



ARTES VISUAIS  
MESTRADO  
CENTRO DE ARTES | UFPEL

Universidade Federal de Pelotas – UFPel

Centro de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

A balada das causas impossíveis: perspectivas  
poéticas complexas sobre tempo, caos e silêncio

Felipe Dias Diaz Carvalho

2023

Pelotas - RS



Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

C331b Carvalho, Felipe Dias Diaz

A balada das causas impossíveis : perspectivas poéticas complexas sobre tempo, caos e silêncio / Felipe Dias Diaz Carvalho ; Roseli Aparecida da Silva Nery, orientadora. — Pelotas, 2023.

109 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Tempo. 2. Caos. 3. Silêncio. 4. Memória. 5. Criação. I. Nery, Roseli Aparecida da Silva, orient. II. Título.

CDD : 700

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Dra. Roseli Aparecida da Silva Nery

Banca examinadora:

Dra. Sandra Terezinha Rey  
PPGAV – UFRGS

Dr. João Carlos Machado  
PPGARTES – UFPEL

Dr. Édio Raniere da Silva  
PPGARTES – UFPEL

Para o Noah.

# Agradecimentos

Primeiramente, à Banca, por ter aceitado ao convite, é um imenso prazer e honra dispor de suas presenças neste momento.

À Roseli, minha querida orientadora, que já há alguns anos me orienta, de uma maneira ou de outra, seja quando conversamos sobre arte ou sobre a vida em geral.

Ao Édio, com quem pude aprender tanto durante a realização de meu estágio docente. Além, sempre estive em prontidão para ouvir minhas lamentações no posto de gasolina – serei sempre grato. Muito me diverti, nos encontros do grupo de pesquisa LAPSO e em sua disciplina, e nos pós-encontros também: destarte, pude me deparar com imensa alegria em Pelotas.

Ao Manoel, obrigado por sempre me escutar e me ajudar a pensar. Sem o seu amparo não teria sido possível conceber o presente trabalho.

Ao Malte, meu pai. Obrigado por me ensinar a apreciar certas coisas da vida e a ter ânsia por dias melhores.

Aos meus irmãos, Eduardo e Pedro. Sempre pude recorrê-los. Obrigado, principalmente, também, por todo o amor pelo Noah.

À Francine, minha mãe. Sempre segurou todas as pontas. Não encontro palavras para agradecê-la – é um sentimento que escapa à linguagem. À ela, devo tudo.

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

A água da minha memória devora todos os reflexos.

Desfizeram-se, por isso, todas as minhas presenças  
e sempre continuarão a se desfazer.

É inútil o meu esforço de conservar-me;  
todos os dias sou meu completo desmoronamento:  
e assisto à decadência de tudo,  
nestes espelhos sem reprodução.

Voz obstinada que estás ao longe chamando-me,  
conduz-te a mim, para compreenderes minha ausência.  
Traz de longe os teus atributos de amargura e de sonho,  
pra veres o que deles resta  
depois que chegarem a estes ermos domínios  
onde figuras e horas se decompõem.

Não precisamos falar mais nem sentir:  
seremos só de afinidades: morrerão as alegorias.

E saberás distinguir as coisas que parecem desoladas,  
olhando para esta água interminável e muda,  
que não floriu, que não palpitou, que não produziu,  
de tanto ser puramente imortal...

Medida da significação IV – Cecília Meireles.

# Sumário

Lista de Figuras.....	09
Resumo/ <i>Abstract</i> .....	11
Introdução.....	12
Capítulo 1 – O tempo e o deus de duas faces.....	16
1.1 – A inadequação da gramática: modalidades do presente, memória e duração.....	18
1.2 – Vai e vem: a direção do tempo e o esquecimento.....	26
1.3 – Quebra-cabeças de vidro em suspenso ou perder tempo, desejos.....	36
Capítulo 2 – As peripécias do caos.....	45
2.1 – A incerteza ou a fragilidade das coisas e a irreversibilidade.....	49
2.2 – Bruma: a complexidade e a patologia contemporânea do pensamento...59	
2.3 – Narrativas (In)disciplinares ou uma fórmula para se medir o acaso.....	69
Capítulo 3 – Uma breve coleção de silêncios.....	75
3.1 – Apagamentos e esfera jurídica da arte ou como fazer ver o invisível.....	79
3.2 – Como fazer ver o visível ou como <i>devo/ver</i> algo.....	88
3.3 – Por uma estética silenciosa: em busca dos sentidos.....	95
<i>Post-scriptum</i> .....	102
Referências.....	106

# Lista de Figuras

Figura 1 – Peter Paul Rubens – Tempo de Janus.....	17
Figura 2 – Felipe Dias Diaz – A inadequação da gramática.....	18
Figura 3 – Salvador Dalí – A persistência da memória.....	22
Figura 4 – Felipe Dias Diaz – Vai e vem.....	26
Figura 5 – Richard Serra – The Matter of Time.....	32
Figura 6 – Orhan Pamuk – Time.....	33
Figura 7 – Orhan Pamuk – 4,213 Cigarette Stubs (detalhe).....	34
Figura 8 – Felipe Dias Diaz – Quebra-cabeças de vidro em suspenso.....	36
Figura 9 – Atrator de Lorenz nos eixos (X, Z) , (X, Y) e (Y, Z). Vista de frente, vista de lado e vista de cima.....	40
Figura 10 – Felipe Dias Diaz – Quebra-cabeças de vidro em suspenso (detalhe).....	41
Figura 11 – Yoan Capote – Stress (Desplazados) (Detalhe).....	43
Figura 12 – Pieter Bruegel, o Velho – Combate entre o Carnaval e a Quaresma.....	48
Figura 13 – Felipe Dias Diaz – Espera.....	49
Figura 14 – Gustav Klimt – O beijo.....	52
Figura 15 – Anselm Kiefer – Atanor.....	53
Figura 16 – Anselm Kiefer – Dânae.....	55
Figura 17 – Anselm Kiefer – Hortus Conclusus.....	56
Figura 18 – Felipe Dias Diaz – Espera (detalhe).....	57
Figura 19 – Felipe Dias Diaz – Bruma.....	59
Figura 20 – Felipe Dias Diaz – Bruma (detalhe).....	60
Figura 21 – Felipe Dias Diaz – Bruma (detalhe).....	61
Figura 22 – Roberto Jacoby – Sem Título (cédula Vênus) Projeto Vênus.....	67
Figura 23 – Felipe Dias Diaz – Narrativas (In)disciplinares.....	69

Figura 24 – Felipe Dias Diaz – Narrativas (In)disciplinares (detalhe).....	71
Figura 25 – John Cage – Conferência sobre o nada (detalhe).....	77
Figura 26 – Felipe Dias Diaz – Retrato calado.....	79
Figura 27 – Alfredo Jaar – The Eyes of Gutete Emerita (detalhe).....	82
Figura 28 – Alfredo Jaar – The Eyes of Gutete Emerita (detalhe).....	82
Figura 29 – Felipe Dias Diaz – Retrato calado (detalhe).....	86
Figura 30 – Felipe Dias Diaz – Presente.....	88
Figura 31 – Krzysztof Wodiczko – Homeless II.....	90
Figura 32 – Felipe Dias Diaz – Presente.....	93
Figura 33 – Felipe Dias Diaz – A tristeza dos habitantes lunares.....	95
Figura 34 – Felipe Dias Diaz – A tristeza dos habitantes lunares (detalhe).....	96
Figura 35 – Felipe Dias Diaz – A tristeza dos habitantes lunares (detalhe).....	97

# Resumo

A presente pesquisa diz respeito à determinada produção poética-visual pessoal, seus contextos de emergência e seus processos criativos. Usufrui-se do simbolismo dos materiais. Os objetos artísticos e textos derivam de três conceitos principais: tempo, caos e silêncio – e se desdobram em sessões com temáticas específicas. É proposta uma abordagem transdisciplinar para melhor tangenciar a complexidade dos fenômenos analisados. Memória, esquecimento, criação, questões de visibilidade, a perspectiva do *outro*, a complexidade de determinados sistemas, o processo de significação, são alguns dos conceitos caros à pesquisa.

Palavras-chave: **tempo; caos; silêncio; criação; memória; complexidade.**

## *Abstract*

This research concerns a specific personal poetic-visual production, its contexts of emergence and its creative processes. It makes use of the symbolism of the materials. The artistic objects and texts derive from three main concepts: time, chaos and silence – and unfold in sessions with specific themes. A transdisciplinary approach is proposed in order to better understand the complexity of the phenomena analyzed. Memory, forgetting, creation, questions of visibility, the perspective of the *other*, the complexity of certain systems, the process of signification, are some of the concepts dear to the research.

Keywords: **time; chaos; silence; creation; memory; complexity.**

# Introdução

Esta pesquisa tem em sua gênese um desejo de desenvolver certos axiomas – como determinadas noções de tempo; ordem; visível – através de uma produção poético-visual que em parte usufrui da semiótica (cf. Peirce) como substância metodológica: tenciona-se, que através do raciocínio dedutivo – se interprete o teor simbólico dos materiais de forma consoante às questões expressas nos textos. Note-se, que tal investida poética respaldada na lógica é a maneira em que foi encontrada possível eficácia para se exteriorizar com algum grau de legibilidade apreensões complexas. Também, a arte conceitual e o conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp são motores para os processos criativos aqui dispostos.

Há algo de paradoxal no trabalho artístico – pois não poderia senão, ser engendrado através de um processo de síntese – e, o procedimento sintético é demasiadamente criticado aqui. No entanto, existem razões para tal atitude: são aceitas as limitações do processo de lhe atribuir alguma significância, de modo que não há nada a ser *comunicado*, todavia, um cosmos a ser *suscitado* – ou melhor, instaurado no regime do visível. Além do que, sensações e pensamentos não são à toa redutíveis imagetivamente, o que resulta em uma indissociabilidade entre os objetos artísticos e os escritos à pesquisa – e, mais, como se notará no decorrer da leitura, há uma inegável dilecção pelos paradoxos que amiúde se estabelece como motricidade às reflexões. Pois, como disse Edgar Morin, o antagônico é complementar, sem deixar de ser antagônico.

Pode-se dizer que os trabalhos poético-visuais são uma espécie de excesso – muitas vezes gestos simples – irrompidos pelo transbordar de algo que já não cabe em si, que deseja dizer mas permanece em silêncio – que vira objeto. Talvez encontrem potência antes em seus gestos muitas vezes ligeiros, que em suas materialidades.

Se faz imprescindível evidenciar de antemão, que a dicotomia entre arte e vida não nos serve de amparo algum aqui e, que o conceito essencial à

pesquisa de *criação* deve ser suposto em toda a sua ambiguidade, ou seja, deve ser transcendente em relação às delimitações arbitrárias às áreas do conhecimento. As questões discorridas nas sessões<sup>1</sup> devem ser consideradas, máxime, *processos criativos* – pois são *ontológicas aos objetos artísticos*.

Nos entremeios das sessões, tudo concerne ao gesto criador. Por vezes, as conferências que se dirigem à materialização do gesto; à própria criação, instauram as sessões, por outras se encontram dispersas em seu entremeio e, também, há situações em que servem de encerramento. Há uma lógica nisso – ou tão somente, um planejamento poético.

No que se refere às obras discorridas, não há um recorte que se sustente em alguma especificidade, seja em relação temporal ou tampouco ao suporte pelo qual instauram suas criações: é uma relação de pura conveniência entre a arte e o pensamento. Quando encontradas referências em português às obras, foi mantida a tradução de seus títulos, nos casos em que o título original se mostrou necessário ao livre acesso à obra, assim foi mantido.

Notar-se-á, que devido à natureza dos objetos de pesquisa, há um grande trânsito entre as disciplinas, constituindo uma metodologia transdisciplinar, talvez (in)disciplinar – que poderia ser puramente justificada pelo anseio por uma poética complexa, ou seja, resignada a direcionar o seu olhar às tramas de nosso mundo fenomênico – de todo modo, seria paradoxal por demais me valer de certos temas sob o signo de uma abordagem restrita – portanto, serão necessárias digressões em tal percurso.

Ainda, vale ressaltar que entendo por necessário – em todas as esferas, fundamentalmente frente ao desígnio de produzir conhecimento – o que Edgar Morin intitulou de “pensamento complexo” – que vai ao encontro ao “jogo infinito das inter-retroações” e, logo, aos acasos, às incertezas – para se

---

<sup>1</sup> Notar-se-á, que para uma leitura mais agradável, busquei *sinônimos* para o termo *subcapítulo*. De forma inconsciente, optei pelo termo *sessão* – ao invés de *seção* – porquanto considero os subcapítulos antes, acontecimentos, íterins específicos de deliberação para com o leitor, do que partes de um documento. Para além, a carga semântica do termo *sessão* me agrada de alguma forma. Destarte, quando percebi um possível equívoco gramatical, compreendi que haviam razões implícitas para tal atitude e tomei a decisão de incorporá-lo à presente dissertação.

melhor compreender o mundo. Um dos pressupostos substanciais a tal exercício – é o da religação das áreas do conhecimento, disjungidas durante a Modernidade.

A tese da religação é a pedra de toque do pensar complexo, porque procura, aspira, investe em um conhecimento não fragmentado, num conhecimento que não fraciona a realidade, a vida, o ser humano, a sociedade etc. (Morin *apud* Sá, 2019, p. 24)

Há um certo senso de valoração de tal espaço: é plenamente consciente o fato de que este é, acima de tudo, um local de fala – em que considero imprescindível, *devolver* algo – e assim se tentará. Tal tentativa é intrínseca aos objetos artísticos e textos, portanto, influenciou nos processos poéticos e teóricos: nunca esqueci o prefácio de *O retrato de Dorian Gray*<sup>2</sup> – todavia, me agradaria criar algo “útil”.

Aqui, não há uma questão essencial e objetiva – há um sistema complexo de questões que se retroalimentam e se fundam a partir de conceitos imperiosos à vida – a ordem das sessões corrobora à expressão pretendida – de fato, são todas complementares, no entanto, cada qual apresenta o seu encadeamento distinto.

Logicamente, há conceitos recorrentes: *memória* e *criação* se mostraram substanciais à presente dissertação e, atravessam as multifacetadas sessões.

O preâmbulo de todo e qualquer fazer aqui disposto – é o desejo de instaurar regimes de visibilidade, sejam às questões e axiomas desenovelados ou aos invisibilizados, vítimas de apagamentos; do esquecimento. Nesse sentido, podemos supor o objetivo principal da pesquisa.

A perspectiva do *outro* é demasiada cara à presente dissertação, em diversos aspectos: seja no que tange os regimes de visibilidade; na própria

---

<sup>2</sup> (...) Podemos perdoar a um homem ter feito uma coisa útil enquanto ele não a admira. A única desculpa de ter feito uma coisa inútil é admirá-la intensamente.

A Arte é completamente inútil.

*O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Hedra, 2006.

concepção do real; como mecanismo passível de conferir existência; no emergir dos sentidos.

Dividida em três capítulos – principia-se discorrendo certas questões e processos poéticos relacionados ao tempo, entre eles, investigações acerca dos conceitos de real e presente; a persistência da memória e sua perda – o esquecimento desempenhará diferentes papéis no presente trabalho; uma “análise poética” sobre o ato de perder tempo.

O caos – conceito apto às abstrações – é o contexto amplo, ou sistema (deveras) complexo ao qual se destina o segundo capítulo. É o fator que considerado como pura ubiquidade, nos faz necessário um pensamento complexo – algumas das imagens-caos que serão apresentadas, compreendem: um teor discursivo que justifica tal necessidade; a fragilidade das coisas que flutuam em um mar de incertezas; o inelutável acaso e como certas coisas nos escapam.

O último destino é o silêncio. No terceiro capítulo, serão abordadas noções de apagamento; invisibilidade; silenciamento e possíveis medidas que cabem à arte, através de três perguntas fundamentais à pesquisa: *como fazer ver o invisível? – como fazer ver o visível? – como devolver algo?*

Justifica-se tal empreendimento mediante algumas razões: 1. considero a investigação realizada por frutífera ao campo das artes, seja em virtude da peculiaridade do processo criativo que lança mão da transdisciplinaridade para discorrer coisas da *vida* ou em relação à materialidade poética que evoca. 2. os objetos de pesquisa são, ao mesmo tempo, tangíveis e não tangíveis – são conceitos abstratos, todavia partícipes de toda e qualquer experiência individual ou social em alguma medida. 3. se for possível, ao menos vislumbrar, algo que assemelhe à real natureza das coisas – mesmo que estas, sejam puro caos... tentativas serão válidas.

Enfim, foram necessários dois anos e um *postscriptum* para que se compreendesse que o objeto de pesquisa é antes, a própria experiência.

Seguem nas próximas linhas, tal investigação – difícil de se introduzir, pois é, por natureza, inapta às sínteses.

# Capítulo 1 - O tempo e o deus de duas faces

Na maioria dos casos em que nos deparamos com a mitologia romana, encontramos referências da mitologia grega, porém, me agradaria falar de uma divindade especificamente romana: *Janus* – o deus de duas faces; Saturno lhe teria concedido tal forma, para que este pudesse olhar tanto ao passado, quanto ao futuro. Acredito que muitas vezes nos comportamos como *Janus* – ao menos enquanto ainda vislumbramos algum futuro efetivo: tentamos conceber uma unidade dos acontecimentos; linearidade, a partir da memória e da previsão. Todavia, não somos deuses, nem romanos; no máximo românticos ao considerarmos o tempo em síntese.

Ainda, *Janus* é o deus dos princípios; dos começos. Por isso, o primeiro mês do ano se chama *janeiro* – e, também, por extensão, torna-o propício para uma metáfora inicial. Verdadeiramente, não podemos apreender a real natureza do tempo – ele é um território anuviado, pois não se apresenta aos sentidos, o que se apresenta são as causalidades de sua passagem. Como veremos ao longo da presente dissertação – até uma concepção apurada e objetiva de presente nos escapa. Tenho que concordar com Carlo Rovelli, quando diz, que “agora não significa nada”.

O fluxo do tempo que experimentamos é como a *madeleine* de Marcel Proust que lhe evoca o perfume de Combray – um processo psicológico em que, como ele mesmo diz, “a realidade se forma apenas na memória (1987, p. 182)”. Não poderíamos discorrer o tempo sem recorrê-la. Na verdade, é justamente o nosso *complexo de Janus* que funda nossa percepção do tempo: “a memória, junto com nosso contínuo exercício de antecipação, é a fonte do nosso sentir o tempo como tempo, e a nós mesmos como nós mesmos (Rovelli, 2018, p. 145)”.

*Janus*, cujo templo está representado na Figura 1, também era o deus das portas; das passagens, por vezes representado com uma chave em mãos – então, quais portas se abrem ao passo que estamos sempre a procurar-nos noutros tempos?



Figura 1 – Peter Paul Rubens - Tempo de Janus (1634) óleo sobre madeira.

Fonte: Pinterest

Essa é uma pergunta que vale por si só e, que para a qual, poderíamos responder a partir de diversificados vieses. O que interessa neste breve preâmbulo – é o quanto o conceito de tempo também tem duas faces: uma, que olha para a *necessidade*, como “nas fórmulas matemáticas nas quais o tempo desempenha o papel de um quantum específico (Elias, 1998, p. 7)”, até mesmo no cotidiano enquanto nos orientamos pelos relógios ou nos processos mentais em que supomos determinada cronologia – enquanto, a outra face, olha obstinadamente a tudo o que *cai*; Talvez por isso Simone Weil perguntava: “A gravidade faz descer, a asa faz subir. Quais asas elevadas à segunda potência podem fazer descer sem gravidade?”.

1.1 - A inadequação da gramática: modalidades do presente, memória e duração



Figura 2 – Felipe Dias Diaz – A inadequação da gramática (2023) lápis com ampulheta e ponteiros de relógio.

Fonte: acervo pessoal.

*A inadequação da gramática* (Figura 2) é um objeto que se constituiu a partir de presentes recebidos: o lápis, alguém que bem sabia os meus fascínios com o tempo e com a arte, ao encontrá-lo em algum lugar da Espanha, o trouxe até mim; os ponteiros, me foram presenteados por um relojoeiro.

Suas dimensões são diminutas – cabe na palma da mão. É invocado por um gesto simples, não obstante, pretensioso.

Quis expô-lo por detrás de um vidro, aos modos de um verdadeiro relógio – pois em sumária verdade, cada relógio é possuidor de *seu* tempo.

Se deu por um impulso. Queria tanto saber o que é *real* como alguém que quer saber as horas.

Não queria me situar no tempo, queria situar o tempo.

Mais de uma vez, ganhei ponteiros do relojoeiro. Tenho muitos por aqui. Poderia ter lhe atribuído aspectos formais divergentes – *questões de tempo*. De todo modo, me agradam os antigos ou que aspiram aos antigos e necessitava de um par que se encaixasse. Pode-se dizer há um certo acaso em tal escolha.

Muitos lápis também recebi ao longo da vida – mas nenhum tinha uma ampulheta. Seja dito de passagem, ela não era necessária à minha expressão. Puramente tornou tal lápis um objeto de apreço que me ocorreu ser o ideal a ser transposto à arte. O gesto encontra tangibilidade no desacordo horário entre os ponteiros e a ponta do lápis. Poderia ter usado lápis qualquer. Existe um grau de acaso em toda formalidade do objeto, pois foi antes de tudo, uma *questão de tempo*.

Há de se dizer que ele supõe uma espécie de crítica, em virtude de seu título. Mas é algo mais próximo a um desejo...

Um dia descobri que assim como não sei nada do passado, nem nada do futuro, também não sabia nada do presente.

A dúvida foi demasiada movente e, desdobrou-se em processos criadores: leituras, escritos, objetos.

A gramática ou o uso considerado *correto* da língua não dá conta de nossa experiência temporal. Mas se nem a literalidade por ela disposta é apta à designação de tal experiência – como fica a questão da representação imagética em tal caso? Deixemos essa questão para as próximas linhas e, nos atentemos à gramática.

Baseado na discussão acerca do presente, o trabalho poético *A inadequação da gramática* (2023) emerge a partir das noções erráticas provenientes das questões “o que existe?” ou “o que é real?”

A resposta é que essa é uma pergunta mal formulada, quer dizer tudo e nada. Porque o adjetivo “real” é ambíguo, tem uma infinidade de significados. O verbo “existir” tem ainda mais. À pergunta: “Existe um boneco cujo nariz cresce quando conta mentiras?”, pode-se responder: “Claro que existe! É o Pinóquio!”; ou então: “Não, não existe, é apenas uma fábula inventada por Collodi”. As duas respostas estão corretas, porque usam o verbo “existir” com significados diferentes (Rovelli, 2018, p. 90).

O presente é relativo – subjetivo e não universal – e, depende mais de relações de proximidade do que mantém qualquer característica dogmática. As relações temporais entre eventos são de fato complexas e não existe uma ordem global.

Quando tentamos ordenar a descoberta de que não existe um presente objetivo universal, o que nos confunde é apenas o fato de que a nossa gramática é estruturada com base em uma distinção absoluta “passado-presente-futuro”, que faz sentido apenas em parte, enquanto está perto de nós. A estrutura da realidade é aquela que a gramática pressupõe. Dizemos que um evento “é”, ou “foi”, ou então “será”. Não temos uma gramática apta a dizer que um evento “foi” em relação a mim, mas “é” em relação a você (*Ibidem*, p. 91).

A incorporação de ponteiros no lápis – retrata que o tempo aponta para uma direção divergente da que amiúde é expressa pelas palavras e, que facilmente se confundem ou se tomam por verdadeiras as concepções provenientes das leis gramaticais – porém, as relações entre os eventos não são fielmente descritas por elas.

Outra questão que tange a complexidade inerente à apreensão do presente é o embate entre o tempo cronológico e o tempo da experiência. A física Bodil Jönsson questiona: “Quantos instantes há num quarto de hora?” ao

passo que diferencia o tempo pessoal (vivido) e o tempo dos relógios (tempo atômico) – diferenciação esta, muito semelhante ao modo como os gregos na Antiguidade Clássica diferenciavam respectivamente por Kairós e Chronos – e, logo afirma:

O homem não está bem situado para registrar o tempo objetivo dos relógios – uma vez que serve de si mesmo como medidor. Nossos relógios internos variam de um dia para o outro, de uma hora para a outra, até mesmo de um minuto para o outro. Não são confiáveis. Entretanto, o tempo vivido é, de fato, tão verdadeiro quanto o tempo dos relógios mecânicos/atômicos – o que há apenas é que esses tempos são verdadeiros em dimensões diferentes. (2004, p. 30-31)

Se para além das relações de proximidade, levarmos em consideração as variações internas e subjetivas – tornam-se caóticas as possibilidades de interpretação do presente e da inter-relação dos eventos. O mundo é mais simples quando nos atamos às leis da gramática ou puramente à linguagem. Mas será mesmo conveniente? Ou será que compreender esse coeficiente complexo do tempo pode nos conceder maior liberdade para usufruí-lo?

Na minha experiência individual, tais concepções me levam a entender o tempo como algo elástico – onde o agora permeia diferentes durações. Tal afirmação é parte constituinte da poética envolvida em meus trabalhos artísticos. O instante já não me escapa tanto e, acessando o poético que existe em coeficientes físicos que moldam a realidade, vislumbro e visito novas formas de habitar o tempo.

Penso nos relógios de *A persistência da memória* (1931) (Figura 3) de Salvador Dalí: instantes que se desintegram. Uma apologia a interpretações novas do tempo.

Durante muchos años, el tiempo estuvo muy de moda. Albert Einstein y Henri Bergson cuestionaron la validez de la hora que marcaban los relojes, y el untuoso reloj de Dalí tiene la fluidez del tiempo “real” o durée de Bergson. (Ingram, 2014, p. 42)

A duração de Bergson – ou “tempo real” – deriva das propriedades fundamentais que são a sucessão, a continuidade, a mudança, a memória e a criação. Não nos caberia aqui discorrê-las separadamente, mas nos atentemos à memória e a criação.



Figura 3 – Salvador Dalí – A persistência da memória (1931) óleo sobre tela.

Fonte: MoMA, Nova Iorque.

Definindo a duração “como essencialmente uma continuação do que não é mais no é, Bergson estabelece que a sucessão contínua de mudança heterogênea é memória (Coelho, 2004, p. 240)”. É através da memória que o presente se manifesta à sua maneira: “A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a contemplam, interpretando-a” (Bergson, 2010, p. 155).

Partindo de tal asserção e, retomando a nossa pergunta inicial “o que é real?” corroboramos mais ao fato de que o presente e sua apreensão são fatores subjetivos e derivados de noções de proximidade. Por um viés sociológico, “a construção da realidade é um processo fundamentalmente social: são comunidades humanas que produzem o conhecimento de que necessitam, distribuem-no entre seus membros e, assim, edificam a realidade” (Júnior, 1984, p.36). Essa construção social que edifica o real é partícipe dos processos mnemônicos e é mais um componente que molda a percepção do

presente em variados graus de diferenciação baseados em relações de proximidade com determinado objeto ou evento – a memória persiste de maneira inelutável durante o processo de apreensão do presente e do que se considera real. Talvez por isso os relógios de Dalí compreendam a fluidez da duração ou do “tempo real”: pois além de prover do ímpeto da memória, a apreensão do presente é sempre uma criação.

O tempo real é criação. A irreversibilidade do tempo, dos acontecimentos, sua riqueza e maior complexidade relacionam-se à memória, mas sua imprevisibilidade deve-se tanto à memória quanto a um dinamismo interno e criador. A memória é importante pois explica, em parte, a relação entre tempo decorrido e aumento de complexidade propiciadora de imprevisibilidade e novidade. (Coelho, 2004, p. 241)

É esse mesmo impulso de criação – ou *élan vital* – que seria responsável pelas realizações científicas, filosóficas e artísticas. Ele nos acompanha em todo o presente psicológico ao passo que também configura a nossa experiência no presente físico.

Esse coeficiente criador que compõe a duração e instaura a imprevisibilidade – de alguma forma, mantém uma relação íntima com o caráter caótico do mundo. Ora, somente o fato de uma concepção de presente objetivo ser desconstruída já faz emergir um ruído na estabilidade do real que a gramática pode apreender.

Tal imprevisibilidade que instaura as infindáveis possibilidades que regem os instantes, relaciona-se com o cruzamento entre duração e liberdade presente na obra de Bergson, pois a duração –

*ela é aquilo que nos torna efetivamente livres. É nela e apenas por ela que experimentamos a liberdade – assim como deixamos de ser livres quando estamos submetidos a lógicas intemporais, como a da melancolia. Da mesma forma, é pela inserção na duração que reatamos com o “eu da profundidade”, com o eu que se emociona, que “vibra interiormente”, como se apenas a duração pudesse nos dar novamente uma vida rica de afetos (Lapoujade, 2017, p. 17-18).*

A *Inadequação da gramática* pressupõe essa liberdade – proveniente do impulso criador que permeia a duração – como um fator crucial para a apreensão do tempo presente e a concepção de um tempo efetivamente vivido,

que destoa do tempo atômico dos relógios e, se configura tenro, ao modo dos relógios de Dalí.

Melhor compreender o tempo real ou a duração – mesmo que isso signifique tocar o caos inerente às suas configurações – é de extrema valia.

O tempo deve pois ser ensinado e são as condições de seu ensino que formam não somente os detalhes de nossa experiência, mas ainda as próprias fases do fenômeno psicológico temporal. O tempo é o que se sabe dele (Bachelard, 1988, p. 37).

E o que fundamentalmente sabemos do tempo é o quanto ele nos escapa – ao menos quando o plano das emoções não se sobressai e desfruta verdadeiramente da duração. E o que se tenciona exaltar aqui é a aptidão a vivenciar o tempo vivido conscientemente – compreendendo que o *élan vital* ou impulso criador nos pertence e, auxiliado por nossas memórias, engendra sempre um presente e um real único e subjetivo.

Discorridos os fatores psicológicos que constituem nossa experiência temporal do instante e da apreensão do presente, seguimos para a nossa segunda questão – tangente às apreensões das imagens e da arte.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, (...) Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão (Didi-Huberman, 2015, p. 16).

Ao olhar as imagens, nossa experiência temporal do presente é sempre confrontada pelo passado por duas razões – pois além do trabalho instantâneo da memória que é o que torna possível a continuidade da interpretação – a própria interpretação – que é pura contingência; disposta em variados graus de imprevisibilidade – só se torna possível através de inter-relações com a memória.

Ao mesmo tempo, as imagens do passado só podem ser atravessadas pelas lentes do presente – o que torna suscetível os anacronismos.

*A inadequação da gramática* é justamente sobre toda a complexidade que envolve a apreensão do tempo presente enquanto tempo vivido – seja este

referente ao que tange os nossos processos psicológicos ou ao ato de observar uma obra de arte – tempo este não atômico nem mensurável – relativo e variável e, a prerrogativa da liberdade.

Ainda sobre as imagens e as experiências temporais, fica outra questão – a da sobrevivência das imagens. É uma questão em duplo sentido, pois além de sobreviverem em nós como lembranças, o grau de efemeridade que as contempla, amiúde, se diverge do nosso.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que olha (Didi-Huberman, 2015, p. 16).

A criação artística é uma das coisas que dispõe de tal artifício – agir no tempo, se tornar “elemento da duração” – porquanto reconfigura o presente e serve de espelho a um passado que se funda no presente com elementos de seu próprio passado justapostos ao passado de quem olha através da memória que pulsa em suas impressões. Portanto, seria mesmo possível evitar o anacronismo em grau algum?

Foram expostas as considerações que motivaram a concepção de *A inadequação da gramática* e, uma delas é a ausência de um presente objetivo universal – visto que o presente é relativo e fluido – porém, em nossa experiência de olhar para vislumbres do passado – um presente imprevisível, permeado por um impulso criador –, deixa as suas marcas.

Por fim, questiono: estaria a gramática tão incapacitada de exprimir as consonâncias do que “foi”, como está do que “é”?

## 1.2 - Vai e vem: a direção do tempo e o esquecimento



Figura 4 – Felipe Dias Diaz – Vai e vem (2018) mãos em gesso, ampulheta e náilon.

Fonte: acervo pessoal.

*Vai e vem* consiste em duplas de mãos, que emergem de paredes em relação frontal, agarrando duplas de fios que se encontram – ao meio do fio, em aptidão ao deslize pelo próprio – há uma ampulheta furada em seus polos, de modo que os fios a atravessam.

Na presente sessão, prefiro reservar os parágrafos iniciais a uma análise de pressupostos que considerar-se-iam lógicos: há duas imagens humanas (rememore-se a descrição) – podemos supor que estão de alguma forma conectadas. Seriam necessariamente contemporâneas? Espero poder responder isso de alguma forma.

Há uma imagem (símbolo) de tempo. Está suspensa – mas tem por qualidade o dinamismo. Em que medida ou direção se dá o movimento *deste* tempo? Esse objeto/instalação me impõe diferentes sentidos ao longo do tempo. No entanto, aqui não me cabe a não ser, tudo aquilo que conferiu existência ao gesto.

*Vai e vem* é um brinquedo. Uma brincadeira. Um esquecimento. Os estímulos de sua concepção pouco vibram em meio ao que suas características formais amiúde supõem: o indício de um paradoxo. Ora, a presença de uma ampulheta torna explícita que alguma noção de tempo é partícipe do que está exposto – e, sob o viés do sentido que se cria na correlação entre visualidade e título, é passível que se instaure uma ideia da *vinda* do tempo. Porém, em princípio, o tempo não *vem*, só *vai*.

O futuro não vem até nós – nos aguarda imóvel, intocado em sua fragilidade, oscilando entre os possíveis e o nada. É frágil devido a sua variabilidade caótica. Já o passado, não é intocado – mas sim intocável. Só pode manifestar-se esfumaçado nas modalidades do presente. O tempo realmente *vai*.

Nesse sentido, estipulamos uma flecha do tempo antagônica: o tempo não nos leva adiante com ele em direção alguma – mas sim é fugidio, nos escapa – ao passo que minha memória não é apta à fiel reconstrução da realidade não recente e o tempo inelutavelmente me distancia de todos instantes vividos como um verdadeiro moto-contínuo.

Se o tempo só é parcialmente tangível enquanto se afasta de nós, ainda temos a questão do ponto de partida de tal flecha, uma espécie de ontologia do tempo. Se o tempo não *vem*, ou seja, não nos atravessa a nenhum lugar pois a única coisa que existe além é a contingência – podemos supor que ele se funda no agora: a fonte do tempo é o presente que se instaura.

Tal concepção hipotética da natureza do tempo passível de ser suscitada por *Vai e vem* se refere propriamente ao tempo vivido – o tempo da experiência. Porém, essa reflexão induz ao pensamento de que o além é puro caos e o que efetivamente existe ao menos na qualidade de memória é o que decorre e os tempos passados e, em algum grau, vividos. Então, como fica a questão do tempo que nos resta – para além de sua condição de mera possibilidade?

O tempo que nos resta, que está diretamente relacionado com a estrutura temporal das imagens de tempo dispostas nas epístolas de Paulo

analisadas por Giorgio Agamben – ou o “tempo messiânico”, como o chama – emerge como um contraponto às concepções acima – e, apresenta-se como o que existe em suma. Seria este,

um tempo que cresce e urge dentro do tempo cronológico, que trabalha e transforma-o de dentro. É, por um lado, o tempo que o tempo leva para terminar, mas, por outro, o tempo que nos resta, o tempo do qual necessitamos para terminar o tempo, desenovelar a representação habitual do tempo e dela nos livrarmos. Ao passo que esta, enquanto tempo *no qual* acreditamos ser, nos separa do que somos e nos transforma em espectadores impotentes de nós mesmos (...) E esse tempo não é outro tempo, situado em um alhures improvável ou futuro. É, ao contrário, o único tempo real, o único tempo que podemos ter (Agamben, 2016, p 16–17).

Ao passo que separa-se do tempo cronológico, logo, não é um tempo objetivo universal – porém é um tempo que transcende o tempo da experiência – é o tempo em que ainda lhe cabe experiência alguma. Nesse ponto de vista, o único tempo real é o que ainda é passível de interferências por parte de quem o apreende. Um tempo bem representado pela areia que cai em uma ampulheta. Porém, em *Vai e vem*, nenhuma areia se move: mesmo que a cena disposta no objeto remeta a brinquedos que efetuam movimentos, o movimento que se supõe manteria a ampulheta na horizontal – só alteraria sua distância em relação aos jogadores. De forma alguma isso deve supor qualquer espécie de congelamento do fluir do tempo; interrupção da duração – mas sim, os movimentos dos tempos que já não fluem, que já não se esgotam em si mesmos, e sim, lentamente, em nós: as lembranças, a memória.

Novamente nos deparamos com um paradoxo – se como visto no primeiro capítulo, já existe uma relatividade envolvida nos modo de designar algo como real e existente no presente, *Vai e vem* trata, em parte, sobre onde devemos acomodar a “segurança do real” – se no passado, de onde há registros e testemunhas de memórias embaralhadas – ou se no tempo que resta, suscetível à participação e a irrupção do impulso criador – tempo este, que não se encontra no futuro, como elucida Agamben – mas sim, pontualmente, no ínterim entre o agora e o fim e, por consequência, no presente. “A expressão com a qual ele [Paulo] se refere a este tempo é sempre *ho nyn kairós*, “o tempo de agora” (*Ibidem*, p. 20)”. E o futuro segue intangível,

mesmo dispondo da faculdade da antecipação em tantas ocasiões, algum grau de desordem; de entropia, se manifesta enquanto delinea o próximo instante.

E, como disse Rovelli, “Somos memória. Somos saudade. Somos anseio por um futuro que não virá (2018, p. 155)”. Portanto, acredito que *Vai e Vem* discute antes uma apreensão dos movimentos do tempo que se fundam no vagar da experiência ao longínquo e o retorno desfocado ao presente através das veredas da memória – e, nesse ponto, torna-se inevitável uma outra análise sobre as características formais do objeto que suscitam um outro paradoxo: o detalhe que instaura a presença da figura humana – as duas duplas de mãos que jogam – sob as lentes da interpretação agenciada acima, pertenceriam forçosamente, à mesma pessoa – remetendo ao esforço da memória.

Porém, salvo tais nós intrincados com a memória – é pontualmente no que refere às suas falhas e ao que nunca retorna, onde se deu a elaboração de *Vai e vem*: às voltas do esquecimento. *Vai e vem* é uma mistura de dois brinquedos: o homônimo brinquedo vai e vem e o diabolô. Já não consigo recordar a sensação, o ato ou imagem-lembrança alguma das brincadeiras que tive com estes. Em tal ponto, que quando fiz o primeiro croqui de *Vai e vem*, estava diante de uma lembrança confusa sobre um brinquedo que supostamente existia, onde um objeto que se assemelhava a uma ampulheta furada e atravessada por um fio, deslizava de um lado ao outro até as mãos de quem brincava. A ontologia do objeto *Vai e vem* é, por excelência, um esquecimento – e, por consequência, uma memória inventada. Uma lembrança do passado que mergulha no impulso criador da duração – pois em casos como esse, que tangenciam o esquecer-se, sem esse mergulho, nunca se fundaria lembrança alguma, nem efetiva, nem inventiva.

O esquecimento nos é essencialmente tão constituinte quanto a memória. É tão persistente quanto ela. O esquecimento opera perenemente enquanto vivemos. Emanuele Coccia escreveu um breve texto intitulado *Todo eu é um esquecimento*. Nele, ao passo que questiona o que é intrínseco ao *eu*, traça uma relação entre o nascimento e o esquecimento a partir da concepção dos *outros* que o *eu* transmite – como através de todas as informações

genéticas de nossos descendentes – pois, inelutavelmente, ao nascer, esquecemos do fato de que já fomos parte dos corpos de nossos pais. “Geneticamente, sou o improvável e barulhento diálogo entre seus corpos e suas formas. Esse esquecimento que coincide com o nascimento é o elemento mais profundo da memória (2020, p. 23)”.

Ainda, a nossa capacidade de gerar novas memórias está estreitamente associada a de perdê-las. E assim como as memórias que dispõem de diversas classificações devido ao seu grau de persistência, não existe um único tipo de esquecimento. As modalidades do esquecimento mais conhecidas seriam a *extinção*<sup>3</sup> e a *repressão*<sup>4</sup>, mas nenhuma delas corresponde ao *esquecimento real*. O que torna evidente que *Vai e vem* não proveio de um esquecimento real – pois emergiu em uma memória fantasiosa – foram lembranças que vieram à tona, distorcidas pelo retorno.

Além das diversas maneiras que existem de inibir a evocação e/ou de “escantear” memórias, há muitíssimas dessas que se perdem inexoravelmente e de forma irreversível. Ninguém lembra o que fez na tarde de 4 de Agosto de 1996 ou na hora seguinte após ter visto determinado filme. A menos que essa data ou essa hora tenha coincidido com algum evento emocionalmente forte. (...) as demais [memórias], no entanto, duram pouco tempo; e se não repetidas (se não revividas), desaparecem por falta de uso. A falta de uso causa atrofia nas sinapses. (...) A melhor forma de manter viva cada memória em particular é recordando-a. Como isso nem sempre é possível, e certamente não desejável, devemos nos aprimorar na prática da arte de esquecer (Izquierdo, Bevilaqua, Cammarota, 2006, p 4-5).

Esquecer não é somente necessário para que se crie novas memórias, esquecer é um mecanismo que nos ajuda a nos manter em contato com a realidade – além de nos proteger. Afinal, penso que esquecer é uma dádiva. São pelas vias da memória e do esquecimento, que essencialmente, se funda *Vai e vem*.

---

<sup>3</sup> Desvinculação de um estímulo condicionado do estímulo incondicionado com o qual tinha se associado e gerado uma resposta aprendida; o estímulo passa a se vincular com a ausência desse último estímulo. Ivan Izquierdo et. al. *A arte de esquecer*, 2006.

<sup>4</sup> Voluntária ou involuntária, consiste em suprimir o emergir de memórias/pensamentos que possivelmente causam certa aflição (Cf. Sigmund Freud).

É possível tecer um diálogo entre os processos de criação poética que se dão de maneira mnemônica através de imagens-lembranças como na obra de Richard Serra, que afirmou:

Em uma de minhas lembranças mais antigas, vejo-me no carro com meu pai, ao nascer do dia, atravessando a ponte Golden Gate, em São Francisco, em direção ao estaleiro. Quando chegamos, o navio-tanque, uma estrutura de aço em preto, azul e laranja, estava equilibrada no alto de um guincho. Sua dimensão horizontal me pareceu desproporcionalmente grande; para uma criança de quatro anos era como um arranha-céu deitado. (...) Num momento de ansiedade tremenda, o navio tanque estremeceu, balançou, inclinou-se para o lado e mergulhou no mar, submergindo até o meio; depois subiu até encontrar o ponto de equilíbrio. (...) O peso imenso e obstinado de ainda a pouco era agora uma estrutura flutuante, livre, solta. O maravilhamento daquele instante permanece em mim até hoje. Toda a matéria-prima de que eu necessitava está contida nesta lembrança, que com frequência reaparece em meus sonhos (Serra apud Luersen, 2015, p. 727).

Porém – o processo mnemônico empregado por Richard Serra em suas criações – que utiliza como matéria uma imagem-lembrança, difere-se em demasiados aspectos do processo de que emergiu *Vai e vem*: primeiro, pois a lembrança de Serra compreendeu consideráveis emoções – guardou-se a memória intacta, ao passo que minhas memórias que originaram *Vai e vem* são nebulosas, inventadas – o que supõe que tais momentos não me provocaram grandes estímulos, pouco se repetiram e, por fim, foram esquecidos. Segundo, são processos paradoxais. Enquanto os trabalhos de Serra possivelmente carregam como matéria intrínseca certa memória – *Vai e vem*, também, porquanto a memória é imperiosamente partícipe, mesmo que em doses quiméricas – porém, a memória neste caso é um meio, pois é nela que trabalha o esquecimento – o cerne da questão e matéria intrínseca ao objeto.

Richard Serra também admira os paradoxos. Como dito em sua memória marcante, a relação entre o peso imenso e obstinado e o flutuante, livre e solto – encontra-se vibrando em seus trabalhos e, ainda mais, em *The Matter of Time* ou *A questão do tempo* (Figura 5). E o tempo é realmente isso, uma série de questões, paradoxos e aporias. Hoje, muito podemos entender graças a tantas disciplinas que com ele se importam. Mas ele opera em nós de forma sempre singular, abstrata.



Figura 5 – Richard Serra – The Matter of Time (1994 – 2005) aço.

Fonte: Guggenheim Bilbao

Outras obras que se relacionam de forma íntima com a memória – e, neste caso, a memória é manifestada em um colecionismo que detém o ímpeto de evitar qualquer esquecimento – são as que fez Orhan Pamuk para The Museum of Innocence, um museu em Istambul, que resguarda objetos que remetem às memórias de um amor. Amor este, vivido por um personagem de seu homônimo romance *O Museu da Inocência* (2008). Assim como em *Vai e vem*, as memórias que habitam no Museu da Inocência, são inventadas – ao menos, assim é suposto, pois quem poderia dizer senão o próprio Pamuk quais seriam os dados de realidade que porventura foram incorporados no romance e, em consequência, em seus objetos? De todo modo, por mais que as criações de Pamuk para o Museu da Inocência e *Vai e vem* coabitem um local conceitual de emergência de memórias inventadas – se dão por diferentes processos: as memórias que Pamuk descreve em seu romance e exibe em seu museu, não estão distorcidas pelo esquecimento – longe disso, estão conservadas em pequenas parcelas de eternidade que evocam momentos através de objetos.



Figura 6 – Orhan Pamuk – Time (2012) objetos variados.

Fonte: Hurriyet Daily News

“It was to preserve these happy moments for posterity that I collected this multitude of objects large and small that once felt Füsün touch, dating each one to hold it in memory. (Pamuk, 2012, p. 197)”. No caso de Pamuk, são memórias que não aguardam, em silêncio, a sua evocação – nunca cessam de ser evocadas – tornam-se uma coleção. Enquanto *Vai e vem* é suscitado pelo caos que se cristaliza nas memórias, Pamuk atribuiu uma ordem mnemônica em sua obra: transcendendo as desordenadas memórias – mesmo que inventadas – em um cosmos organizado.

Foram 1593 noites felizes com Füsün e, cada cigarro fumado por ela, teria sido armazenado e transposto ao painel, justaposto a sua respectiva data e notas sobre os dias em particular. Essa atitude taxonômica aos objetos e datas, é passível de evidente associação com Irineu Funes, o memorioso, de Jorge Luis Borges.



Figura 7 – Orhan Pamuk – 4,213 Cigarette Stubs (detalhe) (2012) bitucas e alfinetes.

Fonte: Emel's Journal

Funes, já sempre sabia a hora exata. Após um acidente, que o tomou os movimentos, acordou e percebeu o presente

quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais (...) Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis (...) Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança aos veios de um livro encadernado em couro que vira somente uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da batalha do Quebracho (...) Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém, já tinha requerido um dia inteiro. (Borges, 1989, p. 169-170).

Funes é a evidência poética de que não podemos recordar a tudo e, que devemos entender que além de inevitável, o esquecimento é uma benesse da memória – ora, cada instante memorado é por via de regra um instante vivido, aberto às reflexões mas fechado às novas experiências. O esquecimento nos habilita a dispor do impulso criador da duração de modo mais efetivo.

Assim como intuímos imagens cotidianas, Funes podia intuir “os muitos rostos de um morto em um longo velório (*Ibidem*, p. 171)”. Destarte, Borges, ao fim do texto, pondera: “Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos (*Ibidem*, p. 176)”.

Ou seja, se não dispuséssemos da persistência do esquecimento operando em nossas memórias – estaríamos aprisionados no passado e em um presente descritivo – que não atribui grau algum de importância aos detalhes e acontecimentos e, sim, somente a sua apreensão pontual. Condicionamento este, que implicaria nas faculdades de interpretar e criar. É através do vazio do esquecimento que se instauram a criação poética, a arte, a filosofia, as ciências, entre as demais disciplinas e, máxime, a vida cotidiana em geral.

Por fim, vale exaltar as seguintes palavras de Walter Benjamin:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade (2000, p. 105).

Ah, e antes que eu me *esqueça*... devo responder a pergunta que fiz em princípio. Em alguma medida as figuras humanas são contemporâneas, em outra não – pois cada *eu* que desapareceu, não pode existir, salvo no presente que evoca sua memória. Nem por isso, *nós* deixamos de brincar.

1.3 - Quebra-cabeças de vidro em suspenso ou perder tempo, desejos



Figura 8 – Felipe Dias Diaz – Quebra-cabeças de vidro em suspenso (2022) Madeira, vidro e metal, 61 x 17 cm

Fonte: acervo pessoal.

Pensando no tempo proustiano, que tudo faz desaparecer, “que define os rostos e debilita os espíritos, que mata os seres e os diferentes “eus” que os amaram (Lapoujade, 2017, p. 13)”, me inclinei à reflexão sobre o ato de perder tempo – frente à fragilidade das coisas. A questão inicial é: em que grau o impulso criador do presente engendra um ato que poder-se-ia considerar *perda de tempo*?

Logicamente, *perder tempo* é uma expressão na qual o significado atribuído é de certa forma dependente de uma finalidade/ação específica a qual se anseia resultados – portanto, é uma associação puramente humana.

Entre o que podemos de melhor e mais generoso, entre todas as chamadas virtudes, que tanta tinta (e tanto sangue) já fizeram derramar, nenhuma se equipara à capacidade de *perder tempo*. Só humanos perdem tempo, já que dispõem também da possibilidade de ganhá-lo, e se nos diferenciamos claramente dos animais talvez seja pelo exercício desta escolha (Ramos, 2008, p. 63).

Anseio o tempo de quem se embriaga e vê o dia passar ou se senta em frente a um quadro e o observa por horas – sem dispor de culpa alguma. Desejo *perder mais tempo*. Tive um sonho interessante essa manhã, que me fez desejar dormir um pouco mais, retomar a possível *perda de tempo* que é o sono: estava em uma mistura de todas as casas que já morei – nessa casa amálgama, caótica – me sentia tranquilo, mesmo que ela carregasse todas as mortes as quais já vivenciei em seu âmago.

*Perder tempo* também é criação – muitas vezes, os atos podem não estar inundados pela “novidade imprevisível própria do impulso vital (Lapoujade, 2017, p. 13)”, mas podem dispor de uma certa espécie de suspensão, que nos leva a esquecer – brevemente – da finitude que a tudo compete. A criação se dá por maneiras distintas enquanto *perdemos tempo*: ela se dissocia dos paradigmas do sistema de produção e desenvolve-se a partir da anistia de quem cometeu um crime – *perder tempo*.

“Por que não é o homem, mas o mundo que se tornou um anormal (Artaud, 2004, p. 7)”. Penso no filme *Da servidão moderna* (2009) de Jean-François Briant. “À medida que o sistema de produção coloniza todos os setores da vida (...) em nenhum momento de seu cotidiano, ele (o dominado)

foge da influência do sistema (21:00 – 21:15)”. Ao sistema, não interessam as *perdas de tempo*. Nossa similitude com os demais – que é o lugar em que ancoramos o nosso medo do isolamento social – se dá pelo usufruto de nosso tempo e está intimamente associada ao desempenho de nosso papel social nos ritmos de produção.

Pensamentos sobre a finitude; a morte, também manifestam uma inclinação à experiência que não *perde tempo* – pois, é evidente que o tempo é bruscamente quantificável, estritamente finito.

É apenas através das emoções que somos seres que duram, ou melhor, que deixamos de nos considerar *seres* para nos tornarmos durações, assim como um som existe ou dura pela sua vibração, nada mais. Na profundidade, não somos mais “seres”, mas sim vibrações, efeitos de ressonância, “tonalidades” de diferentes frequências. E o próprio universo acaba de desmaterializando para se tornar duração (Lapoujade, 2017, p. 11).

Paradoxalmente, não vivemos desprovidos de um certo senso de eternidade, historiado por Borges e, cindido em dois eventos antagônicos – o realista, ideal platônico que visa os arquétipos das criaturas e, o nominalista – a eternidade proveniente do cristianismo através da trindade. “A eternidade é uma invenção mais copiosa. É verdade que é impossível concebê-la, mas conceber o tempo sucessivo também o é (Borges, 2010, p. 30)”.

De todo modo, precisamente, *todas as coisas* não passam de *acontecimentos* – mesmo que longos, até as impassíveis e fleumáticas cordilheiras de montanhas são eventos; dispõem de efemeridade.

A diferença entre coisas e eventos é que as *coisas* permanecem no tempo. Os *eventos* têm duração limitada. Um protótipo de “coisa” é uma pedra: podemos perguntar onde ela estará amanhã. Um beijo, por sua vez, é um “evento”. Não faz sentido perguntar para onde terá ido o beijo amanhã. O mundo é feito de redes de beijos, não de pedras. (...) De fato, se observamos bem, até as “coisas” que mais parecem “coisas” não passam de longos eventos. À luz do que aprendemos com a química, a física, a mineralogia, a geologia e a psicologia, a pedra mais sólida é na verdade uma complexa vibração de campos quânticos; uma interação momentânea de forças; um processo que por um breve instante consegue se manter em equilíbrio, semelhante a si mesmo, antes de se desagregar outra vez em poeira; um capítulo efêmero na história das interações entre os elementos do planeta; um vestígio de uma humanidade neolítica; uma arma dos meninos da rua Paulo; um exemplo num livro sobre o tempo; uma metáfora para uma ontologia; uma porção de uma

divisão do mundo que depende mais das estruturas perceptivas do nosso corpo do que do objeto da percepção; e assim por diante, um nó intrincado daquele jogo de espelhos cósmicos que é a realidade. (Rovelli, p. 81-82, 2018)

Tudo se esgota no tempo. *Quebra-cabeças de vidro em suspenso* (Figura 8) é sobre o movimento de contração do tempo; sobre a inevitável finitude. Quando fixado à parede, evitando a compressão, talvez possa nos devolver uma breve imagem de eternidade. A arte desempenha bem esse papel – e as imagens no geral. Porém, a morte é a via de regra – e, tudo segue girando normalmente. Os túmulos abrigam o esquecimento – encerram a existência física de quem neles estão – não a existência em si, considerando os vários modos de existir de Étienne Soriau, como na psiquê – porém, é de praxe que os modos que divergem da existência física também se perfeçam.

Vamos aos poucos nos esquecendo deles, dos nossos mortos, enquanto afundam na terra ou são queimados, ou mesmo atirados com pesos no mar (...) Construimos marcos e monumentos, pequenos oratórios à beira das estradas, cidadelas em miniatura para tentar esquecer-los. Fico pensando se cada casebre não será no fundo uma lápide antecipada, e se jamais um único tijolo foi assentado com propósito diferente deste – se tudo o que pareceria uso prático, abrigo contra as intempéries, interioridade aconchegante, não seria já a pedra da morte futura, que rugia de perto. Túmulos pavimentam o esquecimento, permitindo à vida que faça o que tem que fazer, seguir sem os mortos (o que incluirá a todos). Pois alguma coisa de extremamente positivo na morte deve ser freado em nossos pensamentos e intenções, através das construções tumulares – as novas possibilidades que se abrem para os vivos, o espaço deixado por quem se ausenta, a comida que o morto já não come, o ar que já não respira, o banho que não toma, os desejos que não pode mais realizar, a vida inteira que sequer imagina, nem cobiça (Ramos, 2008, p. 33-34).

Essa passagem de Nuno Ramos, torna cristalina a nossa relação íntima com o esquecimento – aqui, não somos mais seres que esquecem e máximo, que serão esquecidos – e com o mais alto grau de efemeridade, que extinguiu todos os modos de se existir – e, mais, me parece sensível descrever tal dinamismo como o *impulso criador da morte* – ou simplesmente o quanto o impulso criador da duração e da vida tem uma relação íntima ou talvez de interdependência com a morte.

Em *Quebra-cabeças de vidro em suspenso*, o que está em jogo é o próprio “breve instante em que se consegue manter-se em equilíbrio, semelhante a si mesmo”. O objeto supõe um movimento de aproximação – visto a consideração da gravidade e do fator peso entre as duas partes – mas, talvez mais do que isso, talvez ele próprio deseje encostar-se as partes, esfarelar o vidro, adquirir uma nova forma. Talvez esses breves instantes, se assemelhem com quando *perdemos tempos*.

As borboletas de janela<sup>5</sup> são uma referência ao Atrator de Lorenz<sup>6</sup> (Figura 9), função matemática descoberta por Edward Lorenz que originou o termo “efeito borboleta” pela semelhança formal – é um mapa caótico, que demonstra como um sistema dinâmico se dá no tempo, ou seja, de um modo complexo.

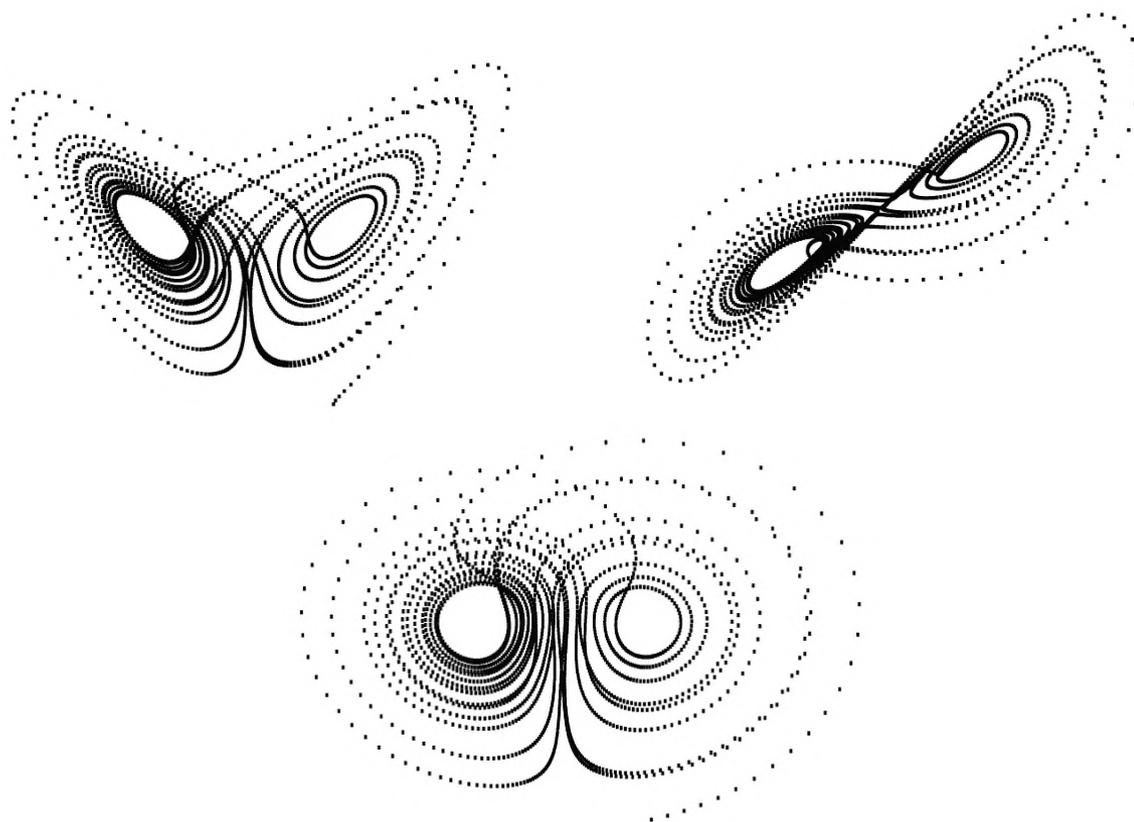


Figura 9 - Atrator de Lorenz nos eixos (X, Z) , (X, Y) e (Y, Z). Vista de frente, vista de lado e vista de cima.

Fonte: <https://medium.com/@rodrigo.siqueira/>

<sup>5</sup> Objeto de ferragem utilizado para conter as janelas; para mantê-las abertas.

<sup>6</sup> Ver mais em Edward Lorenz. *A essência do caos*. Brasília: UnB, 1996.

Essa relação, é a adição do fator caos no suposto sistema do objeto – e, a desordem tende a crescer com tempo, o que será melhor abordado em outros momentos do texto. *Quebra-cabeças de vidro em suspenso* é um trabalho que recusa o estatuto de sobrevivente que se confere à arte – ele se funda em sua própria limitação, sua própria duração. É o desígnio de um momento breve, que anseia por um tempo que não chegará e reconhece isso.



Figura 10 – Felipe Dias Diaz – Quebra-cabeças de vidro em suspenso (detalhe) (2022)  
Madeira, vidro e metal, 61 x 17 cm

Fonte: acervo pessoal

Esse movimento que supõe como finalidade última seu desfazer-se é o que empresta dinamismo ao objeto – portanto, ao mesmo tempo que ele supõe um esfarelamento, ele também supõe uma continuidade: é um objeto que não está pronto – só estará o dia em que adquirir seu nível máximo de entropia; seu mais alto grau de desordem, para iniciar seu processo de “desagregar-se novamente em poeira”. Exposto, o objeto se mantém estável, semelhante a si – por isso, ele está em uma espécie de suspensão da finitude – de modo que se configura, como alguém que *perde tempo*. Ora, talvez, enquanto *perdemos tempo*, ao contrário do que pensávamos, não aumentamos o “caos” em nossas vidas, nem nos livramos dele, é lógico: mas o mantemos inerte, como um cristal, o conservamos semelhante a si mesmo e só assim, conseguimos por breve instante, nos conservarmos em nós mesmos.

Como dito no início, são diferentes “eus” que morreram e que amaram os seres também mortos pelo tempo proustiano. Sobre a noção de finitude, Foucault diz,

A finitude do homem se anuncia – na positividade do saber; sabe-se que o homem é finito, como se conhece a anatomia do cérebro (...) Mas, à experiência do homem é dado um corpo que é seu corpo – fragmento de espaço ambíguo, cuja espacialidade própria e irreduzível se articula contudo com o espaço das coisas; a essa mesma experiência é dado o desejo, como apetite primordial a partir do qual todas as coisas adquirem valor e valor relativo (2016, p. 432-433).

No entanto, sobre os desejos, acabo por concordar com Borges, quando afirma, que “o estilo do desejo é a eternidade” – ao constatar que na paixão, a lembrança tende ao intemporal. Porém ao corpo que deseja – a eternidade lhe escapa em todos os sentidos. Em *Quebra-cabeças de vidro em suspenso*, o desejo é de certa forma antagônico, pois é um desejo afogado, de manter-se só por mais um instante, semelhante a si mesmo, para logo findar-se.

Podemos estabelecer algumas relações com *Stress (Desplazados)* (Figura 11) de Yoan Capote, principalmente no que tange as características formais – a angulação dos vértices e o indício de movimento entre dois blocos corroboram para tanto. Porém, em *Stress (Desplazados)*, a compressão é o ato que está em palco, não mais o instante de equilíbrio que a precede.

Para além da similitude formal – *Stress (Desplazados)* também discorre algo do domínio das sensações humanas. Jen Mergel, curadora de arte contemporânea do Museu de Belas Artes de Boston, diz “É essa metáfora material para a dificuldade de falar contra alguma pressão improvável, seja frustração com os limites de expressão em uma estrutura governamental ou apenas ser incapaz de falar sobre uma frustração com qualquer situação pessoal”. Nesse ponto de vista, se pode dizer que seu desejo é mais singelo que o desejo por tempo ou mesmo eternidade – mesmo assim, não é um desejo simples, é um desejo que anseia uma certa espécie de vazio ou silêncio, um espaço ou hiato para fazer emergir palavras; a fala, que à toa, se encerram em um ranger dos dentes.



Figura 11 – Yoan Capote – *Stress (Desplazados)* (2019) – Concreto e Bronze, 200 x 43 x 43 cm

Fonte: Bem Brown Fine Arts, Londres

Acredito que ambos os trabalhos tocam a questão do desejo de alguma forma. A pungência suscetível pelos dois objetos – se dá por uma falta; uma ausência; um anseio: por mais que talvez *Stress (Desplazados)* anseie justamente pelo espaço de articulação do corpo com o espaço das coisas; ou por uma ausência do ruído que lhe retira a faculdade do dizer – é pontualmente na ausência desse “vazio ou silêncio em que se pode atuar; criar”, que se instaura o seu suspiro. Enquanto em *Quebra-cabeças de vidro em suspenso*, é o desejo próprio que se converte em resignação – é a própria vontade consentida como impossibilidade.

Por fim, meu próprio desejo é que a impermanência, ao menos de quando em quando, me escape por alguns instantes, que a persistência das sensações não seja tão breve – por isso, espero que todos os dias, eu possa *perder um pouco de tempo*.

“(...) Sinto a fragilidade das coisas no tempo.

Dentro do meu coração, sinto que não deveríamos nos agarrar a nada.

Tudo escorrega por entre os dedos.

Tudo o que tentamos pegar se dissolve.

Tudo desaparece como névoas e sonhos...

O tempo é uma coisa estranha.

(...) Às vezes me levanto no meio da noite  
e faço parar todos os relógios...”

(Der Rosenkavalier, Ato 1)

## Capítulo 2 - As peripécias do caos

Segundo o dicionário Michaelis, a definição de peripécia é “acontecimento num poema, numa peça teatral etc., que muda o desenrolar dos acontecimentos, em geral, de modo imprevisto e imprime novas características aos personagens e à situação.” Poderíamos falar sobre o caos de diversas maneiras, a partir de diferentes olhares, diferentes disciplinas, a partir dos diferentes sentidos que uma palavra pode significar cada vez que proferida. O caos é assim – possível. Todavia, me agrada instaurar este capítulo discorrendo sobre a característica essencial da vida que é ser regida por surpresas.

Talvez, metáforas se tornem essenciais para as linhas que seguem. Minha mãe me dizia, muitas vezes em tom de conforto, que “a vida é uma caixinha de surpresas” e, que essa é uma de suas coisas mais interessantes. Hoje reconheço fortemente que sim – porquanto meu presente é algo inimaginado – sequer *sonhei* com tais circunstâncias – se, descartarmos análises superficiais, logicamente. O que está no cerne de um acontecimento particular tão improvável quanto um nascimento – como a configuração de cada instante presente concebido por infindáveis variáveis, senão o caos?

A definição de peripécia se adequa bem à vida cotidiana também. Até aos mais precavidos também chegam os imprevistos que demandam alguma ação – em determinado nível. Buscamos ordem, simetria e beleza – mas estas, não competem à real natureza das coisas/acontecimentos. São antropomorfismos estéticos. O mundo e a matéria são acidentais e, deveras complexos, todavia – no que tange o universo,

Guardemo-nos de atribuir-lhe insensibilidade e falta de razão, ou o oposto disso; ele não é perfeito nem belo, nem nobre, nem quer tornar-se nada disso, ele absolutamente não procura imitar o homem! Ele não é absolutamente tocado por nenhum de nossos juízos estéticos e morais! (Nietzsche, 2012, p. 127)

Ou seja – não faz sentido atribuir características próprias dos seres humanos à natureza do mundo e da vida em geral – são as sensações

humanas que supõem qualquer ordem aos eventos mundanos. Os acontecimentos possuem em si, seus inerentes graus de desordem – conferidos pela atuação da entropia. “É a entropia, e não a energia, que faz as pedras permanecerem no chão e o mundo girar (Rovelli, 2018, p. 128)”. Poder-se-ia elucidar através da física sobre as formas como a entropia atua nos dinamismos do mundo – porém, acredito que é suficiente salientar que,

Todo o devir cósmico é um processo gradual de desordem (...) O que desencadeia os eventos do mundo, o que escreve a história do mundo, é a irresistível mistura de todas as coisas, que vai das poucas configurações ordenadas às incontáveis configurações desordenadas. O universo inteiro é como uma montanha que desmorona aos poucos. Como uma estrutura que se desmancha gradualmente. (*Ibidem*, p. 128-129)

Essa irresistível mistura de todas as coisas – é o que torna o preâmbulo da vida, a surpresa. “Os problemas fundamentais da vida podem ser descritos em termos de *criação* e de transmissão de mensagens genéticas em presença do acaso (Ruelle, 1993, p. 14)”. Ora, é evidente que não possuímos nenhum poder sobre as circunstâncias de nosso nascimento – e, amiúde, nem de nosso inevitável esgotamento – que é a nossa última surpresa: a sensação de morrer.

Os adjetivos que utilizamos para designar as características das coisas/acontecimentos – são, máxime, “nossas metáforas e nossas igualações conceituais do mundo desigual (Mess, 2011, p. 52)”.

Nietzsche afirma, que “constantemente o caos ainda trabalha em nosso espírito: conceitos, imagens, sensações são postas de modo acidental [*zufällig*] um ao lado do outro, jogados como dados [*gewürfelt*] (KSA 9, 11[121])”. O caos atua em nós como atuamos nele – ele é meio e substância dos acontecimentos.

Por mais que Nietzsche, ao refutar os propósitos, anule o acaso, “pois apenas em relação a um mundo de propósitos tem sentido a palavra “acaso” (2012, p. 127), em uma anotação póstuma – encontra-se sua teoria do acaso:

Teoria do acaso [*Zufalls*], a alma como um ser seletivo e que se alimenta de si, extremamente inteligente [*Klug*] e continuamente criativa (estas forças criativas geralmente são ignoradas! Compreendidas apenas como “passivas”). Eu reconheci a *força criativa* no meio dos acasos – o acaso é mesmo apenas uma colisão

[*Aufeinanderstossen*] de impulsos criativos [*schaffende Impulse*] (KSA 10, 24[28]).

Cabe evocar aqui, novamente, o impulso criador da duração de Bergson – a criação é recorrente na obra de ambos os filósofos e, se para Bergson, “a vida é criação contínua de imprevisível novidade, em que, a todo momento há o jorro ininterrupto de novidade (apud Dias, 2012, p. 160)”, já Nietzsche, “elabora o conceito de vida como “vontade criadora” [*schaffender Wille*] a partir da arte, “o grande estimulante da vida” (*Ibidem*, p. 162)”.

Partindo do pressuposto que o acaso é a colisão dos impulsos criativos – e, se da criação contínua irrompe a novidade – como característica inata da vida, que deseja criar – a arte realmente toca o caos (cf. Deleuze e Guattari)<sup>7</sup> – porquanto a vontade de potência de Nietzsche que compete à vida, como “matriz geral de todo o devir, relação conflituosa de forças que esculpe a cada instante todo fenômeno do mundo, vivo ou não, material ou não (*Ibidem*, p. 162)” deriva de uma complexidade que também lhe é constituinte: que não toca os juízos estéticos “demasiado humanos” – e, se manifesta em um jogo de emergências regido pelo acaso.

Os dois filósofos partilham da ideia de que a essência da vida não é elucidada pela ciência, em termos de adaptação ou de conservação, mas pela arte, enquanto criação (...) Nietzsche se apodera do termo *criação* para designar um tipo de fazer que não se esgota em um único ato, nem em inúmeros atos. E vai mais além dessa atitude: amplia a noção de arte para dar conta dos atos que produzem continuamente a vida (...) Bergson afirma que nós vivemos a cada instante uma criação – a da nossa própria existência, aquela de nossas próprias obras. Estamos sempre criando algo de radicalmente novo, de imprevisível novidade que parece prosseguir através do universo. Essa impressão é tão única que, frequentemente, ele a compara à impressão de originalidade que a obra de arte produz (*Ibidem*, p. 162-166).

Tal criação que compete à vida como característica fundamental, instaura a imprevisibilidade ao passo que se comporta de acordo com o acaso presente em sua ontologia – é um sistema (ou uma condição) profundamente caótica. E, a partir das lentes de tal reflexão, destruir também é criar. Por mais

---

<sup>7</sup> Ver mais em: Deleuze e Guattari. *Do caos ao cérebro* In: *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010.

que a criação seja um processo contínuo, a efemeridade é a marca de todo ato criativo ou criação particular – por isso, a “vontade criadora é afirmação de temporalidade (*Ibidem*, p. 164)”.

O caos, é o nosso fio de Ariadne – é o que nos reconduz à realidade, à real natureza das coisas/acontecimentos. Por fim, vale suscitar que Bergson, afirma que a criação se dá a partir dos atos livres – e, como disse Sartre, estamos condenados à liberdade – e, logo, a manipular o caos. Como em *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma* (Figura 12), a vida se dá sempre por embates (colisões) de impulsos criativos – logo, de acasos.



Figura 12 – Pieter Bruegel, o Velho – Combate entre o Carnaval e a Quaresma (1559)  
pintura sobre madeira 118 cm x 163,7 cm x 3,3 cm

Fonte: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

## 2.1 - A incerteza ou a fragilidade das coisas e a irreversibilidade



Figura 13 – Felipe Dias Diaz – Espera (2023) porta-jóias e estilhaços de vidro.

Fonte: acervo pessoal.

Me agrada a imposição do vidro em estilhaços aos mais variados objetos e materiais – talvez seja minha reação à fragilidade que a tudo concerne – e poderíamos supor tal atitude como um certo pragmatismo, porquanto são aceitas as incertezas, o descontrole.

Diz Ilya Prigogine, ao questionar a teoria física da dinâmica por dispor de uma negação do tempo ao considerar a reversibilidade: “Nenhuma especulação, nenhum saber jamais afirmou a equivalência entre o que se faz e o que se desfaz (1988, p. 25)”. Nada se cria novamente ou retorna, a *mesma* flor nunca floresce outra vez após morrer, o ocaso de ontem nunca se repetirá e nenhum ser humano jamais rejuvenesceu – e isso se estende ao complexo território dos afetos – não existe permanência efetiva no que tange as sensações – porquanto são sempre criações; invenções e se esgotam em si mesmas – podem aparentar repetir-se, como a quem toma sempre o mesmo trajeto, mas até nestes casos, em seus tempos devidos se desfiguram e, tornam-se outras.

O caos compreende as incertezas – já a fragilidade, essa, é fruto do tempo – ou de ambos. A segunda lei da termodinâmica é a lei que trata da entropia – e, ela tende a aumentar com o tempo. Nesse sentido, o universo chegará um dia à morte térmica. O grau de desordem dos sistemas sempre aumenta com o tempo – inclusive no nosso corpo, provocando o envelhecimento e a morte – nosso estado de máxima entropia.

Em síntese, todos os castelos são de areia – cada qual em sua efemeridade própria. Habitamos a dúvida da duração – substancialmente no que tange a nossa própria – e das matérias sensíveis de nossa experiência. Porém, somos metamórficos – e não digo isso no que se refere aos corpos – mas como condição: “A metamorfose é a condição que obriga um ser vivo a chocar o outro em si, sem jamais poder ser inteiramente ele mesmo e também sem poder confundir-se ou fundir-se inteiramente no outro (Coccia, 2020, p. 53)”. Essa definição pode se aplicar à genética e átomos dos quais somos constituídos e estendida ao âmbito dos sentidos – fundamentalmente nos processos que influem nosso modo de nos relacionarmos com o mundo.

Ao acaso; à incerteza damos o crédito pelas colisões de impulsos criativos particulares que se fundam na virtude de sua própria relação – nesse aspecto, o outro está sempre presente na ontologia das sensações partilhadas – e, partindo do pressuposto que o outro é uma entidade *variável* visto que dispõe da liberdade criadora – não existe estabilidade alguma nas sensações que nos parecem cotidianas.

A *ordem dos afetos* ou das sensações é tão frágil ou mais do que a da matéria, por mais que a entropia nela não atue – não existe nenhum recurso de proteção a que possa recorrer a consciência: primeiro, pois a consciência mesma é duração – segundo, ao passo que se toma por objeto a complexidade das sensações, torna-se perceptível a irreversibilidade do sensível – cada dor e cada prazer se extinguem em si, aos menos os prazeres, estes, sempre se extinguem – e a dor pode persistir enquanto persiste a memória – pois, sem esta, a sensação nunca nem lhe pareceria a mesma.

Na realidade, não existem permanências – o que realmente existe são os variados graus de incerteza e desordem inerentes a cada acontecimento que implicam o emergir de sensações únicas e a duração de ambos – logo, podemos supor a irreversibilidade como carácter fundamental da natureza – nesse sentido, o fator tempo pode servir de amparo à afirmação de duas formas: a partir da influencia da entropia e da tradicional flecha do tempo que ruma indefinidamente ao futuro.

Em relação à irreversibilidade dos afetos – à impossibilidade de se amar ao mesmo modo no tempo – me permito uma leitura *particular* de *O beijo* (Figura 14) de Gustav Klimt, interpretando as possíveis imagens de tempo presentes na obra. O fascínio que envolve o beijo, o abraço que circunscreve – deparam-se com o desfiladeiro. Poder-se-ia supor que este paradoxo remete aos perigos sensíveis do amor – todavia, não tomo o espaço à direita de quem observa o quadro como pungente, de forma alguma – entendo tal espaço como o indício de uma ausência; de um vazio – uma alegoria à efemeridade da sensação.



Figura 14 – Gustav Klimt – *O beijo* (1907-1908) óleo e folhas de ouro sobre tela

Fonte: Belvedere, Vienna

Podemos esquadrihar ainda mais este espaço vazio que Klimt nos oferece: É na *Teogonia* de Hesíodo, que encontramos a primeira menção ao caos em relação à natureza das coisas – este, seria “a personificação do vazio primordial, anterior à criação, no tempo em que a ordem ainda não tinha sido imposta aos elementos do mundo (Grimal, 1997, p. 73)”. Todavia etimologicamente, caos não significa propriamente o vazio,

*Kháos* deriva do verbo *khaínein*, significa o entreabrir-se de algo, o hiato, o abrir-se da boca num bocejo, a alvorada matinal entre céu e terra (...) O bocejo matinal do caos espreguiça o olhar para ver, no lusco-fusco da manhã, a aurora de uma possibilidade inocente. “De repente” uma sensação se aproxima de uma imagem nova, um conceito antigo se embate com novas percepções, eles se avizinham entre si, nos deixando perplexos diante da configuração que se apresenta (Mess, 2011, p. 54).

O vazio que Klimt nos presenteia – pelas vias de demasiada delicadeza, ao ponto que podemos supor a própria condição de fragilidade da ordem dos afetos em sua pintura – a partir da efemeridade que possivelmente suscita –

abre-se ao caos e às possibilidades da criação (sensações outras) e, sem dúvida, projeta alguma inocência em sua espera.

Sem dúvida, o manto está “encasulando-os à parte do mundo exterior (Kindersley, 2018, p. 198)” – de modo que estão como que fora do tempo – suspensos em uma espécie de parcela de eternidade. Podemos lhe conceder *poeticamente* tal atributo, diante da bem sucedida *sobrevivência* da imagem.

Do tempo, sempre emergem particularidades e dialéticas. Disponho de certo encanto pelos paradoxos, portanto, os pensamentos expostos e as plasticidades criadas realizam frequentes visitas à contradição. O que me suscita em *O beijo* de Klimt – é justamente o paradoxo do desejo por uma *duração outra* – que não cabe si própria.



Figura 15 – Anselm Kiefer – Atanor (2007) emulsão, goma laca, óleo, giz, chumbo, prata e ouro sobre tela.

Fonte: Musée du Louvre

Outra obra que desencadeia reflexões acerca da condição de fragilidade do ser humano – ao passo que também “explora noções de espaço, tempo e memória, além do poder transcendente da arte (*Ibidem*, p. 246)” é *Atanor* (Figura 15) de Anselm Kiefer.

Kiefer nos oferece um cosmos que dança – como um puro acontecimento – nele, não há estaticidade. Em contraponto, encontra-se um corpo inerte – possivelmente morto: é a dança de Shiva, o destruidor. “Se o mundo é governado por Shiva dançante, deve haver 10 mil Shivas dançantes, numa grande dança comum, como num quadro de Matisse (Rovelli, 2018, p. 22)”. É a dança da renovação; da criação contínua; da fragilidade do acontecimento.

A transformação está demasiadamente aparente em *Atanor* – desde o título às palavras incorporadas na obra: *nigredo*, *albedo* e *rubedo*. “Esses termos latinos correspondem às três fases principais do processo alquímico (Kindersley, 2018, p. 247)”. Já a expressão *Atanor* designa o forno utilizado pelos alquimistas nos tempos medievais na tentativa de transformar metais comuns em ouro.

Mas o que está voga em *Atanor*, são as transições que competem ao próprio ser humano. Kiefer,

descreveu-a como um autorretrato, além de uma imagem da humanidade: “Eu sou aquele homem... o homem está ligado ao universo e em metamorfose, e vai renascer. Mas é uma obra triste, pois ele não sabe por que renasce” (apud Kindersley, 2018, p. 246).

Assim que nos adaptamos a algo – os fatores tempo e caos, às suas maneiras, transformam os conteúdos sensíveis em obsoletos quando estes persistem. Aqui, o renascimento não é a oportunidade de uma vida outra – diferencia-se por demasiado do conceito cristão. É a *necessidade* do esquecimento que está em jogo – só ele pode nos manter em contato com a realidade. Se persistimos com associações que não mais concernem ao instante vivido nos desassociamos do real ou do que existe. A metamorfose é o único modo de mantermo-nos despertos.

A sombra da saudade é uma intempérie à compreensão dos consuetos renascimentos – é de praxe que se busque uma ordem estável, coberta por similitudes, mesmo que através da fabulação. Porém, nada escapa da metamorfose, do renascimento:

Os seres vivos estão incessantemente trocando matéria, ideias, formas, e bricolando com seus corpos e espíritos a partir dos corpos e espíritos de outros. (...) Tudo o que vive o faz pela metamorfose (...) A reciclagem imposta pela metamorfose ao mais ínfimo pedaço de matéria neste mundo é o que impede qualquer forma de ciclo, qualquer forma de retorno ao idêntico (Coccia, 2020, p. 129).

A metamorfose implica à irreversibilidade – ao ponto que tudo converge à característica fundamental da duração: o impulso criador. É pelas veredas da atuação do *élan vital* – que se funda o “jorro de novidades” e, a caixinha de surpresas que é a vida, frente ao custo das ininterruptas e variadas mortes, as quais experienciamos ao longo do tempo. Ademais, Anselm Kiefer, ainda,

fez duas esculturas, incorporando chumbo e girassóis, para completar a pintura, que fica encaixada num arco sobre uma escada. Essas obras também aludem à mudança de estados: *Dânae*, uma princesa seduzida por Zeus sob a forma de uma chuva de ouro, e *Hortus Conclusus* (“jardim cercado”, em latim), um símbolo medieval da virgindade de Maria e do paraíso (Kindersley, 2018, p. 246-247).



Figura 16 – Anselm Kiefer – *Dânae* (2007) chumbo, ouro, resina.

Fonte: Musée du Louvre



Figura 17 – Anselm Kiefer – Hortus Conclusus (2007) gesso, goma-laca, cartão, carvão, carvão vegetal, silicone com vestígios de dourado.

Fonte: Musée du Louvre

Em *Dânae* e *Hortus Conclusus* (Figuras 16 e 17), há o teor paradoxal do encontro entre os girassóis e o chumbo – matérias que dispõem de durações tão particulares e divergentes – essa alusão às mudanças de estados, reforçadas pelos títulos das obras – se manifestam como uma *reação* à fragilidade das coisas. A própria inclusão dos objetos no estatuto da arte, também, já desempenha a mesma finalidade: são atribuídas novas noções de tempo, de duração, à experiência da matéria.

Afinal, podemos dizer que obstinadamente, os girassóis não são de chumbo e, à toa, se metamorfoseiam, assim como nós e nosso conteúdo sensível. A permanência e a estabilidade são puramente, mais antropomorfismos estéticos: o real é frágil e, para nossa sorte ou azar, irreversível.

Às voltas de tal consciência, se concebeu *Espera* (Figura 13). Advém de um sentimento que escapa – que se encerra em si mesmo – do qual só guardo senão fragmentos.

A valoração de objetos que os levam a ser acondicionados de uma maneira específica, como se estivessem configurados em uma espécie de eternidade, resguardados às intempéries, é um dos motivos compreendidos

pelo objeto: se não assistimos ao seu desvanecer, é porque antes, desvanecemos nós. Vão-se os dedos e ficam os anéis.

Pode-se dizer que há um teor irônico em *Espera* – ao passo que objetos tão desprezados como os estilhaços são impostos ao âmbito das coisas as quais se atribui valor. Nesse sentido, é implícito ao gesto, uma crítica aos sistemas de valoração das coisas, sejam estas materiais ou fenomênicas.

O estilhaços são eles próprios uma imagem de irreversibilidade. Sob tal ótica, realmente, do irreversível só podemos guardar suas lascas, sob o amparo da memória. Quanto vale uma lasca ou uma lembrança?

Talvez, *Espera* seja antes verbo no imperativo do que substantivo – uma “exclamação”, um pedido para que certas sensações se demorem mais um pouco a dissipar-se.



Figura 18 – Felipe Dias Diaz – *Espera* (detalhe) (2023) porta-jóias e estilhaços de vidro.

Fonte: acervo pessoal.

No fundo, somos frágeis como vidro – nossas sensações, frágeis como pétalas que se desvencilham ao vento. O vidro não é tão somente cortante – é delicado. Em *Espera*, é antes a sua fragilidade que é evocada, que a sua pungência.

Realmente, é plausível associar o porta-jóias a um receptáculo de memórias – ainda mais se revelo, que foi um presente de quinze anos recebido por minha mãe, que completa sessenta nos próximos dias. É por certo um objeto de memórias – naturalmente, esfumaçadas pelo tempo. E, me parece que os estilhaços simbolizam com coerência o conteúdo mnemônico. Tal imagem de memória não foi plenamente intuída no gesto instaurador – ainda assim, me foi suscitada após a concepção.

O que realmente transbordou em gesto, foram as sensações que evaporaram – uma coleção de coisas dissolvidas – e todas as incertezas que concernem ao que permanece cristalizado. Nesse sentido, só as posso colecionar na memória. Talvez, a questão da memória esteja mais presente no gesto do que sequer eu sabia.

Talvez, o gesto compreenda justamente, um anseio pela sobrevivência das sensações.

No entanto, só resta *Esperar* – até que tudo vire memória... ou silêncio.

## 2.2 - Bruma: a complexidade e a patologia contemporânea do pensamento



Figura 19 – Felipe Dias Diaz – Bruma (2023) metal, vidro fumê, lâmpada e estilhaços de vidro.

Fonte: acervo pessoal.

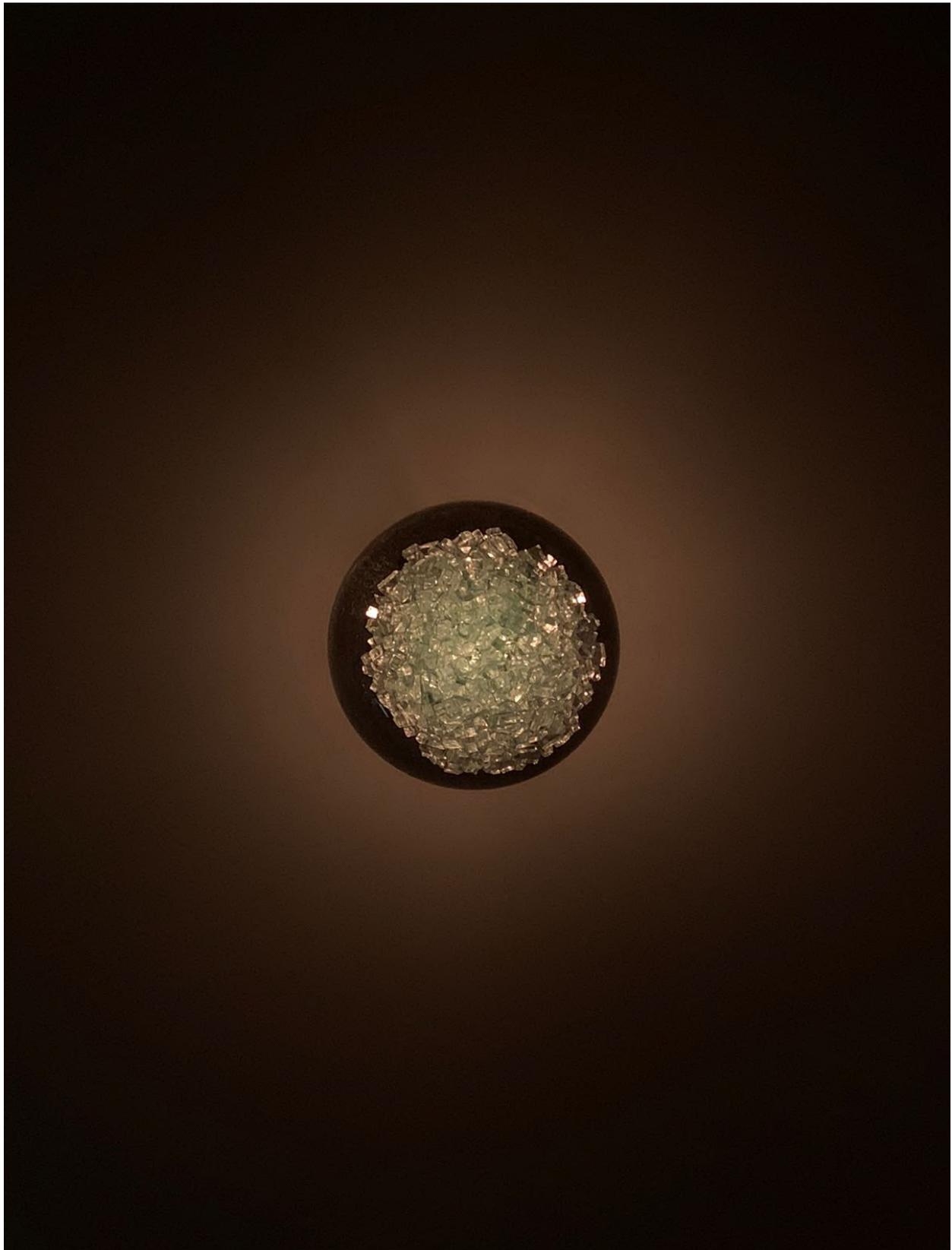


Figura 20 – Felipe Dias Diaz – Bruma (2023) (detalhe) metal, vidro fumê, lâmpada e estilhaços de vidro.

Fonte: acervo pessoal.



Figura 21 – Felipe Dias Diaz – Bruma (2023) (detalhe) metal, vidro fumê, lâmpada e estilhaços de vidro.

Fonte: acervo pessoal.

*Bruma* (Figura 19) é uma efervescência do caos – uma nebulosidade. Algo que permeia os regimes de visibilidade de um real anárquico – é a ubíqua tomada por real puras silhuetas.

É algo que está *entre* o visível e o invisível. Uma luz brusca a transpassa; nos chega rarefeita de tal modo que precisamos lhe impor algo para assim podermos ver.

Impondo-lhe realidade.

É em nossa incapacidade de apreender a real natureza das coisas que se instaura o gesto – no êxtase de aceitar que certas coisas nos escapam devido à complexidade de seus sistemas e, de algum modo, humildemente isentar-se.

*Bruma* é sobre o que eu *não sei*, é sobre *não saber* – possivelmente um paradoxo: o visível não é necessariamente *real*. Existe um jogo cósmico de interações e acasos que turvam a visão.

Quando pequeno, fiquei impressionado a primeira vez que vi, que nos invólucros das lâmpadas, o que ali se acumulava, como costumeiro em nossos verões, era senão uma imagem da morte: imensuráveis insetos que assim como Ícaro voaram ao sol.

O acúmulo de suas mortes deixavam a luz tênue e por algum motivo, me acostumei a sempre repará-los em seus parcos corpos; pontos ínfimos do âmbito cotidiano.

Foram senão eles e suas mortes que interviram no regime do visível: ao mesmo tempo que temperavam a luz, saltavam aos olhos em sua (in)significância.

Na verdade, tal evocação concerne ao gesto que instaura *Bruma* duplamente: por certo, a memória dos insetos nas cúpulas de vidro – converteu-se na imagem a qual buscava para materializar certas questões. Ainda, há o fato de que, na funérea marcha dos insetos às lâmpadas, não existe nenhuma forma de atração – não são suicidas por prazer. O que a luz proporciona a eles – é simplesmente caos. Ela interfere em seus sistemas de orientação ao voo. Em suma, os impede de *ver*.

Em *Bruma*, o que está em questão é puramente o jogo entre o visível e o real – e, logo, o que está entre eles: toda a complexidade.

Não são mais insetos mortos que nos privam à luz das coisas – é a própria transparência ínsita do vidro; a transparência da razão – que em demasiada inocência, difunde sínteses e reduções.

Logo ao início da presente dissertação, foram levantadas questões que tocam o conceito de *realidade*, a partir das seguintes perguntas: “o que é real?” e “o que existe?”. De fato, o real é dúbio, é impreciso – justamente por ser deveras complexo. Por isso, “não se trata de retomar a ambição do pensamento simples, que é a de controlar e dominar o real. Trata-se de exercer um pensamento capaz de lidar com o real, de com ele dialogar e negociar (Morin, 2015, p. 6)”. Para tanto, aceitar as incertezas e a presença do caos em nossas vidas é parte da construção de sentido, pois somente após a noção de descontrole estar cristalizada em nós, que podemos inferir a condição complexa que possuem os acontecimentos.

Pedimos legitimamente ao pensamento que dissipe as brumas e as trevas, que ponha ordem e clareza no real, que revele as leis que o governam. A palavra complexidade só pode exprimir nosso incômodo, nossa confusão, nossa incapacidade para definir de modo simples, para nomear de modo claro, para ordenar nossas ideias.

O conhecimento científico também foi durante muito tempo e com frequência ainda continua sendo concebido como tendo por missão dissipar a aparente complexidade dos fenômenos a fim de revelar a ordem simples que eles obedecem.

Mas se resulta que os modos simplificadores de conhecimento mutilam ainda mais do que exprimem as realidades ou os fenômenos de que tratam, torna-se evidente que eles produzem mais cegueira do que elucidação (*Ibidem*, p. 5).

A ontologia de uma obra de arte é mais um dos terrenos em que a complexidade se alastra – esta, sempre escapa às suscetibilidades que envolvem as leituras particulares. No cerne de cada acontecimento, de cada ontologia, existem diversas interações, retroações, metamorfoses, variáveis, acasos. Como disse Adorno: “a totalidade é a não verdade”.

Nem a unicidade – é demasiado lógico que não podemos ser reducionistas e desejar inferir sobre os padrões de um fenômeno a partir da observação de um acontecimento isolado. Todavia, ao passo que temos em vista que as disciplinas também são acontecimentos – essa redução se alastra pelo pensamento – muitas vezes através de um falso senso de pragmatismo.

Diálogos à parte, os campos são bem delimitados – cada qual com suas questões – todos buscando sínteses.

O pensamento simplificador é incapaz de conceber a conjunção do uno e do múltiplo (*unitat multiplex*). Ou ele unifica abstratamente ao anular a diversidade, ou, ao contrário, justapõe a diversidade sem conceber a unidade. Assim, chega-se à inteligência cega. A inteligência cega destrói os conjuntos e as totalidades, isola todos os objetos de seu meio ambiente. Ela não pode conceber o elo inseparável entre o observador e a coisa observada. As realidades-chaves são desintegradas. Elas passam por entre as fendas que separam as disciplinas. (...) A metodologia dominante produz um obscurantismo acrescido, já que não há mais associação entre os elementos disjuntos do saber, não há possibilidade de registrá-los e refleti-los (*Ibidem*, p. 12).

Por isso, aqui, dilui-se a dicotomia entre arte e vida. Os processos de criação não dizem respeito somente à prática do ateliê – se dilatam e competem à própria duração; aos fazeres que não se dissipam. Afinal, os atravessamentos são tantos, que só temos a perder com tal redução. A arte, a filosofia e a ciência ventilam livremente entre si – ao passo que interrogam o pensamento nas vias em que ele escapa de si mesmo. Além do que, podemos ancorar a presente transdisciplinaridade no fato de que tais disciplinas possuem algo em comum, elas “querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos (Deleuze, Guattari, 2010, p. 238)”.

“O artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião (*Ibidem*, p. 240)”. A poética visual apresentada e a desenvolvida nos presentes escritos, são assumidamente, um enfrentamento às opiniões que buscam relegar a variabilidade caótica e a conseqüente complexidade emergente dos fenômenos para reduzir de maneira sintética ao plano em que a partir dos processos de isolamento ou redução é possível descrever fundamentos cognoscíveis de onde derivam as possibilidades de instauração dos paradigmas.

Portanto, para evitar a bruma que nos turve a visão, abraço as três filhas do caos: “as Caoides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas do pensamento ou da criação. Chamam-se de caoides as realidades produzidas em planos que recortam o caos (*Ibidem*, p. 245)”. E a realidade própria – quando dispersados os firmamentos aos quais a experiência se agarra – é

caos; complexidade destituída pelo pensamento que dispõe de uma necessidade de sentir-se amparado.

“Há aqueles que acreditam que existem respostas simples e aqueles que não acreditam que qualquer simplificação é possível sem uma distorção severa (Taleb, p. 24-25)”. Nesse ponto, ao assumirmos a segunda postura, instauramos uma dialética com Descartes, que colocou “como princípio de verdade as ideias “claras e distintas”, ou seja, o próprio pensamento disjuntivo (Morin, 2015, p. 11)”.

O complexo, do latim *complexus*, “o que é tecido junto”, deriva do verbo depoente *complecti*, que significa “abraçar, abarcar”. Uma postura que abraça a complexidade para melhor descrever os fenômenos antropossociais – é uma demanda urgente.

Esse “tecido de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas (*Ibidem*, p. 13)” é o que se sobressai quando rasgamos o guarda-sol do firmamento. E, ela é “efetivamente o tecido dos acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico (*Ibidem*, p. 13)”. É um tanto paradoxal – porquanto o guarda-sol do firmamento que ancora os subterfúgios evasivos ao caos, rechaça a realidade e, traz à tona a bruma; a ablepsia do pensamento.

Assim, no paradigma da disjunção/redução/unidimensionalização, seria preciso substituir um paradigma de distinção/conjunção, que permite distinguir sem disjungir, de associar sem identificar ou reduzir. Esse paradigma comportaria um princípio dialógico e translógico, que integraria a lógica clássica sem deixar de levar em conta seus limites *de facto* (problemas de contradição) e *de jure* (limites do formalismo). Ele traria em si o princípio do *Unitas multiplex*, que escapa à unidade abstrata do alto (holismo) e do baixo (reducionismo) (*Ibidem*, p. 15).

É nesse desejo, de que o pensamento abarque o princípio do *Unitas multiplex* – a conjunção do uno e do múltiplo – para melhor compreender o real, que reside a apologia para tocar o caos; ou mais do que isso, aceitá-lo e com ele fazer acordos.

Infelizmente, “pouca gente defende o ponto de vista de que a arte é uma ferramenta de investigação da verdade – e não uma tentativa de escapar dela

ou de torná-la mais palatável (Taleb, 2019, p. 20)”. Porém, existem alguns prognósticos: como a recente alteração do nome do programa de pós-graduação ao qual a presente dissertação é apresentada, que retirou a delimitação “visuais” às artes. A arte não deve ser reduzida, ela se manifesta das mais diversas formas, inclusive, a partir de gestos aparentemente simples, que ilustram pensamentos complexos. Nesse sentido, não poder-se-ia deixar de assumir uma conduta que vibra no interior da complexidade; do caos e, que ascende à transdisciplinaridade para discorrer os processos criativos.

A patologia moderna da mente está na hipersimplificação que não deixa ver a complexidade do real. A patologia da ideia está no idealismo, onde a ideia oculta a realidade que ela tem por missão traduzir e assumir como a única real. A doença da teoria está no doutrinário e no dogmatismo, que fecham a teoria nela mesma e a enrijecem (Morin, 2015, p. 15).

Que não fechemos a arte nela mesma, ela necessita de maleabilidade para tocar o caos e, restituir a realidade aos olhos. Um exemplo de trabalho que recorre à transdisciplinaridade ao mesmo tempo em que interroga a complexidade existente em determinado sistema, é o projeto *Vênus* de Roberto Jacoby, “uma arte dos meios de comunicação”, como chamava. Jacoby,

Nos anos 1990, iniciou uma rede de intercâmbios de objetos e serviços entre artistas plásticos, escritores e não-artistas que chegou a envolver quinhentas pessoas. Tudo era anunciado em um site na internet, e aqueles que se associavam recebiam uma dotação em moeda *Vênus* (nome do programa), com a qual pagavam os bens ou serviços intercambiados na rede: segundo ele, tratava-se de “criar um lugar não ‘fora’ da ‘sociedade’, mas com os elementos que essa mesma sociedade promovia”, suscitando, mais do que uma crítica social, “uma interrogação prática sobre a monetarização” das relações sociais (Canclini, 2016, p. 138).

Pelas vias da comunicação, Jacoby interpelou um fenômeno que nos escapa à qualquer redução. Não podemos inferir ou mesmo apreender (se é que podemos realmente apreendê-la) de maneira simples e reducionista a monetarização das relações sociais, assim como não podemos discorrer através do holismo sem distorcer os vínculos com a realidade. Porém, a arte pode servir de amparo para se perscrutar sistemas complexos antropossociais.



Figura 22 – Roberto Jacoby – Sem Título (cédula Vênus) Projeto Vênus (2001-2006) impressão em papel.

Fonte: [www.archivosenuso.org](http://www.archivosenuso.org)

O que fez Jacoby, foi o que Deleuze e Guattari chamam de uma “composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos – como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido (2010, p. 241)”. *Vênus* faz emergir a visão; a sensação – de algo que nos escapa: conceber a real natureza da inextrincável monetarização das relações sociais – pois, não dispomos de meios para contemplar a complexidade da questão.

O próprio sistema das artes; os meios de produção e circulação da arte na contemporaneidade estão cada vez mais complexos – temática discorrida por Lucia Santaella em *A condição inter e transdisciplinar da arte na cultura contemporânea* (2017)<sup>8</sup>. E no que tange a educação artística e os estudos relativos à complexidade e à transdisciplinaridade – cada vez mais se encontram projetos pedagógicos pilotos em que se leva em consideração a complexidade e, destarte, dispõem de abordagens transdisciplinares – e, também estão crescendo o número de publicações sobre o tema e resultados destes projetos.

Por fim, me entretém pensar que posso, finalizar o presente subcapítulo com a seguinte passagem de Deleuze e Guattari sobre “o mergulho do cérebro no caos” –

Neste mergulho, diríamos que se extrai do caos a sombra do “povo por vir”, tal como a arte o invoca, mas também a filosofia, a ciência: povo-massa, povo-mundo, povo-cérebro, povo-caos. Pensamento não-pensante que se esconde nos três, como o conceito não conceitual de Klee ou o silêncio interior de Kandinsky. É aí que os conceitos, as sensações, as funções se tornam indecidíveis, ao mesmo tempo que a filosofia, a arte e a ciência, indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra, que se estende através de sua natureza diferente e não cessa de acompanhá-los (2010, p. 257).

---

<sup>8</sup> DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v4i1.12048>

## 2.3 - Narrativas (in)disciplinares ou uma fórmula para se medir o acaso



Figura 23 – Felipe Dias Diaz – Narrativas (In)disciplinares (2022) impressão sobre placas de PVC. [Para visualizar quadro a quadro, [clique aqui](#)]

Fonte: acervo pessoal.

O que pode emergir, quando em uma criação material lhe são atribuídos significantes antes de sua concepção? Essa é uma questão que toca todos os processos criativos dos trabalhos poéticos que instauram as sessões da presente dissertação: a materialidade se funda a partir do desejo de exteriorizar pensamentos complexos visualmente – o que vem à tona imageticamente são tentativas de tradução. Já em *Narrativas (In)disciplinares* (Figura 21), o movimento é outro: em sua ontologia, existe um princípio de operatividade, que precede qualquer significação. Destarte, o caos atua de maneira menos engenhosa, não se embrenha pelas vias das associações que porventura levaram a determinada escolha de material ou de composição e, sim, é convidado para dançar: a partir de determinadas operações que mantém um padrão de execução – o resultado é contingência; os significados a ser

suscitados são determinados exclusivamente pelas operações agenciadas – que dispõem, inelutavelmente, de um certo nível de acaso.

As operações que iniciam e findam a experiência proposta por *Narrativas (In)disciplinares*, fazem parte de um acordo previamente estabelecido, na verdade, o espaço que dispõe de maior grau de acaso, é no seu *meio* – no seu decorrer; no que lhe confere a totalidade e lhe empresta os significados, o “miolo da narrativa”.

Seu marco inicial e final, são como monumentos – foram fixados pra prestar uma homenagem a Chico Buarque e sua canção *Roda Viva* (1967) – não iremos discorrer o contexto social da época na presente sessão – mas também não retiremos a significação que ela carrega frente ao contexto da ditadura civil-militar – e, iremos nos atentar ao teor poético em relação ao caos, à imprevisibilidade: “A gente quer ter voz ativa, no nosso destino mandar, mas eis que chega a roda viva e carrega o destino pra lá” – aqui, entendemos a *roda viva* como o próprio acaso – ou como um dinamismo essencial ao mundo, que escapa a qualquer forma de previsão.

A própria operatividade que instaura o trabalho escapa a qualquer previsão – o que me propus, foi engendrar uma narrativa; um diálogo que mixasse as diferentes formas de arte a partir de um início e fim determinado. Ora, as possibilidades que se abrem em tal proposição são puramente infinitas, são dependentes além do fator pessoal – do temporal e espacial (como quase tudo, avidamente) – minhas escolhas foram fundamentalmente *ao acaso* por razões simples: para além do desígnio de conceber algum sentido à narrativa, o ímpeto se deu no ato de vasculhar todo o meu subjetivo, tudo que me era cognoscível devido aos espaços terrenos e conceituais que passei, no entanto, eu resgatei, não o todo, por demasiado lógico – e sim, o que valia o interesse naquele momento, neste íterim específico do processo criativo, em suma, o que “lá” me era *acessível*.

Todavia, no que concerne o quadro superior central, seria uma mentira demasiada óbvia dizer que sua escolha tem o mesmo grau de acaso que as demais (seria?) – existem razões formais que quando surgem à mente, não as desprezamos à toa. Não poderia me dispor a mensurar o acaso que envolve o

surgimento de tais conceituações, mas de fato, influem e mudam o rumo do processo – então, como mensurar o acaso existente na escolha do quadro superior central ou mesmo equipará-lo ao presente nas escolhas dos demais quadros? A dialética é a seguinte: o fato de existir uma motivação extrínseca à operatividade do ato, seja esta, formal ou conceitual, reduz a quantidade de acaso presente no ato ou a amplifica por razões precedentes ou por adentrar outro âmbito que envolve outras variáveis (neste caso, a variável imagética)?

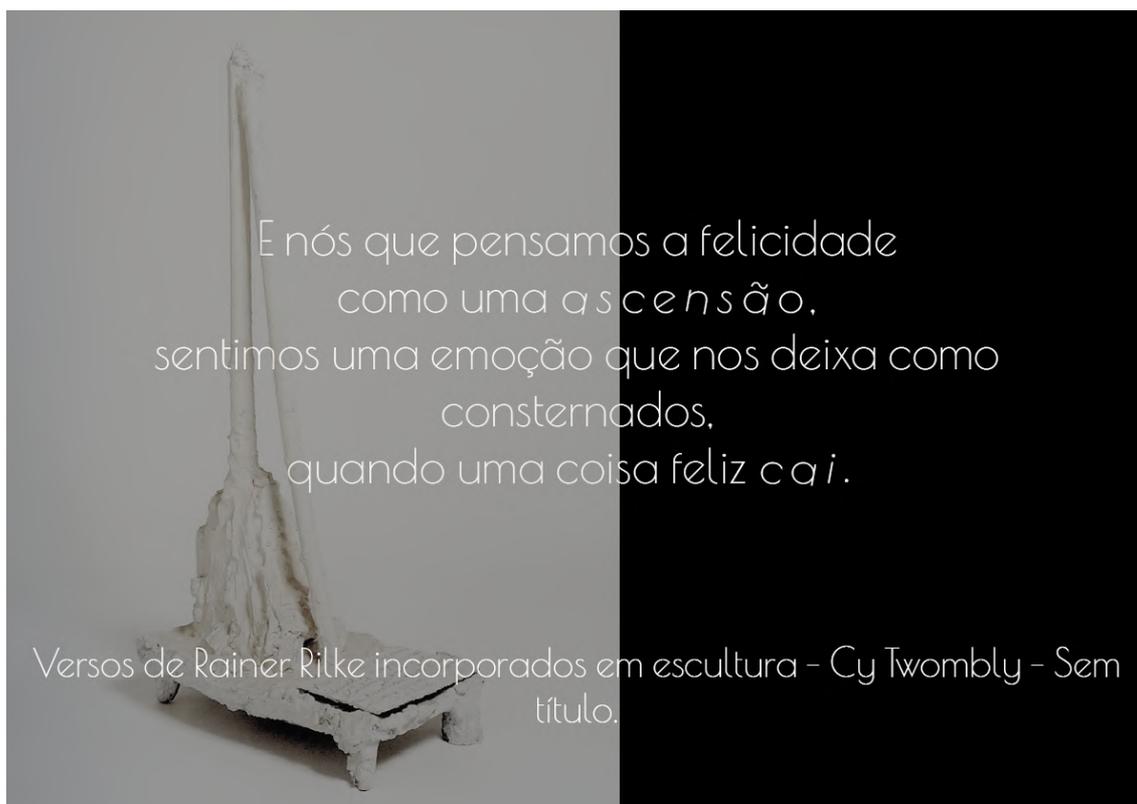


Figura 24 – Felipe Dias Diaz – Narrativas (In)disciplinares (Detalhe) (2022) impressão sobre placas de PVC.

Fonte: acervo pessoal

Eu diria que para respondermos tal questão, necessitaríamos de meios que não dispomos, devido a natureza complexa do problema. É pontualmente aí que perdemos a nossa capacidade de apreender a real natureza de tantas coisas/sistemas: quando os graus de acaso envolvidos em constituintes específicos já não nos são determináveis ou equiparáveis.

Certamente, existe um fascínio por essa obra de Cy Twombly, mas que se dá, justamente, pela incorporação dos versos de Rainer Rilke. Esses versos,

certamente, lhes eram, sobretudo – *acessíveis*. Faziam parte de seu próprio cosmos. No fundo, nada podemos inferir sobre os acasos de tal dupla escolha (objeto e versos): poderíamos até supor, que por certo, ele conheceria tais escritos e os teria lido; mas no que tange a escolha, a correlação – novamente, não dispomos dos meios.

É demasiado lógico que quem cria o significado das obras de arte é o próprio espectador. De todo modo, o quanto será que os críticos e historiadores da arte levam em consideração o fator do acaso?

O poeta francês Paul Valéry ficou surpreso ao ouvir um comentário sobre seus poemas, em que eram descobertos significados que até então lhe haviam escapado (foi-lhe observado que os significados eram produtos do subconsciente, claro) (Taleb, 2019, p. 20).

Ao passo que levamos em consideração o acaso, tornam-se nebulosas as percepções de tudo o que diz respeito ao outro, mas, também, a nós mesmos. Não podemos captar nem a real natureza de uma operação simples, como a que instaura esse trabalho: nos escapa a definição de escolha de um objeto mental ao acaso, mesmo que delimitada através de linguagens específicas (neste caso, as artes em geral). “Por razões de eficiência, o pesquisador, seja ele físico ou médico, utiliza instrumentos cujo funcionamento não compreende (Ruelle, 1993, p. 12)”. E, pelas mesmas razões, os *impulsos criadores* em geral são recheados de desconhecimentos: pois, no fundo, não compreendemos *por qual razão* as coisas são como são.

Isso, de fato, pode reduzir as leituras realizadas até então na presente dissertação como “meros frutos dos processos psicológicos particulares”. E, se assim forem, não o são em vão: pois não cessam de criar; são criação e, por isso, já valem as suas existências. É justamente nesse ponto, nessa ambiguidade, que se dá o tom do diálogo presente em *Narrativas (In)disciplinares* (suposto pela dualidade das cores das placas): os quadros brancos dispõem, de certo modo, de considerações de ordem prática – tencionam ao realismo; são mais objetivos em relação aos quadros pretos que erigem um ser sensível que demonstra maior instabilidade – que não está decidido no que se refere à negação do amor; mas ao contrário: anseia pelas

experiências da vida mesmo enquanto se conforma com a fragilidade e o caos – enquanto o ser instaurado pelas placas brancas, assume de início, “que mais não pode amar” para em seguida apresentar uma postura que poder-se-ia considerar de teor discursivo repleta de negações: relega a memória, a dúvida e a ilusão que traz à vista o sagrado.

É uma ambiguidade que também se dá entre os assumidos “processos psicológicos particulares” – no caso das placas pretas – e um discurso que toca a natureza das coisas – placas brancas – todavia, não existe uma postura que negue o acaso em nenhum dos casos: até as considerações de ordem prática corroboram à compreensão de que processos complexos nos escapam.

Sobre a concepção do diálogo que lhe conferiu teores divergentes nos tons de fala, não existiu uma premeditação – as passagens foram incorporadas ao trabalho ao passo que foram respectivamente selecionadas, não houve uma seleção da totalidade prévia através de juízos poéticos bem discernidos – ou seja, é uma ambiguidade instaurada ao acaso: a totalidade do trabalho é puramente um produto do fenômeno da concepção de um diálogo – que pode ser apreendido pelo espectador ou não: o encadeamento das frases dispostas pode ser prontamente desconsiderado ou não perceptível ao observador – é parte constituinte da operatividade pré-estabelecida ao processo criativo mas não é de fato partícipe da experiência do trabalho – que é pura criação; novidade; acaso.

À luz da mecânica estatística e da teoria da informação, hoje, podemos medir quantidades de acaso presentes em determinadas situações, como no caos molecular e na informação média de uma mensagem. Porém, escapa à compreensão, a quantidade de acaso presente em sistemas/processos mais complexos, como nas tomadas de decisão – máxime nas decisões poéticas. A real condição do *ser* das coisas/acontecimentos, com efeito, não nos é apreendida.

Ora, a *fórmula para se medir o acaso* é justamente uma falha – aqui, tentamos mensurá-lo de forma esdrúxula e débil ao equiparar quantidades de acasos em determinados atos – entretanto, é de sua falibilidade que vem sua luz: assim como Cy Twombly utilizou Rainer Rilke e eu utilizei ambos –

realizamos escolhas que eram *acessíveis* – mas já não podemos *acessar* a real natureza de muitos fenômenos que aparentam ser simples – e, talvez, seja precisamente por essa incapacidade – que precisamos criar. Quando percebemos que falhamos ao mensurar o acaso; que falhamos ao entender a real natureza das coisas devido às complexidades inerentes – podemos, ao menos, *criar despertos*.

## Capítulo 3 - Uma breve coleção de silêncios

Sobre o silêncio, gostaria de começar analisando uma frase: “O medo e até mesmo o pavor suscitados pelo silêncio intensificaram-se (Corbin, 2021, p. 9)”. Sinto a necessidade de concordar com tal asserção – basta uma simples olhada à vida cotidiana em geral e as interpretações correntes do silêncio em meio às relações sociais: parece normal estar ansiando sempre a próxima palavra; o próximo ruído – é uma espécie de ansiedade que se alastra.

Podemos, também, interpretar o silêncio por diferentes modos: o silêncio complacente em uma sociedade opressora; o silêncio como forma de apagamento – destruição de memória, políticas do esquecimento; o silêncio como produto de mecanismos silenciadores/colonizadores; mas, também, o silêncio como uma experiência estética do prazer.

Devemos, certamente, evitar o silêncio em muitos dos sentidos – mas no que compete à ausência das palavras e, que ao mesmo tempo que se configura como ausência *de*, as atravessa de todo modo – esse hiato entre uma palavra e outra, passível de alterar os *sentidos*, pode ser um tanto fascinante – distante de qualquer relação com alguma doutrina, o silêncio é elogiado aqui pontualmente por ser o mar em que navega o repouso – e não o de Hypnos, mas sim o antônimo do ato, o fragmento do instante que é *sempre precedente*: o espaço entre o vazio e a palavra; o vazio e a ação – é necessário percorrer um certo silêncio para fazer surgir um pensamento. Talvez reações instintivas sejam os atos que percorrem um trajeto de silêncio mais curto até sua efetivação. O silêncio é, evidentemente, um espaço de possibilidades, um terreno fértil à criação.

O silêncio, também, mantém uma relação com a intimidade dos lugares, que pode ser apreendida principalmente ao analisar as imagens de silêncio em algumas passagens. Encontramos referências ao recolhimento, à dignidade, ao retiro do pensamento, à resistência, à visão da criança...

Oh silêncio no vão da escada, silêncio nos quartos vizinhos, silêncio lá em cima, no sótão. Oh mãe! Você foi a única que se colocou diante

de todo esse silêncio no tempo em que eu era criança! Que o tomou sobre ti e disse: não te assustes, sou eu. Que teve a coragem, em plena noite, de ser o silêncio para quem tem medo e para aquele que morre de medo! Tu acendes a luz e o ruído, agora, és tu... (Rilke, 1966, p. 43).

Para além da relação do silêncio com certos lugares erigidos pelo ser humano, como as casas, as igrejas, os cemitérios, as prisões, entre outros – os silêncios muitas vezes são constituintes das paisagens naturais – através de “pequenos ruídos que revelam o silêncio e que o criam (Corbin, 2021, p. 41)”.

Henry David Thoreau, diz:

O som é quase parecido ao silêncio: é, na superfície do silêncio, uma bolha que se rompe imediatamente (...), é uma frágil articulação do silêncio que só apraz o nosso nervo auditivo pelo contraste criado. Em proporção com este contraste e à medida que ele intensifica ou exacerba o silêncio, (o ruído) é harmonia e melodia (Thoreau, 2001, p. 48).

Pode existir algo de muito valioso em um simples ruído – seja no seu ímpeto de transfigurar a experiência da percepção de determinadas paisagens quando exacerba os seus silêncios, como em Thoreau; ou através da segurança que dele provém, quando atesta uma presença, no caso, a materna, em Rilke.

Ainda, para além de suas significações intrínsecas à experiência silente, na própria língua, o silêncio, é puro sentido e significante à linguagem; ela “supõe pois a transformação da matéria significativa por excelência (silêncio) em significado apreensíveis, verbalizáveis. A significação é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos (Orlandi, 2007, p. 33)”. É no *continuum* do silêncio que se dão as formas do discurso – “o *silêncio é fundante (Ibidem, p. 29)*”.

John Cage já compreendia isso quando escreveu suas *Conferências* (1961) (Figura 23) – textos; falas produzidas aos mesmos modos que produzia peças de música – são obras muito convenientes ao momento, pois, elas tornam o silêncio, substância – mas, mais do que isso, tornam o *continuum* do silêncio *visível*:

*This lecture was printed in Incontri Musicali, August 1959. There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided. The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the words on the page), but with the rubato which one uses in everyday speech.*

### LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .  
 . If among you are  
 those who wish to get somewhere , let them leave at  
 any moment . What we re-quire is  
 silence ; but what silence requires  
 is that I go on talking . Give any one thought  
 a push : it falls down easily  
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-  
 tainment called a dis-cussion .  
 Shall we have one later ?

⌘

Or , we could simply de-cide not to have a dis-  
 cussion . What ever you like . But  
 now there are silences and the  
 words make help make the  
 silences .

I have nothing to say

poetry and I am saying it and that is  
 as I need it .

is organized

This space of time  
 . We need not fear these silences, —

⌘

LECTURE ON NOTHING / 109

Figura 25 – John Cage – Conferência sobre o nada (detalhe) (1959) impressão sobre papel.

Fonte: Black Mountain College

Seria demasiado difícil realizar uma citação dessa obra através da escrita; ela é demasiada sonora e visual – nela, o silêncio pode ativar diferentes *sentidos*: balança o jogo de significações de tal modo – que a cada segundo em que a linguagem respira, os significantes percorrem livremente o discurso. Todavia – vale exaltar a última linha da página:

“Nós não precisamos temer esses silêncios. –

[Na próxima página, a primeira frase (como se mensura o silêncio do virar a folha, ou melhor como se atribui temporalidade a esses silêncios ao *pronunciá-los* ou mesmo lê-los silenciosamente?) é:]

podemos amá-los . (Cage, 2009, p. 109-110)”.

Marcel Proust cobriu as paredes do seu quarto e pagou os operários para que não fizessem as obras que deveriam efetuar no apartamento de cima. Mais tarde, Kafka exprime o desejo de ter um quarto de hotel que lhe permitisse “isolar-se, calar-se, gozar do silêncio e escrever à noite” (Perrot apud Corbin, 2021, p.19).

De fato, podemos amá-lo. Mas, ainda, existe uma relação íntima entre o silêncio e o próprio amor, prontamente apreensível nas artes em geral e, talvez mais, ele esteja assustadoramente relacionado à nossa capacidade de amar alguém: acredito, que profundamente, só podemos amar aquelas pessoas com as quais, conseguimos compartilhar um certo silêncio.

Se assim for, uma das coisas que isso diz respeito à capacidade de amar das pessoas é: muitas vezes, o objeto do amor é o *simbólico* e, não a *coisa em si*.

E, no mais, me pergunto, como será que ficam aquelas pessoas que temem ou não suportam o silêncio?

3.1 - Apagamentos e esfera jurídica da arte ou como fazer ver o invisível



Figura 26 – Felipe Dias Diaz – Retrato calado (2023) porta-retrato e estilhaços de vidro.

Fonte: acervo pessoal.

Já ficou demasiado evidente que absolutamente tudo se perfaz – no entanto, na memória podem persistir as existências em algum nível. Sejam costumes, línguas, fatos históricos – só podem sobreviver através do trabalho da memória. Para que isso ocorra, é necessária uma espécie de *materialidade* ao acontecimento – que lhe é conferida através dos sentidos ou por algo que suscite os sentidos, como um arquivo ou uma obra de arte.

É pontualmente quando a ausência dessa materialidade não se dá de modo aleatório; quando é imposta por razões específicas em prol de algum interesse (ou simplesmente, premeditada) – que consiste o que chamarei de apagamentos – *apagar*, leia-se o ato de negar qualquer modo de existência – aqui, o silêncio não é metáfora para morte ou esquecimento e, sim, metonímia para mudez.

A esmagadora maioria das línguas indígenas brasileiras foram extintas, não lhes sobra existência, nos escapa toda a dança de seus significantes – e, foram apagadas sob a premeditação de um projeto colonizador. Para além da total negação do existir, a presente sessão também é uma destinada a todos os desaparecidos – vítimas da opressão – que porventura podem (e devem) persistir em memórias.

Novamente, encontramos-nos em face às labirínticas vias da memória e do esquecimento – mas em circunstâncias outras: precisamente, no que se refere ao *direito* de existir. E algo fundamental nesse processo de obtenção da *materialidade* que garante certo modo de existência, é a testemunha. Lapoujade, discorrendo a filosofia da arte de Étienne Soriau, diz:

Atrás, por exemplo, do sujeito que percebe, o que se desenha é a figura da *testemunha*. Pois, para Soriau, a percepção estética nunca é neutra ou desinteressada, pelo contrário. Certas percepções privilegiadas suscitam o desejo de testemunhar “a favor” da importância ou beleza do que elas viram. Nesse caso, perceber não é simplesmente apreender o que foi percebido, é querer testemunhar ou atestar seu valor. A testemunha nunca é neutra ou imparcial. Ela tem a responsabilidade de *fazer ver* aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna um criador. De sujeito que percebe (ver), torna-se sujeito criador (fazer ver) (2017, p. 22).

Como fazer ver (o invisível)?

A testemunha dispõe de uma grande responsabilidade – com a arte, os crimes, as utilidades, poderia listar inúmeras interdependências, mas, sobretudo, com a memória. Enquanto a percepção estética “privilegiada” suscita o desejo de *fazer ver* – as visões de horror merecem ao mesmo modo suscitar algum desejo, de no mínimo, entender o possível: buscar algo sem nome, parecido com a “verdade” que muito possivelmente lhe escapará – mas um desejo que pode suscitar, é também o de *fazer ver* – e quando efetuada essa visão, em ambos os casos, o acontecimento se dilata. São os jogos do esquecimento. Mas o que nos interessa, é justamente esse possível na qualidade de testemunha: ser “a favor” de um direito de existir que foi negado.

*The Eyes of Gutete Emerita* (1996) de Alfredo Jaar instaura uma dialética – ele é o paradoxo do *fazer ver*: ele *faz vermos* os olhos que viram por demasia; ou melhor, ele nos faz ver a testemunha – nesse sentido, sem perder o seu próprio estatuto de testemunha, Jaar é também o advogado:

atrás da testemunha, surge outro personagem, o advogado. É ele quem convoca a testemunha, quem faz com que toda criação se torne um discurso de defesa a favor das existências que ela faz aparecer, ou melhor, comparecer. (...) Por essa razão, os artistas, os filósofos, qualquer que seja o papel que se atribuam, são ao mesmo tempo advogados cujos diversos sistemas discorrem a favor das novas entidades que instauram e cuja legitimidade querem atestar. Eles fazem existir novas entidades, produzem novas realidades, onde antes ninguém tinha visto nada, imaginado nada (*Ibidem*, p. 22).

Além de produzir novas realidades, os artistas e os filósofos podem de certa forma “conservar parcelas de realidade” a partir das existências que engendram – e é essa a qualidade da arte que pode servir de amparo para se evitar os apagamentos. *The Eyes of Gutete Emerita* é brilhante nesse sentido – em meio ao duplo agenciamento de Jaar – recebemos o relato; a descrição do acontecimento em painéis iluminados (um massacre) – que por si só, nunca teria a potência necessária para nos *fazer ver* – na verdade, nada poderia nos aproximar tanto de *ver*, quanto o que Jaar nos apresenta: os olhos que tudo viram; os olhos sobreviventes; os olhos da testemunha.

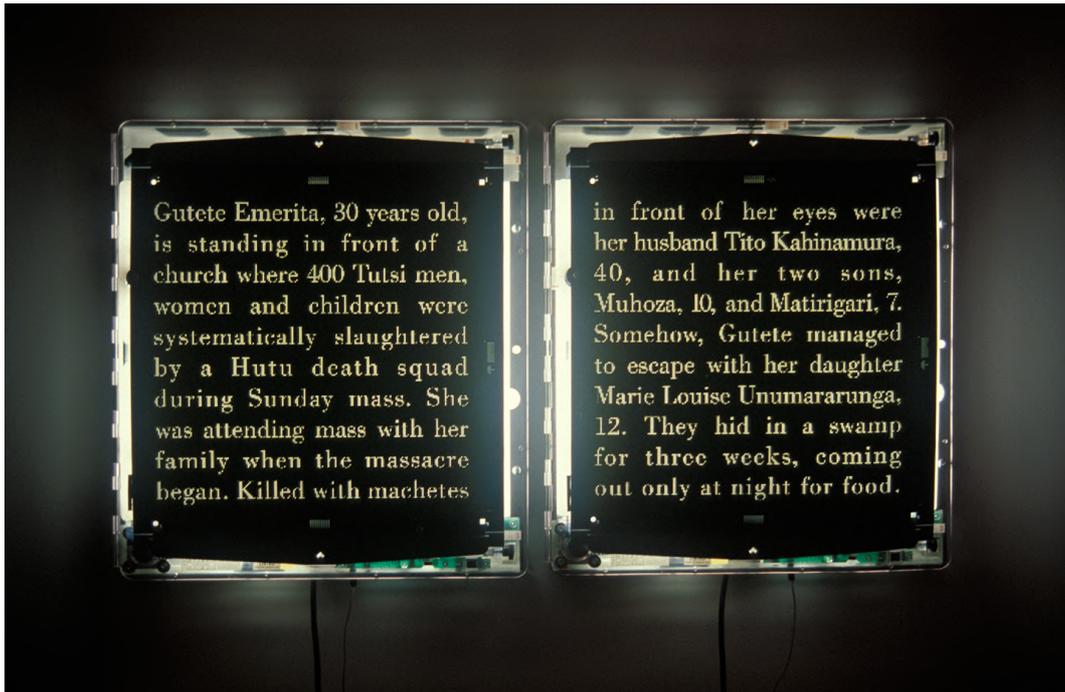


Figura 27 – Alfredo Jaar – The Eyes of Gutete Emerita (detalhe) (1996) instalação.

Fonte: [alfredojaar.net](http://alfredojaar.net)



Figura 28 – Alfredo Jaar – The Eyes of Gutete Emerita (detalhe) (1996) instalação.

Fonte: [alfredojaar.net](http://alfredojaar.net)

Sem embargo, quando ocorre o processo oposto, em que a arte é o objeto a se *fazer ver* frente a iminência de seu apagamento – e não que ela própria não faça ver simultaneamente – novamente precisamos dos agenciamentos “jurídicos”. Tomamos de exemplo, a configuração do espaço público:

Afinal, a história da arte é retroalimentada pela relação entre o que é legível e o que é visível. O que fica desprovido de discurso sobre si sai do campo do saber e desaparece da história, tornando-se invisível. Nada, porém, é mais invisível que monumentos condensados ao ostracismo do espaço público, em depósitos fechados. E essa invisibilidade é, acima de tudo, política. Ela não se esgota naquilo que deixa de estar ao alcance dos olhos: quando essas obras são retiradas do espaço público, sua presença se oculta no tempo, prescrevendo seu esquecimento, como se nunca houvessem existido (Beiguelman, 2019, p. 80-81).

É nesse momento que precisamos atestar o valor da arte – especificamente, o valor de prova; de testemunho histórico: nos últimos anos, irrompem uma onda de protestos que induzem à retirada ou à derrubada de monumentos aos ditadores; opressores – realmente, existe uma certa ambiguidade no ato de manter-las – porém, não podemos apagar as consequências da história, são elas que moldam a atual conjuntura – e ao destruímos tais monumentos, estamos por interferir diretamente na *materialidade* (o objeto dos sentidos) da memória inerente ao acontecimento – precisamos lembrar; e não somente *fazer ver* as vítimas – é preciso conservar a memória do fato histórico. Um “meio termo” seria a transposição de monumentos aos fascistas, por exemplo, ao museu ou arquivo, todavia, como Beiguelman afirma, o ato de mudar de lugar um monumento pode ocasionar a perda de “sua carga simbólica, seja naquilo que representam [e principalmente o que *representaram*] oficialmente, ou mais cognitivamente, do ponto de vista afetivo e como referência do sujeito no espaço urbano (*Ibidem*, p. 80)”. O problema é maior: a retirada/depredação não compete apenas aos monumentos de cunho opressor – as políticas públicas (e privadas) de preservação da memória em geral são muitas vezes disfuncionais. No fim, são colisões de forças que determinam “o que se vê e o que se pode dizer sobre o

que é visto (Rancière, 2009, p. 17)”, e é isso “que implica o direito que se tem (ou não) à memória [não só] do espaço público (Beiguelman, 2019, p. 81)”.

De todo modo, existem “processos que convertem o passado num campo acirrado de disputas políticas e culturais em que o ato de lembrar nem sempre representa consciência histórica (Fernandes, 2022, p. 132)”. Mas, o que interessa à presente sessão, é justamente quando as testemunhas embatem os “esquecimento que ao contrário de contribuir com a justiça social, levam a repetições vertiginosas dos traumas históricos passados (*Ibidem*, p. 133-134)”.

E, felizmente, a arte vem desempenhando bem esse papel. Não são poucos os artistas que atuam como advogados e/ou testemunhas – atestando e conferindo existência ao que criam e a tudo que podem *fazer ver* – manipulando os arquivos e desarquivando memórias, se chocando com as políticas do esquecimento.

O artista guarda o saber de que os arquivos que revolve e o solo que escava falam da nossa violência fundacional a partir do que não mostram, pois o apagamento é o próprio vestígio invisível e espectral dessa memória impedida (Fernandes, 2022, p. 142).

Novamente: como *fazer ver* o invisível?

Em *The Eyes of Gutete Emerita* – Jaar é a testemunha dos olhos, que testemunharam o massacre – que definitivamente *existe*, de certo modo, nos próprios olhos de Gutete. Para Étienne Soriau “perceber não é observar de fora um mundo estendido diante de si, pelo contrário, é *entrar* num ponto de vista (Lapoujade, 2017, p. 47). É justamente aí que reside a possibilidade de fazer ver o invisível: desvelando os seus modos de existência. No entanto, a “operação é menos “existencial” que perspectivista, pois descrever modos de existência consiste em *retornar, a cada vez, ao interior do ponto de vista que eles exprimem*; Todo modo de existência envolve um ponto de vista (*Ibidem*, p. 48)”.

Talvez seja às voltas de uma “política dos modos de existir” que poderemos resgatar de alguma forma o que nos parece apagado – *fazer ver* o invisível. Isso também torna evidente a imprescindibilidade da consciência

histórica: em que dimensão as grandes tristezas da história ainda persistem; *existem* e seguirão existindo?

a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos *já* sobre o tema do *passado*, um *conceito arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir; daqui a pouco ou talvez nunca (Derrida, 2001, p. 50-51).

Arte, arquivo, testemunha – é uma espécie de isomorfismo, são múltiplas as suas relações simbióticas e são estas as resistências ao apagamento; a matéria para discorrer algo invisível, apagado – são quem pode instaurar algum modo de existência, discernível em certo ponto de vista.

Por fim, uma última questão é evocada: como conferir modos de existência aos nossos próprios mortos?

Ajudamos os mortos a ser ou a se tornar aquilo que eles são, não os inventamos. Sejam eles almas, obras de arte, personagens de ficção, objetos da física ou mortos, pois todos são o produto de uma instauração (Despret, 2023, p. 15).

Instaurar, se difere de criar – o que se instaura não é “totalmente determinado por aquele que assume *fazer* ou *criar* um ser ou uma coisa (*Ibidem*, p. 16)”. Então, em relação à pergunta acima, é preciso ter a consciência que “trazer um ser à existência envolve a responsabilidade de quem instaura *acolher* um pedido (*Ibidem*, p. 16)”. Nesse sentido, é demandada a instituição de um diálogo; de uma *nékuia* para, destarte, lhes conceder ou ampliar sua existência.

“O diálogo com os mortos não deve ser rompido em caso algum, antes que eles digam aquilo que, do futuro, está enterrado com eles”

Heiner Müller



Figura 29 – Felipe Dias Diaz – Retrato calado (2023) (detalhe) porta-retrato e estilhaços de vidro.

Fonte: acervo pessoal.

São por essas vias, que se deu o processo criativo de *Retrato calado* (Figura 23). O gesto compreendido em sua criação – é uma tentativa abstrata de conceder existência; de remontar às memórias, algo que foi apagado; absorvido pelo esquecimento.

Já existe de forma implícita, algo de pungente na manipulação dos materiais: os estilhaços demandam um certo cuidado – assim como devemos preservar (cuidar) as memórias que nos distanciem das várias barbáries já acometidas e que persistem.

Há algo de contraditório no ato de preencher um âmbito memorial com vidro – por um lado, emerge a questão da transparência: que se justifica no desejo de fazer transparecer; de mergulhar em tal âmbito, para assim, alforriar – e, também, o caráter de incompletude; fragmentação: é uma imagem que nos escapa, a qual só podemos, juntar os cacos; forçar uma restituição, nesse sentido, há intrinsecamente um elogio aos esforços do arquivo e, logo, da memória.

Ainda, há uma história por detrás do gesto, que lhe foi seu manancial. A história de alguém ou de tantos.

O porta-retrato é um dos presentes que já recebi de um amigo, um vizinho que vive totalmente às margens – dependente de substâncias, que mal dispõe de energia elétrica e água em sua residência – mais um de tantos, que existe em seu sofrimento – mas que todavia, deve sentir-se como Fernando Pessoa, quando diz “Entre mim e a vida há um vidro tênue”. E, como diz Lapoujade, “embora esteja privado da possibilidade de existir, tem que suportar o peso da existência (2017, p. 9)”.

*Retrato calado* é uma exaltação às memórias de Gerson (o referido amigo); mais, às suas experiências – e às de tantos outros, socialmente apagados – desaparecidos em vida. Sou sua testemunha e seu advogado. Quero lhe conferir existência. Sempre que posso o visito, sentamos e conversamos sobre a vida.

3.2 - Como fazer ver o visível ou como *devolver* algo



Figura 30 – Felipe Dias Diaz – Presente (2023) espelho e moldura de ora-pro-nóbis.

Fonte: acervo pessoal.

Afinal, depois de ver todas as coisas daquele museu, acabei me perguntando se os brancos já não teriam começado a adquirir também tantas de nossas coisas só porque nós, Yanomami, já estamos começando também a desaparecer (Kopenawa; Albert, 2015, p. 429).

Existe outro mecanismo da empresa colonial análogo às políticas do esquecimento que engendram os apagamentos, que é o processo de silenciar e tornar invisível – fundamental ao exercício hegemônico. Nesse quesito, as projeções visuais de Krysztof Wodiczko falam por si – Sobre elas, Rancière diz:

O sem-teto abandona sua identidade consensual de excluído para se transformar na encarnação da contradição do espaço público: aquele que vive materialmente na rua e que, por esta mesma razão, está excluído do espaço público entendido como espaço da simbolização do comum e de participação nas decisões sobre os assuntos comuns (2005, p. 60-61).

Tais projeções, “mostram o corpo espectral dos sem-teto sobre os monumentos públicos dos bairros dos quais foram desalojados (Canclini, 2016, p. 137)”. Novamente, emerge a questão: como *fazer ver*? Ou melhor, como fazer ver o *visível*?

Certamente, é uma pergunta demasiada complexa – pois quando determinadas existências estão configuradas em modos que existem a partir de perspectivas que invisibilizam/silenciam – é preciso o movimento oposto: desarticular (mas sem esquecer ou apagar) certas modalidades de existência (logo, certos pontos de vista) para instaurar modos outros, visíveis e partes constituintes do espaço simbólico – o que se relaciona estreitamente com a forma como a realidade é conferida pela memória: é preciso, justamente, um processo de destituição (por substituição) de noções excludentes e reducionistas que povoam os subjetivos e os engessam.

Nesse sentido, é preciso empreender um esforço coletivo desmedido – pois nos referimos ao movimento de tentar romper noções cristalizadas e estruturais. Aqui, a consciência histórica deve, por suposição, ser de demasiada valia.



Figura 31 – Krzysztof Wodiczko – *Homeless II* (1986-1987) projeção.

Fonte: [www.krzysztofwodiczko.com](http://www.krzysztofwodiczko.com)

Ao realizar tais projeções em um monumento histórico, Wodiczko faz vermos o visível – e, mais: ele põe em xeque a própria noção de consciência histórica, ao colocar em evidência os indivíduos invisibilizados não representados oficialmente – mas que por certo são partes constituintes dessa mesma história. Faz ver o visível, primeiramente, por indução – o uso de grandes escalas, logicamente, salta aos olhos; desperta a atenção, mas fundamentalmente, pois nos mostra algo cognoscível – ela nos devolve uma realidade que já não podemos negar a existência.

Se juntarmos povos indígenas e quilombolas, camponeses e trabalhadores rurais sem-terra, trabalhadores sem direitos ou em condições análogas às de trabalho escravo, populações de favelas urbanas, populações sem abrigo, populações vítimas de múltiplas discriminações (porque são pobres, porque são negras, porque são mulheres, em suma, porque são corpos racializados e sexualizados), estamos a falar da maioria do povo brasileiro (Santos, 2022, p. 10-11).

A grande maioria do povo brasileiro; os protagonistas da vida cotidiana e logo da real historicidade desse acontecimento chamado Brasil, não se sentem contemplados pelas narrativas históricas hegemônicas – Boaventura de Sousa Santos se refere a um “Brasil ausente” – que ainda vive em um regime colonial

interno, “um colonialismo diferente, mas com algumas características muito semelhantes às do colonialismo original (*Ibidem*, p. 10)” – que possui no cerne de seu projeto a invisibilização das narrativas dos povos originários e provenientes da diáspora africana. Essa “degradação ontológica de um grupo humano por parte de outro (*Ibidem*, p. 11-12)” está fortemente marcada em nosso passado e nos dias atuais: e é pontualmente esse o fator que agencia os apagamentos, as invisibilidades e os silenciamentos.

“A soma entre o etnocentrismo colonial e a classificação racial supostamente científica garantiu a naturalização destas relações de poder no projeto colonial (Paiva, 2022, p. 37)”. Todavia, em parte, o campo das artes tem assumido uma postura decolonial em grande medida nos últimos anos – por certo, também existem relações de poder íntimas a tal fato, o que talvez suceda ao fato de que as instituições não dispõem do mesmo ímpeto que os artistas nesse sentido ou que simplesmente dispõem de um ímpeto indissociável da hegemonia do mercado. “Assim, assistimos à perigosa fronteira entre a espetacularização das identidades e a manutenção do status e prestígio relacionados ao acúmulo de bens simbólicos (*Ibidem*, p. 44)”.

Estão a fazer ver o visível?

Enquanto isso, nas terras Yanomami: “Só querem saber de continuar escavando a terra em busca de minérios, até um dia encontrarem *Xiwãripo*, o ser do caos! (Kopenawa; Albert, 2015, p. 493)”. Davi Kopenawa e Bruce Albert nos fazem ver mais do que o visível em *A queda do céu* – e nos *devolvem* um cosmos: e talvez seja precisamente nesse ponto em que podemos relacionar obras em contextos e suportes tão distintos como *Homeless II* e *A queda do céu*: cada uma a seu modo, nos *devolve* algo e, dessa forma, *faz ver* o visível.

As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos e dos povos indígenas ostensivamente nos revelam engenhosos e áduos meios de sobrevivência dessa herança, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via da diáspora circum-atlântica e por outras rotas e contatos transculturais e transnacionais (Martins, 2021, p. 45).

Todavia, vislumbrar a sobrevivência não é o suficiente: a demanda urgente é a desarticulação dos mecanismos que impõem o eurocentrismo ao passo que invisibilizam uma gama de epistemologias. Nesse sentido, cabe à arte encontrar maneiras de visibilizar: tendo em vista como objeto conceitual, sejam os próprios protagonistas de uma história provincial, os seus constructos culturais ou mesmo as suas epistemes e todo o acervo de conhecimentos e valores “reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reiventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas (*Ibidem*, p. 45)”.

Ainda, é preciso levar em consideração todas as complexidades que caracterizam a relação entre colonizado e colonizador; invisível e quem invisibiliza e, não são poucas, para além dos nós intrincados entre o colonialismo, o capitalismo e o patriarcado – Boaventura torna tais complexidades evidentes quando descreve os desafios dos estudos (que devem ser entendidos segundo o próprio no contexto mais amplo da resistência contra o colonialismo) anticolonialistas e, aqui nos interessa principalmente, o que ele chama de “desafio das utopias realistas”:

Os estudos anticoloniais têm desempenhado um papel decisivo e geralmente eficaz na crítica, na denúncia e na deslegitimação do pensamento colonialista eurocêntrico, assim como da devastação econômica, política e cultural que aquele trouxe emparelhada a si. (...) Muito menor tem sido seu interesse numa reconstrução que transcenda o acadêmico, isto é, em maneiras alternativas de construir sociabilidade anticolonial em níveis econômicos, cultural e político. (...) Se as interpretações populares, leigas e outras versões da sabedoria não acadêmica são, por definição, externas ao que se entende como pensamento científico, qual é a maneira de introduzi-las em conversações especialmente projetadas para refutar suas afirmações cognitivas? Existe um umbral além do qual nossas maneiras de pensar e de falar não podem senão trair e boicotar nossas melhores intenções políticas e intelectuais, por mais genuínas que sejam? (Santos, 2022, p. 44-45).

Sendo a arte parte constituinte dessa resistência – se faz necessária a presença de novos agenciamentos, que derivem de maior confluência à transdisciplinaridade para propor novas sociabilidades em variadas esferas do cotidiano e, que não simplesmente ocupe os espaços não institucionalizados, mas sim que se posicione (também) *fora* das convenções acadêmicas e institucionais – e talvez seja pontualmente esse o maior desafio da arte na

empreitada anticolonialista: como transcender a experiência em uma percepção que pode (des)configurar ela própria? Certamente, assim como na formação dos hábitos, é necessário um estímulo ou recompensa e uma constante repetição – e tal estímulo ou recompensa que a arte precisa entregar em um processo de iteração é justamente o que pode preencher uma lacuna no indivíduo que a apreende: algo a se *devolver*.

Então, pergunto, como *devolver* a (à) humanidade?



Figura 32 – Felipe Dias Diaz – Presente (2023) espelho e moldura de ora-pro-nóbis.

Fonte: acervo pessoal.

No momento em que esses pensamentos deram a volta em si mesmos e se objetificaram, *Presente* (Figura 29) encontrou sua gênese.

Sempre ouvir dizer que quando os portugueses chegaram ao Brasil em 1500, um dos objetos que eram motivos de escambo, os espelhos, foram entregues aos indígenas.

Há um indício de natureza em *Presente*, que não o da madeira usual, é uma natureza pungitiva e pungida – é uma natureza triste.

O título dispõe de certa ambiguidade, pois ao mesmo tempo que remete ao ato de presentear; aos espelhos presenteados – também há uma imagem de tempo: os espelhos só atuam nas veredas do presente. Nesse sentido, não há um desenlace do passado – é pontualmente na persistência deste; nos seus reflexos que não deixam de se reconfigurar e perdurar, que reside a intenção poética.

Existe sempre uma certa pretensão no ato de emoldurar – que é precisamente fazer um recorte e, lhe atribuir guarnição. Antagonicamente, aqui se constituiu uma guarnição, para lhe atribuir um recorte – ou melhor, um possível de recortes.

O processo de concepção da moldura foi delicado, doloroso, penetrante – não me foi possível produzir as cavas sem sentir o toque dos espinhos. Todavia, também prazeroso: o ora-pro-nóbis sempre me suscitou um interesse poético, a cada poda reservava os galhos, pois em algo, se converteriam ou melhor, algo diriam.

De todo modo, há outra particularidade inata aos espelhos que é a substância da escolha do recorte: eles sempre, desfrutemos disso ou não – nos *devolvem* algo.

*Presente* quer *devolver* o visível aos olhos. Quer *devolver* a perspectiva do *outro*.

No entanto, seu reflexo não é senão, um silêncio tétrico.

Pois o *real* – este certamente, foi coroado com espinhos.

### 3.3 - Por uma estética silenciosa: em busca dos sentidos



Figura 33 – Felipe Dias Diaz – A tristeza dos habitantes lunares (2023) selenita, lâmpada e cascalho de ametista.

Fonte: acervo pessoal.



Figura 34 – Felipe Dias Diaz – A tristeza dos habitantes lunares (detalhe) (2023) selenita, lâmpada e cascalho de ametista.

Fonte: acervo pessoal.



Figura 35 – Felipe Dias Diaz – A tristeza dos habitantes lunares (detalhe) (2023) selenita, lâmpada e cascalho de ametista.

Fonte: acervo pessoal.

O silêncio pode ser entendido como uma falta – e operamos a partir desse sentido nas sessões anteriores. Todavia, é coerente afirmar que a ambiguidade pode ser um atraente recurso poético e, portanto, gostaria de assumir aqui uma significação outra ao silêncio.

Aqui, o sentido conferido à palavra *estética* é remontado à sua etimologia, “do grego *aisthesis* ou *aestesis*, (...) significa a capacidade de sentir o mundo, compreendê-lo pelos sentidos, é o exercício das sensações” (Almeida, 2015, p. 134)”. Acho estranho como o significado denotativo de *sentir* parece mais “um ato pleonástico” da linguagem do que é de fato explicativo: são dois infinitos à parte, o semântico e o das sensações – de modo que o das sensações não pode caber no semântico, precisamos abstrair – seja através de metáforas ou outras estratégias linguísticas.

Distingamos o uso empírico da linguagem já elaborada e o uso criador, do qual o primeiro, aliás, só pode ser um resultado. O que é palavra no sentido da linguagem empírica – isto é, a chamada oportuna de um signo preestabelecido – não o é com relação à linguagem autêntica. É, como disse Mallarmé, a moeda gasta que colocam em silêncio na minha mão. Pelo contrário, a palavra verdadeira, aquela que significa, que torna enfim presente a “ausente de todos os buquês” e liberta o sentido cativo na coisa, não passa de silêncio com relação ao uso empírico, uma vez que não vai até o nome comum (Merleau-Ponty, 1991, p. 45).

Em 1960, Maurice publicara o ensaio seminal *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Nele, é empreendida uma crítica à máxima de que há subordinação entre os signos (linguagem) e os sentidos – e nesse percurso, toma o pintor (ou melhor, seu gesto) como objeto de reflexão: a pintura (ou a arte em geral) também não é passível de traduzir o mundo, suas vozes seriam as “vozes do silêncio”, porquanto:

nossas perspectivas nos dão para exprimir e pensar um mundo que as engloba, as ultrapassa e anuncia-se por signos fulgurantes como uma palavra ou um arabesco, por que a expressão do mundo seria sujeira à prosa *dos sentidos* ou do conceito? (*Ibidem*, p. 53).

De modo que, uma possível ontologia dos sentidos escapa à qualquer intenção criadora – que é uma concepção advinda de perspectivas pessoais e históricas (o que culmina no estilo) que se dão em uma relação mútua com o

porvir (a própria pintura ou objeto artístico que se delinea) e com os tempos passados (todo o universo da expressão artística de outrora) – ou mesmo às críticas e leituras particulares, que são novamente constructos que se dão através de determinadas perspectivas: “Há significação quando os dados do mundo são submetidos por nós a uma “deformação coerente” (*Ibidem*, p. 56)”.

O artista “se reporta sempre ao *seu* mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse desde sempre aí sepultado (*Ibidem*, p. 56)” – de tal modo que o sentido que se sucede em nós mediante o processo de deformar coerentemente é sempre anacrônico e/ou anamórfico: “o sentido do gesto expressivo no qual fundamos a unidade da pintura [e da arte em geral] é por princípio um sentido em gênese (*Ibidem*, p. 73)”.

O que há de imprevisto na comunicação literária, e de ambíguo, de irreduzível à tese em todas grandes obras de arte, não é uma fraqueza provisória de que se poderia esperar libertá-las, é o preço a ser pago para ter uma literatura, isto é, uma linguagem conquistadora, que nos introduza em perspectivas alheias, em vez de nos confirmar nas nossas (*Ibidem*, p. 81-82).

É nesse sentido que a arte encontra o seu efeito: quando nos retira da suspensão de nossas próprias perspectivas e, nos torna visíveis outras – as quais, logicamente, não retém os sentidos – pois estes, não são imanentes – mas, sem embargo nos convidam, por vezes quase tencionam, o emergir de novas significações, através da voz de seu silêncio.

Se faz necessário conceder voz ao silêncio – engendrar espaços aos próprios mecanismos perceptivos do outro, silêncios. Como já mencionado, o silêncio também pode ser significar a resistência – e, se me for questionado como se pode formular tal espaço ou silêncio, direi apenas: Não sei – às vezes, precisamos *abstrair*.

Talvez uma estética silenciosa seja pontualmente, uma estética ambígua – não me surpreenderia... já que o silêncio é tão sinestésico! Acredito que este foi o único ponto de exclamação utilizado nesta dissertação e no entanto, suspeito que não foi suficientemente intrépido para expressar com fidelidade o preciso grau de ironia que lhe conferi – não que o sentido irônico lhe escape,

todavia, é um signo que representa uma abstração – o que se pretende demonstrar é: o sentido é sempre *criação*.

De fato, isso questiona a validade de toda e qualquer leitura ou suporte teórico realizada no texto e em todas as sessões anteriores de uma forma *ambígua*: ao mesmo tempo que as desvalidam – as tornam todas impecavelmente válidas.

“Logo, há uma opacidade da linguagem: ela não cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro, nunca é limitada senão pela própria linguagem (*Ibidem*, p. 43)”. De modo que a linguagem não deixa de ser, silêncio – assim como as coisas, porquanto a linguagem não é suficientemente versada para lhes atribuir a devida significância. Todavia: “Se sua palavra o satisfaz, é por um equilíbrio cujas condições ela própria define, por uma perfeição sem modelo (*Ibidem*, p. 43)”.

Uma estética silenciosa é fundada na vicissitude dos sentidos – nela, não há imposições – permite que se flutue livremente pelos signos e significâncias – em sua substância, há algo de indizível – algo sempre a ser decifrado – enquanto a arte repousa em uma “quase-eternidade”, o silêncio se dá em uma tensão à atemporalidade: sentidos sempre em gênese.

O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que idéias, *matrizes de idéias*, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos (*Ibidem*, p. 81).

Portanto, que cada trabalho poético-visual e cada linha escrita na presente dissertação não seja senão, silêncio – até porque “calar não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar (Sartre, 1999, p. 22).

Nesta sessão, é evidente que não escrevi uma linha sequer, acerca do trabalho poético-visual – todo o processo e qualquer motivação, para além do pensamento que ilustra, que neste caso, já digo de antemão que não é *este*, são puramente, silêncio. Frente tal ato, sinto a necessidade de *tentar* justificar-

me e não me arriscar no mar dos inelutáveis sentidos criados: não o fiz por dois motivos: primeiro, pois seria demasiado paradoxal. Ora, se estou esgotando a faculdade de conferir sentidos às obras porquanto estes não serão, por que cargas d'água eu me disporia a escrever uma linha?

Segundo, repito... pois silêncio, também é resistência.

## *Postscriptum*

Por último, às considerações finais – inicialmente, penso que ao analisar a totalidade do trabalho, podemos supor que sua “idiossincrasia” mais peculiar se dá em um certo apreço pelo incerto, pela ambiguidade, pelos paradoxos – lhe concerne as coisas que escapam – e tantas vezes, lhe contenta não saber, pois o fascínio que envolve o puro *tentar* melhor compreender o mundo, já lhe é suficiente.

Às vezes, eu tenho a sensação de que só materializei e disse o óbvio – porém, penso: o óbvio, também precisa ser dito (e em mais demasia). Na verdade, não importa tanto o que foi feito ou dito – importam os sentidos que os *outros* irão criar com isso. São obras e escritos que possuem um desejo intrínseco de que sejam lidos: anseiam por seus modos de existência – desejam transcender sua condição de signo, desejam ser *sentidos*.

Por certo, foi esboçado com caos. Nada diferente poderia ter sido concebido aqui e, ao mesmo tempo, tudo poderia ter sido diferente – ambas asserções podem se ancorar na resposta: pois é tudo, obra do acaso! São tantos os acasos que levaram a isso tudo... que já não havia mais volta.

A contradição é pulsante, pois realmente me agrada (acredito que tenha ficado evidente a importância das perspectivas); e, de início, imaginei que havia um valor teórico e poético; estético nesse empreendimento – de todo modo, agora percebo que possivelmente é assim que podemos instaurar tal espaço ou silêncio de que falamos há pouco: ao se abster de qualquer tentativa mais brusca de significar, levamos o *outro* a isso. Seria possível abrandar nossos vícios semânticos?

Me divertiria se este trabalho fosse analisado pelo viés da psicanálise (ou não, pois posso até ter medo de sentir alguma vergonha do que falei ou fiz, mas tenho mesmo... é de sentir do que *criei*). O que será que diriam? São tantas dúvidas e tanta curiosidade... tantos livros que morrerei sem ler – no entanto, é aí que encontro a graça e o prazer de cada página lida (e escrita) e

de cada criação artística – na alegria silenciosa da renúncia que confere importância às coisas. Talvez seja de praxe que os pensamentos que aqui foram dispostos sejam pontualmente motivos de renúncia, também. Por isso lhes evoco.

Efetivou-se um vínculo entre *eu* e este trabalho, que sinto esse *postscriptum* como uma despedida. Vou sentir saudades das sensações que me ocorreram em seu processo – acredito que em muitos momentos consegui me beneficiar do caos, do acaso e da incerteza – e quando isso ocorre conscientemente, é aprazível.

Hoje, acredito que meu persistente interesse sobre o tempo talvez seja a minha forma de lidar com a própria finitude; com a morte. Não a temo, porém penso nela recorrentemente, tenho medo de perder o que amo, sejam pessoas ou algum dos meus vários gatos.

Enquanto o tempo é uma ressignificação da morte, o caos é da vida: existe um certo pragmatismo que acompanha as discussões poéticas propostas aqui, os “delírios” são fundamentados (ao menos eu espero); são inferências artísticas acerca de um mundo disforme – e não se tenciona encontrar razões, existe contentamento em conceber o caos como potência criadora (e destruidora).

E o silêncio, diz respeito à minha relação com a arte – por diversos aspectos poderia conceber os nós que os atam. Mas penso ser suficiente, dizer o mínimo: o silêncio convida à criação e o necessitamos para que irrompam os sentidos.

Realmente, não consigo juntá-los em um todo coerente e apresentar um desfecho – pois não há desfecho algum: só há possibilidades – tudo aqui é complementar, porquanto são esferas da vida comum. Estamos todos no barco do tempo, nos surpreendendo e significando o silêncio.

Escrevo o presente texto com a mente inquieta, em um certo êxtase de criação; me encontro plenamente suscitado pelo processo de produzir e refletir, pelos tantos lugares conceituais por onde transitei e pelos objetos os quais me apropriei – estes são alguns dos prazeres da pesquisa (e da cafeína).

Mais do que constitui algum processo – o próprio acabou por me constituir. Daqui, não existe mais volta – é irreversível. Novos matizes brotam aos olhos e a eles já não posso renunciar.

Assim como tanto me escapa, de certo modo há algo que me foi devolvido.

Neste percurso, posso dizer que:

1. Não readequei a gramática, no entanto desvelei suas limitações – ao ponto de que posso readequar minha própria linguagem e relação com as palavras.
2. Não pude apreender a totalidade do presente – mas de algum modo me foi possível vislumbrar a complexidade do *agora*.
3. Não desnudei os mecanismos da memória – mas compreendi que é nela que a realidade se instaura.
4. Não consegui definir a direção do tempo – mas de alguma forma me tornei mais íntimo de seu *ser*.
5. Não fui capaz de evitar esquecer – mas entendi o quão oportuno isso é e, pude brincar com o esquecimento.
6. Não deixei de perder tempo em momento algum – e, finalmente encontrei justificativas para isso.
7. Não me foi possível evitar que alguns desejos se afogassem – todavia, outros conseguiram submergir neste processo e perduram.
8. Não tive certeza alguma, em tempo algum – de todo modo, concedi a mim mesmo o “benefício da dúvida”.
9. Não me tornei menos frágil, em nenhum aspecto – mas de certa forma aprendi a me amparar no caos.
10. Não houve possibilidade de nada reverter – destarte, compreendi a relevância do que é ínfimo e fugaz.

11. Não pude apreender a complexidade de determinados sistemas – e, isso me trouxe consciência de que certas coisas realmente nos escapam e, mais, que isso é natural.
12. Não pude integrar o conhecimento e impor uma recusa às visões reducionistas – mas me foi possível engendrar esse trabalho.
13. Não consegui mensurar o acaso – de todo modo encontrei fundamento neste questionamento.
14. Não rescreei história alguma – mas enfrentei seus mecanismos de apagamento e me dispus a resistir em prol dos modos de existência.
15. Não encontrei justiça – mas muito desempenhei o meu papel de testemunha.
16. Não fiz o invisível saltar aos olhos – mas acredito que lhe conferi alguma opacidade.
17. Não tornei o visível evidente – não obstante o tornei inegável.
18. Não entreguei um cosmos em uma bandeja (talvez um pedacinho de caos) – mas imagino, que pude *devolver* algo.
19. Não encontrei os sentidos – pois entendi que são puramente intransponíveis. Não cabem em nada senão em si mesmos. No fim, não há nada mais complexo do que *sentir*.
20. E que por último... vou me lembrar deste processo criativo... em uma imagem feliz e, triste, pois será tão somente isso: algo como um pedacinho de vidro.

Pensei em tão belas citações para adornar este momento... que no fim desisti de todas – e vou terminar assim:

“Tudo que fiz aqui, foi porque queria fazer *arte*, e acabei me perdendo... em toda a sua ambiguidade”.

*Inverno de 2023.*

# Referências

ALMEIDA, Rogério de. **O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha**. Tese (Livre docência) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

ALVES FERNANDES, Rafaela. **Políticas do esquecimento na arte contemporânea brasileira**. PÓLEMOS – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília, v. 11, n. 22, p. 131–159, 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **A igreja e o reino**. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh: o suicidado pela sociedade**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988.

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **História da eternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

CAGE, John. **Silêncio**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

COELHO, Jonas Gonçalves. **Ser do tempo em Bergson**. Interface - Comunicação, Saúde, Educação. UNESP, v. 8, n. 15, p. 233-246, 2004.

CORBIN, Alain. **História do Silêncio: Do Renascimento aos nossos dias**. Petrópolis: Vozes, 2021.

**DA SERVIDÃO MODERNA**. Direção: Jean-François Brient. França. 2009. DVD.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESPRET, Vinciane. **Um brinde aos mortos: Histórias daqueles que ficam.** São Paulo: n-1 edições/Edições Sesc, 2023.

DIAS, Rosa Maria. **A questão da criação em Nietzsche e em Bergson.** Grupo de Estudos de Nietzsche. Cadernos Nietzsche, n. 31, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência.** São Paulo: Edusp, 2016.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

INGRAM, Catherine. **Así es... Dalí.** Barcelona: Blume, 2014.

IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia R. M.; CAMMAROTA, Martín. **A arte de esquecer.** Estudos Avançados. USP, v. 20, n. 58, 2006.

JÖNSSON, Bodil. **Dez considerações sobre o tempo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

JUNIOR, João-Francisco Duarte. **O que é realidade.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

KINDERSLEY, Dorling. **Grandes pinturas.** São Paulo: Publifolha, 2018.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas.** São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo.** São Paulo: n-1 edições. 2017.

LUERSEN, Paula. **A memória na arte contemporânea: em busca de passados presentes.** In: DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/Núcleo Editorial FAV, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

- MEES, Leonardo. **Nietzsche e o caos como caráter geral do mundo**. Revista Ítaca, n. 16, 2011.
- MEIRELES, Cecília. **Cecília de bolso**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **KSA 9: Cadernos e demais fragmentos do período entre 1880 e 1882**.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **KSA 10: Cadernos e demais fragmentos do período entre 1882 e 1884**.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PAIVA, Alessandra Melo Simões. **A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?**. Revista VIS, UnB, v. 21, n. 1, 2022.
- PAMUK, Orhan. **O museu da inocência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAMUK, Orhan. **The innocence of objects: the Museum of Innocence, Istanbul**. New York: Abrams, 2012.
- PRIGOFINE, Ilya. **As leis do caos**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **Entre le temps et l'éternité**. Paris: Fayard, 1988.
- PROUST, Marcel. **Du Côte de chez Swann**. In: **À la Recherche du temps perdu, v. I**. Paris: Gallimard, 1987.
- RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: MACBA, 2005.
- RILKE, Rainer Maria. **Les Cahiers de Malte Laurids Brigge**. Paris: Seuil, 1966.

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

RUELLE, David. **Acaso e caos**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

SÁ, Ricardo Antunes de; BEHRENS, Marilda Aparecida. **Teoria da complexidade: contribuições metodológicas para uma pedagogia complexa**. Curitiba: Appris, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Descolonizar: abrindo a história do presente**. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Boitempo, 2022.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. São Paulo: Ática, 1999.

TALEB, Nassim Nicholas. **Iludidos pelo acaso: a influência da sorte nos mercados e na vida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

THOREAU, Henry David. **H.D. Journal (1837-1861)**. Paris: Denoël, 2001.