

OCUPAÇÕES PENDULARES

**Microteoremas
ao redor do ateliê**

João Teófilo

OCUPAÇÕES PENDULARES

OCUPAÇÕES PENDULARES

Microteoremas ao redor do ateliê

João Teófilo

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Arte do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa

Deslocamentos e Espacialidades

Orientador

Prof. Dr. Geraldo Orthof

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Karina e Silva Dias

Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza

Brasília, 2020.

*O presente trabalho foi realizado com apoio
da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)
Código de Financiamento 001.*

Sumário

11	Nota Preliminar
15	(...)
131	Epílogo
133	Referências

Aos meus amados Fátima e Oswaldo

Agradecimentos

à minha família, pelo olhar sempre generoso;

à madinha e a padinho;

*à Marina Fontes pela escuta paciente,
companheira em tantos sentidos;*

à Maya, professora multidisciplinar da vida;

aos amigos do Pântano e da Nova;

aos Saraiva, irmãos que escolhi;

*à querida Yana Tamayo, leitora de uma
das primeiras versões desse texto;*

*às companheiras de orientação, Thalita Perfeito e Júlia
Godoy, pelas pesquisas paralelas e inspiradoras;*

*ao orientador maravilhoso, exemplo de
pensamento livre, corajoso e bem humorado;*

*aos professores Karina Dias, Christus Nóbrega,
Iracema Barbosa e Luísa Günther;*

ao Oswaldo, pela revisão ligeira e cuidadosa;

ao Gabriel Menezes pelo projeto gráfico sensível e atencioso;

*à comunidade acadêmica, em especial
professores, funcionários e colegas do IdA;*

à UnB.

Nota Preliminar

Já de partida, vale dizer que a intenção aqui não é falar sobre os objetos resultantes da produção no ateliê, projeto que para mim é quase estéril. O esforço mais frutífero será desviar o curso da palavra para desdobrar a poética também pela escrita, como forma de conhecimento que caminhe em paralelo e com sorte atravesse a produção do ateliê, em especial naquilo que a anima.



adiamento do começo, aqui ou ali, onde colocar o pé? Há uma *indefinição*¹ nos começos que é certamente angustiante, mas também difícil de abrir mão. Como se esse fosse o momento da escolha mais livre, como se tudo depois fosse construção, desdobramento, processo para seguir ou mudar de caminho, mas sempre marcado pelo início, mesmo ao repudiá-lo.

Mas talvez não seja nada disso. Parecem mais dois enganos: a liberdade inicial e o determinismo do processo.

Então afinal se escolhe. Sem certezas – e não é melhor assim?

Adotamos como postura – tomando emprestada a ótima expressão do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro – um certo *Anarquismo Ontológico*, não negando passagem a qualquer conhecimento, independentemente de sua origem, erudita ou popular, científica ou artística, como convém ao nosso trabalho.

Também não é por falta de rigor no desenvolvimento do pensamento, mas até por um compromisso com ele, que se lança mão do formato presente. Que a forma um pouco errática do texto não seja mal compreendida: buscamos deliberadamente uma maior amplitude na liberdade do ensaio “que pode começar com retalhos e se estender ou encurtar, e com a qual sonharíamos poder seguir todas as pistas e aberturas em um jogo infinito” (BAILLY, 2017: 23).

“Sim bem primeiro nasceu Caos...”

(HESÍODO, 1995:91)

1 O suporte, o papel em branco parece vazio se projeto ali uma ocupação que já imagino concluída. Quando o enxergo cheio de promessas, ainda indefinido, é muito mais um caos que um vazio. Por isso inquieta.

O estado inicial é o caos, a partir dele que se começa qualquer coisa e, no entanto, o caos absoluto me parece inabordável. Daí talvez venha o impulso atávico, a transformação que se opera no olhar, que permite enxergar, ao invés do caos (que não é visível), qualquer outra coisa: padrões; equivalências; simetrias; conjuntos; contrastes; distinções e por fim, nomear, que é também um fixar mais ou menos indevido daquilo que na realidade é fluxo – enfim, todo um ordenamento que é preciso inventar, mais que reconhecer.

Os organismos vivos partiram de invenções desse tipo muito limitadas, digamos por exemplo: das simples percepções de que é capaz uma bactéria, passando por complexidades cada vez maiores, até as articulações simbólicas de que nossa espécie se tornou capaz. Nesse contexto, as compreensões estruturadas, embora úteis em muitos casos, parecem limitadas na comparação com aqueles esforços que procuram incluir a fragmentação e a multiplicidade de acontecimentos e vivências. Estão mais de acordo com as complexidades da realidade de que partiram e com a qual pretendem manter alguma relação. No entanto, há um ponto em que a complexidade é tal que ameaça se desmanchar novamente em caos, e daí é preciso novamente recuperar algo inteligível, talvez inventando uma nova ordem, atraídos por aquele impulso atávico, e assim parece se desenvolver um pensamento (ou o pensamento que gostaria de desenvolver).

Mas é afinal uma batalha perdida, essa batalha por submeter o real entendimento. É bom sabê-lo, o caráter ficcional e as limitações desses esforços, assim pelo menos se evitam as piores consequências, a dogmatização e o autoritarismo. E, no entanto, no fim é preciso sempre voltar às histórias que inventamos, que compõem nossas compreensões e que nos permitem dar sentido (nas duas acepções da palavra) à vida.

O *sentido*² é uma fabricação da mente, mas é incontornável.

Nos parece que fica bem, por ter começado por uma teogonia (a grega), terminar aqui por estar outra, de origem pré-colombiana, recontada por Eduardo Galeano:

A mulher e o homem sonhavam que Deus os estava sonhando (...) Se Deus sonha com comida, frutifica e dá de comer. Se Deus sonha com a vida, nasce e dá de nascer (...) Sonhavam que no sonho de Deus a alegria era mais forte que a dúvida e o mistério; e Deus, sonhando, os criava... (1983: 23)

*Como alguém que, de muito alto, tente
distinguir as vidas do vale, eu assim mesmo
me contemplo de um cimo, e sou, com tudo,
uma paisagem indistinta e confusa.*

(PESSOA, 2006: 94-5).

*Não há artista, por mais lúcido que seja, que não
seja um pouco oráculo de seu próprio desejo.*

(COMTE-SPONVILLE, 1997: 257)

2 Olhando agora para o trabalho que fico tentado a identificar como a *origem da pesquisa*³, me pergunto se de fato tudo ali já existia em germe, ou foi toda a reflexão posterior, incluindo esse texto, que lhe construiu um sentido.

Entre as duas opções, a segunda parece inegável. É apenas pela ficção do relato que a cronologia se inverte, fazendo parecer que veio primeiro o que de fato foi fabricado depois.

No entanto, com cuidado, gostaríamos também de sugerir que operou naquela descoberta uma espécie de intuição, que reconheceu ali alguma coisa que não pude elaborar de forma consciente no momento; que a fotografia apressada que tirei e a pintura que se seguiu não foram gratuitas (e foram mesmo as primeiras formas dessa elaboração).

Entre todas as possíveis coisas que poderiam impactar, uma em especial ganha relevo na percepção, e com certeza não independentemente do corpo que percebe, mas em função dele. Não por acaso, como se diz, mas por lhe dizer respeito de alguma forma.

Com cuidado, porque não gostaria de implicar aqui a ideia de *inspiração*, palavra que sugere o recebimento de algo pronto, que parece afinal um conceito equivocado:

Pensar na inspiração como instante aleatório que venha a desencadear um processo criativo, é uma noção romântica. Não há como a inspiração possa ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente. (OSTROWER, FAYGA, 2012: 73-4)

De minha parte, a experiência da inspiração nunca tive. Há sim momentos de maior e menor energia produtiva, mas eles estão conectados à vida e não afetam só a produção artística. Ademais, essa ideia de inspiração é um tanto perniciosa, porque toma todo o trabalho que se segue por mera execução, ignorando a fecundidade do processo poético.

Preferimos então a palavra *intuição*, que faz menção

apenas ao fato de que nossos processos internos são misteriosos a nós mesmos, que seus poderes excedem a consciência que temos deles. A intuição também brota como algo novo, e no entanto responde – deve responder – ao que somos e a como nos relacionamos com o mundo, o que se dá de maneiras mais profundas do que temos capacidade de entender. Ainda assim, à frente dela, ainda se tem todo o trabalho.

Dessa forma, este texto faz certamente parte desse trabalho e dessa invenção. Mas também, porque esta pesquisa parte de algo que brotou, parece mais interessante não nos limitarmos a esse único objeto e seus descendentes diretos, mas investigar também o solo de onde surgiu. Assim, esse texto se converte em uma abertura e uma exploração de profundidades minhas. Torna-se, portanto, impossível defini-lo de antemão e planejá-lo. Tanto sua forma como seus conteúdos me são desconhecidos.

Às vezes me imagino como um poço fundo, onde pouca coisa cai, e quando cai parece desaparecer, porque se demora na queda. Talvez lá de fora nem se ouça quando acerta a água, mas no fundo do poço o que mergulha provoca uma agitação, reverbera e ecoa. No fim, esses textos talvez sejam para entender os sons que ressoam no poço, dar algum significado à sua polifonia. Tarefa ingrata como se vê, essa de tentar capturar ecos que ricocheteiam nas paredes, se misturam uns com os outros, se perdem, e *cujo resultado parece sempre inadequado*⁴. E no entanto, é o que se pode. Ou isso, ou viver em meio à música, o que certamente é melhor. Mas afinal não é preciso escolher entre os dois.

3 Vale a pena retroceder para um curto relato. Fazia um deslocamento habitual, distraído (o que pode querer dizer – bem alerta) quando meu olhar foi atraído para uma ocupação no canteiro entrepistas. Esses canteiros são uma solução rodoviária típica do plano urbanístico de Brasília, são normalmente áreas verdes, centrais em relação às vias de trânsito, não raro de proporções generosas. Ali, o vendedor ambulante improvisa com o que tem à mão uma mínima infraestrutura que lhe permita a rotina nesse espaço, transformando esse *não-lugar*⁵ por excelência em ponto de descanso e estoque enquanto vende seus produtos no tempo do sinal fechado. É uma ocupação temporária, intermitente. Mais tarde passei a chamar esse tipo de presença urbana de ocupação *pendular*, assim como o movimento diário dos trabalhadores entre as cidades satélites e o plano piloto. Uma pintura isolada de 2016 ficou como testemunho daquela descoberta.



s/ título; 2016; óleo sobre tela

Deixo Sísifo na base da montanha! As pessoas sempre reencontram seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.

(CAMUS, 2019A: N.P.)

4 Parece que o que fiz caducou e pertence ao passado, *ultrapassado*. Assim, se o que acabei de fazer parece inadequado, é preciso refazer, redizer, repensar...

Cada trabalho é um recomeço. Há uma alegria em começar. Cada trabalho parece uma pequena vida. Como várias encarnações, a cada vez se volta ao início.

É interessante que nas reencarnações o reinício nunca seja assim como uma tábula rasa, mas inclua alguma reminiscência da vida passada, às vezes na forma de uma dívida ou castigo, às vezes como prêmio. Por outro lado, o reinício radical parece ter sido uma concepção inaceitável, desagradável demais, não chegou a vingar nas religiões. Em todo caso é mesmo insatisfatória. Afinal, se a reencarnação é uma das formas que a nossa esperança de sobreviver à morte do corpo que somos assume, de que serviria um recomeço que não conservasse qualquer memória, qualquer traço da vida passada? De nenhuma forma significativa seria então o mesmo ente a retornar, e aí não há nenhum consolo. Seria um eterno retorno, só que de seres em absoluta desconexão.

Por isso é melhor – e na arte também – que o recomeço já venha carregado, mesmo que às vezes *sobrecarregado*. Realmente... algumas cargas, faríamos melhor se pudéssemos deitar, mas como às vezes somos impotentes, sobretudo em relação a nós mesmos! É um verdadeiro esforço abandonar seus próprios fardos... e apesar disso, tantas vezes, o que de melhor produz o é aquilo feito com o menor esforço.

5 A dicotomia lugar/não-lugar torna presente, quase imediatamente, o conceito de Marc Augé segundo o qual o lugar se define como “o identitário, o relacional e o histórico”, ao qual se opõem os não lugares da supermodernidade, lugares de trânsito, a via rodoviária entre eles (AUGÉ, 1994: 73-4). No caso daquilo que chamei de *Ocupações Pendulares*, os canteiros centrais nos quais os trabalhadores se estabelecem são espaços residuais e não lugares de trânsito, e já seriam satisfatoriamente descritos por uma conceituação mais elementar: um “não-lugar” por oposição à palavra “lugar” no sentido que Heidegger lhe dá em seu texto clássico *Construir, habitar, pensar* (2008: 125-141), onde, dando o exemplo da ponte, escreve que é sua construção que faz surgir ali, naquela posição entre as duas margens do rio, um lugar. Nesse sentido, são os ambulantes que de fato fazem nascer ali, entre as margens das pistas, um lugar. É o reencontro de uma cena ancestral: acomodar-se, estabelecer-se, *fundar um lugar*⁶.

Lugar estranho esse. Apartado dos outros, cercado de não-lugares por todos os lados. À *margem do ordenamento oficial*⁷, sem vias de acesso nem limites precisos.

6 Fiquei obcecado pelo gesto extraordinariamente singelo: bate-se um prego numa árvore – é o suficiente, ali se funda um lugar, com gravitação suficiente para que se volte, dia após dia, para *aquela* árvore.



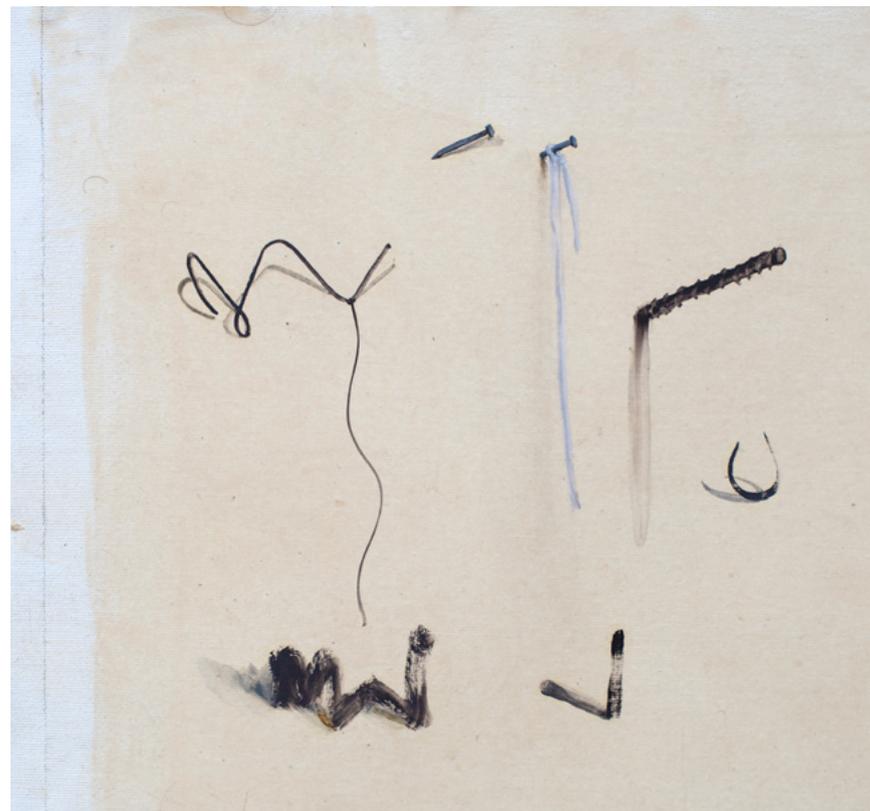
s título; 2018; carvão sobre papel



s título; 2018; grafite sobre papel



s título; 2018; grafite e aquarela sobre papel



s título; 2018; óleo sobre tela

7 Como as ocupações pendulares se dão em território que não é próprio, existem as delimitações informais, embora a posse seja frágil, sujeita a disputas e remoções. Assim, essa fragilidade do domínio territorial e a permanência intermitente condiciona as ocupações. Materialmente não chegam a tornar-se atraentes o suficiente, a ponto de despertarem a cobiça alheia. Em alguns casos *camuflam-se*⁸ quase invisíveis ou assumem um aspecto *rudimentar*⁹ que funciona também como uma forma proteção (e qual o limite a partir do qual a proteção de desfaz?).

Há nas *ocupações pendulares* uma estreita relação com certas práticas cotidianas descritas por Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*, onde define as *táticas* por oposição às *estratégias* do poder, caracterizando-se estas como uma atuação que opera no *território do outro* e ocupa o espaço tecnocraticamente construído que não foi de modo algum pensado para ele. Jogando com o que é dado, encontra a “ocasião” para suas práticas. São “vitórias do ‘fraco’ sobre o mais ‘forte’”:

Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos, onde combina elementos heterogêneos (...), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião”. (CERTEAU, 1998: 46-7)

Essas práticas integram aquilo que Certeau chama de uma *rede de antidisciplinas*, marginais em relação à cidade-conceito:

práticas microbianas, singulares e plurais, que um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir e que sobrevivem a seu perecimento; seguir o pulular desses procedimentos que, muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçaram em uma proliferação ilegítima. (CERTEAU, 1998: 174-5)

Ao falar sobre como essas práticas sobrevivem ao perecimento do sistema urbanístico, Certeau me faz lembrar as bonitas palavras de Lúcio Costa (1984), em entrevista que deu ao *Jornal do Brasil*, depois de uma primeira visita à capital

após 10 anos de ausência. A generosidade do urbanista é evidente: “Eles [os brasilienses] estão com a razão, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Foi uma Bastilha.” E resumindo, disse assim, simplesmente: “A força da vida é mais forte...”

É nesse sentido que também entendo as *ocupações pendulares* — como manifestações da vitalidade, fissuras teimosamente humanas no ordenamento rigoroso da Brasília modernista.

8 À descoberta das ocupações pendulares se seguiu um interesse mais específico por certa categoria de coisas camufladas na vegetação urbana. Embora para a maioria dos transeuntes, entorpecidos pelo ritmo dos afazeres cotidianos, passem despercebidas, não são difíceis de achar, aqui e ali, trepadas nas árvores.

Elas são *vestígios*, aquilo pelo que se adivinha uma ocupação pendular; é a parte dos recursos materiais da ocupação que os trabalhadores não podem ou escolhem não levar consigo quando voltam para suas casas. É o que fica confiado às ruas durante a noite e também aos domingos durante a ausência de seus donos. Cadeiras e bancos, em especial, têm uma propensão natural para a vida *arborícola*. Mas há também estruturas fabricadas com linhas, arames, pregos, e todo tipo de material, alguns com funções legíveis – cabide, armário, lixeira – mas há também coisas misteriosas, de finalidades desconhecidas.

A engenhosidade do trabalhador anônimo joga com o que tem disponível da forma *mais desprentiosa* para suprir sua demanda, muito aparentado aos artefatos que Gabriela Pereira tem por objeto em seu *Rua dos Inventos: ensaio sobre desenho vernacular*, em que analisa a produção material de moradores de rua:

Vindos de um impulso interno que atende a necessidades específicas, não têm sua forma submetida a imposições do mercado ou da academia. São artefatos tecnicamente desvinculados de expectativas convencionais, embora apresentem forma própria, intencional e autêntica. (PEREIRA, 2002: 24)

Assim como Michel de Certeau vê na “arte de moldar percursos” um equivalente da “arte de moldar frases” da linguagem ordinária, na qual estão implicados usos e *estilos* (CERTEAU, 1998), nessas estruturas também parece legível o estilo, isto é, a *maneira de ser no mundo de um indivíduo*¹⁰.

9 O prego na palmeira, o arame amarrado ao tronco, o entulho-banco. É comum associar essa improvisação com o mambembe e o precário. Precário? Talvez seja o caso de suspender por um momento essas qualificações, para então deixar-se ouvir, nesse proceder, um eco ancestral.

Será demais, perdoando a generalização, enxergar aí um pragmatismo quem sabe de origem, ou ao menos análogo a certas práticas indígenas? É que não posso deixar de ver uma semelhança neste relato de Phillipe Descola, etnólogo entre os Achuar, povo Jívaro da Amazônia:

Esse talento dos meus companheiros para improvisar no ato muitas coisas de que precisam nunca deixa de me maravilhar: um arpão de pesca, uma jangada de pau-de-balsa para atravessar um rio grande, uma corda para amarrar uma canoa, uma vara comprida para empurrá-la, um cesto para transportar um carregamento imprevisto, um tear ou uma cama para visitas, isso tudo é confeccionado de imediato quando as circunstâncias o exigem, e abandonado tão logo o seu uso não se faça mais necessário. É verdade que o equipamento material dos índios pode parecer rudimentar a um observador desavisado; mas isso é porque eles preferem não se embarçar com utensílios que a sua engenhosidade e um horário bastante flexível permitem recriar a qualquer momento. (DESCOLA, 2006: 167-8)

Junto dele me maravilho. De fato não parece rudimentar nem precária essa conduta. O precário subentende uma falta, essas soluções, no entanto, cumprem aquilo a que se propõem. Tratá-las como primitivas ou precárias diz antes respeito à pobreza do nosso olhar, embotado pelo excesso, pela abundância desmedida e perdulária, e deformado pela mentalidade colonizada-colonizadora que recusa e deprecia a alteridade.

Por outro lado, também não de forma alguma dispendiosas, pretensiosas ou excessivas. Talvez sejam simplesmente na

justa medida das necessidades. Me parecem, pelo mesmo motivo, mais poéticas. O modo de proceder dos povos indígenas talvez esteja mais próximo do que Heidegger chama de “ser na medida de sua essência”. Para ele, a poesia é “uma tomada de medida, somente pela qual o homem recebe a medida para a vastidão de sua essência” (HEIDEGGER, 2008:172-3). Acho uma bonita formulação. Não é preciso subscrever-se ao pensamento essencialista do filósofo para entender com isso uma aproximação de aspectos fundamentais da condição humana: a mortalidade, a transitoriedade. Talvez isso se manifeste de forma tão especial nos povos indígenas, em especial nos povos nômades como os Achuar, por essa condição mesma que Michel Maffesoli chama também de *errância* e pode ser entendida como “a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo”¹¹ (...) repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos.” (MAFFESOLI, 2001: 28-9)



Francis Alÿs, *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, 1997

Esse desembaraço poético das práticas errantes também está de algum modo presente nas *ocupações pendulares*, talvez menos evidente, um pouco fora de foco porque muito próximo de nós, e certamente também por estar entrelaçado com o contexto, esse sim — *precário*¹² — dos que trabalham na rua.

10 Um é de espírito ligeiro, olha em volta e fica feliz com a tábua que achou no chão, porque nela vê um bom prego. Segurando a tábua pelo lado oposto ao do prego, bate com a ponta dele no concreto do meio fio e o prego pula para o outro lado. Agora pode tirá-lo com a mão, e fazendo agora a tábua de martelo bate o prego no tronco, deixando ainda uma boa sobra para fora. Vai servir de cabide onde pendurar sua mochila, evitando o chão sujo.

Outro amarra desleixadamente um guarda-chuva escangalhado com uma linha de nylon nos galhos finos de uma árvore baixa já sem folhas. Usando muito mais linha do que precisaria, vai fazendo uma porção de nós variados, alguns bem pouco eficientes, que a profusão da amarração acaba por compensar. Isso não lhe interessa, e nem a displicência desse improvisado de guarda-sol. Na seca, no sol inclemente, o que lhe importa é a sombra.

*Há um que se esmera em detalhes*¹³. Após bater dois pregos à mesma altura nas laterais opostas do grosso tronco, amarra em cada um deles um fio de arame. Graças ao enrolado bem justinho que faz com o arame, a cabeça do prego torna-se um obstáculo que vai garantir que o arame não se solte, ao mesmo tempo permitindo o giro ao redor do eixo do prego. A outra ponta de cada fio é dobrada para terminar numa voltinha bem feita e as duas voltinhas se parecem em tamanho e feitura. Nas voltinhas desses dois tirantes de arame vão se encaixar outros dois pregos que estão pregados nas laterais de uma placa de compensado. Os arames inclinados em relação ao tronco sustentam essa prateleira ao mesmo tempo em que a comprimem contra a árvore. Mas esse atrito no ponto de contato do tronco com a peça horizontal de madeira não é suficiente para impedir que esse lago escorregue para baixo, apesar do engrossamento do tronco em direção a sua base. Para garantir, fixa então uma peça retangular de madeira com dois pregos compridos que sustentará a peça por baixo. Assim, apoiada em três pontos, servirá para exibir os produtos: sacos de lixo reforçados e panos de chão, 5 por 10.

Esse outro tem uma queda por simetria: primeiro, escolhe uma boa madeira da caçamba. Encontra a distância entre os dois galhos de um tronco que se biparte em um perfeito “V” – a distância exata para aquele comprimento da madeira.

Correspondendo aos galhos, dois furos na peça vão dar passagem ao arame que deixará tudo bem firme; mas antes disso bate os pregos igualmente espaçados que formarão uma linha de cabides.

Talvez esse tenha sido roubado. Cobre-se de precauções, que lhe custam uns bons 10 minutos todo começo e fim de dia. Equilibrando todas as suas coisas em uma árvore especialmente esgalhada, vai passando uma corrente pelos vazios que encontra em cada objeto, até tê-los todos conectados e presos ao tronco. Tranca a corrente com um cadeado cuja chave carrega junto à de sua casa.

Há um outro de espírito pragmático. Com um único fio de arame estica um grande varal entre duas grandes árvores, de sombra boa, tomando cuidado ao escolhê-las para garantir a boa visão dos tapetes para quem passa de carro. Invisível quando não estão pendurados os produtos, esse fio vira uma armadilha para os improváveis transeuntes. Quando um amigo lhe chama a atenção para o perigo, sente irritar-se. Por fim acaba subindo o varal para um ponto mais alto dos galhos – não quer machucar ninguém.



Estruturas Arbóreas II; 2017; linha, prego, prendedor e desenhos

11 Ailton Krenak, a grande liderança indígena, nos lembra que muitos povos, em diferentes matrizes culturais, constituem cosmovisões que incluem o ensinamento de certa unidade com a natureza, gentes que não estão engajadas no consumo planetário, algumas poucas humanidades que sobraram espalhadas pelo planeta, gente que fica “agarrada na terra” e que são, para ele, o remédio da Terra para a crise ambiental, pois buscam reconciliar os “modos de vida que estamos experimentando com a ideia de que nossa vida deveria imprimir menos marcas por onde passamos. Um voo de um pássaro no céu, um instante depois que ele passou, não tem rastro nenhum.” (2020)

Estamos sendo finalmente obrigados a reconhecer nessas cosmovisões não mais pontos de vista primitivos que dizem respeito a um passado (idealizado e romântico ou ultrapassado e pagão), mas como algo que orienta para a sobrevivência futura, não só dos povos indígenas, mas do resto de nós. Em tempos em que é cada vez mais óbvio o caráter suicida do progresso da chamada “civilização ocidental” (e apesar de nossa trágica insistência nesse projeto), os brancos estamos finalmente sendo forçados a admitir que eles tinham razão, todos esses “povos do Caribe, da América Central, da Guatemala, dos Andes e do resto da América do Sul [que] tinham convicção do equívoco que era a civilização”.

Como os índios vão fazer diante disso tudo?” Eu falei: “Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa. (2019: 31)

Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. Já que aquilo de que realmente gostamos é gozar, viver no prazer aqui na Terra. Então, que a gente pare de despistar essa nossa vocação e, em vez de ficar inventando outras parábolas, que a gente se renda a essa principal... (2019: 63)

12 Em seu já citado *Rua dos Inventos: ensaio sobre desenho vernacular*, Gabriela Pereira também está atenta ao problema:

Essa faceta miserável não é, por certo, o orgulho da nação e nem algo que deve se preservar como exótico ou folclórico. Esta realidade, contudo, precisa ser considerada.

Esses objetos são fatos concretos, flagrantes da nossa cultura material, a demonstrarem que em meio ao caos urbano germina o desenho vernacular brasileiro. (28)

Entendendo vernacular como as manifestações próprias de um povo, esses engenhos são de fato autênticas manifestações da *cultura popular*¹⁴, ao mesmo tempo em que estão marcadas pelas condições precárias que os conduzem. Não há que escolher entre os dois. Poderia aliás ser um mesmo indivíduo, a produzir as tradicionais jangadas de pau ou os improvisos urbanos das *ocupações pendulares*, dependendo de como se desdobrasse sua vida.

O intuito aqui, no entanto, é muito mais o de trazer as *ocupações pendulares* para a órbita de outros interesses pessoais, investigar suas reverberações afetivas, do que aproximar o trabalho do viés antropológico que poderia assumir ou de uma militância no sentido social, sem que se trate de negar essas implicações.



Arborícolas; 2017-2018; lápis e grafite sobre papel



Arborícolas; 2017-2018; lápis e grafite sobre papel



Arborícolas; 2017-2018; lápis e grafite sobre papel



Arborícolas; 2017-2018; lápis e grafite sobre papel



Arborícolas; 2017-2018; lápis e grafite sobre papel



Arborícolas; 2017-2018; lápis e grafite sobre papel

13 Eu mesmo fico muito tempo a burilar detalhes. Detalhe é palavra que nem sempre estive aqui. Tinha sim pequeno, miniatura, diorama, todas de grande interesse, mas foi meu orientador que levantou a sutil distinção: “mas é o pequeno ou é o detalhe?”

Me lembrei de um tio meu, padre. Eu era pequeno, bem pequeno, a idade eu não lembro. Estava em sua casa mal iluminada a título de visita; ele era já velho, havia casado meus pais, e também me batizado. Só me lembro de um único fragmento da conversa (um detalhe). Adorava falar do demônio, talvez seu assunto preferido, como só convém a um exorcista (fui mesmo batizado por um padre exorcista). Contava alguma história de encontro com o demônio, em alguma altura se dera conta: “o diabo está nas fitas!”... era algo assim, sua versão anedótica do clichê – o diabo está nos detalhes. Então, que predileção é essa do diabo? Por que o detalhe? Primeira explicação que me ocorre: acontece que a pequena escala é a escala das brechas, dos melhores esconderijos, é o lugar de combate dos que pouco podem. Porque afinal o demônio é, na guerra divina, a guerrilha (como ele próprio, sentado no bar com Rubem Braga na hora neutra da madrugada, se lamuria):

— Você sabe que, modéstia a parte, eu era o melhor da Turma? Eu era o mais brilhante, o mais feliz, o mais puro, era feito de Luz. Por que é que me levantei contra ELE, arriscando tudo? O Governo atual diz que eu fui movido pela ambição e pela vaidade. Mas todos os Governos do mundo dizem isto de todos os revolucionários fracassados! (...) (BRAGA: 2002)

Na pequena escala se dão as artimanhas, os subterfúgios, as coisas que se passam (se querem passar) despercebidas (as pequenas letras do contrato). O detalhe é realmente algo não visível à primeira vista, quer dizer, torna-se mais perceptível com uma observação mais cuidadosa, o que requer tempo e atenção. E também é assim sua feitura: o detalhe precisa de

mais tempo para ser produzido, e daí o perigo de perder-se nos detalhes, como me acontece com frequência. Perder-se em minúcias tem algo mesmo de diabólico, primeiro pelo prazer compulsivo que às vezes envolve, e em especial se o detalhe se mostra afinal irrelevante, pois lhe rouba tempo. E você sabe, tempo é vida.

Mas não vamos assim condenar o detalhe. Aliás, a expressão tem uma versão especular, menos popular, que no entanto parece ser a original: Deus está nos detalhes.

Deus e o diabo disputando o detalhe. Deve ter afinal sua importância. Mas por que se dar ao trabalho do detalhe?

Voltando ao pequeno, não há dúvidas sobre a sua importância. Talvez importe mais que tudo. No minúsculo existe um mundo em miniatura, tão vasto quanto o grande – e com ele entrelaçado. Os eventos relevantes da vida todos nascem na pequena escala. Nosso próprio corpo é o resultado de uma interação microscópica. O minúsculo pode matar ou curar. O próprio universo já foi infinitamente pequeno em seu começo. Assim também acontece no espírito: um pequeno sentimento pode tomar de assalto todo o corpo. Uma única mágoa pode corroer uma relação.

Mas e o detalhe? Um detalhe, para ser detalhe, não basta ser pequeno, mas deve ser sutil. O perigo do detalhe é passar despercebido, ou ser subestimado quando não deveria. – Ah! É só um detalhe... Não parece um pouco incauto quem fala assim? Afinal, há que se distinguir: nem todos os detalhes são iguais, há os que importam e os que não importam. Mas a diferença não seria forçosamente – sutil?

Outro é o caso da miniatura que compartilha com o detalhe a qualidade do pequeno, tem portanto suas qualidades inerentes, potência, portabilidade etc., mas deve fazer referência, para merecer seu nome, a uma outra versão originária

(mesmo que imaginária) que seja maior em suas dimensões. O modelo em escala reduzida, mais ou menos detalhado, seria uma formulação a princípio semanticamente indiferenciada não fosse pela palavra modelo, que subentende um intuito prototípico ou um aspecto projetual. Muito próximo a ele está o diorama, mais específico em seu uso corrente, apresentando uma certa atmosfera, mais carregado emocionalmente, como uma cena específica que parece congelada no tempo e não como um frio modelo de estudo (embora possa ter funções educativas).

O caso é que miniatura é a palavra mais abrangente. Muitos trabalhos de arte são miniaturas. Na presença de uma miniatura, somos quase todos capturados pelo lúdico¹⁵, talvez porque nos aproximamos da infância (assim como na presença do gigante, e pelo mesmo motivo, me parece). No embate com uma miniatura, há uma sensação de potência aumentada, um pouco talvez como uma onipotência divina (efeito que deve ser maior para a criança – pelo contraste – ela que vive cercada pela escala ampliada do mundo dos adultos). Pode acometer-nos um enternecimento pelo pequeno, ou também a crueldade, a depender da benevolência e humor da divindade em questão (como às vezes as crianças castigam seus brinquedos!).



s/ título; 2020; óleo sobre tela

14 Lembro do curta-metragem *Brinquedo Popular do Nordeste*, de Pedro Jorge de Castro, de 1977, filme emocionante, que registra o fazer artesanal dos brinquedos de barro, de lata e de madeira. Há algo ali que está próximo das *ocupações pendulares*, que me mobiliza de uma forma parecida.

Não são as coisas. Não são, no artesanato, as jangadas de brinquedo que me atraem, nem nas ruas os pregos nas árvores, nem no dia a dia dos povos indígenas os cestos tão bem feitos. Talvez seja o próprio manipular da matéria – o processo vivo do qual essas coisas sobram como espécies de relíquias. Talvez por isso o filme emocione e não tanto os objetos: sou atraído pelas imagens do martelar; o dobrar com precisão uma fina chapa metálica sobre um sarrafo de madeira ou soldar com chumbo quente duas peças de lata, tudo feito com desenvoltura pela ponta dos dedos, uma certa destreza de mãos...

São coisas construídas pela *atividade das mãos*¹⁶, na teimosia da vida sertaneja que fabrica o carrinho de lata, na engenhosidade do trabalhador anônimo na cidade, e que sinto de algum modo rebatido na minha prática, *seja o pintar ou o desenhar*¹⁷.



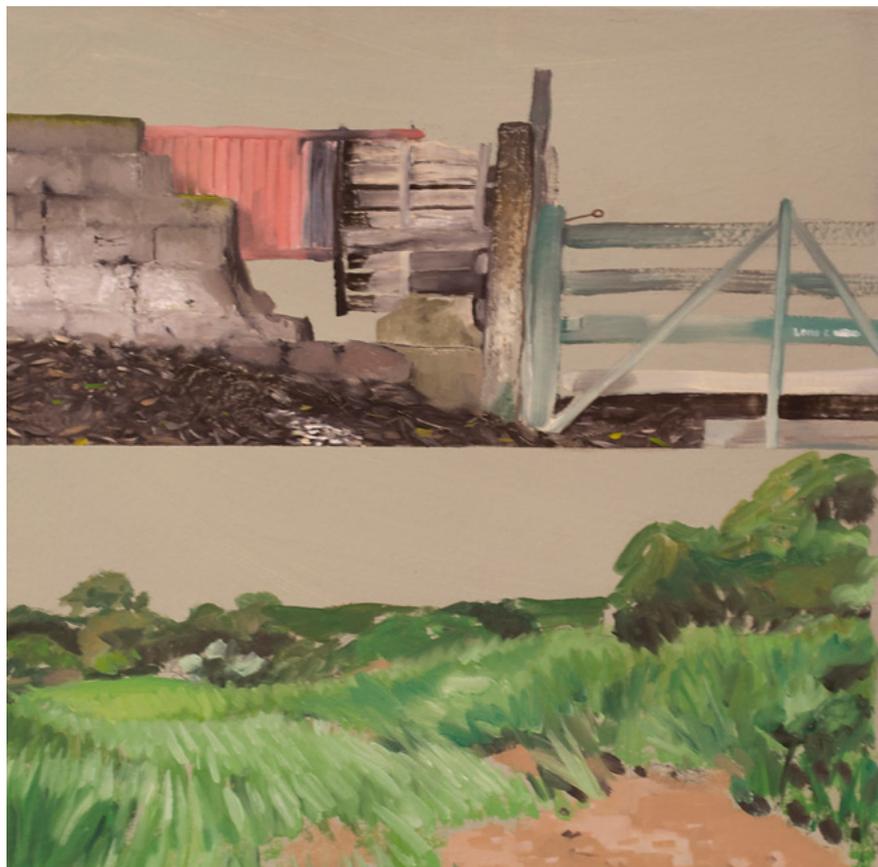
Olhos Rasos; 2019; triptico; óleo sobre tela



Olhos Rasos; 2019; triptico; óleo sobre tela.



Olhos Rasos; 2019; triptico; óleo sobre tela



Olhos Rasos; 2019; tríptico; óleo sobre tela

*A arte recua, mas em direção ao futuro,
em direção a esse futuro imenso e virgem
que as crianças têm diante de si.”*
(COMTE-SPONVILLE, 1997: 268)

15 No fazer manual, também na pintura, algo está em *jogo*. A partir do livro de Johan Huizinga, *Homo Ludens*, é possível pensar alguns aspectos do processo da pintura a partir da ideia de jogo. De partida, algo fundamental se perde já na tradução. A palavra *Spiel*, e o verbo correspondente *Spielen*, assim como no inglês (*to play*), significa tanto *jogar* como *brincar*, unidade terminológica que escapa no português.

Em relação à brincadeira das crianças nos “deparamos imediatamente com aquela característica irreduzível, puramente lúdica, que em nossa opinião resiste inabalavelmente à análise.” (HUIZINGA, 2008: 5)

*Este último elemento, o divertimento do jogo, resiste a toda análise e interpretação lógicas. A palavra holandesa *aardigheid* é extremamente significativa a esse respeito. Sua derivação de *aard* (natureza, essência) mostra bem que a ideia não pode ser submetida a uma explicação mais prolongada. (...) É ele precisamente que define a essência do jogo. Encontramo-nos aqui perante uma categoria absolutamente primária da vida (HUIZINGA, 2008: 5)*

Esse aspecto prazeroso justifica plenamente a brincadeira ou, mais precisamente, *dispensa qualquer justificativa* (e isso se aplica também ao jogo da pintura) ao menos do ponto de vista do brincante (que é o que importa). É uma “categoria primária” da vida. É como a felicidade, a respeito da qual ninguém se pergunta “para quê felicidade?”. A brincadeira poderia até mesmo ser caracterizada por essa dispensa de finalidade; muitos momentos divertidos são inteiramente sem propósito, e essa característica é parte tão essencial da experiência que se perguntar “para quê” quebra imediatamente o encanto.

Brincadeira e arte também compartilham um certo aspecto *extra-ordinário*, uma disjunção temporária da vida cotidiana:

A poiesis é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio

para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na ‘vida comum’, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. (HUIZINGA, 2008: 133)

Assim como Huizinga, Comte-Sponville também faz a aproximação entre brincadeira e arte nessa operação em que “ambos [poeta e criança] se proporcionam ludicamente a presença de um mundo imaginário que levam muito a sério, mas sem o confundir com a realidade (COMTE-SPONVILLE, 1997: 270). E do mesmo modo que “toda criança sabe perfeitamente quando está ‘só fazendo de conta’ ou quando está ‘só brincando’” e “esta consciência do fato de ‘só fazer de conta’ no jogo não impede de modo algum que ele se processe com a maior seriedade, com um enlevo e um entusiasmo que chegam ao arrebatamento.” (HUIZINGA, 2008: 11), também é assim o jogo da pintura, que opera em um mundo apartado do mundo “real”, conservando a mesma capacidade de absorver inteiramente seu jogador.

Essa característica da arte que a aproximação com o jogo torna evidente permite voltar rapidamente a um debate antigo a respeito da característica mimética da arte figurativa.

A crítica modernista dos anos 50 que via a abstração como único caminho possível ainda estava de certa forma marcada por um entendimento platônico da mimese. Platão opunha essência e aparência, depreciando a segunda, que podia apenas, no máximo, produzir a ilusão de vida, duplamente enganadora por ser a imitação (a arte imitando a vida) da imitação (a vida imitando o mundo das ideias). Era portanto, para o filósofo grego, moralmente condenável. Uma flagrante falta de humor. Ora, ninguém olha para um quadro e o confunde com a realidade; se passar pelo real nesse sentido não é

objetivo da arte. E ainda, pior que isso, essa mimese platônica é também um desprezo pela arte, pelo que ela pode alcançar, pois ao colocá-la como reflexo pálido de algo que lhe é superior, afirma sua inferioridade inescapável diante dessa fonte. Isso é verdade tanto para o mundo das ideias de Platão como também para certa ideia modernista de progresso em arte que parecia ver na abstração uma apoteose da pintura. As mortes da pintura anunciadas uma após a outra são reflexo de pensamentos do mesmo tipo, pois na pergunta “o que resta fazer?” a possibilidade da invenção e a singularidade do sujeito são ignoradas.

Me parece que a questão é bem colocada por Benedito Nunes, tratando da natureza do objeto estético, ao apresentar a visão de que “não sendo real, mas necessitando da realidade para existir, o objeto estético (...) é, segundo Max Bense, *correal*” (NUNES, 1999: 37). Acho que nessa “correalidade” voltamos à questão da brincadeira: a pintura ocupa um espaço tensionado com o real, sem, no entanto, pretender se passar por ele. Um espaço animado pela capacidade lúdica do espírito, pré-requisito para participar do faz de conta.

Na pintura, me parece, é a própria pintura que está em jogo. O resultado da brincadeira é ela própria, mas como na brincadeira das crianças, o processo vale mais que o resultado para quem brinca.

No entanto, a brincadeira, o jogo, não é só prazer. O jogo também é “tenso”, e nisso concordamos com Huizinga quando diz que “é este elemento de tensão e solução que domina todos os jogos solitários de destreza e aplicação (...) Porque, apesar de seu ardente desejo de ganhar, deve sempre obedecer às regras do jogo”. (2008: 14)

É verdade que cada pintura pode ter suas próprias regras

inventadas (como os constrangimentos literários do grupo Oulipo), mas ainda que sem regras decididas de antemão, ela ainda está constrangida pelos limites do próprio corpo, os mecanismos de funcionamento da realidade material, e também progressivamente pelos elementos que vão sendo incluídos ao longo de seu processo. E nisso se parece mais com a brincadeira do que com o jogo, distinção aliás que, como já insinuamos, nos interessa suspender.

Na pintura, jogo solitário, há um embate constante entre a mão (e a intencionalidade) e tudo aquilo que *escapa ao controle* – interno e externo. A pintura é uma construção em que uma pequena alteração afeta grandes áreas do trabalho e os sentimentos de tensão e prazer se alternam justamente devido a esse aspecto de incerteza. É como o relato de James Lord, em *Um retrato de Giacometti*, em que descreve o processo do pintor como uma angustiada alternância entre a construção e desconstrução da pintura. O retrato, que parecia estar caminhando na direção “certa”, de repente podia ser arruinado por uma alteração qualquer e tudo devia ser refeito. É uma experiência comum e compartilhada na pintura.

O jogo da pintura, como todo jogo – e é afinal pelo que se joga – não tem o resultado dado de antemão. O que mantém o jogo vivo é a incerteza e o acaso¹⁸ (contra o qual se luta ou com o qual se aprende a jogar).



Elder Rocha; série Soft Porn; 2016; óleo e feltro sobre tela 02

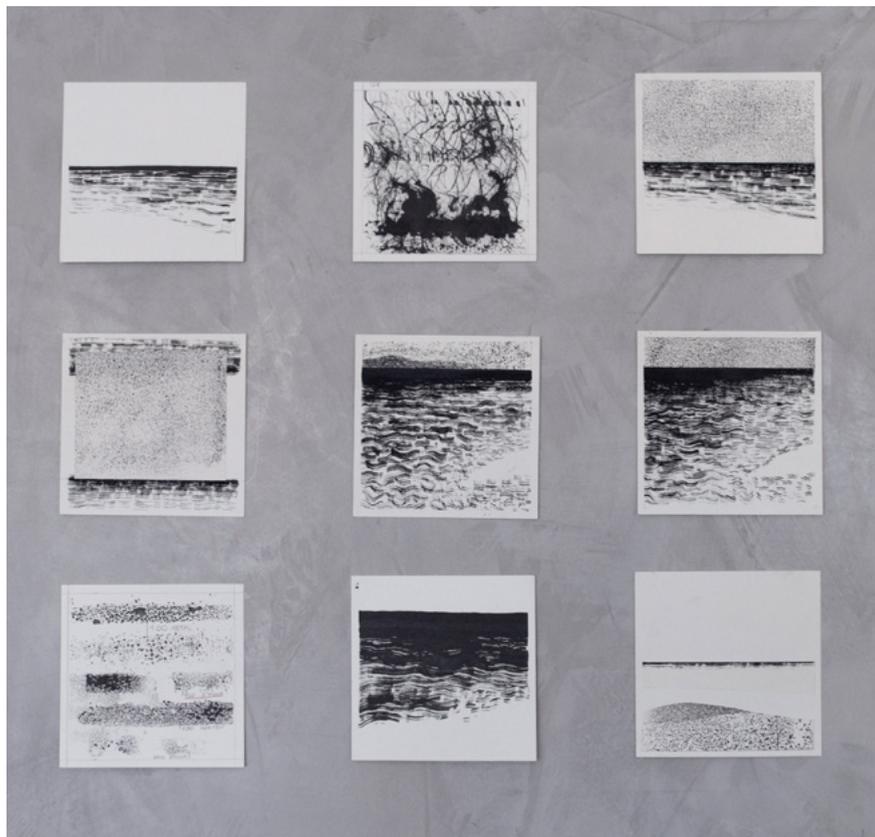
16 O fazer manual, essa capacidade humana cada vez mais anacrônica de intervir no mundo de forma analógica, pelas mãos, parece submetido a uma condição ambígua. Por um lado tende a se tornar cada vez mais defasado do ponto de vista da produção (mesmo na arte, com a incorporação dos meios digitais e, mais profundamente, pelas operações conceituais desmaterializadas), por outro, sentimos que está irrevogavelmente ligado ao corpo e à presença. Não é sem consequências que se ignora o corpo. Essa é uma alienação brutal. Talvez por isso o fazer manual seja parte tão central do meu desejo como artista.

Não que o ponto seja a habilidade manual que pode aparecer tanto na arte como no artesanato. Embora haja uma desenvoltura típica da prática, em que também transparece a intimidade com o material, é falso que esteja sempre voltada para a busca de algum tipo de perfeição ideal. É uma postura mais relaxada que me interessa – que comporta a variação não intencional, própria do feito à mão, sem a pretensão maquinal de criar uma cópia perfeita, ao mesmo tempo em que também não existe o interesse explícito em variar a técnica (recurso superficial para a criação de novidades). Nem por um lado, nem pelo outro, a técnica chega a tornar-se uma preocupação fundamental.

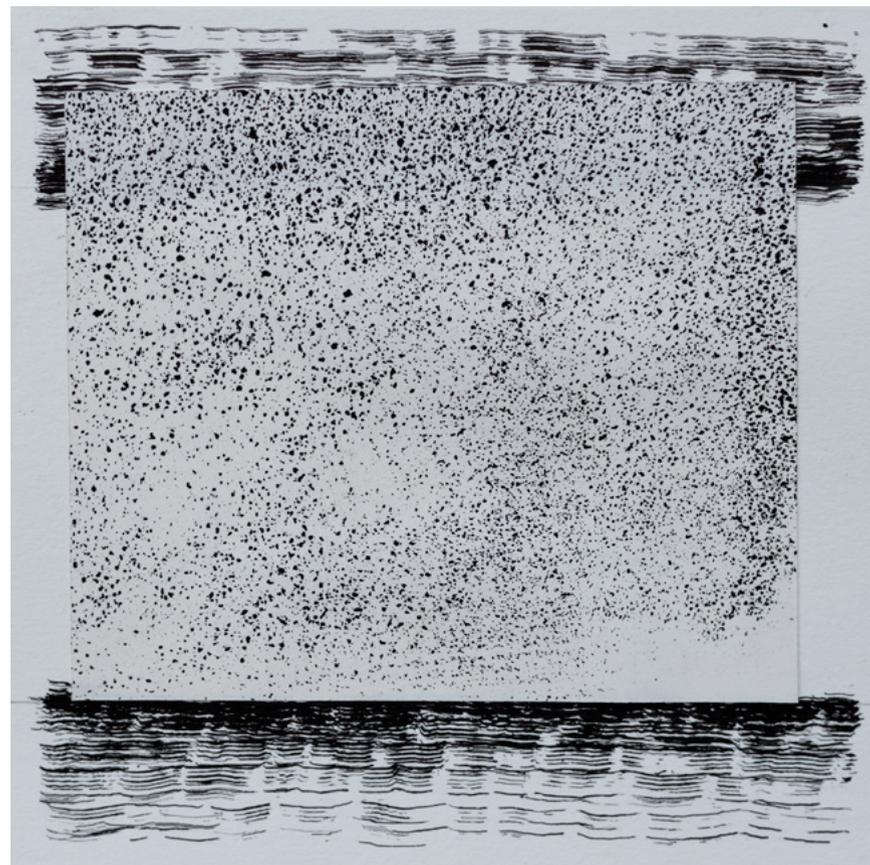
É um sentimento que vejo compartilhado entre muitos artistas, até em casos de aparente virtuosismo, como por exemplo quando Lucian Freud declara que – “Eu nunca penso sobre a técnica. Se tanto, o que ela faz é te atrapalhar”. (FREUD, 1988). A declaração pode até surpreender a princípio, mas de fato o que vemos em suas telas não é o registro de uma execução perfeita, de um jeito de fazer prescrito por uma tradição, mas o resultado de uma observação obsessiva, mesmerizada e perdida de forma não hierárquica com todos os matizes das superfícies sob a luz e das diferentes formas que os materiais adquirem em seu embate com a gravidade (seja tecido ou carne e osso). É notável que artistas com técnicas muito distintas se aproximem nesse ponto, se comparamos por exemplo a declaração de Richard Serra: “Certos processos formais podem ser aprendidos – métodos adquiridos que acabam por se tornar um empecilho. Não há uma maneira de fazer um desenho – há apenas o desenhar.” (SERRA, 2014: 49). Assim, me parece que por trás de declarações desse tipo está o entendimento (que compartilho) de que a técnica, no sentido de jeito de fazer, é uma parte do processo que se quer

viva. O esforço é fazer com que seja, uma vez que sempre existe, mais invenção que tradição.

O artista que corta a madeira, martela o metal, molda a argila, talha o bloco de pedra, traz até nós um passado do homem, um homem antigo, sem o qual não estaríamos aqui. Não é admirável vê-lo em pé, entre nós, em plena era mecânica, esse sobrevivente obstinado da era das mãos? Os séculos passaram por ele sem alterar sua vida profunda, sem fazê-lo renunciar a seus modos antigos de descobrir o mundo e de inventá-lo. (...) Num ateliê de artista, estão inscritas por toda parte as tentativas, as experiências, os presságios da mão, as memórias seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manipular. (FOCILLON, 2012: 19)



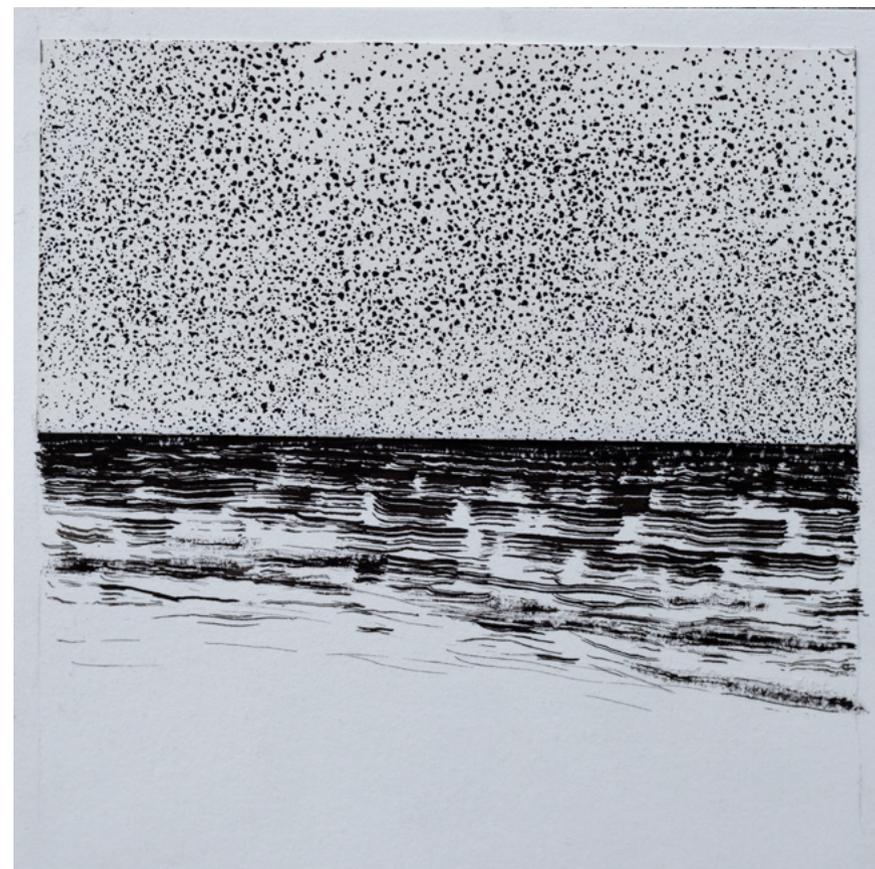
O Cheiro Antigo do Mar; 2018; nanquim e colagem sobre papel



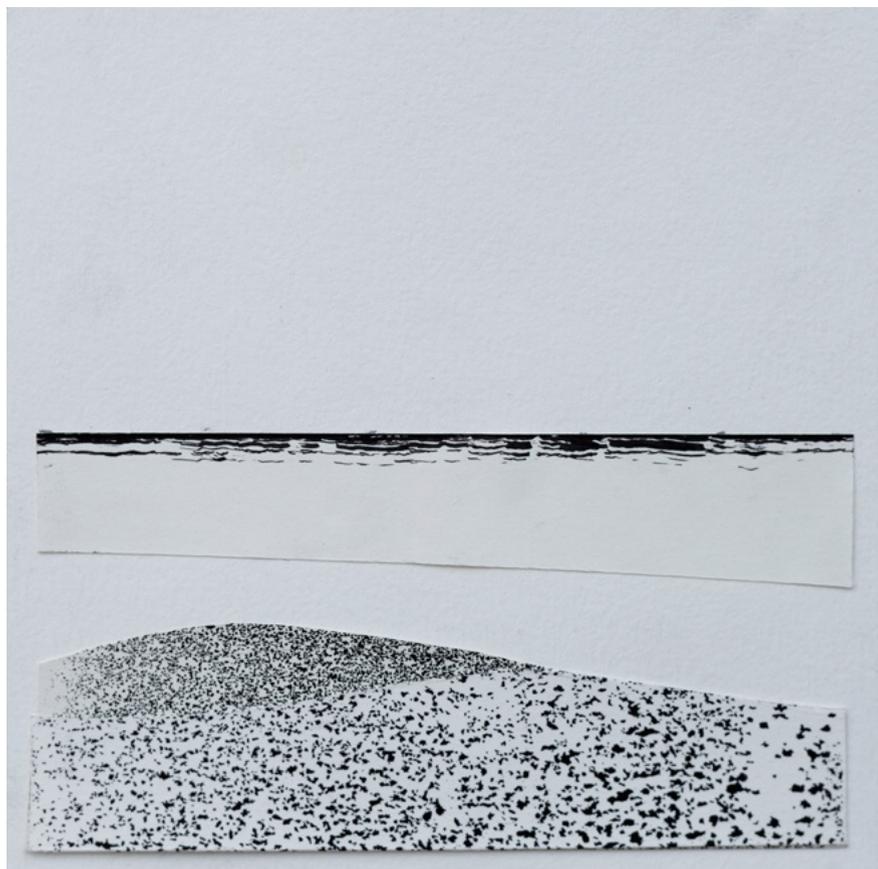
O Cheiro Antigo do Mar; 2018; nanquim e colagem sobre papel



O Cheiro Antigo do Mar; 2018; nanquim e colagem sobre papel



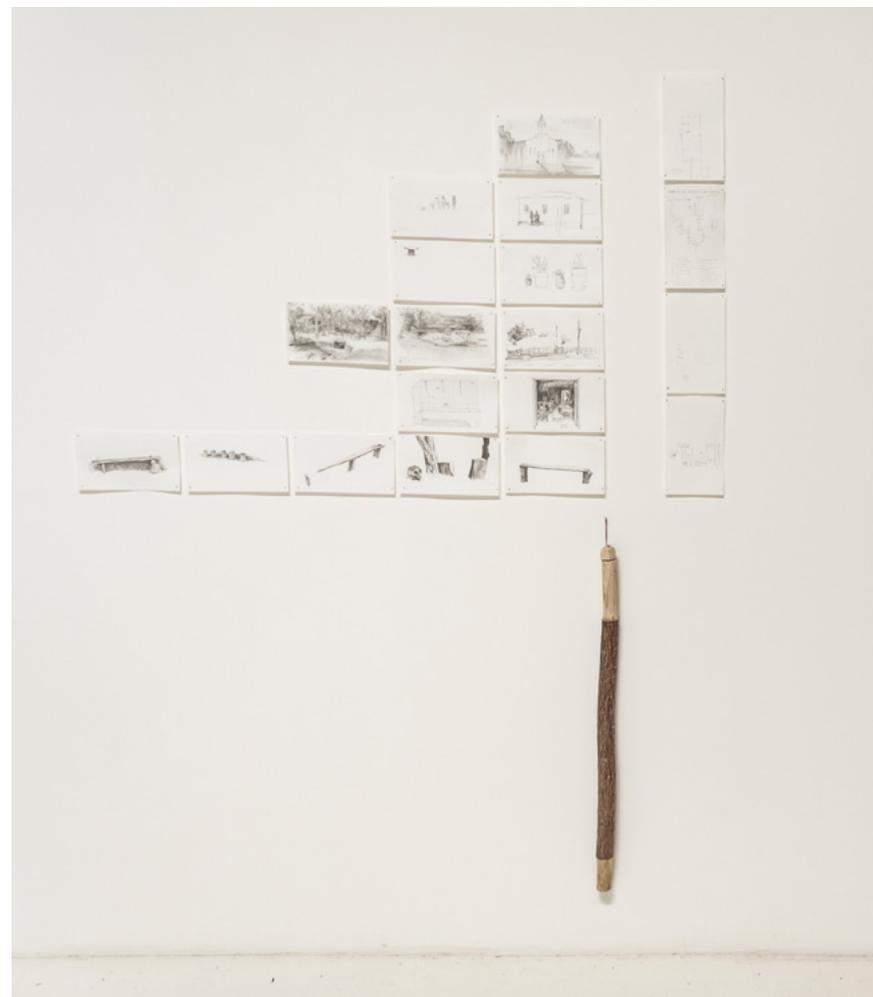
O Cheiro Antigo do Mar; 2018; nanquim e colagem sobre papel



O Cheiro Antigo do Mar; 2018; nanquim e colagem sobre papel

17 De frente para uma grande superfície de papel branco, onde há um enorme trapézio preto, nota-se que foi construído pelo esfregar vigoroso de – um bastão oleoso, se lê na plaquinha – e apesar de sua textura muito aparente, um tanto sensual, permanece silencioso como um Moai. Richard Serra chama essas suas formas gigantescas de desenhos.

Não é de se admirar. Se, para falar da produção contemporânea, a diferença mais evidente entre pintura e escultura está sensivelmente fragilizada (ferida de morte, digamos assim), me parece que nada resta da distinção entre as categorias pintura e desenho, com exceção deste seu último bastião que é o conjunto de materiais convencionalmente associados a uma e outra – que produzem é claro, grandes diferenças nos processos e resultados. Essas diferenças por sua vez guiam naturalmente decisões de ordem prática: se preciso de cor terei uma tendência a escolher a tinta por conveniência e gosto; sobre papel os materiais secos são mais cômodos etc. É claro, além disso cada um pode fabular suas próprias distinções conforme as peculiaridades de sua poética, no que eu terei até muito interesse em outro momento. Mas aqui, de forma geral, para as questões que se vêm tratando, as duas categorias não se distinguem. Portanto sigo usando as palavras pintar e desenhar por comodidade, por falta de uma terceira, seguindo a classificação conforme os materiais usados nos trabalhos.



Mapeamento de Olhos d'Água; 2019; lápis, grafite sobre papel e borduna de madeira talhada

18

Acaso é palavra que vem do latim, *a casu*, do verbo *cadere* – cair. *A casu* significa aquilo que de forma inesperada acontece. O acaso é o imprevisto.

Está intimamente ligado ao aleatório, pelo que se entende a ausência de uma causa *assinalável*. Por sua vez, assinalável subentende a possibilidade, em última instância, de seu aspecto ilusório. Algo como uma miopia inescapável a que estamos submetidos por força das nossas limitações. Talvez o mundo não seja caótico afinal. É possível que a realidade seja apenas a muito, muito complexa rede de eventos do mundo em suas relações de causalidades simultâneas. Isso permaneceria verdade mesmo para o clássico evento aleatório – o lançamento de dados. Para tentar prever os resultados, somos obrigados a recorrer à probabilidade. O fazemos porque não possuímos informação suficiente diante da complexidade das interações, no entanto o processo parece ser determinístico.

Se de fato existe algo que escapa à causalidade, é um problema para a Física. A existência do aleatório objetivo, no sentido radical de algo irreduzivelmente indeterminístico (e não um reflexo de nossas limitações cognitivas) – é algo sugerido por algumas interpretações da mecânica quântica, sendo a interpretação de Copenhague a mais aceita dentre elas, mas não há consenso entre os especialistas da área, como afirma o físico Carlo Roveli (2019), conhecido por sua interpretação relacional da mecânica quântica.

Em suas lições de física, o Nobel de Física Richard Feynman declarou: “posso dizer com segurança que não há ninguém que entenda mecânica quântica”. (FEYNMAN, 1985: 129). O fato de que os especialistas da área são enfáticos em reconhecer sua ignorância (a beleza da ciência!) sobre os significados e as interpretações da mecânica quântica, enquanto leigos parecem confortáveis em tirar conclusões, deveria ser suficiente para o ceticismo em relação ao emprego da palavra “quântica” como uma palavra mágica para corroborar opiniões fora do contexto imediato da mecânica quântica.

Seja como for, se a existência objetiva do indeterminável na pequeníssima escala subatômica da física quântica ainda não é bem compreendida, seria certamente uma extrapolação indevida usá-la para postular sua existência na nossa escala macroscópica como se soubéssemos do que estamos falando.

Então, é possível que na realidade, onde parece existir o acaso e o aleatório, o que haja de fato seja a complexidade do mundo e a nossa incompreensão.

Isso certamente não abole o acaso de nossas vidas, que continua a nos facinar¹⁹. Quando ele nos entretém, chamamos coincidência. Quando nos fere, azar. Se nos beneficia, sorte. Se nos resignamos, destino. Se parte o coração, tragédia. Mas para muitos dos acontecimentos, não nos ocorre pensar em acaso. Na maior parte do tempo, o mundo segue seu curso, até que, pegos de surpresa, nos atinge de novo – ilusão ou não, sorte e azar – o acontecer do mundo é insondável para nós, principalmente naquilo que mais importa. A vida nunca deixa de decepcionar ou surpreender, dependendo da disposição de vivê-la.

19

Não é rara essa situação em que de repente você se percebe superado pelo acaso.

Por exemplo, quando na paleta onde se misturou a tinta surge uma qualidade que supera algo na pintura em processo. É uma qualidade pictórica do mesmo tipo que existe no muro velho onde crescem líquens ou na formação aleatória de borra no fundo da xícara de café. Talvez ali no fundo da xícara, na composição abstrata que se forma, ainda que não seja possível desvendar a interação das forças que determinam a posição exata que cada partícula de café ocupa, intuímos que não seja exatamente aleatória e gratuita sua dança; percebemos como o resultado preciso de um processo todavia insondável.

Em comparação, um esforço intencional e controlado de composição às vezes assume um aspecto limitado, às vezes frustrante, que reflete nossas próprias limitações (o que não impede de, por vezes, estar precisamente aí sua beleza).

O acaso exerce certo fascínio no mundo da arte seguramente há muito tempo. O compêndio de Chu Ching-Hsuan – *Registro dos pintores de renome da dinastia Tang* – registra no ano de 840 na China métodos de diversos pintores que incluem o acaso, como o do “homem da montanha de Fan Yang”:

(...) esse ermitão se referia à sua técnica como ‘pintura da água’, a qual demandava um tanque quadrado com dez pés de lado e um de profundidade, com o piso e as paredes revestidas de argila e preenchido de água. O pintor então preparava nanquim e pigmentos que ele espalhava livremente na superfície da água, criando uma caótica mistura de cores. Depois de vários dias, quando toda a água já havia escoado, ele colocava tiras de seda sobre o piso do tanque, friccionando de tal forma que, quando removida, revelava pinhos antigos, rochas estranhas, pessoas, animais, casas e árvores”. (LACHMAN, 1992: 501)

No entanto, pelo menos na arte ocidental, talvez tenha sido o Dadá o movimento que como nenhum antes legou ao acaso uma posição tão central. Desde então, com frequência o acaso é concebido como o contrário (*ou o antídoto*) do intencional. Uma forma de desencarcerar-se de si mesmo, de sua história, pré-suposições, pré-conceitos etc. Muitas vezes o interesse do artista repousa justamente nessa confiança na superioridade do acaso em relação ao intencional; às vezes por uma perspectiva puramente estética, às vezes com um significado mais profundo compondo também seu valor. Este último parece ser o caso do Dadá.

Assim como outros dadaístas, tanto Duchamp (que acumulou em seu *Grande Vidro* uma série de procedimentos que incluíam o acaso, finalmente declarando a obra pronta quando o vidro acidentalmente se rachou durante um traslado), quanto Hans Arp (que produzia poemas pinçando de jornais frases e palavras ao acaso como forma de escapar ao controle racional) formularam razões para essa inclusão deliberada do acaso em suas obras. Mas se Duchamp incluía o acaso como meio de evitar a interferência do gosto, que ele equipara ao hábito, para Hans Arp, o acaso assumia uma significação mais profunda, como argumenta Dawn Ades (STANGOS, 1991: 81-99). Essa confiança que depositava no acaso ultrapassava (e negava) um interesse estético; se apoiava em uma vontade de “destruir as razoáveis ilusões do homem e recuperar a ordem natural e absurda. Dadá quer substituir o contrassenso lógico dos homens de hoje pelo illogicamente desprovido de sentido” (ARP apud ADES in STANGOS, 1991: 84), uma posição marcada pela decepção com a racionalidade humana diante da primeira guerra mundial que eclodia.

Enquanto o Dadá possuía esse aspecto reativo em relação à racionalidade e à lógica e era acompanhado de um

niilismo irônico, o Surrealismo por outro lado se organizou em um conjunto de regras e princípios (STANGOS, 1991: 85) com uma posição muito central ocupada pelo automatismo. O automatismo está estreitamente relacionado ao acaso pelo fato de ambos serem incluídos nos processos artísticos com a função de impedir o controle intencional do artista, se cristalizando na própria definição do movimento dada por Breton no primeiro manifesto: “SURREALISMO, s.m. Puro automatismo psíquico pelo qual se propõe exprimir (...) o verdadeiro funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão” (BRETON, 1924: POSIÇÃO 205-206). A confiança nesse princípio era tal que acompanhava a vontade de “demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida”.

Ressalta-se também, ao lado desse otimismo, a passividade do artista: “Nós, porém, que não nos dedicamos a nenhum trabalho de filtração, que nos fizemos em nossas obras os surdos receptáculos de tantos ecos, modestos aparelhos registradores que não se hipnotizam com o desenho traçado, talvez sirvamos uma causa mais nobre.” (BRETON, 1924: POSIÇÃO 218-220.)

Tais procedimentos que incluem o acaso certamente revelam algo do caos subjacente da natureza, o que se torna quase irresistivelmente interessante para nós, uma vez que estamos nós mesmos, em nossas vidas, imersos em processos semelhantes. Mas se o processo é deixado inteiramente nas mãos do acaso, isso parece colocar fora de jogo o sujeito que julga, sente e pensa. Essa passividade que o surrealismo propõe, de certa forma está ligada à ideia de inspiração que, outrora divina, agora emana do inconsciente. Talvez por incapacidade de uma adesão irrestrita a esse

pensamento, Hugo Ball, depois de “ter ido mais longe que qualquer outro na busca de uma nova linguagem para a poesia”, tenha se retirado do Dadá: “Examinei-me cuidadosamente e concluí que nunca poderia desejar boas-vindas ao caos.” (STANGOS, 1991: 85).

Se o resultado de um processo aleatório é aceito não importa qual seja, isso significa na prática que a proposta artística não pode fracassar de modo algum. Significa um desengajamento, uma desconexão. O processo perde potência tanto quanto em uma outra proposta em que tudo é determinado de antemão. A possibilidade de fracasso, que é essencial também no jogo, é o que mantém o processo vivo e tensionado. Há também a importante e sutil diferença entre aceitar qualquer resultado (em que o fracasso não existe) e a atitude quase oposta e poderosa de aceitar o fracasso como fracasso, como no absolutamente emocionante *Santiago*, filme de João Moreira Salles de 2007, em que o diretor resgata as cenas de um documentário nunca concluído sobre o mordomo da família. A nova montagem é uma história do personagem, mas sobretudo sobre o fracasso do cineasta em lhe dar voz no momento crítico; a confissão de uma perda irrecuperável e uma autocrítica sincera, com uma honestidade que transforma o fracasso em beleza, mas de modo algum negando-o como fracasso.

Voltando ao acaso, a confiança nesses procedimentos que excluem a intencionalidade, o controle, a razão ou a lógica às vezes se torna quase messiânica. Se, no outro extremo, o acaso, o descontrolado, o irracional é recusado com veemência por uma postura excessivamente racionalista, nesses é adorado como uma salvação. É afinal um pensamento religioso. Mas talvez seja preciso “perdoar o real por não ser Deus. (...) Amá-lo, mas sem ilusões.” como diz Comte-Sponville (2000: 79).

Gehard Richter, para quem o acaso tem papel central (em especial em seus trabalhos abstratos) descreve seu processo como uma busca quase cega, onde o acaso funciona como tema e como método, como forma de introduzir algo “objetivo” (2009: 214). Um método “para seguir em frente, para erradicar meus erros, para destruir o que eu resolvi mal, para introduzir algo diferente e disruptivo. Sou constantemente maravilhado por perceber o tanto que o acaso é melhor que eu.” (2009: 182)

Novamente, também Richter percebe nele uma qualidade mais profunda, como se os procedimentos que incluem o acaso fossem análogos, ou desvelassem, os princípios subjacentes da natureza: “Usar o acaso é como pintar a natureza – mas qual evento casual, entre todas as incontáveis possibilidades?” (2009: 141)

Talvez isso mesmo – essa aproximação tão recorrente entre o acaso e a natureza – seja motivo para não nos empolgarmos demais com o acaso, como se ele contivesse uma espécie de resposta ou solução. Não é na natureza que existem coisas como sentido e valor, nós as inventamos. Perdemos o real por não ser Deus. *Não há salvação, nem solução final*²², nem na natureza, nem no acaso. Ainda temos todo o trabalho adiante. E nisso pelo menos há mais liberdade.

Voltando à citação de Richter, ao mesmo tempo em que percebe essa significação profunda da relação com a natureza, ele sublinha a necessidade da decisão – “qual evento casual?” – diferenciando seu processo do automatismo e daquele aspecto de quase culto ao acaso: “Acima de tudo, nunca é o acaso cego: é um acaso que é sempre planejado, mas também sempre surpreendente” (2009: 182). Em entrevista, falando

sobre a produção de suas aquarelas, para as quais não tem um projeto predefinido, descreve o processo de construção delas como “algo sendo criado por si mesmo, onde só se tem que observar para intervir no momento certo – nesse caso, para interromper. Aqui, portanto, é mais uma questão de conseguir decidir do que realmente fazer alguma coisa.” (2009: 342).

Parece haver aí um aspecto fundamental: a reabilitação do sujeito, resgatado de sua passividade, para lhe restituir um papel central na elaboração do trabalho, ainda que reconhecendo sua pequenez diante do real. Essa contradição, esse embate desigual, que é a grandeza do esforço humano tomado do ponto de vista materialista, talvez seja o que me atrai no modo como percebo o trabalho de Richter. Abraçando uma angustiada dúvida, uma incapacidade para respostas, ainda assim arrisca-se. Talvez a profusão e heterogeneidade de sua produção seja o resultado desse fracasso em aderir a qualquer posição. Um fracasso maravilhoso.

Nesse contexto, a relação com o acaso que passei a procurar poderia muito bem se aproximar do que William Kentridge chama de “fortuna”, algo entre a fria estatística e o controle racional, uma série de *agenciamentos* que acontece durante o tempo do trabalho, no espaço do ateliê. Para Kentridge o ateliê é o espaço onde as coisas acontecem, um espaço que “tem sempre mais coisas do que fazem sentido” (TONE, 2013: 25), coisas que contaminam o que está sendo produzido.

Por meio dessa deriva íntima, Kentridge cria narrativas não lineares e, ainda que marcadas por referências a histórias e lugares da África do Sul, seus trabalhos se encontram numa situação híbrida que vinculam política e poética, questões individuais e sociais.

Nessa ideia de fortuna como uma espécie de acaso dirigido, que é responsável pelo andamento do processo de criação em

oposição a um plano predeterminado, o trabalho acaba por aproximar-se novamente da ideia de jogo.

Desejei uma pintura como um campo para jogar um jogo sem regras, sem objetivos prescritos, onde pudesse operar uma errância entre memórias e leituras, em devaneios, onde tudo que aparece ao espírito pode ser convocado para entrar na brincadeira. Ela inclui não só o prazer, mas também o inesperado, o acidente, o imprevisto. Ela exige presença²⁰.



Ex Futuro Mestre Jangadeiro; 2018; tríptico; óleo sobre tela



Ex Futuro Mestre Jangadeiro; 2018; tríptico; óleo sobre tela

Ex Futuro Mestre Jangadeiro; 2018; tríptico; óleo sobre tela



Ex Futuro Mestre Jangadeiro; 2018; tríptico; óleo sobre tela

20 O que é isso que se chama presença, que aparece tanto salpicada aqui e ali pelo texto? Antes mesmo de começar, as palavras faltam e escorregam. Parece que com as coisas mais primárias acontece algo assim: tudo é muito óbvio contanto que não se tente discorrer sobre elas, como no célebre enunciado de Santo Agostinho quando se perguntava: “O que é o tempo, afinal? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas, se me perguntam e eu quero explicar, já não sei.”

O tempo e a presença têm uma ligação profunda, e talvez seja preciso falar primeiro do tempo. Não apenas porque a presença só pode ser vivenciada no tempo (como tudo), mas especialmente porque o exercício da presença parece modificar de alguma forma o próprio tempo.

Essa alteração se dá, é claro, não no tempo da natureza, mas no tempo para nós, ou como também é comum dizer – no tempo da alma. São coisas radicalmente diferentes. Aliás, a Física do Século xx descobriu um tempo tão misterioso que parece haver mais consenso sobre as características de sua experiência subjetiva do que sobre sua realidade objetiva, que chega às vezes a ser posta em dúvida; voltaremos a isso.

O que parece mais ou menos consenso é que o tempo para nós, que Comte-Sponville prefere diferenciar chamando-o *temporalidade*, é uma fabricação do espírito, que dá uma aparência de existência ao que não tem realidade objetiva independente da consciência: o passado e o futuro. Ora, o passado não existe mais, e o futuro ainda não é:

O passado? Nunca é ele que percebemos, mas seus restos ou seus vestígios (monumentos, documentos, lembranças...), que são presentes. O futuro? Nunca é ele que percebemos, mas seus signos ou suas causas, como dizia Santo Agostinho, ou ainda, suas antecipações em nós (previsões, projetos, esperanças...), e tudo isso só existe no presente.” (COMTE-SPONVILLE, 2000: 48)



Nelson Felix, Grande Budha, 1985-2000

A temporalidade é uma parte central nossa. Em grande parte nosso cérebro é um mecanismo que coleta memória do passado a fim de usá-la continuamente para prever o futuro. Isso acontece em escalas de tempo variadas, desde intervalos curtíssimos, como perceber a aproximação de um objeto e prevendo seu movimento desviar o corpo para evitar a colisão

(milésimos de segundos), até intervalos de meses ou anos para programar qualquer ação de resultado a longo prazo. É claro que o cérebro capaz desse tipo de operação foi selecionado por seleção natural por aumentar as chances de sobrevivência do indivíduo ou seu grupo familiar, mas nos deu também uma série de efeitos colaterais imprevistos. Alguns bons, como a capacidade de contar histórias, lembrar das coisas e planejar o futuro, mas também, talvez na mesma proporção, uma ansiedade lascada, o medo da morte, os remorsos etc.

Já no tempo da natureza, se alguma coisa existe é o presente; passado e futuro subsistem apenas no espírito, e sempre no presente, como memória e antecipação. No entanto, a própria existência do presente é intrigante, uma vez que une e separa o passado do futuro e parece não passar do limite de uma divisão infinita, como o ponto sem dimensão; “um ponto sem dimensão não é espaço; um instante sem duração não é tempo” (COMTE-SPONVILLE, 2000: 44) e por isso “o presente não é nada, dizia Santo Agostinho, já que ele só é deixando de ser”. (Ibid.: 45-6). A formulações semelhantes vão chegar outros pensadores ao longo dos séculos, como Montaigne e Sartre.

Essa conclusão de o presente, por ser limite, não ser nada; esse niilismo cronológico acaba por desembocar em um niilismo ontológico que “a experiência basta para rejeitar” (Ibid.: 20). Se o passado e o futuro subsistem *apenas* na alma e não têm existência independentemente da consciência, o presente contém tudo. Entre nada e nada, tudo:

Um instante? Não, se entendermos por isso um limite entre o passado e o futuro. Se o passado e o futuro não são nada, nada os separa: só há o presente, que não poderia ser um limite, já que é tudo. (COMTE-SPONVILLE, 2000: 51)

Mas se já não estamos falando de temporalidade mas de tempo da natureza, trata-se também de uma questão fundamental da Física, e aí parece haver também a rejeição da ideia do presente como limite ou ponto sem dimensão. Carlo Rovelli nos conta em seu livro *A ordem do tempo* que a física quântica parece ter identificado os quanta de tempo, isso é, seus grãos elementares. A granularidade é onipresente na natureza, parece haver uma escala mínima para todos os fenômenos. O espaço-tempo é, como Einstein previu, uma entidade física como as demais e não uma espécie de pano de fundo onde as coisas acontecem; chega-se à conclusão surpreendente de que o tempo, afinal, não é infinitamente divisível, mas granular. O tempo mínimo, denominado “tempo de Planck”, possuiria um centimilionésimo de um bilionésimo de um bilionésimo de um bilionésimo de um bilionésimo de um segundo (10^{-44}) não é de admirar que pareça contínuo para nós. Mas se existe um intervalo mínimo de tempo, abaixo dessa escala já não é possível identificar “tempo” nem mesmo em sua acepção mais simples. Na pequeníssima escala, o tempo desaparece das equações. Um mundo sem tempo.

Desses desconcertantes desenvolvimentos da física quântica, a interpretação a que chegam alguns físicos – a concepção do chamado “universo em bloco”, um universo estático onde todos os acontecimentos da história existiriam simultaneamente (e onde a passagem do tempo seria uma pura ilusão emergente apenas em nossas mentes) – está longe de ser consenso. O próprio Rovelli, cuja especialidade é justamente a escala mínima da física quântica, conclui diferentemente que “a ausência da quantidade ‘tempo’ nas equações fundamentais não significa um mundo congelado e imóvel. Ao contrário, indica um mundo onde a mudança é onipresente” (ROVELLI, 2018: 80).

Assim, o que parece definitivamente em cheque não é o tempo, mas o Ser. É interessante que em seu livro Carlo Rovelli dedique um capítulo à “inadequação da gramática”, pois aqui as definições importam:

Pode-se pensar o mundo como constituído de coisas. De substância. De entes. Do que existe. Que permanece. Ou então pensar que o mundo é feito de eventos. De acontecimentos. De processos. Do que sucede. Que não dura, que está em contínua transformação. Que não permanece no tempo. A destruição da noção de tempo na física fundamental é a derrocada da primeira dessas duas perspectivas, não da segunda. É a realização da onipresença da impermanência, não da estaticidade num tempo imóvel. (Ibid.: 80-1)

Pensar o mundo como feito de coisas, de entes, não “funciona”:

Um protótipo de uma ‘coisa’ é uma pedra: podemos perguntar onde ela estará amanhã. Um beijo, por sua vez, é um ‘evento’. Não faz sentido perguntar para onde terá ido o beijo amanhã. O mundo é feito de redes de beijos, não de pedras. (Ibid.: 81)

O que “funciona”, portanto, é pensar o mundo como uma rede de eventos. Poderíamos considerar a pergunta poeticamente, “para onde vão os beijos?”, como o branco da neve de Shakespeare. Mas o mais bonito para mim é essa idéia do mundo como uma rede de beijos. É afinal a mesma conclusão a que chega Comte-Sponville:

Se, com Platão, define-se o ser pela permanência (o que faz dele um contrário do devir), admito de bom grado que não há ser(es), já que tudo muda ou desaparece: não há ser(es), não há senão devir. Em compensação, se, com a maioria dos gregos, define-se o ser pela presença ou a existência em ato (o que faz dele um contrário da ausência ou do nada), não vejo como se poderia contestar que há ser ou seres: se nada fosse, nada poderia mudar, e não haveria nem mesmo devir. (COMTE-SPONVILLE, 2000: 142)

Ambos os autores (Rovelli em *A Ordem do Tempo* e Comte-Sponville no *Tratado do Desespero e da Beatitude*), curiosamente, nos trazem o mesmo relato de tradição budista que aparece no *Milindapañha*, em que o sábio Nagasena responde às perguntas do rei grego Menandro. “Qual teu nome, mestre?”, pergunta o rei. “Senhor, eu me chamo Nagasena (...) Não passa, senhor, de uma designação cômoda, uma expressão, uma simples palavra: não há Eu a encontrar aqui.” Replica o rei: “Quem então tem vestes e alimentos? Quem vive na virtude? Quem mata, quem rouba, quem sente prazer, quem mente? Se não há nenhum artífice, já não há nem bem nem mal (...) O que é então esse Nagasena? Nagasena são os cabelos? São as unhas, os dentes, a carne ou os ossos? É o nome? São as sensações, as representações, o conhecimento?” Tudo isso negando, o sábio rebate usando a mesma linha de argumentação do rei, perguntando-lhe onde existe a carroça que o trouxe ao encontro: “A carroça são as rodas? A carroça é a carroceria? A carroça é o jugo? A carroça é o conjunto das partes?” E o rei responde cautelosamente que “carroça” diz respeito apenas à relação entre, e com, o conjunto de rodas, carroceria, jugo... ao seu funcionamento em conjunto e em relação a nós, e não

existe a entidade ‘carroça’ além dessas relações e eventos. Da mesma forma, conclui o sábio, o nome “Nagasena” designa apenas um conjunto de relações e acontecimentos.

É afinal uma parábola da impermanência, ponto central dessa doutrina essencialmente ateia que é o budismo. Somos afinal processos temporários, acontecimentos relativamente estáveis. Assim como todo o resto daquilo que percebemos como seres ou entes.

É interessante esse ponto onde uma doutrina milenar, uma filosofia materialista, uma interpretação da mecânica quântica e a experiência subjetiva se encontram: o mundo é mudança, é uma rede de eventos. “O ser continua e muda, e é isso que chamamos de tempo” (COMTE-SPONVILLE, 2000: 141). E Rovelli: “Se por ‘tempo’ entendemos nada além do que o acontecer, então tudo é tempo: apenas o que está no tempo existe.” (2018: 85) A impermanência de tudo, que não obstante, é sempre presente.

É portanto nesse presente sempre presente da natureza que se dá a temporalidade, o tempo da alma, em que se fabrica o passado e o futuro, cuja presença é tão real para nós que com tanta facilidade nos perdemos neles, como na queda do personagem de Auster:

Como o tecido dessas meias é ultrafino, e como o assoalho de madeira é ultraliso, Blank descobre, após o primeiro passo, que dá para escorregar até o destino (...) enquanto patina ao redor do quarto, ora erguendo um pé no ar, ora o outro, ou flutuando com os dois pés no chão, de novo regressa do passado distante, não

tão remoto quanto a era de Branquinho, o cavaliinho de balanço, ou as manhãs em que sentava no colo da mãe enquanto ela o vestia na cama, mas de todo modo um bom tempo antes. (...) Essas reflexões passam céleres pela mente de Blank, mera questão de segundos, quem sabe dez, quem sabe vinte, e, nesse tempo, enquanto o passado assoma lá dentro, ele luta para manter a concentração e não perder o equilíbrio enquanto patina pelo quarto. Por mais curtos que sejam os segundos, no entanto, há um momento em que os tempos de outrora tomam conta do tempo presente, e, em vez de fazer as duas coisas ao mesmo tempo, pensar e se mover, Blank esquece que está em movimento e se centra apenas nos pensamentos, e não muito tempo depois, talvez menos de um segundo, dois no máximo, seus pés escapam do controle, e ele cai. (AUSTER, 2007: 57-60)

Me parece portanto que é a suspensão da temporalidade (ou a redução de sua realidade) que chamamos de presença. É habitar o tempo presente, como a etimologia sugere. Quando se fala da experiência da presença, é a essa continuação indivisa do presente que nos abrimos. Pois não é o futuro que sucede o presente, mas o presente que sucede a si mesmo, sem que com isso haja mais de um presente, pois “os instantes não são numerosos, ontologicamente falando, já que nunca existe mais que um de cada vez” (Ibid.: 28).

“O tempo, para dizê-lo de outro modo, só pode se reduzir ao presente se o presente durar.” (Ibid.: 55) E de fato o presente nunca deixa de continuar, nunca cessa, nunca desaparece e permanece sempre presente.

Nesse sempre-presente do tempo, nos aproximamos da

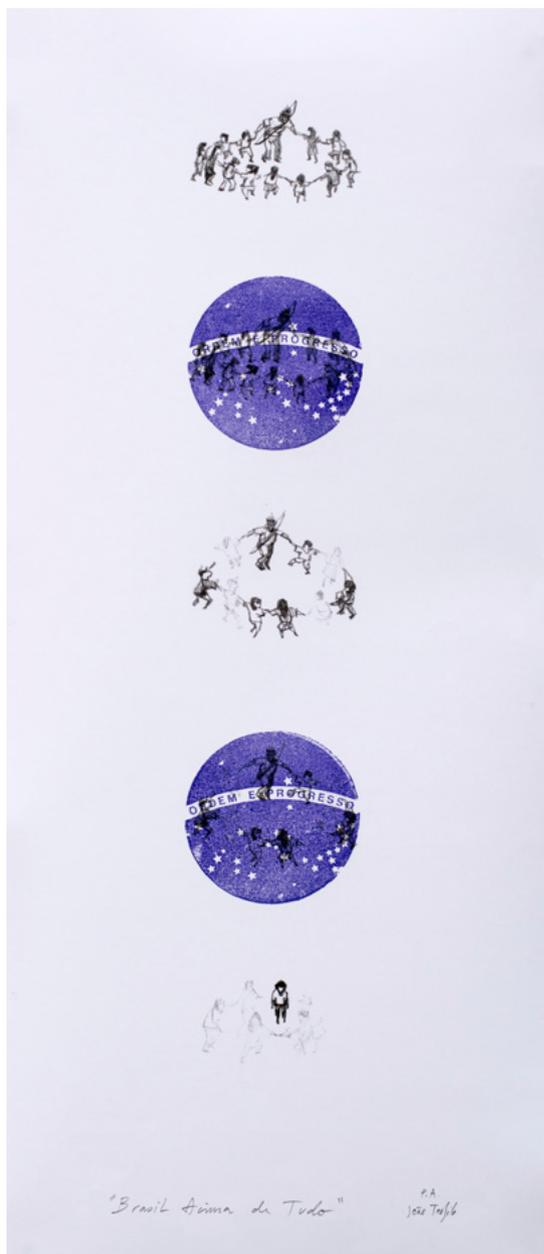
ideia de eternidade – é o que sugere Comte-Sponville, desde que a palavra ganhe contornos materialistas, implicando uma mudança na noção de eternidade, normalmente marcada por seu uso no sentido religioso ou idealista da palavra. Nessa acepção mais tradicional, a eternidade inclui como parte essencial uma imutabilidade, “como um Deus prisioneiro de sua perfeição.” O presente da natureza, ao contrário, “é um perpétuo devir: é sempre agora, mas é sempre diferente.” (Ibid.: 70). Assim, a presença nos abre para uma espécie de eternidade, não como uma perfeição congelada, não como duração infinita, mas mantendo aquilo que é “o sentido mais forte da palavra, *como presente que permanece presente*” (Ibid.: 65. Grifo nosso).

Assim, essa curta viagem pelas paragens misteriosas do tempo me deixa essa impressão: se o Ser existisse, talvez a presença fosse um estado de repouso, de paz, o encontro com uma essência – uma espécie de iluminação ou salvação²¹; mas nesse quadro que se desenhou, a presença só pode acontecer, não como um estado estático e extático, mas como um ato, um esforço, uma insistência no presente.

O essencial é a presença, que conhecemos pelo menos parcialmente. Não se trata de explicá-la, já que não o podemos, mas de habitá-la, mas de vivê-la: trata-se de ser presente à presença, o que é atenção, prece ou sabedoria. (COMTE-SPONVILLE, 2000: 144)

Assim, o pintar, o desenhar, o simples fazer manual, adquire para mim – não sempre é claro, mas é talvez aquilo que de melhor encontro – essa qualidade de prece, um habitar do presente que permanece presente, mas não um habitar definitivo, já que nada o é na rede de beijos do mundo, mas

uma insistência, um aumento de intensidade e de atenção. É uma experiência comum e banal, mas torna-se quase mística. O exercício da presença é uma prece ateia, sem esperança nem promessa, uma simples celebração da existência em ato.



Brasil Acima de Tudo; 2020; impressão e carimbo sobre papel

*Eu sou maravilhado pelas pedrinhas miudinhas,
nelas me vejo e delas faço meu pertencimento.*

(SIMAS, 2013: 91-94)

21 Temos hoje, sem dúvida, motivos para o pessimismo. O essencial, no entanto, é escapar do tom apocalíptico, esse inverso especular da redenção, ambos filhos do pensamento religioso, das grandes narrativas totalizantes. Isso significaria, no limite, abrir mão até mesmo da utopia²², essa que é, segundo Comte-Sponville, “a religião dos ateus”? (1997: 175). Em ambos os casos, utopia e religião, nega-se a vida tal como é agora, vive-se pelo ontem (o passado mítico, religioso ou fascista) ou pelo futuro (seremos felizes amanhã, salvação ou utopia). Resisto como posso no cultivo de miudezas, que encontro aqui e ali.²³

Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Didi-Huberman resgata o texto de 1975 de Pasolini, o *Artigo dos Vaga-Lumes*, que é sobretudo o “artigo da morte dos vaga-lumes. Trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz ‘feroz’ dos projetores – do fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 25-6).

Curioso que o contexto histórico do artigo de Pasolini seja o pós-segunda guerra, em que o fascismo de Mussolini foi derrotado, mas em que ele enxerga o triunfo do “verdadeiro fascismo”, que tem por alvo “os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo”, finalmente assimilados pela máquina totalitária. Essa valorização do popular, que “não acontece sem uma certa ‘mitificação’ do povo” (Ibid.: 34) e “que havia constituído a base de toda a sua energia poética, cinematográfica e política” (Ibid.: 32), é o que Pasolini, desesperado, vê fadado ao desaparecimento.

Na contramão das visões apocalípticas que “nos propõem a grandiosa paisagem de uma *destruição* radical para que aconteça a *revelação* de uma verdade superior e não menos radical” (Ibid.: 79), o autor propõe isso que não constitui “nenhuma resposta geral, radical, *toda*. Haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos. Vaga-lumes, para dizê-lo da presente maneira”. (Ibid.: 43)

Lindo nesse olhar sobre os vagalumes é a absoluta fragilidade dessas luzinhas que dançam e desaparecem. É o que existe de mais fugaz e, apesar da modéstia da experiência, somos ainda capazes de “reconhecer no mínimo vaga-lume uma resistência, uma luz para todo o pensamento”. (Ibid.: 67) Que bonito é que um pequeno

lampejo, uma alegria, seja capaz – ao menos pelo tempo de sua presença – de “manter em fracasso as potências que circundam o mundo hostil”. (MICHAX, H. apud. DIDI-HUBERMAN, 2011: 130).

Nós não precisamos de crenças. Religião, Khomeini, Catolicismo, Marxismo: toda crença é perigosa e errada. Deve estar errada. Nós não podemos acreditar que estamos pensando do jeito certo, precisamos ser pragmáticos. Não precisamos mais de crença. Talvez fosse preciso no passado, mas hoje temos outras possibilidades, ou ao menos deveríamos criar outras possibilidades. Voltar novamente seria um verdadeiro desastre. Quando você vê as guerras atuais, essas pessoas, eu digo, as pessoas que realmente morrem, estão lutando por nada: por ideias, por nada.
(RICHTER, 2009:132)

Eu me comprometi a pensar e agir sem o auxílio de nenhuma ideologia; eu não tenho nada que me ajude (...) nenhuma crença que me mostre o caminho, nenhuma imagem do futuro...
(Ibid.: 221)

22 A tarefa que Richter se coloca me parece francamente impossível, embora a sensibilidade que parece estar por trás desse desejo eu compartilhe profundamente. Talvez então, funcionando como diretriz de autocorreção, uma ferramenta digamos assim de desorientação – como uma bússola que põe o Norte em questão constantemente, ela possa ser usada para tentar evitar as piores consequências do “voltar atrás”.

Em seu artigo *Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda*, Ricardo Fabbrini caracteriza a arte que chamamos contemporânea por oposição à arte de vanguarda, sendo que um dos contrastes fundamentais se dá pela quebra da temporalidade linear e teleológica das vanguardas, pela constatação de que simplesmente “não há progresso em arte; que a arte não progride, mas muda” (2017: 209). Com o fim dessa ideia, naturalmente perdem força também os discursos de salvação pela arte, não a salvação por uma artisticidade genérica, mas pela arte específica que os manifestos em sequência anunciavam e definiam com fervor messiânico. É o esgotamento de um certo “ethos utópico revolucionário das vanguardas” (Ibid.: 12).

A arte agora pode parecer decepcionada; talvez esteja simplesmente desenganada em relação às soluções finais, utópicas. Mas isso se dá apenas em relação a certa concepção de utopia – a que formula um futuro ideal; aquela mesma que quando colocada em prática pode rapidamente se converter em distopia, como a história recente não cansa de mostrar.

Parece mesmo melhor abrir mão do grandioso futuro utópico-revolucionário das vanguardas, junto com seu caráter programático, mantendo em contrapartida esse futuro em aberto.

Isso contudo não parece significar abrir mão da utopia se resgatamos a qualidade negativa que a própria palavra sugere a partir de sua etimologia: *u* – não, *topos* – lugar. Se entendermos, como Fredric Jamenson, “que a Utopia é, de alguma forma, negativa, e é tanto mais autêntica quanto menos pudermos imaginá-la” (apud SOUSA, 2016: 7).

Uma arte utópica nesse sentido não formula uma visão idealizada do futuro, deslocando sua temporalidade do “futuro que se quer” e as prescrições de como fazer-se para operações que se concentram no presente, exercendo sua potência de

negação como crítica da realidade e da ideologia dominante (prova disso é que continua entrando em choque e perseguida pelas crenças dogmáticas com poder suficiente para impor seu natural autoritarismo) ao mesmo tempo em que é capaz, a partir das singularidades que propõe, de “manter em fracasso as potências do mundo hostil”, ao menos pelo tempo dessas operações.

Vista dessa forma, longe de alienada, essa arte tem como resultado uma ampliação da liberdade de sonhar e agir. Esse caráter extraordinariamente libertário, podemos vê-lo não só em sua exuberante variedade formal, mas também em sua ostensiva indefinição conceitual.

No momento em que escrevo, 2020, parece essencial defender uma arte assim. Defender a liberdade de despertar aos tempos, das inúmeras formas possíveis, pois esse que se coloca fora do jogo (não é interessante?) – esse “estraga prazeres” do sistema – provoca a animosidade dos outros jogadores bem mais até que os trapaceiros (pois estes, embora quebrem as regras, permanecem no jogo e acabam por endossá-lo).

Pergunta: Como fazer para não se perder tempo? Resposta: Senti-lo em toda a sua extensão. Meios: Passar os dias na sala de espera de um dentista, numa cadeira desconfortável; viver as tardes de domingo na varanda, ouvir conferências numa língua que não se compreende; escolher os itinerários de trem mais longos e menos cómodos e viajar de pé, naturalmente; fazer fila nas bilheteiras dos espetáculos e não ocupar o seu lugar, etc.

(CAMUS, 2019B: N.P.)

23 Estava escuro, havia levantado cedo por força da insônia, coisa nova que contrai nesses últimos tempos, e estava escutando uma rádio portuguesa quando a apresentadora leu esse trecho da Peste em sua voz modulada. Me fez pensar na velocidade e aceleração a que estamos tão claramente submetidos.

Parece que era Steve Jobs que, para não perder tempo, eliminou de sua vida o momento em que escolhia que roupa ia vestir – as tinha todas iguais. De alguma forma, numa loucura próxima, os muito ricos têm seus *personal shoppers*. Quem não tem tanto dinheiro que precise de ajuda para gastar encontra como pode suas formas de ganhar tempo; e para todos, os alarmes apitam simultaneamente aos milhões.

Pois essa aceleração (que a pandemia talvez tenha escamoteado – mas apenas isso, se tanto), muito ao contrário de fazer ganhar tempo, destrói o tempo – o tempo da alma – esse tempo que não existe fora de nós e portanto não está garantido pela existência das coisas. Ganhando tempo compulsivamente, perde-se a vida, que acontece sempre como presença.

Contrário possível dessa presença talvez seja a inconsciência, como um dia cheio que se passa na correria das listas e tarefas, sempre um passo à frente do agora, parece tão bem aproveitado, muito eficiente! mas é então atropelado pelo próximo dia e depois de um mês já foi esquecido.

Em contraste, aquele dia arrastado em que nada aconteceu e parece desperdiçado do ponto de vista da produtividade capitalista será talvez uma memória querida ou dolorosa ainda guardada dali a dez anos. Às vezes esse dia inteiro se condensa todo numa única lembrança, de um evento que terá durado talvez poucos minutos – um pensamento, um olhar, um toque, uma troca de palavras – não terá sido preciso justamente todo um dia de lentidão para viver aquele único momento de intensa presença?

Não é uma questão de defender a lentidão pela lentidão, mas antes repudiar a pressa.

Me lembrei agora da passagem final de *Lentidão*, de Milan Kundera, quando uma mágica viagem no tempo faz

se encontrarem personagens de duas épocas distintas. Me parece a mais bela passagem do livro, e da qual melhor me lembro mesmo depois de tanto tempo de tê-lo lido, embora não aconteça quase nada na viagem e nem me lembre dos diálogos. Me ficou pelo estranhamento do choque entre dois modos de estar no mundo, entre duas épocas, no qual o personagem moderno parece um pouco patético, enquanto o cavaleiro de dois séculos antes, com uma resignação sem esforço, se dá ao langor da viagem arrastada da carruagem que compartilham, emudecendo o outro enquanto olha pela janela, talvez entregue aos sentidos, à paisagem, ao sol, à brisa. O outro (é o personagem principal) parece esperar alguma coisa da viagem, expectativa que não se concretiza – nada acontece.

Talvez seja um tipo de diferença aparentado àquele que aparece na descrição que Darcy Ribeiro dá de um encontro entre um chefe branco e um chefe indígena. Vê-se claramente com quem está a dignidade no embate. Frente à altivez do velho índio, quase nu, o general parece comicamente fantasiado em sua farda e paramentos.

Assim como nos estranhos momentos em que, estando afobados, nos sentimos repentinamente tolos ao sermos trazidos à realidade pelo olhar sereno de um animal que nos observa.

Como, aliás, um indígena talvez tenha observado incrédulo os desembarcantes daquelas primeiras naus, querendo cortar tantas madeiras, e perguntando o porquê aos saqueadores descobre que é por um futuro incerto, por uma ânsia de acumulação que ultrapassa até a duração de suas próprias vidas, que pretensamente servirá a seus descendentes uma vez que não confiam na generosidade do mundo (pois afinal criam um mundo tão pouco generoso), e ouvindo tudo isso

chega enfim à conclusão: “Estão todos loucos.” É claro que escrevo como um dos loucos e não como um dos sãos, com momentos de lucidez que com facilidade esqueço.



s/ título; 2020; óleo sobre tela

Epílogo

Antes tarde do que nunca. Devagar se vai ao longe. Passinho a passinho se faz muito caminho. O tempo é o melhor remédio. A pressa é inimiga da perfeição. O apressado come cru. De grão em grão, a galinha enche o papo. Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura. Roma não se fez em um dia. Devagar com o andor, que o santo é de barro.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da super-modernidade**. Campinas: Papyrus, 1994.

AUSTER, Paul. **Viagens no scriptorium**. São Paulo: Schwarcz, 2007.

BAILLY, Jean-Christophe. **O ensaio e a anedota**. Zazie edições, 2017.

BRAGA, Rubem. **200 Crônicas Escolhidas**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. (Portuguese Edition) Edição do Kindle.

CAMUS, Albert. **A Peste**. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2019a. Edição Kindle.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2019b. Edição Kindle.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COMTE-SPONVILLE, André. **Tratado do Desespero e da beatitude**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo: alguma reflexões sobre o tempo da consciência**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COSTA, Lúcio. A realidade maior que o sonho na Brasília de 25 anos depois. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de nov de 1984. Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/89278> Acesso em: 20/02/2018

DESCOLA, Philippe. **As lanças do crepúsculo: relações jivaro na Alta Amazônia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FABBRINI, R. **Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda**. In: MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v.1, n.3, p.205-216, set. 2017: 209. Disponível em: "<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/873>" Acesso em: 25/10/2019.

FEYNMAN, Richard. **The Character of Physical Law**. Cambridge: MIT Press, 1985.

FOCILLON, Henri. **Elogio da mão**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FREUD, Lucian. **Lucian Freud**. [Entrevista concedida a] Jake Auerbach. Londres: BBC, 1988. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i5KcT4PBh2M>> Acesso em 15/08/19.

GALEANO, Eduardo. **Memória do fogo, 1: nascimentos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. Vida sustentável é vaidade pessoal. [Entrevista concedida a] Fernanda Santana. **Correio**, Salvador, 25 de jan de 2020. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/amp/nid/vida-sustentavel-e-vaidade-pessoal-diz-ailton-krenak/?utm_source=correio24h_share_twitter&__twitter_impression=true&fbclid=IwAR2qEOm7Ci52iWtbEcnl3ZSilW-zYfvTBorHMP8NblFNHNoBPzy3yC-fDIW4> Acesso em 27 01 2020.

LACHMAN, Charles. **The Image Made by Chance in China and the West: Ink Wang Meets Jackson Pollock's Mother**. The Art Bulletin, Vol. 74, No. 3 (Sep., 1992), pp. 499-510.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1999.

PEREIRA, Gabriela de Gusmão. **Rua dos Inventos: ensaio sobre desenho vernacular**. Rio de Janeiro: F. Alves, 2002.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REY, Sandra. **Da prática à teoria – três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Porto Alegre: PortoArte, v.7, n.13, p.81-95, nov.1996.

RICHTER, Gerhard. **Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007**. Londres: Thames & Hudson, 2009.

ROVELLI, Carlo. **A ordem do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

ROVELLI, Carlo. Time travel is just what we do every day..., 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/science/2019/mar/31/carlo-rovelli-you-ask-the-questions-time-travel-is-just-what-we-do-every-day-theoretical-physics>> Acesso em 30/07/19.

SERRA, Richard. **Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013**. São Paulo: IMS, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas: Ensaio sobre ruas, aldeias e terreiros**. Mórula Editorial. Edição do Kindle. 2013.

SOUSA, E. **A arte pode, o poder não pode**. Fundação Vera Chaves Barcellos, 2016. Disponível em: <http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2016/04/A-arte-pode-o-poder-n%C3%A3o-pode-UEI.pdf>. Acesso em: 25/10/2019.

STANGOS, Niko. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

TONE, Lilian. (Org.). **William Kentridge: Fortuna**. Catálogo da exposição, Instituto Moreira Salles, Fundação Iberê Camargo e Pinacoteca do Estado São Paulo, 2013.

FONTES Meret e Sonny Gothic

PAPEL Pólen Bold 90 g/m²

IMPRESSÃO Athalaia Gráfica e Editora

