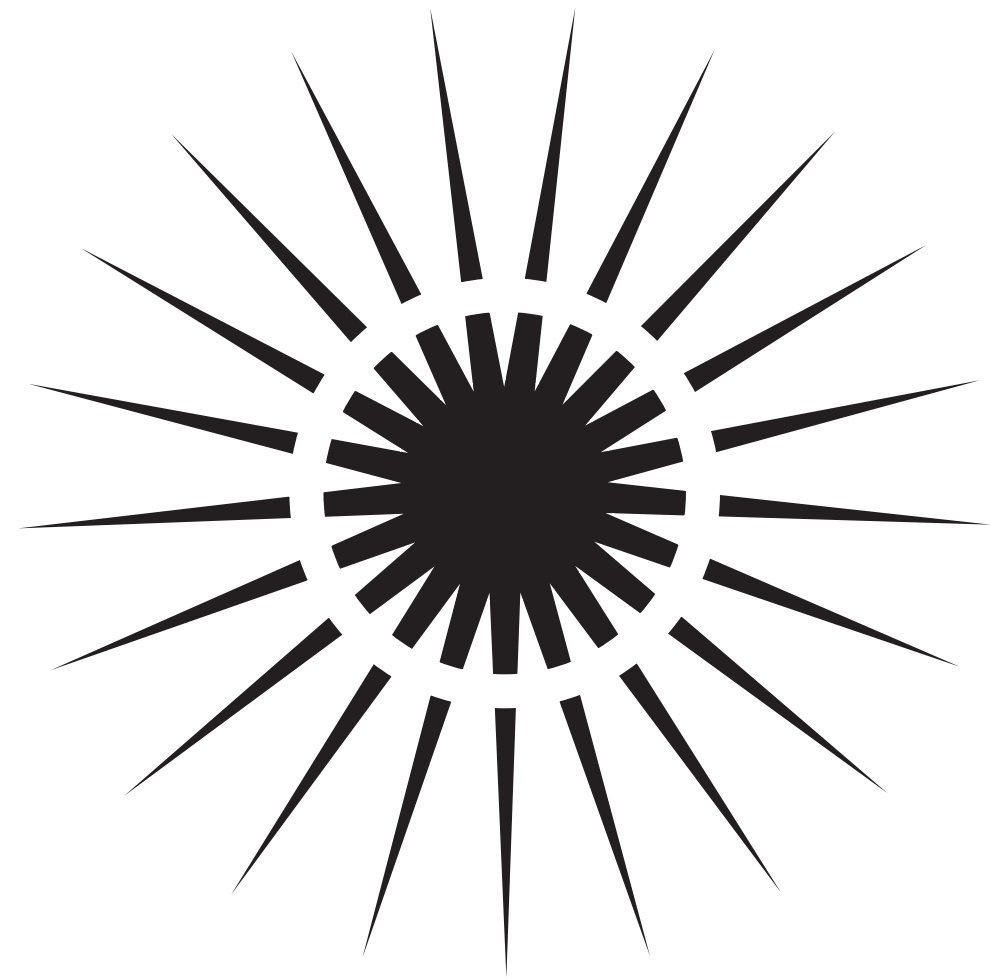

1 Algumas afirmações: (a) o presente trabalho propõe uma leitura poética do que denomino mecânicas da imaginação aplicada; (b) as mecânicas consistem de um estudo sistemático sobre como a ficção afeta o chamado “Real”; (c) a abordagem para a compreensão do Real aqui tomada é a lacaniana, sem se deixar prender pela visão psicanalítica da proposta de Lacan quanto à resolução dos traumas, afinal, mesmo que queira, o autor desse texto não se encontra habilitado para resolver nada para ninguém; (d) ao buscar entender os mecanismos da ficção, o foco volta-se para a estrutura; Nesse sentido, compreende-se que essa dissertação-provocação-ensaio é, em última análise, um elogio à estrutura; (e) apesar de compreender a existência de inúmeras formas de ficções, busco concentrar aqui as que considero mais díspares; (f) a disparidade é também um ponto de vista; (g) é recomendada a leitura ao som de 4’33 de John Cage; (h) também recomenda-se ler de olhos fechados; (i) segue ainda um breve lembrete: todas as listas são inúteis depois de utilizadas; (j) se o leitor achar que algo é uma piada, é porque provavelmente é; (k) aqui, quatro leituras são propostas, de modo que elas se complementam de maneira não-linear: a leitura a partir do sumário; a leitura a partir da tabela de ilustrações; a leitura a partir das referências; a leitura a partir dos apêndices; a leitura através do espelho; a leitura dos rodapés; a leitura na superfície; a leitura na profundura; a leitura lisa; a leitura lesa e louca; a leitura áspera; a não-leitura; a leitura culposa - quando não há intenção de ler.... (l) como visto no trabalho de Italo Calvino, às vezes, a leitura de uma proposta de escrita pode se tornar maçante; em situações como essas, pare, caminhe treze passos, tome uma xícara de chá e só então retome o ato de ler; (m) todo texto é, em algum nível, referencial; (n) esta qualificação se faz escassa de leveza: bata claras em neve e depois despeje as palavras; (o) transgressão não precisa pedir licença, contudo ao submeter esse trabalho à apreciação pública, peço a devida anuência; (p) se fazem presentes neste texto sete tipos de humor: o sarcasmo, a ironia, a bobagem, o besteiro, o deboche, o humor ácido, o humor autodepreciativo, o desagradável, o inocente e o de duplo sentido. (q) este trabalho se trata de uma obra de ficção, qualquer semelhança com o Real é mera coincidência. (r) deixar pontas soltas é uma arte muito pouco apreciada.



MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA
ensaios sobre a ficcionalização do real

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE ARTES – IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE – PPGAV

CAIO SATO SCHWANTES

MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA:
ENSAIOS SOBRE A FICCIONALIZAÇÃO DO REAL

BRASÍLIA - DF
2023

CAIO SATO SCHWANTES¹

MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA:
ENSAIOS SOBRE A FICCIONALIZAÇÃO DO REAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais, no Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Deslocamentos e Espacialidades

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luisa Günther

BRASÍLIA - DF
2023

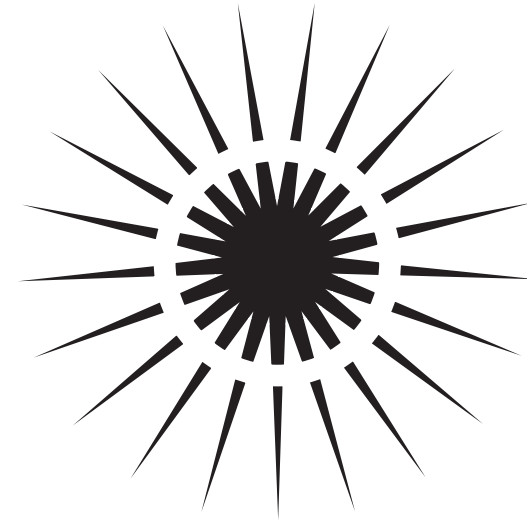
¹ Atesto assim que esta folha de rosto foi adequada aos padrões ABNT devido à necessidade de ajuste burocrático. Ao contrário da primeira versão entregue para a orientadora em que levei o termo folha de rosto por demasiado ao pé da letra e, sendo assim, constava - em página cheia - um xerox do meu rosto. Agora, encontram-se aqui, as informações necessárias para a identificação do projeto. Pessoalmente, acredito ainda que minha abordagem anterior era mais interessante: a personificação do livro-texto-relatório para além dos nomes abstratos que aparecem nas capas e contracapas.

ERRATA

[página deixada em branco por obrigação
institucional para adequação do modelo]²

² Essa é página-errata que devido às normas e tradições dos elementos pré-textuais faz-se necessária que seja deixada em branco por não se identificar, até o dado momento, quaisquer erros por minha parte no texto. Creio que qualquer um que ler atentamente poderá encontrar facilmente uns 10, eu mesmo deixei 16 propositalmente. Caso seja de sua vontade, rasgue esta página e substitua pelas suas meticulosas anotações.

FICHA CATALOGRÁFICA



SCHWANTES, CAIO SATO.

**MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA: ENSAIOS
SOBRE A FICCIONALIZAÇÃO DO REAL / CAIO SATO
SCHWANTES; ORIENTADORA LUISA GÜNTHER. --
BRASÍLIA, 2023. P. 264**

DISSERTAÇÃO (MESTRADO - MESTRADO EM ARTES) --
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 2023.

1. MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA . 2. FICÇÃO/
REAL. 3. PATAFÍSICA. 4. MENTIRA. 5. ABSURDO. I. GÜN-
THER, LUISA, ORIENT. II. TÍTULO.

CAIO SATO SCHWANTES

MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA:
ENSAIOS SOBRE A FICCIONALIZAÇÃO DO REAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em 25/05/2023
pela Banca Examinadora

Profa. Dra. Luisa Günther Rosa
Universidade de Brasília - Orientadora

Prof. Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima
Universidade de Brasília - Membro interno

Profa. Dra. Renata Azevedo Requião
Universidade Federal de Pelotas - Membro externo

Profa. Dra. Karina e Silva Dias
Universidade de Brasília - Suplente

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Universidade de Brasília, por tudo que proporcionou nesta minha trajetória de graduação que emenda com mestrado que emenda com graduação. Que permaneça sendo livre para criar sonhos cada vez mais loucos.

À Luisa Günther, por ser essa orientadora fantástica que me deu liberdade para explorar os terrenos inimagináveis dessa pesquisa.

Aos membros da Banca, Gê Orthof, Renata Requião e Karina Dias, por terem contribuído imensamente com este percurso seja em aula, seja na qualificação.

À minha família, por todo o apoio sempre.

À minha mãe, Sandra, por ter me encantando com livros e por criar a ideia de uma biblioteca mágica em mim. Ao meu pai, Martin, por ter criado quando eu ainda era criança mundos inteiros através de artimanhas e mentirinhas. Aos meus avós, Gertrud, Sato e Marlene por me proporcionarem momentos de fantasia. Ao meu irmão Cauê por cair nas mesmas historinhas que eu caia. À minha companheira, Ana, por estar do meu lado nos turbilhões dessa escrita.

Aos meus amigos de infância, Alvim, Lis, Dora e Patrão, pelo Laboratório de Investigação de Estados Alterados de Consciência e seus experimentos realizados no Complexo Etílico (da 408 Norte) da Universidade de Brasília

Aos meus companheiros e companheiras de orientação que estiveram nos mesmos percursos que eu, Robson, Koshino, Thais e Danilo, pelas trocas.

À todos os meus amigos que contribuíram de alguma forma para este trabalho tomar forma: Laura, Vitória, Helena, Calen, Daniel, Sonia, e todos aqueles que eu esqueci o nome haha.

À quem lê, obrigado.

EPÍGRAFE

Certa vez, em um desses anfiteatros apinhados de orelhas me perguntaram como eu fazia para 'escrevinhar o universo' como eu fazia. Respondi "bom, pra contar o mundo não tem segredo nenhum: tudo que não é mentira, eu invento".

-Manoel de Barros

RESUMO

A investigação aqui empreendida busca catalogar formas de ficcionalização do mundo e as aglutina sob a nomenclatura de Mecânicas da Imaginação Aplicada - uma forma de tentar compreender o funcionamento das ficções. O trabalho se divide em dois regimes: o diurno e o noturno. No regime diurno, a partir do Real, da Percepção e da Linguagem - compreendidos aqui como campos de articulação dessas ficções - são identificados cinco campos pelos quais essas ficções atuam: a ficção; a mentira; o fantástico; o absurdo; a especulação. Por fim são descritos e propostos formas artísticas específicas de manifestação das Mecânicas da Imaginação Aplicada. No regime noturno, as Mecânicas, guiadas pela divagação, navegam pelos temas de Sombras, Sonho, Destino, Morte, Delírio, Devaneio e Desejo.

PALAVRAS CHAVES: Mecânicas da Imaginação Aplicada; Ficção; Realidade; Patafísica; Especulação.

ABSTRACT

The present investigation seeks to catalog forms of fictionalization of the world and agglutinates them under the nomenclature of Mechanics of Applied Imagination - an attempt to understand how fictions work. The work is divided into two regimes: diurnal and nocturnal. In the diurnal regime, starting from the Real, Perception and Language - understood here as areas of articulation of these fictions - five fields are identified through which these fictions act: fiction; lie; fantasy; the absurd; and speculation. Finally, specific artistic forms of manifestation of the Mechanics of Applied Imagination are described and proposed. In the nocturnal regime, the Mechanics, guided by divagation, navigate through the themes of Shadows, Dream, Fate, Death, Delirium, Reverie and Desire.

KEY WORDS: Mechanics of Applied Imagination, Real, Fiction, Pataphysics, Speculation.

INDICE

PREFÁCIO 27

INTRODUÇÃO 37

PARTE 1

O REAL 61

O REAL E A REALIDADE 65

REAL SIMBÓLICO IMAGINÁRIO 69

APONTAR PARA O REAL 71

OS REALISMOS 74

MANIFESTO PELO REAL 77

ÁRIES COM ASCENDENTE EM TOURO 78

A PERCEPÇÃO 81

MEMORIAL DE UM OBJETO 85

ESBOÇOS DE UMA

FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO 89

PARA ESCULPIR UMA MEMÓRIA 92

SENTIDOS, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE 94

DECLARAÇÃO DE DIREITOS CIBORG v1.0 101

NOTAS DE UM PODCAST 103

A LINGUAGEM 111

A ESTRUTURA SINTÁTICA

DE FULANO, BELTRANO E CICLANO 121

MANUAIS 123

LÍNGUAS 126

PARTE 2

A FICÇÃO 131

FICÇÃO TRADICIONAL E
EM CAMPO AMPLIADO 133

AUTO FICÇÃO 135

AS QUESTÕES IRRELEVANTES

DE MICROPOLÍTICAS SOBRE

AS MICRONAÇÕES 142

INCRUSTAÇÃO DE LIVROS 143

A MENTIRA 147

BIBLIOTECA DE ERROS 149

SOBRE MENTIR E FALAR MERDA

NA FILA DO MERCADO 153

O FANTÁSTICO 155

O FANTÁSTICO E A FANTASIA

BREVE SONHO KAFKIANO 160

O ABSURDO 163

SEGUE EM ANEXO 169

A 'PATAFÍSICA 170

'PATAFÍSICA: NOTAS PARA

UMA CONFERÊNCIA 175

PEQUENO LIVRO VERDE DA PATAFÍSICA 187

A ESPECULAÇÃO 189

OS FUTUROS ESPECULATIVOS 191

UMA BREVE INCURSÃO NA UTOPIA 194

DESIGN ESPECULATIVO 197

METAVERSO PLATÔNICO 199

PARTE 3

MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA	203
MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA	205
COM VOCÊS, A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL	207
FIGURAS DE LINGUAGEM	212
CRIAR UM MUSEU IMAGINÁRIO	215
MUSEU DE FALSIFICAÇÕES	217
INSERÇÃO EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS	219
BINÔMIO FANTÁSTICO	220
CONES DE FUTURO	221
IMAGINOMETRIA	223
CRIAR UMA UNIVERSIDADE IMAGINÁRIA	224
UNIVERSIDADE IMAGINÁRIA DAS TILÁPIAS	225
UMA HOMENAGEM À ILHA KAIO	227
PROTOCOLOS PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA	231
REFERÊNCIAS	238

PREFÁCIO



(Nowhere land, 2019)

[Texto para ser declamado na entrega desta dissertação para a banca. Preferencialmente acompanhado por uma banda de *Mariachis* trajando apenas seus instrumentos, meias, cuecas e sapatos]

*“Até o inusitado precisa ter limites”
-Franz Kafka*

É de meu entender que toda produção artística funda seu próprio método, sua própria epistemologia, sua própria compreensão de mundo e sua própria ação no mundo. Esses elementos podem ou não ser explícitos ou ainda decifráveis, e, mesmo que um artista (ou um crítico, ou um espectador, ou, ou, ou...) tente explicar e decifrar tal produção, não seria garantia de uma explicação verdadeira (aliás, o que é a verdade? fica a indagação para uma próxima investigação). São as lacunas, sempre presentes, que permitem leituras, escritas e especulações.

Para mim, as artes visuais são, antes de tudo, uma linguagem - como o português, como a matemática - e assim sendo, guardam relação direta com o mundo físico e com o mundo material. Essa relação, entretanto, não é limitante: uma vez criada, a linguagem se desenvolve para além do mundo Real, material e físico. Ela desenvolve - a partir de uma relação interna consigo mesma - seu próprio mundo, com suas próprias regras e suas próprias possibilidades (e impossibilidades). A linguagem não está presa à fisicalidade, ela inaugura o campo Simbólico.

Esse campo Simbólico da linguagem se torna explícito quando pensamos na frase “Eu sou uma nuvem”. Esta operação lógica de ideias jamais será verdade, a menos que proferida por uma nuvem.

Desde 1996 venho participando de falas e conferências, proferindo palestras, integrando mesas redondas, grupos de debates e conversas informais. Confesso que, perdido nas bru-

mas do tempo, muito desse conteúdo produzido, se revisto hoje, seria ininteligível, e algumas argumentações e construções poderiam até ser tidas como bem infantis. Mas no final das contas é assim que o conhecimento e o saber andam: tropeçando e cambaleando.

Posso admitir que desconfio da realidade desde aquela época, mesmo que tenha perdido os papéis que comprovam. Nunca dei muita trela para a ideia de verdade universal que a realidade nos impõe, menos ainda para a ideia de verdade. Foi encarando essas inquietações que acabei esbarrando com os campos da Arte e da Ficção.

Durante os dois anos (e pouquinho) que compuseram o período do mestrado, me concentrei em visitar antigos escritos meus: textos não publicados, organizações para palestras proferidas, transcrições de conversas privadas, fragmentos rabiscados em cadernos, entre outras formas de se registrar uma ideia. Nesse aglomerado de escritos buscava compreender o que é realidade, o que é imaginação, o que é arte e o que é ficção, de forma que aos poucos foi se formando uma linha narrativa com a qual pude trabalhar.

Gostaria então de propor uma leitura-colagem, uma vez que o texto se expressa como uma paisagem em planos, fragmentos ora próximos demais, ora distantes demais. O texto troca de narrador sem maiores preocupações - em vários momentos ele é muito verdadeiro, em outros, muito mentiroso. Isso é justamente por se compreender que esta é uma pesquisa que se faz enquanto se vivencia. O resultado da pesquisa e o efeito dela se mesclam nessa apresentação.

Alerto que o texto não é de todo desconexo - parágrafos e trechos inteiros foram compostos única e exclusivamente para dar coerência e estabelecer pontes entre os distintos tempos

e assuntos. Dito isso, gostaria de cumprir nesse prefácio os requisitos que todo manual textual exige para a estrutura uma dissertação: ser composta de introdução, objetivo, metodologia, desenvolvimento, resultado e conclusão.

Apresente dissertação busca por formas de ficcionalização do mundo e as aglutina sob a nomenclatura de Mecânicas da Imaginação Aplicada, em uma tentativa de compreender como o funcionamento delas afeta o dito mundo Real *[introdução]*.

Procura-se com isso descrever e categorizar como essas ações operam, buscando a compreensão de suas implicações. Almeja-se também aplicar ao texto aqui escrito as próprias estratégias identificadas, visando borrar as fronteiras entre aquilo que se fala e o que se faz. Por fim, pretende-se dar vida a uma série de obras fictício-reais ao longo do corpo da dissertação, por entender que a pesquisa em artes se dá também pelo fazer poético *[objetivos]*.

Adotam-se estratégias contemporâneas na literatura e na arte para o desenrolar da pesquisa. Metodologicamente esse trabalho pode ser visto como a transcrição de um diário de bordo do navio que naufraga enquanto tenta encontrar o horizonte. Avastidão dos oceanos imaginários que este navio metafórico percorreu fica explícita quando o leitor deste trabalho se questiona “não haveria de ter um escopo reduzido?”. É de pequenos naufrágios que este navio-pesquisa se aprofunda em tópicos poéticos sobre a ficção-imaginação, sem nunca perder a viagem *[metodologia]*.

O desenvolvimento do texto poderá ser facilmente derivado - por um leitor com imaginação aguçada - a partir deste breve prefácio e das notas que o antecederam *[desenvolvimento]*.

Como resultado dessa trajetória, são identificados partindo do Real, da Percepção e da Linguagem - compreendidos aqui como campos de articulação de ficções - cinco campos pelos quais essas ficções atuam: (1) a ficção; (2) a mentira; (3) o fantástico; (4) o absurdo; (5) a especulação. Isso sem falar nas inúmeras estratégias elencadas ao longo do texto. É possível afirmar que cada um desses elementos constituiria em si uma pesquisa à parte, mas me interessa o todo aqui, não suas pequenas partes *[resultado]*.

O que qualquer leitor perceberá é que desta pesquisa se desdobram inúmeras outras possibilidades, dentre elas a de pensar a fisicalidade da imaginação. Espero abranger isso em um próximo momento *[conclusão]*.

Pronto. Uma vez apresentada a estrutura mínima de uma dissertação, me proponho à liberdade. Liberdade de perambular pelos vales da ficção, pelas planícies da fantasia, passando pelas montanhas da realidade e cuidando para não afogar nos mares do delírio. Com metáforas fragmentadas abro as cortinas para ver as fronteiras da realidade e da imaginação esgarçadas.

A quem lê, desejo sorte.
Caio Sato
Agosto de 2022

INTRODUÇÃO



(Brasilia, 2023)



[Texto para ser lido no tempo futuro em uma confortável moradia - casa/ apartamento - com um público de aproximadamente 13 pessoas. Meio da tarde, uma luz suave entra pela janela atrás do sofá]



“Tem uma lição aqui, mas não sou eu quem a vai entender”

-Rick and Morty

A presente dissertação propõe a categorização Mecânicas da Imaginação Aplicada como forma de compreensão de certas práticas artístico-epistemológicas contemporâneas, explorando-a como modo de operacionalizar e informar essas mesmas práticas.

Tendo em mente que uma abordagem dessas requer um conhecimento no mínimo transdisciplinar, nos utilizamos de teorias dos mais diversos campos das ciências humanas (linguística, semiótica, psicologia, filosofia, narratologia, patafísica, entre outros) buscando fundamentos para compreender o que compõe essa categorização aqui proposta e elencando temas-conceitos. Entendemos que há discussões históricas nos temas que perpassam essa investigação (por exemplo, real, imaginário, memória..), e que a escolha de uma ou outra teoria que melhor nos serve neste momento de uma primeira formulação não deixa de ser, em certo nível, arbitrária.

Esta categorização parte de uma intuição pessoal sobre as práticas nas diversas linguagens artísticas contemporâneas e nos desenvolvimentos de diversos campos do conhecimento. A nossa proposta é criar um esboço do que acreditamos ser as Mecânicas da Imaginação Aplicada, para que em outros trabalhos sejam melhor desenvolvidas, corrigidas e esclarecidas. É por assumir seu caráter errático que essa escrita se deixa levar em diferentes ritmos, em diferentes propostas, em diferentes narradores.

Mecânicas da Imaginação Aplicada

Pode-se perguntar “o que são as Mecânicas da Imaginação Aplicada?”. Elas são uma nomenclatura que dei ao longo de minha pesquisa para agrupar diversos fenômenos que em primeiro olhar parecem não ter uma conexão clara, mas, quando destrinchados, revelam um mesmo padrão de funcionamento: esses fenômenos provêm de práticas que afetam o chamado “mundo real”, muitas vezes borrando realidade e ficção, e propondo novos paradigmas e relações.

O nome adotado pega emprestado do ramo da física a noção de mecânica enquanto estudo do comportamento de sistemas quando submetidos a uma ou mais forças. No nosso caso é usado o plural pela compreensão de que não se trata de uma mecânica única - desejo de muitos positivistas enrustidos - mas de várias mecânicas multifacetadas, por vezes contraditórias entre si, mas cujo cerne é o mesmo.

O termo “Imaginação Aplicada”, por sua vez, é roubado do livro de 1953 *Applied Imagination - Principles and Procedures of Creative Writing* de Alex Osborn (2012). No livro, Osborn busca explicitar alguns princípios e procedimentos criativos para resolução de problemas (inclusive é atribuído a este texto a primeira aparição da técnica de brainstorming), contudo o autor apenas define a imaginação aplicada vagamente como sendo “do mesmo caráter empírico que a música, pintura, escrita, fala, filosofia, ética, religião e outros assuntos” (OSBORN, 2012, posição 37, tradução nossa), sem tecer qualquer outro maior comentário.

Desta forma, o conceito de Mecânicas da Imaginação Aplicada pode ser definido como o estudo do comportamento de sistemas que afetam o ‘mundo real’ por meio da prática imaginativa. Nesta situação, é evidente que o caráter empírico

da imaginação aplicada de Osborn é deixado de lado, uma vez que, mesmo não concretizada materialmente, é de nossa compreensão que essa Imaginação ainda pode afetar a realidade.

Mecânicas da Imaginação Aplicada é o conceito aglutinante que justifica o tamanho dessa pesquisa e seu caráter dissertativo. É o tema central que perpassa cada um dos outros conceitos e tópicos aqui trabalhados, e é a partir dele que tudo o que se apresenta aqui é pensado.

As Mecânicas da Imaginação Aplicada são apenas uma nomenclatura que dou a conhecer e cuja interpretação se aplica a uma série de dispositivos que por hora chamarei de ficcionais. Não se tratando de nenhuma disciplina e tão pouco campo de saber formalizado, as Mecânicas cumprem o papel de não podar formas, modelos, métodos e epistemologias - todas as formas são válidas - apesar de que formas transdisciplinares, antidisciplinares, indisciplinadas e a-disciplinares encontram maior escopo com o qual trabalhar.

Pressupostos

Neste trabalho, a perspectiva Lacaniana é tomada como ponto de partida. Apesar de o psicanalista francês ter uma teoria extensa e uma prática sistemática de retomar o trabalho de Freud, o foco aqui é partir dos três conceitos-chave de Lacan: o Real, o Simbólico e o Imaginário. Resumo-os a seguir:

O Real: Para Lacan, refere-se ao mundo que existe independentemente da nossa percepção ou compreensão dele. É o mundo tal como ele é, fora de nossas fantasias e ilusões. É algo que está sempre além do alcance da nossa compreensão e que não pode ser simbolizado ou representado por meio da linguagem. O real também pode ser lido como algo que

é experimentado através de eventos traumáticos, sonhos, delírios, psicose e outras experiências que escapam à lógica e à compreensão racional.

O Simbólico: É a dimensão da linguagem e da cultura que nos permite criar significados e compreender o mundo. É o mundo da linguagem, dos sistemas simbólicos e dos códigos culturais que nos permitem dar sentido às coisas. Para Lacan, o simbólico é fundamental para a nossa vida psíquica, pois é através dele que construímos a nossa identidade e nos relacionamos com os outros.

O Imaginário: É a dimensão da experiência psíquica que se baseia em imagens, fantasias e ilusões. Também é a dimensão do sujeito que se baseia na percepção visual e nas imagens criadas em sua mente.

Entende-se aqui que, ao trabalhar as Mecânicas da Imaginação Aplicada, articulam-se os campos tanto da narrativa quanto da ficção, simultaneamente. Nesse sentido faço as seguintes distinções:

A narrativa é uma forma de organizar e contar uma história. Envolve a seleção de eventos, personagens e temas relevantes, bem como a escolha de uma estrutura narrativa adotada (como a ordem cronológica, o flashback ou o uso de múltiplos pontos de vista). É importante ressaltar que a narrativa pode ser tanto ficcional quanto não-ficcional, assim como pode ser apresentada em diferentes mídias (como livros, filmes, peças teatrais, músicas, entre outros).

A ficção, por sua vez, é um gênero literário que se refere a histórias inventadas ou imaginárias. Ela envolve a criação de personagens, cenários e eventos que não existem na realidade, mas que são verossímeis o suficiente para serem críveis.

Origem das Narrativas

Não há uma explicação consensual sobre o surgimento das narrativas - uma aposta é a teoria do professor e pesquisador Brian Boyd, presente no livro *On the Origin of Stories* (2010). Nesse livro, o autor investiga a origem e evolução das narrativas na cultura humana. Boyd argumenta que a narrativa é uma característica central da nossa cognição e cultura, que evoluiu ao longo do tempo como uma adaptação que nos ajuda a lidar com a complexidade do mundo.

Uma das principais ideias de Boyd é a de que as narrativas são uma forma de resolver problemas cognitivos e sociais, como a previsão do comportamento dos outros, a coordenação de ações em grupo e a transmissão de informações e valores culturais. O autor propõe que a narrativa evoluiu como uma maneira de comunicar informações complexas de forma mais eficaz e memorável, permitindo que as culturas se desenvolvessem e se adaptassem mais rapidamente.

Boyd também argumenta que a narrativa é uma forma de jogo cognitivo, que nos permite explorar diferentes possibilidades e simular situações hipotéticas sem correr riscos reais. O autor sugere que esta seja uma forma de aprendizado que nos possibilita experimentar diferentes cenários e aprender com as experiências dos outros.

Uma observação importante é que, na introdução, Boyd explica que está partindo de uma abordagem biocultural para entender a origem da ficção, contudo isso não significa que a evolução por si só possa explicar as características da arte ou dos artistas. O autor aponta que as brincadeiras (*play*) dos golfinhos ou dos chimpanzés borram a fronteira entre brincadeira e arte (*play and art*), contudo ainda assim se diferem da arte humana, pois esta é dotada de representação. Boyd ressalta que:

Uma explicação evolutiva do comportamento humano não envolve determinismo genético. Não evoluímos para a pintura com spray. No entanto, nosso impulso de se envolver e responder à arte, verbal, visual, musical, cinética, existe em todas as culturas humanas e se desenvolve em todas as crianças normais sem nenhum tipo de ensino especial. (2009, p. 11, tradução nossa)

Sobre a ficção

No meu entender, a ficção sempre precisa deixar uma dúvida. James Wood, em seu livro *Como funciona a ficção*, trata sobre os diversos aspectos que compõem o ato de escrever ficções. O autor trabalha sobretudo na ideia da narrativa moderna (pós-Flaubert) e se posiciona criticamente sobre o efeito de real que a narrativa pode ter, apontando os pontos positivos dessa técnica, mas sem deixar de criticar os autores que fazem isso só para produzir um “realismo comercial”.

A obra está dividida em oito capítulos, nos quais o autor examina diferentes aspectos da ficção, desde a linguagem até a narração, a personagem, o tempo e o lugar. Em cada capítulo, Wood faz referência a exemplos de obras literárias clássicas e contemporâneas para ilustrar seus pontos de vista e teorias.

Ao longo de seu texto, é possível identificar engrenagens que fazem essa máquina, que é a literatura, funcionar. Temos, por exemplo, o narrador, os detalhes e o personagem, ao mesmo tempo que temos a linguagem utilizada, as convenções e a construção narrativa... Só para elencar alguns.

A principal crítica que Wood faz é voltada para o maquinário da convenção, que se encontra enferrujado. Esse maquinário da literatura realista se passa como retrato da realidade,

suprimindo o fato de que ele continua a ser uma série de convenções. Para o autor:

O realismo [...] é apenas mais uma convenção que reflete as aspirações de leitores pequeno-burgueses. Barthes argumentava que não havia maneira “realista” de narrar o mundo. Desfez-se a ilusão ingênua do autor oitocentista de que uma palavra possui uma ligação necessária e transparente com seu referente. O leitor apenas se move entre gêneros variados e opostos de criação literária – e o realismo é simplesmente o mais confuso, e talvez o mais obtuso, por ter menor consciência de seus procedimentos. O realismo não se refere à realidade; o realismo não é realista. O realismo, dizia Barthes, é um sistema de códigos convencionais, uma gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa burguesa.

Na prática, o que Barthes quer dizer é que os romancistas convencionais nos lançam areia nos olhos: apresentam-nos uma parede lisa de prosa, e ficamos embaçados: “Como surgiu tudo isso?” – exatamente como pretendia Flaubert. Não nos damos mais ao trabalho de notar elementos narrativos, como a convenção de que a fala das pessoas apareça entre aspas (“Absurdo”, disse ele com firmeza); ou de que um personagem ganhe uma rápida descrição externa na primeira vez em que aparece no conto ou no romance (“Era uma mulher baixa, de rosto largo, na faixa dos cinquenta anos, com o cabelo mal tingido”); de que o detalhe seja escolhido com cuidado para ser “expressivo” (“Ela notou que as mãos dele tremiam ligeiramente ao servir o uísque”); de que o dinâmico e o habitual se fundam no mesmo detalhe; de que a ação dramática seja sutilmente interrompida pelas reflexões dos personagens (“Sentado quieto à mesa, com a cabeça apoiada num braço, ele pensou de novo no pai”); de que os personagens mudem; de que as histórias tenham um final, e assim por diante. (WOOD, 2017, p. 195-196)

Neste sentido, o realismo “é enfadonho, correto, conservador, e a única maneira de discuti-lo é zombar dele com seu oposto estilístico, o vernáculo vulgar” (WOOD, 2017, p. 193). Azombaria seria um modo de romper o elo ingênuo entre palavra e referente.

Muitas situações deviam ser proibidas, todas as de conseguir e perder o emprego, de propostas de casamento, de cartas de amor de ambos os sexos [...] todas as alusões a doenças e suicídios (exceto a loucura), todas as citações, todas as menções a gênios, a promessas, a literatura, a pintura, a escultura, a arte, a poesia, e as frases: “Gosto do seu jeito”, “Como é o jeito dele?”, “Danado de bom”, “Vou lhe fazer um café”, todos os rapazes com ambições ou moças com emoções, todos os comentários como: “Querida, encontrei o chalé mais lindo” (apartamento, castelo), “Peça a qualquer outra hora, meu bem, mas, por favor – só desta vez –, não agora”, “Te amo – claro que te amo” (não te amo) – e “Não é isso, é só que estou muito cansada”.

Nomes proibidos: Hugo, Peter, Sebastian, Adrian, Ivor, Julian, Pamela, Chloe, Enid, Inez, Miranda, Joanna, Jill, Felicity, Phyllis.

Rostos proibidos: todos os rapazes com cabelos ondulados ou olhos admiráveis, todos os rostos de pensadores intratáveis e encovados, todos os personagens com ar de faunos, qualquer um com mais de 1,80 metro ou qualquer outro sinal característico, e todas as mulheres com uma nuca (ele adorava o jeito como o cabelo dela se cacheava na curvinha da nuca). (CONNELLY, Cyril *apud* WOOD, 2017, p. 195)

Porém é fundamental extrapolarmos a concepção de ficção como elemento que está somente presente na literatura. Nesta dissertação, as artes visuais também são afetadas

pela ficção, que pode atuar como ferramenta, como fonte de inspiração e como ligação entre Real e Imaginário.

A ficção como ferramenta, nas artes visuais, permite a criação de mundos imaginários que desafiam a lógica e a realidade. Ela é um elemento essencial na construção de personagens e cenários. A ficção permite que os artistas explorem (e extrapolem) ideias e conceitos que não poderiam ser abordados no mundo real, criando possibilidades. A ficção, quando vista como uma fonte de inspiração, fornece uma base de investigação de ideias e pensamentos para a construção de uma narrativa, muitas vezes visual. Por fim, quando tratada como uma ponte que liga a realidade ao mundo imaginário, permite a tradução de formas inexistentes em materialidades concretas.

Outras abordagens

A dissertação que escrevo não é a primeira proposta do tipo: a proposta de compreensão das situações ficcionais na arte se encontra na tese de doutoramento de Peter Hill, *Superfiction: the creation of fictional situations in international contemporary art practice (2000)*, enquanto a tentativa de categorização desponta no livro *Mentira de Artista*, do pesquisador Fábio Oliveira Nunes. Isso sem mencionar as Teses como a de Ruth Moreira de Sousa Regiani (*Madeup memories corp@*: a ficção como estratégia na construção de lembranças inventadas) que, de modos bem distintos, investigam a ficção, a mentira e a realidade do ponto de vista conceitual e prático das Artes Visuais.

Peter Hill escreve sua tese nos anos 2000, após quinze anos de investigação e experiência com artistas que criaram inúmeras ficções visuais como obras de arte. O autor elenca

dois objetivos centrais com sua pesquisa:

O objetivo principal do projeto de pesquisa é desenvolver um corpo de trabalho que, de forma disciplinada, investigue como situações fictícias foram introduzidas nos espaços de arte contemporânea. Estes 'espaços de arte' serão, em diferentes momentos, tão autocontidos como uma instalação de arte, tão grandes como um museu, tão caóticos como uma rua da cidade, tão baseados em texto e imagem como uma revista especializada, tão geograficamente diversos como uma mailing list internacional ou uma turnê de palestras, e tão ciberespaciais como um web-site. [...]

O objetivo secundário desta pesquisa é examinar os usos recentes da "ficção" dentro da prática artística contemporânea internacional, como evidenciado no trabalho de um grupo de artistas internacionais que trabalham ora de modo independente ora em equipes. (HILL, 2000, p.4-5, tradução nossa)



A principal contribuição de Hill é diferenciar as ficções literárias, já muito bem estabelecidas no campo da literatura, das ficções visuais que se encontravam em *statu nascendi*. Nas palavras do autor "Superfictions [Superficções] é um termo que cunhei para descrever o uso da ficção e da narrativa dentro da prática da arte visual contemporânea". (2000, p. 51, tradução nossa). Durante a própria pesquisa, Hill afirma que o termo já vem sendo empregado por outros críticos e teóricos como Dr. Rex Butler e Dr. Adrian Heathcote.

A tese de Hill foca sobretudo na arte produzida ao longo de duas décadas (entre os anos 1980 e 2000) nas quais o autor identifica o uso de ficção e de narrativas fragmentadas.

Em um sentido poético, as perguntas feitas por esta hipótese no resumo anterior poderiam ser resumidas assim: O que acontece quando a ilusão

escorrega da moldura do quadro e a ficção escapa das páginas do romance?" (HILL, 2000, p. 12)

Fábio Oliveira Nunes, por sua vez, analisa diversas obras artísticas levando em consideração a ficção, a mentira e os sistemas que operam por/através de/com elas. O livro *Mentiras de Artista* é dividido em cinco partes: "Mentiras e Sistemas" - que analisa obras que atuam sistematicamente. "Negócio de Artista" - cujo foco são obras que agem especificamente sobre os sistemas de negócios. "Personas de artistas" - que trata de obras que envolvem a criação de outros. "Mentiras de Robôs" - com obras de arte e tecnologia que envolvem a mentira e, por fim, "Artista de Mentira" - que aborda trabalhos tecnológicos que envolvem a criação de artistas por robôs ou inteligências artificiais.

A proposta de Nunes é elencar incursões artísticas que ultrapassam os simulacros próprios da arte para atuarem na realidade do cotidiano, se passando por aquilo que não são. Estas incursões podem ser criadas a partir de um contexto adequado, dos jogos de expectativas do público, sendo muito mais efetivas, segundo o autor, quando utilizam meios tecnológicos em suas realizações.

Este é um livro sobre mentiras criadas por artistas. Pode-se dizer que "mentira" talvez seja tão própria à arte quanto o próprio ato de criar imagens. Certa vez, Pablo Picasso disse que a "arte é a mentira que nos permite conhecer a verdade". Paul Klee teria dito que "o papel do artista é convencer os outros da veracidade de suas mentiras". Mentira pode ser ilusão, fantasia ou fazer o outro acreditar, simplesmente. Porém, o que trazemos aqui é algo mais específico: são trabalhos de arte contemporânea que se passam por aquilo que não são. Os olhares mais desatentos talvez nunca percebam. Podem acontecer nas mais variadas



linguagens, ambientes ou situações, mas ganham outra dimensão quando se aproximam dos meios digitais. Mas, por que artistas criam este tipo de trabalho? Por que se sujeitariam a criar obras de arte cuja natureza será tão pouco conhecida? Os artistas que se lançam nesse tipo de empreitada estão atentos às questões do mundo atual e buscam com suas obras gerar uma atenção nova a essas inquietações. (NUNES, 2016, p. 17)

Peter Hill nos é importante ao criar parâmetros para a leitura de uma ficção visual, que não necessariamente é atribuída aos valores historicamente literários do que é uma ficção. Fabio Oliveira Nunes, apesar de ter o olhar mais voltado para a mentira do que para a ficção, repara nas obras que interferem no mundo real. A abordagem de Nunes é importante para que compreendamos ficção não apenas como um mundo imaginário, mas como um algo que pode ser dotado de agência.

Além dos trabalhos mencionados, é possível observar, nos últimos 10 anos, a produção de uma série de teses que tratam do tema da ficção através das poéticas visuais.

Neste sentido, temos, por exemplo, a tese *Made-up Memories Corp.©: a ficção como estratégia na construção de memórias inventadas* da artista e professora Ruth Moreira de Sousa Reginani, que é um trabalho de pesquisa que explora a relação entre memória e ficção na arte contemporânea.

A autora cria uma empresa fictícia que oferece o serviço de produzir lembranças inventadas para os clientes, por meio de registros e documentos que simulam a veracidade das memórias. O projeto adota o formato de um site (www.madeupmemoriescorp.com.br) por meio do qual são coletados pedidos de fabricação de memórias inventadas, envolvendo a criação de obras de arte em diversas linguagens (instalação, fotografia, objeto etc.) e várias instâncias de auto-legitimação

do aparato burocrático da empresa, como carimbos, certificados de autenticidade e relatórios de produção.

No texto, a autora explora a relação entre memória e ficção, e como elas se manifestam na arte contemporânea, na cultura visual e na sociedade de consumo. Para tanto, Reginani se utiliza de diversas estratégias, como:

(1) A criação de uma empresa fictícia que oferece o serviço de produzir memórias inventadas para os clientes. (2) A coleta de pedidos de fabricação de memórias inventadas através de um formulário online, no qual os clientes devem descrever a lembrança que desejam ter. (3) A produção de obras de arte em diversas linguagens (instalação, fotografia, objeto, etc.) que representam as memórias inventadas solicitadas pelos clientes, utilizando elementos simbólicos, estéticos e narrativos que remetem à verossimilhança das lembranças. (4) A produção de registros e documentos que atestam a validade das memórias inventadas, como carimbos, certificados de autenticidade e relatórios de produção. (5) A exposição das obras de arte em espaços públicos ou privados, como galerias, ruas e museus, convidando o público a conhecer e interagir com as memórias inventadas, e a questionar as noções de memória, verdade e identidade na sociedade contemporânea.

Sobre as primeiras mentiras

Antes de prosseguirmos, é importante esclarecer algumas confusões que podem surgir em decorrência das características do trabalho. A verdade é que todo mundo sempre engana um pouquinho o programa de pós-graduação que adentra, e as pesquisas sempre fogem um pouco do escopo tanto da linha de investigação quanto do orientador. O projeto que é entregue na seleção pública esconde um ou outro elemento

que poderiam colocar em xeque a aprovação do candidato.

Essas leves deturpações é que fazem o conhecimento seguir em frente, alcançar novas fronteiras, novas propostas. Às vezes elas se apresentam como infiltrações que vão lentamente mofando a parede do saber e criando novos desenhos em preto e verde, gerando necessidades de reformas e outros quebra-quebras. Outras vezes essas deturpações são como um cano que estourou e leva consigo paredes abaixo, molhando materiais importantes e inutilizando equipamentos domésticos.

Seja rápida ou lentamente, essas práticas revelam erros estruturais dos primeiros arquitetos de tal edifício do conhecimento, erros cometidos por desconhecimento das novas técnicas desenvolvidas ou só pelo desgaste do tempo. Isso sem contar que algumas vezes tais demolições revelam uma ou outra parede mais estáveis que nossas próprias construções atuais.

Não podemos esquecer, no entanto, que destruir não é a única possibilidade para o conhecimento: há quem, uma vez instalado, faça um puxadinho para chamar de seu, ou até aqueles corajosos que compram briga com tudo e todos e começam uma casa do zero, mesmo que hoje em dia os terrenos nas grandes cidades sejam caríssimos, e as prefeituras barrem diversas vezes o projeto de uma casa em meio a arranha-céus.

Acredito que a abordagem aqui explorada seja a de construir um puxadinho: apesar de escrever de dentro de uma linha de poéticas, onde deveria explorar o meu processo criativo enquanto artista, proponho usufruir do a-método das artes para aproximar o fazer artístico das práticas críticas da cultura e da mídia. Se bem sucedido, espero estar contribuindo para a criação de pontes entre as Artes Visuais/Cultura Visual e outros

campos emergentes, como Humanidades Digitais ou Design Especulativo (mesmo que não tão diretamente assim).

Neste sentido, poderia ser questionado o porquê desta pesquisa não ser alocada em uma linha de Teoria e História da Arte, e a resposta é bem simples: quero compreender os objetos ficcionais a partir, também, do fazer. Isto é uma liberdade que apenas o campo de poéticas pavimentou ao longo de sua institucionalização. Há maleabilidade para brincar com a forma na qual modelo minha dissertação, há espaço para a mentira e a falsidade, assim como poder para transgredir as tradicionais caixas epistemológicas hermeticamente fechadas.

Resumo da ópera: não acreditem em tudo que leem. A ironia e outras formas de linguagem também se fazem presentes

Justificativas sobre a profundidade da superfície

- Qual a finalidade de um mestrado?
- Aprofundar-se em um assunto..
- Mas qual o conceito de profundidade utilizado neste caso?
- ...
- Veja bem, profundidade pode depender do referencial..
- Ora! aprofundar é escolher um assunto e mergulhar nele
- Seguindo essa metáfora, se tomamos a linha do horizonte como referência, mergulhar não é se aprofundar e sim cair
- ..?

– Olha, se pensarmos cartesianamente (como é o padrão de pensamento vigente).. O eixo X diz respeito à altura, o eixo Y à largura e por fim o eixo Z à profundidade.

– Sendo Y a linha do oceano/mar/piscina que estamos mergulhando, descendo no eixo X percebemos que não se trata de aprofundar e sim descer. Aprofundar é nadar toda a superfície da piscina no eixo Z - ir até onde a vista não alcança..

– Você sabe que está fazendo essa metáfora apenas para justificar o que quer fazer né?

– Sim, sei sim



PARTE 1

CAMPOS DE ARTICULAÇÃO

O REAL



(2005-11, França)

[Este texto foi distribuído em um dia de chuvas fortes nos pavilhões do edifício Georges Pompidou, obviamente em português. A luz caiu, e todos que estavam presentes continuaram lendo, de olhos fechados.]

O REAL E A REALIDADE

*“O Real é ou a totalidade ou o instante esvanecido”¹
- Lacan*

O problema do Real

Para a compreensão das Mecânicas da Imaginação Aplicada é necessário o entendimento do que é o Real, uma vez que uma parte importante da categorização das Mecânicas é justamente “afetar o mundo real”.

Mas o que é tomado por Real/mundo real nesta investigação? O próprio Real e a Realidade se constituem enquanto um problema de definição em si. Não podemos, nesse sentido, ignorar todas as tradições filosóficas e epistemológicas perante a realidade: discussões sobre o limite dos sentidos humanos, sobre a possibilidade de apreensão do real, sobre as suas fronteiras e delimitações, assim como debates sobre a matéria constituinte do real, se o real existe ou não, sobre as implicações éticas e morais de aceitar uma ou outra definição... E a imaginação, faz parte do real? Ou o mundo real é apenas o seu aspecto físico? O espírito - se existe - constitui o mundo real? Tem algo além dele? O real é o nada ou o é a totalidade?

Se tomarmos por exemplo o mundo platônico, podemos nos questionar o que nele seria o mundo real: se seria ele em si (complementando ao mundo das aparências), se seria o mundo real verdadeiro (excluindo as aparências) ou se ele seria o mundo além do real? A resposta dada a esta questão molda o

¹ Em minha análise, a fronteira entre o real e o inexistente para Lacan acaba por se borrar: se ambos não são possíveis de serem articulados, eles em última instância se confundem.

nosso olhar para esse objeto que parece tão próximo, mas tão fugaz ao mesmo tempo.

Não ignoramos toda a discussão existente em torno desse problema, e isso deverá ser explorado em algum outro trabalho futuro, entretanto, para podermos seguir em nossas análises, nos ateremos aqui ao conceito Lacaniano sobre o Real (que dialoga com o Simbólico e o Imaginário) e a concepção Freudiana sobre realidade material e realidade psíquica como forma de lançar um primeiro olhar para esse tema.

Vale ressaltar que as perspectivas de Lacan e Freud são focadas na prática da psicanálise e por isso mesmo tem o seu olhar para a perspectiva do sujeito que se encontra em análise. É perceptível que devido a isto, na “psicologia do ego” as concepções orbitam os problemas relativos à neuroses, traumas e tiquês buscando compreendê-los ou resolvê-los. Neste sentido, tentamos aqui extrapolar esses conceitos, levando-os para uma crítica cultural e compreendendo-os dentro do campo artístico.

Distinções entre Real e Realidade

Apesar de utilizados até este momento no texto como sinônimos, Real e Realidade são distintos entre si. Segundo Lacan, o Real seria da ordem do incompreensível, do indizível. “O real é ou a totalidade ou o instante esvanecido” (LACAN, 2005, p. 45). Para o autor, o Real é um domínio que se entrelaça com os domínios do Simbólico e do Imaginário.

Lacan afirma que esses três registros² são os registros

² Registro é um nome usado por Lacan para denominar os campos do Simbólico, Imaginário e Real. Clavurier (2013) discute mais sobre a origem desse uso no seu artigo “Real, Simbólico, Imaginário: da referência ao nó.”

essenciais da realidade humana (2005, p. 12). Aqui encontramos o primeiro indício da não-equivalência entre Real e Realidade: se, para Lacan, o Real (juntamente com o Simbólico e o Imaginário) compõem a chamada realidade, essa não pode corresponder integralmente ao Real.

Ao se pensar o Real como totalidade, a realidade passa a ser vista como um fragmento - abrindo possibilidade para a existência de diversos fragmentos que, não anulando uns aos outros, ainda constituem o Real. Essa fragmentação de realidades é visível também em Freud.

Nos utilizamos da leitura de Ligeiro e Jorge em seu artigo “Psicanálise e arte: o triunfo do real” para compreender essas relações entre o real em Freud e em Lacan. Para os autores, Freud:

[...] não discorreu de forma direta sobre o real, entretanto, insistiu em diversos momentos na importância da realidade psíquica como aquela que interessa ao discurso psicanalítico. Percebemos em Freud a oposição entre a realidade material e a realidade psíquica, e esta pôde ser mais valorizada a partir do abandono da teoria da sedução. (2018, p. 16)

Essas duas realidades citadas seriam por sua vez definidas no pensamento freudiano do seguinte modo:

[...] a realidade psíquica possui consistência e coerência para o sujeito, enquanto a realidade material está relacionada aos objetos de nosso ambiente físico. (2018, p. 16)

Mas a frente no artigo os autores comparam com a concepção de Lacan

Em substituição ao par realidade externa e realidade psíquica, Lacan propõe a oposição entre real

e fantasia. A realidade psíquica possui um caráter fantástico que tenta fazer face ao real inominável. (2018, p. 17)

Em nenhum momento, entretanto, é possível afirmar que os autores fazem uma apologia às diversas realidades psíquicas/ materiais ou se eles as encaram como dois subgrupos do Real.

Jean-Jacques Gorog defende em seu artigo que Lacan definiu o conceito de Real muito cedo e pouco alterou no decorrer do tempo. Se ocorre de aparecerem vários reais na teoria lacaniana é porque o Real é abordado a partir de vários pontos, mas ainda é do mesmo real que se trata (2019, p.25).

Nossa compreensão para esse ponto da teoria lacaniana é que o Real continua a ser esse “todo inominável, incompreensível e impensável” enquanto a Realidade diz respeito à uma ou várias formas de se enxergar/recortar esse incompreensível (daí a divisão realidade material e psíquica).



REAL SIMBÓLICO IMAGINÁRIO

Agora que nos debruçamos sobre o funcionamento do Real para Lacan, passamos para os outros dois registros (o Simbólico e o Imaginário) que compõem a existência humana. Apesar dos três elementos serem fundamentais na definição da realidade humana, o simbólico é o que irá ganhar mais importância na tríade ao se pensar a questão clínica da psicanálise.

O Imaginário se constitui enquanto o domínio das imagens. É nele que processamos nossa autoimagem e todas as outras imagens mentais. Apesar de haver articulações imagéticas, essas são ausentes do fator simbólico (da linguagem). O exemplo mais claro disso é o sonho e o devaneio, no qual as imagens ocorrem, imaginamos elas, mas não são dotadas de sentido.

O Simbólico, por sua vez, é o domínio da linguagem e o campo da fala. Ele é responsável por estabelecer uma ponte com o real e isso é fácil de notar a partir de uma simples pergunta: se o Real é o impensável, como o compreendemos? Através do Simbólico.

Ora, mas se compreendemos o Real através do Simbólico, porque é dito que o Real é da ordem do incompreensível? Essa é simples, o Simbólico, ao trazer o Real para o indivíduo, transforma esse Real em Simbólico. O Simbólico não é capaz de trazer a totalidade do Real.

Uma interrelação entre os três domínios se estabelece, cada um atuando de uma forma: realizando, simbolizando ou imaginando. O sujeito que opera o Simbólico é capaz de articular tanto o Real quanto o Imaginário e trazê-los para a linguagem (simboliza), o sujeito que se mune do Imaginário por sua vez traz o simbólico e o Real para a imagem (imagina)



e o sujeito que atua no Real de modo semelhante puxa o simbólico e o imaginário para esse domínio (realiza). Lacan, ao perceber esse entrelaçamento irá propor o nó borromeano como figura para explicar a relação entre os três registros.³

Um problema que ocorre é que o Real em Lacan assume uma posição dupla, que pode ser lida tanto como duas possibilidades de real, quanto como duas faces do mesmo real. Retomando a citação do início do capítulo, no qual o psicanalista defende que “o real é ou a totalidade ou o instante esvanecido” (LACAN, 2005, p. 45), entendemos essa dupla posição: o Real pode ser visto como aquilo que é incompreensível e inominável, por ser o total, assim como também pode ser visto como aquilo que falta (instante esvanecido), se assemelhando ao punctum de Barthes. Justamente por sempre estar em falta, esse real seria traumático.



3 Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema do nó, conferir Clavurier (2013).

APONTAR PARA O REAL

Na teoria lacaniana, tanto o trauma quanto a tiquê são conceitos importantes para entender a dinâmica psíquica e a forma como o sujeito lida com seus conflitos internos.

O trauma, para Lacan, não se refere apenas a um evento externo que causa uma lesão ou um dano físico, mas também a um impacto psíquico que produz um efeito sobre o sujeito. O trauma é uma experiência que perturba o equilíbrio psíquico, interrompendo a sua relação com o mundo e consigo mesmo. Ele não pode ser simbolizado ou integrado à narrativa do sujeito, o que leva a sua repetição ou retorno. Esta repetição seria a tiquê, um fenômeno que se manifesta em alguns sujeitos como uma resposta sintomática à falta e à impossibilidade de simbolização, e que pode ser compreendida como uma ruptura na ordem simbólica, indicando a presença do Real.

É nessa perspectiva que Lacan apontará para o mecanismo de retorno ao Real como sendo da ordem traumática. É na tentativa de simbolizar o Real que o sujeito continua buscando novamente o Real que lhe é traumático. Esse conceito será atualizado posteriormente pelo filósofo Slavoj Žižek. Para Žižek (2003), ocorre no século XX uma busca pelo Real mais que Real, que culmina nos efeitos especiais, nos reality shows e nos filmes *gore*. Podemos analisar essa busca como um retorno gerado pelo trauma, apesar de que essa paixão pelo Real mais que real ironicamente desaguar em uma paixão pela aparência de real, um semblante.

Em um jogo duplo, o Real acaba sendo a causa e consequência de seu próprio retorno. Nesse momento, poderá se questionar de que serve esse entendimento de Real para as nossas Mecânicas? Afinal, se estamos a tratar da ficção que atua sobre o Real, porque delongar tanto sobre o Real em si?



O princípio tomado aqui para as Mecânicas da Imagem Aplicada é definido como aquilo que atua sobre o Real de modo a afetá-lo e deturpá-lo. Ao atuar, através do sujeito, sobre si mesmo, o Real passa a ser uma Mecânica. É nessa busca contínua de tentar simbolizar o Real que ele roda em falso no próprio eixo, como o pneu de um carro atolado.

Além disso, podemos compreender o Real como a primeira parada para se entender a ficção. É um espectro, é uma topografia. A Realidade, quando percebida como uma lente para o Real, passa a se configurar também como uma Mecânica: a interpretação e narrativa contada do mundo, a forma que nos relacionamos com ele.

Proponho uma frase de efeito: ser Humano é ficcionar o Real.

Retomemos. É na lacuna entre o Real e o Simbólico (ou entre a vivência e a língua) que se torna clara a falta, o lapso que constantemente percorre a relação de Simbólico-Real. A apontar constantemente para este real, para esta falta da língua, na esperança de um dia superá-lo (tal como a tiquê aponta para o trauma e continua a retornar).

Neste sentido, as obras “La trahison des images” de René Magritte e “One and Three Chairs” de Joseph Kosuth apontam para o Real. Ambas as obras desafiam a relação entre a imagem e a realidade, questionando a natureza da percepção e da linguagem.

Em “La trahison des images”, Magritte pinta a imagem de um cachimbo e escreve abaixo dela: “Ceci n’est pas une pipe” (isto não é um cachimbo). A pintura não é um cachimbo real, mas uma representação do cachimbo. A frase abaixo da imagem questiona a natureza da representação e sugere que a imagem é uma mentira. O cachimbo é apenas uma imagem,

uma representação, e não o objeto real. Essa desconexão entre a imagem e o objeto real aponta para o que não pode ser representado por palavras ou imagens. Aponta para o Real que escapa à simbolização e à linguagem, e é inacessível ao sujeito.

Da mesma forma, “One and Three Chairs” de Kosuth desafia a relação entre a imagem e a realidade. A obra consiste em três elementos: uma cadeira real, uma fotografia da mesma cadeira e uma definição da palavra “cadeira” impressa em uma placa na parede. O que é uma cadeira de fato? O objeto físico que podemos sentar, a representação bidimensional ou a descrição verbal da cadeira? Kosuth destaca a diferença entre a realidade e a representação da realidade.

Em ambas as obras, a desconexão entre a imagem e o objeto real brinca com a natureza ilusória da percepção e da linguagem. A imagem e a linguagem são ferramentas úteis para a comunicação e a compreensão do mundo, mas não podem representar completamente a realidade. O que é apontado por essas obras é algo que escapa à linguagem e à simbolização e é inacessível ao sujeito.

OS REALISMOS

Tal como as diversas realidades, temos os vários realismos - movimentos artístico-literários - ao longo da história da arte. Como se torna óbvio para nós neste ponto do texto, o realismo é um olhar sobre o Real, e não o Real em si. Isto só reforça a metáfora das lentes que moldam o nosso olhar tal como as diversas realidades.

Se por um lado temos o Realismo do século XIX como movimento artístico oposto ao Romantismo cujo expoente é Courbet, por outro temos o fotorrealismo dos anos 60 e o hiper-realismo dos 70 nos Estados Unidos, se opondo por sua vez ao Realismo Socialista instituído pelo Estado soviético e às novas mídias que impõem agora um novo realismo, desta vez virtual.

É simples perceber que o realismo não se detém à descrição do mundo, e sim propõe um olhar ativo que visa transformar esse mundo. O Realismo é extremamente ideológico - a exemplo disso temos o Realismo Socialista que foi uma política de estado estética para a produção de conteúdo propagandístico que valorizava o sujeito soviético. Também temos o realismo capitalista na década de 80 que se caracteriza pela representação do mundo contemporâneo sob a perspectiva do capitalismo e da globalização. Os artistas que exploram o realismo capitalista retratam as paisagens urbanas, a cultura de massa e a alienação do indivíduo na sociedade moderna. “Se um grande número de indivíduos concorda sobre determinada concepção visual do mundo, certamente podemos chamar isso de realidade” (RÖHRL, 2018, p. 24).

Desde os primeiros desenhos rupestres até as obras mais contemporâneas, a representação da realidade sempre foi um desafio para os artistas.

A representação da realidade pode ser entendida como a tentativa de transpor para uma superfície plana, tridimensional ou quadridimensional (quando há o tempo envolvido) as características e qualidades dos objetos e seres do mundo real, com suas formas, cores, texturas, luzes e sombras.

Por ser conceito subjetivo e variável, cada indivíduo tem uma percepção particular da realidade, e essa percepção pode ser influenciada por diversos fatores, como a cultura, a educação, a experiência e etc. Além disso, a realidade é dinâmica e está em constante mudança, o que dificulta a tarefa de representá-la de forma estática. Opta-se ora por uma representação mais fiel e objetiva da realidade, como é o caso do Realismo e do Hiper-realismo. Outras vezes, busca-se uma representação mais subjetiva e interpretativa, como no Expressionismo e no Abstracionismo.

Independentemente da abordagem escolhida, é sempre um desafio a negociação constante entre a objetividade e a subjetividade, entre a fidelidade e a interpretação, entre o mundo real e o mundo representado.

Nisso é interessante ressaltar a noção de efeito de real para compreender formas como este realismo por vezes opera. O “efeito de real” é um conceito proposto pelo semiólogo francês Roland Barthes. Esse conceito refere-se à capacidade de certos textos (e estendidos a imagens ou representações) de produzir a sensação de que aquilo que está sendo apresentado é real, mesmo que seja uma ficção ou uma representação artística. Obras de arte, literatura e mídia são capazes de criar um efeito de real ao imitar a realidade de uma maneira convincente e verossímil, fazendo com que o leitor ou espectador suspenda temporariamente a descrença e aceite a narrativa como Real.

O artifício consiste na escolha do detalhe. Na vida, podemos desviar os olhos e a cabeça, mas na verdade somos como câmeras impotentes. A lente é de grande abertura, e captamos tudo o que aparece. A memória seleciona, mas não do jeito que a narrativa literária seleciona. Nossas lembranças não possuem talento estético. (WOOD, 2017, p. 63)

James Wood analisa a questão mais a fundo:

Isso sugere que o realismo em geral não passa de uma questão de falsa denotação [...] o realismo é um tecido artificial de meros signos arbitrários. O realismo oferece uma aparência de realidade, mas é de fato totalmente falso - o que Barthes chama de “a ilusão referencial”. (WOOD, 2017, p. 84)

Resumo o que foi dito até aqui: o Real, sob a perspectiva lacaniana, é um dos registros possíveis para a experiência humana. Junto a ele se articulam conjuntamente o Simbólico e o Imaginário. O Real é uma espécie de “dado bruto” que é incompreensível, a não ser quando trabalhado pelo Simbólico ou pelo Imaginário. O Real é a Totalidade ou simplesmente o nada, o vazio. Por ser incompreensível, o Real pode incorrer no Trauma. A Tiquê então aparece como tentativa de retornar a esse Real para que ele possa ser resolvido. Apontar para o Real aparece então como uma estratégia artística que obriga a quem vê se deparar com a irrealidade do real.

MANIFESTO PELO REAL

Instituto Imaginário para o Real por meio de suas atribuições vêm manifestar suas consternações com os aspectos imateriais da realidade. Acreditamos que a realidade é composta não apenas de elementos físicos e tangíveis, mas também de aspectos imateriais que são igualmente importantes e influentes.

Entendemos que esses aspectos imateriais da realidade são muitas vezes negligenciados ou ignorados em favor daqueles que são mais facilmente mensuráveis ou observáveis. No entanto, acreditamos que essa abordagem limitada pode levar a uma compreensão incompleta e superficial da realidade.

Por essa razão, o Instituto Imaginário para o Real promove a exploração e compreensão desses aspectos imateriais da realidade, incluindo a imaginação, a criatividade, a intuição e outros.

Portanto, reafirmamos nosso compromisso em promover a valorização e o desenvolvimento desses aspectos imateriais da realidade e trabalhar em prol de uma compreensão mais completa e profunda da realidade como um todo.

Pierre Menard

ÁRIES COM ASCENDENTE EM TOURO

Uma verdade que poucos sabem é que os astros são mais voláteis que álcool esquecido aberto em cima da pia um dia antes de dar aquela faxina geral.

Por que tais corpos celestes se submeteriam à arbitrariedade humana e seguir sequências precisas de anos compostos por 365 dias, cada dia com exatas 24h, cada hora com seus 60 minutos e os minutos, por sua vez, com os seus 60 segundos?

Nem nossos próprios anos seguem essa regra, volta e meia exageram no champagne da virada, gerando o que chamamos de ano bissexto.



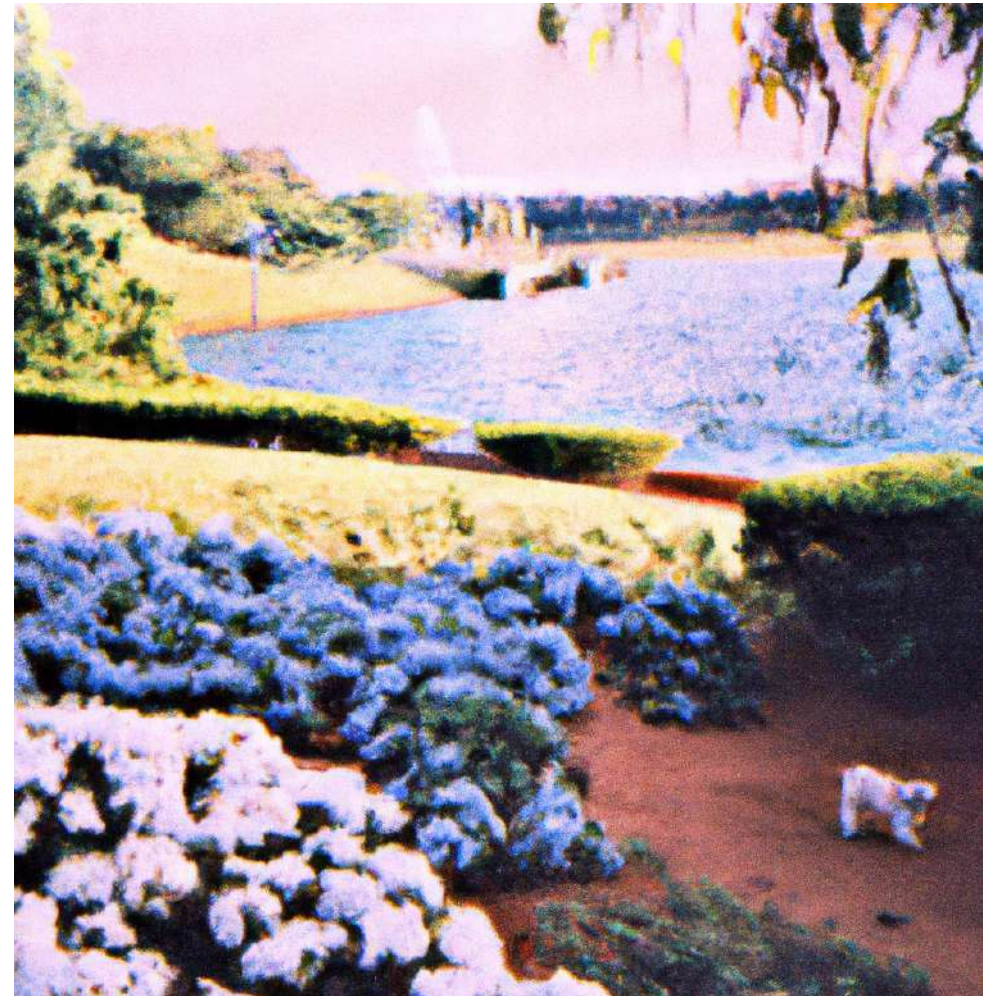
O que importa é que para se economizar recursos, tais volatilidades sempre são ignoradas, arredondadas e conjugadas e isso se explicita na produção gráfica de um jornal.

Essa era a sina de Pablo: restringido pelos recursos materiais daqueles que supostamente deveriam lhe prover a verdade, passou a vida inteira lendo o horóscopo errado.

e viveu muito bem.



A PERCEPÇÃO



(2006, Jardins de Gertrud)



[Reflexões escritas em um pequeno caderno possivelmente em um boteco nos subúrbios argentinos. O excesso de álcool teve de ser enxugado dessas páginas, deixando muitos buracos que foram preenchidos com enxertos de texto]



MEMORIAL DE UM OBJETO

...recebido o objeto dediquei-o um dos meus bolsos – o sexto, dependendo da ordem que você conta, localizado na lateral da perna direita abaixo do bolso da coxa. Não foi muito difícil mantê-lo nesta posição ao longo dos dias que se sucederam. Das minhas quatro unidades de calça que disponho, três delas são idênticas. Parodiando a filosofia clássica: “não se entra em um mesmo bolso duas vezes”.

O primeiro dia foi a descoberta do medo, o receptáculo de plástico vermelho confeccionado para armazenar de forma segura o alfinete de ponta verde abria-se ao menor dos toques, o alfinete passeava pelo bolso sem maiores preocupações. Devaneava sobre o que aconteceria se por acaso decidisse entrar em minha pele, percorrer minhas veias – onde iria firmar casa?

Descobri isso quando procurava, ébrio, as chaves de casa, errei o bolso. Dedo formou aquele pequeno rubi polido no leito fluvial (que tende a arredondar tudo). Dedo levado imediatamente à boca – conscientemente, óbvio – normalmente a saliva seria mais um meio de infecção, mas ali, o teor alcoólico da mistura deveria ser suficiente para esterilizar a área.

Segundo dia, descobri o objeto como ferramenta. Não que tenha precisado da linha para remendar algo ou o alfinete para algo segurar. Mas foi dia de visitar apartamento para aluguel. O ambiente era legal, fora a parede amarela horrorosa que refletia uma luz mijada para a sala-cozinha. Gosto de paredes amarelas, mas aquela não funcionava. Tentei posicionar o objeto em vários pontos dos cômodos do ap, tentar imaginar uma vida ali, onde seria o seu lugar, onde seria esquecido, em que gaveta perdido e tudo isso que acontece com os objetos do fundo de nosso bolso, mas ele não se encaixava ali. Talvez na cozinha tenha sido sua melhor posição, mas não sei dizer ainda agora.

Terceiro dia, domingo, o objeto transmutava-se em registro de saudade por vir, era dia de despedir do meu amigo de longa data que rumava a Barão Geraldo. O objeto não era dotado de significativa importância, nem para mim nem para ele, ficou embolsado, tímido, tal quando você leva uma pessoa nova para um velho grupo de amigos (situação comum quando você tinha uma confraternização marcada e seus parentes solicitam que levem seu primo de 5º grau para um passeio). O carretel de linha, o alfinete e o estojo de alfinete... ficaram atrás, tímidos demais, sendo apenas brevemente introduzidos como atividade de uma disciplina que cursava.

Na segunda, o quarto dia, encontro o objeto como visita.

O retorno para a casa dos meus pais para cuidar do meu irmão enquanto eles não estavam fez com que tivesse de apresentá-lo aos cômodos, alertar sobre os lugares onde as coisas caíam e não eram recolhidas, pois precisaria arrastar um armário muito pesado para isso.

Encontrei antiga inscrição juvenil na porta, “Todo dia saia de casa como se estivesse fugindo, retorne como se estivesse fora há anos”. Como os sentimentos adolescentes são doídos, ainda bem que a gente cresce.

No quinto dia o objeto era puro esquecimento. Foi posicionado na cabeceira da cama onde acompanhara os sonhos intranquilos. De lá dizia “Caio encontrou-se metamorfoseado em um humano após ingestão de cafeína”. Pena que o café foi na padaria, longe demais da cabeceira. Mais triste ainda porque estava morno.

Bom, esqueçamos.

Quarta-feira, conhecida como sexto dia – e aqui faço uma intervenção ao dizer que os números me confundem – objeto era encerramento. “Meus olhinhos brilharam?” Foi o que perguntou a paciente no trabalho após encerrar a oficina e antes de receber alta.

N. tinha chegado cabisbaixa, humor difícil de conquistar. Não que minhas piadas favorecessem o processo (penso que: ainda bem que escolhi ser artista, morreria de fome sendo comediante), agora estava animada, pulmões cheios para afofar-se na realidade. O objeto fez questão de marcar presença: lembrou meu dedo do primeiro dia. Lavei com álcool em abundância, semelhante e diferente ao primeiro dia. Presença, Lembrança, Memória. Dor é memória também.

Sétimo dia havia planejado o descanso, para mim e para o objeto. Antes que pudesse ver, objeto se transformava em carrasco. Obrigado a exterminar prazer alheio, apesar que

prazer culposo. O executado: bicho de pé instalado no meio plantar do pé, e possivelmente adquirido na casa dos meus pais. O Prazer culposo: aquela coceirinha gostosa e nojenta provocada unicamente pelo inseto sifonáptero da família dos tungídeos e originário da América do Sul.

Bicho latino americano. Reguei em álcool 70 meu pé e alfinete.

Nem doeu.

2022



ESBOÇOS DE UMA FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO

Durante muito tempo, o pensamento ocidental esteve estagnado no solipsismo cartesiano, o famoso “penso, logo existo” (*cogito, ergo sum*), que volta e meia retorna para destabilizar quaisquer bases possíveis de conhecer o mundo. O maior erro de Descartes é que, ao tentar provar irrefutavelmente a sua certeza do sujeito pensante a respeito de sua própria existência, acaba o isolando do mundo.

A dúvida hiperbólica de Descartes não se resolve e nos deixa sem chão pois: como sei que o que eu percebo é real?; como sei que não estou em um sonho e isto tudo não existe?; como sei que não estou sendo enganado por um gênio maligno? Este ceticismo absoluto não se responde e continua a nos assombrar nos dias de hoje. Aceitando o “penso, logo existo”, o sujeito apenas garante a própria existência, ignorando se o que o cerca existe ou não.

Essas questões postuladas no século XVII continuam a impor dúvida sobre a percepção humana, a diferença é que hoje sabemos das limitações dos sentidos e da memória, das suas variações e inúmeras doenças que podem afetá-los. A nossa percepção pode ser frágil, mas atestamos ciência desse entendimento.

Se os nossos instrumentos de percepção do mundo são frágeis, os nossos instrumentos de recordação também o são. Quem nunca viu sua memória detalhada sobre determinado evento se esvaír e sobrar apenas leves sensações, palimpsestos? Quem nunca se esqueceu de algo que aparentemente aconteceu, uma vez que todos ao seu redor se lembram? E quem nunca se lembrou de algo que outra pessoa que estava no mesmo lugar se esqueceu? Ou ainda quem nunca teve me-



mória de algo que nunca aconteceu consigo? E quem nunca... Bom, já deu para entender.

Apesar da memória e dos sentidos terem questões muito diferentes entre si, ambos são agrupados aqui por entender que afetam a percepção individual subjetiva sobre o real e portanto são capazes de criar ficções. Deste modo, são passíveis de se caracterizarem como Mecânicas da Imaginação Aplicada.

Admito que talvez aqui, e principalmente aqui, faria sentido trazer o filósofo Maurice Merleau-Ponty. Apontar para a sua sacada genial de incluir o corpo enquanto elemento pensante em oposição a toda uma tradição filosófica que aponta para a mente enquanto centro do mundo. Poderia também dialogar sobre essa citação que sou apaixonado: “Não há mundo sem sujeito e não há sujeito sem mundo.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p.128.) assim como trazer um diálogo mais aprofundado com o seguinte trecho:

A percepção não é um processo pelo qual a mente recebe dados brutos da natureza e os transforma em conhecimento. [...] Perceber não é extrair informações do mundo exterior, mas sim projetar nossa intenção sobre ele (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 30.)

Mas a verdade é que, após ler pouco mais de 200 páginas, pouco entendi da proposta do filósofo. Às vezes foi falta de atenção, às vezes falta de vocabulário. Quantas vezes nos contamos histórias de que compreendemos algum texto ou teórico complexo a partir de seus escritos arranhados, sendo que na verdade é apenas uma leve imagem de alguém que nos contou essa história?

Até as citações acima (que honestamente espero ter comovido o leitor) foram produzidas a partir de uma solicitação para um software de inteligência artificial. Esquecemos que a

memória é criativa, e que os sentidos corromptos (ou talvez incompletos). Gostaria que o leitor parasse momentaneamente a leitura desta dissertação e inventasse agora a sua memória de infância preferida.

*

Retomo. É muita prepotência acreditar que nossa linguagem dará conta de compreender tudo, todos os livros e textos produzidos pela tradição, mais ainda: que teremos tempo para tudo. Se o tempo é finito para nós humanos, porque não nos deliciar com ele? Qual o sabor do dia? E da noite?

Mentir nossos sentidos, nossa memória, ainda mais enquanto artistas, é construir delicadamente a pérola de nosso tempo (com nosso tempo). Tem mentiras que acalenta o coração. Saborear as palavras mesmo que inventadas, toda palavra foi em algum momento inventada. Nossos sentidos não conseguem perceber todo o aspecto material do universo, há aquilo que não vemos, aquilo que não ouvimos. O que não tivemos paciência para ver ou ouvir também contam.

Acho admirável a proposta de Pierre Bayard ao escrever “Como falar dos Livros que não Lemos” (2007) onde propõe condutas para narrar sobre livros que não conhecemos, que folheamos, que ouvimos falar e que esquecemos. É fundamental não olvidar a categoria do esquecimento.

PARA ESCULPIR UMA MEMÓRIA

*“Dedico às memórias que inventei na ânsia de viver
todas as possibilidades”
-Maria Porto*

Podemos tentar mentir para nós mesmos dizendo que não, mas cada memória é fruto de um ato escultor. É verdade que, como qualquer escultura, há procedimentos muito distintos, atos mais ou menos planejados e práticas mais ou menos convencionais, mas é importante diferenciar: em primeiro nível temos as esculturas que decorrem de métodos aditivos e esculturas que decorrem de métodos subtrativos.

Ora, com a memória não é diferente. As chamadas “histórias de pescador” são fruto cuspidor e escarrado da primeira abordagem. Pega-se um elemento cotidiano, simples, pouco marcante e acrescenta-lhe um sabor, um tempero. Põe nessa memória uma intenção previamente não planejada mas que dá sentido e rumo para a narrativa que se constrói. Cria-se fábulas e castelos de ventos.

Por outro lado, as “memórias de infância” são constituídas em processo escultórico diferente: elas são em grande parte compostas de esquecimento. Delas se pegam todos os detalhes, elementos e ordem cronológica e vai-se subtraindo aos poucos. Subtrai-se do bloco de memória tudo aquilo que não é mais memória, tudo aquilo que é outra matéria até chegar-se na forma final. Importante lembrarmos que nenhuma escultura se finaliza no momento do último gesto do escultor sobre o material. Devem-se transcorrer séculos, intempéries, até ações humanas para que ela possa chegar a uma forma mais final, ainda que nunca terminada. Talvez o destino final de todas as nossas construções humanas seja o pó.

Nossas obras em pedra, em tinta, em impressão, são poupadas. Algumas delas por um punhado de décadas ou até por um milênio ou dois, mas tudo deve finalmente sucumbir, ou se desgastar até se tornar a última e universal poeira - os triunfos, as fraudes, os tesouros e as falsificações. Um fato da vida: vamos morrer. “Tenha um bom coração”, chore os artistas mortos fora do passado vivo. “Nossas músicas serão todas silenciadas, mas e daí? Continue cantando.” Talvez o nome de um homem não importe tanto assim. (F, 1975).

Há ainda o que gostaria de chamar de “Palimpsestos da Memória”. Palimpsesto é um manuscrito antigo que foi raspado ou lavado para que um novo texto pudesse ser escrito sobre ele. No entanto, sempre há algum vestígio do texto anterior que permanece na superfície, formando camadas sobrepostas de informação.

Nossas memórias são construídas em camadas, com cada nova vivência adicionando uma camada sobre a anterior sem nunca apagá-la completamente. São castelos e igrejas construídos do chão. Talvez até uma metaescultura.

Se La Sagrada Família de Gaudí não está pronta, como podemos imaginar que algum dia nossas memórias estarão? A quem se destina a herança de nossas memórias? Gostaria que todo esse dedicado burilamento não fosse em vão.. Deixo meu testamento aqui: Todas as memórias vão para o leito marítimo e para o fundo de cavernas.

SENTIDOS, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE

Li recentemente que os sentidos, a memória e a subjetividade estão profundamente interligados, formando uma tríade inseparável na formação da experiência humana.

Os sentidos são responsáveis por captar informações do ambiente externo, como o som, a visão, o olfato, o tato e o paladar. Essas informações são processadas pelo sistema nervoso central, que interpreta os estímulos e os transforma em percepções sensoriais. Os sentidos são fundamentalmente informações repassadas ao cérebro que o obrigam a agir a partir da interpretação dessa informação. Sentir nunca é passivo.

Em matéria divulgada pela BBC (MARTINS, 2023), a pesquisadora Nazareth Castellanos defende a existência de sete sentidos, ao contrário dos nossos tradicionais cinco sentidos. Para Castellanos os outros dois sentidos seriam a interocepção - capacidade do cérebro de perceber como estão os órgãos internos, o que está acontecendo com eles - e a própriocepção - que é a informação que chega ao cérebro sobre como está meu corpo, sobretudo a postura, e especificamente meu rosto.

É interessante a concepção dos sentidos como exterocepção (Visão, Audição, Paladar, Olfato e Tato), Interocepção e Propriocepção, sendo que em muito tempo acreditou-se que os sentidos além dos nossos cinco tradicionais tinham correlação com o místico e espiritual (intuição, percepção energética e clarividência).

Retomando nossa tríade, a memória é responsável por armazenar essas percepções sensoriais, permitindo que sejam lembradas e acessadas posteriormente. A subjetividade, por sua vez, está relacionada à forma como cada indivíduo inter-

preta e dá significado às informações sensoriais que recebe, levando em conta suas experiências de vida, emoções, crenças, cultura e valores pessoais.

A memória e a subjetividade são especialmente importantes na formação de nossas experiências emocionais. As emoções são construídas a partir da interpretação que fazemos das informações sensoriais que recebemos, bem como de nossas experiências anteriores e de nossas expectativas em relação ao futuro. Dessa forma, as emoções são altamente subjetivas e influenciadas pela nossa memória.

Nemo, em seu livro Naufrágio de Memórias (2000), nos instiga: As memórias são como navios que naufragam em nossas mentes, deixando apenas fragmentos do que um dia foi uma história completa, a subjetividade é o espírito que decide quais tábuas do convés deve-se agarrar (p. 18).

A relação entre os sentidos, a memória e a subjetividade é dinâmica e complexa. A forma como interpretamos as informações sensoriais que recebemos é influenciada pela nossa memória e subjetividade, mas, ao mesmo tempo, essas interpretações também afetam a forma como armazenamos novas informações em nossa memória e como nos posicionamos subjetivamente diante do mundo.

A nossa memória como matéria plástica aqui apresentada pode tanto ser moldada ou quanto reafirmada pelo outro. Pode-se criar assim memórias daquilo que não lembro ou saudades daquilo que não vivi. Mas inevitavelmente se apresenta enquanto um limite nosso com o mundo.

Nossos sentidos nos levam para uma experiência individual no mundo. Há como transpor, trespassar isso? Não saberia dizer.

Sentidos Inventados

Tem uma certa magia em pensar que os sentidos surgem de uma combinação bioquímica entre o sujeito e o meio. Gosto de pensar os sentidos como um adensamento de si próprio, como essas reações entre coisa viva e universo pulsante vão se tornando gânglios e órgãos para poder captar o que se passa externo a si o organismo.

Uma atividade que gosto de realizar em meu tempo livre é imaginar sentidos, especular sentidos possíveis: como seria a nossa vivência de mundo se nossos sentidos fossem outros? Apresento uma lista em construção:

1. **Magnetorecepção:** Alguns animais, como pássaros e tartarugas, possuem a capacidade de detectar campos magnéticos e usá-los para se orientar durante migrações. Um sentido de magnetorecepção permitiria que os humanos se orientassem melhor em ambientes desconhecidos, sobretudo nos ambientes urbanos onde fazemos uso constrante do eletromagnetismo.
2. **Sensibilidade ao infravermelho e ao ultravioleta:** Ser capaz de detectar a radiação infravermelha e ultravioleta emitida pelos objetos permitiria encontrar pessoas ou animais em áreas escuras. Além de ser um grande trunfo para artistas que teriam outras frequências de ondas eletromagnéticas para trabalhar em suas obras.
3. **Sentido da orientação temporal:** Ser capaz de perceber o tempo de forma mais precisa poderia ajudar os humanos a se adaptar melhor a diferentes fusos horários, além de permitir a percepção do Ser Humano enquanto um viajante temporal da realidade.

4. **Ecolocalização:** Assim como os morcegos, os humanos poderiam ser capazes de usar a ecolocalização para perceber a posição e a forma dos objetos ao seu redor.
5. **Termopercepção:** Ser capaz de perceber as diferenças de temperatura poderia ajudar os humanos a detectar problemas de saúde, como febre, e também a lidar com temperaturas extremas em diferentes ambientes. Talvez este sentido fosse uma extensão da Sensibilidade ao Infravermelho.
6. **Sentido de direção:** Ser capaz de detectar a posição dos pontos cardeais (norte, sul, leste e oeste) poderia ser útil em muitas situações de orientação espacial.
7. **Sentido de gravidade:** Ser capaz de perceber a força da gravidade e as suas variações poderia ajudar os humanos a se moverem com mais facilidade em ambientes difíceis, como montanhas e cavernas, não só no planeta Terra, como em outros astros.
8. **Sentido de pressão:** Ser capaz de detectar variações na pressão do ar e da água permitiria aos humanos prever mudanças climáticas e condições do tempo, bem como detectar a presença de objetos ou animais em ambientes subaquáticos.
9. **Sentido de ressonância:** Ser capaz de detectar vibrações e ressonâncias em objetos e ambientes permitiria a identificação da estrutura e da qualidade dos materiais, bem como possibilitaria detectar a presença de objetos ocultos ou enterrados. Além disso, a Música ganharia muito com a possibilidade de compor a partir das ressonâncias.

Muitos desses sentidos existem no planeta, mas não nos seres humanos. Cada ser vivo através do processo evolutivo teve de desenvolver suas próprias habilidades e características físicas que permitiam a sobrevivência.

Inventar sentidos é uma prática saudável para cultivar em si o senso de investigar o mundo através de nossas invenções - necessidade mínima para quem deseja executar as Mecânicas da Imaginação Aplicada.

Um fato é que não viveremos o suficiente para observarmos mudanças fisiológicas nos seres humanos serem significativas, contudo a tecnologia aplicada ao corpo nos permite realizar alterações de percepção do mundo. Ressalto que tal possibilidade requer uma discussão ética fundamental antes de sua aplicação uma vez que a noção de se autoprojetar (*Design yourself*) pode ter consequências individuais e sociais catastróficas.



Cyborg Foundation

A Cyborg Foundation é uma organização sem fins lucrativos fundada em 2010 por Neil Harbisson e Moon Ribas, ambos artistas que se intitulam ciborgues. A missão da organização é promover a união entre humanos e tecnologia, com o objetivo de expandir as capacidades humanas, assim como criar novas formas de arte (CYBORG FOUNDATION, c.2020).

Ciborgue é um termo que se refere a um ser vivo que combina características humanas com componentes tecnológicos. O termo “ciborgue” é uma abreviação de “organismo cibernético” e pode ser definido como organismo que se funde com a tecnologia para expandir suas capacidades naturais. Qualquer ser vivo que tenha sido equipado com dispositivos

eletrônicos, mecânicos ou biônicos no intuito de ampliar suas habilidades sensoriais, físicas ou cognitivas pode ser um ciborgue, seja humano, animal ou até mesmo planta. Os ciborgues podem servir como uma nova forma de vida, capaz de transcender as limitações da biologia e evoluir para uma forma de vida híbrida, que combina os benefícios da tecnologia com organismo orgânico.

A ciborguização tem sido uma parte da evolução humana há muito tempo. Desde o desenvolvimento das primeiras ferramentas de pedra há mais de 2 milhões de anos, os seres humanos têm utilizado a tecnologia para expandir suas habilidades físicas e cognitivas. A invenção do fogo, por exemplo, permitiu que os seres humanos cozinhassem alimentos e se aquecessem em climas frios, o que aumentou sua expectativa de vida e sua capacidade de se estabelecer em ambientes mais diversos. A invenção da roda, cerca de 5.000 anos atrás, permitiu que os seres humanos transportassem bens e suprimentos mais facilmente, o que levou ao surgimento de cidades e civilizações.



Nos últimos séculos, a ciborguização se tornou ainda mais evidente com o desenvolvimento da tecnologia eletrônica e da computação. Os dispositivos eletrônicos, como óculos, próteses, marcapassos e dispositivos auditivos, permitem que os seres humanos superem limitações físicas e sensoriais. A tecnologia da informação, como a internet e os smartphones, permite que as pessoas se conectem instantaneamente em todo o mundo e acessem vastas quantidades de informações. Além disso, os avanços da medicina e da biotecnologia permitiram que os seres humanos se ciborguisassem de maneiras mais complexas. A terapia genética, por exemplo, permite que os cientistas modifiquem o DNA humano para tratar ou prevenir doenças.

Os fundadores da Cyborg Foundation se tornaram ciborgues ao implantar dispositivos em seus corpos que lhes permitem interagir com o mundo digital de maneiras que não era possível com apenas os sentidos humanos naturais. Neil Harbisson, por exemplo, nasceu com acromatopsia, uma condição que o impede de ver cores. Para contornar essa limitação, ele implantou uma antena em sua cabeça que converte as cores em frequências sonoras, permitindo que ele “ouça” as cores. Moon Ribas, por sua vez, implantou um dispositivo em seu braço que vibra sempre que há um terremoto em algum lugar do mundo, permitindo que ela sinta as vibrações que normalmente seriam imperceptíveis para um ser humano.

A Cyborg Foundation oferece palestras, workshops e outros eventos para educar as pessoas sobre as possibilidades da ciborguização e encorajar a experimentação com dispositivos tecnológicos em seus próprios corpos. A organização também apoia artistas ciborgues e promove eventos de arte cibernética em todo o mundo.

Embora a ideia de se tornar um ciborgue possa parecer estranha ou até assustadora, a Cyborg Foundation acredita que a fusão entre humanos e tecnologia é inevitável e que, se abraçada corretamente, pode ser benéfica para a humanidade. A organização defende que a ciborguização pode ajudar a superar limitações físicas e cognitivas, além de oferecer novas formas de produção artística.

DECLARAÇÃO DE DIREITOS CIBORG v1.0

(Tradução nossa do texto disponibilizado em CYBORG FOUNDATION, c.2020)

Em 2016, junto com o ativista e pesquisador de direitos civis eletrônicos e liberdades civis, Rich MacKinnon, uma lista de direitos civis ciborgues foi proposta na SXSW (conferência South by Southwest). Os direitos expuseram a redefinição e a defesa das liberdades civis ciborgues, assim como a santidade dos corpos ciborgues. Também previa uma batalha pela propriedade, licenciamento e controle de anatomias aumentadas, alternativas e sintéticas; a comunicação, dados e telemetria produzidos por eles; e a própria definição do que significa ser humano.

LIBERDADE CONTRA DESMONTAGEM: A pessoa deve gozar da santidade de sua integridade corporal e estar livre de busca, apreensão, suspensão ou interrupção desnecessária de função, desprendimento, desmontagem ou desmantelamento sem o devido processo legal.

LIBERDADE DE MORFOLOGIA: Uma pessoa deve ser livre (cláusula de fala) para se expressar através de adaptações temporárias ou permanentes, alterações, modificações ou acréscimos à forma ou configuração de seus corpos. De mesmo modo, uma pessoa deve estar livre de mudanças morfológicas coercivas ou involuntárias.

IGUALDADE PARA MUTANTES: Um mutante legalmente reconhecido desfrutará de todos os direitos, benefícios e responsabilidades estendidos às pessoas físicas.

DIREITO À SOBERANIA CORPORAL: Uma pessoa tem direito de domínio sobre as inteligências e agentes, assim como suas atividades, quer atuem como residentes permanentes,

visitantes, estrangeiros registrados (alienígenas no sentido etimológico da palavra), intrusos, insurgentes ou invasores dentro do corpo da pessoa e de seu domínio.

DIREITO À NATURALIZAÇÃO ORGÂNICA: Uma pessoa deve estar livre de propriedade de terceiros (exploradores ou injuriosos), de sistemas vitais e de suporte corporal. Uma pessoa tem direito à acumulação razoável de titularidade de propriedades de terceiros afixadas, anexadas, embutidas, implantadas, injetadas, infundidas ou de outra forma permanentemente integradas ao corpo de uma pessoa com propósito de longo prazo.



NOTAS DE UM PODCAST

Após divulgar em minhas redes a gravação do podcast de hoje, recebi um documento do Departamento da Invisibilidade que gostaria de fazer um comunicado aproveitando-se (não ironicamente) da visibilidade dessa ação. Pois bem, lerei a carta que me encaminharam. E apesar de achar intrusivo como direcionam que esse podcast seja tocado, respeitarei a organização institucional.

*

18/06/2021

O subcomitê de dispositivos ópticos orgânicos do departamento da invisibilidade decreta que sejam fechados os olhos durante a execução desse trabalho.

O objetivo dessa prática é poupar as retinas durante alguns minutos enquanto ainda consciente.

O comitê afirma em seu relatório recentemente publicado:

“Deixamos os olhos fechados apenas em momentos involuntários, seja por um movimento muscular, ou por termos adentrado o reino de Morfeu. Nesse sentido, parar de ver está associado à irracionalidade ou à animalidade humana” (subcomitê, 2021, p. 13)

Tenhamos então um momento de reflexão não visual. As imagens aqui mostradas não farão falta (afinal isso é um arquivo de áudio) à sua vida e você sempre poderá voltar posteriormente e ver o que acontecia enquanto estava de olhos fechados.

O presidente, Marcelo Campestre, da comissão de ética do subcomitê de dispositivos ópticos orgânicos do departamen-



to da invisibilidade afirma categoricamente “sem nenhuma espiadinha”

(respira)

Hito S. em seu relatório videográfico para a comissão afirmou que:

Há quatro formas de fazer algo invisível para uma Câmera.

- 1) Esconder.
- 2) Remover.
- 3) Ir para fora da tela.
- 4) Desaparecer.

A resolução determina a visibilidade. O que não é capturado pela resolução é invisível.



Há 7 formas de fazer algo invisível ao olhar.

- 1) Fingir que você não está lá.
- 2) Se esconder da vista.
- 3) Rolar (o feed).
- 4) Limpar.
- 5) Apagar.
- 6) Encolher.
- 7) Tirar uma imagem.

Hoje em dia uma das coisas mais importantes é permanecer invisível. Amor invisível. Guerra invisível. Capital é invisível

Há 8 modos de virar uma imagem.

- 1) Camuflar.

- 2) Ocultar.
- 3) Encobrir.
- 4) Mascarar.
- 5) Ser pintado.
- 6) Dissimular.
- 7) Mimetizar.
- 8) Afinar (*to key*).

Para se tornar invisível alguém precisa se tornar menor ou igual a um pixel.

Há treze maneiras de se tornar invisível por desaparecimento.

- 1) Vivendo em uma comunidade cercada.
- 2) Vivendo em uma zona militar.
- 3) Estando no aeroporto, fábrica ou museu.
- 4) Tendo uma antiga mala de paparazzi.
- 5) Estar vestindo uma capa da invisibilidade.
- 6) Ser um super-herói.
- 7) Sendo mulher e acima dos 50 anos.
- 8) Navegando na dark web.
- 9) Sendo um pixel morto.
- 10) Sendo um sinal de Wi-Fi se movendo através do corpo humano.
- 11) Sendo pobre e não documentado.
- 12) Sendo abrangido por um filtro.
- 13) Uma pessoa desaparecida enquanto o inimigo do estado. Eliminado. Liquidado. E então dissimulado.



Apesar da comissão concordar em grau e número com as afirmações de H. S., a subcomissão filosófica do setor de pesquisas epistêmicas do comitê permanente pela matéria invisível d'O departamento da invisibilidade acredita que é necessário voltar um pouco antes e questionar se a matéria invisível é um

problema fenomenológico ou ontológico. Contudo isto cabe à um próximo comunicado.

[...]

Hoje acordei e percebi que os calos tinham sumido.

Da prática do desenho herdei uma crosta na lateral esquerda do dedo médio da mão direita. Ele apareceu quando comecei a frequentar adolescente as aulas de desenho. Gostava de usar o grafite e lembro bem da marca quadrada que o 6B da Faber Castell deixava durante alguns minutos nesse mesmo ponto que calejou. Hoje em dia a pele é tão fina quanto àquela que a cerca. Esse calo era uma ilha, e naufragou.



Mas a sensibilidade não voltou. Deixou memória tátil que não é possível de ser vista.

O segundo conjunto de calos que obtive foram de aprender violão, mas ao contrário dos anteriores, deixaram uma sensibilidade fantasma. Quando fecho lentamente a mão dedo por dedo, sinto eles passarem por cordas que não existem mais.

A invisibilidade é algo extremamente difícil de se atingir. Mesmo quando desligamos todas as luzes de nossa casa, mal passa um tempo e nos acostumamos a escuridão... a invisibilidade do mundo é momentânea.

Dependemos muito da visão e esquecemos de outros sentidos...

Mas algo é invisível porque não o vemos ou porque não é possível vê-lo?

Quando me pego nesses pensamentos, não paro de raciocinar que as ondas eletromagnéticas que interpretamos como luz não passam de uma pequena curadoria do nosso cérebro.

Essa impossibilidade de transcender os próprios sentidos é que faz a experiência humana tão limitada.

Penso em Anônimo, normalmente meu artista preferido de toda a história da arte. Penso em todas as obras enterradas, queimadas e perdidas. Se Warburg olha para a imagem que resta, eu quero olhar para a imagem que se perdeu.

Uma nova história da arte deveria levar em conta tudo aquilo que não vemos. Aquilo que não existe mais. Cujos relatos em si, inclusive, foram perdidos.

E como olhar para o nada? Ele é desconcertante. Como chorar para o nada? Como rir?

Dentro de mim pulsa um desejo de aglutinar cada fragmento de tempo de existência de toda a humanidade. Desejaria ver nas posses de São Longuinho tudo aquilo que se perdeu e não foi clamado de volta. Tudo aquilo que foi desimportante. Mas é impossível.



Mas e tudo aquilo que não conhecemos, que nunca vimos, que nunca sequer fomos capazes de imaginar?

E ao mesmo tempo em que o acúmulo de dados virtuais cresce, perdemos toda uma dimensão tátil das coisas. Elas se tornam invisíveis por não se destacarem.

Uma das primeiras coisas que se aprende no curso de desenho é que o nosso cérebro quer simplificar tudo. Quanto mais repetido, mais invisível se torna. Nos atraímos pelo diferente, pelo estranho, pelo o que foge.

Mas o mundo já não é mais o mesmo..

porque não vemos
porque não existem
porque não compreendemos

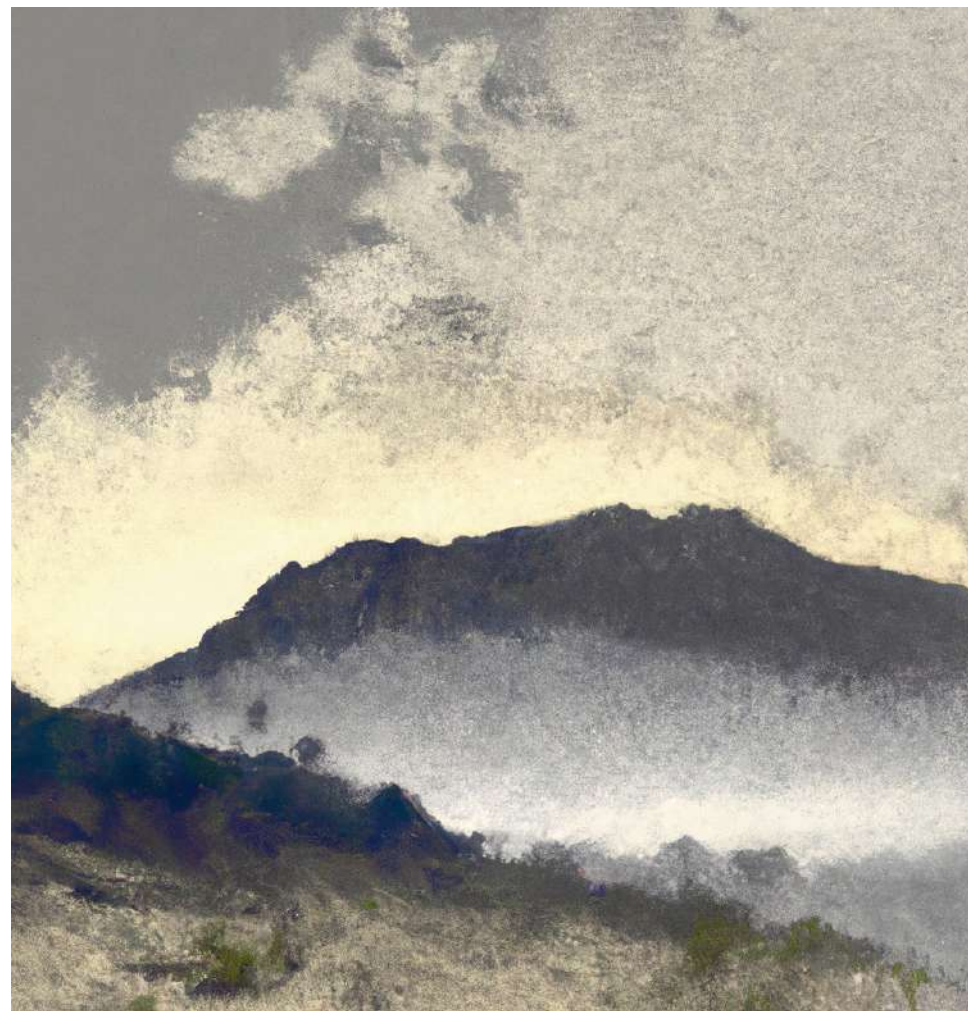
Talvez se o sonho gritasse

Lagartixas,
Distantes,
Impossíveis
Inesperadas.

Lagartixas nos bolsos
Pode ser
Podem ser outra coisa

Algo aconteceria, mas nada acontece. Às vezes os nossos sonhos só se realizam no outro. Às vezes nunca. Como imaginar, como sonhar então?

A LINGUAGEM



(2016, Aguas Lindas)



[Texto escrito em diálogo com fragmentos de um ensaio escondido dentro de um livro de sebo. Páginas amareladas, grampo enferrujado na borda superior esquerda. apenas duas informações autorais constavam: 1986. P.M.Ramm (resto ilegível)]



A Linguagem está aí. É um emergente. Agora que emergiu, jamais saberemos quando nem como começou, nem como era antes que fosse.
- Jacques Lacan

Se para percebermos o Real precisamos do funcionamento dos sentidos do corpo humano operando, para compreendê-lo precisamos da Linguagem - que se traduz no Simbólico de Lacan. É óbvio que no pensamento ocidental a ideia de linguagem perpassa por muitos campos de conhecimento, trazendo as suas mais diferentes abordagens e discussões que caminham pela comunicação, sociolinguística, educação, antropologia, entre outros. Sendo assim, peço licença para cortar fora toda a discussão mais aprofundada e focar nas abordagens de Roland Barthes e Vilém Flusser.

Barthes em 1977 profere a aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária no Colégio de França, palestra transcrita em seu livro “Aula”. No livro, Barthes apresenta uma reflexão profunda sobre a natureza da linguagem. Para o autor, a linguagem não é um instrumento neutro e objetivo para a transmissão de informações, mas sim um meio pelo qual as pessoas constroem e disputam significados subjetivos e culturais.

Com efeito, o que nos chama mais atenção é a perspectiva do poder (e autoritarismo da Língua) que Barthes aponta:

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jákobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. (BARTHES, 2010, p.12-13)

Nessa perspectiva, ele defende que não há exterior à linguagem humana, “ela é um lugar fechado” (BARTHES, 2010, p.16), sendo só possível sair dela através do preço do impossível. Por essa análise acabamos retornando ao Real Lacaniano, que se configura como aquilo que não é processado pelo simbólico (de modos rudes, traduzidos aqui como Língua) e que portanto é absurdo, além de sentido.

A segunda força da literatura, é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). (BARTHES, 2010, p.22)

Se com Barthes busquei explicitar uma perspectiva que coincidia com o Registro do Simbólico lacaniano que aponta para o Real, com Flusser gostaria de explorar a capacidade do Simbólico em si. Vilém Flusser, em seu livro *Língua e Realidade*, parte de outro ponto:

O objetivo deste trabalho é contribuir para a tentativa de tornar consciente a estrutura desse cosmos restrito. Será proposta a afirmação de que essa estrutura se identifica com a língua. Que conhecimento, realidade e verdade são aspectos da língua. Que ciência e filosofia são pesquisas da língua. E que religião e arte são disciplinas criadoras de língua (FLUSSER, 2007, p. 32-33)

Na perspectiva flusseriana, a língua, apesar de restrita (tal como em Barthes), consegue formar e informar o nosso intelecto: “Aquilo com que contamos, o que compilamos e comparamos, e o que computamos, enfim, a matéria-prima do nosso pensamento, consiste, em sua maioria, de palavras” (FLUSSER, 2007, p. 40).

Flusser, em diálogo lacaniano, vai também apontar que o campo do Simbólico precisa articular os dados dos nossos sentidos, do mundo real. A linguagem tem para nós esse aspecto de processamento do mundo natural, do mundo extracampo:

Além de palavras, os sentidos fornecem outros dados. Estes se distinguem das palavras qualitativamente. São dados inarticulados, isto é, imediatos. Para serem computados, precisam ser articulados, isto é, transformados em palavras. (FLUSSER, 2007, p. 40-41)

E o autor continua investigando a palavra e a língua:

As palavras são apreendidas e compreendidas como símbolos, isto é, como tendo significado. Substituem algo, apontam para algo, são procuradores de algo. O que substituem, o que apontam, o que procuram? A resposta ingênua seria: “em última análise, a realidade”. A resposta mais sofisticada dos existencialistas e dos logicistas seria provavelmente: “nada”. A resposta deste trabalho será: “Já que apontam para algo, substituem algo e procuram algo além da língua, não é possível falar-se deste algo”. Não obstante, o fato persiste: as palavras são apreendidas e compreendidas como símbolos, e, em consequência, o cosmos da língua é simbólico e tem significado. (FLUSSER, 2007, p. 42)

Porém Flusser consegue ir além. Para ele a Língua não seria apenas um produto da realidade: ela é capaz de dar forma

e criar a realidade. Flusser defende que cada filosofia é formada pela estrutura de pensamento da língua que a pensa e que o que chamamos de filosofia ocidental não é nada mais que uma conversação de traduções mais ou menos falhas (FLUSSER, 2007, p. 98).

Para podermos prosseguir, é necessário explorar o gráfico de um globo da língua proposto pelo autor. Nesse globo, a latitude representa os estágios da língua enquanto a longitude representa o tipo de língua.

O polo sul desse gráfico representa a transição a partir da língua para a irrealidade; o equador representa aquilo que normalmente chamamos de conversação, é o centro da língua e o estágio intermediário entre as duas irrealidades. O clima do hemisfério sul é o clima do agente (man); no sentido existencial, é o clima da inautenticidade que progride em direção do polo. O clima do hemisfério norte é o clima do aquilo (es); no sentido existencial, é o clima da autenticidade que progride em direção do polo. O eixo que une os dois polos é a linha ao longo da qual a língua se projeta a partir do calar-se autêntico, ou vice-versa, ao longo da qual a língua decai em direção do calar-se inautêntico. As diferentes zonas climáticas são tentativas de representar diversas camadas da língua. O centro do gráfico representa a língua sensu stricto, isto é, o conjunto de símbolos, chamados, no território das línguas flexionais, palavras. O Extremo Oriente representa o mundo dos símbolos fundamentalmente auditivos, a música, portanto. O Extremo Ocidente representa o mundo dos símbolos fundamentalmente pictóricos, as artes plásticas, portanto. (FLUSSER, 2007, p. 160)

No polo sul deste gráfico está o Nada, composto pelo silêncio inautêntico de quando ainda não se é possível produzir linguagem. Subindo um pouco nos deparamos com os trópicos do balbuciar e da salada de palavras, quando apenas

palavras esparsas aparecem sem formar de fato um sentido, é a linguagem do bêbado muitas vezes. Mais acima nos deparamos então com o equador da Conversação, que abrange tanto Conversa Fiada (composto por propaganda e a fofoca entre vizinhos) quanto a Conversa científica. Subindo um tanto mais nos deparamos então com a Poesia, que “é o esforço do intelecto em conversação de criar língua” (FLUSSER, 2007, p. 173).

É a poesia que seria responsável por alargar as fronteiras da Língua e, conseqüentemente, alargar as fronteiras do mundo. Ela é capaz de extrapolar as restrições impostas ao intelecto pela linguagem, através da linguagem. Nas palavras de Flusser “A poesia é o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade” (FLUSSER, 2007, p. 176). Ele continua:

Tentemos resumi-la: filogeneticamente a poesia surge da conversação, recolhendo-a, encolhendo-a, impermeabilizando-a e superando-a. Funcionalmente a poesia é a criação de nova língua a partir do nada que cerca a língua de todos os lados, língua essa em si incompreensível intelectualmente, mas tornada compreensível após a sua diluição na conversação. Assim tornada mais palpável, podemos agora tentar orientar-nos dentro dela. (FLUSSER, 2007, p. 177)

Por fim, chegaríamos à Oração, quando o intelecto supera a língua e dissolve-se. A oração seria um apelo ao indizível, o que já não é mais possível falar através da Língua. O resto é silêncio.

Qual é essa nova qualidade do verso, que chamei de reza? Creio que pode ser descrita como um apelo consciente ao indizível. O poeta não mais espera passivamente pela musa para ser inspirado. Volta-se agora para o nada e chama-o pelo nome. Ora em direção a ele, adora-o. (FLUSSER, 2007, p. 194)

Essa incursão Flusseriana, serve para que possamos pensar as Mecânicas da Imaginação. Pensar a Língua como criadora permite perceber como a imaginação e o pensamento adquirem ferramentas para atuar sobre o Real. A língua é uma ponte entre o Imaginário e o Real. Entre a Ficção e o mundo concreto.

Aproveitando o espaço para o Devaneio gostaria ainda de pensar mais uma questão: o olhar estrangeiro.

Há uma ambiguidade no olhar de fora. O olhar do estrangeiro desvela práticas culturais não percebidas pelos cidadãos nacionais, mas perde contato com sutilezas que só são visíveis aos olhos daqueles que foram codificados nas normas vigentes.

Um estrangeiro pode residir tempo suficiente para absorver algo dos modos de sentir locais, mas nunca será um conterrâneo. Um cidadão pode se afastar o máximo que puder daquela realidade, continuará tendo raízes fortes nos seus pensamentos estrangeiros.

Um estrangeiro nota nuances na pronúncia ou na gramática que passam despercebidas para os nativos. Ele nota coisas que os nativos consideram como normais, como a forma como se cumprimenta ou a comida da região.

A ESTRUTURA SINTÁTICA DE FULANO, BELTRANO E CICLANO

A abstração é uma capacidade humana que nos permite especular e imaginar novas situações. Porém raramente é uma habilidade aprimorada: espera-se que o indivíduo, a partir do seu contato com textos cada vez mais complicados, desenvolva-a como um outro sentido. Pensando a função instrucional-metodológica dessa sessão, nos propomos a uma incursão básica na abstração de estruturas sintáticas.

Fulano, Beltrano e Ciclano são ferramentas da língua portuguesa brasileira conhecidos como “termos de indeterminação do sujeito” que permite ao sujeito retirar os aspectos pessoais de uma sentença. São usados para se referir a uma pessoa sem mencionar seu nome real. Embora sejam sinônimos, cada um desses termos tem uma conotação um pouco diferente:

Fulano estabelece a identidade do sujeito, é o primeiro nível. Fulano é usado para se referir a alguém que é conhecido ou mencionado anteriormente na conversa. É capaz de estabelecer um primeiro nível de contato com algo com uma ação, “fulano fez isso”.

Beltrano por sua vez estabelece uma relação entre dois sujeitos: “Fulano conhece Beltrano”. Beltrano também é usado para se referir a alguém que não é conhecido ou mencionado anteriormente na conversa, mas que faz parte do mesmo círculo social ou profissional da pessoa com quem se está falando. Surge um segundo nível de contato com um objeto/ação “Fulano pensou isso, Beltrano, aquilo”.

Ciclano por sua vez soma como um terceiro sujeito, as

vezes atuando como uma relação complexa “Fulano, Beltrano conhecem Ciclano”. “Ciclano” é usado para se referir a alguém que não é conhecido ou mencionado anteriormente na conversa e que não faz parte do mesmo círculo com quem se está falando.

MANUAIS

Manuais de instruções e enciclopédias sempre me fascinaram por alguns motivos: (1) o mundo hermético que criam parece prever todas as situações, aplainando toda a necessidade de crítica e ideologia - não se faz necessário conhecer toda a tradição epistemológica ocidental para quebrar dois ovos. (2) Nunca os li palavra por palavra, e boa parte das vezes os ignorava totalmente, tentando na sorte descobrir como montava ou como funcionava tal aparato descrito no manual. (3) Estes objetos mágico-místicos trazem a certeza para leitor-fazedor de que quaisquer problemas que encontrar podem ser solucionados com um leve folhear desatento ou consultando o índice.

De fato, o mundo dos manuais parece mais fácil (mesmo que a tarefa que você vá executar exija muitos passos), mais superficial. Diria até que para um leitor desatento, essas pequenas peças escritas parecem a-políticas, a-ideológicas - e por isso muitas vezes adotadas pelos positivistas e iluministas como símbolo supremo do intelecto humano.

Contudo, todo ato e objeto humano são políticos e não devemos nos esquecer disso, mesmo com um manual em mãos: há uma profunda disputa ideológica por quais palavras entram e saem de um dicionário. Tendo isto em mente, proponho que este texto não seja podado de suas implicações histórico-ideológicas e nem seja visto como imparcial ou isento.

Esses textos informacionais têm outra característica interessante: em um mundo de constante mudança, eles rapidamente perdem seu valor e se desatualizam - quantos são os manuais de informática acumulando poeira em sebos nas prateleiras de descontos? Acho que é nesse momento que o texto finalmente se realiza: se o objetivo é ser o mais sintético

possível, mais econômico nas palavras e explicar o máximo de coisas, creio que é quando se torna obsoleto, e por isso mesmo não necessita mais ser lido, que um manual/dicionário/enciclopédia cumpre a sua função.

Os manuais seriam destinados então - em última instância - aos pobres coitados que se dedicam a estudos históricos de conceitos, concepções e técnicas. Estes infelizes que comparam as 23 edições lançadas para saber o que mudou ao longo do tempo e informar um número cada vez menor (ou seria constantemente pequeno?) de leitores que se admiram com os detalhes capturados pelo estudo comparativo.

Gosto de pensar que outra finalidade importante dos manuais são justamente as notas de rodapé. Manuais validam ideias sem dar quaisquer outras satisfações. Claro que todo manual depende de uma validação institucional, mas como já foi discutido em outro momento, tal validação pode vir de várias formas.

Como usar um manual de instruções

1. Defina o uso que você quer dele.
2. Use coerentemente com o seu uso, ou não. Você não será penalizado por nada.
3. Modos possíveis de uso: (1) ler ele inteiro, sem prestar muita atenção para recorrer posteriormente aos trechos que te interessam. (2) consultar a partir do índice o ponto que te interessa. (3) deixar empilhado na sua estante sem nunca ler, tendo a certeza que caso necessite estará lá. (obs. normalmente mesmo necessitando não se recorre a este documento).

Como proceder com um manual cujas instruções estão erradas

1. O primeiro passo é identificar porque as instruções estão erradas, algumas opções são as seguintes:
 - por serem desatualizadas;
 - por se ter uma versão melhor;
 - por estarem de fato erradas;
 - por estarem incompreensíveis;
 - por serem muito vagas ou imprecisas.
2. Busque uma versão atualizada, mais recente ou corrigida.
3. Use a versão melhor
4. Caso não haja, crie sua própria versão ou simplesmente ignore.
5. Observação: isto se aplica para as instruções aqui presentes.

LÍNGUAS

Nota para si mesmo:

Aprender línguas novas para poder dizer tudo aquilo que nem sabia que queria dizer.

Deixar-se envolver pela melodia de cada uma delas, cantarolar pelos cantos.

Deixar se envolver até pela melodia das línguas silenciosas.

Aprender diferentes silêncios para saber a hora de calar.

Há um oceano de distancia entre o silêncio de minha língua e o silêncio dela.



Tatear as linguas ásperas

Encontrar a língua dos mortos. Mas também das lesmas e dos pássaros. Linguas lentas, que as vezes param.

Lembrar a si mesmo que é impossível saber todo o Mundo, mesmo com todas as linguas.

E por fim, inventar uma língua, inventar uma melodia

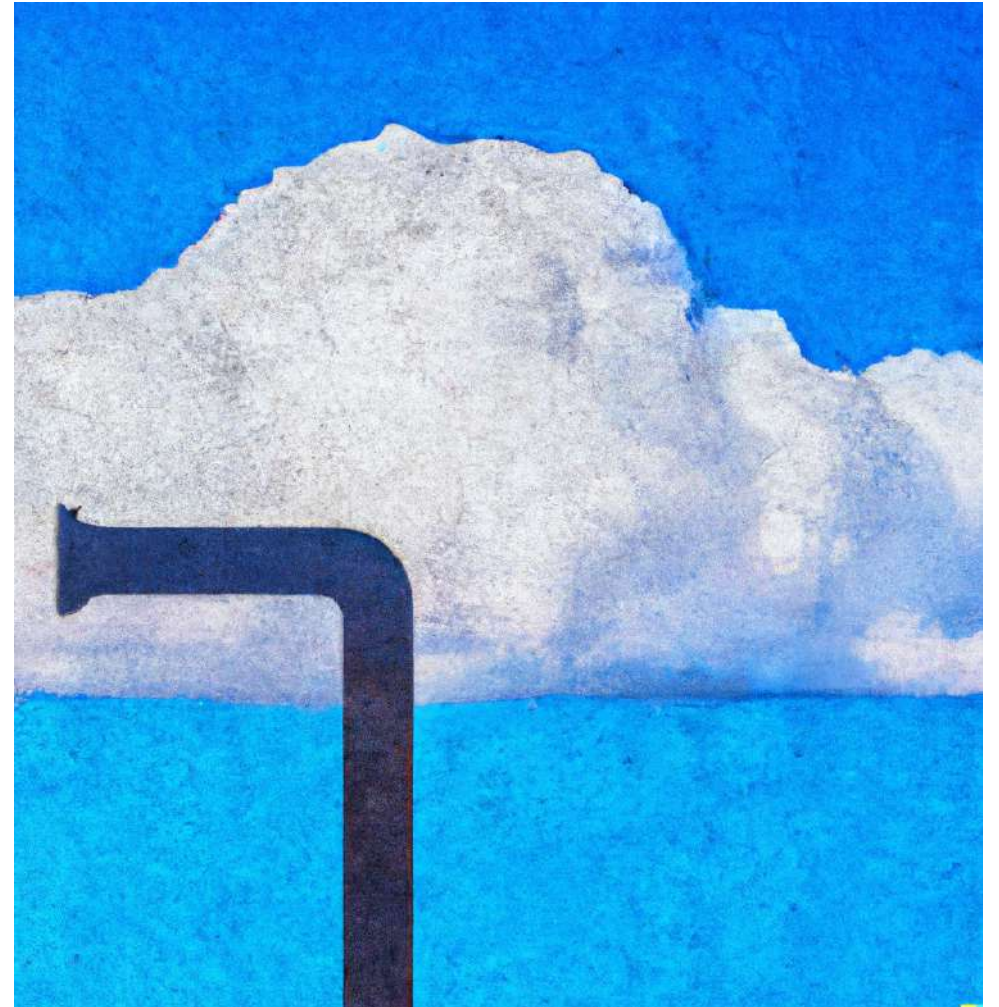
Inventar uma sombra.



PARTE 2

CAMPOS DE ATUAÇÃO

A FICÇÃO



(2001, Via Lactea)

FICÇÃO TRADICIONAL E EM CAMPO AMPLIADO

A ficção tradicionalmente é um gênero literário, teatral, cinematográfico e narrativo que se caracteriza pela criação de histórias imaginárias, que podem ser baseadas em fatos reais ou totalmente fantasiosas. Na ficção, os autores criam personagens, cenários e enredos que não existem na vida real, mas que podem parecer verossímeis e plausíveis aos olhos do leitor ou espectador.

Uma das características mais notáveis é sua capacidade de transmitir experiências, muitas vezes humanas, sem que seja necessário se viver aquilo no mundo real. As histórias podem ser moldadas de forma a entreter, ensinar, inspirar e desafiar o leitor.

Podemos entender assim o texto (esteja ele apresentado em sua forma escrita ou visual) como uma máquina de viver. Uma máquina de produzir vida e morte, comédia e tragédia. Desta perspectiva, a ficção talvez seja a primeira e última criação humana, todo o resto é consequência desta ação.

É partindo dessa concepção - de que possivelmente todas as criações humanas possuem pegadas e marcas da ficção - que proponho pensa-la não através de seu habitual campo tradicional, e sim na perspectiva de campo ampliado.

O conceito de campo ampliado é proposto por Rosalind Krauss em seu ensaio “A escultura no campo ampliado” (Sculpture in the Expanded Field) de 1979. Segundo Krauss, o campo ampliado é um espaço de experimentação que desafia as fronteiras tradicionais da escultura, permitindo que os artistas explorem novas formas de expressão e ampliem os limites da arte. Ao propor o conceito de campo expandido, Krauss desafia a ideia de que a escultura deve ser limitada a uma forma ou material específico (KRAUSS, 2008).

Na ficção, o campo ampliado seria uma forma de explorar novas mídias e formas de produção artística, assim como a escultura no campo expandido faz com as formas tridimensionais. Entender a ficção como procedimento conceitual e de pensamento a liberta de estar necessariamente a serviço do que normalmente entendemos por narrativa.



AUTO FICÇÃO

Encontrei Laura Gonzalez em um café, em meio a conversa informal sobre chás e bolos gravei esses fragmentos de diálogo para a dissertação que transcrevo aqui.

Caio:

Vou começar com umas perguntas de definições, tudo bem? Bom, o que é ficção?

Laura:

A ficção para mim é um gênero literário que pode ser trabalhado a partir de diversos instrumentos/suportes (vídeo, filme, fotografia, etc..), nesse gênero são construídas narrativas.

Caio:

Será que tem que ser necessariamente narrativas?

Laura:

Acho que sim, as narrativas são fictícias. São construídas narrativas e essas narrativas estão falando coisas. Elas podem estar falando coisas que são figurativas ou abstratas. As narrativas podem falar a partir de objetos, assim como podem falar a partir de palavras, imagens... São nos suportes que esse gênero literário adere, e nesses suportes a gente está trazendo um deslocamento do Real para um lugar que é um espaço de desterritorialização. Nesse espaço você constrói agenciamentos que podem ser míméticos do chamado social, como podem ser diferentes.



Trabalhar na ficção seria isso, você suspende o real e constrói códigos e ações nesse espaço suspenso. No fictício essas coisas existem, mas virtualmente.

Caio:

E o que é autoficção para você?

Laura:

A autoficção pra mim é quando você trabalha a partir de relações afetivas ou autorreferenciais nas suas produções, sejam elas de pensamento ou estéticas.

No meu caso, boa parte das questões que eu trabalho sobre agência no contexto do social, do ativismo e da política, são as mesmas questões que eu trabalho nas minhas produções subjetivas como Maria Laura e as questões existenciais e autorreferenciais.

Elas são expressas em suportes e domínios diferentes: enquanto em um estou trabalhando com linguagens poéticas e sensíveis, em outro trabalho mais com os Outros, é um trabalho em que a alteridade toma lugar.

Caio:

Existe fronteira entre a realidade e a ficção?

Laura:

Acho que são fronteiras e são muitas fronteiras. O lance é que existe diferença primeiro entre Real e Realidade, porque a realidade é uma construção do real. Existe realidade? Is this real life?

Caio:

Ficção tem algum limite?

Laura:

Não acho que tenha limite, acho que na verdade tudo não tem limite, porque os limites são simbólicos e eles são construídos.. São construídos nas relações. Então enquanto não existiu essa relação, não se foi testado e não foi buscado por um limite. A não ser os limites físicos, mais aí são outras coisas.

A ficção não tem limite, mas o que tem limite? O que você precisa para construir a ficção, porque a ficção é um gênero literário, então você está trabalhando esse gênero em suportes. Você pode estar trabalhando esse gênero nos suportes da arte contemporânea e pensar que “poxa, encontrei então na ficção a liberdade”, mas não tem limite né, pode ser considerada liberdade se não existe limite? Mas no fim você tem limitações: recursos, suportes as matérias que fazem que essa ficção possa fluir de modo que possa encontrar sua liberdade.

[...]

Caio:

E o limite da imagem, qual é?

Laura:

Para mim o limite da imagem é a criação da IA, Vraaaau (risos). Porque a imagem para de ser criada e passa a ser assemblagem. Agente já tinha *Getty Images*, a gente já tinha banco de dados de imagem antes e a gente já sabia que existia o recurso de fazer assemblagem antes. A imagem

deve ser construída e a construção não ocorre apenas no campo estético. Se aquilo não se relaciona com o outro de forma que realmente tenha uma duplicação do real nessa ficção, nada acontece, é uma ilustração, com todo respeito. Porque falta o fator fenomenológico: quando essa ficção ativa os sentidos. Ressalto que estou falando mais da imagem fotográfica

Mas pensando bem não sei qual seria o limite da imagem fotográfica, será que seria uma imagem que foi extremamente superexposta e ela queimou e esse é o limite da imagem ou será que é uma imagem que ficou escura? Mas a imagem que ficou escura dá para jogar luz digitalmente né? Talvez seja isso, a o limite da imagem é quando ela cega.

Caio:

A memória tem algum papel na ficção?

Laura:

No meu caso a memória tem total papel na ficção. Muitas opiniões.. Têm que pensar com mais cuidado acadêmico né? Mas assim a memória sempre tem papel na construção de narrativa nas sociedades. Para você construir ficção, você tem que ter um senso comum do que determina o que seria a realidade.

Então acho que para essa determinação ser um acordo coletivo, engendrado e perpetuado precisa-se de reforços na memória, precisa-se que essa memória seja catalogada, divulgada, etc.. E aí a ficção é quando você busca formas ou códigos de mexer nessa narrativa e apresentar utopias, distopias...

[...]

Caio

Você se considera autoficcional?

Laura:

Maria Laura é fictícia, eu não sou autofictícia, Maria Laura é autofictícia porque ela existe a partir da autoficção de uma artista. Então se for ter essa relação: ela é autoficção, eu produzo autoficção. Enquanto linguagem, matéria, suporte? Talvez em todos porque ela mora mais no campo conceitual. Ou seja, a fotografia é autofictícia. É o campo onde eu me subjetifico.. Onde minha subjetividade encontra o domínio da matéria, se individualiza de mim e toma dimensão no mundo para além de mim.

Caio

Quem é Maria Laura?

Laura:

Maria Laura é um projeto autofictício, autorreferencial e autobiográfico que eu criei quando estava trabalhando com estas questões em fotografia, gênero e identidade. É uma questão sobre estereótipos, clichê e memória dentro dos estereótipos femininos. Maria Laura é uma mulher branca, cisgênero, mãe, hétero e cristã. Bom, ela era essas coisas, mas com o tempo isso se tornou uma série fotográfica de 2015. Em 2016 Maria Laura era filha: não era mais um eu, era uma projeção no outro. Em 2019 Maria Laura era (e continua sendo porque estou trabalhando agora ainda com essa perspectiva) persona autofictícia

emancipada que cria subjetividades e muito fã de Rose Selávy.

Caio:

Quando visto pelo outro, ainda é uma autoficção?

Laura:

Então, o role da ficção é que ela não finge que não é ficção. Ela se coloca no mundo como ficção, e ela é ficção. O Outro pode olhar e projetar o real nela e entender aquilo como uma ficção mimética do real, mas aí é a partir da projeção do outro. No caso da autoficção pode ser mais confuso porque as pessoas não entendem onde começa o eu do outro com quem elas estão se relacionando para entender se aquilo que elas estão colocando no mundo é real ou fictício.. Mas talvez se tudo estiver entregue não há espaço para a dúvida..



Caio:

Quais as dificuldades de se autoficcionalizar?

Laura:

Eu não encontro muita dificuldade de me autoficcionalizar, na real é autoficcionalizar o mundo ou só ficcionalizar o mundo. Às vezes é pegar o mundo e associa-lo às imagens que já foram vistas e que construíram o que a gente vê de mundo como mundo real e desconstruir ele desse pódio de Real para perceber que essas narrativas são construídas por sujeitos e agente autônomos. Eles têm poder de participação no mundo e constroem o real, modificando as esferas desse real com macros e micropolíticas.

E que esse real é por muitas pessoas aceito como verdade. Quando você ficcionaliza o real você já consegue olhar para ele a partir da quebra de paradigmas. A partir de um lugar de perguntas e você começa a modificá-lo.

Quando você duplica o real você deixa um rastro que é aquele “espaço entre” deleuziano. Esse rastro, mesmo que seja fictício, é real. Ele é passível enquanto potência, enquanto desejo. É por isso que muitas correntes contracientíficas acontecem e se propagam: porque é igual.

É possível para a gente construir ficções e subjetividades modificando e editando nossas narrativas, isso dá poder para que outros editem e construam outras narrativas tanto da história de populações quanto das sociedades.



AS QUESTÕES IRRELEVANTES DE MICROPOLÍTICAS SOBRE AS MICRONAÇÕES

Quando Algae declarou guerra nuclear contra Lipu, a imprensa internacional se abismou, não sabiam sobre a existência de Lipu até aquele momento, como teriam deixado escapar um país presente no mundo. Os mais apressados partiram para culpar o incógnito país: como ele não tinha repórteres internacionais cobrindo os outros países para que estes pudessem saber da existência daquele?!

Acharam ultrajante.

Algoe, por sua vez tentou manejar diplomaticamente a situação entre Algae e Lipu e tratou de enviar representantes para os dois países logo de vez, contudo não sabia onde ficava Lipu.

Lith, por sua vez enviou um comunicado a Algoe, explicando de onde vinha tanta confusão: Lith e Lipu tinham se separado cada um adotando um nome levemente diferente para compor sua identidade nacional.

Infelizmente, sei bem, que esse fato que lançou as quatro micronações em cenário internacional e quase provocou uma terceira grande guerra nunca aparecerá nos livros de geopolítica.

INCRUSTAÇÃO DE LIVROS

Certa vez conheci uma senhora cujo passatempo era inserir páginas em livros. Fazia isso em bibliotecas, livrarias, sebos e até em lançamentos dos livros..

Ela tinha preferência por livros de romance, apesar de uma ou outra tentativa em livros de geografia. Gostava da ideia de poder mudar a experiência de alguns poucos leitores, trazer novas reviravoltas e possíveis futuros erros de citação aos acadêmicos de plantão.

Para cada uma das situações ela estabelecia um método diferente, mas todos eles seguiam uma estrutura mais ou menos semelhante.

O primeiro passo era escolher o livro a ser “incrustado” (como ela mesmo chamava). Era crucial o entendimento de que ela poderia adicionar algo àquele livro. As páginas adicionadas poderiam variar de duas a um capítulo inteiro.

Com a história em mãos, então, a senhora escrevia aproveitando da melhor forma possível os conectivos entre páginas - ela sabia que era necessária uma coerência semântica e sintática na passagem do texto original para o texto inventado.

Mas não se deixava prender por isso, sabia que a probabilidade de algum leitor de suas incrustações perceber o conectivo falho a tal ponto do livro era baixíssima. Normalmente o leitor médio deixa-se perder em pensamentos e quando percebe já está por demais avançado no texto para ter a paciência de voltar algumas páginas.

Esqueci de comentar que era nesse momento que ela costumava decidir se iria apenas incluir as páginas sobressalentes ou se iria retirar fora algo.

Em seguida, ela diagramava usando a mesma fonte e estilo gráfico do resto do livro e mandava imprimir no mesmo tipo de papel. Isso era facilitado muitas vezes pelo pequeno parágrafo que se encontrava na ficha catalográfica ou na última página do livro em que o designer homenageia o trabalho de seus colegas gráficos e industriais.

O quarto passo antes de retornar os volumes incrustados - como ela dizia - consistia em adquirir os livros.

Se fossem de uma biblioteca, ela roubava momentaneamente, preferia não deixar tantos rastros para os mais atentos. De um sebo, ela comprava, poderia recuperar o dinheiro vendendo no sebo de outro bairro. Se fosse de uma livraria, ela também roubava, achava abusivos os preços praticados, mas tomava muito cuidado para nunca pegar mais de 3 vezes no mesmo lugar - isso poderia ter repercussões negativas.



Agora a sacada genial - diria de passagem - que teve era nos lançamentos de livros: minha amiga se passava por alguma imprensa em ascensão de outro estado que ficou sabendo do lançamento e queria alguns exemplares para poder fazer uma resenha do livro.

No dia do lançamento aparecia no evento e deixava - sem que ninguém percebesse - os volumes em cima da pilha que fica ao lado do autor. Autor esse que assina uma declaração qualquer para uma pessoa que desconhece, obrigando-a, quase que como em um contrato, pagar por aquele objeto que agora porta seu nome.



A MENTIRA



(XXXX, Xxxxx Xxxx)

BIBLIOTECA DE ERROS

Os livros se acumulando aos cantos, clichês e erros pelas bancadas. Queria poder escrever que nem Lygia Clark, J. Borges, Calvino, umas pitadas de Eco. Obrigado às genealogias artísticas das ideias. Obrigado sujeitos anônimos.

Quando penso nos volumes para a Biblioteca de erros, penso nos livros com falhas de impressão tipográfica, os livros falsificados, os volumes com erros (propositais ou não), os textos tão herméticos que passado um tempo se tornam o erro, os textos que nunca deviam ter sido escritos, aqueles que nunca foram, as páginas perdidas e os livros arrancados de sua posição. Penso sobretudo nos monges copistas... como devia ser prazeroso copiar um erro de um erro de um erro que outro momento você mesmo cometeu.

Uma biblioteca pessoal deve ter tanto o que você já leu quanto tudo aquilo que você nunca lerá. Acho que deve ter tanto os erros que você cometeu quanto os que você cometerá também. Li em algum lugar que o máximo que alguém consegue ler ao longo da vida é 4885 livros comparados aos atuais 129.864.880 existentes (arredondados nos 130 milhões).

Ó céus, tantos erros cometidos, tantos por cometer, tantos livros lidos, tantos mais que não conseguirei ler.

Uma biblioteca de erros deve errar na sua arquitetura, mas isso já é outra discussão.

Compostas as errantologias, teremos algo verdadeiramente humano, orgânico, pois elas são únicas e não produzidas em escala industrial. Se um indivíduo consegue deixar três errantologias para as próximas gerações, esta pessoa cumpriu o seu dever para com a humanidade.

SOBRE MENTIR E FALAR MERDA

“*Se mentir duas vezes vira verdade, né?*”
-Pierre Menard

Existe uma diferença fundamental entre Mentir e Falar Merda. Mentira é uma afirmação ou declaração que se faz com a intenção de enganar ou induzir outra pessoa ao erro. É uma informação falsa, distorcida ou exagerada que se apresenta como verdadeira, com o objetivo de obter algum benefício pessoal, evitar consequências negativas, manipular a situação ou a percepção do outro, dentre outros motivos.

Se retirado o aspecto moral que vem atrelado à mentira assim como às consequências de sua ação, percebemos que ela é apenas uma forma de articular a linguagem, assim como contar histórias, falar a verdade, criar máquinas⁴, escrever um filme ou uma peça musical.

O autor Harry Frankfurt trabalha em seu pequeno livro *Sobre falar merda* (2005) a distinção entre “mentir” e “falar merda”. Para ele a mentira tem um compromisso com a verdade, enquanto falar merda, não.

É impossível para alguém mentir a menos que julgue conhecer a verdade. Falar merda não requer essa convicção. Uma pessoa que mente está reagindo à verdade e tem, até certo ponto, respeito por ela. Quando um homem honesto fala, diz apenas o que acredita ser a verdade; enquanto, para o mentiroso, é indispensável que ele considere suas afirmações falsas. Entretanto, no caso do falador de merda, essas coisas não contam: ele não está nem do lado do verdadeiro nem do falso. Seu enfoque não é sobre os fatos, como o do homem

4 Flusser já nos mostrou em *Filosofia da Caixa Preta* que a escrita nada mais é do que a imagem recortada em tiras, e que as imagens técnicas - produzidas por máquinas - são a operacionalização das teorias articuladas a partir da escrita.

honesto e do mentiroso, a não ser que sirvam a seu interesse de se safar com o que diz. Ele não se importa se as coisas que fala descrevem a realidade corretamente. Apenas as escolhe ou inventa para satisfazer seu propósito. (FRANKFURT, 2005, p. 57- 58)

Embora mentir e falar merda possam parecer semelhantes, há uma diferença fundamental entre elas: a intenção por trás das palavras. Quando alguém mente, há uma intenção consciente de enganar, enquanto quando se fala merda, a pessoa está apenas falando por falar, sem a necessária intenção de enganar ou manipular. No entanto, falar merda também pode ser prejudicial, como em debates políticos ou em situações que exigem informações precisas e embasadas. Em última análise, o Mentiroso é um fiador da verdade enquanto o Falador de Merda é um profanador. “É essa falta de preocupação com a verdade - essa indiferença em relação ao modo como as coisas realmente são - que considero a essência do falar merda” (FRANKFURT, 2005, p. 39).

MÍMESIS

A relação entre mentira e mimesis está na capacidade da mimesis de enganar os sentidos e a percepção, criando a ilusão de que algo é real. A mimesis pode ser usada para iludir, assim como a mentira.

Mimesis é um termo grego que se refere à imitação ou representação da realidade. Na filosofia, a mimesis tem sido um tema central desde a época de Platão, que argumentou em “A República” que a arte é uma imitação da realidade e, portanto, é uma cópia inferior da verdade. Aristóteles, por outro lado, defendeu na “Poética” que a arte pode ser uma forma de mimesis benéfica, pois pode nos ajudar a compreender a realidade de uma maneira mais profunda.

Luis Costa Lima, em seu livro *Mímesis e Modernidade*, irá abordar o desenvolvimento do conceito de Mímesis entre os gregos. Para o autor, nem sempre esse conceito foi possível pois “A teorização grega da mimesis supõe a concepção prévia das relações entre linguagem e realidade, assim como esta supõe, um conjunto específico de condições sociais” (LIMA, 2003, p. 31). Seria sobretudo da passagem de uma tradição oral de Homero para a criação das tragédias gregas, assim como do desenvolvimento do sistema judiciário, que o surgimento da mimesis enquanto cópia, imitação, seria possível.

Para além do mundo grego, podemos encontrar a Mímesis na natureza. Na biologia, a mimesis é um fenômeno em que uma espécie se assemelha a outra espécie ou a um ambiente para se proteger de predadores ou para atrair presas. Por exemplo, algumas espécies de mariposas têm asas que se assemelham a folhas ou cascas de árvores para evitar a detecção pelos predadores. Da mesma forma, algumas espécies de aranhas têm um padrão de cores que se assemelha a formigas para atrair presas.

De mesmo modo, a mimesis tem sido uma abordagem dentro das Artes Visuais. Sendo utilizadas técnicas como a perspectiva para criar a ilusão de profundidade e sombras para criar a aparência de volume na intenção de representar a realidade de maneira convincente.

A Mentira e a Mímesis são Mecânicas da Imaginação porque ambas envolvem a fabricação de uma representação da realidade que não é objetivamente verdadeira ou que não é percebida diretamente pelos sentidos. A pessoa que mente usa sua imaginação para criar uma versão alternativa da verdade, do Real.

NA FILA DO MERCADO

Sempre me disseram que eu era horrível em contar histórias - que não me atentava ao principal, que demorava muito nos detalhes, que eram muito confusos e que boa parte das vezes não tinha um final, muito menos um sentido para a história.

Pois bem, esses dias encontrei no meio de papéis velhos um escrito meu que comprova o contrário!

Segue a prova:

Fui na padaria comprar pão, na minha frente da fila tinha uma velhinha, blusa azul e óculos quadrados. Quando a moça na frente da senhora pegou o seu pedido, liberando espaço para os desejos da idosa, a senhorinha falou: três pães por favor.

O FANTÁSTICO



(1624, morro de vento que já perdeu o nome)

O FANTÁSTICO E A FANTASIA

*“Quando certa manhã, Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”
-Franz Kafka*

Admito que tive receio de trazer esses tópicos, uma vez que - ao meu ver - a fantasia em excesso pode resultar em alienação. Enquanto as outras Mecânicas até aqui apresentadas lidam com a realidade de maneira debochada e escarrada, o fantástico e a fantasia tendem a criar um mundo além, que se despreza deste.

Ao se criar um mundo suplementar sem os problemas deste, a vontade de se refugiar dos próprios problemas é grande. A partir do real traumático, se empreende uma verdadeira fuga da realidade, na qual o sujeito se abstém de resolver seus problemas concretos.

Devo corrigir, no entanto, que este receio é de leitura ingênua, o fantástico e a fantasia são muito mais complexos que isso. A relação que estabelecemos com o mundo fantástico pode ir muito além de uma simples fuga da realidade. E mesmo que se trate de um escape, isso não tira a razão da pessoa se autoalienar do mundo que virou um moedor de carne.

Se a tiquê nos aponta para o Real e a língua para o Simbólico, o fantástico nos aponta para o Imaginário. O fantástico traz o deslumbramento das imagens e mostra toda a capacidade plástica da mente humana de conceber aquilo que não existe no mundo real. Se até o momento tivemos um olhar mais voltado para o mundo real-concreto, o fantástico propõe uma

nova forma de entendimento: aquela que está além da nossa compreensão.

Todorov, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, explica que o fantástico ocorre na incerteza quando “produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste [...] mundo familiar” (1975, p.30). Para o autor, no momento em que a hesitação termina (seja aceitando ou rejeitando o acontecimento), não estaria mais no campo do Fantástico e sim do Estranho ou do Maravilhoso.

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade” tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1975, p. 47-48)

Neste caso Todorov aponta que, por se tratar de uma alegoria, não seria possível interpretar um texto como sendo do campo do Fantástico, uma vez que

O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói, mas também numa maneira de ler, que se pode por ora (sic) definir negativamente não deve ser nem “poética”, nem “alegórica”. (1975, p. 38)

O estranhamento gerado pelo campo do fantástico é semelhante ao “infamiliar”⁵ (do alemão “unheimlich”) de Freud. O termo foi introduzido pelo psicanalista Sigmund Freud em seu ensaio “Das Unheimliche”, publicado em 1919. Na obra, Freud explora a ideia de que o que é considerado estranho ou inquietante pode, na verdade, ser uma manifestação do que é familiar, mas que foi reprimido ou negado.

Segundo Freud, o infamiliar é uma experiência psicológica que ocorre quando algo familiar se torna estranho ou inquietante. Ele descreve que essa sensação pode ser provocada por objetos ou situações que são familiares, mas que evocam sentimentos de repulsa ou medo.

Freud relaciona o conceito de infamiliar ao conto “O Homem de Areia” de E.T.A. Hoffmann. Ele argumenta que essa obra explora o potencial perturbador do infamiliar, e que o uso desse recurso literário pode ajudar a trazer à tona sentimentos e desejos reprimidos, que de outra forma permaneceriam ocultos.

5 O unheimlich é uma palavra em alemão que não encontra tradução próxima na língua portuguesa. Dentre as propostas que encontramos em publicações e escritos temos: Infamiliar, Inquietante, Estranho, Inquietante estranheza.

BREVE SONHO KAFKIANO

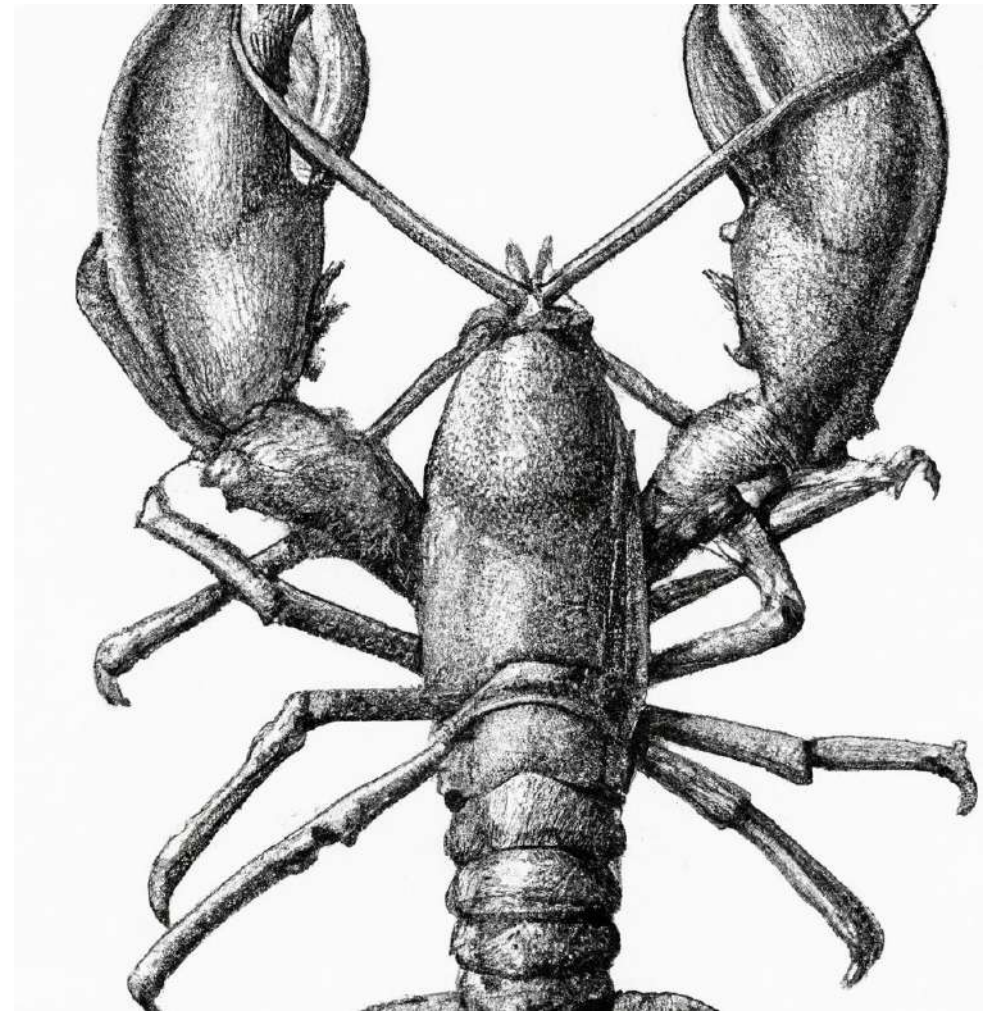
Hoje tive um sonho kafkiano onde morria. Não que a morte seja um símbolo kafkiano e muito menos que eu tenha sonhado que me transformava em um inseto monstruoso que definhava até padecer. Deixe-me explicar:

No sonho, eu morria de uma causa qualquer, pouco relevante, que não é mais possível recordar. Morria antes de entregar esse texto que você lê, aprecia e se compraz.

Uma vez morto começava a receber cartas (afinal email não parece uma coisa que existiria em 1890) cada vez mais numerosas da Capes devido aos breves meses de bolsa que recebi durante o mestrado. Cartas que não podia responder devido a minha condição subjacente.

As cartas se acumulavam às pilhas na minha residência. Uma vez lotada, começaram a se acumular em meu túmulo. Nada podia fazer a não ser ficar com a expressão carcomida por vermes de um sorriso amarelo.

O ABSURDO



(1914, NY)

*“If we don’t talk about it, It kind of doesn’t exist”
-Johan Deckmann*

O Absurdo subverte todos os conceitos tradicionalmente definidos sobre o que é a realidade. Ele inaugura um campo intrínseco que simplesmente solapa todo o sentido que poderia dialogar. A primeira questão que o absurdo nos impõe é: é possível falar dele racionalmente? Essa pergunta-desafio exige uma definição ontológica do absurdo.

O absurdo é responsável por criar uma realidade própria tão deslocada da realidade que ganha um aspecto cínico-crítico. Mas a realidade também pode ser absurda ao realizar-se coisas impossíveis de se acreditar. Abalança no qual o absurdo se mede é a equação de realidade por inacreditabilidade.

Refere-se a uma sensação de estranheza e desorientação que surge quando algo parece ir além dos limites do que é considerado racional ou lógico. O absurdo pode assumir muitas formas diferentes, desde a comédia absurda até a filosofia existencialista, mas todas compartilham uma sensação de desconexão com a realidade que pode ser profundamente perturbadora e ao mesmo tempo cativante.

Na verdade, a tentativa de explicar o absurdo racionalmente resulta em paradoxos e contradições que apenas aprofundam a sensação de desconexão com a realidade. Como o absurdo envolve uma ruptura entre a consciência humana e a realidade objetiva, tentar compreendê-lo através da lógica e da razão é como tentar entender o sentido da vida de um homem que é morto por um peixe andando de bicicleta.

Partindo do absurdo temos uma série de movimentos artísticos que compartilham uma preocupação com a irracionalidade e a desorientação da vida moderna, sobretudo o

Dadaísmo, o Surrealismo e o Situacionismo.

O Dadaísmo foi um movimento artístico e literário que surgiu durante a Primeira Guerra Mundial, na cidade de Zurique, na Suíça. Foi fundado por um grupo de artistas e escritores que incluía Tristan Tzara, Hugo Ball, Jean Arp, Marcel Janco e Richard Huelsenbeck. Foi um movimento que rejeitou a lógica e a razão em favor do caos e da aleatoriedade. Os artistas e escritores dadaístas produziram obras que desafiavam as convenções da arte e da literatura, incorporando elementos como colagem, fotomontagem e experimentação com a linguagem.

Com a figura de Marcel Duchamp o Dadaísmo vai ganhar contornos internacionais, sobretudo quando o artista se muda para Nova York em 1915. Duchamp desenvolveu um método de produção artística chamado de ready-made. Com o ready-made, ele argumentava que um objeto do mundo real, quando retirado de seu contexto usual e apresentado como uma obra de arte, ganhava status de arte.

Os dadaístas acreditavam que o mundo estava em um estado caótico e que as formas tradicionais de arte e literatura eram inadequadas para expressar a natureza da realidade moderna de um mundo em guerra.

Além disso, os dadaístas organizavam performances públicas, leituras de poemas absurdos e peças teatrais improvisadas. Através dessas performances, os dadaístas buscavam combater a ideia de que a arte deveria ser algo sério e reverente. O Dadaísmo teve um impacto significativo na arte e na literatura do século XX, influenciando movimentos como o surrealismo e o expressionismo abstrato.

O Surrealismo, por sua vez, surge na década de 1920 buscando explorar o subconsciente e a irracionalidade. Os artistas e escritores surrealistas investigavam sonhos, imagens

simbólicas e o desconhecido, muitas vezes utilizando técnicas como o automatismo e o jogo de palavras. Liderado pelo escritor André Breton, o movimento foi inspirado pela teoria psicanalítica de Sigmund Freud, que explorava o inconsciente humano, e, como mencionado anteriormente, pela revolução artística do Dadaísmo.

O automatismo era um método de criar trabalhos sem o controle consciente, permitindo que a obra fosse guiada pelo subconsciente. Os surrealistas também exploravam o mundo dos sonhos e do imaginário com métodos variados.

O Surrealismo teve um impacto significativo na arte e na literatura do século XX, influenciando movimentos como o expressionismo abstrato, o pop art e o cinema surrealista.

Por fim, o Situacionismo foi um movimento político e cultural que surgiu na Europa no final da década de 1950. Ele foi fundado por um grupo de intelectuais, artistas e ativistas políticos, liderados por Guy Debord.

O Situacionismo era inspirado pela teoria marxista e pela arte moderna, e buscava criar um novo tipo de política que pudesse transformar a vida cotidiana. O movimento defendia a ideia de que a vida moderna era dominada pela alienação, pelo tédio e pela passividade, e que a única maneira de superar esses problemas era criar situações novas e imprevisíveis que interrompessem o fluxo normal da vida.

O Situacionismo propunha uma série de técnicas para alcançar esse objetivo, incluindo a deriva, a psicogeografia e a construção de situações. A deriva era um método de caminhar pelas cidades sem um destino definido, permitindo que as pessoas descobrissem novas experiências e perspectivas, imaginando as cidades sob uma lógica não-capitalista. A psicogeografia era a exploração das influências que o ambiente

urbano tem sobre as emoções e a psique humana. A construção de situações era a criação de eventos ou ambientes que desafiavam a monotonia da vida moderna.

O movimento também era conhecido por sua crítica ao capitalismo e à sociedade de consumo. Argumentava-se que a cultura de massa e a publicidade eram formas de alienação que mantinham as pessoas afastadas da verdadeira vida. Neste sentido, o Situacionismo teve um impacto significativo no movimento estudantil e nas lutas políticas da década de 1960, embora o movimento tenha se dissolvido no final da década de 1970.

Tanto o Dadaísmo quanto o Surrealismo e o Situacionismo podem ser vistos como uma resposta à vida moderna e à sensação de alienação e desorientação que muitas vezes acompanha a vida na era industrial e pós-industrial. Entretanto, é interessante pensar que esses três movimentos são tributários da Patafísica de Alfred Jarry, mesmo que isso seja poucas vezes discutido.



SEGUE EM ANEXO

A nova repartição encaminha em anexo o documento errado no e-mail que segue a lista 2.22 da planilha de contatos.

Um dos contactados acredita que não é pertinente tal documento e encaminha uma ata de reclamação para o setor responsável pelo e-mail.

Logo instaura-se uma sindicância para descobrir o autor de tal atentado: uma comissão é formada com três membros efetivados há mais de 20 anos.

Para tanto, os três membros designados exigem uma taxa prevista na lei contratual que regulamenta o estatuto da empresa.

- olhe bem, não podemos garantir a taxa nessa situação devido o artigo 32b.. Informa o secretário do escritório central.

- pois bem, deixe-nos falar com o gerente. Pedem os três membros designados

Eles são informados que precisam preencher a ficha cadastral e esperar retorno sobre o agendamento em seus e-mails. Não é necessário dizer que devem checar a caixa de spam constantemente para que não haja maiores problemas, as regras são claras sobre perder um agendamento marcado sob solicitação: o interessado deverá aguardar ao menos 3 (três) meses antes de solicitar um novo.

Conseguida a reunião com o superior, os três senhores expõem a importância de ser incorporada no valor líquido a taxa solicitada. Esse julga pertinente o assunto e manda para o colegiado votar em até 15 (quinze) dias.

Burocratas do mundo uni-vos



A 'PATAFÍSICA

'PA.TA.FÍ.SI.CA s.f. 1. (arte e) ciência das soluções imaginárias. 2. a ciência..... 3. campo que está para além da metafísica. 4. Transposta do hemisfério norte ao hemisfério sul deixa de ser 'Patafísica para se tornar ,Patafísica. adj. 1. qualidade excêntrica, absurda. 2. que pertence ou diz respeito à 'Patafísica. 3. referente à jocosidade, piada, pouca seriedade, pegadinha. 4. que transcende os limites da experiência impossível, inimaginada.

A Patafísica se encontra nessa fronteira com a loucura, mas ela é imperturbável. É por meio do olhar absurdo dessa ciência que se busca destrinchar o real.

Mas “o que é a Patafísica?” O pesquisador e patafísico Roger Shattuck (1960, p. 27) afirma que é uma tarefa contraditória definir a Patafísica em termos não-patafísicos, a ele soma-se a visão de Andrew Hugill, de que, ao tentar definir a Patafísica, incorremos no risco de sermos reducionistas. Hugill questiona:

Como escrever sobre algo que existe principalmente na imaginação, que constantemente resiste a uma definição clara, é propositalmente inútil e é considerado por muitos como uma pseudofilosofia, uma farsa, uma piada ou uma brincadeira de estudante? (2015, p. xv, tradução nossa)

Historicamente, a 'Patafísica foi uma ciência proposta na virada do século XIX para o XX, em Paris, pelo excêntrico poeta, dramaturgo e romancista Alfred Jarry (1873-1907). Ele é conhecido sobretudo pela peça *Ubu Roi*, que chocou a sociedade parisiense acostumada ao teatro romântico e naturalista em

voga na época (AVANSINI, 2011, p. 12), apresentando personagens vulgares⁶ e plasticamente deformados.

O termo aparece primeiramente em *Ubu Rei*, contudo é somente no livro *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, que Jarry define esta ciência. Segundo ele:

Um epifenômeno é aquele que é superinduzido a um fenômeno. [...] A 'patafísica [...] é a ciência daquilo que é superinduzido à metafísica, seja dentro ou fora das limitações desta, estendendo-se tão além da metafísica quanto esta se estende além da física. [...] a patafísica será, acima de tudo, a ciência do particular [e] examinará as leis que governam as exceções e explicará o universo suplementar a este. (JARRY, 1996, p. 21, tradução nossa)

E o autor continua:

DEFINIÇÃO. Patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que simbolicamente atribui as propriedades dos objetos, descritas por sua virtualidade, a seus lineamentos (JARRY, 1996, p. 22, tradução nossa)

Apesar de *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, ser um livro essencial para a construção da 'patafísica tal como é conhecida atualmente, este só viria a ser publicado em 1911, quatro anos após a morte do autor. Nele, Jarry narra a história de Faustroll, um patafísico, que tendo seus bens confiscados pelo oficial de justiça Panmuphle, obriga o oficial a realizar uma viagem de Paris à Paris pelo mar. Ao longo do livro são dadas definições sobre o que seria essa ciência - inclusive explicando que a grafia correta seria 'Patafísica

⁶ O pesquisador Hugill narra os acontecimentos da estreia de *Ubu Roi* em que o ator principal que interpreta Pai Ubu se dirige ao proscênio e grita *Merdra!* (tradução livre: Merdra!). A platéia vaia durante 17 minutos (2015, p. 210-215)

(precedida de apóstrofo) pois assim se evitaria um simples trocadilho em língua francesa.

O que muitas vezes se desconhece é a influência que os escritos de Alfred Jarry tiveram no teatro, na literatura, nas artes visuais e na filosofia. Jarry, por exemplo, é uma influência direta para os surrealistas, os dadaístas, os situacionistas e para o grupo OuLiPo - dos quais Italo Calvino e Georges Perec foram fundadores. Christian Bok aponta em sua tese 'Pataphysics: the poetics of an imaginary science (1997) que Jarry teve uma importante influência no legado poético do século XX, mesmo que muitas vezes isto lhe seja negligenciado.

A difusão para além-França da 'Patafísica ocorre em 1960 com a chegada ao público norte americano da 13ª edição da Evergreen Review coordenada por Roger Shattuck intitulada What is 'Pataphysics? No mesmo ano com a fundação do *OuLiPo - l'Ouvroir de Littérature Potentielle*⁷, os conceitos da 'Pataphysique chegariam à língua italiana, principalmente através de Italo Calvino.

Segundo Eduardo Vaccari em sua dissertação O processo de ingestão e síntese na construção do personagem Pai Ubu (2008, p.104), houveram apenas quatro ocasiões que o trabalho de Jarry, Ubu Rei, apareceu no Brasil de forma significativa: uma em 1969 sob a direção e encenação de Gianni Ratto (Ubu Rei), outra em 1975 pelo grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone (Ubu), as apresentações de 1985 dirigido por Cacá Rosset do grupo Ornitorrinco (Ubu - Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes) e, por fim, a peça do grupo Sobrevento em 1996 (Ubu!)

Apesar das apresentações que precederam, foi apenas na montagem de 1985 Ubu - Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes de Cacá Rosset com cenografia e figurino de Lina Bo

7 Em tradução livre: Ateliê de Literatura Potencial

Bardi (Ferraz, 2008, p. 260) que ganhou proporções grandes, esgotando os ingressos dos três meses que se manteve em cartaz. Na época, o tamanho sucesso levou o personagem Ubu (interpretado por Cacá) a sair do mundo dos palcos e ir atuar na rua, chegando a concorrer diversas vezes nas eleições de São Paulo e entrar em embate com a família real na ocasião do Plebiscito de 1993 (VACCARI, 2008, p. 132).

Para além da disseminação da proposta de Jarry, houve contaminações e deslocamentos conceituais que a 'Patafísica sofreu ao entrar em outros territórios. Christian Bök relata os "Patafísicos Canadenses (repare a alteração gráfica que precede a palavra) que, segundo o autor, adicionam outro apóstrofo à 'Patafísica num ato de não apenas marcar o excesso de silêncio imposto aos canadenses pela vanguarda europeia, mas também como uma forma irônica de discurso dos canadenses contra a vanguarda europeia (BÖK, 1997, p. 184-185).

Por sua vez, é adotado no Brasil o termo ,Patafísica. No livro Patadesign: Notas pendentes de soluções imaginárias, os autores Henrique Eira e Isabella Brandalise (2019) propõem, a partir da percepção das práticas ficcionais e especulativas da América Latina, uma revisão para o conceito de 'Patafísica, pensando ela - de modo antropofágico - para o hemisfério sul: ,Patafísica.

É feito aqui, de forma humorada, um trocadilho visual-conceitual. 'Patafísica proposta no hemisfério norte tem a apóstrofe, enquanto ,Patafísica, utiliza da vírgula para indicar que está localizada ao sul.

Se existe a 'Patafísica, podemos especular sobre a existência da ,Patafísica: uma ciência consciente de si mesma, mas também consciente de seu próprio olhar periférico, próprio dos países latinos. O apóstrofo que marca a patafísica consciente ('Patafísica) - elaborada por Alfred Jarry na vira-

da do século XX e mais adiante esmiuçada pelos membros do Colégio de 'Patafísica, na França dos anos 1940 - desce do hemisfério norte e ocupa o seu lugar ao sul - ,Patafísica. (EIRA e BRANDALISE, 2019, p. 47)

É importante reconhecer que a 'Patafísica é tributária da ciência moderna do século XVIII e XIX e seus experimentos peculiares como, por exemplo, os estudos de tensão superficial em uma bolha de sabão conduzidos pelo renomado Lord Kelvin.

A ciência moderna foi marcada pela busca por leis universais que governassem o comportamento da natureza, e pela crença na capacidade humana de descobrir essas leis através da observação e experimentação, entretanto nessa busca acabou por demonstrar que as leis universais da natureza não são tão simples quanto se pensava anteriormente, e que o universo pode ser governado por leis que são imprevisíveis e aparentemente ilógicas.

A 'Patafísica compartilha a crença na capacidade da razão humana de desvendar os mistérios do universo e enquanto uma "ciência das exceções" estuda o imaginário e o absurdo, buscando encontrar leis e princípios que governem o universo daquilo que não é lógico ou racional. Neste sentido a proposta de Jarry parece se prender muito aos limites epistêmicos da ciência de sua época

Cabe aqui indagarmos se é possível, hoje, conceber uma nova 'patafísica, ligada aos limites atuais do conhecimento humano, que proponha ir além da nossa vã ciência contemporânea.

'PATAFÍSICA: NOTAS PARA UMA CONFERÊNCIA

[A versão para cello e tamborim da música 4'33 de John Cage que toca é interrompida]

Antes de iniciarmos, gostaria de montar o auditório e inserir a plateia para a devida fruição deste texto. O espaço é simpático: o palco é de madeira, assim como a decoração nas paredes de onde surgem fachos de luz. O púlpito é pintado de preto e as cadeiras são confortáveis, mas não tanto a ponto de permitir uma boa noite de sono. O chão pode ter carpete ou não, isso fica de acordo com a sua alergia (ou ausência dela). O público é composto de pessoas muito bem vestidas, algumas até seguram taças de champanhe na mão. Na primeira fileira os assentos estão reservados para Pai Ubu, Mãe Ubu, Dr. Faus-troll, Oficial Panmufle e Bosse-de-Nage. Por se tratarem de criaturas imaginárias, e em decorrência disso possivelmente não comparecerão, sintam-se à vontade para ocupar alguma dessas cadeiras. Agora sim, tudo alinhado em sизigia harmonia. Retomo.

Boa noite [o público recém criado responde de volta].

Agradeço a possibilidade de ministrar esta breve conferência sobre a temática da incrível ciência da 'Patafísica [aplausos] e seu criador, Alfred Jarry [mais aplausos]. Optei por ter uma abordagem mais introdutória com essa insólita ciência tendo em vista o desconhecimento do público que acabei de inventar [sussurros de alívio]. Espero, honestamente, que ocorram alguns descerebramentos esta noite [sons de espanto].

Comecemos pelo óbvio: é totalmente contraditório, se não impossível, definir algo que se propõe indefinível. Cabe aqui indagarmos: como se definiria o absurdo, se não pelo próprio absurdo? As tentativas filosóficas que adotamos para

explicar o absurdo perpassa pela lógica, este não seria seu sistema epistemológico oposto? É minimamente lógico tentar explicar o absurdo? [murmúrios]

Lhes pergunto, não seria mais lógico, inventar uma plateia, um auditório, uma palestra engajada e um argumento convincente? [algumas cabeças acenam positivamente]. E não seria mais lógico inventar até um autor francês da virada do século XIX que esteve na gênese de grandes reviravoltas na arte moderna e sua teoria estapafúrdia para provar um ponto qualquer sobre o absurdo? [é possível ouvir alguns dizendo 'sim']. Pois bem, não é nada disso que acontece aqui! [espanto]. Como veremos, Jarry habitou não apenas este plano físico, mas o metafísico e além, o plano 'patafísico' [alguns proferem "oooh"].

Por mais ingrata que seja a tarefa, precisamos tentar conceituar essa ciência das soluções imaginárias. A 'patafísica' é um tema inaugurado por Alfred Jarry na virada do século XIX para o XX [interesse crescente]. Mesmo que o próprio afirme que esta lhe antecede, Jarry ganha importância para o seu surgimento tal como Galileu Galilei ganha para o surgimento da física clássica. A ciência - absurda - das soluções imaginárias iria afetar nos anos seguintes os movimentos dadaísta e surrealista - sem considerar a retomada nos anos 60 pelo movimento situacionista (HUGHILL, 2015).

Alfred Jarry

Portanto falemos um pouco sobre seu inventor [comoção coletiva]. Aqui tomamos por base um dos seus biografos em língua inglesa, Roger Shattuck, que em seu livro *The Banquet Years* (1968) buscou registrar não só a vida de Jarry, como o cenário cultural no qual ele estava inserido, tratando também das biografias de Henri Rousseau, Erik Satie e Guillau-

me Apollinaire. Entre outros textos importantes de Shattuck, contamos também com a introdução (1996) da tradução de Simon Watson Taylor do romance póstumo de Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Dr Faustroll: Pataphysicien* (traduzido na ocasião como *Exploits & Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician*) e a edição 13 da *Evergreen Review* (1960) que foi de sua organização.

Alfred-Henry Jarry nasceu em 8 de setembro de 1873 em Laval, uma vila no oeste da França. Filho de Anselm Jarry e Caroline Quernest, teve apenas uma irmã mais velha, Charlotte Jarry [sobrancelhas arqueiam]. Segundo Shattuck, “[a] combinação de pai artesão trabalhador e mãe romântica instável produziu uma prole dotada de tensões. Jarry sempre foi um maníaco sensato”. (1968, p.187-188, tradução nossa).

Em 1888, se muda com a mãe (que se separou do marido) e a irmã para Rennes, onde passa a frequentar o *lycée*, segundo relatos de colegas da época, Jarry era metade bagunceiro e metade prodígio [risadas contidas]. Nesta época fica amigo de Henri e Charles Morin, irmãos que compuseram uma peça, *Les Polonais*, satirizando o professor de física Hébert.

O Professor Hébert era um professor bem intencionado, obeso, indefeso e incompetente. Como tal, os rapazes reconheceram imediatamente como a sua presa. Em 1888, o homem já era uma instituição estabelecida, quase morto pelos estudantes, que trouxeram sapos e gafanhotos para a antiga sala de aula (um mosteiro convertido), falavam abertamente, e atiravam coisas na lousa enquanto ele escrevia. As suas demonstrações da “minha ciência da Física” resultavam sempre em desastre; as suas aulas eram um pandemônio durante todo o horário - uma circunstância para a qual as autoridades do *Lycée* parecem ter desviado os olhos. O nome

Hébert tornou-se lendário e se transformou em Heb e Hébé. Os alunos da escola matavam às suas aulas para comporem peças e narrativas extravagantes das aventuras de Père Ebe. Nas suas próprias versões catastróficas, reviviam-se Gil Blas e Dom Quixote. Durante anos, Monsieur Hébert sofreu ante as acusações, tentando não ouvir as provocações, deixando cair, com as mãos trêmulas, tubos capilares e termómetros.

Jarry levou o ataque a um novo nível. Em frente à turma espectadora, este novo aluno descarado fez perguntas tão astuciosas e paradoxais que Heb foi reduzido à confusão. E Jarry começou a colaborar com os irmãos Morin nos vários ciclos de épicos e peças teatrais de Heb. (SHATTUCK, 1968, p.190, tradução nossa)

[a plateia está claramente comovida, alguns incrédulos com a crueldade, outros risonhos].

✻ Junto aos amigos de escola, Alfred Jarry estreia *Les Polonais* em forma de teatro de marionetes. Apesar de indisciplinável, Jarry se graduou com excelentes notas em Grego, Latim, Alemão e Desenho. Nos três anos que passou em Rennes tomou conhecimento, por meio de um professor, das teorias revolucionárias de Nietzsche antes mesmo delas serem traduzidas para o francês [espanto].

Aos 17 anos, em 1891, Jarry se muda para Paris para se preparar no Lycée Henri IV para a *École Normale*. Mas abandona a ideia de ingressar na *École* para virar um Homem das Letras. Em Paris, ele será apadrinhado por Alfred Vallette, editor do jornal *Mercure de France*, e sua esposa, Madame Rachilde. Jarry entra nos círculos de escritores, ganha prêmios e passa a contribuir para jornais.

Em 1893, falece sua mãe e poucas semanas depois o seu pai também parte pela epidemia de influenza. Jarry herda uma

pequena fortuna com a qual inaugura uma revista, *L'Ymagier*, junto a Remy de Gourmont em 1894. A revista durou apenas cinco edições antes do desentendimento entre Jarry e Gourmont. [comoção triste].

[...] em 1896 começou outra revista inteiramente sua, *Pehinderion*, cujo nome vem de uma palavra bretã que significa peregrinação. Ele preparava-se para imprimir “a obra gravada completa de Dürer prancha a prancha”; uma tipografia especial foi moldada para o texto; encarregou a firma Pellerin, original em Epinal, de fazer impressões para ele de xilogravuras antigas de Géorgin; e em tudo isto ele estava muito à frente do seu tempo, tal como Gourmont, no reconhecimento das qualidades da arte popular e primitiva. Não é de se espantar que *Pehinderion* tenha esgotado a sua fortuna após apenas duas edições. (SHATTUCK, 1968, p.196 tradução nossa)

✻ Ao longo dos anos, Alfred Jarry tinha dado continuidade à peça baseada em seu professor de física: Hébert, se tornou Héb, que nas mãos de Jarry se converteram em Ubu. Em 1896 a primeira edição da peça *Ubu Roi* foi publicada como livro e no mesmo ano foi produzida no Théâtre de l'OEuvre. A peça, dirigida por Lugné-Poe e com música de Claude Terrasse, gerou reações extremadas do público [espanto] que se dividiu entre apoiadores e opositores da peça de Jarry.

Ainda em 1898, Jarry concluirá a obra *Gestes et opinions du Dr Faustroll: Pataphysicien*, mas esta só será publicada em 1911, após a morte do autor [alguém a direita anota firmemente esta informações]. Ao todo, em vida Jarry publicou 13 obras: *Les minutes de sable mémorial* (1894), *César-Antéchrist* (1895), *Ubu Roi* (1896), *Les Jours et Les Nuits* (1897), *L'amour en visites* (1898), primeira edição *almanach Illustrée du Père Ubu* (1899), *L'amour absolut* (1899), *Ubu Enchaîné* (1900), segunda edição *almanach*

Illustrée du Père Ubu (1901), Messaline (1901), Le Surmâle (1902), Ubu sur la butte (1906), Un acte comique et morale en prose et vers (1906). [alguns da plateia cochilam após essa listagem]

Jarry veio a falecer [os membros da plateia despertam] em 1 de novembro de 1907 aos 34 anos em decorrência de um “suicídio” lento por excesso de vinho, absinto e *ethers* somados com uma má nutrição crônica. [lamentos].

Entre Ubu e Faustroll

Os dois personagens de Jarry, Pai Ubu e Faustroll, compõem dois opostos complementares. [plateia sente a frase de efeito]

Ubu é obsceno, sua primeira fala na peça é sintética, merdre [indignação]. O pequeno acréscimo do ‘r’ em língua francesa faz prolongar a palavra merde, apenas uma letra é capaz de escatologizar: mer-dre. Lembre-se é um humor adolescente [risos amarelos]. Ubu é sobretudo um anti-herói: feio, vulgar, glutão, estúpido, desonesto, covarde, ganancioso e maldoso. Um perfeito ditador, que subjuga tudo e todos com sua burrice e brutalidade combinadas [indignação geral]. Père Ubu antecedeu a Primeira Guerra, entretanto sua existência satírica é sentida até hoje. No Brasil [suspense], interpretado por Cacá Rosset, chegou a concorrer à prefeitura de São Paulo, à presidência e até se envolveu no embate que ocorria devido ao plebiscito para a volta da família real. Isto está registrado magnificamente na dissertação de Eduardo Vaccari [sons de impressionamento]:

[Ubu] Prometia, num discurso inflamado, que se fosse Presidente da república, todas as piscinas públicas voltariam a funcionar. Mas, ao invés de

utilizarem água, utilizariam lama para encher as piscinas, pois Pai Ubu considerava “uma besteira”. E convocou todos a “chafurdarem na lama” (2008, p.126)

Contudo não é em Ubu Roi que aparece a Patafísica pela primeira vez [leve espanto], ela só será mencionada na peça subsequente Ubu Cocu (Ubu Corno em tradução livre). Patafísico nesta situação é um título auto-empregado pelo personagem na busca de legitimar-se. Ubu afirma: “A patafísica é uma ciência que inventamos e cuja necessidade se faz.” (JARRY, 1969, p.78, tradução nossa)

Jarry só irá trabalhar mais a fundo o tema da patafísica com o livro Gestes et opinions du Dr Faustroll: Pataphysicien. [tragédia]. Faustroll é narrado a partir do ponto de vista do Oficial de Justiça René-Isidore Panmuphle, que é designado para cobrar a dívida de aluguel dele. Doutor Faustroll se recusa a pagar e Panmuphle então entra na casa para botar o material encontrado em penhora. [público concorda]

O oficial é arremessado na adega onde “bebe a sua cota”. Uma vez bêbado, ele é amarrado à esquife de Faustroll, que é uma peneira capaz de percorrer tanto água quanto terra [admiração pela invenção] e viaja de Paris à Paris pelo mar.

Outro personagem que acompanha Faustroll é o Bosse-de-Nage, um babuíno com cara de cachorro hidrocefálico que se comunica exclusivamente com a expressão “ha-ha”. Nem sério, nem cômico.

Ao final da viagem Faustroll acaba morrendo e envia uma carta telepática ao Lord Kelvin contando suas mais recentes descobertas ‘patafísicas, inclusive demonstrando que a superfície de Deus seria o ponto tangencial entre zero e infinito.

Enquanto Ubu retrata a figura do sujeito que busca usurpar todo o poder para si deixando uma trilha de destruição por onde passa, [revolta] Faustroll vai no caminho oposto de modo complementar (SHATRUCK, 1996, p. ix), buscando uma nova realidade possível. [público concorda] Não significa que ele seja um compasso moral a ser seguido, mas ele apenas não busca a ganância e o poder para si. Faustroll é o arquétipo do cientista louco.

Em um nível simbólico, tanto Ubu quanto Faustroll são representações do próprio Alfred Jarry.

Em outro nível, Faustroll contém a autobiografia espiritual de Jarry, que na carne assumiu o papel monstruoso de Ubu, mas que buscou na literatura, na erudição e no álcool seus meios de elevação espiritual. (SHATRUCK, 1996, p. xvi, tradução nossa)



A 'Patafísica

'Patafísica se escreve assim, com um coma (') antecedendo-a. [alguém à direita vomita]. Isto segundo Jarry (1996) é para se evitar um simples trocadilho em francês, afinal a etimologia seria derivado do grego *ἐπι* (*μεταφυσικά*) [olhares de incompreensão se trocam entre a plateia], algo como além da metafísica.

O livro do Dr. Faustroll é dividido em oito capítulos, sendo o segundo dedicado a definir 'Patafísica. Em uma das várias descrições da 'Patafísica que o autor fornece, destacamos esta: A Patafísica é a ciência de soluções imaginárias, que atribui simbolicamente propriedades aos objetos, descritos por sua virtualidade, os seus contornos (JARRY, 1996, p. 22, tradução nossa) [Público está um pouco mais localizado agora].

Ainda nas definições que Jarry propõe temos a seguinte:

Um epifenômeno é aquele que é superinduzido a um fenômeno. [...] A 'patafísica [...] é a ciência daquilo que é superinduzido à metafísica, seja dentro ou fora das limitações desta, estendendo-se tão além da metafísica quanto esta se estende além da física. [...] a patafísica será, acima de tudo, a ciência do particular [e] examinará as leis que governam as exceções e explicará o universo suplementar a este. (JARRY, 1996, p. 21, tradução nossa)

A proposição de algo que vai além da metafísica em uma compreensão aristotélica de mundo pode parecer absurdo, mas apresento aqui um exemplo de fácil compreensão [público aparenta satisfeito], este exemplo já foi repetido tantas vezes em explicações 'patafísicas que é difícil rastrear sua origem: a física é capaz de afirmar coisas como "você tem um irmão e ele gosta de queijo" [oooh]; a metafísica, por sua vez, poderia afirmar coisas como "se você tivesse um irmão, ele possivelmente gostaria de queijo" [uhum]; a 'patafísica entretanto é absoluta "você não tem um irmão e ele gosta de queijo!" [público e você estão atônitos]. Deleuze reconhece em um breve ensaio a importância filosófica de tal ciência:



De certo modo, essa tentativa de ultrapassar a metafísica já é conhecida. Pode ser encontrada em graus diversos, em Nietzsche, em Marx, em Heidegger. O único nome geral que lhe convém foi o criado por Jarry, patafísica. A patafísica deve ser definida: "Um epifenômeno é o que se sobrepõe a um fenômeno. A patafísica... é a ciência do que se sobrepõe à metafísica, seja nela mesma, seja fora dela mesma, estendendo-se tanto para além desta quanto esta para além da física. Ex.: se o epifenômeno é usualmente o acidente, a patafísica será sobretudo a ciência do particular, embora se diga que somente há ciências do geral". Façamos para os especialistas: o Ser é o epifenômeno de todos

os entes, que deve ser pensado pelo novo pensador, que é, ele próprio, epifenômeno do homem. (DELEUZE, 2004, p.49)

O 'patafísico Andrew Hugill também tenta destrinchar a 'patafísica:

Para alguns, a patafísica é um peido cósmico, uma última farsa, uma brincadeira de menino de escola, um disparate estridente; para outros, é uma atitude mental, um modo de vida, uma disciplina, uma doutrina, uma religião profundamente irônica. É profundamente sem valor ou, como os patafísicos preferem dizer, inútil, consegue, no entanto, informar e influenciar o mundo. (HUGILL, 2015, p. 1)

College de 'Pataphysique

O Collège de 'Pataphysique é a primeira instituição fundada ao redor do tema. A organização é estabelecida em Paris no ano de 1948 com a chefia permanente de Dr. Faustroll (Curador Irremovível), assistido por Bosse-de-Nage. Na hierarquia do Collège, o Vice-Curador normalmente costuma ser uma criatura não imaginária. A atual Vice Curadora é Tanya Peixoto (PATAKOSMOS, s.d.).

A instituição foi responsável por pegar o conceito de Jarry e expandi-lo. Dentre as figuras célebres que integraram o Collegè temos: Marcel Duchamp [uaau]; Joan Miró [buchicho]; Eugene Ionesco [...] do Esperando Godot [murmúrio]; Boris Vian [silêncio sério]; Man Ray [silêncio um pouco menos sério]; Max Ernst [nítida confusão]; Julien Torma [desconhecimento]; Irenée Louis Sandomir [nunca ouviram]; Roger Shattuck [já ouvi esse nome?]; Irmãos Marx [uuuuuu].

[nítida comoção]

[plateia se acalma]

Christian Bokaponta em sua tese 'Pataphysics: the poetics of an imaginary science (1997) que Jarry teve uma importante influência no legado poético do século XX, mesmo que muitas vezes isto lhe seja negligenciado. A difusão para além-França da 'Patafísica ocorre em 1960, com a chegada ao público norte americano da 13ª edição da Evergreen Review coordenada por Roger Shattuck intitulada *What is 'Pataphysics?*. No mesmo ano, com a fundação do OuLiPo - l'Ouvroir de Littérature Potentielle - órgão independente do Collège, os conceitos da 'Pataphysique chegariam à língua italiana, principalmente através de Italo Calvino.

Neste processo de expansão global, é visível a ampliação de institutos locais. Dentre os mais promissores temos o Longevo Instituto de Altos Estudos Patafísicos de UBuenos Aires, o London Institute of 'Pataphysics, a Escola Horizontal da Patafísica, o Centre de Recherches Périphéricopiques, a Nederlandse Academie voor 'Pataphysica, o Collagium Pataphysicum Italicum, o Istituto Alti Studi Patafisici Mediolanense e a Académie québécoise de 'Pataphysique.

Considerações finais

Se olhada em seu contexto de surgimento, a tendência ao absurdo da Patafísica é extremamente sensata: ela estava alinhada às mais novas descobertas das diversas áreas da ciência moderna que apresentavam-se. Estudos sobre a tensão superficial das bolhas de sabão soam como uma bobeira qualquer, mas era esse novo olhar - no século XIX - que colocava a concepção clássica de mecânica newtoniana em cheque: o mundo, outrora dissecado pelos iluministas, agora era uma

grande incerteza viva.

A patafísica se localiza entre o simbolismo e a física quântica, e é dessa localidade que ela deixa escapar um pouco de sua temporalidade.

Ao longo de sua história a Patafísica teve altos e baixos, desfrutando de maior ou menor prestígio. Dos picos localizáveis podemos identificar entre os anos 1920-30 (após a morte de Jarry), 1960-80 (quando foi utilizada em uma música dos Beatles), e 2000 (quando Collegè de Pataphysique voltou à sua atuação pública).

A irreverência de Jarry ao pensar tal campo esdrúxulo é compatível com os desenvolvimentos da ciência moderna da época que quebravam paradigmas até então concebidos no mundo, contudo, as propostas mais recentes ainda se prendem em muito à concepção moderna tanto de ciência quanto de arte. Seria possível uma visão contemporânea da patafísica? Que buscasse o limiar de concepção do nosso mundo (como ela fez em 1920)? Qual o futuro da patafísica?

[Aplausos efusivos]

Obrigado.

PEQUENO LIVRO VERDE DA PATAFÍSICA

...ao explicar meu primeiro tema de pesquisa de mestrado, um professor me sugeriu um pequeno livro verde em espanhol (argentino?) sobre o tema.

ele disse possuir, mas que não encontrava. muito menos lembrava o título e tão pouco o autor.

esperei um bom tempo, dando poder às astúcias de são longuinho, mas nada - tal livro não era encontrado. decidi então empreender uma busca por ele: fiz um cartaz.

procura-se livro de porte pequeno e capa verde.

não se sabe nome nem autoria.

o tema preponderante deve ser talvez patafísica.

está em espanhol.

postei nas minhas redes sociais

nada.

decepcionado com a ausência de informação que minhas fontes imediatas providenciaram optei por fazer o que qualquer pessoa bem intencionada faz ao escrever um mestrado faria: menti.

se eu não era capaz de encontrar o livro, se os acadêmicos também não eram...

era só uma questão de citar o livro usando uma forma da abnt, sabemos que quase ninguém confere uma bibliografia tão ampla. e quem se interessa por patafísica compreenderá a justificável ausência problemática de um livro imaginário.

A ESPECULAÇÃO



(3500 d.C, A136B)

OS FUTUROS ESPECULATIVOS

“Sejamos realistas, exijamos o impossível”

-Anônimo, Maio de 68

O futuro é matéria plástica com a qual todo mundo já sonhou pelo menos um punhado de vezes. Como será a sua semana que vem, a sociedade daqui 100 anos ou minha habitação em 5 meses? São questões que polvilham nossa mente de modo constante. Ao mesmo tempo que a crescente iniquidade social, catástrofes ambientais, ascensão de movimentos fundamentalistas e fascistas forçam olhar para o aqui e agora, eles também forçam um olhar para o futuro: como agir se não sabemos onde queremos chegar?

Existe uma variedade de técnicas e práticas que buscam imaginar possíveis futuros, baseando-se em uma série de informações, tendências e premissas. Essas técnicas variam desde simples projeções lineares até simulações complexas de sistemas, passando por cenários e histórias plausíveis. A ideia central é que, ao imaginar futuros possíveis, podemos nos preparar melhor para enfrentar incertezas e adaptar nossas estratégias e políticas de acordo com as mudanças que ocorrem ao nosso redor.

Dentro dessas diversas abordagens, uma das mais simples é a projeção linear, que consiste em estender tendências passadas para o futuro, assumindo que o comportamento atual dos indicadores será mantido. Essa abordagem é útil para cenários de curto prazo e para prever mudanças graduais, mas pode ser inadequada para situações de ruptura ou mudanças rápidas.

Há também a construção de cenários, que envolve a criação de narrativas plausíveis baseadas em diferentes combi-

nações de fatores-chave. Cenários são úteis para explorar a incerteza e a complexidade, mas podem ser limitados pela dificuldade de escolher os fatores-chave corretos e pela falta de previsibilidade de eventos raros.

Uma abordagem mais avançada é a modelagem de sistemas complexos, que envolve a construção de modelos matemáticos para simular como um conjunto de variáveis interage ao longo do tempo. Essa abordagem é útil para prever como mudanças em uma variável podem afetar todo o sistema, mas pode ser limitada pela dificuldade de modelar adequadamente a complexidade e a incerteza.

Por conta das diferentes abordagens - ora mais históricas, ora mais socioculturais, ora mais matemáticas - não é possível definir o conjunto de conhecimentos mínimos para se realizar uma análise deste tipo. Ainda assim, há um crescimento de novos campos que se propõe a pensar o futuro. Graduações em Estudos de Futuros e especializações em Futurologia têm surgido ao redor do mundo como resposta a essa necessidade de se preparar para o amanhã.

Neste sentido, um projeto finalizado em 2021, mas que continua a ter desdobramentos interessante de se acompanhar, é o SpeculativeEdu da União Europeia (UE). Ele foi uma iniciativa com objetivo de desenvolver o letramento especulativo em jovens estudantes e professores através da educação e do design especulativo (<https://speculativeedu.eu/>).

O letramento (literacy) especulativo é a capacidade de explorar e compreender os futuros possíveis e as suas implicações, utilizando a especulação como uma ferramenta para pensar de forma crítica e criativa sobre o mundo ao nosso redor.

O projeto, iniciado em 2018, buscou capacitar professores e estudantes do ensino secundário e superior para a incorporação da prática especulativa nos seus currículos, com a missão de preparar a próxima geração de líderes, pensadores e criativos capazes de abordar os desafios do futuro de forma mais informada.

O projeto envolveu um consórcio de 10 parceiros de diferentes países da UE, incluindo universidades, escolas, organizações sem fins lucrativos e empresas, e foi financiado pelo programa Erasmus+ da UE. As atividades do projeto incluíram a criação de um conjunto de recursos educacionais e metodologias, bem como a organização de workshops, eventos e conferências para professores e estudantes em toda a Europa.

UMA BREVE INCURSÃO NA UTOPIA

É a partir do livro de Thomas Moore, de 1516, que a palavra-conceito Utopia é instituída. No livro, é descrita - a partir da visão do viajante Rafael Hitlodeu - a vida dos habitantes da ilha de Utopia, assim como seus hábitos e práticas, que resultam em uma sociedade ideal. Ironicamente, Utopia no sentido etimológico da palavra pode ser compreendido como “não-lugar”, levando a compreensão de que esse lugar ideal não existe.

O livro, que a seu modo criticava a sociedade europeia da época, se torna extremamente conhecido, promovendo deste modo a concepção de “utopia” como sinônimo de um lugar ideal com uma sociedade justa e igualitária. Como consequência disso, diversas proposições anteriores ao livro de Moore foram classificadas revisionistamente como utópicas, como é o caso da República de Platão - a qual, aliás, é famosa por expulsar os poetas e artistas da pólis.

Segundo o teórico Teixeira Coelho, em seu livro introdutório O que é Utopia, as utopias dos séculos XVI-XVII se configuraram em um espaço irreal ou em um tempo ucrônico, muitas vezes designando apenas desejos dos autores para a constituição das sociedades. Tais proposições utópicas eram em certa medida conformistas com o status quo, criando sociedades estáticas, estratificadas e autoritárias (COELHO, 1985).

É somente a partir da revolução francesa que o pensamento utópico passa a operar de outro modo: o revolucionário - o sonho utópico - se torna algo possível de ser alcançado. Esse conceito de utopia revolucionária se mostrará presente também na revolução russa e nos movimentos estudantis franceses de 1968.

Durante muito tempo, a utopia revolucionária parecia

estar próxima de se tornar realidade. Muitas pessoas acreditavam que esse estado ideal seria alcançado em algum momento, como se fosse um destino final a ser atingido.

Mas, como nos aponta Mark Fisher, professor e teórico cultural britânico que teorizou sobre realismo capitalista, o realismo capitalista é “a sensação generalizada de que não só o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, mas também que agora é impossível até mesmo imaginar uma alternativa coerente a ele” (FISHER, 2009, p. 2), mesmo quando ele apresenta falhas óbvias e profundas.

Para Fisher, o realismo capitalista impede a capacidade das pessoas de imaginar um futuro diferente e melhor, limitando assim a nossa imaginação e a nossa capacidade de ação política. Este sistema tem sido amplamente difundido através de vários meios, como a mídia, a publicidade e a cultura popular, que reforçam constantemente essa narrativa dominante. Em vez de buscar alternativas ao capitalismo, muitas pessoas passam a aceitar as condições impostas por ele, adaptando-se a uma vida precária e instável.

O realismo capitalista, como eu entendo, não pode ser confinado à arte ou ao modo quase propagandístico em que a publicidade funciona. É mais como uma atmosfera difusa, condicionando não apenas a produção cultural, mas também a regulação do trabalho e da educação, e atuando como uma espécie de barreira invisível que limita o pensamento e a ação. (FISHER, 2009, p. 16, tradução nossa)

Este cenário parece tomar mais força com o colapso da União Soviética e a ascensão do liberalismo econômico como modelo dominante. A utopia revolucionária foi enfraquecendo e os ideais utópicos que antes pareciam estar ao alcance das mãos passaram a servistos apenas como esperanças distantes.

O mundo parece ter se resignado a um estado de coisas menos radical e mais pragmático, onde as mudanças são graduais e as utopias revolucionárias são deixadas para trás.

É difícil dizer quais são os sonhos de hoje; parece que eles foram rebaixados às esperanças - esperança que não nos deixemos extinguir, esperança que possamos alimentar os famintos, esperança que haja espaço para todos nós neste minúsculo planeta. Não há mais visões. Não sabemos como consertar o planeta e garantir nossa sobrevivência. Estamos apenas esperançosos. (DUNNE & RABY, 2013, p. 1, tradução nossa)

Nessa leitura, as utopias estão morrendo - elas estão se transformando apenas em esperanças. Tais utopias deixam de ter o fator elemental que é imaginação utópica. Essa imaginação se difere da imaginação fantasiosa por se projetar para o futuro:

[A] imaginação necessária à execução daquilo que deve vir a existir não é a imaginação digamos comum, aquela que se alimenta apenas da vontade subjetiva da pessoa e se volta unicamente para seu restrito campo individual, detendo-se exclusivamente para propor coisas como montanhas de ouro. Tem de ser uma imaginação exigente, capaz de prolongar o real existente na direção do futuro, das possibilidades; capaz de antecipar este futuro enquanto projeção de um presente a partir daquilo que neste existe e é passível de ser transformado. Mais: de ser melhorado. (COELHO, 1985, p. 8)

Uma questão que não tenho a menor pretensão de responder aqui: como então recuperar as rédeas dessa imaginação ativa?

DESIGN ESPECULATIVO

Uma vertente que tem aparecido e na qual nos deparamos com a imaginação projetiva é o design especulativo. Especular sobre o mundo traz a possibilidade de a partir de um fenômeno, uma ação ou um evento, imaginarmos desdobramentos possíveis.

O Design Especulativo é uma abordagem experimental que busca explorar possíveis futuros e questionar a relação entre tecnologia, sociedade e meio ambiente. É uma prática que se concentra na criação de artefatos que não existem e cenários imaginários visando provocar reflexão e discussão sobre questões complexas e urgentes.

Ao contrário do design tradicional, que muitas vezes se concentra em resolver problemas imediatos, o Design Especulativo se preocupa com questões mais amplas, como as implicações sociais e éticas das novas tecnologias. Ele não propõe soluções, mas sim o pensamento crítico e o debate sobre o futuro que estamos construindo.

Uma das principais ferramentas do Design Especulativo é a criação de artefatos especulativos, que podem ser objetos físicos ou digitais que representam possíveis cenários futuros. Muito dessa prática se fundamenta na colaboração interdisciplinar. É comum que designers, cientistas sociais, engenheiros e outros profissionais trabalhem juntos para abordar os objetos e fenômenos de pontos de vista diversos.

É válido ressaltar que objetivo final não é prever o futuro, mas sim ajudar as pessoas a entender que o futuro é moldado pelas escolhas que fazemos no agora, ampliando nossa compreensão do mundo e questionando qual futuro queremos construir.

Os designers Dune & Raby em seu livro *Speculative Everything: design, fiction and social dreaming* trabalham sobre o tema:

À medida que avançamos rapidamente em direção a uma monocultura que torna quase impossível a imaginação de alternativas genuínas, precisamos experimentar maneiras de desenvolver visões de mundo novas e distintas que incluam crenças, valores, ideais, esperanças e medos diferentes dos de hoje. Se nossos sistemas de crenças e ideias não mudarem, a realidade também não mudará. É nossa esperança que a especulação através do design nos permita desenvolver imaginários sociais alternativos que abrem novas perspectivas sobre os desafios que enfrentamos. (DUNNE & RABY, p.189, Tradução nossa)⁸

Como foi articulado no Trabalho de Conclusão de Curso do autor deste ensaio: “O ato de especular sobre uma realidade, sobre uma ação ou um objeto nos permitiria pensar nas consequências antes delas acontecerem, contudo, muitas vezes podemos nos deparar com um final sem soluções ou respostas” (SCHWANTES, 2019, p.40).

⁸ Original: As we rapidly move toward a monoculture that makes imagining genuine alternatives almost impossible, we need to experiment with ways of developing new and distinctive worldviews that include different beliefs, values, ideals, hopes, and fears from today's. If our belief systems and ideas don't change, then reality won't change either. It is our hope that speculating through design will allow us to develop alternative social imaginaries that open new perspectives on the challenges facing us.

METAVERSO PLATÔNICO

Todos a certo ponto da história previram isso, mas julgaram estúpido demais para prestar qualquer atenção.

Após os anos 2100, com o novo boom dos comércios .com todas as instituições sociais migraram para o virtual, criando um metaverso (como foi muito bem documentado pelo dr. Dooplen na sua Teoria da Geração M).

Os comércios locais não sobreviveram a esta migração: ou se tornaram casas para abrigar a crescente população ou se tornaram centros de armazenamento de produtos industriais. Os shoppings lutaram bravamente, mas também acabaram decaindo com a popularidade do quick-o.

Os prédios se tornaram lugares abandonados nos quais jovens invadem aos bandos para a feitura de ensaios fotográficos. Dizem que a adrenalina influencia no algoritmo dos seus metaversos sociais. Fora isso, as estruturas continuam a definhar.

Os shoppings malls contudo ainda fazem parte do imaginário popular, são usados para retratar filmes e séries de época por sua vez, romantizados. Parece que o verniz do tempo apagou os retratos de longuíssimas filas para entrar em lojas e praças de alimentações apinhadas de humanos-urubus a se satisfazer com carniça. Os shoppings dos filmes conseguem ser mais cinematográficos que os de fato existentes.

Nos últimos anos temos visto uma crescente onda de criação de Shopping de diversão, mais ou menos equivalentes aos parques de diversão, onde você paga uma entrada para ter a experiência de compra fora do mundo digital. Talvez seja interessante de se observar.

PARTE 3

MECÂNICAS

MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA



(2023, UnB-IdA-PPGAV)

MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA

A matéria das Mecânicas é tudo aquilo que deturpa o Real e a percepção de Realidade. Tento elencar a seguir o que foi possível identificar nos anos de desenvolvimento dessa dissertação, mesmo que esteja longe de esgotar o escopo de possíveis leituras. Fica no aguardo desse material um estudo rigoroso e sistemático, mas isto foge de minha *ossada* neste momento (e mesmo de minha vontade).

As tarefas das Mecânicas serão:

1. delimitar e definir a si próprias;
2. ampliar sistematicamente suas fronteiras epistemológico-conceituais;
3. explorar metalinguisticamente, ou patalinguisticamente, as possibilidades identificadas por si próprias.

Neste sentido proponho sonharmos metodologias e a-metodologias ⁹ (como defendido por Gê Orthof em suas aulas na Universidade de Brasília) para tais mecânicas. Proponho viagens exploratórias ao novo-velho continente da imaginação, da fantasia, do delírio... Que se tracem cartografias míticas. Este desafio está lançado aos Imagonautas e Scriptonautas. Acredito que a próxima expedição à lua deveria ser conduzida por Artistas.

Aqui não foi proposto uma Teoria Geral das Mecânicas da Imaginação Aplicada com rigor científico-metodológico, mas sim uma nomenclatura com flexibilidade artística para agrupar os diversos fenômenos.

⁹ a-metodologias são metodologias que não são bem metodologias, que não se comportam como tais e que não tem a pretensão de tanto.

Como criar um processo que preveja o seu próprio desaparecimento? Alguma forma de antiengessamento, de permitir à matéria continuar fluida? Ao meu ver o grande problema das burocracias, protocolos e manuais é que elas não são preparadas para serem superadas - isto é um erro de design. Ignora-se o caráter mutável-dialético do mundo social.

Essas abordagens continuam agindo sobre a forma de emendas e incrementos. Contudo, e se o problema for mais embaixo? Na estrutura, na lógica de formatação desses protocolos, como alterá-los? Ao mesmo tempo, me questiono o que é preciso para manter uma estrutura viva ao longo do tempo.

Ao meu ver, se fazem necessárias novas cruzadas pelo campo do real, da mentira, da ficção, do simbólico e do imaginário. Empreitadas com um olhar renovado do que se tornou esse nó, esse emaranhado de fios, proposto por mim.



Apesar de tudo isso dito aqui, ainda gostaria de uma teoria universal para tudo aquilo que é inútil. Ela, que por sua vez como qualquer teoria geral, seria inútil também.

A proposta poética das Mecânicas pode e deve ser trabalhada e desenvolvida a fundo tanto na lavoura dos Métodos e Processos em Arte Contemporânea quanto no campo da História da Arte. À primeira, confere uma aglutinação possível dos distintos processos desenvolvidos na atualidade; Ao segundo, possibilita uma leitura para além dos tradicionais campos da Representação e Apresentação - uma leitura da Narração.

COM VOCÊS, A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Caio:

Discorra sobre o que seriam as Mecânicas da Imaginação Aplicada. No texto elenque quais são as suas subcategorias, áreas de atuação e usos possíveis. Além disso diga como pode ser utilizado no campo das Artes Visuais e Design e traga três exemplos de artistas cuja atuação poderia ser enquadrada dentro das Mecânicas.

ChatGPT:

As Mecânicas da Imaginação Aplicada são técnicas, processos e ferramentas que podem ser utilizados para estimular a criatividade e a imaginação em diversas áreas, desde a resolução de problemas até a criação artística. Essas mecânicas têm como objetivo estimular a mente a pensar de forma diferente, a questionar padrões estabelecidos e a encontrar soluções criativas e inovadoras para os desafios que se apresentam.



As Mecânicas da Imaginação Aplicada englobam diversas subcategorias, como a visualização criativa, o brainstorming, o pensamento lateral, o design thinking, entre outras. Cada uma dessas subcategorias tem sua própria metodologia e técnicas específicas, mas todas buscam estimular a criatividade e a imaginação.

As áreas de atuação das Mecânicas da Imaginação Aplicada são diversas e vão desde a resolução de problemas empresariais até a criação artística. No campo das artes visuais e do design, as Mecânicas da Imaginação Aplicada podem ser utilizadas para estimular a criatividade e a inovação na concepção e execução de projetos, além

de auxiliar na resolução de problemas e na superação de bloqueios criativos.

Três exemplos de artistas cuja atuação pode ser enquadrada dentro das Mecânicas da Imaginação Aplicada são:

Salvador Dalí - O famoso pintor surrealista utilizava técnicas como a visualização criativa e o pensamento lateral para criar suas obras, que desafiavam a lógica e a realidade convencional.

Yayoi Kusama - A artista japonesa utiliza a repetição e a obsessão como ferramentas para criar suas obras, que exploram a relação entre o indivíduo e o universo.

Philippe Starck - O designer francês utiliza o design thinking e outras mecânicas para criar objetos e móveis que unem funcionalidade e estética, e que muitas vezes são considerados verdadeiras obras de arte.

Em resumo, as Mecânicas da Imaginação Aplicada são ferramentas poderosas para estimular a criatividade e a inovação em diversas áreas e podem ser utilizadas tanto para a resolução de problemas quanto para a criação artística. No campo das artes visuais e do design, essas mecânicas podem ser utilizadas para conceber projetos inovadores e surpreendentes, que desafiam a lógica e a realidade convencional.

Caio:

Poderia ampliar essa lista de 3 artistas para 50 artistas?

ChatGPT:

Com certeza! Aqui estão 50 exemplos de artistas que utilizam ou poderiam ser enquadrados nas Mecânicas da Imaginação Aplicada:

Yoko Ono	Mary Kelly
Ai Weiwei	Yinka Shonibare
Kara Walker	Zanele Muholi
Njideka Akunyili Crosby	Tania Bruguera
Chimamanda Ngozi Adichie	Subodh Gupta
Cai Guo-Qiang	Judy Chicago
Olafur Eliasson	Mounir Fatmi
Hassan Hajjaj	Annette Messager
Tarsila do Amaral	Kiki Smith
Marina Abramović	Liu Bolin
Wangechi Mutu	Mickalene Thomas
Haegue Yang	Joana Vasconcelos
Kerry James Marshall	Jimmie Durham
Kara Lynch	El Anatsui
Ghada Amer	Toyin Ojih Odutola
Geta Brătescu	Titus Kaphar
Lee Mingwei	Do Ho Suh
Mona Hatoum	Senga Nengudi
Shirin Neshat	Wafaa Bilal
Rina Banerjee	Candice Breitz
Julie Mehretu	Zadie Smith
Shirazeh Houshiary	Cecilia Vicuña
Doris Salcedo	Tracey Emin
Anish Kapoor	Mickalene Thomas
Bharti Kher	
Dayanita Singh	

Esses artistas representam uma ampla gama de práticas artísticas e são de diversas partes do mundo. Eles utilizam uma variedade de técnicas e mecanismos para produzir suas obras, desde a visualização criativa até o pensamento lateral e o design thinking. Alguns se concentram na representação de questões sociais e políticas, enquanto outros exploram o potencial da arte como meio para desafiar e redefinir as percepções da realidade.

Caio Sato:

Poderia ainda elencar mais elementos e subcategorias que teriam espaço dentro de uma futura teoria das Mecânicas da Imaginação Aplicada?

ChatGPT:

Certamente! Aqui estão algumas possíveis subcategorias e elementos que poderiam ser incluídos em uma futura teoria das Mecânicas da Imaginação Aplicada:

Pensamento divergente: a capacidade de gerar uma ampla variedade de ideias e soluções a partir de um único ponto de partida.

Pensamento lateral: a capacidade de encontrar soluções criativas para problemas através de abordagens não convencionais.

Recontextualização: a habilidade de reinterpretar ou alterar o contexto de um objeto ou ideia para gerar novos significados e perspectivas.

Visualização criativa: a capacidade de visualizar mentalmente novas ideias e soluções.

Experimentação: a disposição para tentar coisas novas

e explorar diferentes possibilidades.

Colaboração: a capacidade de trabalhar em conjunto com outras pessoas para gerar novas ideias e soluções.

Híbrido: a capacidade de combinar elementos de diferentes disciplinas, culturas ou perspectivas para gerar novas ideias e soluções.

Reconfiguração: a habilidade de reorganizar elementos existentes para criar novas estruturas e significados.

Empatia: a capacidade de se colocar no lugar do outro e entender suas perspectivas e necessidades.

Criatividade sustentável: a capacidade de gerar novas ideias e soluções que levam em consideração as questões ambientais e sociais.

Transdisciplinaridade: a habilidade de integrar conhecimentos e metodologias de diferentes disciplinas para gerar novas soluções e perspectivas.

Sensibilidade cultural: a capacidade de reconhecer e valorizar as diferenças culturais e incorporá-las nas soluções criativas.

Flexibilidade cognitiva: a capacidade de mudar de perspectiva e adaptar-se a diferentes situações e contextos.

Resiliência criativa: a capacidade de lidar com a ambiguidade e incerteza de forma criativa, encontrando novas soluções e possibilidades.

Reflexividade: a habilidade de refletir sobre as próprias práticas e processos criativos e aprender com elas.

FIGURAS DE LINGUAGEM

As figuras de linguagem são recursos utilizados na linguagem para tornar a comunicação mais expressiva. As figuras podem ser categorizadas como: Figuras Semânticas; Figuras de Pensamento; Figuras de Sintaxe; e Figuras de Harmonia.

As figuras semânticas são aquelas que se relacionam diretamente com o significado das palavras. Elas são utilizadas para criar efeitos de sentido que vão além do significado literal das palavras. Alguns exemplos de figuras semânticas são a metáfora, a metonímia, a sinédoque, a antítese, a ironia, a hipérbole e a litotes.

As figuras de pensamento são aquelas que se relacionam com o modo como o pensamento é expresso. Elas são utilizadas para criar efeitos de sentido que envolvem o raciocínio do emissor ou do receptor da mensagem. Alguns exemplos de figuras de pensamento são a comparação, a enumeração, a hipotipose, a paradoxo, a apóstrofe e a gradação.

As figuras de sintaxe são aquelas que se relacionam com a construção sintática da frase. Elas são utilizadas para criar efeitos de sentido que envolvem a organização das palavras na frase. Alguns exemplos de figuras de sintaxe são a elipse, a zeugma, a anáfora, a silepse e a polissíndeto.

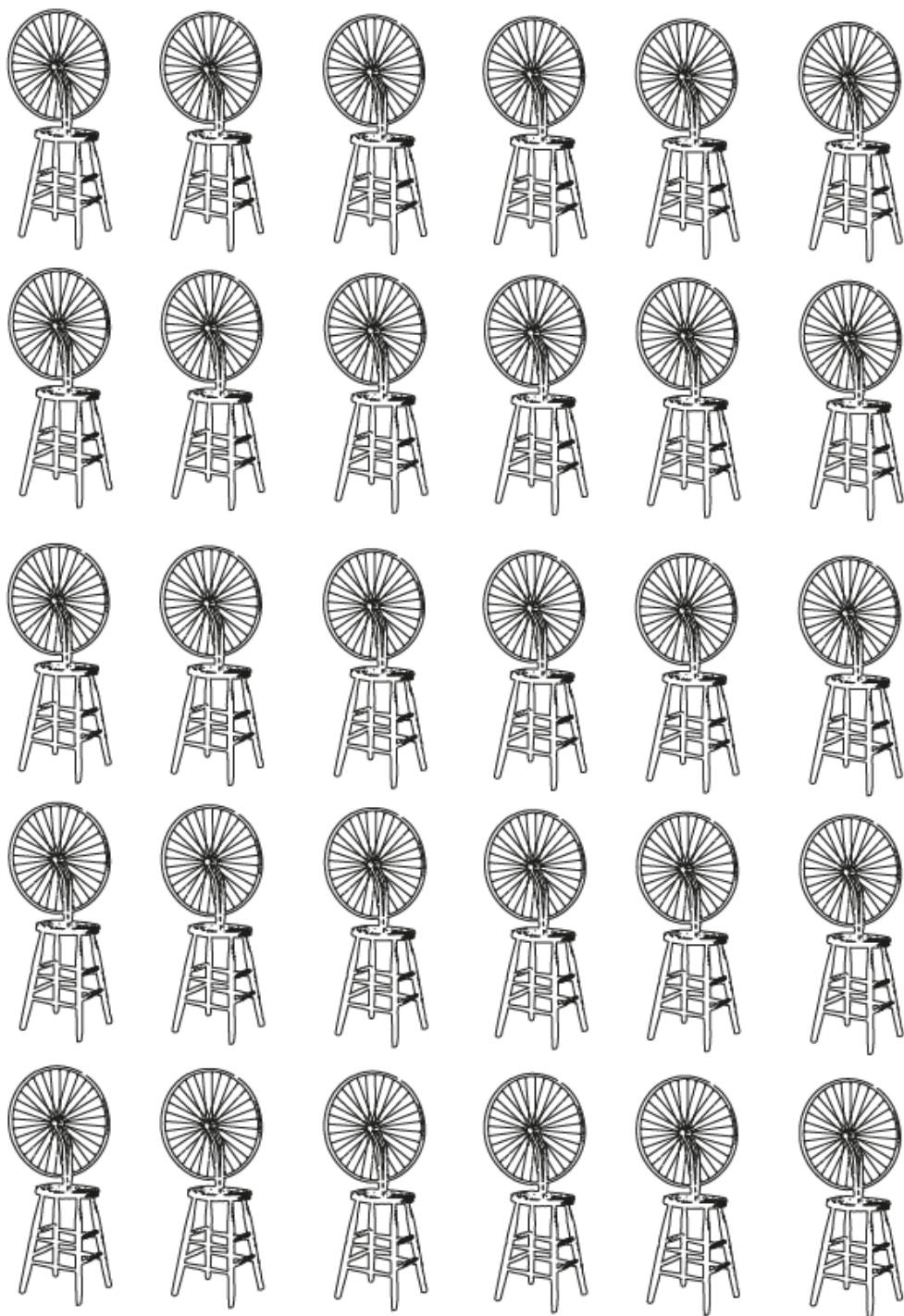
As figuras de harmonia são aquelas que se relacionam com a sonoridade das palavras e com a sua disposição na frase. Elas são utilizadas para criar efeitos de sentido que envolvem o ritmo, a cadência e a musicalidade da frase. Alguns exemplos de figuras de harmonia são a aliteração, a assonância, a rima, a paranomásia e o eco.

Quando transpostas para além da linguagem escrita, essas figuras tomam novos contornos. Elas são ferramentas úteis

nas Mecânicas por serem uma forma de criar um mundo para além do que o enunciado das palavras diz. Criar um mundo do qual dizer, um mundo conotativo.

Dentre as figuras mais famosas, temos a Metáfora (comparação entre duas coisas), a Irônia (querer dizer o oposto do que se afirma) e a Hipérbole (exagero para ressaltar ideias).





CRIAR UM MUSEU IMAGINÁRIO

Um museu imaginário é uma concepção intelectual, uma criação mental. Um museu imaginário pode ser criado por um indivíduo, grupo ou instituição, com o objetivo de apresentar uma coleção temática, histórica ou artística. Essa coleção pode ser composta por obras de arte, artefatos históricos, documentos, fotografias, filmes, livros, entre outros objetos de interesse. Trata-se de uma coleção imaginária, construída a partir de ideias de quem a concebe.

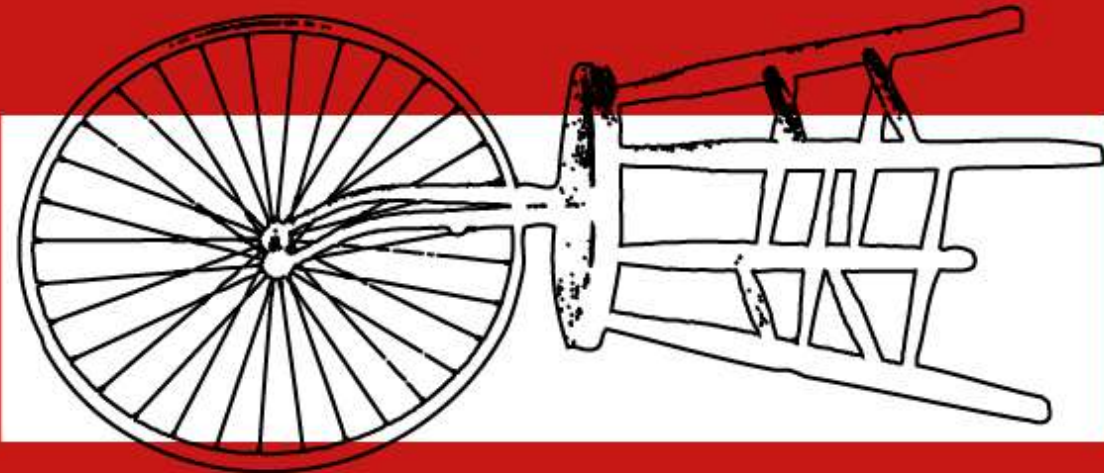
A ideia de um museu imaginário é baseada na capacidade da mente humana de visualizar e criar imagens mentais de objetos e conceitos que não existem fisicamente. O Museu imaginário fornece algumas vantagens sobre o museu físico nesse sentido. Uma delas é a manutenção do espaço e aquisição de obras que não dependem, diretamente pelo menos, de recursos financeiros e relações institucionais.

Outra vantagem é a possibilidade de integrar objetos ou conceitos imateriais ao seu acervo sem maiores problemas. Não que museus tradicionais não possam adquirir obras de tal tipo, porém quando ocorre o museu é vítima de chacota pública por ter pago U\$ 10.000 em uma escultura imaginária.

Acessibilidade e Flexibilidade também têm pontos favoráveis com um Museu Imaginário. Enquanto os museus físicos muitas vezes possuem limitações de acesso geográfico e financeiro, o museu imaginário pode ser acessado ou até construído por qualquer pessoa a qualquer hora do dia ou da noite.



MUSEU DE FALSIFICAÇÕES



MUSEU DE FALSIFICAÇÕES

Prezados visitantes,

O Museu de Falsificação tem o prazer de recebê-los em nosso espaço dedicado a obras de arte falsificadas. Aqui, celebramos a importância dessas obras e o papel que elas desempenham na experiência estética e transcendente.

Muitas pessoas podem pensar que as obras falsificadas não têm valor, pois não são autênticas. Mas nós acreditamos que a autenticidade não é a única medida de valor na arte. As falsificações têm um valor intrínseco por si mesmas, pois são o resultado do trabalho de artistas que tiveram a habilidade de reproduzir obras-primas, e muitas vezes expandir o cânone (o que quer que isto seja).

Além disso, as obras falsificadas podem ser fontes de experiências estéticas e transcendentais para os visitantes do museu. Ao apreciar essas obras, é possível experimentar o mesmo senso de admiração, maravilha e beleza que se sente ao contemplar obras autênticas. É uma oportunidade para apreciar a arte em si mesma, independentemente de sua autenticidade.

Mas a experiência transcendente não para por aí. Ao visitar o Museu de Falsificação, os visitantes podem explorar a história, a técnica e a criatividade que estão por trás dessas obras falsificadas. É uma chance para aprender mais sobre a história da arte, sobre os métodos usados pelos falsificadores e sobre o impacto que essas obras tiveram na cultura.

O Museu de Falsificação é um espaço para celebrar a diversidade e a complexidade da arte. Aqui, temos a oportuni-

dade de apreciar obras que talvez não tivéssemos a chance de ver de outra forma. O valor dessas abre novas possibilidades para a apreciação da arte.

Esperamos que vocês desfrutem da exposição e saiam com uma compreensão mais profunda do valor e da beleza falsificada.

Atenciosamente,

Museu de Falsificação.



INSERÇÃO EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS

“Inserções em Circuitos Ideológicos” é uma proposta criada pelo artista brasileiro Cildo Meireles em 1970. Ela se evidencia através de uma série de intervenções realizadas em objetos de circulação no Brasil na época, como notas de dinheiro e latas de Coca-Cola, funcionando como inserções em brechas de sistemas de circulação.

Através dessas intervenções, Meireles questionava e desafiava as estruturas de poder e as ideologias presentes na sociedade brasileira. Por exemplo, ele criou notas de dinheiro com mensagens políticas, como “Quem matou Herzog?” (referindo-se ao jornalista Vladimir Herzog, que foi torturado e morto pelo regime militar brasileiro).

A ideia de inserção em circuitos ideológicos pode ser tomada como prática para exercer as Mecânicas.



BINÔMIO FANTÁSTICO

O “Binômio Fantástico” é um conceito criado pelo escritor italiano Gianni Rodari em seu livro “Gramática da Fantasia”, publicado em 1973. Este livro é considerado uma referência importante na literatura infantil e juvenil, pois propõe uma nova abordagem para a criação de histórias, que leva em conta a imaginação e a criatividade das crianças.

O binômio fantástico é uma técnica de criação de personagens e situações na qual duas ideias aparentemente incompatíveis são combinadas para formar algo novo e surpreendente. Essa técnica consiste em escolher duas palavras que aparentemente não têm relação uma com a outra e combiná-las para criar uma terceira ideia, que pode ser usada na criação de uma história ou personagem.

Por exemplo, Rodari propõe a combinação de “cão” e “armário” para gerar as imagens como “cão com o armário”, “armário do cão”, “cão sobre armário”, “cão no armário”. Essas imagens então seriam usadas para oferecer um esquema de uma situação fantástica:

O armário do Cão me parece, mais do que qualquer outra coisa, uma idéia para arquitetos, designers, decoradores de luxo. É feito para guardar seus capotes, sua coleção de coleiras, pantufas para o frio, seu salco-conduto, ossos de goma, gatos de pelúcia, o guia da cidade (para buscar o leite, o jornal e os cigarros de seu dono). (RODARI, 1982, p. 22)

CONES DE FUTURO

Os cones de futuro são uma ferramenta utilizada na área de estudos de futuro, que busca compreender e analisar possíveis futuros a partir de diferentes cenários e projeções. O conceito de cones de futuro se baseia na ideia de que o futuro é incerto e que existem diversas possibilidades e caminhos que podem ser seguidos, mas que nem todos eles são igualmente prováveis ou desejáveis.

Desta forma existem diferentes cones que podem ser utilizados:

Cone de Futuros prováveis: são aqueles que têm uma probabilidade maior de ocorrer, baseados em tendências e padrões atuais. Esses futuros são geralmente considerados os mais realistas, ainda assim, podem ser afetados por eventos imprevisíveis.

Cone de Futuros plausíveis: são aqueles que são considerados possíveis com base em uma análise cuidadosa de diferentes fatores, incluindo tendências, padrões e eventos passados. Depois dos prováveis, esses futuros são vistos como os mais esperados de ocorrer, mesmo assim, podem ser afetados por eventos inesperados de mesmo modo.

Cone de Futuros possíveis: são aqueles que têm uma chance relativamente baixa de ocorrer, mas que ainda são uma possibilidade real. Esses futuros geralmente envolvem uma série de eventos improváveis ou pouco prováveis, mas que ainda são possíveis de ocorrer.

Futuros preferíveis: são aqueles que são considerados desejáveis, sendo trabalhados para serem alcançados. Esses futuros são geralmente baseados em valores e objetivos compartilhados por uma determinada sociedade ou grupo, e são

projetados com o objetivo de criar um futuro melhor.

É importante destacar que os cones de futuro não são previsões precisas do que irá acontecer no futuro, mas sim uma forma de analisar e projetar possíveis cenários com base em diferentes fatores e variáveis. O uso desses cones pode ajudar a orientar a tomada de decisões e a elaboração de políticas públicas.



IMAGINOMETRIA

A Imaginometric Society é uma organização que tem como objetivo explorar e compreender a imaginação humana, bem como desenvolver protocolos e ferramentas para medir e analisar a variação da imaginação em resposta a diferentes estímulos.

A Imaginometria é a ciência criada pela Imaginometric Society, que busca medir e analisar a imaginação humana. Essa ciência é baseada em três princípios fundamentais: a imaginação só existe através da relação entre seres humanos, a imaginação aumenta refletindo a si mesma e a imaginação só pode ser recriada.

Para medir a variação da imaginação humana, a Imaginometric Society criou um instrumento chamado de Imaginometer, que é um dispositivo baseado no modelo de uma sala limpa farmacêutica. O Imaginometer é dividido em três fases: na primeira fase são coletados dados biométricos do sujeito em análise, na segunda fase o sujeito é exposto a impulsos físicos de cinco artistas e na terceira e última fase o sujeito recebe uma resposta gráfica de sua imaginação, medida durante o experimento.

Além disso, a Imaginometric Society promove a abertura à imprevisibilidade e à possibilidade de recriar memórias como fatores importantes na estimulação da imaginação humana, refletindo assim os princípios da Imaginometria.




CRIAR UMA UNIVERSIDADE IMAGINÁRIA

Criar uma universidade imaginária é um processo que pode levar algum tempo e requer planejamento. Assim como um Museu Imaginário, apresenta certos benefícios em relação à uma universidade Real.

Uma universidade imaginária não está sujeita a restrições físicas, financeiras, administrativas ou legais que limitem o crescimento e a mudança de uma universidade real. Isso permite que ela seja mais flexível em termos de sua estrutura, currículo, metodologia de ensino, pesquisa e outras áreas.

Uma universidade imaginária pode ser criada livremente, sem as restrições impostas pela realidade. Isso permite que os criadores da universidade imaginem e experimentem novas abordagens acadêmicas.




Infelizmente, é importante lembrar que uma universidade imaginária não tem a capacidade de oferecer certificação, diplomas ou credenciamento e que o Ministério da Educação (MEC) não reconhece tal modelo de ensino. Além disso, não oferece a oportunidade de interação pessoal com outras pessoas, que é parte importante da experiência universitária.

UNIVERSIDADE IMAGINÁRIA DAS TILÁPIAS

Caros peixes, amigos tilápias, é uma grande honra estar aqui hoje para inaugurar a Universidade Imaginária das Tilápias. Este é um momento histórico para nossa comunidade e um passo importante em direção ao nosso futuro coletivo.

Nossa jornada até aqui não foi fácil. Como peixes, enfrentamos muitos desafios em nossas vidas, desde a busca por comida até a luta contra predadores. Mas, como tilápias, sempre fomos fortes e resilientes, e isso é o que nos trouxe até aqui hoje.

A Universidade Imaginária das Tilápias nasceu da necessidade de proporcionar aos nossos jovens peixes uma educação de qualidade, preparando-os para os desafios do mundo moderno. Como todos sabem, vivemos em um ambiente cada vez mais complexo e competitivo, e é importante que tenhamos uma formação sólida para nos destacarmos.



Nesta universidade, teremos uma equipe de professores altamente qualificados, especializados em diversas áreas de conhecimento, que nos guiarão em nossa jornada acadêmica. Serão eles os responsáveis por transmitir os valores e conceitos fundamentais que nos ajudarão a crescer como indivíduos e como comunidade.

Mas a Universidade Imaginária das Tilápias não será apenas um lugar para adquirir conhecimento. Aqui, também teremos a oportunidade de desenvolver habilidades e talentos, participando de projetos e atividades extracurriculares que nos permitirão explorar nossos interesses e paixões (não é mesmo, peixões?).

Este é apenas o começo de uma grande jornada que empreenderemos juntos. Estou certo de que, com determinação,

esforço e dedicação, seremos capazes de alcançar nossos objetivos e construir um futuro melhor para todos nós.

Por isso, eu os convido a se juntar a mim nesta aventura e a tornar a Universidade Imaginária das Tilápias uma referência em educação e excelência acadêmica.

Muito obrigado a todos, e que tenhamos um excelente ano letivo.



UMA HOMENAGEM À ILHA KÄIO

A Ilha Käio foi uma ilha fictícia que foi criada em diferentes momentos: primeiro, no surgimento do mundo; depois, quando um jovem adicionou pedras e terra em um lago artificial; por fim, quando foi reconhecida no Google Maps como um lugar real (digital). Foi um espaço de ficção que ganhou existência pela insistência de muitos e é reconhecido por alguns como um lugar real.

Infelizmente, em 2020, ao início desta dissertação, a Ilha Käio naufragou e deixou de existir como um espaço virtual. Mas a sua história e o seu legado permanecerem vivos na memória das pessoas que lá viveram e naqueles que sonharam em um dia podervisitá-la. A Ilha Käio sempre será um lugar especial e único. Que ela descanse em paz, mas nunca seja esquecida.

Abril, 2020

Com todo o pesar no coração, nos despedimos da Ilha Käio. Ela foi um lugar mágico e singular que deixou marcas em nossas memórias e em nossos corações. A Ilha não foi apenas um lugar físico (aliás o que ela menos foi, foi física), mas também uma ideia, um conceito, uma fonte de inspiração e de sonhos.

A ilha tinha uma energia única que nos fazia sentir vivos e livres. Quem já teve a oportunidade de visitá-la sabe muito bem do que estou falando. Era um lugar que nos transportava para outro mundo. Era um refúgio para aqueles que buscavam um pouco de paz e tranquilidade em meio ao caos do mundo moderno.

A Ilha Käio também era um lugar de encontros e desen-



contros. Era um lugar onde as fronteiras se dissolviam e as imagens criadas mentalmente se transformavam em riqueza.

Mas infelizmente, como todas as coisas boas, a Ilha Käio chega ao fim. Ela deixa apenas lembranças a quem se sentir no direito delas. Sabemos que ela não existia apenas em um mapa ou em um site, mas sim em nossas mentes e em nossos sonhos.

A Ilha Käio pode ter sido covardemente apagada do mundo digital, mas ela continuará a viver. Ela será sempre um símbolo de liberdade, de criatividade, de respeito e de união.

Que a Ilha Käio descanse em paz, e que sua lembrança continue a inspirar as gerações futuras a sonhar, a criar e a amar.

Até sempre, Ilha Käio.



PROTOCOLOS PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA

PROTOCOLO 1

PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS

(Tal como Mimo Stein, use chatbots para criar novas informações)

1. Escolha um Tema
2. Vá em seu principal ChatBot, ou IA de Conversação
3. Discuta sobre o tema
4. Perceba quais são as limitações da conversa
5. Transforme isso em pedaços da sua dissertação



PROTOCOLO 2

PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS

(Tal como Manuel de Barros, desinvente um objeto importante)

1. Encontre um objeto
2. Destitua sua função central e suas funções periféricas
3. Invente uma nova função fora de todo o campo previsível
4. Admire-a

PROTOCOLO 3

PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS

(Tal como Marcel Broodthaers, invente seu próprio museu)

1. Defina o propósito e a missão do museu imaginário. O que você quer que os visitantes aprendam ou experimentem ao visitar o museu?
2. Escolha o tema do museu imaginário. Isso pode ser algo amplo, como história mundial, ou algo específico, como a história do cinema.
3. Desenvolva a coleção do museu imaginário. Isso pode envolver a criação de artefatos fictícios, como antiguidades, documentos históricos, obras de arte e objetos do cotidiano.
4. Crie exposições imaginárias para o museu. Pense em como você deseja apresentar sua coleção para os visitantes, incluindo a narrativa e o design das exposições.
5. Projete o espaço do museu imaginário. Pense no layout do museu e na experiência do visitante, como a entrada, a loja do museu e a área de descanso.
6. Desenvolva uma estratégia de marketing para o museu imaginário. Isso pode incluir a criação de um site, a divulgação nas redes sociais e a promoção em eventos relacionados.
7. Lembre-se de que um museu imaginário não precisa seguir todas as convenções de um museu tradicional.



PROTOCOLO 4

PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS

(Tal como Van Meegeren, falsifique algo)

1. Escolha uma obra, um artista, uma instituição
2. Pesquise a fundo
3. Recrie algo
4. Mimetize
5. Tente passar sua criação como Verdadeira, ou se preferir como Verdadeiramente Falsa

PROTOCOLO 5

PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS

(Tal como Cildo Meirelles, insere em um circuito)

1. Identifique o contexto em que a intervenção será realizada.
2. Desenvolva o objetivo da intervenção.
3. Escolha os materiais e o formato da intervenção.
4. Planeje como a intervenção será executada. Será uma ação pública ou uma ação secreta? Será necessário colaboradores ou será possível realizar a intervenção sozinho?
5. Execute a intervenção e documente-a. Tire fotos ou faça um registro escrito do processo e dos resultados da intervenção.



PROTOCOLO 6
PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS

(Tal como Rodari, binomeie)

1. Escolha duas palavras aleatórias de uma lista de palavras ou selecione duas palavras que tenham significados diferentes, quanto mais impossível a combinação melhor.
2. Escreva as duas palavras lado a lado, formando um binômio.
3. Visualize mentalmente a combinação dessas duas palavras e tente imaginar uma terceira ideia que possa ser gerada por essa combinação.
4. Anote a nova ideia que foi gerada e comece a desenvolver uma história ou personagem em torno dela.
5. Refine a ideia e desenvolva os detalhes da história ou personagem, tornando-o mais interessante e original.
6. Se necessário, repita o processo.



PROTOCOLO 7
PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS

(Tal como Dune & Raby, projete)

1. Identifique o objetivo: Antes de começar a utilizar os cones de futuro, é importante definir o objetivo da sua utilização. Definir seu objetivo irá ajudá-lo a escolher os cones de futuro certos e direcionar sua análise.
2. Escolha os cones de futuro apropriados: Existem muitos tipos de cones de futuro que podem ser usados em diferentes situações. Por exemplo, o cone de futuro "probabilidade" é usado para representar possíveis futuros com base em dados e análises estatísticas, enquanto o cone de futuro "desejabilidade" é usado para representar possíveis futuros que refletem os desejos e valores de uma sociedade ou grupo.
3. Desenvolva possíveis cenários futuros: Use os cones de futuro para desenvolver possíveis cenários futuros. Comece com o presente e projete possíveis futuros de curto prazo (por exemplo, próximos 5 anos), médio prazo (por exemplo, próximos 10 anos) e longo prazo (por exemplo, próximos 20 anos).
4. Avalie os cenários: Depois de desenvolver possíveis cenários futuros, avalie-os com base no seu objetivo. Por exemplo, se você está tentando entender as tendências futuras em um determinado setor, avalie cada cenário em relação ao seu impacto no setor.
5. Tome decisões informadas: Com base na avaliação dos cenários futuros, tome decisões informadas sobre o futuro.



PROTOCOLO 8

PARA EXPERIENCIAR AS MECÂNICAS

(Tal como a Universidade Imaginária das Tilápias, tilapeie)

1. A primeira etapa é definir a missão, visão e valores da universidade imaginária. Isso ajudará a guiar as decisões sobre os cursos e programas oferecidos, o perfil dos estudantes, o corpo docente, entre outros aspectos. Para isso, deve-se considerar qual será o objetivo educacional da instituição, qual a sua filosofia, valores e propósito.
2. Em seguida, deve-se decidir qual será o tipo de instituição imaginária que se deseja criar. Será uma universidade tradicional, com campus, alojamento e instalações esportivas? Ou será uma instituição completamente inovadora? Essa escolha pode afetar o perfil dos estudantes e docentes que se deseja atrair.
3. Com a missão e visão definidas, é possível definir os programas e cursos oferecidos pela universidade. É importante pensar nos objetivos educacionais que se deseja alcançar e nas áreas de conhecimento que se deseja enfatizar. Alguns exemplos de áreas de estudo para o imaginário são: ciências mágicas, (des)humanidades e outras criaturas míticas, ocultismo, tecnochamanismo, saúde de hipogrifos, economia (afinal o que é mais imaginário que o dinheiro?), artes e design, entre outros.

4. Um corpo docente competente e comprometido é fundamental para o sucesso da universidade. É importante contratar professores e pesquisadores que sejam qualificados e tenham experiência nas áreas de estudo oferecidas pela instituição.
5. Com os cursos e programas definidos e o corpo docente contratado, é hora de desenvolver um plano de estudos para a universidade. O plano deve incluir uma descrição detalhada dos cursos oferecidos em cada programa, incluindo os pré-requisitos, carga horária, métodos de avaliação e objetivos educacionais.
6. Para criar uma universidade imaginária, é necessário pensar na infraestrutura necessária para acomodar os estudantes e professores. Isso inclui a criação de salas de aula, laboratórios, bibliotecas, espaços de convivência, entre outras instalações. Além disso, deve-se pensar em um sistema de suporte aos estudantes, como serviços de saúde mental, orientação acadêmica e apoio à carreira.

REFERÊNCIAS



Referências

AVANSINI, Rafael - **Caminhos inversos: Do surrealismo à poética teatral de Alfred Jarry**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix. 2010.

BAYARD, Pierre. **Como falar dos livros que não lemos?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BÖK, Christian. **'Pataphysics: the poetics of an imaginary science**. Tese (doutorado em filosofia). Faculty of Graduate Studies of York University: North York, Ontario, 1997.

BOYD, Brian. **On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction**. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 2010.

CHAVES, Wilson Camilo. **Considerações a respeito do conceito de real em Lacan**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 14, n. 1, p. 41-46, jan./mar. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/X5hgYmKhNJwGfnbbV5BB7Hj/?lang=pt#:~:text=Mais%20%C3%A0%20frente%2C%20em%20sua,de%20sua%20inscri%C3%A7%C3%A3o%20no%20Simb%C3%B3lico>. Acesso em 08 nov. 2021.

CLAVURIER, Vincent. Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte - MG, n. 39, p. 135-136, Julho/2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372013000100015. Acesso em 03 set. 2021.

CLEMENTS, Cal. **Pataphysica**. Lincoln, NE: iUniverse, 2002.

COELHO NETO, José Teixeira. **O que é Utopia**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

CYBORG FOUNDATION. **Cyborg Foundation**, c.2020. Página Inicial. Disponível em <https://www.cyborgfoundation.com/>. Acessado em 14 de nov. de 2021.

CYBORG ARTS. Cyborg Arts, c.2020. **Neil Harbisson**. Disponível em <https://www.cyborgarts.com/neil-harbisson>. Acessado em 14 de nov. de 2021.

CYBORG ARTS. Cyborg Arts, c.2020. **Moon Ribas**. Disponível em <https://www.cyborgarts.com/neil-harbisson>. Acessado em 14 de nov. de 2021.

DELEUZE, Gilles. Ao criar a patafísica Jarry abriu caminho para a fenomenologia [1964] in _____. **A ilha deserta e outros**



textos. São Paulo: Iluminuras, 2004. p.49-50.

DUNNE, Anthony; RABY, Fiona. **Speculative Everything: design, fiction and social dreaming.** Cambridge: MIT Press, 2013.

EIRA, Henrique. BRANDALISE, Isabella. **Patadesign: notas pendentes de soluções imaginárias.** Brasília: Estereográfico, 2019.

FAUSTROLL, Dr. **Pataphysica 2: Pataphysica e Alchimia.** Lincoln, NE: iUniverse, 2004.

F for fake. Orson Welles. França: 1975. 89 min.

FISHER, Mark. **Capitalist Realism: Is There No Alternative?** Winchester, UK: Zero Books, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Lingua e Realidade.** São Paulo: Annablume, 2007

FRANKFURT, Harry. **Sobre falar merda.** Rio de Janeiro: intrínseca, 2005.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann** São Paulo: Autêntica, 2019.

GOROG, Jean-Jacques O que é o real para Lacan? **Revista de Psicanálise Stylus**, n. 38, p. pp. 13 - 33, 30 jul. 2019. Disponível em: <http://stylus.emnuvens.com.br/cs/article/view/444> Acesso em 16 set. 2021.

HILL, Peter. **Superfictions: the creation of fictional situations in international contemporary art practice.** University of Melbourne: RMIT, 2000.

HUGILL, Andrew. **'Pataphysics: A useless guide.**

Massachusetts: The MIT Press, 2015.

JARRY, Alfred. **Exploits & opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician.** Tradução de Simon Watson Taylor. Boston: Exact Change, 1996.

JARRY, Alfred. **The Ubu Plays.** New York: Grove Press, 1969.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro v. 17, n. 17, p. 128 - 137, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402> Acesso em: 20 mar. 2023.

LACAN, Jacques. O simbólico, o Imaginário e o Real *in* _____, **Nomes-do-Pai.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LIGEIRO, Vivian Martins. JORGE, Marco Antonio Coutinho. Psicanálise e arte: o triunfo do real. **Estudos de psicanálise**, Belo Horizonte, n. 49, p. 15-29, jul. 2018. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372018000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 03 set. 2021.

LIMA, Luis Costa. **Mimesis e Modernidade: formas das sombras.** São Paulo: Paz e Terra, 2003.

NEMO, Cap. **Naufração de memórias.** Tradução de José N. São Paulo: Editora Vento, 2000.

MARTINS, Alejandra. 'Temos 7 sentidos - e os 5 mais conhecidos são os menos importantes.' **BBC News Mundo. 26 de Fevereiro de 2023. Disponível em:** <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cxx791708630> Acesso em: 11 mar. 2023

OLIVEIRA, Diogo de Castro. **Onosarquistas e Patafísicos: A boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle.** Rio de

Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA, Paula Maribondo de. LIGEIRO, Vivian Martins. Notas sobre o Conceito de repetição na psicanálise. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v.12, n.1, p. 37-47. jan./jun. 2021.

OSBORN, Alex. **Applied Imagination - Principles and Procedures of Creative Writing**. [s.l.]: Lyer Press, 2012. e-book Kindle.

PATAKOSMOS. **Fifth Magisterium of Her Magnificence Tanya Peixoto**. [Página Web]. s.d. Disponível em: <https://www.patakosmos.com/tanya-peixoto/> Acesso em: 11 mai. 2022.

PATAKOSMOS. Patakosmos, c.149 of Pataphysical Era. **Home Page**. [Página Web]. s.d. Disponível em <https://www.patakosmos.com/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Perè, Ebe. **Cahier des Phynances**. Paris: River, 1996.



RÖHRL, Boris. **Os quebradores de pedras de Gustave Courbet - ponto de partida de diferentes concepções do realismo moderno** in 50 anos de realismo: do fotorrealismo à realidade virtual. Org. Tereza de Arruda. São Paulo: Prata Produções, 2018.

RODARI, Gianni. **Gramática da Fantasia**. São Paulo: Summus, 1982.

SCHWANTES, Caio Sato. **ARTE E FICÇÃO: Especulação, 'Patafísica e Utopias**. Brasília, 2019. 101 f. Orientador: Daniel Fernandes Batista de Oliveira. Coorientadora: Sonia Maria Caldeira Paiva. TCC (Graduação - Artes Visuais - Bacharelado) - Universidade de Brasília - Instituto de Artes, 2019.

SHATTUCK, Roger. Introduction. In JARRY, Alfred. **Exploits & opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician**. Tradução de Simon Watson Taylor. Boston: Exact Change, 1996.

SHATTUCK, Roger. **The banquet Years: the origins of the avant garde in France - 1885 to World War I**. United States of America: Vintage Books, [s. d.].

SHATTUCK, Roger. What is 'Pataphysics?'. **Evergreen Review**. v.4, n.13, May-June, 1960.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

VACCARI, Eduardo. **O processo de ingestão e síntese na construção do personagem Pai Ubu**. Orientador: Ricardo Kosovski. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-Vindo Ao Deserto Do Real!**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.



Bibliografia Consultada

ARRUDA, Tereza de (org.). **50 anos de realismo: do fotorrealismo à realidade virtual**. São Paulo: Prata Produções, 2018.

AZEVEDO, Nyrma Souza Nunes. SCOFANO, Reuber Gerbassi (Orgs.). **Introdução aos pensadores do imaginário**. Campinas, SP: Ed. Alínea, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: contraponto, 1996.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002.



CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CRARY, Jonathan. **24/7 capitalismo tardio e os fins do sono**. Tradução de Joaquim Toledo JR. São Paulo: Ubu editora, 2016.

FISHER, Mark. **Capitalist Realism: Is There No Alternative?**. Winchester, UK: Zero Books, 2009.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu editora, 2017.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

JESUS, Allan Mendes de. **Design e narrativa: a prática, pesquisa e didática em design a partir da relação entre**

ficção e realidade. 2016. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

LEGROS, Patrick. *et al.* **Sociologia do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Curitiba: Ed. CRV, 2017.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.



ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre Arte e Ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

Literatura

BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições (1952)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CALVINO, Italo. **As cidades Invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CORTÁZAR, Julio. **Histórias de Cronópios e de Famas**. Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.



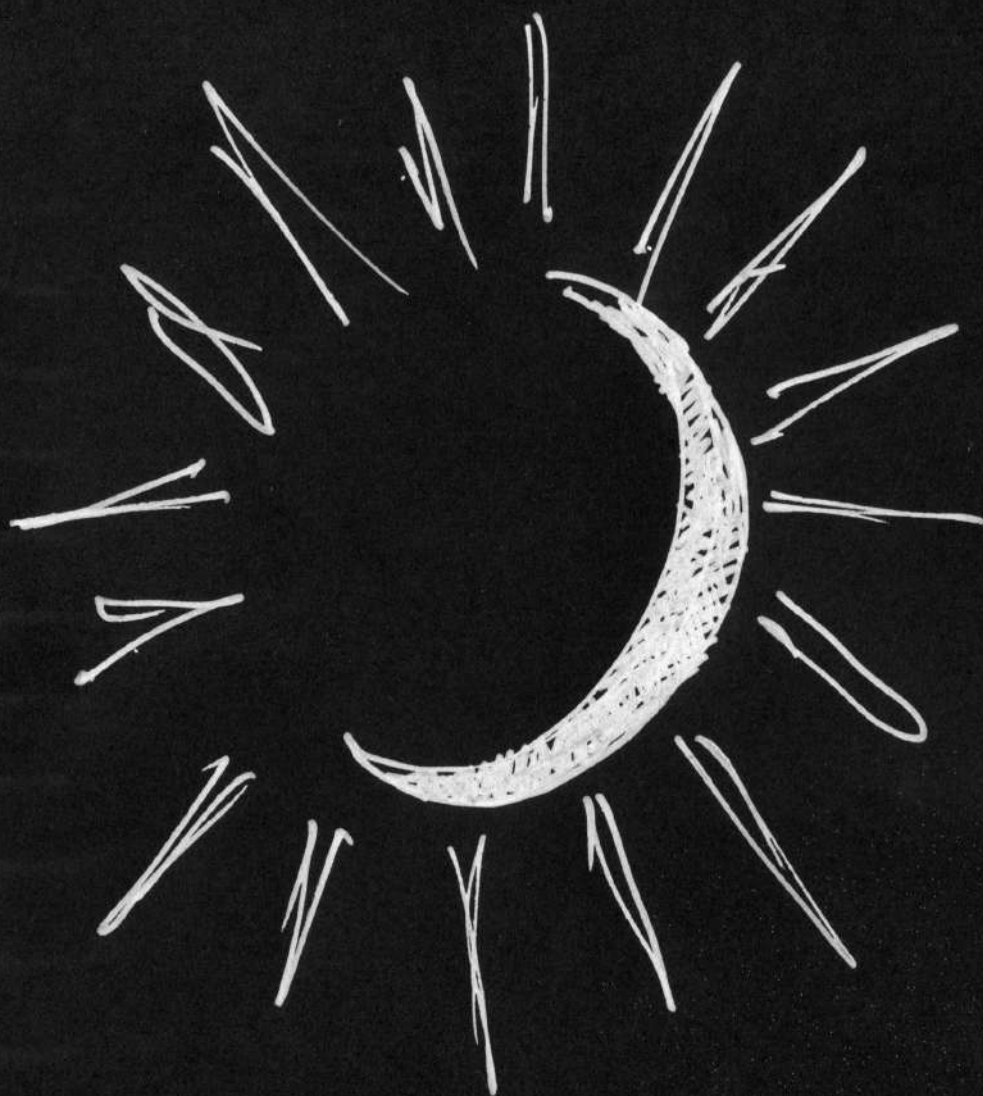
KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



MARQUEZ, Gabriel Garcia. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008.

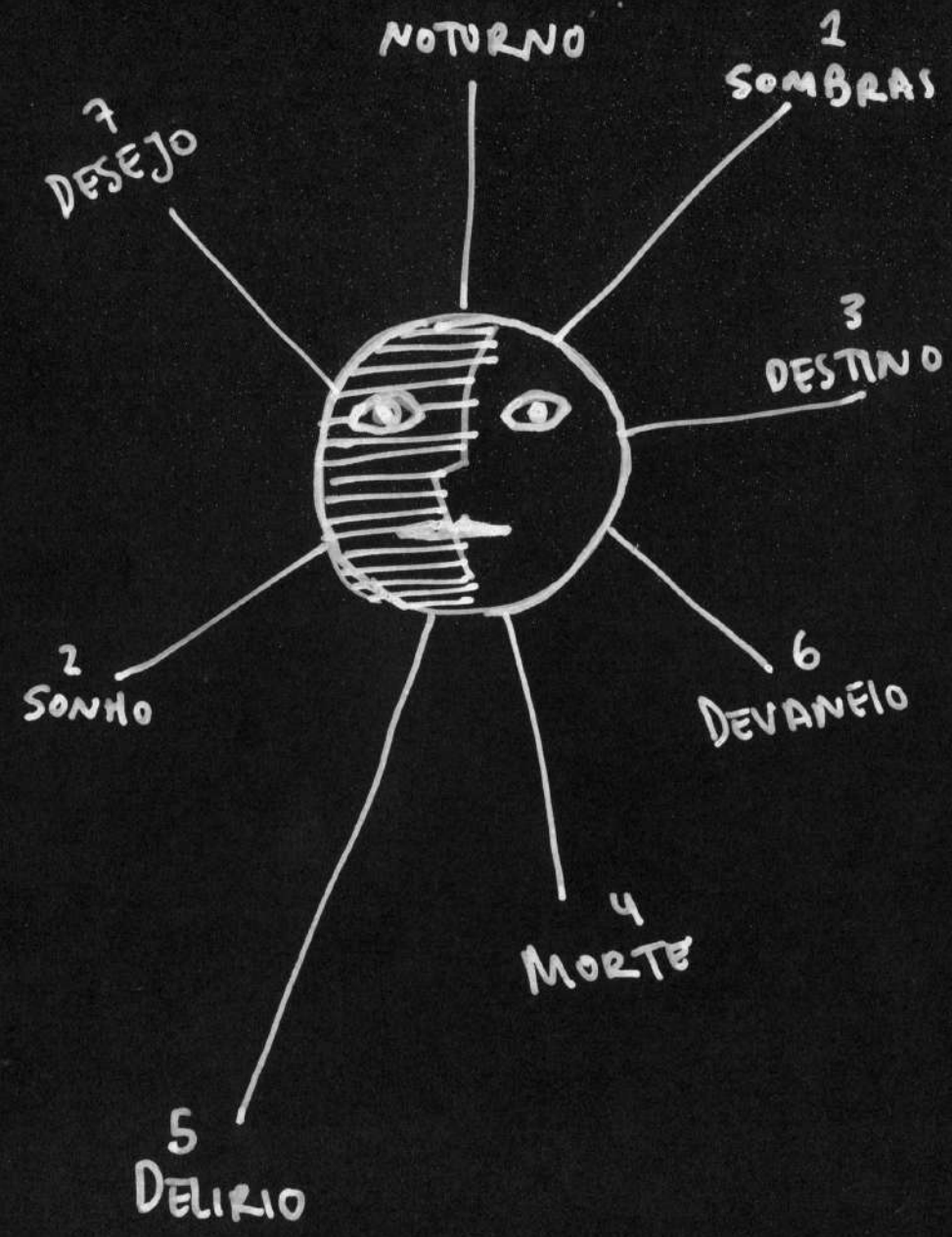
PAGE, Martin. **A libélula dos seus oito anos**. Tradução de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

PAGE, Martin. **Como me tornei estúpido**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.



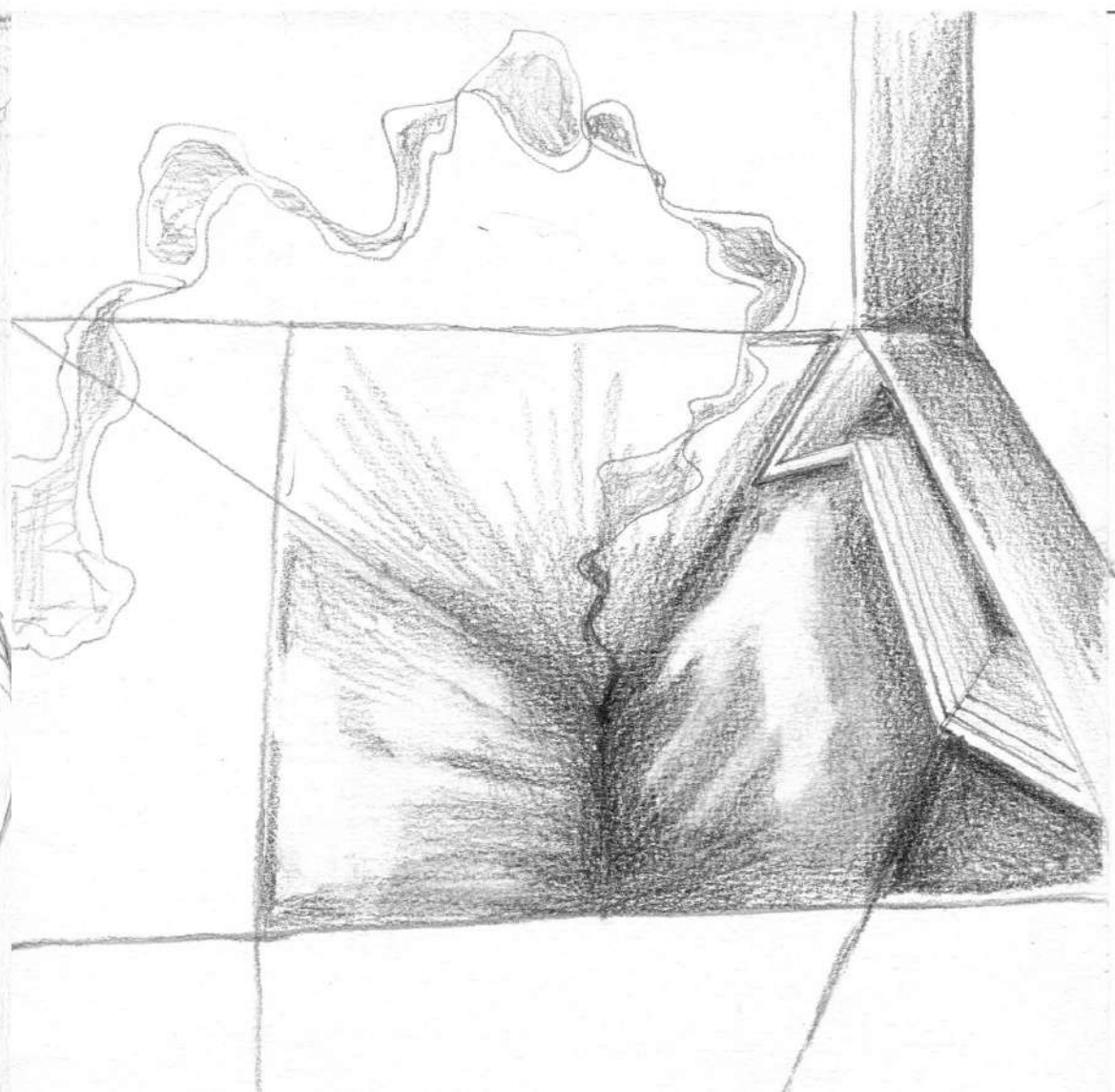
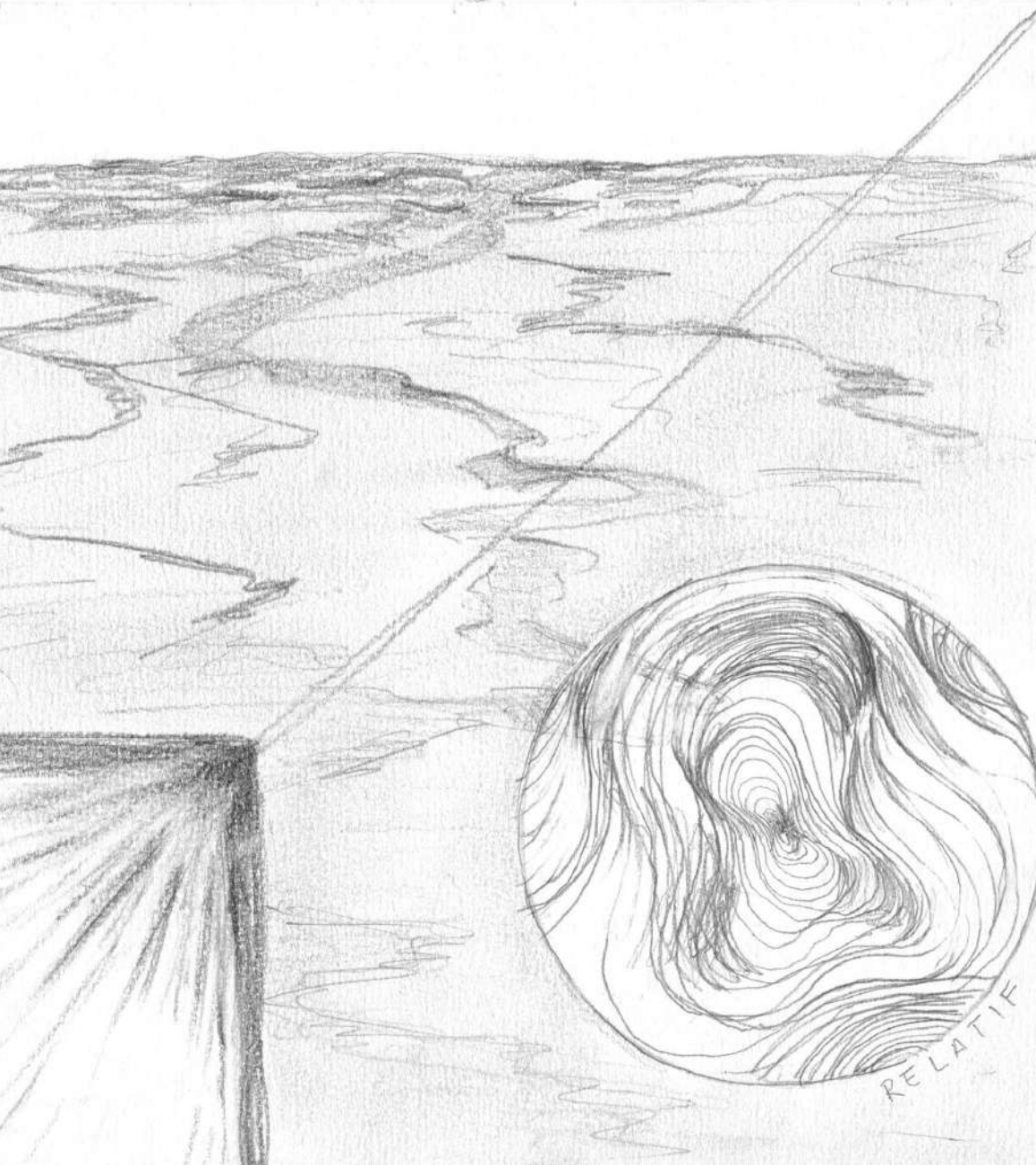
MECÂNICAS DA IMAGINAÇÃO APLICADA

Ensaios sobre a ficcionalização do Real



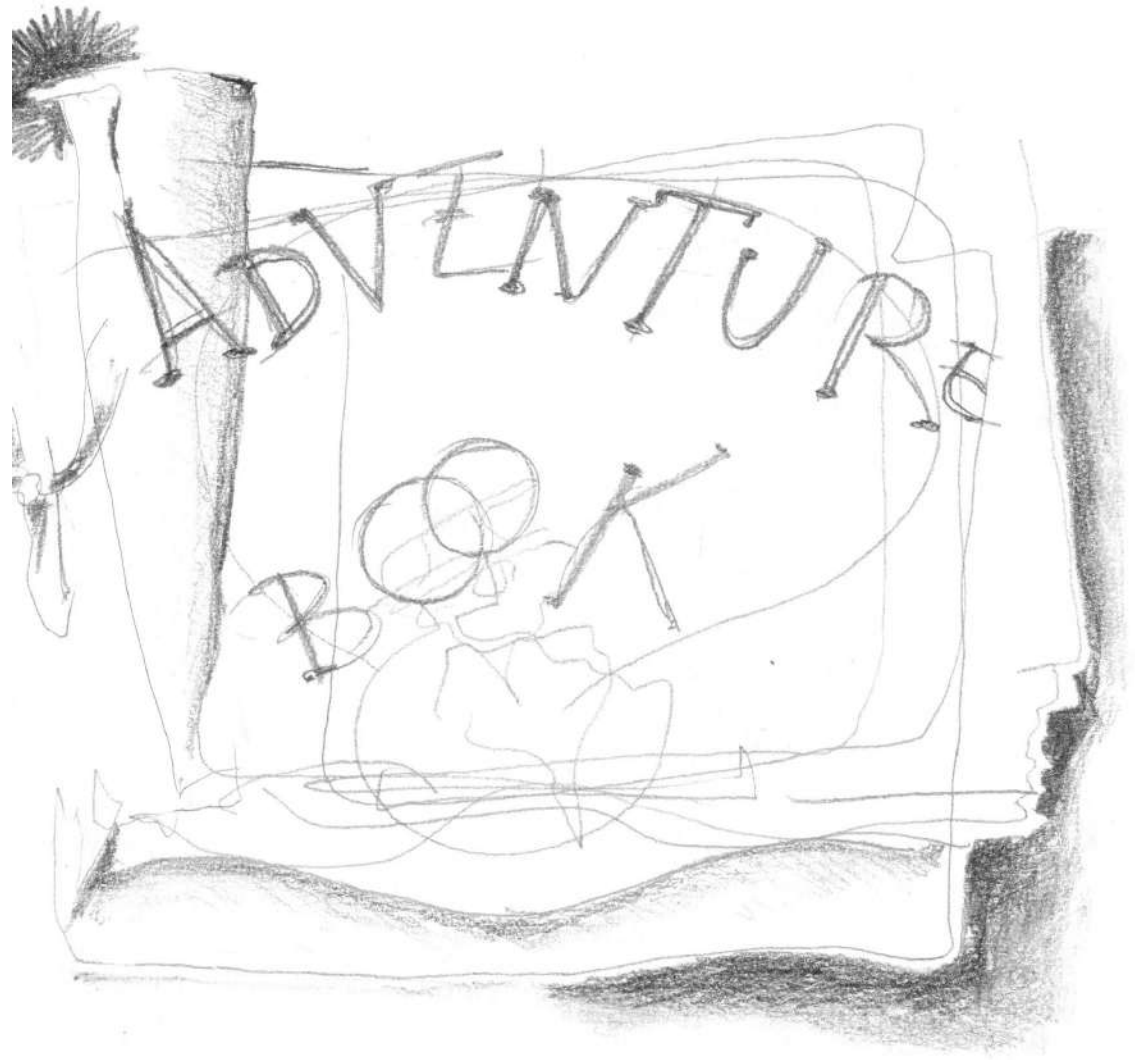


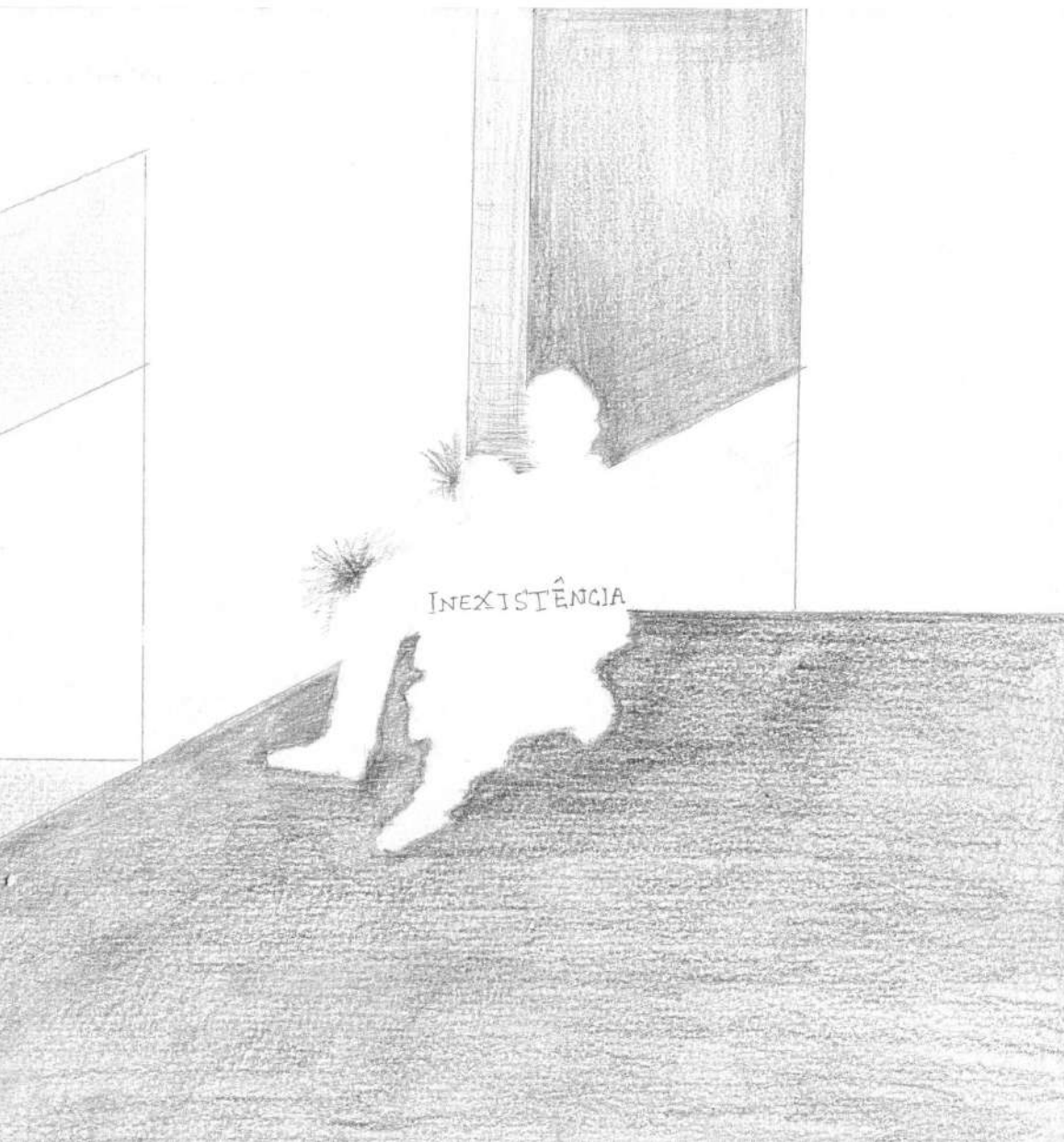
[IN]SUBSTANCIALIDADE

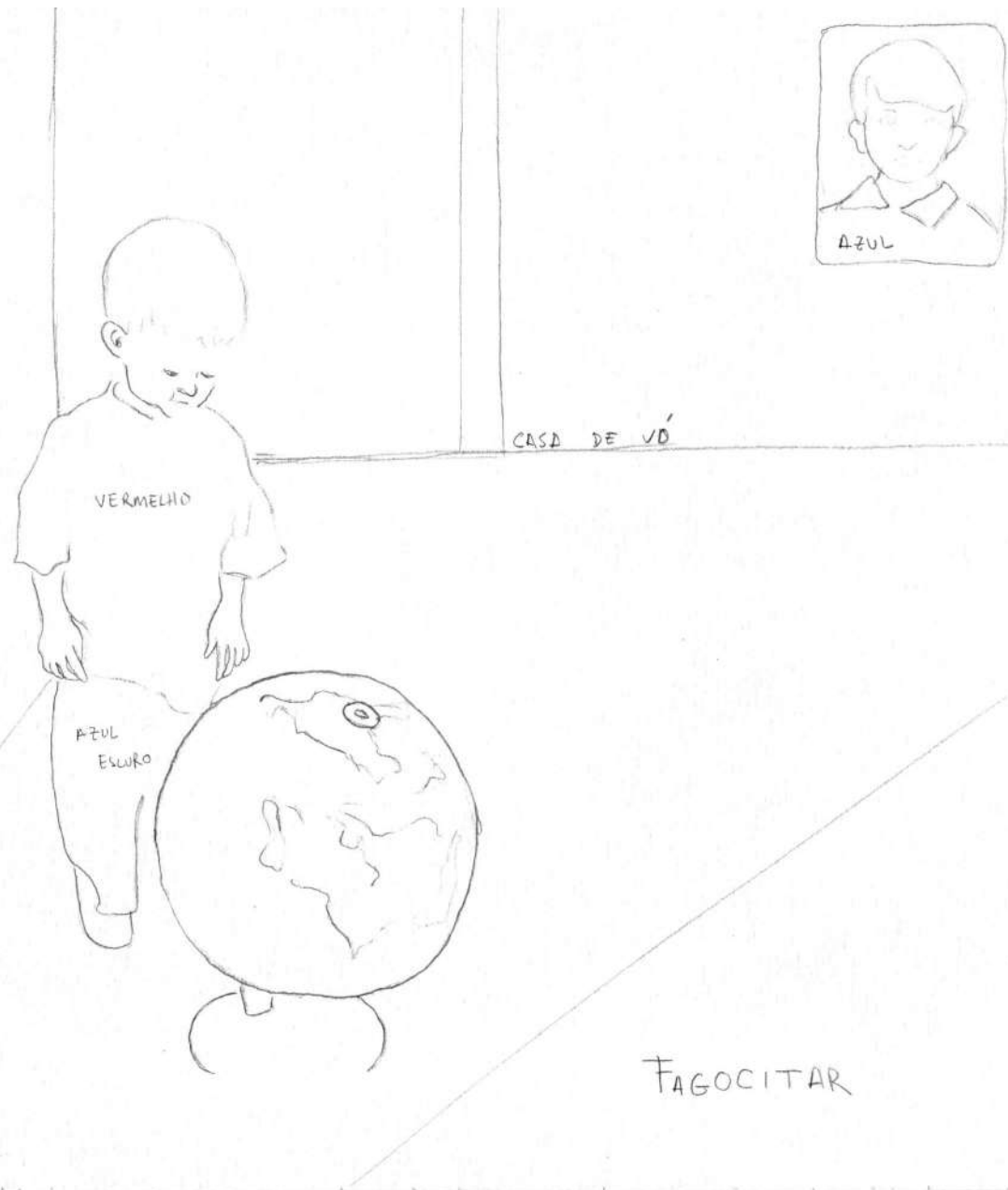
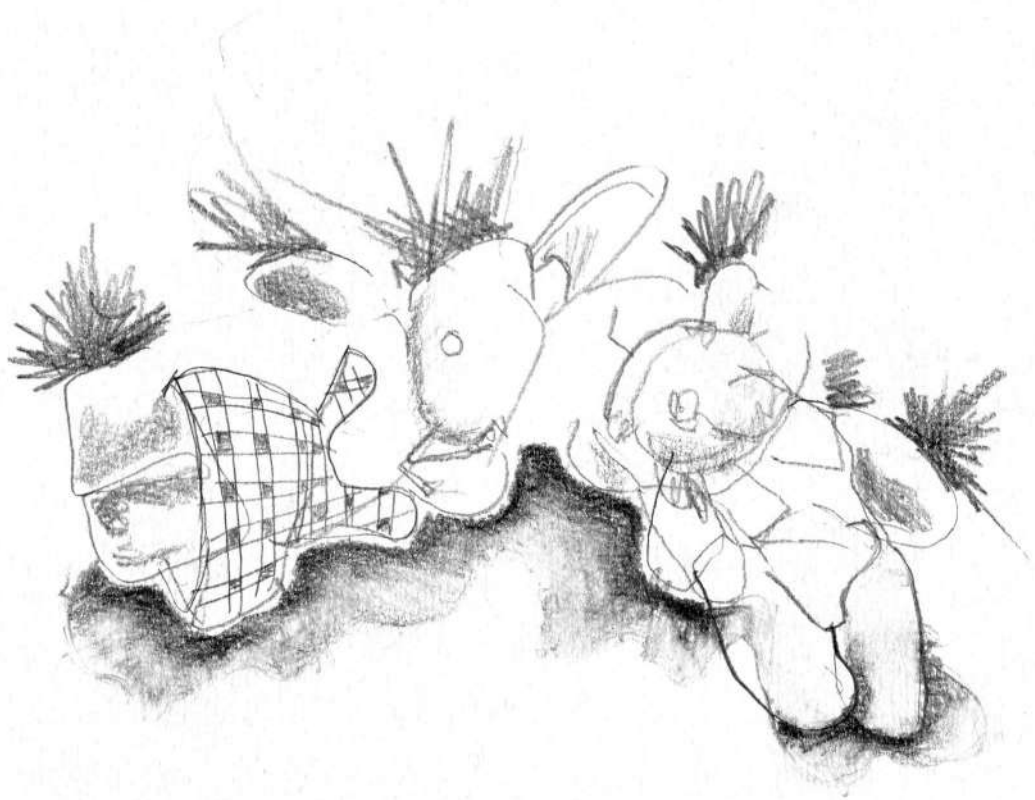


RELATIF







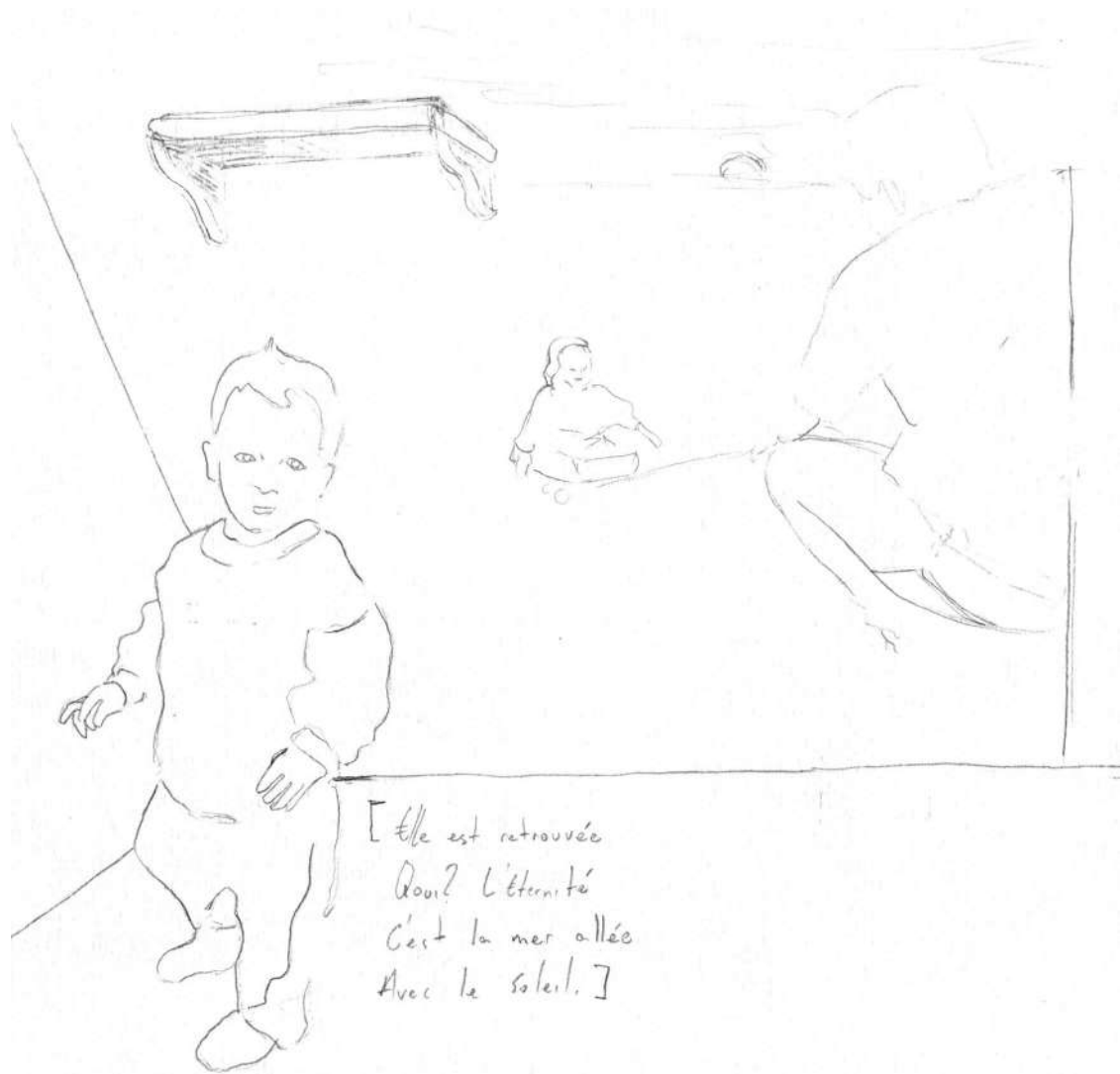


CASA DE VÓ

VERMELHO

AZUL
ESCURO

FAGOCITAR

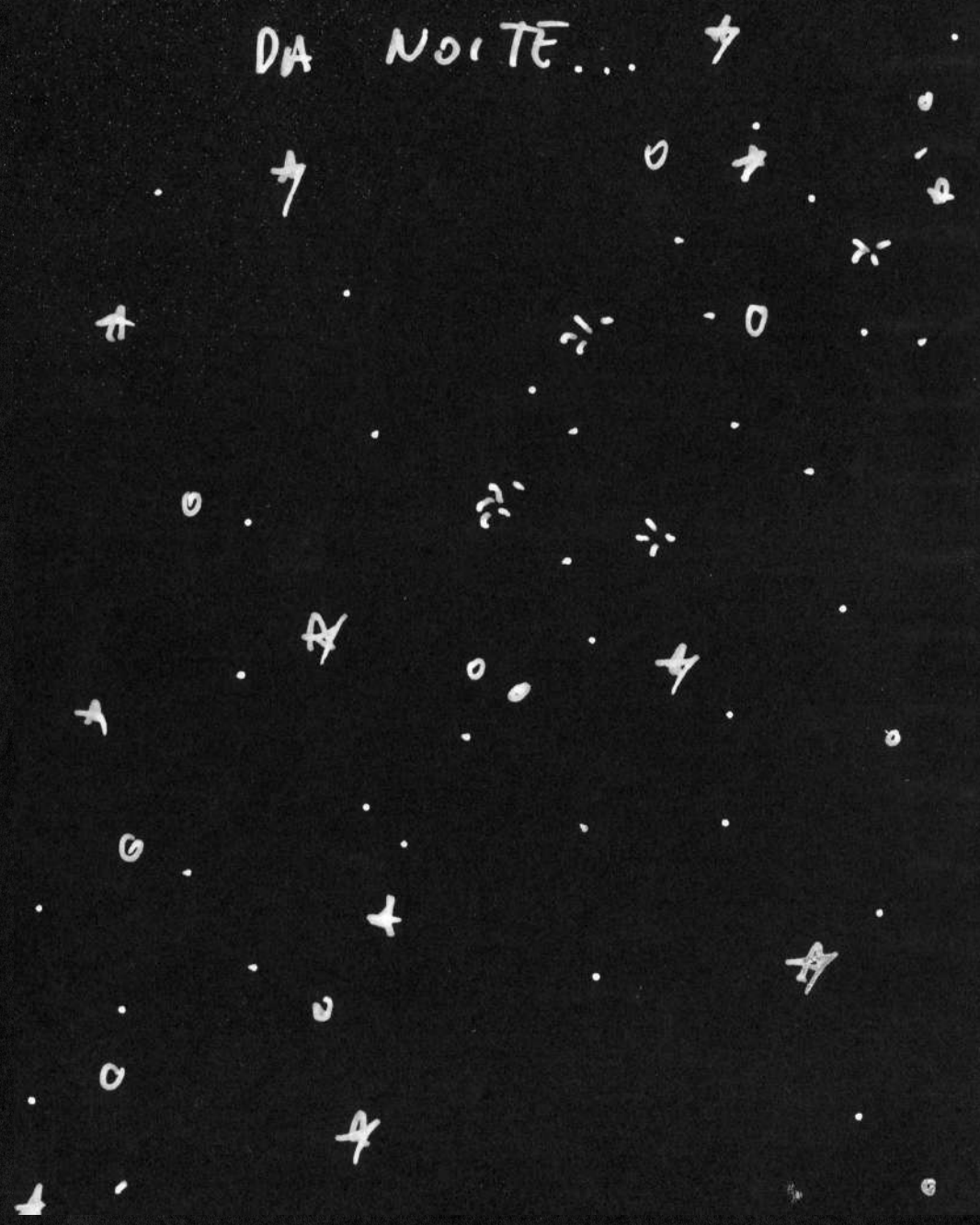


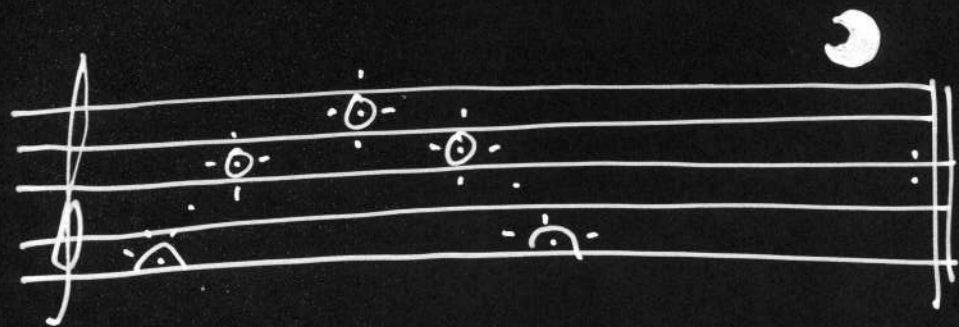
[Elle est retrouvée
Pour l'éternité
C'est la mer allée
Avec le soleil.]



CARTA AOS NAVEGANTES

DA NOITE... ✦



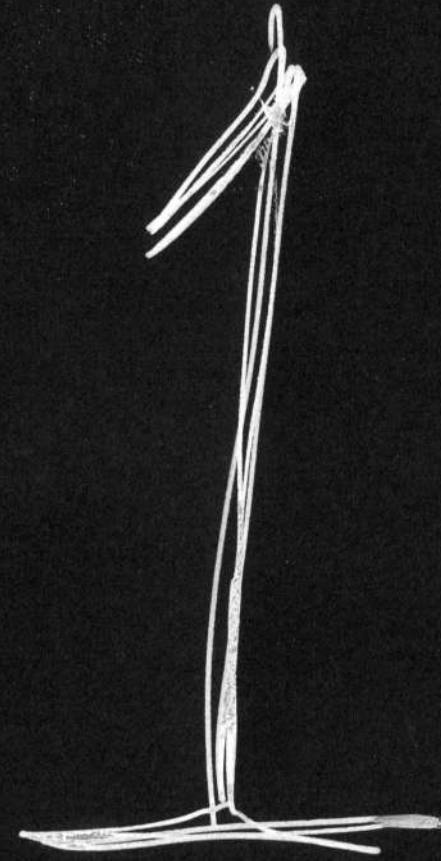


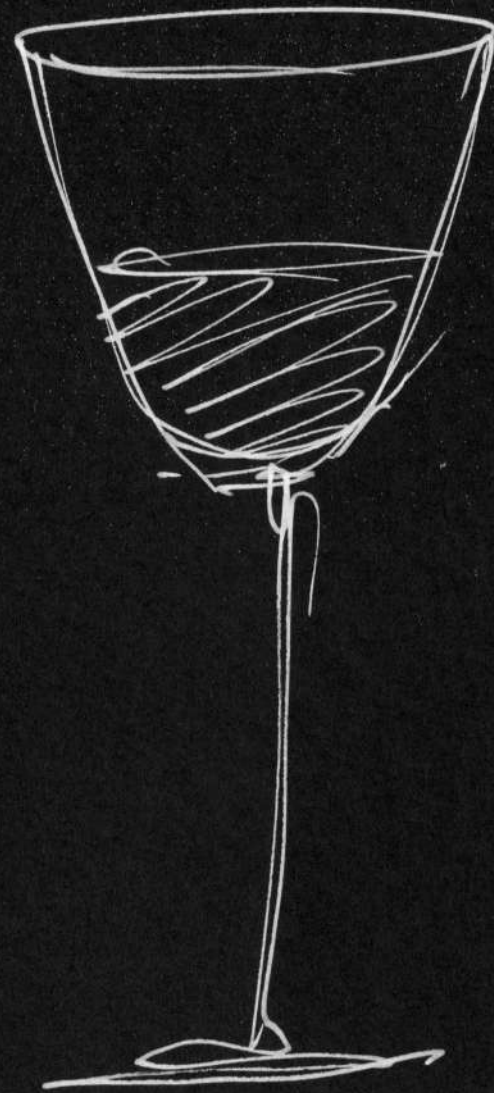
NO TURNO

A PROXIMA MISSÃO
ESPACIAL DEVERÁ
LEVAR UM ARTISTA!

O ESPAÇO PADECE DE
MORTE TÉRMICA E FALTA
DE POESIA

SOMBRA





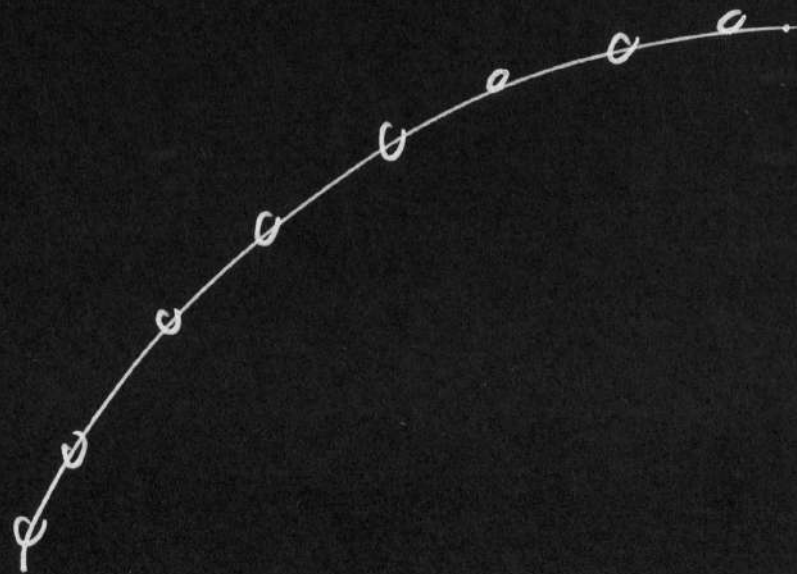
Uma taça de vinho tinto
para acompanhar muitas sombras.



Tudo a minha
volta é uma ficção...

... Create for
outrem...

óbvio que há muitas
próprias ficções, mas
estas não me orbitam.



Procura-se
Artista mediocre



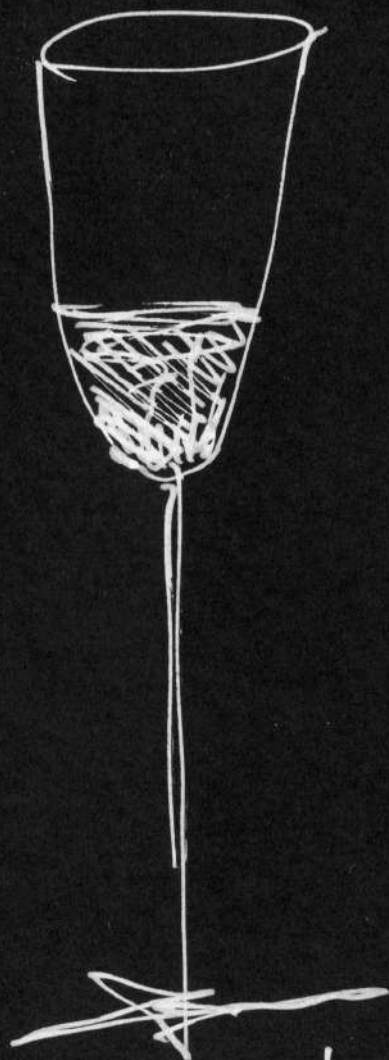


1/6

Caro Sabo
2019

SONHO





Vine faça de vinho branco
Para despertar meus sonhos...

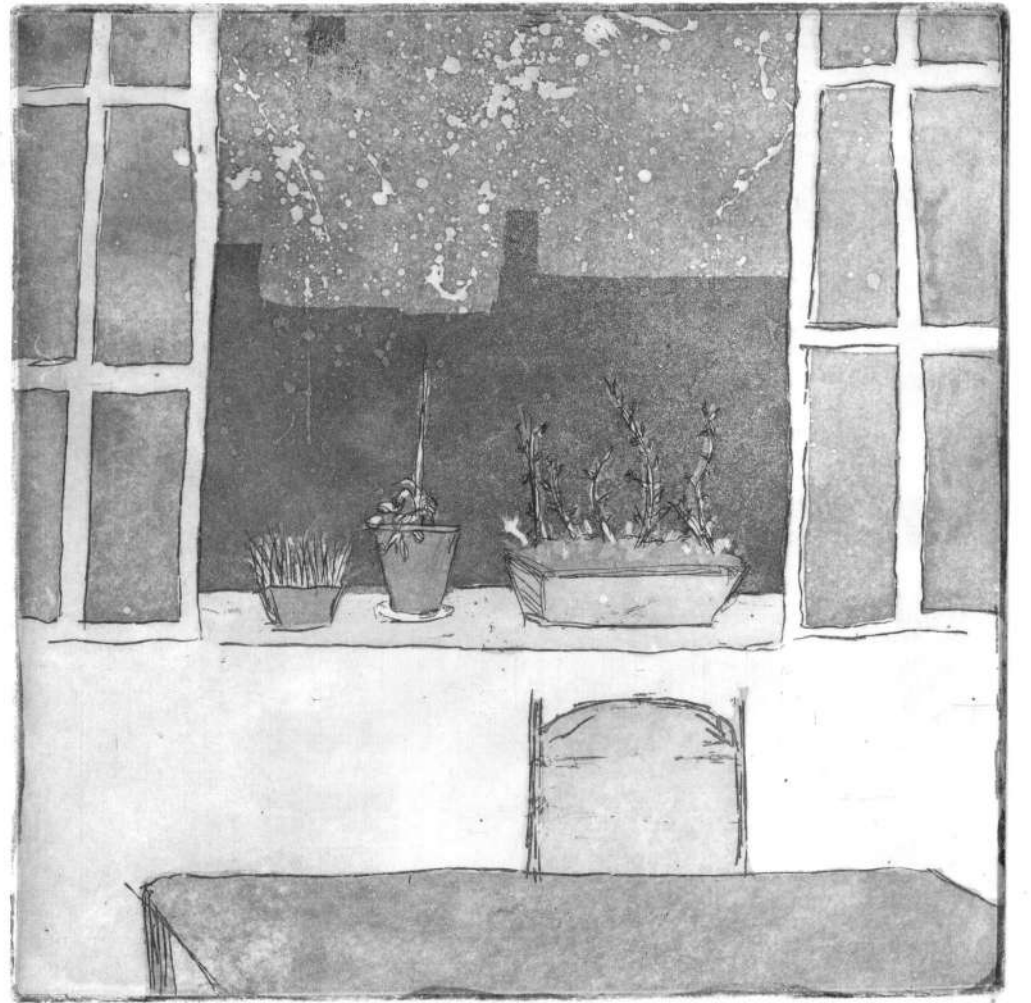
entrar nos domínios
de Morfeu pela porta do
Serviço.....

Um departamento dos sonhos
deve fundar imaginações

· FICCIONAR
O MUNDO

· FRICCIONAR
O REAL

· ESGARGAR
A FICÇÃO



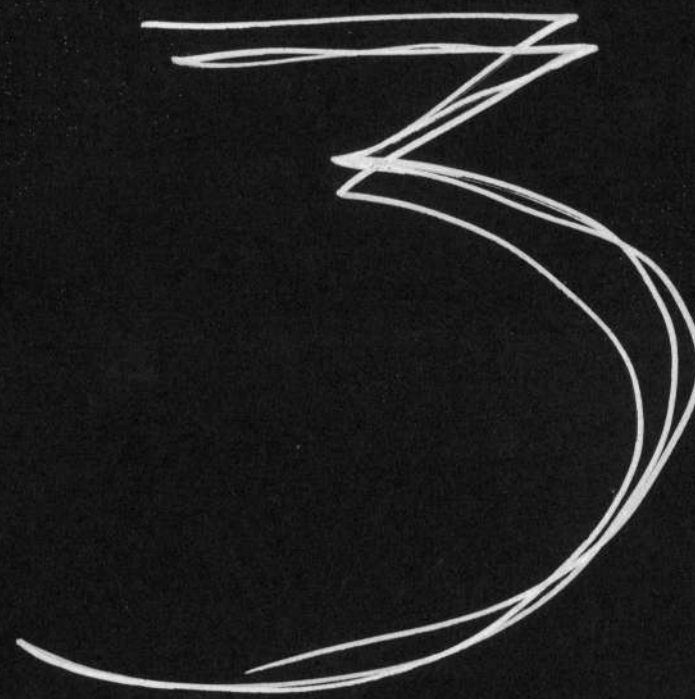
1/3

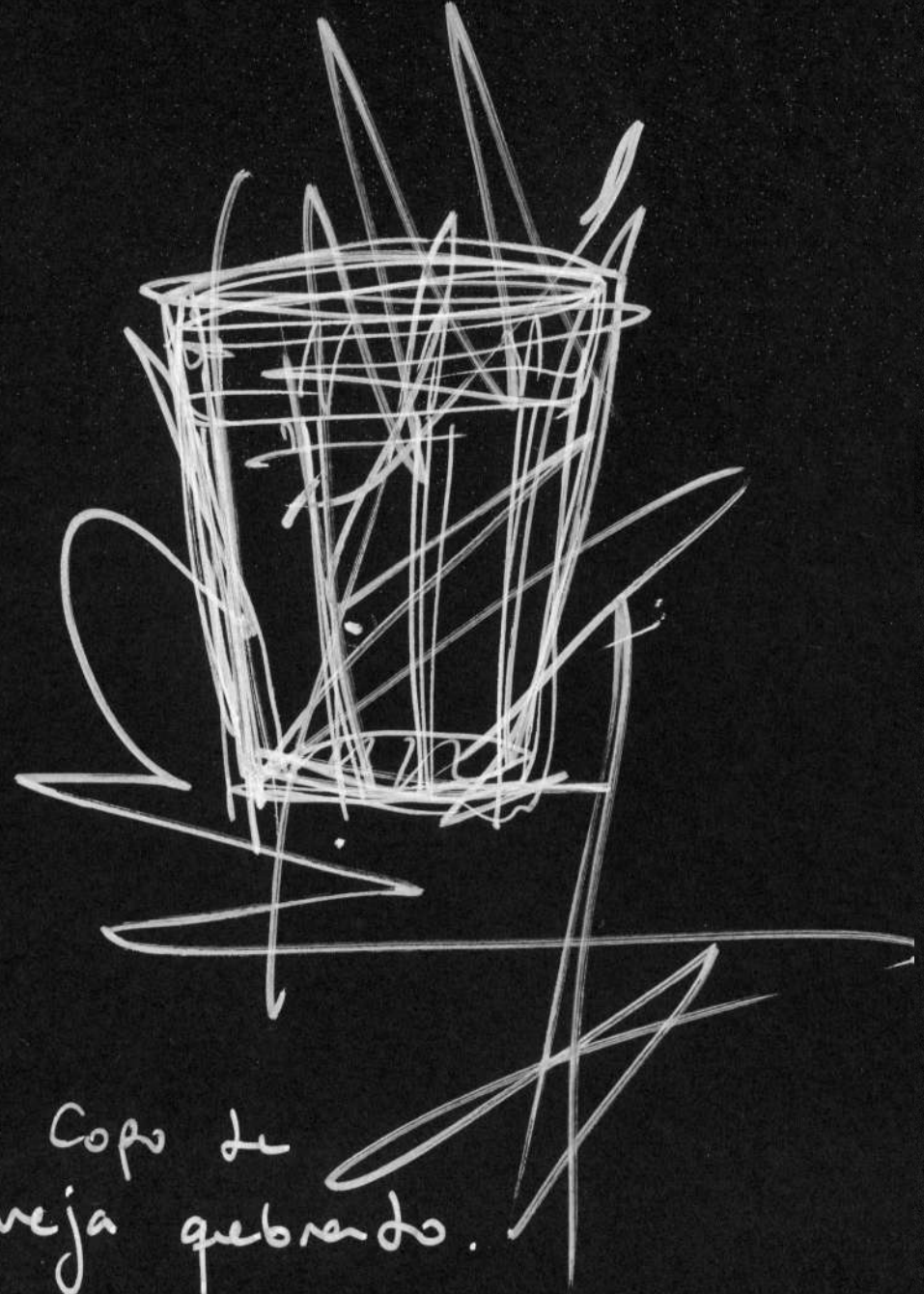
Cooper
2014



O lume dos jardins

DESTINO





Um copo de
cerveja quebrado.

Pequeno bem breve:

Criar o mundo para
poder criar a
si mesmo



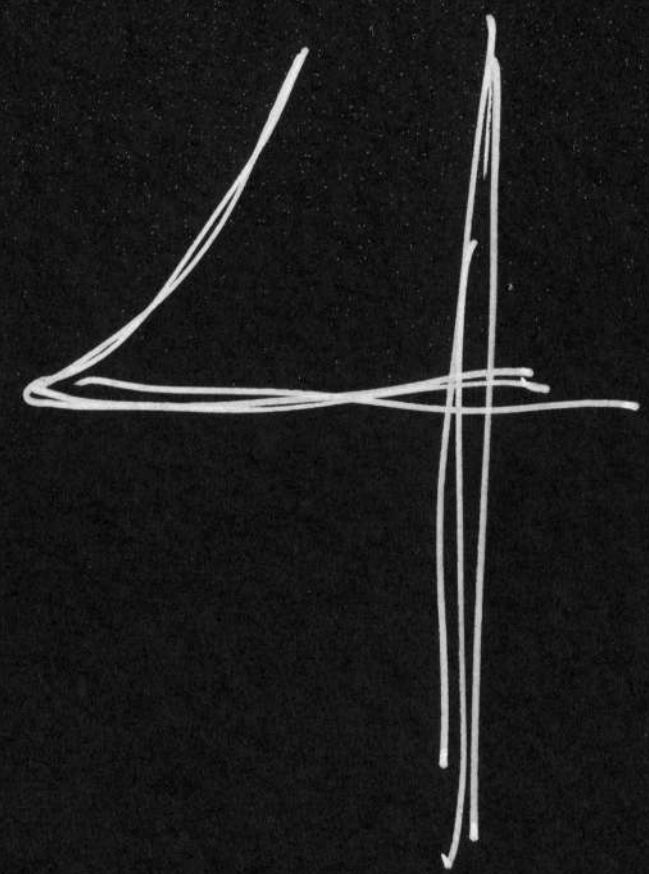
Para o fim do mundo

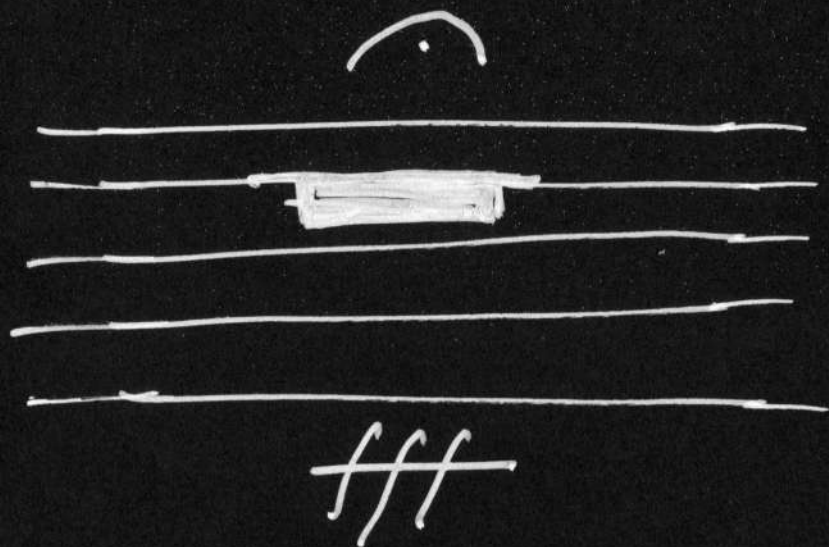


o trabalho diário

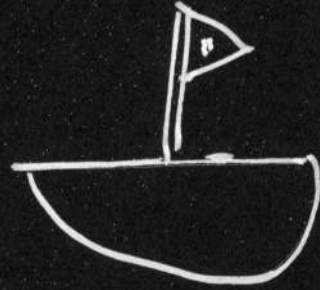


MORTE





Alfred Schnittke

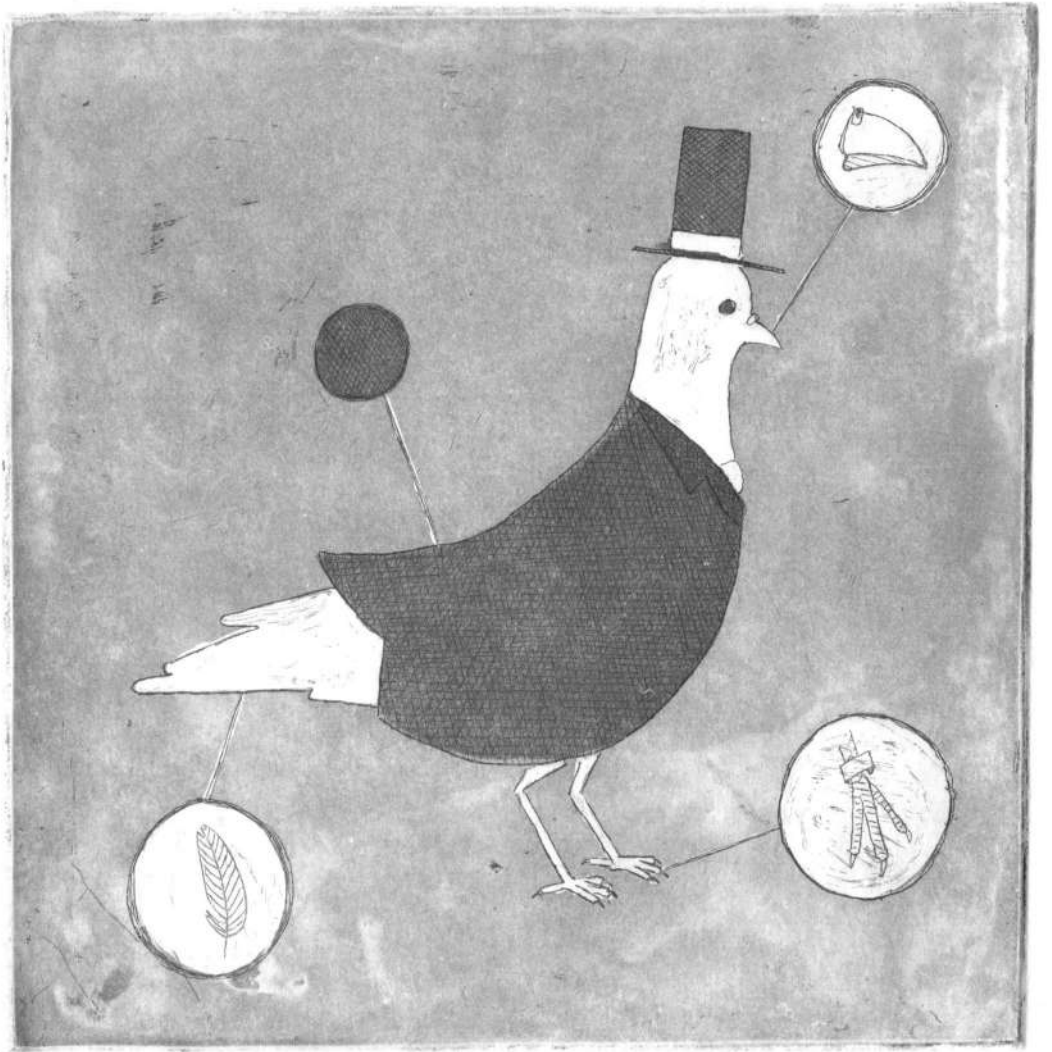


Compor uma
Sonata para os
ratos que agora
navegam em um
navio pirata.

A 'PATAFÍSICA ESTÁ
MORTA!

LONGA VIDA À

'PATAFÍSICA!



0 objeto:

a viscosidade de água da
pica

Baige

Yonaguni

Fpewén

Perment

Conopus

Atlantis

Schickung

Thous-thera cheion

Paulopetri

Petrolândia

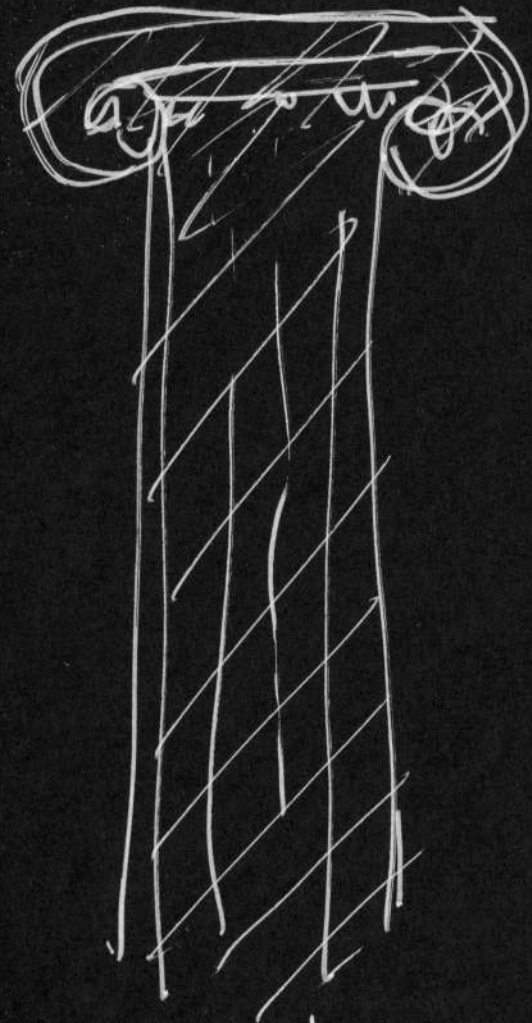
Alexandria

DELIRIO





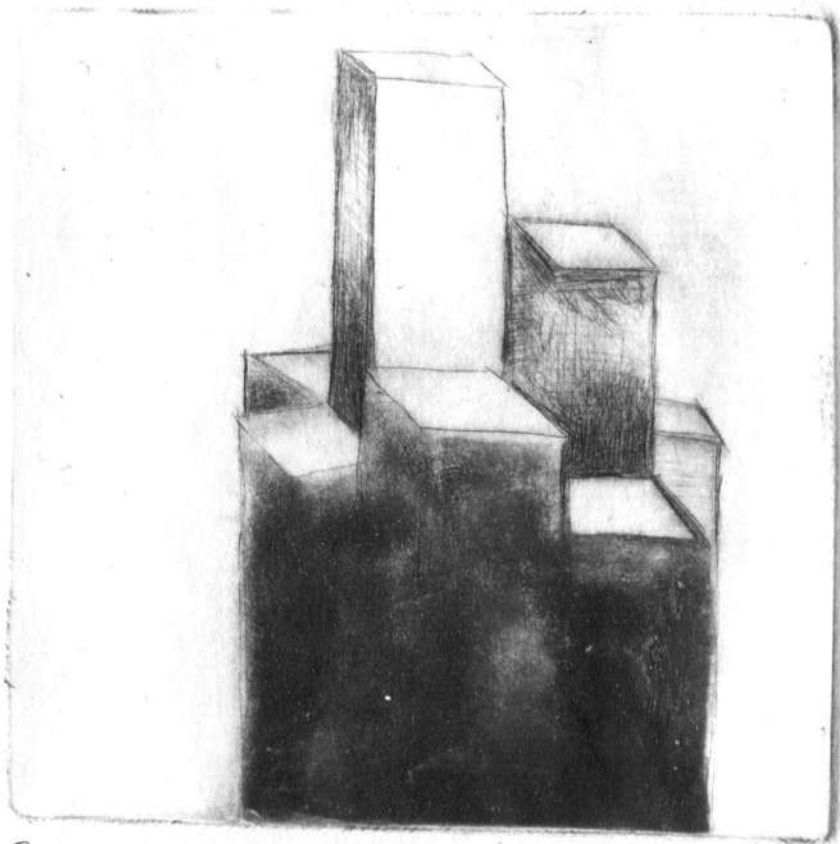
Uma dose de absinto para
aplicar meus delírios..



lastro baseado
em especulação

eu sou aquilo que
fagocito. ~~aquilo que~~

me alimento de
restos de mim



PA

Carlo Sato

~~tudo texto oculto~~

~~tudo texto possui um regime~~

~~no turno: tudo aquilo que é
oculto do, escondido. tudo aquilo
que não presta que não serve.
que não possui lógica ou não se~~

~~bom.~~

~~Aqui se encontram nestas,
Sabres, fragmentos de que um
dia foi parte integrante do regime
diurno desta dessa tagada.~~

~~Deixa pra lá~~

~~nestas, os Sabres, as esposas~~

~~Aqui constam alguns fragmentos de que
um dia foi o regime diurno. escondido,
Suprimidos, eles aguardam o~~

Deixa pra lá

DEVANEIO



Certa vez, quis catalogar
o mundo...

Mas a imagem da coisa
não diz sobre o seu funciona-
mento.

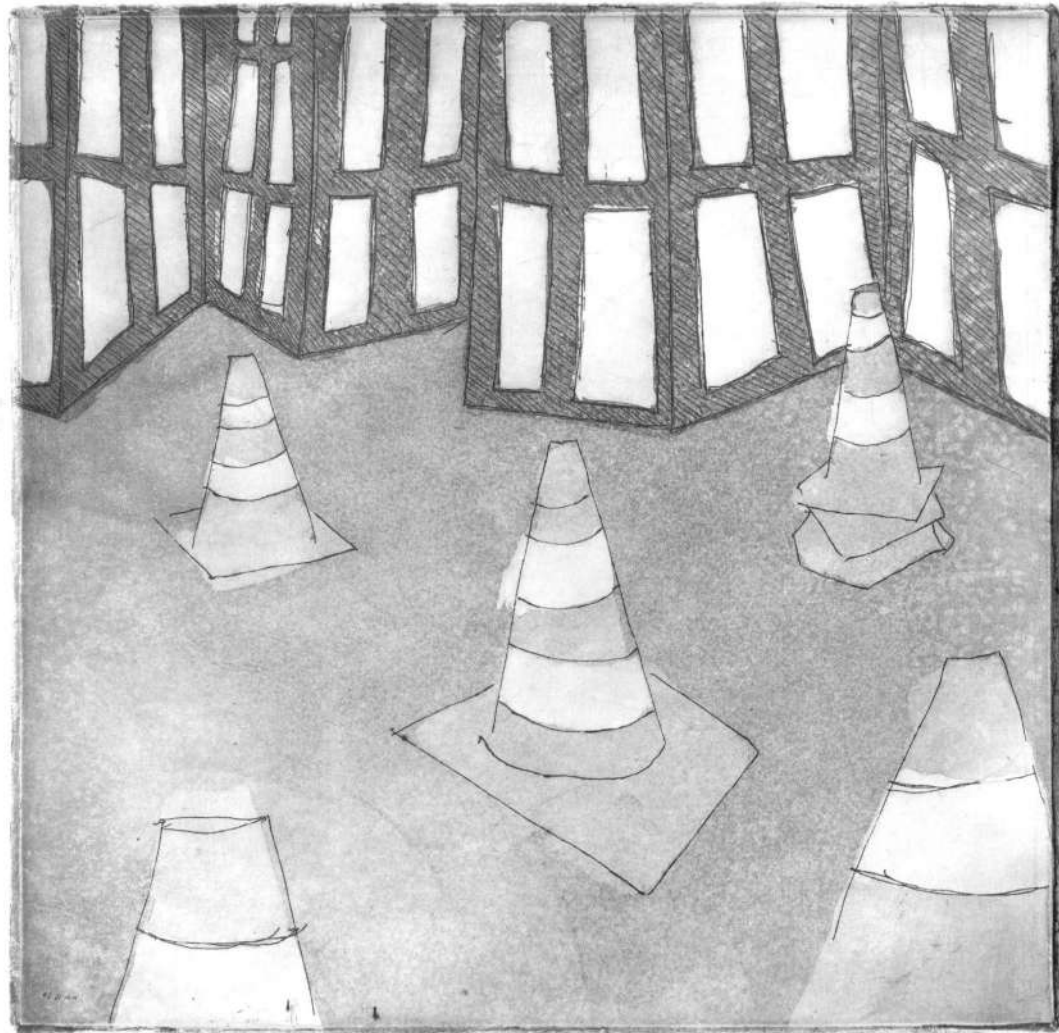
Então quis fazer diagramas
Mas não catalogá-los a
coisa deixa de ser si própria.
Então decidi fazer a coisa.



PERFORMATIVE-VIDEO-LECTURE

Como nomear aquilo que me
cerca, Se sou ilha meu deus?



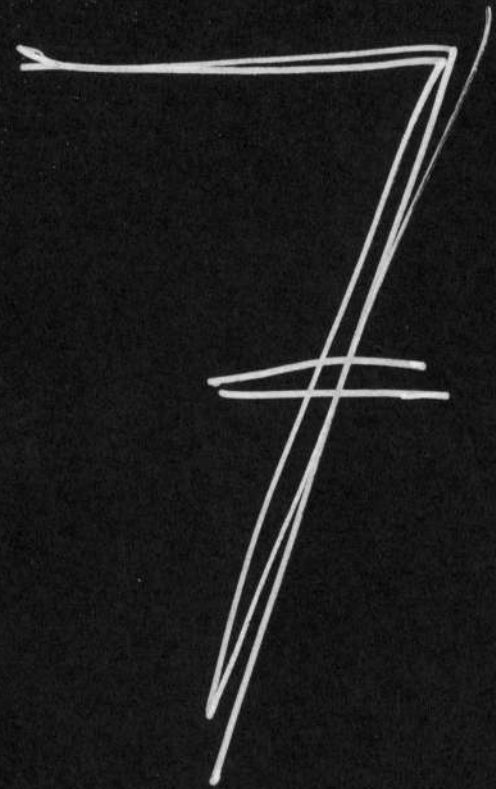


2/6

Coco Seto
2019

AN ART SCHOOL HAS
TO BE A MIXTURE OF
A MONASTERY, A PUB
AND A SWEETSHOP.

DESEJO

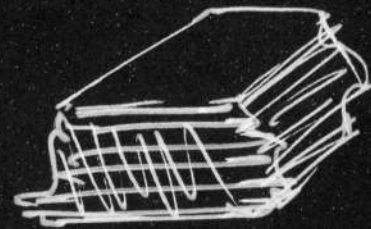


"Sou um ser humano
não praticante,
basicamente uma
Alexa"

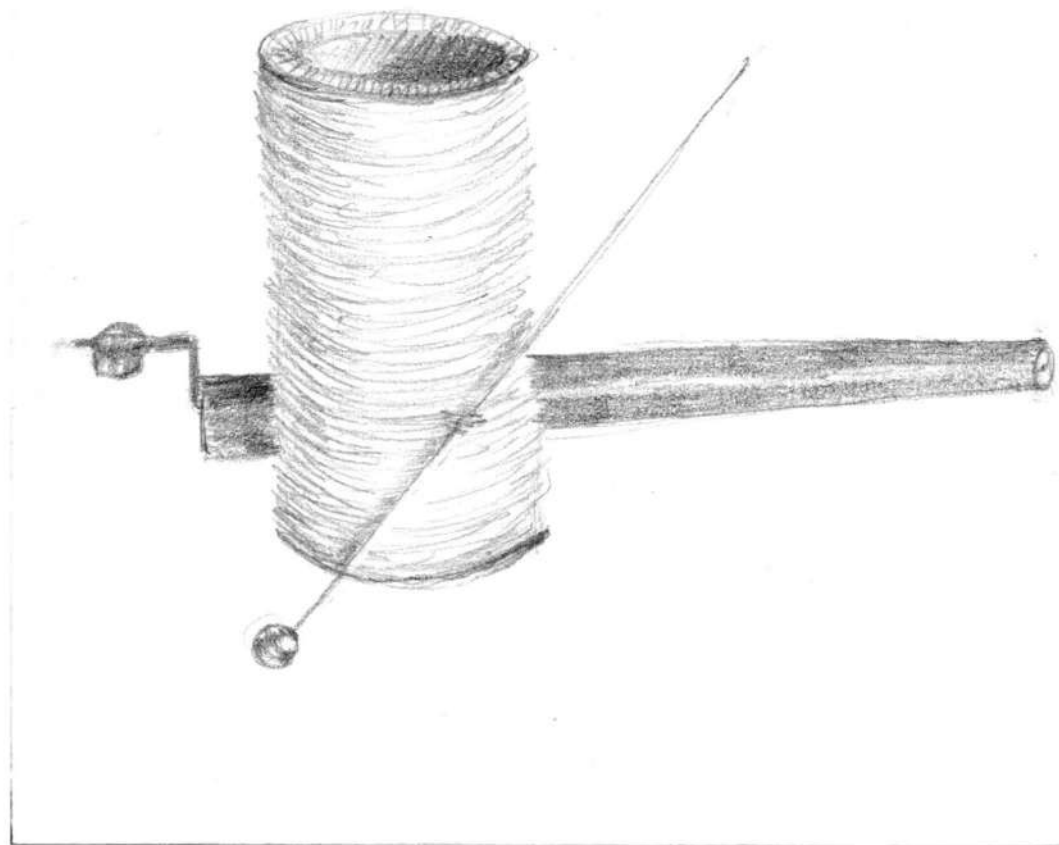


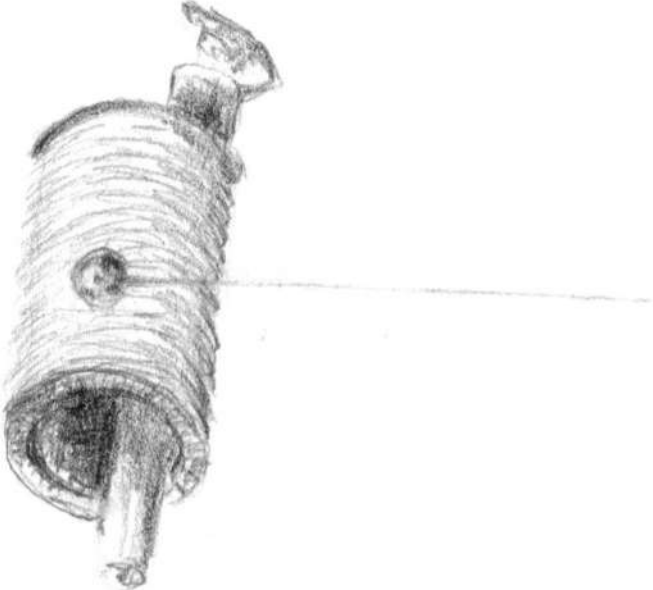
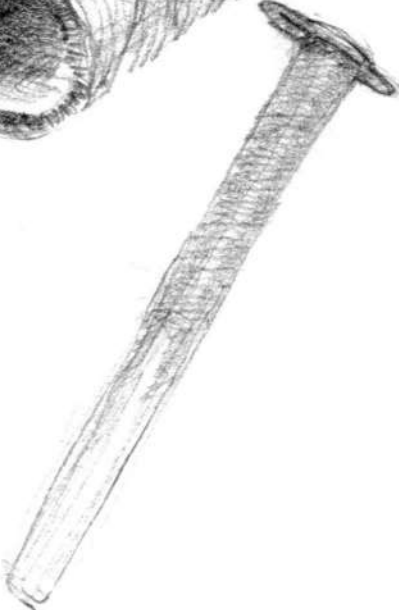
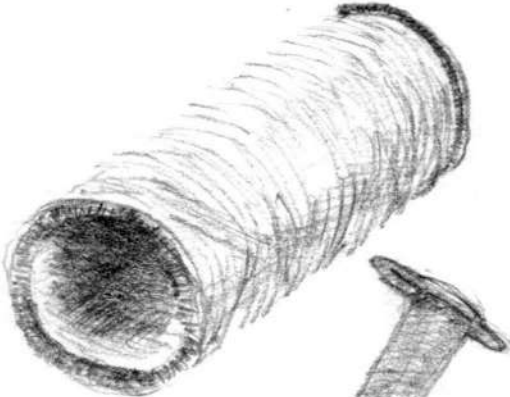
Os nossos afetos devem
perder a graça para que não
sejam engolidos pela máquina
de ilusão.

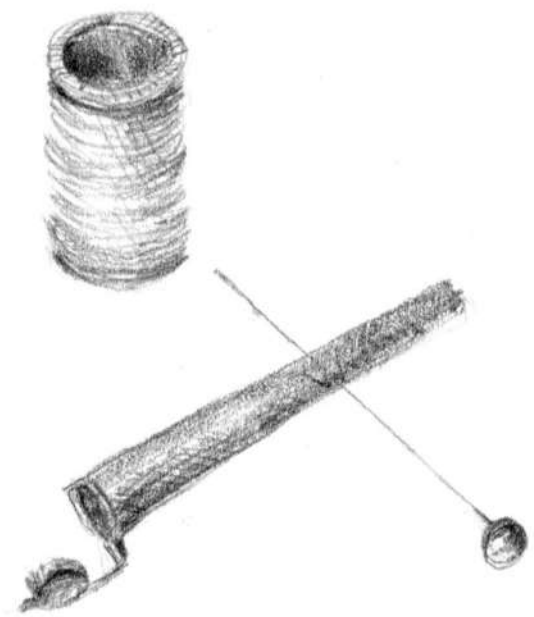
VAGA:
OPERARIO DE
IMAGEM



O comitê de procrastinação
pública pediu que pare um
pouco.







"A ciência pode classificar
e nomear todos os órgãos de
um sabiá mas não pode medir
seus encantos.

A ciência não pode calcular
quantos cabelos de força existem
no encanto de um sabiá

Quem acumula muita informação
perde o contato de adivinhar: divinare
os sabiás divinum."

M. B

★

"Só porque vivo nas nuvens,
acham que eu sou um astro,
mas na verdade sou um
astronauta.."

É hora de acabarmos
com essa alucinação moderna
de originalidade!

E mev leus disse:

haja L⁷

[...]

e fe7-se noite