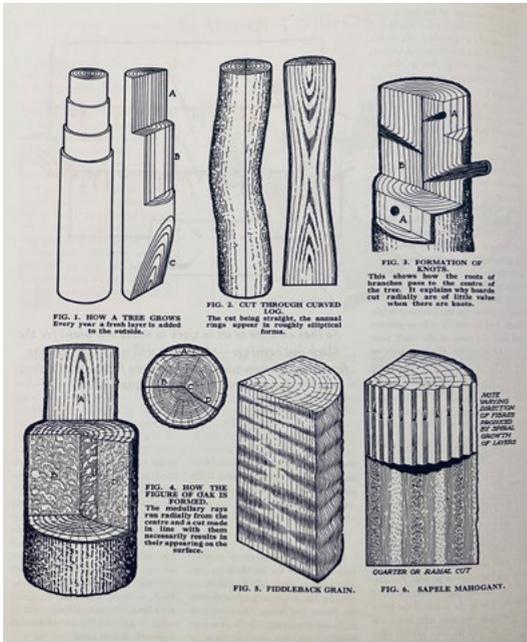


Figura 7:
Página do livro: Honest Labour:
The Charles H. Hayward Years

Cacoetes e a dificuldade de fugir de si

“Objetar-se-á talvez que esses instantes dramáticos separam duas durações mais monótonas. Mas chamamos de monótona e regular toda evolução que não examinamos com atenção apaixonada.”

(BACHELARD, 2010, p.17)

Atenção é um estado de presença particular, em parte é uma grandeza que beira completude de nosso foco de pensamento, “estar apresentando atenção” de alguma forma é acompanhar algo. É se colocar no tempo exigido por aquilo que se está depositando a importância de nosso pensamento. Porém, a atenção não é sempre domesticada, as vezes nos escapa as rédeas, percebemos algo cintilante com o canto do olho, nos encontramos distraídos. Com sorte, a distração é uma oportunidade de maravilha-se:

“(…) se voltarmos essa atenção para o espetáculo que nos cerca, se, em vez de atenção ao pensamento íntimo, nós a tomarmos como atenção à vida, perceberemos imediatamente que ela nasce sempre de uma coincidência. A coincidência é o mínimo de novidade necessário para fixar nosso espírito.”

(BACHELARD, 2010 , p.37).

O pensamento íntimo não é tão romântico como a combinação de palavras soa, boa parte do pensamento íntimo estando localizado no território narcísico. Afinal, por definição, íntimo não é exterior. O exterior é circunscrito para além da fronteira do “eu” em contanto o “resto do mundo”. A atenção só existe quando ela se instaura. Entre seus lapsos de existência há lacunas (BACHELARD, 2010), ou como já ouvi: “opera o modo piloto automático”. Porém, eu interpreto os momentos entre a atenção como uma atividade do pensar que produz pensamentos frouxos; quase condenados ao esquecimento posterior a si.

Percebe-se que a humanidade possui alguma noção de sua autoconsciência, contudo, é um desafio mapear tal sensação visto que as escalas e medidas se mostram tão subjetivas no mundo íntimo de cada ser. Algumas situações, ao serem encaradas de frente, nos pedem (ou até exigem) uma reação, uma reflexão, uma resposta, uma consciência. E são nesses instantes no qual o ser desperta a atenção que um se define. É assim, ao direcionarmos nossa consciência para nós mesmos, passamos a agir em semelhança ao que já ocorreu. A partir de uma disposição favorável, o “devir” é a confirmação no presente do que já foi no passado e a possibilidade de projetar-se no futuro.

“Assim, o devaneio não é um vazio do espírito. É, antes, o dom de uma hora que conhece a plenitude da alma.”

(Bachelard, 2009, p. 60).

Não tão só somos a medida que também performamos¹. Diante de todas as performances e relações, o que escapa de nós seriam os hábitos? Os pequenos rituais regulares? Os vícios, trejeitos e cacoetes? O que define o indivíduo em si para Bachelard em *A Intuição do Instante* é: (...) “uma simultaneidade de ações instantâneas; só reencontra a si mesmo na proporção em que essas ações simultâneas recomeçam.” (2010, p. 65) Parece contraditório dizer que apenas nas coincidências de consciência se existe; mas não o é, pois, toda repetição é um reencontro e a repetição das coincidências formam um conjunto e definem um todo:

“No fundo, o indivíduo já não é mais que uma soma de acidentes - mas, além disso, essa soma é, ela própria, acidental. Da mesma maneira, a identidade do ser nunca se realiza plenamente, ela é afetada pelo fato de a riqueza dos hábitos não ter sido regida com atenção suficiente. A identidade global é feita, então, de repetições desnecessárias mais ou menos exatas, de reflexos mais ou menos detalhados.”
(BACHELARD, 2010, p. 68)

Apesar das performances, do que se é esperado, dos papéis, das caixinhas, das restrições das definições preestabelecidas e das dolorosas expectativas. Há por sua vez, em algum aspecto, repetições insistentes e pulsantes diante das oportunidades de se expressar. É difícil fugir de si.

Entender o próprio devir é poder ter acesso a um feixe do futuro

O futuro, o depois, “aquilo que ainda não é” se sustenta por meio de uma estrutura imaginária onde tentamos prever algo. O próprio verbo prever já se mostra um paradoxo, como poderíamos avistar algo antes de vê-lo? O futuro estaria então no campo da imaginação, das ficções e das narrativas?

1

Não confundir com mentira ou fingimento.

As reciprocidades dos instantes definidores do passado e do ser são por sua vez os pontos de perspectiva que designam o futuro, definido assim por Bachelard, 2010.

Compreender a essência e as propriedades desses instantes, da atenção consciência no aqui e agora, é a potência de traçar futuros cada vez mais plausíveis em relação ao que está por vir.

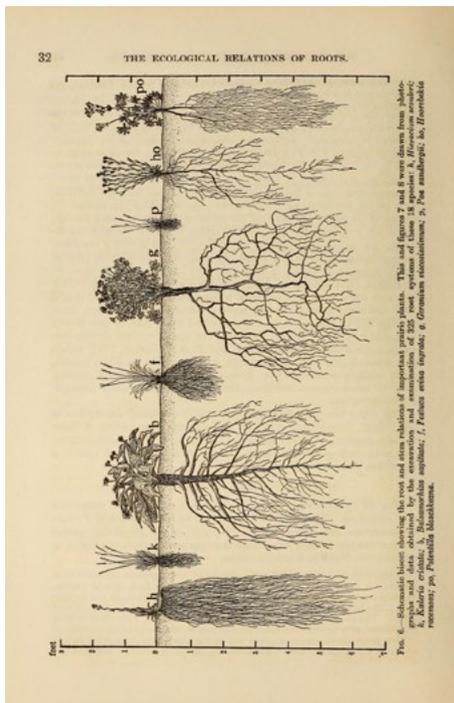


Figura 8:
 Página 32 em
 The ecological relations of roots,
 1910, John Ernst Weaver

“Não o acontecimento do encontro tornado presente, mas a abertura do movimento infinito que é o próprio encontro, o qual está sempre afastado do lugar e do momento em que ele se afirma, pois ele é exatamente esse afastamento, essa distância imaginária em que a ausência se realiza e ao termo da qual o acontecimento apenas começa a ocorrer, ponto em que se realiza a verdade própria do encontro, do qual, em todo caso, gostaria de nascer a palavra que o pronuncia.” (BLANCHOT, 2005, p. 12-13).

Na afinação de tais instantes/encontros é possível perceber o vazio entre eles, a dilatação da distância que os intercala os tornam notáveis. Tal distância, é espaço de criação. O instante muitas vezes pode não ser prolongado, mas suas conexões e suas uniões em conjunto podem vir a ser frutos do exercício da memória entre eles. E ao se demorar sobre um instante em correlação aos outros, as coincidências magicamente se multiplicam.

A pesquisa artística não espera, ela clama no ambíguo e desgarrar-se das coincidências. Um ciclo no qual o mundo se apresenta todo para você e a inquietude da tentativa de calá-lo é insatisfatória. Tem sempre muita coisa acontecendo.

Sobre o devir artista

Seria a arte um vestígio da vida? Um arranjo consequência do devir artista? Evidência da prática de um hábito no tempo de ateliê, ou de um ser no tempo voltado para a experiência poética?

“Assim, ele acaba por viver segundo o tempo da narrativa, e encontra então em sua vida as simultaneidades mágicas que lhe permitem contá-la ou, pelo menos, nela reconhecer o movimento de transformação pelo qual ela se orienta em direção à obra e em direção ao tempo da obra em que esta se realizará.”

(BLANCHOT, 2005, p.15).

Se faz necessário estar disponível em exposição e vulnerabilidade. Coincidências só acontecem com quem acredita nelas. O explorável no campo do artístico e poético é diluviano apenas para quem está disposto a se molhar, garoas não servem para rega. Porém dilúvios são fontes de deriva. Devir artista é se deixar atravessar.

As coincidências acontecem em um tempo próprio, dar voz a elas é criar uma narrativa, exercitar um desprendimento de si e criar/expandir

espaços fictícios, artifícios para exploração e para experimentação.

“Como palavras que não são do mesmo gênero poderiam ser sinônimas? E preciso não gostar de escrever para acreditá-lo.” (BACHELARD, 2009, p. 45).

O termo pesquisa parece-me desajustado, a pesquisa é pela razão de resultados. Por outro lado, processo, termo muito presente em minha formação como artista, é uma descrição de procedimentos que ao mesmo tempo detém uma carga muito técnica para se aplicar à uma prática tão subjetiva e artística. O fazer artístico é uma investigação, é procurar por respostas ocultas, farejar mistérios, envolver-se em mentiras, escutar testemunhos e recolher pistas. É andar com o caderno no bolso.

“Para ir a essas profundezas oníricas, é necessário deixar às palavras o tempo de sonhar.”
(BACHELARD, 2009, p. 48)

Devir artista é entender um esforço, atender uma demanda, não dos outros, mas daquilo que pulsa naqueles instantes cujo deleite efêmero não dá conta. É ser gentil com as ideias, empenhado nas anotações e tornar rotina aquilo que resguarda o hábito, registra o instante e prolonga a existência das coincidências. A duração dos instantes não é da ordem das medidas, e sim do campo sensível:

“O que faz o caráter afetivo da duração, a alegria ou a dor de ser, é a proporção ou a desproporção das horas de vida utilizadas como hora de pensamento ou como hora de simpatia.” (BACHELARD, 2010 , p.47)

Pensemos no caderno como uma extensão de si, mas não apenas como uma extensão material ou objetiva. Mas como uma cápsula do tempo, nele é possível ter o limite do começo, meio e fim. É nele que existem os primeiros rascunhos da narrativa da investigação, os instantes escolhidos, aquilo que não passou despercebido, as coisas que vão para frente, as coisas deixadas para depois, as congruências e os constrangimentos.

Normalmente as coisas começam pequeninas mas ao manter seus instantes vivos, ao enxergar mais e mais delas no resto, e excitar a prática de investigação o seu instante se prolonga.

“Conclui que se trata de algo muito importante, de uma comunicação que não é a do presente, nem do passado, mas o surgimento da imaginação cujo campo se estende entre um e outro; e toma a decisão de só escrever, dali por diante, para fazer reviver tais instantes, ou para responder à inspiração que lhe dá aquela reação de alegria.” (BLANCHOT, 2005, p.25).

Lembrança e esquecimento: como nos organizamos no espaço

História Naturalis de Plínio tem sua organização definida por Eco (p. 153) como uma “espécie de hierarquia do original ao derivado, do natural ao artificial” e mais adiante comenta a respeito da enumeração em “uma ordem de dignidade decrescente” na enciclopédia de Isidoro. Expõe então a *função mnemônica*: “(...) a ordem das coisas serve para recordá-las, parar recordar o lugar que assumiam nas imagens do mundo.” (ECO, 2010, p.155) Mesmo se sua intencionalidade fosse duvidosa, o escritor não descarta tal possibilidade como fica evidente na citação anterior. Apesar disso é interessante observar que ao delegar à lista tal função, de encadeamento de coisas a partir de uma característica composta por semelhança, facilitaria a lembrança ordenada. Como se uma “coisa” guiasse em direção à seguinte, a próxima, no sentido de proximidade material. Assim possibilitando um encurtamento de distância de pensamento e uma economia de esforço em lembrar. O que Eco propõe sob o texto de Plínio é similar a um mapeamento, uma lógica interna à própria sequência que localiza em uma paisagem imaginária as possíveis coisas do sagrado, as do céu, as terrenas, as do subterrâneo e as mais baixas.

Quem sabe, não seria pelo costume de listar que o tempo seja comumente entendido de forma linear, como uma sequência fixa: partindo de um lado em direção ao outro, consequência do passado percorrendo o presente em curso ao futuro incessante. Aparentemente

o tempo é entendido popularmente em uma lógica linear, bidimensional e geométrica, de causa e consequência, expectativas de uma conservação do ser no indivíduo. Tal definição de tempo se mostra insatisfatória para aqueles que não acreditam em frações duradouras fixas, visto que quinze minutos são capazes de voar ou durar uma eternidade.

No livro *A Intuição do Instante*, 1931, Bachelard retoma a tese do historiador Gaston Roupnel para atualizar os estudos sobre o instante. Onde questiona as diferentes percepções diante de duração, instante e hábito para interpretar a tese roupeliana:

“O indivíduo é a expressão não de uma causa constante, mas de uma justaposição de lembranças incessantes fixadas pela matéria e cuja ligadura não passa, ela própria, de um hábito que se sobrepõe a todos os demais. O ser já não é senão um estranho lugar de lembranças; e quase se poderia dizer que a permanência de que ele se acredita dotado nada mais é que a expressão do hábito a si mesmo.”
(BACHELARD, 2010, p.66)

Me arrisco a dizer: o ser não existe no tempo, o ser é no espaço e se expressa/percebe no tempo. Mas usarei das palavras de Bachelard, para expor a verdade logo de cara:

“Tudo seria mais simples, parece, se seguissemos os bons métodos do psicólogo, que descreve aquilo que observa, mede níveis, classifica tipos — que vê nascer a imaginação nas crianças sem nunca, a bem dizer, examinar como ela morre na generalidade dos homens.”
(BACHELARD, 2009, p.2)

Por uma postura poética / A dicotomia do trabalho e a investigação artística

“Reconheceremos então que a lembrança do passado e a previsão do futuro se fundam em hábitos. E, como o passado não passa de uma lembrança e o futuro nada mais é que uma previsão, afirmaremos que passado e futuro são apenas, no fundo, hábitos.” (BACHELARD, 2010 ,p. 51).

“Metodologia” é outro termo que parece coexistir no mundo racional e inteligível do processo e dos procedimentos técnicos. Não que sejam menores, no meu entendimento são extremamente bem-vindos na prática de ateliê. Mas, talvez não abarquem toda complexidade da postura necessária na prática poética típica do devir artista.

“A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino. Com toda razão, certamente. Ninguém pode pôr-se a caminho com a intenção deliberada de atingir a ilha de Caprêia, ninguém pode rumar para essa ilha, e aquele que decidisse fazê-lo só chegaria ali por acaso, um acaso ao qual estaria ligado por um acordo difícil de entender. A palavra de ordem é, portanto: silêncio, discrição, esquecimento.” (BLANCHOT, 2005, p. 6-7)

Aceitar a falta, aceitar o erro, aceitar a gambiarra, estar em paz com o que a gente não dá conta e a finitude de todo processo humano, e a chance de abertura para recomeços. Perec, 1986, relata como no seu processo de escrita o sentimento de “inconclusão” desencadeia no que ainda há por fazer. Investigação não é sinônimo de produção, o ateliê é mais próximo de um laboratório (neste caso: sim, como pesquisa) do quê de uma fábrica.

Perec em *Notas sobre lo que busco* inicia seu texto esclarecendo questões do processo de seu trabalho literário como um todo:

“Esta versatilidade sistemática causa com frequência confusão em certos críticos, preocupados em encontrar entre um livro e outro a “mão” do escritor; e sem dúvidas que também desconcertou alguns de meus leitores. Ela forjou em mim a reputação de uma espécie de computador, uma máquina de produzir textos. Pessoalmente, prefiro me comparar com um agricultor que cultivava diversos campos; em um semearia beterrabas, em outro alfafa, em um terceiro milho, etcétera. Da mesma forma, os livros que escrevi se associam com quatro campos diferentes, quatro modos de interrogação que quicá formulam, no fim das contas, a mesma pergunta, porém a formulam segundo suas perspectivas particulares nas quais cada ocasião representa para mim outro tipo de produção literária.” (PEREC, 1986, p.11, tradução nossa).

Há angústias “naquilo” que não é satisfatório no fazer artístico, pode ser que o “erro” não esteja no “porquê”, e sim no “como”. “Naquilo”, “porquê” e “como” de fato podem parecer genéricos, mas é difícil ilustrar sem exemplos o desconforto de uma linha mal posicionada, a nuance de um detalhe central e o respingo acidental. Cada linguagem artística opera de forma característica, cada tema circunscreve um repertório próprio e cada investigação demanda tempo. Desistir nem sempre é uma finalização, pode ser apenas uma mudança.

Perec (1986, p.12), como escritor ou camponês, não se restringe a um só formato ou um só gênero literário. E acrescenta, ainda em suas notas, o tom autobiográfico geral presente em seus livros por meio dos acontecimentos cotidianos e caráter de confidência.

“Então, nos nossos amores em palavra, nos devaneios em que preparamos as palavras que diremos à ausente, as palavras, as belas palavras, assumem vida plena e um dia será necessário que um psicólogo venha estudar a vida em palavra, a vida que adquire um sentido quando se fala.” (BACHELARD, 2009, p. 54).

Por mais que a vida cotidiana aconteça e o artista saia do ateliê, os instantes não se cessam, as coincidências não diminuem, a imaginação não se cala diante das rotinas, os olhos não se fecham ao sair do ateliê. Existe muita coisa que não é arte do lado de fora, o que é lamentável, mas, por outro lado, existe muita coisa do lado de fora que pode vir a ser arte.



Figura 9:
Registro de processo de investigação, 2023, acervo pessoal da autora

Tempo cotidiano e o tempo do trabalho

A investigação em arte possui um tempo próprio, tomar consciência dele é colocar em perspectiva um fazer e um labor, cuja lógica matemática e geométrica das frações de tempo não opera da mesma forma. Às vezes estamos muito distantes de entender nosso objeto de investigação atual. Os trabalhos amadurecem, com o tempo se expandem e as coisas se repetem, tudo isso muitas vezes não produz nada além de estudos, volumes e excessos.

Onde estão as repostas? Os resultados aguardados? Aonde desembocou o processo? Talvez as soluções estejam nos cadernos antigos, nas “ideias para depois” que maturaram sem nos darmos conta, talvez a 5 passos de distância do ateliê, sem ser neste, o próximo livro da lista de leitura, ou em uma caçamba de lixo. A verdade é que devir artista é manter a postura poética, dar valor à sensibilidade quando na maior parte dos casos ela não é aceita.

Os instantes poéticos e as coincidências, não surgem de uma insistência radical apenas, mas ocorrem gota a gota nas atenções e nos afetos à medida em que se está disposto a percebê-las. A fadiga e a exaustão são inimigos do zelo e da parcimônia que sustentam a postura poética, são obstáculos para o olhar atento.

Blanchot, em *O livro por vir*, elabora no capítulo *O Canto das Sereias*, correlações sobre narrativa e romance, traçando paralelos entre *Odisséia* de Homero, *Moby Dick* de Melville e a produção de Proust, em especial para falar sobre o próprio tempo da obra:

“Há, pois, não-sei -quê de maravilhoso nesse escrito² que foi devolvido à luz, que nos mostra como os maiores escritores são ameaçados, e o quanto precisam de energia, de inércia, de desocupação, de atenção, de distração, para ir até o fim daquilo que a eles se propõe. É por esse aspecto que Jean Santeuil nos fala verdadeiramente de Proust, da experiência de Proust, da paciência íntima, secreta, pela qual ele deu a si mesmo o tempo.” (BLANCHOT, 2005, p. 34)

2 Jean Santeuil, primeiro romance de Marcel Proust, permaneceu inacabado e foi publicado trinta anos após sua morte.

Esboço de apontamentos sobre como interpretar as distâncias e alguns espaços

“Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo.”
(BLANCHOT, 2005, p.4)



Figura 10: Caderno, 2023, Acervo Pessoal da autora

Figura 11: Idem.

Figura 12: Idem.

Georges Perec, 1989, afirma ao início de *Breves notas sobre a arte e o modo de organizar os livros*: que as bibliotecas amadoras respondem à uma mania dupla, à de se conservar certas coisas e à de organizá-las de certo modo³. O primeiro desafio dos leitores amadores é a extensão da coleção, aparentemente um desafio persistente pois à medida que se envelhece passamos a entulhar vícios e muitas vezes hemos a estabelecer regras com o único propósito de quebrá-las. A biblioteca é uma questão de espaço, mas seus processos de organização e desorganização parecem ser da ordem do tempo.

“Vivo en el planeta Tierra. ¿Tendré un día la oportunidad de decírselo a alguien?”
(PEREC, 1989, p. 15)

Habitar possui alguns sinônimos, entre estes, se vê possível dividir os significados em suas relações com o espaço: estar, ficar, encontrar-se, achar-se, permanecer, manter-se, conservar-se, morar, residir, viver, domiciliar-se, assentar, assistir, fixar, estanciar “em algum lugar”; e suas relações com os seres: povoar, ocupar, colonizar com habitantes.

“Na analogia estabelecida⁴ será importante identificar primeiro o que se entende por Parede de Trabalho. Este espaço – o de uma parede no local de trabalho – é preenchido por informação diversa que o artista reúne durante um determinado período. A informação pode ser muito variada e aproxima nesse espaço, desenhos, recortes, fotografias, objetos, apontamentos, palavras de ordem, pequenos textos etc. A variedade de elementos é, tendencialmente, grande e a sua temporalidade e localização na parede não é fixa.” (AMANDI; ALMEIDA, 2020, p. 19)

3 p.26, Pensar/Classificar.

4 “O Mapa é um desenho para andar e percorrer o espaço, mas também uma analogia para o processo gráfico, entendido como um modo de deslocação. (...) Nesse contexto, existem várias analogias entre Andar e Processo Gráfico.” Andar sem sair do sítio. A parede de trabalho: espaço de navegação gráfica. Em PSIAX 4



Figura 13:
O sonho da razão produz monstros,
1796-1797,
Francisco Goya

Métodos, regras, organização, estratégias: criando um espaço de segurança na investigação em arte e a aplicação de um mapa dentro de um labirinto

Intenção

Em dado momento, surgirá a necessidade de encerrar uma parte da investigação em uma obra, isso incluindo os estudos e ensaios. Algo que pode distinguir uma “obra” dos demais resultados ou excessos é a permissão para que ela seja acessada por outros. É, em primeiro lugar, a intenção de classificá-la como obra de arte, que a meu ver distingue o que é arte do que não é arte. Debate tortuoso. Me esquivo do peso na consciência com ladainhas pessoais como: “nem toda obra de arte é boa, muito menos uma obra prima, e isso inclui as minhas” ou “é impossível gostar de tudo, é tirano não gostar de nada”. E, em segundo, a exposição do objeto de arte para possível fruição. O objeto há de se conectar com alguém, ao passo que permita a imaginação de um outro para sua leitura.

O caso de ser bem-sucedida a tentativa passa a caber ao outro.

É muito difícil controlar a leitura de uma obra em sua completude, no máximo é possível deixar pistas daquilo que é indizível e torcer para fazer sentido para alguém, como se a pessoa tropeçasse e isso interrompesse seu caminho. Em vista disso, de alguma forma permite-se o seu próprio atravessamento pela obra. De maneira igual, mas inevitavelmente diferente, o atravessamento ocorrido ao artista durante sua investigação. Produzir arte é um tiro no escuro, é mirar em um alvo que ainda não existe.

Me arriscaria a dizer que “todas” as coisas podem ser feitas de forma poética. Isso resultaria em algumas obras de arte, incluindo objetos e ações, e umas tantas experimentações. Das pinturas, aos mapas, às engrenagens, à jardinagem subaquática, às listas, às dedicatórias nos livros, são muitas as oportunidades de colocar em prática as intenções poéticas. São breves e, ao mesmo tempo, vastos os espaços do devir artista.



Figura 14:
Fotografia da ação A coleta do Orvalho,
2001,
Brígida Baltar

Há uma citação cuja intenção não é possível afirmar ao certo se é poética. No entanto, com certeza é descritiva. É uma descrição meticulosa, cuja leitura requer uma demora necessária para as imagens se formarem a partir dela. O exemplo que cito se refere à um trecho da obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez:

“Quando acordaram, já com o sol a pino, ficaram pasmos de fascínio. Diante deles, rodeado de samambaias e palmeiras, branco e empoeirado na silenciosa luz da manhã, estava um enorme galeão espanhol. Ligeiramente inclinado para estibordo, de seus mastros intactos pendiam fiapos esqueléticos do velame, entre cordames adornados por orquídeas. O casco, coberto por uma suave couraça de rêmoras petrificadas e musgo macio, estava firmemente cravado em uma superfície de pedras. Toda a estrutura parecia ocupar um âmbito próprio, um espaço de solidão e de esquecimento, vedado aos vícios do tempo e aos costumes dos pássaros. No interior, que os expedicionários exploraram com um fervor sigiloso, não havia nada além de um apertado bosque de flores.

Encontrar o galeão, indício da proximidade do mar, rompeu o ímpeto de José Arcádio Buendía. Considerava uma piada de seu travesso destino ter procurado o mar sem o encontrar, na medida de sacrifícios e penalidades sem fim, e o ter encontrado sem procurá-lo, atravessado em seu caminho como um obstáculo incontornável. Muitos anos depois, o coronel Aureliano Buendía voltou a atravessar a região, quando já era uma rota regular do correio, e a única coisa que encontrou do galeão foi o esqueleto carbonizado no meio de um campo de papoulas”⁵

É do meu agrado pensar que boa parte desse trecho é apenas uma lista elaborada, uma longa descrição composta pelo encadeamento de minúcias,

5 García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona: 2017. p. 23. Tradução nossa.

potencialmente redundantes, para apenas dizer: é um barco que encalhou e foi tomado pela floresta. Porém, é de se maravilhar o esmero do autor ao descrever todas as plantas que cresceram durante seu abandono. Se lermos de forma prática, é apenas a descrição de uma cena, mas poeticamente é um recurso de descrição de um tempo, como o narrador esclarece no parágrafo seguinte.

Figura 15:
Ruínas do monastério
de Eldena perto de
Greifswald,
1824-1825,
Caspar David Friedrich.



Esse âmbito próprio ao qual ele se refere é o aqui e agora de muito antes, antes do mar recuar e encalhar completamente o galão, e antes mesmo da estrutura ceder para que entrasse luz em seus compartimentos e os bosques de flores tomassem posse. Todo esse tempo do navio é algo que sempre me retorna à mente pois confesso que, pessoalmente, sou muito atenta ao tempo que as plantas levam para crescer.

“Para esses estudos do devaneio idealizante, o filósofo já não está limitado aos seus próprios sonhos. Todo o romantismo, uma vez desembaraçado de seu ocultismo, de sua magia, de sua pesada cosmicidade, pode ser revivido como um humanismo do amor idealizado. Se pudéssemos também destacá-lo de sua história, se pudéssemos tomá-lo em sua vida exuberante e transportá-lo para uma vida idealizada de hoje, reconheceríamos que ele conserva uma ação psíquica sempre disponível.”
(BACHELARD, B, p.87).

Sobre os objetos

“Mas, assim que se compreendeu que toda potência se acompanha de uma harmônica de sexualidade, torna-se natural auscultar as palavras valorizadas, as palavras que têm uma potência. Em nossa vida de civilizados da época industrial, somos invadidos pelos objetos. Cada objeto é o representante de uma infinidade de objetos. Como haveria um objeto de ter uma potência, seja não dispõe de individualidade? Mas adentramos um pouco pelo longínquo passado dos objetos. Restituamos nossos devaneios diante de um objeto familiar. Em seguida, sonhemos mais longe ainda, tão longe que vamos nos perder em nossos devaneios quando quisermos saber como um objeto pôde encontrar o seu nome. Ao sonhar entre coisa e nome na modéstia dos seres familiares, como o faz Clémence Rammoux nas trevas heraclitianas para as grandezas do destino humano, o objeto, o modesto objeto, vem a desempenhar seu papel no mundo, num mundo que sonha no pequeno como no grande. O devaneio sacraliza o seu objeto. Do familiar amado ao sagrado pessoal não há mais que um passo. Logo o objeto é um amuleto, ajuda-nos e protege-nos no caminho da vida.”
(BACHELARD, 2009, p. 34-35)

Figura 16:
Sem título
(Habitat de borboletas),
1935-1945,
Joseph Cornell



Gabinete de curiosidades

Surgem no Renascimento, ao gosto de uma laicidade e o avanço científico, os *Wunderkammer*, conhecidos como gabinetes de curiosidades ou câmaras das maravilhas, precursores dos museus de ciências naturais, e se dedicam aos achados extraordinários ou apenas a “tudo que se deveria conhecer”. Museus em miniatura com os mais diversos objetos retirados de seu contexto.

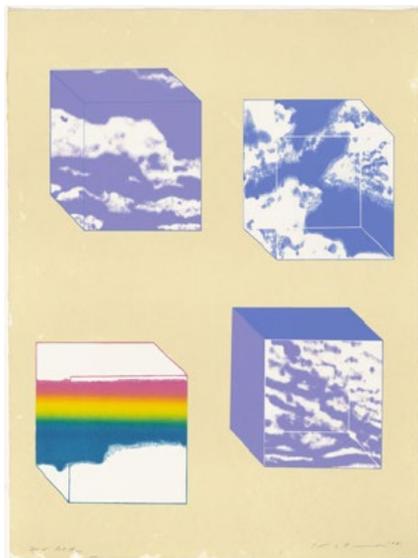


Figura 17:
Um quarto de Dia,
1968,
Masuo Ikeda

“A *Wunderkammer* queria simbolizar um sonho de conhecimento científico total representado de maneira utópica por Francis Bacon em *Nova Atlântida* só que sua casa das maravilhas não recolhe achados da natureza, mas produtos de um engenho humano que já submeteu e modificou a natureza.”
(ECO, 2010, p.205)

É antigo o desejo da organização de espaços destinados ao maravilhamento, ao exercício da imaginação como potência, mas é reconhecível sua tradição de cristalizar os objetos de maravilhamento em vitrines, a distância. É desconfortável pensar para além de suas arestas e suas regras.



Figura 18:
Fotografia do Painel dos
Cavalos na caverna de
Chauvet por
Jean Clottes

Se no devir artista a prática de uma coleção íntima é indomável, é natural questionar o espaço expositivo como dispositivo domesticador. Na contemporaneidade atual, se reforça o desafio de questionar os destinos torneados por regras, em especial as incômodas. Que o desconforto seja energia motriz para tentativas de novidade.



Figura 19: Registro de montagem de Instalação 2: pôr em ventura,
2023, acervo pessoal da autora

Acumulação

“Uma representação semântica por essência pressupõe uma árvore de tipo genealógico como pano de fundo, um encaixe de classes e subclasses que precedem os indivíduos ou as categorias que serão registrados sobre tal estrutura. E a construção da estrutura portadora precede a diferenciação dos indivíduos, dos gêneros e das espécies e permite a sua identificação. Os indivíduos só podem, de fato, obter uma identidade graças à estrutura.”
(ECO, 2010, p.231)

Há de se estar atento a essa grande estrutura, ela pode surgir no começo, no meio ou no fim da prática. É uma coleção de instantes, no geral, um arcabouço de possibilidades intuitivas que surgiram. Muitas vezes ao custo do deslumbre, nos percebemos diante de um avassalador acúmulo, o que parecia fantástico se mostra atordoante no sentido metodológico da prática.

Decisões sobre o destino pós apropriação dos objetos deverão ser feitas. Por um lado, pode-se pensar “de dentro para fora”, recurso conceitual de uma diferenciação, daquilo que não é e por isso não é incluso. A lógica de conjuntos se apresenta como uma ferramenta rápida e efetiva. Gonçalo M.Tavares, em *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), no apontamento “cada conceito é luta”, p.389, afirma: “É fundamental a existência de dois lados: este e aquele”. Um reencontro com cada objeto da coleção, olhar mais atento e novo às características particulares de cada objeto talvez nos digam mais sobre o que ela é, conforme o ela não é.

“Classificar é uma poesia unânime.
(Inútil, portanto, para um indivíduo.)”
(TAVARES, 2006, p.42)

“Em geral, as várias formas de lista seriam incluídas naquela figura de pensamento que é a *acumulação*, vale dizer, sequência e emparelhamento de termos linguísticos pertencentes à mesma esfera conceitual.”
(ECO, 2010, p.133)

Mas ao trabalhar com semelhanças, o que vale seria acumulação no sentido de soma, adição e do mais. Se anteriormente foi aplicado o recurso de enxugar o recorte do repertório, sua extensão infinita também pode ser explorada. Tavares (2013, p.390) sobre o “e/ou”: “A importância do Tudo pode ser isto e aquilo, mesmo que aquilo seja o oposto de isto.” Como é difícil lidar com as contradições do fazer poético!

Se a adição for o caso, o volume, extensão da lista, talvez não seja sempre o ponto principal de uma lista prática, muitas vezes seu objetivo é delimitado e restrições são impostas no sentido da literalidade dela, de dentro para fora. Mas em uma prática poética o recurso de estender a lista pode ser usado como artifício, a depender justamente da função da lista, ou o que se quer dizer a partir da lista (no movimento de fora para dentro). Como diz Eco em *A Vertigem das Listas*: “(...) não importava tanto mencionar quantidades inexauríveis quanto atribuir propriedades a alguma coisa, de modo redundante, por amor da reiteração.” (2010, p. 133) Sendo assim, a lista se configura como uma forma textual e ao ser utilizada em função de seu objetivo torna-se um recurso poético a ser explorado.

O risco a se correr no processo do ato de colecionar e na composição da coletânea é a inclinação pela acumulação em si, o jeito é talvez brincar dentro de suas próprias exigências. A generosidade de manter em aberto a lista é ceder a tentação de alargar suas propriedades conceituais ao ponto de beirar a incongruência, cabe entender até que ponto o absurdo se faz satisfatório ou não em meio à estrutura geral.

Por outro lado, como experimentação, do acúmulo desenfreado surgem relações, aparentemente, inéditas. Ao colocar “muitos do mesmo” de um lado sugere uma coisa totalmente distinta de “muitos de diferentes.”

“Pelo contrário, é preciso debruçar-se sobre cada caso particular, respeitar a sua diferença intrínseca, mas, depois, deslocar o olhar, colocar mil novos casos sobre a mesa – como as mil imagens de que o atlas Mnemosyne irá ser inventadas – para reconhecer as diferenças extrínsecas que podem, conforme os contextos, ser polaridades conflitantes ou afinidades eletivas. Assim, do ponto de vista filosófico, “o geral e o particular coincidem; o particular é o geral manifestado sob diferentes condições. [Mas ao mesmo tempo] nenhum fenômeno é explicável em si e por si, apenas muitos deles examinados juntos, metodicamente arranjados, podem no final resultar em algo que pode ser válido para uma teoria.” É por isso que “a existência sempre e ao mesmo tempo nos parece separado e interligado. Se você seguir essa analogia muito de perto, tudo coincide identicamente; se você o evitar, tudo se dispersará no infinito.”” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 119, tradução nossa)

Nem toda lista é linear. É trabalhar muitas vezes na fronteira, buscando um equilíbrio: as conexões entre as propriedades quando estas são bem definidas tendem ao monótono, quando não, uma aura de dúvida paira da montanha do acúmulo e suas conexões passam a parecer apenas frutos de um esforço vazio de junção. O labirinto se estabelece.

“O labirinto é uma forma, mas para quem o vive, é a experiência de uma impossibilidade de sair e, portanto, de uma errância nunca concluída - e daí nasce o seu fascínio e o medo que provoca.”
(ECO, 2010, p. 241).

Mas, neste caso o paradoxo estabelecido pela beleza do labirinto não se encontra, aqui não temos o labirinto como forma do acúmulo, a saída da sua angústia é justamente ou estender seu elenco para expandir seu conceito, o que pode levar o compromisso das retomadas à maior prazo e uma dispersão de sua congruência, ou lidar com a dor que é retirar

de coisas do acúmulo. É uma dor porquê de alguma forma prevalece uma sensação de traição, engano, seja pela intuição ou pelo pensamento, “aquilo” não era “isto” como os demais são, “eu me enganei”. Errar dói. A verdade é que retirar uma parede do labirinto para encontrar a saída soa errado.

Et ceteras visuais

Como vimos por muitas vezes, não se sabe de quantas coisas está a se falar, a investigação artística se coloca em movimento contínuo de recomposição. À medida que não é possível no aqui e agora ter acesso a todos os significados do mundo, muito menos todos os conhecimentos do mundo. A humanidade tem dessas coisas, dessas coisas do ser humano cuja limitação nos aflora a humildade de ser insuficiente e impotente.

Este texto está sendo escrito em 2023, alguns temas debatidos são da ordem da experiência humana em relação às imagens, os atlas e o tempo. Há uma insurgência à qual não farei menção, mas como dito anteriormente sobre dentro e fora de cada delimitação, registro aqui um debate que surge e me preocupa. A tecnologia chegou a um ponto que inteligências artificiais estão produzindo imagens (e não apenas) em massa a partir de imagens prévias cuja obtenção é questionada, todo o processo descrito neste trabalho, no caso o meu processo, se assemelha bastante ao caso citado. A diferença, que aqui ressalto, é que a humanidade ainda é exclusividade nossa, mas me preocupa um mundo pós-moderno no estado atual do capitalismo onde o tempo de investigação imagética, processual e laboral está sendo ameaçado.

Retomando aos “et ceteras visuais”. Dada a limitação humana, se insere um corte, uma fronteira e uma delimitação, se mostra necessário definir propriedades. A partir delas é possível formar um elenco. E a partir desse elenco permite-se fantasiar e imaginar.

“Para reencontrar tais sonhos, para compreender tal linguagem, é preciso dessocializar os termos da linguagem cotidiana. Deve-se então proceder a uma inversão para dar plena realidade à metáfora. Quantos exercícios para um

sonhador de palavras! A metáfora é então uma origem, a origem de uma imagem que atua diretamente, de imediato.” (Bachelard, 2009, p. 67).

Em relação ao meu processo artístico no que tange as coleções percebi algumas afinidades e propriedades dos objetos que tendo a colecionar. A mais óbvia propriedade desses objetos é seu tamanho, variam na grandeza pequena entre a palma da mão, qualquer bolsa média de fruta e bagageiro de bicicleta. O tamanho diz respeito a ação, às vezes furtiva, de coleta dos mesmos, na maioria das vezes se propõe discreta e deve permitir a mobilidade durante seu transporte, comumente movido à força motora humana, sendo assim a pé ou de bicicleta.



Figura 20:
Registro de processo de investigação, 2023, acervo pessoal da autora. ,

Em conjunto, se assemelham visualmente às pinturas de gênero natureza morta, em especial as Vanitas holandesas definidas sob a luz de Eco (2010, p.44) como:

“(…) alusão à um elenco, pois, embora bem compostas, misturam objetos aparentemente desprovidos de relações recíprocas, mas que representam tudo o que é efêmero e convidam a uma reflexão sobre a transitoriedade dos bens terrenos.”

Para aquilo que não cabe na mão, utilizo dos recursos gráficos

aplicáveis ao papel, sejam de minha autoria, ou por apropriação. Me tornei assim uma acumuladora de arquivos digitais, negativos revelados, cadernos, pastas, papéis soltos, impressões diversas; nada disso forma uma coleção coesa, e seu caráter é totalmente acidental, algo entre um repositório e uma compulsão. Meus livros não são muito diferentes disso.



“É assim que o desenho era um “gesto artístico” para Goethe apenas na medida em que se preocupava primeiro em respeitar as condições “científicas” da observação experimental: Todas as vezes, ou quase todas as vezes, a história da arte e a história natural juntas sustentam a mesma decisão gráfica destinada a fenômenos amostrais, para reunir, com a maior precisão possível, a fascinante diversidade do mundo”. (DIDI HUBERMAN, 2018, p. 120-121, tradução nossa).

Talvez, o que mais ajude a nortear o elenco (o recorte dentro da coleção/acúmulo) em desenvolvimento é a constatação de “objetos aparentemente desprovidos de relações recíprocas”. Apenas colocando-as lado a lado será possível entender, talvez, as relações recíprocas

ainda não explícitas. E justamente estas propriedades⁶, em seu possível absurdo, e em forma de metáforas ou analogias sejam significativas o suficiente para o agrupamento desses objetos.

“Por outro lado, estas paredes de trabalho também podem ser compreendidas como um espaço ou mesmo território em construção. São, portanto, dispositivos que permitem trajetos, organizar itinerários – seleção e combinação – e por outro, são estratégias para manter visível – devido à distância – possíveis movimentos entre os elementos reunidos e analisar falhas.”

(AMANDI; ALMEIDA, 2020, p. 19)

Lógica de conjuntos, quando nada é faltante

Figura 21:
detalhe da litogravura
Presente do Céu,
1967,
Masuo Ikeda



O desafio dos conjuntos é desassociar sua aplicação, comumente, matemática da sua lógica abstrata. Conceitos e conjuntos são abstrações, ferramentas de comunicação e organização. É, não é, está incluso, não está incluso. Assim, ao entender o que está e não está contido, hemos de começar com dois conjuntos, é possível expressar a dualidade da disputa entre os conceitos citados por Tavares, que se negam e se reforçam:

6 “(...) logo a coleção se volta para objetos que ele chama de “semióforos”, ou seja, coisas que muitas vezes, além de seu valor venal, são signos, portadores de um testemunho e remetem a outra coisa, ao passado de onde provêm, a um mundo exótico do qual são os únicos documentos, ao mundo invisível.” (ECO, 2010, p. 170)

“Diferenças e semelhanças: desarmonia, o destoante. Se a harmonia é um estado de coisas cuja consonância prevalece, a heterogeneidade ou seu contraste. Pois um dos métodos seria operar por semelhanças e outro por diferenças.” (TAVARES, 2006, p.14-15).

O desafio de propor um conjunto em oposição onde nada é faltante é justamente a simplicidade, o poder de síntese presente na dicotomia e contradição de sua definição. O melhor exemplo para isso é dos animais de Borges:

“pertencentes ao Imperador, embalsamados, amestrados, leitões, sereias, fabulosos, cachorros soltos, incluídos nessa classificação, que se agitam feito loucos, inumeráveis, desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, etcetera, que acabaram de quebrar o jarrao, de que longe parecem moscas”. (BORGES apud. ECO, 2010, p. 395).

Às vezes penso que existem poucos tipos de plantas: as para o deleite dos jardineiros amadores, as de vó, as comestíveis e mato.

“Quando nos entregamos com predileção a esses devaneios de palavras, é altamente reconfortante encontrar, no decorrer de nossas leituras, um irmão em quimeras.” (BACHELARD, B, p.42).

Ainda sobre as listas, ordenações e classificações não poéticas, trago um conselho, com tom de desafio, que um querido “patafísico” uma vez me deu: quando você estiver em uma livraria ou um sebo, olhe a seção de livros nomeada como “variedades e outros”.

Inconclusão: por uma prática do pensamento criador

“Regulamento do erro

Se nos habituarmos ao Erro, se elaborarmos um regulamento do Erro – regras para o Erro não falhar, ou seja: regras para evitar o acto de acertar – se nos habituarmos a tal poderemos, com o tempo, tornar o acto que acerta ilegal. As leis começam nos hábitos, e não na Verdade.” (TAVARES, 2006, p.66).

Esse trabalho é, como proposta inicial, um documento exigido pela instituição de ensino superior no curso de bacharelado em artes visuais. Ao longo do ensino superior em tal circunstância senti a carência por duas respostas: sobre minha poética e sobre a minha pesquisa. Nunca senti que logrei acertar ao respondê-las, na contradição em que ouvia que não existiam respostas certas.

“A dificuldade
Chegar ao fim de uma pesquisa é chegar ao início?
Tu és a sua pesquisa?”
(TAVARES, 2006, p.63)

Apresento esse trabalho como um experimento redigido similar a minha investigação/prática com meus objetos de arte. Sempre foi de meu costume o hábito da leitura e o exercício da escrita, tanto no campo acadêmico científico como em menor escala na literatura e poesia.

Mas esse trabalho, em alguma medida, foi também uma oportunidade de repensar estratégias escritas como metáfora para soluções e métodos artístico-poéticos. Recurso teorizado em Didi-Huberman (2018) e presente em Emanuele Tesauro (1665) quando propõe Luneta aristotélica “(...) o modelo da metáfora como modalidade de descoberta de relações ainda inéditas entre os dados do saber. Trata-se então de construir um repertório de coisas conhecidas que, percorrido pela imaginação, revelariam relações desconhecidas.”, nas palavras de Eco que logo em seguida parafraseia o próprio Tesauro apresentando seu índice:

“(…) como um “segredo realmente secreto”, mina inesgotável de infinitas metáforas e engenhoso conceitos, visto que o engenho nada mais é que a capacidade de “penetrar os objetos altamente encobertos pelas diversas categorias e confrontá-los entre si” – ou seja, a capacidade de desencavar analogias e semelhanças que passariam despercebidas se cada coisa permanecesse classificada sob a própria categoria.” (ECO, 2010, p. 233-234)

Na verdade, o que percebo é que ao final foi apenas mais um momento, um instante na investigação onde foi possível revisitar e refletir sobre as afinidades, trejeitos e movimentos, uma antropologia e arqueologia de ideias, pensamentos e entendimentos. Sobre como seguir se reencontrando/redescobrimo como artista, investigando e criando de forma poética.

“Mas nem tudo está dito quando se criam palavras. É necessário acautelar-se para não falar linguagem velha com palavras novas.” (BACHELARD, 2009, p. 63).

Ao final, este trabalho se conclui apenas no que se propõe um trabalho de conclusão de um curso de nível superior. A investigação em arte, por outro lado, avança enquanto durar.

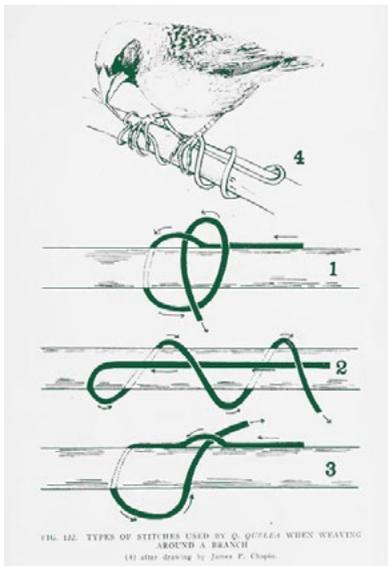


Figura 22:
Página 361 do livro
The weaving of the red-billed weaver
bird in captivity
de Herbert Friedmann, 1922.

Referências:

AMANDI, Cláudia; ALMEIDA, Paulo Oliveira Freire. Andar sem sair do sítio: A parede de trabalho: espaço de navegação gráfica. In: **Psiax**. v.4, 2.^a série, 2020.

Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/71462>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2023.

BACHELARD, Gastão. **A intuição do instante**. Tradução Antonio de P. Danesi. 2.ed. Verus Editora: Campinas, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução Antonio de P. Danesi. 3.ed. Martins Fontes: São Paulo, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Primeira edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, or the Anxious Gay Science**. Tradução de Shane Lillis. The University of Chicago Press: Chicago; Londres, 2018.

PEREC, Geroge. **PENSAR/CLASIFICAR**. Traducción de Carlos Gardini. Primera edición. Editorial Gedisa: Barcelona, Espanha, 1986.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre ciência**. Portugal: Relógio D'Água Editores, 2006.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens**. Primeira edição. Leya: Portugal, 2013.

Lista de Figuras:

Figura 1: Fotomontagem, 2023, acervo pessoal da autora.

Figura 2: Sem título. Disponível em: <https://twitter.com/joannekcheung/status/1471197265960206336> Acesso: 13/02/2023

Figura 3: Frames do vídeo de Francis Alys: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, 1997; 5:00 min. Disponível em: <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/> Acesso: 13/02/2023

Figura 4: Frames do vídeo de *Francis Alys: Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, 1997; 5:00 min. Disponível em: <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/> Acesso: 13/02/2023

Figura 5: Gravura de Flamirion impressa no livro *L'atmosphère: météorologie populaire*. Camille Flammarion. Hachette, 1888. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k408619m/f168.item.r=voltaire.zoom#> Acesso: 13/02/2023

Figura 6: Esquema do trabalho *Arte Física – Mutações Geográficas: Fronteira Vertical* de Cildo Meireles, 1969-1998. Disponível em: http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/attachment/cildomeirelespatkilgore_2230-2/ Acesso: 13/02/2023

Figura 7: Página do livro *Honest Labour: The Charles H. Hayward Years*. Disponível em: <https://twitter.com/joannekcheung/status/1608546135609864193/photo/1> Acesso: 13/02/2023

Figura 8: Página 32 do livro *The ecological relations of roots*. John Ernest Weaver. No. 286. Carnegie Institution of Washington, 1910. Disponível em: <https://archive.org/details/ecologicalrelati00weav/page/32/mode/1up> Acesso: 13/02/2023

Figura 9: Registro de processo de investigação, 2023, acervo pessoal da autora.

Figura 10: Caderno, 2023, acervo pessoal da autora.

Figura 11: Caderno, 2023, acervo pessoal da autora.

Figura 12: Caderno, 2023, acervo pessoal da autora.

Figura 13: Desenho *El sueño de la razon produce monstruos* de Francisco de Goya y Lucientes, 1796-1797, Museo del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/c3f5fb9f-983c-43b7-8784-74710bdc3544> Acesso: 13/02/2023

Figura 14: Fotografia da ação *Coleta do Orvalho* de Brígida Baltar, 2001. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/obras/#380> Acesso: 13/02/2023

Figura 15: Pintura *Ruínas do monastério de Eldena perto de Greifswald* de Caspar David Friedrich, 1824-1825, Alte Nationalgalerie. Disponível em: <https://recherche.smb.museum/detail/966456/klosterruine-eldena-bei-greifswald> Acesso: 13/02/2023

Figura 16: Obra *Sem título (Habitat de Borboleta)* de Joseph Cornell, 1935-1945, Instituto de Arte de Chicago. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/99766/untitled-butterfly-habitat> Acesso: 13/02/2023

Figura 17: Litogravura *Um quarto de Dia* da série Céu de Magritte e outros céus de Masuo Ikeda, 1968, Museu de Arte Moderna de Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/77262> Acesso: 13/02/2023

Figura 18: Fotografia do Painel dos Cavalos na caverna de Chauvet, França, por Jean Clottes. Disponível em: <https://www.x-traonline.org/article/werner-herzog-cave-of-forgotten-dreams#:~:text=Chauvet%20Cave%2C%20Vallon%2DPont%2D,arc%2C%20Ard%C3%A8che%2C%20France>. Acesso: 13/02/2023

Figura 19: Registro de montagem de *Instalação 2: pôr em ventura*, 2023, acervo pessoal da autora.

Figura 20: Registro de processo de investigação, 2023, acervo pessoal da autora.

Figura 21: Litogravura *Presente do céu* da série Céu de Magritte e outros céus de Masuo Ikeda, 1967, Museu de Arte Moderna de Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/76534> Acesso: 13/02/2023

Figura 22: Página 361 do livreto *The weaving of the red-billed weaver bird in captivity* de Herbert Friedmann, 1922. Disponível em: <https://archive.org/details/biostor-197310/page/n9/mode/2up> Acesso: 13/02/2023

Sobrinhas e excesso: **Apêndice Caótico elaborado apenas pelo prazer da citação**

“A preguiça, em primeiro lugar, combate em Proust as ambições fáceis; depois, a preguiça se faz paciência, e a paciência se torna trabalho incansável, a impaciência febril que luta com o tempo quando o tempo é contado.” (BLANCHOT, 2005, p. 33)

“Esse acontecimento transtorna as relações do tempo, porém afirma o tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes êxtases temporais.” (BLANCHOT, 2005, p.13)

“Mas ele não nos deve essa verdade, e seria mesmo incapaz de dizê-la. Ele só poderia exprimi-la, torná-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e do qual a obra depende: o tempo da narrativa na qual, embora ele diga «Eu», não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tomado «personagem» do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos «Eus» cujas experiências ele conta.” (BLANCHOT, 2005, p. 20-21)

“É sua fé e sua religião, de tal forma que tende a crer que existe um mundo de essências intemporais que a arte pode ajudar a representar.” (BLANCHOT, 2005, p.32)

“O tempo é capaz de um truque mais estranho. Certo incidente insignificante, que ocorreu em dado momento, outrora, esquecido, e não apenas esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como uma lembrança, mas como um fato real, que acontece de novo, num novo momento do tempo.” (BLANCHOT, 2005, p. 16)

“Mas quaisquer que sejam as «sensações» que servem de cifra à experiência que ele descreve, o que a toma essencial é que ela é, para ele, experiência de uma estrutura original do tempo, a qual (ele tem, em certo momento, plena consciência disso) se relaciona com a possibilidade de escrever, como se essa brecha o tivesse introduzido bruscamente no tempo próprio da narrativa, sem o qual pode escrever, e o faz, mas ainda não começou de fato a escrever.” (BLANCHOT, 2005, p.18)

“É preciso reconhecer que a modéstia predestinada, o desejo de nada pretender e de não levar a nada bastariam para fazer de muitos romances livros aceitáveis, e do gênero romanesco o mais simpático dos gêneros, aquele que assumiu a tarefa, por discrição e alegre nulidade, de esquecer o que outros degradam chamando-o de essencial. O entretenimento é seu canto profundo. Mudar constantemente de direção, ir como que ao acaso e evitando qualquer objetivo, por um movimento de inquietação que se transforma em distração feliz, tal foi sua primeira e mais segura justificação. Fazer do tempo humano um jogo e, do jogo, uma ocupação livre, destituída de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, por esse movimento de superfície, de absorver, entretanto todo o ser, não é pouca coisa. Mas é claro que o romance, se não preenche hoje esse papel, é porque a técnica transformou o tempo dos homens e seus meios de diversão.” (BLANCHOT, 2005, p.7)

“Eles usam de muita arte para nos comunicar suas impressões reais, e são artistas porque acham um equivalente - de forma, de imagem, de história ou de palavras - para nos fazer participar de uma visão próxima da deles. Infelizmente, as coisas não são tão simples. Toda a ambiguidade vem da ambiguidade do tempo que aqui se introduz, e que permite dizer e experimentar que a imagem fascinante da experiência está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se.” (BLANCHOT, p. 12)

“Cada uma das partes quer ser tudo, quer ser o mundo absoluto, o que torna impossível sua coexistência com o outro mundo absoluto; e, no entanto, o maior desejo de cada um deles é essa coexistência e esse encontro.” (BLANCHOT, 2005, p.10).

“Parece-nos necessário transpor uma barreira para escapar aos psicólogos, para adentrar num domínio que «não se observa», onde já não nos dividimos entre observador e coisa observada. Então o sonhador se confunde com o seu devaneio.

Seu devaneio é a sua vida silenciosa. É esta paz silenciosa que o poeta deseja comunicar-nos.” (BACHELARD, 2010, p. 43)

“Mas, felizmente para nossas investigações nos livros, se de fato recebemos as imagens em alma, as imagens dos poetas, estas nos aparecem como documentos de devaneio natural. Apenas recebidas, eis que nos imaginamos capazes de tê-las sonhado. As imagens poéticas suscitam o nosso devaneio, fundem-se nele, tão grande é o poder de assimilação da alma. Estávamos a ler e eis que nos pomos a sonhar.” (BACHELARD, 2009, p. 61)

“A psicologia do distante não deve sobrecarregar a psicologia do ser presente, do ser presente na sua linguagem, vivo na sua linguagem. Os devaneios poéticos nascem também, seja qual for o lar distante, das forças vivas da linguagem.” (BACHELARD, 2009, p. 44)

“Para nós, que só podemos trabalhar sobre documentos escritos, sobre documentos que são produzidos por uma vontade de «redigir», uma indecisão não pode ser apagada nas conclusões que terminam as nossas pesquisas.” (BACHELARD, 2009, p. 89)

“Atlas, portanto (e estou falando tanto do personagem quanto da coisa, tanto do antigo Titã quanto da moderna ferramenta de trabalho visual nas mãos de Aby Warburg): um organismo para sustentar, carregar ou organizar conjuntamente todo um sofrimento, um saber que a noção de “Nachleben” refere como potências da memória e como potencialidades dos desejos, e um saber do sofrimento que a noção de “Pathosformel”, por sua vez, permite observar em seus gestos, sintomas e imagens cruas. É um conhecimento trágico: um trabalho de Sísifo, ou melhor, “atlante”, um trabalho que faz do castigo algo como um tesouro de conhecimento, e faz do conhecimento algo como um destino feito de paciência infinita – a resistência para “suportar” a disparidade esmagadora do mundo. Mas também é um jogo: a capacidade de reunir ordens de realidades incomensuráveis (terra e abóbada celeste, no mito do Atlas) e de reorganizar espacialmente o mundo (Atlas astrônomo inventor de constelações ou Atlas geógrafo de mundos abissais) ... E até para cantar tudo isso com o acompanhamento de uma cítara.” (DIDI HUBERMAN, 2018, pág. 90, tradução nossa)

“Esse elemento é a mesa – toda uma arquitetura de placas amontoadas no primeiro desenho preparatório, um simples volume cúbico na gravura final, que é mais alegórica – sob a qual o artista se retrata dormindo. A mesa, enquanto tal, é parte integrante da criação do autorretrato: surge como parte do ateliê, uma das ferramentas do pintor, ao mesmo nível do estilete roubado pela coruja, no canto superior esquerdo da imagem. É uma mesa de trabalho, precisa e enquadrada, que aqui se contrapõe violentamente ao intangível espaço onírico pendente sobre ela. Entre os dois, o corpo do artista funciona como uma interface, um operador de conversão entre essas duas ordens de realidade que são a obra, por um lado (obra artística que se cristaliza nesta mesma placa gravada, coisa que normalmente se é vista colocando-a sobre uma mesa), e o sintoma, por outro lado (trabalho onírico que se dispersa no espaço psíquico, entre a memória e o esquecimento, como nas inervações de todo o nosso corpo)”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 104-105, tradução nossa)

“Como costuma acontecer com Goya, as soluções figurativas revelam decisões poéticas extremamente simples, que cria a situação básica – no caso, uma certa maneira de colocar o corpo em um espaço ao mesmo tempo familiar (a mesa de trabalho). e fantástico (a noite animal), exterior (o espaço do ateliê) e interior (o espaço visionário).” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 101, tradução nossa)

“Não me é confortável explicar o meu trabalho de um jeito abstrato e teórico; ainda que o produto pareça resultado de um planejamento elaborado há muito tempo atrás, como um projeto a longo prazo, eu acredito que meu movimento existe – e permanece – em curso: a sucessão dos meus livros surgem para mim a partir da sensação, às vezes reconfortante, às vezes perturbadora (pois sempre anseia por um «livro que está por vir», de uma inconclusão que assinala o indizível na direção que se tende desesperadamente o desejo de escrever), de que percorrem um caminho, apontam um espaço, traçam um itinerário vacilante, descrevem passo a passo as etapas de uma busca cujo “porquê” não sei explicar, pois apenas conheço o “como”: tenho a confusa sensação de que os livros que escrevi se inscrevem, ganham sentido em uma imagem geral que tenho da literatura, porém percebo que jamais poderei alcançar essa imagem com precisão, ela está ao meu ver para além do processo de escrita, um “por que escrevo” ao qual posso apenas responder escrevendo, adiando sem cessar o momento no qual, ao parar de escrever, esta imagem se tornaria visível, como um quebra-cabeça inexoravelmente resolvido.” (PEREC, 1986, p.13, tradução nossa)

“Paso varias horas por día sentado a mi mesa de trabajo. A veces desearía que estuviera todo lo vacía posible.” (PEREC, 1986, p. 17)

“Frente a alguma coisa imensa ou desconhecida, sobre a qual ainda não se sabe o suficiente ou não se saberá jamais, o autor nos diz que não é capaz de dizer e, diante disso, propõe um elenco abundante como amostra, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o resto.” (ECO, 2010, p.49)

“Mas por que se fazem listas poéticas? Em parte, isso já foi dito: porque não somos capazes de enumerar alguma coisa que escapa às nossas capacidades de controle de denominação: este seria o caso do catálogo dos navios de Homero.” (ECO, 2010, p.117)

“O infinito da estética é o sentimento subjetivo de algo que nos supera, é um estado emocional, um infinito potencial; o infinito de que falamos agora é, ao contrário, um infinito atual, feito de objetos talvez numeráveis, mas que nós não conseguimos numerar – e tememos que que sua numeração (e enumeração) não termine nunca.” (ECO, 2010, p.15)

“É lista que nasce da voracidade e do tópos da inefabilidade (não se pode dizer quantos rios existem no mundo), por puro amor da lista.” (ECO, 2010, p. 81)

“Estabelecido está que um conjunto é normal quando não compreende também a si mesmo. O Conjunto de todos os gatos não é um gato, mas um conceito (...) Mas, existem no entanto, conjuntos (denominados como não normais) que são elementos de si mesmos. Por exemplo, o conjunto de todos os conceitos é um conceito e o conjunto de todos os conjuntos infinitos é um conjunto infinito.” (ECO, 2010, p.398).

