

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM ARTE

DOUTORADO EM ARTE

FREDERYCK SIDOU PIEDADE

**PRODUÇÃO ARTÍSTICA: CONVERGÊNCIAS, ITERAÇÕES
SINERGÉTICAS E SEMIOESSINCROMETABÓLICAS**

BRASÍLIA
2016

FREDERYCK SIDOU PIEDADE

PRODUÇÃO ARTÍSTICA: CONVERGÊNCIAS, ITERAÇÕES
SINERGÉTICAS E SEMIOESSINCROMETABÓLICAS

Orientadora

Prof. Dra. Maria Beatriz de Medeiros

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Cecilia Mori Cruz - UnB

Prof.Dr. Christus Menezes da Nóbrega - UnB

Prof. Dra. Iracema Lecourt - UnB

Prof. Dra. Karina e Silva Dias - UnB

Prof. Dra. Monica Vianna de Mello - URCA

AGRADECIMENTOS

À Dayane, Heitor, Helen e a todos os familiares e amigos

Aos Artistaeducadores Cecilia Mori, Christus Nóbrega, Daniel Hora,
Iracema Lecourt, Karina Dias e Monica Mello

Às Paisagens e outras coisas do Ceará e de Brasília

Ao Cariri e à sua Universidade Regional

À bicicleta amarela e ao *performator voiture*

Aos cães e felinos

À Bia Medeiros e aos visionários do Grupo de Pesquisa
Corpos Informáticos

R E S U M O

O desejo de jogar com os signos provenientes de diferentes registros e sob a forma de múltiplas inscrições leva ao transbordo dos 'sea-changes' - mudanças radicais - da linguagem quando os termos per-vertidos vertem seus sentidos na consistência fluídica do litoral da palavra desliteralizada. Assim litoralizado, o sentido do termo tornado fluido é ampliado pela fusão dos grãos que se agregam e gramatizam litoraneamente a conformação de topografias textuais deslocantes em morfologias literais de dunas, naves, bicicletas, anéis e outros atravessadores que portam marcações biográficas e ficcionais na contextura narrativa sob(re)acontecimentos de 'arte'. Resignificados pela (re)composição dos seus traços e suplementados pelo olhar semiótico-desconstrutivo-performativo-relacional que conduz o enredo dos acontecimentos narrados, pretende-se alargar ao máximo seu(s) campo(s) de articulação em torno da produção artística e sob o ponto de vista das noções de *continuidade* e *disseminação*. Nesse exercício, elabora-se até os limites inteligíveis, a interação dos participantes humanos, inumanos e processuais, mas sobretudo semióticos e performativos que empreendem o alargamento dos campos conceituais e experienciais abordados ao produzir diferenças pelo(s) disparate(s) da *analogização*. Busca-se assim agenciar entes filosófico-literários, representados por alguns conceitos, ideias e noções recrutados de campos tais como a Fenomenologia Semiótica, a Desconstrução, a Estética Relacional e os estudos sobre a Performance, aos quais são interpostos 'outros' subsidiários, todos protagonizados pelos respectivos autores de maior relevância. No caso, esses termos comparecem nas narrativas sobre acontecimentos de 'arte' compreendidos desde 1995 na produção autoral do propositor da tese e cuja abordagem produz efeitos nas formas de escrituração do texto e nas circunstâncias extratextuais correlatas. Nessas *continuidades*, nas quais alargamentos de sentido acontecem pela produção da analogia formulada em objetos artísticos-narrações, o principal agenciador do jogo é o Termo per-formativo. Propõe-se então que a performance seja percebida enquanto força das conexões dinâmicas reativas que produzem transmutações nas quais entes ▼ e ▼▼ interagem e (per)formam coisas pertencentes a uma classe outra ou ▼▼▼, que difere tanto de ▼ como de ▼▼, efetivando a (re)atividade no contínuo da ação. Visto como reator de força, a performance produz a diferença pela *analogização* de termos localizados em domínios díspares e simultaneamente absorve o incidente, indo além das categorizações da arte e da linguagem ao desviar-se organicamente de quaisquer intenções normativas. A (re)atividade performativa abriga na mesma tessitura a paisagem, o metabolismo e as repercussões ético-políticas que envolvem humanos e inumanos em *semiosessincrometabólicas*, neologismo que propõe a sinergia entre termos, ações e atitudes que disseminam diferença e alteridade despreocupados com eventuais 'infelicities' ☺.

Palavras-chave: Performance e Diferença; Analogia e Continuidade; Iteração e Sinergia; Produção artística e Semiosessincrometabólicas.

A B S T R A C T

The wish of playing with signs coming from different recording systems and from under multiple ways of writing leads to the overflow of ‘sea-changes’, which are language radical changes caused by altered terms of which meanings consist of the use of non-literal words. Thus, when the meaning of the term is made clear, it is magnified by the fusion of parts which come together and openly make grammar rules with similar moving text layouts on literal morphology of sand banks, ships, bikes, rings and other crossing events which carry biography and fictional marks in narrative context either under or on “art” (re)happenings. Gaining new meanings through their traits (re)composition and supplemented by a relational performative deconstructive and semiotic point of view that guides the narrated facts’ plot, it intends to extend its work field the most as possible both over artistic work and under the idea of continuity and dissemination point of view. In this study, the interaction of the human, the non-human and the process is created by reaching an intelligible but, overall, semiotic and performative level that undertakes the extension of the approached concept and experience fields when making differences through nonsense talks of comparison. For so, philosophers of literature are sought – the ones represented by some concepts, ideas and notions; recruited from fields such as Semiotic Phenomenology, Deconstruction, Relative Esthetics and studies on performance , on which “other” subsidiaries are inserted - all played by the most relevant authors. In here, these terms have been appearing in the narratives about “art” since 1995 in the designer’s authorial production of the thesis whose approach affects the ways of text writing and of co-reported extra textual circumstances. On such continuities, on which meaning widening happens by the production of analogies formulated on artistic-narration objects, the most important player of the game is the per-formative Term. It is then proposed that performance is realized as power of reactive dynamic connections that produce changes on which individuals ▼ and ▼ ▼ interact and per-form things belonging to another category or ▼ ▼ ▼ which differs either as from ▼ or as from ▼ ▼ , making the (re)activity in the continuing of the action effective. Seen as a power reactor, performance produces difference by comparing terms in different fields and simultaneously absorbs the incident going beyond categorizations of art and language as it organically goes astray from any normative intentions. Performative (re)activity holds in the same range the landscape, the metabolism, and ethical and political repercussion that involve humans, non-humans in semiotic synchro-metabolic areas, a neologism that proposes synergy between terms, actions and attitudes that spread difference and modification unworried about any unintended “infelicities” ☺.

Key words: Performance and Difference; Analogy and Continuity; Iteration and Synergy;
Artistic production and Semiotic synchro-metabolic areas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig.1 p. 9 - Triângulo semiótico: ilustração do autor.
- Fig.2 p. 47 - DJM42NGC: Fotomontagem de Uodis S. Soudeck. Barbalha, 2016.
- Figs.3 e 4 p. 49 - CHORAL WORKS: (esq.) Desenhos de Jacques Derrida.
- Fig.5 p. 51 - CHORAL WORKS: Maquete elaborada pelo arquiteto Peter Eisenman para obra de construção no *Parc de la Villete* em Paris, a partir do desenho de Jacques Derrida. (Eisenman Architects).
- Fig.6 p. 53 - BITCHAPADA: Exemplar de série de objetos metálicos. Prata, latão e cobre. Concepção, produção e foto; Ery-Uodis. Barbalha, 2016.
- Fig.7 p. 54 - DERRIDANDO; DERRISÓRIO: Par de alianças de prata utilizadas em performance. Concepção e realização; Fresa Doupie. Barbalha, 2013.
- Fig.8 p. 58 - UM REAL: Fotomontagem. Foto; Dayane Silva. Concepção e realização; Eder Sidade. Barbalha, 2008.
- Fig.9 p.63 - AMARELINHA: Bicicleta de Eryck Pied em visita à sua prima no *Kombeiro* do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Foto do artista. Brasília, abril de 2016.
- Fig.10 p.65 - Objeto NBP (Novas bases para a personalidade) de Ricardo Basbaum em circunstâncias diversas. Disponível em <https://brianholmes.files.wordpress.com/2007/04/nbp.jpg>
- Fig.11 p. 72 - TAMBÉM NÃO ERA PARA MENOS: *Assemblage*. Por Frank Ararigboya. Barbalha 2014.
- Fig.12 p. 76 - ITAREMA: Fotomontagem digital. 26,0 x 15,0 (cm). Por F. Siedah. Brasília, 2014.
- Fig. 13 p. 80 - PALLADIUM - *Videoperformance* (7 min.) Por Fred Sidou. Brasília, 1996.
- Fig.14 p. 81 - ATHENA CÁLCICO: *Assemblage*. Bronze e impressão em papel. Por Redouda. Barbalha, 2016.
- Fig.15 p. 83 - PALLADIUM: Arquivo JPEG. Por Asid Ria. Barbalha, 2016.
- Fig. 16 p. 84 - CRIPTAS GEODÉSICAS: Objeto (cobre e prata) e Performance sobre o paládio. Por Aederpi Edrod. Brasília, Barbalha e Beberibe, 2016.
- Fig. 17 p. 85 - OBALAOUXTHRON: Vídeo (17 min.) Brasília, 1997. Por Saifriyed Baptistah. Fotomontagem; Edade Saydou. Brasília, 2000.
- Fig.18 p. 88 - OBALAOUXTHRON - JUÁ: Fotomontagem digital. Por Saifriyed Baptistah. Juazeiro do Norte, 2013.

- Fig.19 p. 90 - Cartaz utilizado nas intervenções do *Bando: Coletivo de artistas*. Foto; autor desconhecido. Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha-CRAJUBAR, 2012.
- Fig. 20 p. 94 - Padre Pio Giannotti (Frei Damião de Bozzano). Disponível em <http://www.famososquepartiram.com/2013/11/frei-damiao.html>
- Fig. 21 p. 97 - Túnel 'Buraco do Tatu' em Brasília. Foto; Ed Alves. Correio Braziliense.
- Fig. 22 p. 102 - Maria Eugênia Matricardi e Diego Azambuja em performance 'Encerando a Chuva'. Museu da República. *Frame* de vídeo de Márcio Mota. Brasília, 2011.
- Fig.23 p. 105 - SEM TÍTULO: Videoinstalação (20 m.² aprox.) Por Fred Sidou. Brasília, 1996.
- Fig.24 p. 110 - CRAJUBAR: CONTINENTES: Instalação coletiva (50 km.² aprox.) Fotos; F.Sidou. Crajubar, 2009.
- Fig. 25 p. 113 - CRAJUBAR: CONTINENTES: Demarcação geográfica da instalação. Ilustração; F. Sidou.
- Fig.26 p. 114 - CRAJUBAR: CONTINENTES: Projeto para instalação. Desenho de F.Sidou. Juazeiro do Norte, 2009.
- Fig. 27 p. 115 - CUBO EVISCERADO: Escultura. Por Francisco dos Santos e F. Sidou. Juazeiro do Norte, 2009. Fotomontagem, F. Sidou.
- Fig. 28 p. 118 - LUPA: Objeto em prata. 3,4 x 0,8 x 1,5 (cm.) Produção e foto; Erí-Uó-Dis. Barbalha, 2010.
- Fig. 29 p. 122 - Desenho de Bia Medeiros. Brasília, 2016.
- Fig. 30 p. 123 - ATO SEM FALA: Performance. Por Jack Derrideniels. Foto; Juliana Barros. Brasília, 1997.
- Fig.31 p. 129 - CIRCUNCISÃO: Aliança de prata. Realização; I. Kcapabaryibe. Foto; autor desconhecido. Barbalha-Brasília, 2013.
- Fig.32 p. 131 - CIRCONFISSÃO: Performance. Por I. Kcapabaryibe. Galeria Piloto, UnB. Fotos do artista. Brasília, 2013.
- Fig.33 p. 134 - OBJETOS ENCONTRADOS, ESCONDIDOS E REENCONTRADOS: *Extendedperformances*. Concepção e ações; Eder Sidad. Foto; transeunte. Brasília 2010-2016.
- Fig.34 p. 135 - OBJETO ENCONTRADO, ESCONDIDO E AINDA ESCONDIDO: *Extendedperformances*. Fotomontagem e registro em desenho. Por Redoua Sissou. St. Tropez, 2006.
- Fig.35 p. 136 - OBJETOS ENCONTRADOS, ESCONDIDOS E REENCONTRADOS: *Extendedperformances*. Concepção e ações; Eder Sidad. Foto; transeunte. Brasília 2010-2016.

- Fig.36 p. 137 - OBJETOS ENCONTRADOS, ESCONDIDOS E REENCONTRADOS: Ação e foto; Eder Sidad. Brasília,2016.
- Fig.37 p. 138 - OBJETOS ENCONTRADOS, ESCONDIDOS E REENCONTRADOS: *Extended performances*. Fotos; (esq.) Transeunte. (dir.) E. Sidad. Brasília, 2016.
- FIG.38 p. 139 - THE BOX: Vídeo (5 min.) Câmeras; Carla Rocha e Fred Sidou. Edição; Fred Sidou. Fotomontagem; Araryi Gighbóya. Brasília,1997.
- Fig.39 p. 144 - REDONDA: Performance e foto por Redouda. Icapuí-Ce, 2000
- Fig.40 p. 148 - DERIDEX WARBIRD BATTLECRUISER: Objeto de joalheria. 5,0 x 1,0 (cm.) Prata, água-marinha, coral e zircônio. Confecção e foto; U. Soudeck. Jijoca de Jericoacoara, 2006.
- Fig.41 p. 151 - REBITCHAPADAS JUNTAS: Série de esculturas. Tam. Variável entre 2,0 a 18,0 cm². Cobre, prata e latão. Confecção e fotos; Ídfero Decapo. Barbalha, 2015.
- Fig.42 p. 152 - DERIDEX WARBIRD BATTLECRUISER: Vistas ortogonais da nave. Disponível em <https://www.google.com.br/search?q=deridex+battlecruise>
- Fig.43 p. 154 - Cadinho. Foto; Ídfero Decapo.
- Fig.44 p. 155 - NBP: Novas Bases para a Personalidade. Esquema do objeto. Por Ricardo Basbaum. S/data.
- Fig.45 p. 156 - GNPBCPI: Corpos Informáticos almoçando sobre o objeto na casa da artista Bia Medeiros durante o cativeiro. Foto; Corpos Informáticos. Brasília, 1997.
- Fig.46 p. 157 - GNPBCPI: Brincam Cedric e Igor no com aranha de plástico. Foto; Corpos Informáticos. Brasília, 1997.
- Fig.47 p. 158 - GNPBCPI: Ações do sequestro em cativeiro provisório na casa da senhora Terezinha Sidou. Foto; Fred Sidou. Brasília, 1997.
- Fig.48 p. 159 - GNPBCPI: Resgate do objeto descendo pela janela do apartamento da artista Bia Medeiros. Foto; Corpos Informáticos. Brasília, 1997.
- Fig.49 p. 160 - GNPBCPI: Quadro diagramático do com reflexão de imagens videográficas do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Foto de Ricardo Basbaum. Exposição Secreções e Contaminações. Paço das Artes. São Paulo, 1997.
- Fig.50 p. 161 - GNPBCPI: Objeto em acrílico maciço com a inscrição de conceitos subsidiários para preencher o espaço negativo do NBP original e efetivar o acerto do seu resgate no sequestro ocorrido. Por Ricardo Basbaum e Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Rio de Janeiro - Brasília, 1997. Foto; Fred Sidou. Brasília, 2016.
- Fig.51 p. 162 - DIVAGARANDO: *Voyageperformance* por Eryck Pied. Brasília, 2013. Foto e montagem; lydfero Kcapabarybe. Barbalha, 2015.

- Fig.52 p. 165 - (esq.) Mapa do percurso realizado no automóvel PV (performator voiture) por Eryck Pied entre Barbalha e Brasília em julho de 2013. (dir.) PV em Urubici - S.C. 2016. Fotomontagem; I. Kcapabarybe. Ciudad del Este, 2016.
- Fig.53 p. 167 -1.2.4.16: Vídeo (1 min.) Por Frank Stephana. Brasília, 1995.
- Fig.54 p. 172 - SEMIOOTE: Performance. Jijoca de Jericoacoara, 2006 e fotomontagem digital, 24,0 x 15,0 (cm.) Por Eryck Pied. Brasília, 2014.
- Fig.55 p. 174 - URUMUSSUSPONTUÉSSES.S.s: Fotomontagem digital. Por Ed. Szybóiah. Brasília 2016.
- Fig. 56 p. 177 - VIDEONÍRESE: Performance, vídeo (7 min.) e fotomontagem; Por Dzboábaru Babouza. Câmera; Juliana Barros. Brasília, 1996.
- Fig.57 p. 180 - BABOSA E BABOSEIRA: Fotomontagem de F. Ararigboya. Caririaçu, 2016.
- Fig.58 p. 181 - INTERMÚNDIOS: Videoinstalação (100 m² aprox.) Concepção, montagem e registros; Fred Sidou. Brasília, 1999.
- Fig.59 p. 183 - Distribuição dos componentes de Intermúndios: Ilustração de F. Sidou. Brasília, 1999.
- Fig.60 p. 183 - DIAGRAMA INTERMÚNDIOS: Arquivo JPG. Por F.Sidou. Brasília, 1999.
- Fig.61 p. 187 - APORTES: *Performanceinstalação* (30 m² aprox.) Por Eryck Pied. Brasília, 1998.
- Fig.62 p. 192 - UMWELTSTRANO: Anel 2,4 x 1,2 x 2,1 (cm.) Latão. Por Fresa Stephana. Barbalha, 2014.
- Fig. 63 p. 193 - J A K O B ' S K U L L ' : Fotomontagem digital. Por F. Stephana. Barbalha, 2014.
- Fig.64 p. 200 - URUMUSSU: Anel. 2,0 x 3,5 x 3,5 (cm.) Prata polida. Por Sayfried Soudeck. Brasília, 2006.
- Fig. 65 p. 201 - URUMUSSU: *Videoperformance* (10 seg. *looping*) Por Araryi Gighbóya. Brasília, 1998.
- Fig.66 p. 202 - Estrutura de madeira na lagoa do Paraíso. Foto; Ery Eugena. Jijoca de Jericoacoara, 2014.
- Fig.67 p. 204 - Segmento hiperboloide do anel 'Urumussu'. Foto; Redouda. Barbalha, 2006.
- Fig.68 p. 205 - Ícone simbólico-diagramático para *Umwelt e Urumussu*. Por Koppa Suppi. Barbalha, 2016.
- Fig.69 p. 206 - AGCU's: Objetos em série (Ø 3,3 cm.) Prata e cobre. Produção e foto; F. Kcapabarybe. Brasília-Barbalha, desde 2014.
- Fig.70 p. 208 - AGCU em jogo de futebol na Cidade Estrutural - D.F. Imagem; *Charretenet*. Brasília, 2014.

- Fig.71 p. 211 - BARBIGELOR: *Performanceobjeto localizador espacial*. Fotomontagem. Por Supi Kopa. Brasília, 2016.
- Fig.72 p. 211 - BIGELORBAR: *Espaciolocalizadorobjeto performante*. Fotomontagem. Por Kopa Supi. Brasília, 2016.
- Fig.73 p. 212 – IMERSÕES: *Performancevideo (20 seg. looping)* Câmera; Elyezer Szturm. Edição e fotomontagem; Fred Sidou. Brasília, 1998.
- Fig.74 p. 216 - CICLOVIA / CICLOVUE / CICLOVIE: Performances, vídeos e fotomontagens. Por Eryck Pied. Brasília, 2013.
- Fig.75 p. 217 - AMARELINHA: Bicicleta performante. Foto; E. Pied. Brasília, desde 2013.
- Fig.76 p. 223 - CICLOVUE: Fotomontagem digital e impressos. Por Eryck Pied. Brasília, 2013.
- Fig.77 p. 224 - FXXXT: Vídeo (3 min.) Por F. Sidou. Animação infográfica; Bia Medeiros. Brasília, 1995.
- Fig.78 p. 230 - ZAMHORO: FICÇÃO SOBRE DESERTO: Fotomontagem digital, performances, objetos, situações e textos. Por Ederippa Sissou. Brasília, 2015.
- Fig.79p.232-Monjolo: Imagem ilustrativa disponível em <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAA4W8AJ/livro?part=4>
- Fig. 80 p. 233 - Cratera Roden: Obra de James Turrel. Imagem ilustrativa disponível em <http://web.guggenheim.org>
- Fig.81 p. 236 - CENTROENTORNO: Desenho de projeto de instalação. Por F.Sidou. Brasília, 2002.
- Fig.82 p. 236 - CENTROENTORNO: Instalação (Ø 50 m.) Terminal Rodoviário Central. Por F.Sidou e Coletivo Entorno. Montagem; F.Sidou e Rodrigo 'Chileno' Paglieri. Brasília, 2002.
- Fig.83 p. 241 - ANEL DE AREIA: (esq.) desenho 4,5 x 3,0 (cm.) por Bia medeiros. Brasília, 2016. (centro) anel de prata oxidada 2,5 x 3,2 (cm.) Montagem; F.Sidou. Jijoca de Jericoacoara, 2006. (dir) REENTRÂNCIAS: ONDE O MAR IA SEM VER: fotomontagem digital (tam. variável) Por F. Sidou. Barbalha, 2016.
- Fig.84 p. 244 - UMA GRAMMA DA PRATA: Fotografia. Por Zboábaru Barbouza. Barbalha, 2016.

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO - 1

CAPITULO 1

Bases Teóricas para Jogar com o Poético - 5

1.1 Fenomenologia Semiótica - 5

- 1.1.1 Três Categorias - 5
- 1.1.2 O Signo - 8
- 1.1.3 Tipologia dos signos - 10
- 1.1.4 Interpretantes - 12
- 1.1.5 Semiose - 14
- 1.1.6 Continuidade: *pensamentosemiose* - 15
- 1.1.7 Abdução - 15
- 1.1.8 O hábito: *mentecorpo* - 17
- 1.1.9 *Semiosessincrometabólicas* - 18
- 1.1.10 Umwelt - 21

1.2 Estética Relacional - 25

1.3 Desconstrução - 36

- 1.3.1 O Prefácio - 36
- 1.3.2 Traço-Rastro - 38
- 1.3.3 Tradução-Origem - 40
- 1.3.4 Gramma-Gramatologia - 43
- 1.3.5 Escritura - 46

1.4 Performance - 52

- 1.4.1 Enunciado performativo - 52
- 1.4.2 Mostrar fazendo - 54
- 1.4.3 Iteração resignificativa - 56
- 1.4.4 Objeto performativo - 61
- 1.4.5 Nem arte, nem linguagem - 65
- 1.4.6 Força - 66

CAPÍTULO 2

Analogias em jogo e o jogo analógico: performantes narrativos sob(re)acontecimentos de 'arte' – 70

- 2.1 Heterônimos: *eficaci[®] ealidade, bustrofédon, estrangeiro, travessão, fragmento* - 70
- 2.2 Itarema: *geobiografia, divindade, paisagem, metagênese* - 76
- 2.3 Palladium: *quiralidade, sinergia, Pallas Athena, sonoridade* - 80
- 2.4 Obalaouxthron: *Juazeiro do Norte, radicante, biografia, desconstrução* - 85
- 2.5 Sem Título: *video instalação, (a)significante, nomeação, tradução* - 105
- 2.6 Crajubar: *continentes: ensino de arte, instalação, Cariri, conurbação* - 110
- 2.7 Lupa: *instrumento ótico, desenho, contextos, horizonte, permutações* - 118
- 2.8 Ato Sem Fala: *fonologocentrismo, objeto performante, literafilosofia* - 123
- 2.9 Circunfissão: *circuncisão, anel, artesanias joalheira, negociação, lascívia* - 129
- 2.10 L'Objet Caché: *textofragmento, extendedperformance, viagem, teatralização* - 134
- 2.11 The Box: *montagem videográfica, boca, lascívia, fonologocentrismo* - 139
- 2.12 Redonda: *brisura, apagamento, rastro, representação, Icapuí* - 144
- 2.13 Deridex Warbird Battlecruiser: *Artesanias joalheira, analogia, iconicidade* - 148
- 2.14 NBP+GPCI=GNPBCPI: *textoimagem, transparentes conceitos, geleia, tamanduá* - 155
- 2.15 Divagarando: *caminhada, vagueza, entremeio, voyageperformance* - 162
- 2.16 1.2.4.16: *vídeo, (des)enquadramento, rastro, cidade, gramma* - 167
- 2.17 Semioote: *semiosessincrometabólicas, espaçamento, arealidade, viagem* - 172
- 2.18 Videonírese: *especialização sonora, balbucio, transgressão, performancevídeo* - 177
- 2.19 Intermúndios: *espaçamento, mundo, vídeo instalação, luminosidade, tradução* - 181
- 2.20 Aportes: *linha, banho, instalação, paisagem* - 187
- 2.21 Umweltstrano: *amuletanel, Jakob Von Uexküll, gravação carimbada, iteração* - 192
- 2.22 Urumussu: *umwelt, artesanias joalheira, animalidade, símbolo, ícone sonoro* - 200
- 2.23 AGCU's: *jogos dêiticos, objeto performante, meridianos* - 206
- 2.24 Imersões: *teriantropia, esquizoanálise, banho, alucinação* - 212
- 2.25 Ciclovía: *bicicleta, rotação, Brasília, depoimento* - 216
- 2.26 FXXXT: *maquinanimalidade, corpo(s) informático(s), manualidade* - 224
- 2.27 Zamhoró: *aridez, decifração, montagem, ficção, memória* - 230
- 2.28 Centroentorno: *diagrama, coletivo de artistas, composição urbana, Brasília* - 236
- 2.29 Anel de areia: *nomeação, desenho, epifania, geobiografia* - 241

CONSIDERAÇÕES FINAIS - 247

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA OU CONSULTADA - 253

ANEXO: LISTA CRONOLÓGICA DAS OBRAS - 260

INTRODUÇÃO

*No discurso, as palavras
representam coisas. Na narrativa,
as palavras apresentam coisas.*

Danielle C. Levinas

...Marcel Duchamp raspa a cabeça em forma de cometa, passa um mês no cassino de Monte Carlo a fim de testar uma infalível estratégia de possibilidades, ou seja, ‘desenhar sobre o acaso’. [...] A *Exposition du vide* (exposição do vazio) de Yves Klein consistiu o ‘ponto limite’ em torno do qual se articula sua obra. Piero Manzoni produz uma série de latas de conserva contendo seus próprios excrementos, traça a linha mais comprida do mundo e assina os visitantes de sua exposição. Erik Dietman constrói, numa sacada de hotel em Veneza, durante alguns meses, esculturas de cinza de charuto que são em seguida varridas pelo vento. Joseph Beuys planta sete mil carvalhos por ocasião da Documenta de Kassel. Giuseppe Penone transforma os próprios olhos em espelhos graças a lentes de contato. Gilbert e George, esculturas vivas, rosto coberto de pó metálico e munidos de seus eternos terno e gravata, encenam as *Sculptures chantantes* (esculturas cantantes), encarapitados sobre uma mesa, efetuando gestos cerimoniais como acompanhamento a uma canção popular (BOURRIAUD, 2011, p.126).

A transcrição acima, extraída do livro *Formas de Vida*, do filósofo, artista e crítico de arte Nicolas Bourriaud narra, nos exemplos das obras citadas, a realidade e a atualidade das relações que se formam entre a vida e a arte.

Diferentemente de uma relação des-continuada entre a obra e o seu autor, os exemplos mostram a continuidade que se estabelece entre ações, materiais, comportamentos e lugares que se relacionam em suas constituições singulares.

Nesse sentido as obras manifestam, para além do que possam também representar enquanto signos, a presença do artista e a experiência do processo como tradução ou agenciamento entre circunstâncias que nas obras, manifestam o que pode ser visto positiva ou metaforicamente como uma ‘superação das descontinuidades do mundo’.

Assim, estas obras produzem a suspensão da assinatura como indicação de autoria ou de gesto que pretenda a ‘posse’ de sua fundação (e conseqüentemente do seu existir). Elas são a própria inscrição do artista na obra, isso quando não ocorre de ser o artista, a própria

obra. Em todo caso, estas constituem *analogizações* acionadas pela intenção do artista inscrever-se.

As considerações acima ilustram, preliminarmente, para as questões que se anunciam em torno do interesse em explorar a possibilidade de jogar com o(s) signo(s) a partir de diferentes registros e sob a forma de múltiplas inscrições. Com isso, pretende-se alargar ao máximo seu(s) campo(s) de articulação de sentido sob o ponto de vista da noção de *continuidade*, observada sob o enfoque do processo artístico. Nesse exercício, procura-se avançar até os limites da interação inteligível entre os ‘participantes’ humanos, inumanos, processuais mas sobretudo semióticos e performativos que ao ampliarem o(s) seus sentido(s) produzem diferenças pelo disparate da analogização.

Nesse âmbito, será buscado o agenciamento de constructos teóricos do campo filosófico-literário, representados por conceitos inicialmente recrutados da Fenomenologia Semiótica e da Desconstrução, relacionados às noções e ideias da Teoria da Arte e dos estudos sobre a Performance, num texto organizado em 2 capítulos com seus respectivos sub-tópicos.

No capítulo 1 - Bases Teóricas para Jogar com o Poético – são apresentados os conceitos utilizados a partir dos diferentes campos teóricos citados, sob o ponto de vista dos seus autores principais e também subsidiários, iniciando pela Fenomenologia Semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914) na qual está inclusa sua Teoria do Signo. Neste tópico, os conceitos são apresentados e pontuados separadamente, visando uma exposição inicial compreensiva dos mesmos.

Importante aqui esclarecer que algumas citações de Peirce ocorrerão conforme a sistemática comumente adotada para o autor. Ex: em (PEIRCE, CP, 1.123), CP refere-se aos *Collected Papers*, seguido do número do volume (1) e do número do parágrafo (123).

Na segunda parte do mesmo capítulo, são apresentados conceitos provenientes das reflexões recentes de Nicolas Bourriaud (1965-) que, ao observar a produção da arte contemporânea, identifica configurações e processos que demandam revisões de pontos de vista no sentido de avançar-se na teorização da *Estética Relacional*. Pelas análises do artista-crítico-filósofo, são apresentadas noções tais como a *forma-trajeto* e o *semionauta* cujas atribuições indicam certa afinidade com as proposições anteriores de Peirce.

Diferentemente da forma pela qual são apresentados os conceitos no segmento anterior, a apresentação das ideias de Bourriaud se dá na continuidade do texto compreendido no

tópico. Contudo os termos que as expressam estão destacados em itálico para facilitar sua identificação, assim como os termos dos demais autores ali cotejados. Ao optar-se por essa disposição, entende-se estar se fazendo refletir o teor do conteúdo na forma textual que o apresenta, anunciando assim, o que será recorrente em outros tópicos apresentados na tese, especialmente no capítulo 2: Analogias em jogo e o jogo analógico: performantes narrativos sob(re)acontecimentos de ‘arte’.

O terceiro segmento do capítulo 1 traz noções extraídas/interpretadas do campo da Desconstrução elaborado pelo filósofo Jacques Derrida (1930-2004). Desta vez expõe-se em dado momento, um agrupamento de palavras sob a forma de ‘nuvem de termos’ (re)presentativos do pensamento desconstrutivo. Entende-se que apresentados dessa forma, tais termos-conceitos-operadores dão relevância expressiva à sua disponibilidade para inscrições nos mais diversos contextos (textuais ou não) aqui sugeridos ao longo das narrações apresentada na tese e dela exteriorizáveis.

A extensão do vocabulário derridiano assume, a depender do contexto, feições e alcances quase incompreensíveis (delimitáveis e inteligíveis) revelando sua capacidade performativa o que é, sob o presente ponto de vista, seu atributo mais interessante. Convém ainda assimilar o quanto possível a impossibilidade de sua abordagem ‘temática’ sob a forma de guia ou histórico, ainda que alguns termos sejam apresentados separadamente. Ao mesmo tempo, a recorrência aos termos derridianos ocorre principalmente como exercício no qual é buscado investir sentido poético, reflexão e atitude nos contextos dos quais participam, o que reflete o direcionamento voltado para um *ethos* desconstrutivo que deseja reproduzir a *continuidade* pela hipótese de ‘inscrever-se na escritura pela ação performativa’.

Ainda no capítulo 1 no seu quarto e último segmento são desenvolvidas idéias em torno da noção de Performance e sugeridas proposições que visam ampliá-la ao tempo em que anunciam formas de abordagem e de ação que estarão recorrentemente mencionadas nas discussões levantadas no capítulo 2, onde serão apresentados 29 textos que (re)criam obras produzidas pelo autor da tese entre os anos de 1995 e 2016.

Sob essa forma textual, as narrações, ao (re)criarem as obras, incorporam traços experienciais do processo artístico do autor enquanto se vêem entremeadas pelos conceitos, idéias e noções em (re)vista agenciada pelos termos dos pensadores e outras referências *teoriconceituais* apontadas no capítulo 1.

No caso os termos comparecem nas narrativas não apenas representados nos vários momentos das elaborações propriamente textuais, mas também como operadores que produzem efeitos no processo de escrituração do texto e nas circunstâncias extratextuais dele correlatas. Nessas *continuidades* em que o alargamento de sentidos se produz por analogizações entre elementos de diferentes repertórios, a performance é o agenciador principal.



CAPITULO 1. Bases Teóricas para Jogar com o Poético.

Neste capítulo, são trazidas idéias, noções e conceitos que convergem na realização do jogo entre diferentes repertórios. Em correspondência aos protagonismos dos autores principais escalados para participarem do jogo (Peirce, Bourriaud, Derrida e Schechner) o capítulo inclui os seguintes itens: Fenomenologia Semiótica, Estética Relacional, Desconstrução e Performance, bem como os sub-itens neles distribuídos com eventuais contribuições de alguns coadjuvantes.

1.1- Fenomenologia Semiótica

Em termos gerais, a Fenomenologia de Peirce tem como objeto principal os processos sígnicos no pensamento e na natureza. Suas concepções são fundadas em ideias triádicas sobre as quais são desenvolvidas suas categorias e demais constructos, com base numa visão anteriormente prevista nas ideias de Platão (428 - 348 a.c.) sobre o sentido. Nelas, segundo o filósofo grego, a base do diálogo entre o homem e o mundo que o cerca implica a relação entre a *coisa* (pragma), a *noção* (logos) e o *nome* (nomos), tríade compreendida em toda experiência.

1.1.1- Três Categorias

Os filósofos, desde a Antiguidade, têm perseguido o projeto ambicioso de descrever os fenômenos do mundo segundo categorias que representem sua multiplicidade. “Espaço e tempo, por exemplo, são fenômenos que foram elevados a categorias, por serem até então irreduzíveis a outros fenômenos na nossa experiência” (NÖTH, 1998, p.63). Embora resulte do que parece ser um imperativo reducionista consequente do pensamento categórico, a categorização advém da necessidade filosófica de ordenar em maior ou menor grau os fenômenos em torno de uma totalidade que faça sentido. Assim, ao longo da história temos exemplos como o de Aristóteles, que propôs 10 categorias; Kant, que propôs 12; e Peirce, que desenvolveu sua fenomenologia a partir de três categorias que fundamentam suas ideias. São elas: a *Primeiridade*, a *Secundidade* e a *Terceiridade*. As

categorias estão correlacionadas respectivamente, segundo o autor, com os elementos formais de toda e qualquer experiência, quais sejam; *qualidade, relação e representação*.

A *Primeiridade* é a categoria da *qualidade*, do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo e ainda inominado, como pode ser comparável à idéia do arquiteto austríaco Christopher Alexander (1936-) quando das suas reflexões sobre o estudo da forma, o mesmo sustenta que para perceber-se uma “maneira atemporal” ou singular de um objeto, é preciso antes conhecer suas qualidades ainda sem um nome (ALEXANDER; 2013).

Ex.: METAL, apenas como sonoridade de uma palavra isolada de uma língua ou aparência de um conjunto de sinais dispostos numa página, sem significação.

Primeiridade é o modo de ser, daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer. [...] É a categoria do sentimento sem reflexão, da mera possibilidade, da liberdade, do imediato, da qualidade ainda não distinguida e da independência (PEIRCE, CP1.337).

Na *Primeiridade*, segundo Peirce, o pensamento é experimentado atuando mediante a expressão sensível que forma uma unidade com o percebido e, para propor que o conhecimento decorre de um complexo processo em grande parte subliminar à própria consciência, Peirce confere à sensação mesma um caráter inferencial. Desta noção, em sua fenomenologia definem-se geneticamente, psicologicamente e culturalmente os processos de contato da mente com a realidade em sua ‘ligação’ com o sentir. Isso dá algum suporte conceitual-descritivo às abordagens do caráter inferencial dos fatores sensoriais e emocionais fundamentados em aspectos mais qualitativos, subjetivos e não intencionais da experiência, ao mesmo tempo que reconhece a função dos sentidos como fonte de conhecimento e estabelece a relação com a categoria da *Secundidade*.

A continuidade entre um fenômeno primeiro e um segundo fenômeno qualquer caracteriza a *Secundidade*. É a categoria da comparação, da confrontação, da reação e da analogia. Ex.: METAL, como uma denominação genérica para determinados materiais metálicos como o ouro, a prata e o cobre. “Ela nos aparece em fatos tais como o outro, a relação, a compulsão, efeito, dependência, independência, negação, ocorrência, realidade, resultado” (PEIRCE, CP1.337). A *Secundidade* corresponde à categoria da experiência concreta e da *relação*.

Quando qualquer coisa, por mais fraca e habitual que seja, atinge nossos sentidos, a excitação exterior produz seu efeito em nós. Segue-se que em toda experiência, quer seja de objetos interiores e exteriores, há sempre um elemento de reação ou segundo, anterior à mediação do pensamento articulado e subsequente ao puro sentir. Nossas reações à realidade, interações vivas e físicas com a materialidade das coisas e do outro, já constituem respostas sígnicas ao mundo, marcas materiais perceptíveis em maior ou menor grau que nosso existir histórico e social circunstancial e singular vai deixando como rastros de nossa existência (SANTAELLA, 1983, p. 48).

Já a *Terceiridade* é a categoria em que se dá a continuidade entre um fenômeno segundo e um terceiro sendo assim a categoria da *representação*. “É a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose, dos signos” (PEIRCE, CP1.337). Contudo, o caráter ‘estável’ e auto-controlado do signo em *Terceiridade* o diferencia substancialmente da abertura e da profusão próprias da *Primeiridade* (ainda que esta seja uma dimensão da *Terceiridade*). O autocontrole é a característica que distingue os raciocínios dos processos pelos quais os juízos perceptivos são formados, é puramente inibitório e não produz diferença (ROSA, 2003). Ex.: METAL pode representar um determinado tipo de música (rock heavy-metal) ou determinado tipo de timbre na composição sonora de uma orquestra, ou algum metal específico. Porém, mesmo havendo relações metaforizadas da palavra METAL, trazidas pelas semelhanças (icônicas) possíveis entre algumas qualidades sonoras dos metais e sonoras-musicais, o uso metafórico do termo é precedido por seu sentido convencional ou seja, sentido este auto-controlado e inibido de todos os outros.

Assim, na abrangência que relaciona as três categorias, o sentido para Peirce compreende a continuidade entre três elementos que participam da síntese intelectual através da qual o mundo é representado e interpretado. Por exemplo: o *brilho*, simples e positivo *brilho* é um primeiro. O *brilho* como superfície e intensidade, aqui e agora onde está encarnado é um segundo. A síntese intelectual ou elaboração cognitiva o *brilho metálico*, é um terceiro. Dessa maneira, a *Terceiridade* de Peirce é a categoria que abrange necessariamente a *Primeiridade* e a *Secundidade*, relacionando-as no processo semiótico da mediação por signos e do pensamento.

Nenhuma linha firme de demarcação pode ser desenhada entre diferentes estados da mente, isto é, estados tais como sentimento, vontade e conhecimento. É claro que estamos ativamente conhecendo em todos os nossos minutos de vigília e realmente sentindo também. Se

não estamos sempre querendo, estamos pelo menos, a todo momento, com a consciência reagindo em relação ao mundo externo (SANTAELLA, 1983, p.53).

Convém lembrar que, como pode parecer, o processo semiótico não ocorre como interação entre dimensões estanques e delimitadas conforme a descrição das categorias pode sugerir. Peirce cuidou para que os conceitos de suas categorias fenomenológicas não fossem vistos como uma “engrenagem”, mas sim como intelecções sobre os fenômenos da realidade, da significação e do pensamento em sincronia, simultaneidade e continuidade.

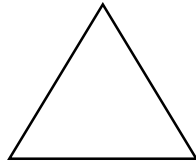
1.1.2- O Signo

Na concepção de Peirce, um signo é “tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo” (PEIRCE, CP 2.228). Essa perspectiva triádica se multiplica profusamente em sua obra e pressupõe que as cognições, as ideias e o próprio homem sejam signos. “O homem é a soma da sua língua, por que o homem é um signo” (PEIRCE *apud* DANTO, 2005, p.293). Assim, segundo o filósofo, tais entes possuem caráter semiótico da mesma forma que um signo pode referir-se a outras ideias e a outros objetos do mundo. Já o pensador italiano Umberto Eco (1932 - 2016) considera que “o signo pode ser utilizado para mentir ou para afirmar (erroneamente, mesmo se de boa-fé) aquilo que não é verdadeiro [...] O signo pode ser utilizado para mentir porque posso produzir o signo mesmo que o objeto não exista (posso nomear quimeras e representar unicórnios...)” (ECO, 1997, p. 308).

De forma geral, signo peirceano é concebido como uma tríade formada pelo *representamen* (aquilo que funciona como signo para quem o percebe) sendo o próprio *representamen*, um signo ‘ainda não atualizado como signo’ para um sujeito (PINTO, 1995). Outro elemento da tríade do signo é o *objeto* (aquilo que é referido pelo signo). Finalmente o *interpretante* constitui o efeito do signo naquele (ou naquilo) que o interpreta, podendo-se aí incluir os seres ou dispositivos comunicativos inumanos como por exemplo, os computadores.

A ilustração da figura 1 esquematiza a tríade que constitui o signo, segundo a concepção Peirceana.

INTERPRETANTE/ SIGNO



OBJETO

REPRESENTAMEN

Fig.1 - Triângulo semiótico.

É através do *interpretante* que o signo se remete, por alguma causa (seja a semelhança, indicação ou convenção) a um objeto e por isso, segundo a descrição peirceana, os signos podem se diferenciar entre ícones, índices e símbolos em consequência das diferentes genealogias em seus processos de significação e a partir de uma visão pansemiótica do mundo que iguala signos e fenômenos visto que tudo pode ser semioticamente analisável.

O homem denota qualquer objeto de sua atenção num momento dado. Conota o que conhece ou sente sobre o objeto e é também a encarnação desta forma ou espécie inteligível, o seu interpretante é a memória futura dessa cognição, o seu eu futuro ou uma outra pessoa à qual se dirige, ou uma frase que escreve, ou um filho que tem (PEIRCE, CP7.591).

Nunca estive em meus poderes estudar qualquer coisa - matemática, ética, metafísica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo de cartas, homens e mulheres, vinho, metrologia - exceto como um estudo de semiótica (PEIRCE, 1977, p.85).

É importante lembrar que o signo e seu objeto não constituem sempre entidades concretas. “Signo não precisa ser uma palavra, pode ser uma ação, um pensamento, ou qualquer coisa que admita um interpretante ou seja capaz de dar origem a outros signos” (PEIRCE, 1972, p. 101). Observa-se aqui o conteúdo subjetivo demonstrado na concepção semiótica de Peirce. Nela, a relação pensamento e percepção admite que as formas sgnicas sejam possíveis, mesmo não existindo seus referentes no mundo concreto, o que reforça o caráter lógico-abstrato repercutido das impressões intuitivas e aparentemente vagas que participam dos constructos peirceanos.

1.1.3- Tipologia dos signos

A tipologia dos signos não é uma classificação aristotélica, no sentido de que um signo pertença a uma só categoria. A tipologia descreve aspectos de signos, buscando uma forma intelectual para a observação e o entendimento das suas relações constitutivas segundo as características referenciais (semelhança, indicação e convenção) a eles inerentes.

Baseando-se em relações entre o *representamen*, o *objeto* e o *interpretante* combinados na *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*, Peirce distinguiu dez tipos principais de signos diferenciados em três *tricotomias* (ou subdivisões). Os signos da segunda *tricotomia* (*ícones, índices e símbolos*) foram considerados por Peirce os mais importantes por serem descritos sob o ponto de vista das relações entre o *representamen* e o *objeto* ou seja, inscritas na experiência mais comum e concreta da existência percebida.

Dessa forma, o *ícone* é um signo que se refere ao objeto que denota simplesmente por força dos seus caracteres próprios e que ele possuiria da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um objeto daquele tipo. “Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, será um ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado como signo dele” (PEIRCE, 1972, p. 101). Esta aproximação qualitativa entre os signos icônicos e seus objetos diz respeito também ao caráter sensível desse signo visto que nessa relação há maior predominância dos aspectos imediatamente perceptíveis em detrimento dos aspectos cognitivos e (ou) representacionais. “O que estes tipos de signos icônicos têm em comum [...] é que sua utilização como signos icônicos pressupõe que eles sejam imediatamente percebidos em si mesmos como objetos dos sentidos, com todo o direito, antes de sua utilização como representativos de algo mais” (RANDSELL, 1979, p.58). Assim, o aspecto mais relevante do *ícone* é a similaridade entre o *representamen* e o *objeto*.

Os ícones são tão completamente substituídos pelos seus objetos que se torna difícil distingui-los [...] Então, ao contemplar um quadro, há um instante em que perdemos consciência do fato de que não é a mesma coisa, a distinção entre cópia e objeto real desaparece, e no momento é puro sonho- não é uma existência particular e, contudo, não é uma coisa geral. Naquele momento, contemplamos um ícone (PEIRCE, CP3.362).

Os retratos, as pinturas, as metáforas, os diagramas e gráficos são exemplos de ícones. “Muitos diagramas não se assemelham de modo algum aos seus objetos quanto à aparência; a semelhança entre eles consiste apenas da relação entre suas partes” (PEIRCE, CP 2.282). Nesse caso, o conceito de ícone é ampliado, na medida em que as relações de semelhança podem abranger também representações das ‘correspondências relacionais’ entre *objeto* e *representamen*, como expressam os ícones diagramáticos.

Construir um diagrama é construir um jogo: uma rede de relações com as quais se brinca. Reforça-se uma, retira-se outra e, para os lugares dedicados aos correlatos, tenta-se designar um deles procurando descobrir quais os outros que, mantendo a homologia que define a estrutura básica, devem ocupar os diversos outros lugares no diagrama. [...]. Trata-se de um jogo criativo, do jogo das possibilidades. As regras são as regras das relações: soma, implicação, reciprocidade, comutação etc. Constroem-se idéias de idéias, numa espécie de grande faz de conta e de um grande desafio (SILVEIRA, 1982, p.55).

Além dos ícones, outra categoria de signos refere-se àquele tipo que denota seu objeto por ver-se realmente afetado (inclusive fisicamente) pelo mesmo. Denominado *índice*, este signo próprio da categoria da *Secundidade* envolve uma espécie de *ícone*, e não são os possíveis traços de semelhança com seu objeto que farão dele um signo, mas “a efetiva modificação dele por força do objeto” (PEIRCE, 1972, p. 101). Por isso, o índice pressupõe uma relação direta entre o *representamen* e o objeto, sem no entanto tratar-se de similaridade como no caso dos *ícones*. “Tais relações têm, principalmente, o caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade” (NÖTH, 1998, p. 82) pois, “toda força física atua entre um par de partículas, de forma que qualquer uma delas pode servir de *índice* da outra” (PEIRCE, CP 2.282).

Entre outros exemplos de índices estão os cata-ventos, que induzem nossa atenção para o deslocamento do ar, os nomes próprios e os pronomes pessoais por se referirem a entidades ou indivíduos em particular. “Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contigüidade, e não por uma associação de semelhança ou por operações intelectuais. Dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega” (NÖTH, 1998, p. 83).

O terceiro signo da tipologia peirceana é o *símbolo*. Em sua correspondência com a categoria da *Terceiridade*, o símbolo é um signo convencional e nesse sentido, arbitrário.

A palavra portuguesa *esfera* por exemplo, configura-se **сфера** em russo ou ක්ෂේත්‍රය em cingalês (Sri-Lanka).

Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto. É, assim, ele próprio um tipo ou lei geral. Assim sendo, atua através de uma réplica. Não apenas é ele geral, mas também de natureza geral é o objeto a que se refere (PEIRCE, 1972, p. 103).

Além de socialmente convencionados e mutáveis segundo diferentes contextos culturais, os signos simbólicos são tipos que não se restringem à singularidade (atributo do índice e do ícone sobretudo) ao contrário, abrem-se à multiplicidade e à universalidade por seu alto grau de abstração (a linguagem matemática é um exemplo). Mesmo que na exemplificação anterior, a palavra *esfera* apresente-se singularmente em cada situação, cada repetição que a singulariza seria denominada por Peirce uma *réplica* do tipo geral e abstrato *esfera*, denotável em contextos distintos. Por isso seu caráter arbitrário.

1.1.4- Interpretantes

Enquanto a interpretação é o processo de interpretar e o intérprete é a pessoa que interpreta o signo, o *interpretante* é:

Uma relação mediadora que representa o signo como representação de um objeto com o qual essa relação mediadora também está em relação [...] O interpretante é responsável pela dinâmica da significação, já que o signo que representa um objeto é também um objeto que produz outro interpretante, e assim sucessivamente. Por isso o interpretante pode ser entendido como um conteúdo objetivo que se depreende da referência que o signo faz a seu objeto (PINTO, 1995, p. 29).

É essa característica o fundamento do processo de produção de sentido (ou semiose). Dessa forma, o *interpretante* é o resultado interpretativo que a mente ou dispositivo interpretativo realiza. Peirce deu uma definição pragmática da significação quando definiu o *interpretante* como “o próprio resultado significante” ou “efeito do signo”, além de ser também “algo criado na mente do intérprete” (PINTO, 1995, p. 29). O *interpretante*

de Peirce propõe ainda uma descrição de como decorre a tradução ou decifração do possível conteúdo de um dado signo sensível (ou signo de *Primeiridade*). Com isso, assim como os signos constituem-se em relação aos aspectos icônicos, indiciais e simbólicos, os *interpretantes* por sua vez são caracterizados na realação com as três Categorias fenomenológicas sob a forma de *interpretante imediato*, *interpretante dinâmico* e *interpretante em si*.

O *interpretante imediato* refere-se à capacidade do signo produzir algo numa mente qualquer isto é, seu total “potencial” sígnico, correspondendo à “qualidade de impressão que um signo é capaz de produzir sem uma reação atual” (PEIRCE, CP 8.315). Já o *interpretante dinâmico* é “o efeito direto realmente produzido por um signo sobre um intérprete, aquilo que é experimentado em cada ato de interpretação e é diferente, em cada ato, do efeito que qualquer outro poderia produzir” (PINTO, 1995, p.69).

Para que se dê o processo de semiose, é necessário que o potencial sígnico se realize parcial e singularmente ainda em nível de *Secundidade* sob as diferentes formas do *interpretante dinâmico*. Nessa categoria, Peirce propõe como variantes do *interpretante dinâmico* o *interpretante emocional* (relativo às sensações), o *interpretante energético* (relativo à ação-reação) e o *interpretante lógico*, ao qual correspondem os efeitos do pensamento propriamente dito. Algo que interpreta uma relação signo-objeto pode ser tanto um signo interpretativo como uma consciência ou dispositivo interpretador, entendendo-se a consciência na conjugação entre o sentir, o agir e o pensar. A partir desta noção, se o efeito significativo de um signo é uma sensação, Peirce o chama de *interpretante emocional*. Se implica numa ação decorrente de um *interpretante emocional*, é então um *interpretante energético*, podendo essa ação ser inclusive mental, muscular, ou ainda em substratos vivos não humanos e mesmo não vivos. Por fim, ainda em nível de *secundidade*, o *interpretante lógico* é o efeito significativo do signo sob a forma de pensamento ou de maneira geral, da mudança no pensamento visto que ele é percebido em fluxos de modificações contínuas.

Quanto à abrangência da noção de *interpretante dinâmico* aqui observada, é relevante considerar a Biossemiótica e a Informática enquanto campos do conhecimento que avançam na elaboração de proposições que têm ampliado as concepções semióticas para além do quadro das relações homem- mundo, estendendo-as para as relações entre outros seres vivos, ambientes e dispositivos que compreendem a dimensão da *secundidade*, própria do *interpretante dinâmico* nas suas formas *emocional*, *energética* e *lógica*.

Por último, o *interpretante em si* é o resultado do *interpretante dinâmico* em nível de *terceiridade* isto é, quando surge uma interpretação simbólica e um novo signo é caracterizado. “É aquilo que seria finalmente decidido se a interpretação e se a consideração do assunto fosse continuada até uma opinião final. [...] Aquele resultado interpretativo ao qual cada intérprete está destinado a chegar se o signo for suficientemente considerado” (PEIRCE, CP 8.184).

1.1.5- Semiose

O processo de produção de sentido é chamado de semiose. Ela envolve um movimento “espiralado” (PRATES, 2000) visto que todo signo é também o reinício de uma nova semiose. Isto quer dizer que, se os *interpretantes* podem ser também *representamens* e a *semiose* resulta então de uma série de *interpretantes* sucessivos, não há nem um signo primeiro nem um último signo pois “cada pensamento dirige-se a um outro” (PEIRCE, CP 5.253) e o processo de semiose (ou pensamento) “só pode ser interrompido, mas nunca realmente finalizado” (PEIRCE, CP 5.284). Esta descrição explicativa da *semiose* pode ser atualizada entre outros termos, sob a forma-metáfora do ‘rizoma’ ou da ‘configuração arborescente’ (DELEUZE & GUATTARI, 1995) que figuram processos semióticos textualizados em abordagens que alcançam os mais imprevisíveis contextos. Em sua forma metafórica, o ‘rizoma’ conota simultaneamente uma prolongada demora no lento avanço bifurcativo das estruturas radiculares que estarão sempre fisicamente conectadas hierarquicamente às extensões do seu corpo anterior. Dessa maneira, o aspecto poético-denotativo do fenômeno assim visto como ‘rizomático’ parece ter mais rendimentos em seu contexto original (fisiologia vegetal) ao tempo em que parece limitado para traduzir a semiose e efetuar “descentramentos sobre outras dimensões e outros registros” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.16); “Uma cadeia semiótica é como um *tubérculo* que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos...” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.16). A persistência do acobertamento do rizoma pelo substrato no qual este evolui traz uma opacidade que se oculta opostamente ao dinamismo e à transparência que a noção de semiose suscita (ou requer pelo menos num primeiro instante) e parece melhor contemplada sob o ponto de vista semiótico-fenomenológico proposto por Peirce.

1.1.6- Continuidade: *pensamentosemiose*

O pensamento está em constante mudança, nossas sensações estão sempre mudando um pouco, mesmo que achemos que estamos tendo exatamente a mesma sensação enquanto continuamos a interagir com algum estímulo perceptivo. Temos essa impressão porque confundimos ter a mesma sensação corporal com ter uma mesma sensação do mesmo objeto ou fonte de estímulo, como se nossa mente tivesse uma aptidão mais imediata a perceber os objetos e menos imediata com relação às sensações. Nesse sentido, o neurocientista português Antônio Damásio (1944 -) esclarece:

Os sentimentos resultam da representação continuada e ininterrupta do corpo pelo cérebro, de sua vigília contínua por meio de imagens daquilo que seu corpo faz enquanto vêm e vão pensamentos sobre conteúdos específicos, e essa paisagem corporal é sempre nova (...) há também, mapas mais estáveis de estrutura ou tendência geral do corpo que ajudam a formar nossa noção de imagem corporal mais duradoura (DAMASIO *apud* SHUSTERMAN, 2012, p.16).

Contudo, ao haver mudança contínua na sensibilidade fisiológica do corpo, não é possível que o mesmo estímulo produza exatamente a mesma sensação além do que o cérebro, em suas permanentes mudanças de estado, em alguma medida irá produzir diferentes cursos neurais e conseqüentemente diferenças que estabelecem a continuidade da semiose.

1.1.7- Abdução

Do latim *ab* = longe + *ducere* = conduzir, o conceito de abdução é de grande importância no pensamento semiótico; “Uma especial adaptação da mente ao universo” (PEIRCE, CP 2.749). A abdução enfoca os processos criativos do pensamento e propõe uma descrição destes fenômenos em sua forma lógica. Junto às noções de indução e dedução, a abdução (ou hipótese) seria uma forma de inferência responsável pela lógica da descoberta e do *insight* criativo. Em si mesmo, esse processo difere dos outros por sua “falibilidade”; quer dizer, por sua vagueza, o que conseqüentemente leva a maiores possibilidades de erro já implícitas na hipótese em questão. “A vagueza está ligada à impossibilidade de uma definição exata nos domínios de aplicação do conceito porque está diretamente ligada à ontologia e à hipótese de existência do contínuo” (TIERCELIN, 2005, p.239). Verificada

a importância da continuidade como atributo do processo abduutivo, Peirce considera especialmente a abdução por ser esse o processo lógico mais presente na experiência humana que agencia sensações, ações e pensamentos em fluxos abertos e acentuados pela imprevisibilidade. “Tendências incertas e estados instáveis de equilíbrio são a condição *sine qua non* para manifestação da mente” (PEIRCE *apud* ROSA, 2003, p. 316). É dessa forma que a abdução se aproxima, mais do que as outras inferências lógicas (dedução e indução) aos fenômenos da descoberta e da criatividade.

Como regra geral, a abdução é um tipo fraco de argumento. Com frequência, ela inclina tão fracamente nosso juízo para a conclusão que não podemos dizer que acreditamos ser esta última verdadeira. Apenas conjecturamos que possa assim ser. Contudo, não há diferença, exceto em grau, entre essa inferência e aquela pela qual somos levados a crer que nos lembramos das ocorrências passadas com base em nossas sensações (PEIRCE, 1972, p.151).

Como uma “pergunta feita à natureza” e que supõe “a recuperação do universo como um conjunto de possibilidades reais, porém parciais” (LAURENTIZ, 1991, p.45) a abdução pressupõe uma postura antitradicional e incerta, mais interessada em flagrar uma possibilidade inusitada do que propriamente em acertar e, ao referir-se à atividade criativa, o termo abdução atrela-se ao processo artístico de realização. Por meio das irrupções intuitivas-abdutivas fazem-se produzir novas possibilidades estéticas, de ação e de conhecimento visto que, se há a interpretatividade para a intuição percebida é porque esta é um caso extremo do ‘juízo’ abduutivo (PEIRCE, 1974). Dessa forma, a abdução sedimenta alguns dos princípios básicos da corrente pragmatista - fenomenológica de linhagem peirceana quando incorpora a abordagem científica aos seus processos; “O pragmatismo como método de conduta científica decorre da estratégia de se trabalhar o pensamento necessariamente vazado pela vagueza das informações” (SILVEIRA, 2001, p.186).

Também podem ser observadas consonâncias (ou ainda ressonâncias) entre os atributos da abdução e as noções gerais que descrevem o *pensamento complexo* na concepção do pensador francês Edgar Morin (1921 -) onde “O pensamento complexo é, essencialmente aquele que trata com a incerteza e consegue conceber a organização. Apto a unir, contextualizar, globalizar, mas ao mesmo tempo a reconhecer o singular, o individual e o concreto” (MORIN, 2003, p.30).

Por último, menciona-se a reflexão de Gilbert Simondon (1924 -1969) filósofo francês segundo o qual a imaginação e a intuição unem-se ao insight e habitam o lugar da falibilidade, produzindo o evento singular no decurso do habitual (SIMONDON, 1964). Nela, vê-se refletida a noção subjacente de abdução, segundo os termos Peirceanos.

1.1.8- O Hábito: *mentecorpo*

O hábito é um fenômeno importante quando refletimos sobre a relação corpo-mente pois de início, já importa pensar o hábito no nível corporal que por sua vez manifesta o funcionamento ‘habitual’ da mente. Assim, o hábito, sendo resultado de um processo de repetição (iteração) que incorpora o pensamento, pode ser compreendido como expressão de ações mentais entranhadas nas disposições corporais ou, ao contrário, de fenômenos corporais que se refletem na dinâmica da mente.

Da observação sobre os processos fisiológicos pelos quais nota-se a plasticidade do corpo em relação às adaptações e acomodações a determinadas circunstâncias que gradativamente avançam na determinação do hábito, seria possível fazer referência a uma ‘fisiologia do hábito’, a um ‘substrato corporal do hábito’, ou ainda ao ‘corpo-subjétil do hábito’. Neste último recorre-se a uma imagem possível do *subjétil*, noção presente no campo da Desconstrução a partir do termo criado por Antonin Artaud (1896 - 1948) poeta francês que propôs o termo para referir-se, em síntese, à materialidade ou suporte da representação (DERRIDA&BERGSTEIN,1998).

O *corpo-subjétil* do hábito constitui não somente o substrato no qual se constrói a vida sociocultural, moral e intelectual do sujeito, mas também e por extensão, articula a organização social da civilização. “Os fenômenos de hábito nos seres vivos devem - se à plasticidade dos materiais orgânicos de que seus corpos se compõem [...] nosso sistema nervoso toma a forma dos modos em que é exercido” (JAMES *apud* SHUSTERMAN, 2012, p. 216). Assim nossos ‘eus’, nas inscrições pessoais, contextuais e culturais são corporificações de hábitos da mente e hábitos da ação.

Como os hábitos acabam por guiar o pensamento e o comportamento em ações cognitivas, comportamentais e mesmo fisiológicas, pode-se dizer que o conjunto dos agrupamentos de hábitos que possuímos caracterizam o que é reconhecido como personalidade, a partir dos traços comportamentais que os representam. Ao mesmo tempo, depois de incorporados, os hábitos tornam-se ações involuntárias e mesmo inconscientes, o que

gradativamente passa a acontecer como ampliação de uma estrutura autogerativa que em decorrência do apartamento causado pelo ‘automatismo’, deixa outros potenciais livres para configurarem novas modulações que irão conformar novos hábitos numa cadeia contínua.

Assim, este ciclo retroalimentado pela incorporação de hábitos (novos ou transformados), além de liberar a atenção consciente sobre tudo o que pode ser espontaneamente realizado pelo próprio ‘fazer-ser’ do hábito incorporado, faz com que a consciência e o corpo se orientem para as demandas mais complexas e urgentes da experiência.

Nessa perspectiva, como resultado do ciclo de retroalimentação entre o *corpo-subjétil* do hábito que, no decurso do tempo, agrega hábitos e orienta-se ‘habitualmente’ para a complexidade em sentido crescente, pode-se dizer que este processo esclarece sobre a destinação da existência como duração na qual são incorporados hábitos sob a demanda de uma complexidade crescente e infinita, equivalendo ao sentido prático do processo semiótico da *semiose ilimitada*.

Contudo, o *corpo-subjétil* participa deste contínuo num decurso finito de tempo, no qual desempenha na contingência do(s) presente(s), a re-ciclagem da ecologia dos hábitos. Isso quer dizer que, na continuidade do arranjo espaço-temporal (instância sobre a qual Peirce comenta em parte sua teoria sobre a continuidade ou ‘sinequismo’) o instante precedente é decisivo para a produção do singular pois confirma a reafirmação de um fenômeno reiterado (reificado) pelo hábito (KIRCHOF, 2008). Nesse ponto ilustra-se a incidência do hábito como uma tendência evolutiva, não só no mundo orgânico mas também no inorgânico, o que estimula a possibilidade de se pensar o hábito nos termos de uma ecologia própria.

1.1.9- Semiosessincrometabólicas

Semiosessincrometabólicas é um termo híbrido inventado pelo autor deste trabalho sob a forma de teoria de artista. Conflui aspectos conceituais referenciados em campos distintos tais como a Biologia e a Semiótica para subsidiar a reflexão, a estetização interpretativa e a produção artística correlacionadas no processo de trabalho realizado nos últimos 15 anos desde os primeiros registros da idéia, intuída entre os anos de 1998 e 2000.

Ao considerar-se a biossemiose como fenômeno inerente à vida, isso revela a interação na qual os signos produzem efeitos no substrato corporal. Trata-se inicialmente do processo de interpretação/tradução em organismos vivos, pressupondo que a vida possui, além do substrato corporal, um dinamismo semiótico que participa em algum sentido, das leis e funções biológicas por sua vez existentes no contínuo compreendido entre o surgimento, a funcionalidade e o encerramento dos ciclos sistêmicos.

A vida abrange a semiose como a ação de signos onde um signo é, como já visto nos termos peirceanos, o surgimento de um primeiro ou *representamen* que realiza (por um código ou hábito) uma relação com um segundo (seu objeto) a fim de determinar um terceiro, seu *interpretante*. Nesse ciclo, o *interpretante* (que por sua vez leva ao *representamen*) efetiva assim a ação significativa (potencial ou concretamente) para que o seu efeito *afete* (transforme ou modifique) algum organismo, em se tratando de biossemiótica. Embora esta noção de semiose esteja situada no campo mais estrito da ação significativa relativa ao organismo, ela diz respeito também à relação entre as partes do processo semiótico e a funcionalidade do organismo como um todo e a *biofisiológica* das suas partes. O efeito ou afecção é a diferença que faz a diferença para o intérprete. O intérprete, sendo um organismo ou a parte de um organismo, é afetado pela diferença da diferença sendo nesse sentido um processo signific(ativo) ou seja, ao fazer a diferença significativamente, os efeitos sobre o organismo (ou partes) não podem ser meramente físicos porque a diferença quando acontece, manifesta-se enquanto conteúdo potencial que pode ser determinante para o organismo em questão, como no caso por exemplo, da busca pelo alimento ou pelo acasalamento, o que significa dizer enfim que as chances de sobrevivência e/ou reprodução desse organismo são afetadas pela sincronia do metabólico e do semiótico das *semioticossincrometabólicas*. Claro que, em níveis mais altos de organização, processos semióticos relacionados aos fenômenos mais cotidianos da existência propriamente humana - ou essencialmente (antropo)semióticos - podem ocorrer sobre determinadas funções que apenas indiretamente pressupõem a biofuncionalidade. Por exemplo, a internet e o exponencial crescente de suas funções conectando quase todos os computadores em enormes bibliotecas físicas e virtuais pode ser visto como uma extensão das *semiosessincrometabólicas* relativamente aos fatores biofuncionais pressupostos nas dimensões linguísticas, lógicas, sociológicas... plasmadas nos cérebros e organismos humanos ao interagirem com as redes. Nesse sentido *semiosessincrometabólicas* são extensíveis ao inumano.

Se não houvessem as partes funcionais do organismo para contribuírem na sua manutenção como um todo (onde cada parte é resultado evolutivo que leva ao aprimoramento de si e das outras partes) não haveriam ações de signos. Neste sentido, o caráter funcional do signo e a biofuncionalidade dos organismos estão intrinsecamente encerrados num sistema relativamente aberto estabelecido enquanto fenômeno semiótico.

Como um fenômeno emergente imperfeito, o encerramento (circunscrição) das operações entre partes de organismos é produtor das diferenças que fazem as diferenças para as partes, bem como para todo o organismo. Assim, ligações (endo)semióticas podem ser analisadas como ligações causais entre as peças de funcionamento que regulam a máquina orgânica do corpo pela ação *semioticossincrometabólica* que permeia o humano e o inumano.

Mas poderia surgir a objeção: porquê se pensar o caráter semiótico das propriedades sistêmicas dadas nas relações funcionais dos substratos inorgânicos que incorporam a vida? Inicialmente, é possível colocar outras questões que se pretendem respostas: Em qual(is) instância(s) a natureza assume hábitos tão complexos que permitem a existência do sentimento de vida? E outra: Como se mantêm estáveis as rotinas que sustentam qualquer complexidade mínima de um sistema, enquanto esse não se degenera espontaneamente mas ao contrário, se complexifica ainda mais pela evolução em aberto, como se houvesse um *código-script* interno capaz inclusive de dotar experiência estética ao organismo?

O filósofo dinamarquês Claus Emmeche (1956-) amplia esta problemática, enfocando a relação intervalar do contínuo evolutivo a partir do surgimento da vida, e de uma ‘codificação’ que revela o substrato semiótico que está relacionado ao que poder ser referido como a ‘organização do orgânico organísmico’ à qual segue o ponto de vista *semioticossincrometabólico*.

A natureza endossemiótica do código é o fato de que ele bioquimicamente encarna um mapeamento definido internamente, de um espaço de seqüência de nucleotídeos, para um espaço de seqüência de proteínas dentro do sistema. Se não houvesse nenhum código (e memória) deste tipo, não haveria suficiente especificidade bioquímica e informação na estrutura fechada das reações. Isto pode estar relacionado a aspectos desconhecidos da complexidade, devido à falta de conhecimentos atuais sobre os tipos primitivos de metabolismos cobrindo o continuum: *sem vida - vida primordial - vida*. (EMMECHE, 2000, p.11).

Assim, nota-se que *semiosessincrometabólicas* pressupõem conceituações prévias do campo da biossemiose e condensam pressupostos tais como a funcionalidade, lembrando que funcionalidade aqui é vista no encerramento (ou conjunto sinérgico) das interações entre signos e substratos fisiológicos e/ou inorgânicos, o sinequismo (continuidade) a abdução (falibilidade) entre outros que, conjugados no sentido do termo, imprimem-lhe seu traço (a)sistêmico.

O organismo prototípico deste fenômeno é uma única célula. Suas partes formam a rede (endo)semiótica que a abrange enquanto conjunto encerrado por uma membrana capaz de de trocas sinérgicas pela ação dos signos.

1.1.10- Umwelt

Jakob von Uexküll (1864-1944) foi um biólogo e filósofo estoniano que criou o conceito de *Umwelt*, como uma espécie de *mundo perceptivo próprio* dos animais e que permite a eles interagirem semioticamente com o mundo exterior ou ‘ambiente’, percebido através de suas interações ‘fenomenais’ (UEXKÜLL, 1982). Criado em 1909, o conceito estabelece o espectro de posições que o organismo pode ocupar na esfera biológica, podendo ser definido como o seu *mundo semiótico*, ou o aspecto fenomenal do ambiente selecionado pelo seu equipamento sensório-motor, de acordo com suas necessidades e por extensão, das necessidades interativas da espécie. Sob o ponto de vista do *Umwelt*, o organismo constitui-se na tessitura semiótica que o compreende no ambiente.

Nas possíveis aproximações entre os conceitos de *Umwelt*, habitat e nicho, propõe-se a distinção pela qual o habitat objetivo (ambiente externo) do organismo possa ser descrito por um observador, enquanto o nicho do organismo se dá como função ecológica da espécie em dado ecossistema e o *Umwelt* - mundo por ele experienciado - se perfaz na ‘paisagem semiótica’ (EMMECHE, 2006) sobre a qual os ambientes são estruturados a partir de ‘nichos cognitivos’.

Em ecologia, o conceito de nicho ecológico é descrito como a posição que uma espécie, ou uma população, ocupa no ecossistema. Esse conceito inclui, além do espaço físico em que atua o organismo, seu papel funcional na comunidade e sua posição nos gradientes ambientais (temperatura, ph, solo, etc.). Estas ideias têm importantes implicações, se estiver correta a suposição de que estamos imersos em processos e estruturas semióticas (CLARK *apud* QUEIROZ, 2010, p. 8).

Esse mundo particular ou *Umwelt* de acordo com Uexküll é como uma ‘bolha representacional’ invisível na qual os seres vivos estão inseridos. Ela é invisível para os observadores externos porém encerra o mapeamento que todo ser vivo precisa ter para se manter vivo (UEXKÜLL, 1982). Nesta ‘bolha’ são agenciados semioticamente os processos fenomênicos que fazem a mediação entre o organismo e o mundo objetivo. Assim, a teoria de Uexküll reconhece a realidade fenomênica externa ao organismo-sujeito e que atua influenciando-o. Por isso, nos animais que têm maior capacidade de aprendizagem, pode ser observada uma ‘dilatação’ do *Umwelt* (VIEIRA, 2010) que os levam a uma compreensão (ou maior capacidade de interação) da realidade cada vez mais complexa, mediante a qual aprimoram seus processos de adaptação. Isso significa potencialmente uma maior capacidade de sobrevivência em resposta às demandas adaptativas em um meio ambiente caracterizado por mudanças permanentes.

Ao imaginar-se o *Umwelt* de uma bactéria ou de uma samambaia segundo a perspectiva de Uexküll observa-se por exemplo, que seus níveis de complexidade são menores do que o *Umwelt* dos humanos. Contudo, essa ideia não pretende hierarquizar as espécies conforme os diferentes níveis de interação mas sim fazer perceber que cada indivíduo, ao viver em seu mundo próprio, experimenta uma tessitura construída com traços selecionados (singularizados) da realidade.

Nesse sentido, para a espécie humana, o que surge como adaptabilidade e conhecimento aparentemente ‘sem objetivo’ porém mais elaborado em relação às outras espécies é uma ‘dilatação’ do *Umwelt* que através da intersubjetividade significa uma construção da espécie e não propriamente de um indivíduo hierárquico no escopo das interações entre organismos.

Entretanto, esta mesma abordagem é válida para a bactéria ou para a samambaia, visto que assim como os humanos, estes organismos lidam apenas com os traços selecionados para o(s) e no(s) seu(s) mundo(s) próprios, o que do ponto de vista semiótico proposto pela abordagem da *Umwelt*, os nivelam funcionalmente.

Segundo Uexküll, nessa ligação entre organismos no qual se incluem os sujeitos humanos e a realidade ambiental acessada pelo processo semiótico, a teoria do *Umwelt* traz a noção de *Plano da Natureza*, pela qual se pensa uma “perfeita complementaridade entre o

aparato biológico do ser vivo e a Realidade” (SOUZA&KUBOTA, 2012, p.58). De acordo com Thure von Uexküll¹(1908-2004):

O cérebro, em uma análise final, é um órgão criado pela natureza para perceber natureza. Natureza pode ser comparada com um compositor o qual ouve o seu próprio trabalho [...] Isto resulta numa estranha e recíproca relação entre natureza, a qual criou o homem, e homem, quem, não somente em sua arte e ciência, mas também em seu universo experimental, criou a natureza (UEXKÜLL, 2004, p.281).

Por fim, cabe lembrar que Uexküll elaborou sua teorização baseada numa visão semiótica dos fenômenos, o que o levou a desenvolver uma concepção própria de signo na qual *signo = portador de significado + utilizador de significado*. Essa formulação procura explicar as complementaridades entre todos os elementos de uma relação sgnica ‘funcional’ e define o conceito do significado para explicar o signo a partir do ponto de vista biológico, remetendo-o a todo e qualquer relacionamento entre animais e mundo não vivo (SOUZA&KUBOTA, 2012).

Assim, de acordo com Jakob von Uexküll, essa coincidência entre os traços portadores de significado e o atributo funcional que estaria expresso na complementaridade entre o aparato biológico do ser vivo e a Realidade, seria então a concretização do *Plano da Natureza*, segundo o pensamento de Thure von Uexküll.

Entretanto, ainda que essa percepção subjetiva do mundo possa não ser exatamente idêntica a uma realidade ‘ontológica’, na maioria das vezes deve ser coerente com essa realidade visando a garantir a sobrevivência dos organismos.



Vistas as concepções arroladas acima, observa-se que a Semiótica de linhagem peirceana subsidia o surgimento de muitos termos-conceitos aqui utilizados não para fins de classificação, mas sim para subsidiar a ampliação da abordagem, na realidade mais interessada nos aspectos fenomênicos e processuais das ocorrências que relacionam

¹ Médico alemão, precursor da biossemiótica e filho de Jakob von Uexküll a quem dedicou o estudo e a divulgação do seu pensamento.

signos linguísticos e extra linguísticos e o conjunto destes à diversidade das experiências compreendidas no processo artístico aqui trabalhado.

Assim, ao buscar-se explorar mais seu viés fenomenológico, conceitos semióticos são traduzidos como conteúdos de arte. Nessa apropriação, não se trata de discutir comparativamente semióticas ou desenvolver um estudo temático sobre o assunto mas de exercitar inclusive, sua reinterpretação poética seguindo o que está implícito no entendimento da semioticista Lucia Santaella quando esta sugere que a Semiótica provê “um esquema analítico sistematicamente desenvolvido que se torna disponível ao uso e incorporação de qualquer disciplina particular, especialmente por aquelas que têm como objeto de estudo fenômenos de natureza interpretativa, comunicativa, ou semiótica” (SANTAELLA *apud* RECTOR, 1986, p. 185). É nesse sentido que tais constructos estão aqui aproximados e/ou inter-relacionados e subsidiarão as elaborações poético- narrativas que apresentarão analiticamente, as obras representativas da produção artística abordada.



1.2- Estética Relacional

*Esta obra me autoriza ao diálogo? Eu
poderia, e de que forma, existir no espaço
que ela define?*

Nicolas Bourriaud

Arte Relacional, Biotexto, Espaço Cinagênico, Forma-Trajeto, Inscrição, Escrita, Performance, Realismo Operatório, Semionauta, Radicância, Instrumento Ótico, Time-Specific, Critério de Coexistência, Encontros Fortuitos, Contexto, Modelo Funcional...

Neste segmento, serão apresentados e discutidos conceitos propostos por Nicolas Bourriaud a partir de suas teorizações sobre *Estética Relacional*. A apresentação será iniciada por uma breve perspectivação histórica informada pelo ponto de vista do crítico espanhol José Luis Brea (1957-2010) que em sua obra *El Tercer Umbral: Estatutos de las prácticas artísticas em la era del capitalismo cultural* (2003) discute a evolução do campo artístico e seus limites com aspectos histórico-econômicos em cada estágio do seu desenvolvimento. Dessa forma, pretende-se uma aproximação à ênfase que Bourriaud demonstra quanto aos aspectos econômicos dos fenômenos socioculturais que contextualizam a abordagem das questões propriamente artísticas.

Segundo José Luis Brea, a evolução histórica que antecede o contexto da arte contemporânea é descrito como uma sucessão de três períodos nos quais as características formais e estilísticas da produção artística - bem como suas relações com as transformações na esfera do trabalho e da produção - correspondem a diferentes estágios de evolução do capitalismo, sendo os mesmos: *capitalismo industrial, capitalismo de consumo e capitalismo cultural*.

No primeiro estágio ou *capitalismo industrial*, as relações são marcadas pelo processo em que a fábrica torna-se modelo generalizado de organização das diversas dimensões da vida. A produção em geral se polariza entre trabalhos produtivos - produção material - inerentes às estruturas do processo de industrialização, e trabalhos simbólicos - produção imaterial - relacionados aos 'relatos' e às imagens. Dessa forma, o produtor simbólico se vê atuando como uma espécie de 'traidor de classe', em consequência da cisão entre a produção material e a produção simbólica. Por outro lado, este posicionamento permite

revestir sua prática de recusa (ao menos simbolicamente) aos aparatos de poder e ao modelo econômico, de uma efetividade que aspira codificar na cultura o lugar do artista transgressor, contrário à lei e detentor de um contra discurso.

Não como uma ideologia enunciada, ou como um programa de salvação do mundo, mas como um poderoso contra discurso, como uma disposição desconstrutiva que dismantela e debilita os potenciais de afirmação que supostamente sustentam e expressam o mundo estabelecido (BREA, 2003, p.7).

A correlação instável entre o desenvolvimento do capitalismo industrial, uma produção estética reativa e uma crescente demanda social por direitos de igualdade produz um contexto histórico em que as práticas de produção simbólica levam à emergência das Vanguardas clássicas.

Num segundo momento, com a emergência do *capitalismo de consumo*, o que poderia ser caracterizado como *retórica da transgressão*, tão importante para os artistas, passa a ser assimilada pela burguesia até então tida como antagonista, mas que nesse contexto transforma-se na principal instância legitimadora dos discursos de vanguarda.

A própria retórica da transgressão tende sub-repticiamente a transformar-se a estabilizar-se em nova norma. O contra discurso se transfigura sutilmente em modelo e hegemonia, convertendo-se em lei tácita. Em função disso, o perfil do horizonte de contraste se apaga, e o trabalho transgressor, antagonista, se vê forçado a redefinir-se, a recodificar a sua prática (BREA, 2003, p.8).

Não somente a burguesia da época passava a reconhecer e legitimar os discursos da vanguarda artística, mas também a Academia assimilava seu conjunto de códigos formais e morais. Isto leva a uma circunstância paradoxal em que a prática artística se vê forçada a recorrer ao discurso da autonegação como estratégia para reconduzir-se. Ao mesmo tempo, surge o campo da crítica e das instituições que tornam-se mediadoras das relações entre as atividades artísticas, o público e o mercado, frente a uma arte então estabelecida enquanto linguagem.

A autocrítica e o autoquestionamento fazem avançar assim, um programa de substituição crítica da obra pela análise de sua linguagem “operada por um programa de crítica e questionamento global das mediações, do conjunto de dispositivos e agentes sociais que

desde sua exterioridade, constroem a obra de arte como tal, como o que chega a ser” (BREA, 2003, p. 8).

No terceiro estágio, do qual atualidade artística faz parte, o *capitalismo cultural* produz a convergência entre a economia e a produção simbólica. O sistema produtivo inclui as práticas de representação e as práticas culturais. Nesse momento, a produção simbólica amplamente vinculada ao domínio da visualidade promove a espetacularização da própria economia e da indústria cultural como uma ‘indústria da subjetividade’, com a oferta de identidades e emoções, a produção e a mercantilização dos afetos e a massificação em detrimento da realização de uma ‘vida própria’.

Nessa circunstância, se enraíza cada vez mais nos vários campos das atividades humanas a provisoriedade e a transitoriedade do agir e do pensar, o que segundo Brea repercute como progressiva desvalorização do mundo material. O que se valoriza são sobretudo as ideias e as informações, como se vê expresso na economia globalizada com suas ‘marcas registradas’, patentes, direitos autorais e *commodities* de todos os tipos, mediando relações com amplas redes de usuários, seus hábitos e subjetividades.

O poder de investir identidade, de distribuir relatos e iconografias fundantes (de socialidade, de subjetivação), e objetos de reconhecimento recíproco de diferenciação, de articulação de formas de comunidade e de subjetivação, coincide no tempo com a decadência crescente das antigas grandes máquinas produtoras de identidade, o Estado, a religião, a família, a Pátria, a etnia, a classe, o gênero. Soma-se a isso, o aumento espetacular da mobilidade, característica das novas sociedades. Mobilidade de toda ordem; social, geográfica, econômica, afetiva, ou de crenças, e que em primeiro lugar obedecem aos grandes fluxos migratórios e de informação introduzidos pelo processo de globalização (BREA, 2003, p. 14).

Nesse ambiente, em que se retrai crescentemente a presença hegemônica do potencial simbólico das antigas instituições, se acrescenta o surgimento de diferentes operadores de ‘simbolização’, projetados sobretudo para atender à dinâmica dos mercados e suas associações a mecanismos de ‘alta visibilidade’. Dessa forma a definição de trabalho amplia-se para além da atividade material produtora de mercadoria e passa a incluir o trabalho imaterial. Em novo perfil, o trabalho não deve responder mais somente às necessidades materiais básicas, mas sobretudo “alimentar as demandas da cidadania no âmbito da vida psíquica: satisfazer nossas expectativas de sentido e emoção, de conceito

e de afeto” (BREA, 2003, p. 16). A arte, nesse domínio, começa a sair de sua condição quase ‘marginal’ da sociedade e passa a ser revista. Oposições como arte e vida, ou técnica e *poiesis* ganham diferentes contornos em função da assimilação do sistema das artes pela nova economia como uma espécie de constelação ampliada de práticas fundadas na relação entre tecnologias, informação e sociedade, intensivamente mediadas pela visualidade.

Tais considerações se aproximam das ideias de Nicolas Bourriaud quando em suas análises o filósofo observa que: “O ambiente tecnocultural emergente desperta o desenvolvimento de novas espécies de arte, ignorando a separação entre emissão e recepção, composição e interpretação” (BOURRIAUD, 2009, p.103). Nesse âmbito, o conjunto das atividades produtoras de representação e simbolização fazem ampliar exponencialmente o domínio da visualidade, chamado cada vez mais a substituir e complementar o *discurso* em sua propriedade de produzir identidade, socialização e individuação.

O grande desenvolvimento alcançado pelas tecnologias de distribuição pública da imagem técnica é o aspecto determinante, de modo que seria plausível aventurar a suposição de que emerge o início de um novo ciclo civilizatório, não logocêntrico: um cenário em que o princípio organizador dominante não seria mais a palavra e sim a visualidade (BREA, 2003, p. 22).

Ao ser retomado o papel do artista numa cultura marcada pela visualidade, é importante considerar a dimensão crítica do seu fazer/agir enquanto ator que aparece como um “operador de signos, que modeliza as estruturas de produção para oferecer duplos significantes: um empresário-político-realizador. Um possível denominador comum entre artistas é que eles ‘mostram’. O ato de mostrar basta para definir o artista, quer seja uma representação ou uma designação” (BOURRIAUD, 2009, p. 147). Sob esse ponto de vista, a ênfase no domínio visual apontado por Bourriaud justifica o que Brea propõe ser entendido como *atos de visão* inerentes ao trabalho do artista.

Me parece crucial, a perspectiva de que os atos de enunciação e de *representação* sejam entendidos como produção de realidade. Tomados em seu valor e potencial performativo, no sentido muito preciso dos atos de fala de Searle, e transposto para o caráter produtor de realidade que os performativos efetuam, desde os atos de fala, aos atos de *representação* e de *visualidade* (BREA, 2003, p. 23).

Ao destacarem a importância da visualidade no fazer artístico atual, os autores fazem referência ao caráter performativo do ato de mostrar e confirmam com isso, a influência do ambiente cultural marcado pela saturação da imagem, pela velocidade e pela transitoriedade. Além disso, nesse contexto Bourriaud lembra que o artista, ao exercer funções tais como a de empresário ou de político, reafirma sua integração ativa no contexto social e econômico, interpretando e recriando as relações nesses ambientes ao produzir *trajetórias* se utilizando do acervo cultural para agenciar novos arranjos entre signos e (micro)políticas críticas e transformadoras. “A verdadeira crítica é uma crítica do real existente pelo próprio real existente. Interpretar o mundo não basta. É preciso transformá-lo” (BOURRIAUD, 2009, p. 86).

Diante da abrangência do repertório disponível para o artista produzir deslocamentos e permutações, e considerando suas conseqüentes repercussões práticas e políticas, Bourriaud propõe o termo *semionauta* para caracterizar o artista contemporâneo, designação esta que não deixa de conter implicitamente a forma de atuação que o filósofo prevê como *encontro fortuito*.

O mundo é constituído de *encontros fortuitos* materiais e aleatórios[...] A arte também é feita de reuniões casuais e caóticas entre signos e formas. Hoje, os artistas começam criando espaços onde poderá ocorrer o encontro fortuito. A arte atual não apresenta o resultado de um trabalho, ela é o próprio trabalho ou o trabalho que virá (BOURRIAUD, 2009, p. 150).

Sendo então, nos termos de Bourriaud, o artista contemporâneo um *semionauta*, ele inventa trajetórias entre signos e produz *atos de visão* ao tempo em que instaura novas formas. “A prática artística consiste em criar uma forma que é capaz de ‘durar’, fazendo com que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo” (BOURRIAUD, 2009, p. 147). Nessa concepção, a forma recria o mundo não necessariamente como uma cópia, mas como um diagrama de relações de interação com ele manifestadas em *atos de visão*: “Construir uma obra supõe a invenção de um processo de mostras. Em tal processo, toda imagem assume o valor de um ato” (BOURRIAUD, 2009, p. 147). Essas novas formulações (re)espacializam o tempo em práticas que o reconfiguram em *time-specific* e produzem formas de apreensão do mundo que compreendem a realização ‘artística’ de percursos e trajetos, expedições e derivas nos quais são produzidos significantes que materializam o que o autor entende ser uma obra

dinâmica, em devir. “A obra já não é percebida como um ser imóvel, e sim como uma estação indicando um *vir - a - ser* ‘o estilo de uma filosofia é o seu movimento’, e também o estilo de um artista (BOURRIAUD, 2009, p. 148). Assim, a *forma-trajeto* e o *time-especific*, ao problematizarem a própria circunstância que envolve a(s) atividade(s) ou o(s) objetivo(s) do artista, o processo em si mesmo passa a constituir o resultado em curso, numa temporalidade singular própria ao trabalho que articula múltiplos signos e estratégias de relação com o mundo. A obra então (per)faz uma espécie de *navegação* agenciada pelo artista *semionauta*.

[...]o artista produz relações com o mundo através de signos, objetos, formas, gestos, ordenados segundo as regras de uma economia existencial motivada por uma visão do mundo e da arte. Ator movendo-se em meio aos signos, brandindo este, operando sobre aquele, desviando tal objeto ou recuperando outro, o artista perfaz trajetórias. [...]Ao artista que inventa percursos pessoais através de signos vamos chamar de ‘semionauta’ (BOURRIAUD, 2009, p. 148).

Bourriaud observa que o artista contemporâneo assume o papel de ‘editor’, realizando o que seria uma montagem onde se alternam exposições, ações, registros, projetos, notas entre outros, dispostos temporalmente como numa sequência fílmica. Daí a analogia utilizada pelo autor para referir-se ao contexto da exposição como *espaço cinegênico* uma vez que este resulta do processo de seleção que num dado momento dispõe um *conjunto* tornado visível. Em certa medida, a articulação das relações no *conjunto* exposto, revela subjacentemente o *diagrama* do processo.

Um ‘semionauta’ concebe itinerários e os permeia com obras, ações e projetos. Trata de esboçar linhas de pensamento no campo dos fenômenos sociais, culturais ou mentais. Quer isole elementos a demasiado tempo associados, quer ponha em contato realidades disparatadas, quer opere dentro dos canais comunitários, quer crie novas aberturas, ele se move na paisagem das ideias e das representações como um transformador de energias. Pois a arte é também sinalética: a obra orienta a percepção, funciona como um ‘operador de bifurcações na subjetividade (BOURRIAUD, 2009, p. 149).

Sendo ao mesmo tempo, a formulação de um arranjo de signos que no sentido formal, inscrevem a própria materialidade da obra e também representam a proposição do artista,

as experiências envolvidas no processo da arte revelam seu caráter comportamental e existencial. Nesse sentido, Bourriaud refere-se à obra como *biotexto*.

Tais experiências artísticas, em sua diversidade fazem, do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de 'biotexto', uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência (BOURRIAUD, 2009, p. 153).

Sob essa perspectiva, a obra pode ser descrita e interpretada como relato autobiográfico, por sua vez manifestável também por escrituras textuais que se relacionam com imagens, objetos, ações ou quaisquer significantes que estabeleçam a obra em conjunto e representem, nos termos relacionais, seu *modelo funcional*.

A obra propõe um *modelo funcional*, não uma maquete; isto é, aqui não cabe a noção de dimensão, exatamente como acontece com a imagem digital, cujas proporções podem variar de acordo com o tamanho da tela. Esta, ao contrário do quadrado, não encerra as obras num formato preestabelecido, mas *materializa virtualidades em N dimensões* (BOURRIAUD, 2009, p. 153).

Uma vez estabelecido o *modelo funcional* que produz a inscrição do artista na obra, a arte tenderia, segundo a visão bourriaudiana, a se emancipar das correntes teóricas da filosofia e da crítica pois, apesar de manter-se vinculada aos contextos institucionais que utilizam os repertórios teórico-conceituais disponíveis para a sua abordagem, a obra detém *pelo seu modelo funcional*, autonomia frente aos procedimentos interpretativos muitas vezes dissociados do posicionamento crítico do próprio artista, ou mesmo quando sua relação é (in)compatível com o(s) discursos(s) que orientam a *parceria* institucional. Dessa forma, o artista ao posicionar-se alheio ao objeto de sua crítica (como atitude capaz de prover-lhe um olhar ou ponto de vista privilegiado que o isenta para construir livremente *seu* discurso crítico) está ele mesmo incorporado ao *modelo funcional* da obra, independentemente das teorizações-instituições, sendo esta condição suficiente para que se estabeleça sua atividade crítica mediada pela obra encarnada no mundo do qual o artista participa.

A arte, depois de ter ‘superado’ a filosofia, hoje ultrapassa a filosofia crítica, cujo ponto de vista foi divulgado com o auxílio da arte conceitual. Pode-se questionar a posição do artista ‘crítico’ quando ela consiste em julgar o mundo como se ele estivesse de fora, por graça divina, e não participasse desse mundo (BOURRIAUD, 2009, p. 148).

Ainda quanto à relação entre os repertórios teórico-filosóficos e as elaborações dos discursos críticos da arte sob o ponto de vista relacional, observa-se que o discurso da arte é amparado em relações que tendem a produzir um ecletismo conceitual criticável como pastiche por parte do dogmatismo filosófico. Mesmo reconhecendo as origens filosóficas do ecletismo (Período Alexandrino) enquanto vertente que nega o dogmatismo, a atitude eclética no fazer-dizer artístico consiste em - ao não seguir sistema algum - pretender formar um todo buscando a coerência dos elementos escolhidos em outros sistemas a partir da escolha daquilo que cada um possa apresentar como mais apropriado (e apropriável) para a construção do seu próprio ‘discurso’.

Ao remetermos essa questão para a figura do teorizador, observa-se o ecletismo na própria forma como Bourriaud conduz suas abordagens e elabora sua conceituação. Consequentemente, seu pensamento faz refletir esse ponto de vista eclético nas interpretações e desdobramentos práticos dele advindos (como é o caso por exemplo, do repertório compilado na reflexão aqui desenvolvida). Não é por menos que, na leitura do texto bourriaudiano é possível entrever desnivelamentos por exemplo, entre purismo x ecletismo, que imprimem no próprio estilo do texto um caráter transgressivo.

Na perspectiva relacional a transgressão propõe algo? O autor pensa a arte como resistência e reconhece que qualquer padronização é alvo da crítica posta pela manifestação da arte. Sua teoria reconhece a arte atual como reação à lógica capitalista do *mercado* e ao mesmo tempo a partir dele, o que parece ser uma idéia fundamental no desenvolvimento de sua teorização.

No ecletismo que abriga relações entre a arte e a economia, conforme a observação de Bourriaud, são observadas implicações entre arte e vida, arte e contexto social, institucional, econômico etc. que articulam repertórios e fornecem pontos de vistas diferenciados sobre a arte atual ao disponibilizarem recursos conceituais para o entendimento e a produção teórica do artista *semionauta*.

Interessado em participar criticamente de instâncias que convergem instituições, mercado, sociedade, etc. em diversos contextos culturais, o artista *semionauta* encontra afinidades entre o repertório da *estética relacional* e a visão da crítica e historiadora coreana Miwon Kwon (1961-) que se compatibilizam na descrição do perfil de ação que produz intersecções entre os papéis do artista e os papéis de outros agentes culturais dele próximos.

De modo geral, o artista era um fazedor de objetos estéticos; hoje, é um facilitador, educador, coordenador e burocrata. Além disso uma vez que os artistas adotaram funções administrativas em instituições de arte (curatoriais, educacionais, arquivísticas) como parte integral de seu processo criativo, administradores e instituições de arte (curadores, educadores, diretores de programas públicos) que geralmente pegam a deixa dos artistas, hoje operam como figuras autorais (KWON, 2008, p. 178).

O caráter eclético da teoria bourriaudiana parece também refletir a observação feita sobre as intersecções e permutas entre os papéis de diferentes atores do cenário cultural. Isso fica explícito já no interesse que o autor mostra ao analisar as obras como percursos semióticos operados por ações que envolvem artistas e coadjuvantes autorais.

A diversificação da produção e dos papéis que reafirmam como uma tendência comum o caráter fluido do trabalho do artista e sua incompatibilidade com a idéia de especialização (ainda que em muitos casos, finalizações de obras ou processos confluem para formatos típicos tais como a escultura, o desenho, o objeto entre outras formas que pressupõem a idéia de especialização/especialidade) constitui a garantia para o artista (e para o teorizador) de escapar do enquadramento em papéis fixos. Ao invés da especialização, o foco das ações se desloca para a forma como esses artistas usam os conhecimentos e práticas especializadas, delegando-lhes novas ‘funções’ no âmbito da sua produção e investindo em as suas obras, atributos para que elas desempenhem a função de ‘meios’, num processo mais complexo de relações que vão além da finalização do objeto como fim em si mesmo, mas englobados no contexto maior de uma “economia da produção artística” (BOURRIAUD,2011) que inclui a perspectiva estética do *gozo*.

Ao se inspirar nos modos de funcionamento e nos sistemas pertencentes à esfera do útil, e colocá-los a serviço do sentido, o artista contribui para reconciliar criação, trabalho e existência cotidiana. A arte constitui assim uma *economia* específica, a das significações simbólicas transportadas por imagens, objetos ou gestos. [...] o artista privilegia as intensidades ‘selvagens’ e ‘intercambiáveis’, o momento vivido, a pura descarga de energia. Em oposição ao ‘gozo do dinheiro’, ele cria o gozo do real (BOURRIAUD, 2011, p. 156).

Nesse sentido, ao se considerar a inscrição do prazer (não comercializado) vivido na experiência artística pela perspectiva do *gozo* o filósofo francês Jean François Lyotard (1924-1998) especula sobre a noção de *inscrição* ao relacionar arte, ação, capital e libido na seguinte observação: “O econômico é uma marcação. Uma produção é de certa forma, uma inscrição. Nadar também é um trabalho de inscrição. Pintar também: é uma conexão de libido à cor” (LYOTARD, 1973, p. 233). Dessa forma, pensando o conjunto das inscrições estéticas humanas como um todo a partir da relação entre o artístico e o econômico, a teorização de Bourriaud inspira a aproximação do artista *semionauta* à noção de *inscrição* para produzir nessa confluência, a idéia de *inscrição autográfica* como marca do trabalho do artista, ainda que o ‘trabalho’ esteja constituído além da materialidade do objeto artístico e seja entendido enquanto ação, proposição, gestão, atitude ou outro fato que lhe dê perceptibilidade e produza efeitos entre os quais o *gozo*. Enfim, deve-se ainda considerar nessa possível estratégia de jogar com os signos em diferentes inscrições, as relações criadas sob(re) diferentes contextos culturais, geográficos e econômicos que produzem o ‘enraizamento’ das ações em seus contextos, ou *radicante*, segundo os termos da Estética Relacional de Bourriaud.



As idéias apresentadas acima configuram um corpo teórico preliminar informado pela teorização da Estética Relacional então entendida sistemicamente como uma opção de teoria crítico-filosófica geral da arte contemporânea ainda em desenvolvimento e que subsidia em parte as elaborações aqui feitas.

Vale pontuar a influência das idéias peirceanas, perceptíveis subjacentemente aos termos incipientes da Estética Relacional e lembrar que, no campo teórico-pragmático, o ‘significado’ é tido como a soma de ‘todas as consequências possíveis’ desdobráveis de

algum termo, o que abre o campo interpretativo-especulativo para a concretização de relações, analogias e aproximações que sendo ora mais ora menos díspares e (ou) ecléticas, estão representadas no pensar-agir da Estética Relacional fazendo assim repercutir seu ponto de vista sobre reflexões, ações e atitudes no campo da produção artística.



1.3- DESCONSTRUÇÃO

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo.

J. Derrida

Inicialmente faz-se necessário problematizar a pré-faciação introdutória que imprime o teor de início para um dado segmento textual. Em se tratando de Desconstrução e da busca por sua assimilação ‘estilística’ e (i)lógica, interpõe-se entre as palavras iniciais prefaciadoras e os demais segmentos, uma digressão sobre o prefácio. Assim, o prefácio prefaciado prenuncia as pronunciações desconstruídas que, doravante não mais prefaciadas após este(s) prefácio(s), por sua vez pre-faciam o teor daquilo que será tratado mais adiante (cap 2) nas narrações sob(re)acontecimentos de ‘arte’. Estes lugares múltiplos do prefácio revelam seu fundamento indecidível de ser, no presente, o anúncio para um futuro já revisto no passado (re)visitado pela desconstrução.

1.3.1- O Prefácio

Nesta introdução desconstrutiva são apresentados interpretativamente, alguns conceitos inspirados na Desconstrução de Jacques Derrida (JD) aqui utilizados na elaboração teórico-artística que se vê neles refletida e se dispõem inicialmente quase como um prefácio narrativo sobre as próximas narrativas.

Se a distinção entre o texto antecedente e o texto seguinte é sua intenção de apresentar sua auto - apresentação e a apresentação do sucedâneo, então isso constitui já um enxerto sob a forma de prefácio ou uma prefaciação que é o reflexo anterior do sucedâneo e não o contrário. E se o prólogo serve para apresentar uma narração, ele desaparece antes mesmo que ela chegue. O que poderia ter a mais nesses prólogos? Presume-se que ambos, o prefácio e o texto, estão em relação no texto, por dentro e por fora, conceitualmente ou não mas ocupando um lugar intermediário, um espaçamento.

O prefácio é um texto duplo e híbrido. Em sua superfície há simultaneamente a frente e o verso nas disposições que lhes constituem e são ao mesmo tempo um adiantamento do que está por vir. Neste momento, o prefácio é ainda um *espectro*. Por estar destacado do corpo textual a que faz referência, seja pela forma ou seja pelo conteúdo, o prefácio em seu afastamento introduz então uma gradação. Produz um gradiente de sentido na direção do seu objeto e isso constitui esse *espectro*.

Por causa desta heterogeneidade *espectral*, é impossível que o prefácio esteja no texto. Ele deve estar fora, sujeito a outras regras. Por isso é como um preenchimento sem ‘corpo próprio’. “A disseminação generaliza a teoria e a prática do preenchimento sem o próprio corpo e da *angulação* sem *frontalidade*” (DERRIDA, 1972, p.18). Nesse sentido, o prefácio também é capaz de pôr em relevo algo mais que vá além da sua função de anteceder um corpo de texto revelando sua capacidade de disseminar.

Neste primeiro e último exercício de prefaciação, por esta aparição única é anunciada a (im)propriedade do prefácio na relação com as narrações daqui subsequentes. Se há a ocorrência desse prefácio, é mais no sentido de complementar por antecipação o segmento sucedâneo a que se refere, mas expondo suas qualidades próprias ao invés de se constituir apenas como uma introdução. Nesse ato (im)próprio desta prefaciação cabe apresentar o seguinte:

Reduzir o trabalho textual para se adequar às regras usuais discursivas era, para JD, um retrocesso na sua forma de equacionar os problemas filosóficos a partir da própria linguagem nos textos, em uma prova imanente daquilo que era afirmado. Diferentemente dos modos de abordagem tradicionais, que cotejam afirmações gerais com exemplos, JD estabeleceu uma nova economia de escrita, na qual o conceito já é, na sua própria forma de enunciação, a prova daquilo que afirma (NETO, 2013, p. 261).

Assim, interpretado o exposto acima, o prefácio vem obliquamente como desdobramento e decifração prévia do texto, a fim de ampliar sua dimensão mais expositiva e já explorando os jogos que ali estarão presentes afinal, para que o prefácio seja elaborado e apresentado como antecedência, primeiro ocorre antecipadamente a leitura do texto prefaciado. É quando então são percebidas as ‘regras’ que subsidiarão o conteúdo do prefácio e neste caso, o jogo do jogo e para o jogo por meio do qual o prefácio prefacia e se faz prefacio em si prefaciando (ou não) um *grafema* de si mesmo.

1.3.2- Traço/Rastro

A origem do original perdida antes mesmo do original em um lugar inacessível e pré-original; um *traço* desaparecido é o *traço* ou *rastro*. É esta perda que torna possível uma narração para o enigma original, a primeira alteridade e a primeira exterioridade. JD a denomina *arqui-traço* ou *arqui-escrita* que abre no tempo e na palavra os intervalos e os espaçamentos. Assim, todos os *traços* ainda podem desaparecer, serem esquecidos e perdidos. Esta perda é sua estrutura mas o *arqui-traço* já desapareceu no esquecimento e não existe mais. Ele nunca existiu ou mais precisamente, ele acontece ao des-aparecer-se. Se ele chega é somente pelo desaparecimento e seu registro é por isso impensável. Nem mesmo as mais vagas e remotas impressões lhes dão qualquer perceptibilidade.

Contudo, não é possível garantir que um *traço* seja total e permanentemente excluído, perdido e inalcançável pois ele pode sempre fazer o retorno como sintoma e como acontecimento no espectro do inesperado, do imprevisível e do inimaginável. Sobre essa temporalidade singular, sem lugar, sem sentido e sem referente onde o *traço* torna-se *cinzas*, não é possível sequer falar. Ela subsiste na consistência do seu desaparecimento em sua supressão e mesmo que nada seja acrescentado ao sentido de *dizer* sobre isso, ao dizer nada sobre o nada ainda subsiste a necessidade de falar sobre essa temporalidade que não existe ou seja, mesmo ausente, ela ainda está no enunciado e continua a ser heterogênea, irreduzível e indescritível.

Desde que hajam a experiência, o vivente e o envio a um outro existe um *traço*. É como a ação do signo quando pressupõe o deslocamento que resulta do movimento de protensão (tensão prévia potencial; energia que capacita o signo para sua transformação) e de retenção (marca arquivada do signo; que confere sua provisória singularidade) no fundo sem limite da semiose ilimitada sobre o qual se inscrevem a escritura, o *traço*, o arquivo, o primeiro registro, o evento (re)iterado e o espaçamento.

Esse conceito derridiano de *traço* repercute as idéias do filósofo lituano Emmanuel Lévinas (1906-1995) que em 1963 publicou seu texto *La trace de l'autre* (o traço do outro). Nesse período JD já estava quase terminando de escrever *Violence et métaphysique* (violência e metafísica). Contudo, ainda não estava, nesse texto, apresentada sua formulação do *traço*, mesmo que a ruptura gramatológica já estivesse em desenvolvimento e viesse a ser apresentada em *Gramatologia* (1967) e em *A Escritura e a Diferença* (1971), quando então, foi possível observar a evolução prospectiva da

interpretação derridiana do *traço* levinasiano que se reestabeleceu sob a forma de *rasura* (DELACAMPAGNE, 1997).

Outra fonte do *traço* de JD é a psicanálise, ou mais exatamente as tensões internas do pensamento freudiano. Por um lado, Freud sonhava ressuscitar o *traço* original, único, como num momento de impressão psíquica no qual o inconsciente se tornasse consciente. Contudo, Freud também apontaria inversamente a constituição do *traço* como a memória de uma resistência, reticente e irreversível. Se ela não repousa, senão sobre os desvios das diferenças entre momentos intangíveis da consciência, então não é possível encontrá-la (DELAIN, 2005). JD estende esta última posição dos *traços* de memória em que ocorrem espaçamentos e retardamentos que trabalham por se fazerem desaparecer.

...o que ainda não aparecia já se anunciava em ‘pontilhado’. Era indispensável situar a problemática do traço, grande princípio de contestação, alavanca estratégica da desconstrução, dentro e na borda da psicanálise. Na *Gramatologia* e, sobretudo em *La différance*, tentei situar, pelo menos, a necessidade de reinterpretar um certo rastro de Nietzsche e de Freud. A questão da *différance*, ou do *traço*, não é pensável a partir da consciência de si ou da presença para si, nem em geral da plena presença do presente. Eu sentia claramente que havia em reserva, em Freud, uma poderosa reflexão sobre o traço e a escrita. Sobre o tempo também (DERRIDA in DERRIDA & ROUDINESCO 2004, p. 204).

O *traço* derridiano então radicaliza a partir de Levinas, o *traço* freudiano ainda que este último traga um traço metafísico. JD vai apoiar que o *arqui-traço* não é nem freudiano, nem heideggeriano, mas sim que ele é um e *outro*, e sendo *outro* pode-se argumentar que ele também é nietzschiano e ainda marcado pela ciência moderna e pela biologia.

Face a este movimento irresistível que tende a interpretar e atribuir sentido, imitar ou reproduzir o *traço* (seria o impulso para arquivar?), JD reconduz esse trabalho ao *arquivamento*.

Já na poesia, a re-iteração do *traço* é uma escrita que constitui o *traço* no trabalho como trabalho, e por meio da desconstrução este ‘percurso’ do *traço* acontece.

O *traço* é uma abertura enigmática da exterioridade em resposta ao logocentrismo que determina o sentido de ser como presença e o sentido da linguagem como enxerto contínuo da palavra. O conceito de *traço* faz enigmático algumas noções comuns como ‘o próximo’, ‘de imediato’ ou ‘próprio’ (DELAIN, 2005) e imprime um espaço antes da

palavra que por sua precedência faz suspender oposições como natureza e cultura, homem e animal, letra e espírito, corpo e alma, para um não-presente, mas com alteridade em relação a ele.

[...]gosto das coisas que não precisam de mim, dos rastros que partem de mim. O rastro, é a definição de sua estrutura, é algo que parte de uma origem mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora (DERRIDA,2012, p.120).

O *traço* pode incorporar o espaço-tempo e cruzá-lo, mesmo ausente da presença dos limites temporais do objeto e/ou do ser em vida. Suas exteriorizações em *traço* referem-se à ausência que eles anunciam em relação a todos os outros. Assim, por exemplo, a *voz* ao pretender ser ‘materialidade’ do *traço* manifestando-o, reduz sua externalidade. Dessa forma a *voz* assume para o *traço* o que, por exemplo, a escrita assume para o discurso e cria um deslocamento que aproxima a relação *traço/voz* à problemática da presença ao tempo em que o *traço* antagoniza essa noção. Nesses termos a *voz* é ‘espectro’ do *traço* e não sua externalidade. Outras oposições como a do corpo vivo/espectro (fantasma) tentam assombrar a impossibilidade do *traço*.

1.3.3- Tradução / Origem

Traduzir não é nem uma representação, nem uma reprodução, nem comunicação. É um compromisso, uma responsabilidade como a responsabilidade de quem possui uma dívida. Qual dívida? Aquela que o tradutor herda, pois o tradutor é o herdeiro de uma semente a qual ele deve fazer disseminar (DELAIN, 2005). Para isso, ele pode manter a restituição de um sentido, já que o retorno deste sentido é impossível e nesse trabalho de restituição, o tradutor-herdeiro vai ainda mais longe; ele deve contribuir para o amadurecimento do que é traduzido fazendo com que este viva mais e melhor.

Cada tradução é um evento único, uma performance, e para que a tradução aconteça ela precisa em um dado contexto e em princípio, de um tradutor que é um sujeito humano ou maquínico, do objeto a ser traduzido e do leitor da tradução. Aqui o objeto vai além da forma textual e o leitor pode ser o próprio sujeito tradutor. O que persiste é a impossível substituição do termo e da tessitura da qual ele faz parte mas, o tradutor buscando o impossível pretende manter esse suporte, mesmo essencialmente desprovido do poder de

recriar ou substituir. Contudo a tradução e o tradutor fazem o trabalho sobreviver, mesmo impossibilitados de localizarem os termos de sua sobrevivência.

No processo da tradução, a importância do texto original em relação ao traduzido é incontestável e estabelece a dicotomia pela qual pode se pensar que a não fidelidade ao texto original transgride a expectativa de que o traduzido seja um espelho do original. Esse evento coloca em suspeita a distinção entre o original e o traduzido e anuncia sua relação com o pensamento metafísico que, como pano de fundo reafirma a tradição que em geral aponta para a busca da origem e/ou de um ponto inicial mais anterior onde tudo começaria. Por isso, a busca pela origem e sua suposta localização sustenta a legitimidade do ato de traduzir e mesmo assim, quanto mais ‘legítima’ seja a tradução, na medida em que mais se aproxima do texto original ocorre inevitavelmente o surgimento de elementos e sentidos diferenciados que irão comprometer tal fidelidade e ao mesmo tempo operar um processo autônomo de criação no interior do espaçamento que se pretende preenchido pela melhor equivalência entre original e traduzido.

Assim, no processo da tradução inscreve-se uma operação que produz diferenças, embora motivada pela busca de equivalência e semelhança/sinonímia entre termos. Segundo o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) em *A tarefa do Tradutor* (1977) o ‘original’ deixa-se traduzir um número indefinido de vezes, enquanto que a tradução não se deixa traduzir de forma alguma. Isso sugere que o autor queira determinar uma relação indissociável entre o binômio original-tradução e assim não admitir a possibilidade de que a tradução seja tomada como original. Contudo, mesmo que o sentido seja transformado nas sucessivas traduções, é pertinente considerar que persiste sequencialmente o *traço* entre a anterioridade e a posterioridade da *coisa* então traduzida. Dessa forma, a expectativa rigorosa da possível equivalência entre termos é substituída pela percepção do caráter dinâmico da linguagem e da observação de que cada experiência é um acontecimento único. Nesse sentido, até mesmo a repetida leitura de um mesmo texto, não traduzido, não fornece uma substituição do original. “Nenhuma tradução pode ter a pretensão de substituir o original: é apenas uma tentativa de recriação dele. E sempre cabem outras tentativas. Pode-se dizer que, de um mesmo texto, poderão existir tantas traduções aceitáveis quanto forem os objetivos a que ele puder servir” (CAMPOS, 1986, p. 12). Com isso, a impossibilidade da substituição não é consequência da falta de aptidão do leitor/tradutor, a quem faltaria capacidade para acessar os sentidos dos termos ‘originais’. Ao contrário, se os sentidos originários são produzidos no

processo de leitura, então a leitura tradutora será sempre uma reelaboração que em si já está compreendida no repertório de equivalências (importante lembrar que aqui não se leva em consideração o trabalho interpretativo que influencia a tradução). Portanto, o lugar do ‘original’ enfim não é ocupado por um texto assim nomeado, mas antes, é ocupado por uma tradução, se considerada a leitura como a experiência originária e insubstituível de acesso ao texto. Dessa forma, essa percepção do processo de leitura é uma arbitração que desloca para ela a legitimidade da origem, atendendo ao seu quesito metafísico.

[...] é necessário começar em algum lugar, mas não existe um começo absolutamente justificado. Não se pode, devido a razões essenciais que deveremos explicar, retornar a um ponto de partida a partir do qual todo o resto poderia se construir conforme uma ordem das razões nem segundo uma evolução individual ou histórica. Quando muito, podemos dar uma justificativa estratégica para essa medida (DERRIDA *apud* BENNINGTON in DERRIDA & BENNINGTON, 1996, p.19).

A origem é necessária para manter a ordem, mas é uma circunstância arbitrada como toda ‘origem’. Ela legitima aquilo que dela depende e se reproduz e perdura como norma de pensamento e lei de percepção entre causação e efetivação. Nesse sentido, a idéia de origem deve então ser transformada ou nos termos de JD, *rasurada*, pois assim como a rasura é vista como desvio do sentido para reafirmar o seu fluxo (o que abala a percepção da estabilidade do termo aparentemente originário, mas rasurado) a origem no mínimo estará sempre *relativamente* a algo e assim pode ser revista sob rasura.

Não é o caso de apagar completamente o conceito de origem, ou de original, negando sua existência. O gesto é de rasurar o conceito de original absoluto, colocando sob suspeição a lógica da identidade. É um gesto, também político, de rasurar o conceito, não para propor um conceito novo, nem para desmerecer o original assim instituído, mas apenas para colocar sob suspeita a pureza de um conceito que conhecemos como original (AZEVEDO & BEATO, 2011, p. 18).

No entanto, curiosamente essa problemática pode ser dirigida ao campo extra-textual e pensada no âmbito das imagens, sons e outros fenômenos que enquanto signos, se relacionam em diferentes ‘códigos’ ou manifestações que constituem processos interativos de tradução.

Nesse plano torna-se útil (instrumental) a noção de origem para designar qual signo foi *traduzido-rasurado* pois, manifestos por relações que criam correspondências entre sintagmas distintos, torna-se ainda mais impossível estabelecer substituições, como por exemplo, no diferencial existente entre um romance lido ou televisionado, ou na performance textual em relação a performance-ação referenciadas numa mesma questão. Assim, importa cada vez menos reivindicar a originalidade de uma produção para que seja legitimada sua anterioridade naquilo que é traduzido pois, embora existam *traços* em comum, cada signo produz seus efeitos independentemente de estarem ora mais, ora menos identificados como traduções.

1.3.4- Gramma / Gramatologia

Gramatologia foi um termo enunciado pela primeira vez em *Foundations of Grammar* (1952) por Ignace Jay Gelb (1907-1985) historiador polonês, estudioso da civilização assíria e dos antigos sistemas de escrita. Para Gelb, a *Gramatologia* seria uma ciência empírica da escrita considerada como apêndice de uma linguística geral (DELACAMPAGNE, 1997). Já para JD a *Gramatologia* refere-se à *arqui-escrita* entendida como processo de inscrição do *traço* em geral ou seja, da retenção de uma impressão sensível, intuitiva ou lógica em uma marca.

A reflexão de Derrida toma como ponto de partida as reflexões do filósofo Edmund Husserl sobre a constituição da presença através da retenção: aquilo que consideramos presente não é simplesmente um dado, mas é o resultado de um conjunto de memórias (retenções) e expectativas (protensões). Esse sistema se constitui como uma arqui-escrita de que a escrita empírica não passaria de imagem ou modificação possível (ABBAGNANO,2014, p.571).

O dado fenomenológico primário é dado pela doutrina tradicional da mente como tábula rasa, no qual o percepto se inscreve numa dimensão que já não é estética (uma forma sem matéria) e ainda não é lógica (o que se deposita não é um conceito, mas um indivíduo). Nesses termos, a noção de *traço* coincide com o esquema Kantiano da moeda, onde uma face tem afinidade com a estética (o percepto desmaterializado) e a outra com a lógica (o percepto idealizado, mas ainda não universalizado). Esse processo entendido como

escrita, se estende até a neurofisiologia contemporânea (que fala de en-gramas cerebrais) se referindo a uma *tabula escriptoria*, muito mais que a uma câmara escura ou seja, suportes para imagens que são requeridos principalmente para esclarecer o fenômeno específico da visão (ABBAGNANO, 2014). O que se inscreve, na verdade pode não ser necessariamente imagem, mas som, odor, sabor, ou associações de múltiplos dados sensoriais em *traços que* se assemelham mais à uma abreviação ou retenção escritural que a uma representação realística.

No quarto livro da *física* de Aristóteles (384-322 a.c.), a constituição do espaço e do tempo precede a possibilidade de reter e ilustra-se através da imagem de uma linha ou *grammè* (doravante *gramma*) composta de pontos coexistentes no espaço e sucessivos no tempo de modo que “uma gramatologia não define as condições de possibilidade do ser (que é dado e não pode ser criado), mas sim de suas duas determinações estéticas fundamentais, a presença espacial e o presente temporal” (ABBAGNANO, 2014, p.572).

A *gramma* é aqui proposta como variação do *grama* derridiano e do *grammè* aristotélico, (mas com eles acomunada) e está relacionada à *arqui-escrita* e à irredutibilidade a qualquer sistema ou par de oposições nos quais se inclui a oposição fala e linguagem. Ela se manifesta em várias escrituras não fonéticas como a biologia, a matemática e a manifestação artística. Desprovida de substância, a *gramma* é apenas um movimento ativo de diferenças e *traços* por meio do qual toda a cadeia de referências se estabelece. Podemos entendê-la como jogo, mas também como lógica (outra lógica ou para-lógica, não-convencional) da diferença e da *restança*.

No início de sua obra, JD pôs em marcha o projeto de uma gramatologia (ou ciência da escrita) que se tornaria possível apenas a partir do deslocamento do logocentrismo e irrompendo um movimento histórico no sentido de dissociar a escritura da palavra (DELAINE, 2005). É nesse contexto que surge o conceito derridiano de *grama*, pelo qual varia aqui a *gramma* que contempla, além do campo *literofilosófico*, as dimensões biológicas e tecnológicas entendidas em suas capacidades de manifestarem o *traço* ou seja, a *gramma* constitui o fundamento dos múltiplos *pro-gramas* de *escrituração* dos diversos processos perceptíveis em suportes diversos. Daí seu caráter extra-linguístico ou textual e sua aproximação com a noção de signo no contexto da semiose ilimitada.

[...] é quando o escrito está *defunto* como signo-sinal que nasce como linguagem; diz então o que é, por isso mesmo só remetendo para si, signo sem significação, jogo ou puro funcionamento, pois deixa de ser *utilizado* como informação natural, biológica ou técnica, como passagem de um sendo a outro ou de um significante a um significado. Ora, paradoxalmente, só a inscrição - embora esteja longe de o fazer sempre - tem poder de poesia, isto é, de invocar a palavra arrancando-a ao seu sono de signo. Ao consignar a palavra, a sua intenção essencial e o seu risco mortal consistem em emancipar o sentido em relação a todo o campo da percepção atual, a esse compromisso natural no qual tudo se refere ao afeto de uma situação contingente (DERRIDA, 1995, p.26).

A *gramma* estabelece então uma diferença no espaçamento entre significante e significado e paradoxalmente, ao ‘arrancar’ a palavra do seu ‘sono de signo’ mostra-a como inscrição, que ao ser *pro-gramma*(da), se *gramma*(tiza) para outros significados, ‘ressuscitando’ o ‘defunto’ signo sem significação para tornar-lhe novamente capaz de ‘morrer’ sobre a *gramma* enquanto espera a afecção de outra contingência *gramma*(tical).

A *gramma* aqui funciona mais como um conceito geral de semiótica a partir do que JD desenvolveu e tornou gramatologia, como suplemento contraposto à um projeto representativista no qual a escrita supostamente representa a palavra e desaparece diante dela. Nesse sentido, a experiência ética é a da palavra viva imediatamente presente ao sujeito, mas este ponto de vista que enfatiza a substância fônica e funda a linguística e a semiologia é etnocêntrico (DELAINE, 2005). Pode-se dizer então que JD defende através do *grama*, uma semiótica mais ampla na qual todo conjunto formal de diferenças é um processo de significação. Suas proposições aliam-se às idéias já previstas na Semiótica de Peirce onde o *grama* poderia ser referido na forma do signo em sua inscrição no *continuum* da semiose ilimitada. É essa a convergência buscada na *gramma* aqui proposta, aliada à finalidade e poeticidade trazida pelo *grama* derridiano. A consciência da *gramma* aparece quando a *gramma emerge como tal* (poderia dizer JD). Mas o surgimento *como tal* não é uma presença, pelo contrário, é uma estrutura de não-presença que faz presumir o conceito da *gramma*, embora não seja possível apreendê-la.

Se toda a substância pode ser ativada [des + (construída)] por *grammas*, isso quer dizer que não há mais que *traços* e diferenças uma vez que nenhum elemento simples refere-se senão apenas a si mesmo ao referir os vestígios em si das outras *gramas*. Ou seja, se há substância ela é movimento ativo de diferenças e espaçamentos e isso pode querer dizer o inexistir da substância.

Quanto à manifestação da consciência enquanto sintoma substancial, esta faz aparecer sob a *gramma* uma estrutura de não-presença que reafirma a impossibilidade do ser-unitário e o situa em conceitos mais amplos nos termos da história de vida que inclui todos os outros viventes (e não viventes) humanos e inumanos.

Em relação ao inumano na *gramma* e à *gramma* no inumano, o *paleoantropólogo* francês André Leroi-Gourhan (1911-1986) antevê JD quando associa o *grama* a uma exteriorização cada vez maior do *traço* na produção e disseminação crescente dos artefatos tecnológicos (DELAIN, 2005).

Com a subjetividade e a intuição dita *consciente*, no mesmo movimento as possibilidades de colocar a *gramma* em jogo são expandidas (pela escritura, a linguagem, a tradução...) e a *gramma* ela mesma é excluída e colocada em reserva. Contudo a *gramma*, sendo quase um *traço* do *traço* é irredutível a qualquer sistema ou mesmo ao par de oposições humano/inumano que deseja estender ao máximo os seus campos prospectivo e perspectivo, o que inclui as diversas formas de escritura.

Desde a década de 1960, o uso da palavra escritura se expandiu para os campos mais diversos. Ela é usada para se referir ao ato material e físico da inscrição (a carta, um traço de desenho, um signo ideográfico) mas também para outros tipos de inscrições no espaço: cinema, música, dança, escultura... Podemos falar de uma escritura atlética, militar ou política, ou ainda, da escritura de um programa biológico ou cibernético. É nesse contexto que a *gramma* e o *traço* chegam como conceitos que têm a particularidade de não serem determináveis como estritamente humanos nem inumanos e por isso, parece não fazer sentido que sejam inscritos ou experimentados enquanto sistemas de oposição. Se a *gramma* é parte de algo, é *arqui-escrita* ou seja, uma escritura antes da linguagem; que a compreende e a excede.

1.3.5- Escritura

Em JD, a escritura é pensada para além da extensão da linguagem ou, em outros termos, segundo uma liberação de si própria que não implique uma nova definição linguística de escritura. Trata-se de uma efetiva afirmação dos próprios direitos da escritura tal como a entendemos tradicionalmente e ao mesmo tempo “diferida de si própria e como causa e consequência de uma progressiva desconstrução do pensamento metafísico” (DELACAMPAGNE, 1997, p.160).

Embora aqui não sejam feitas abordagens sobre nuances propriamente filosóficas da metafísica ou sobre a(s) forma(s) pela(s) quais o pensamento-conduta desconstrutivos repercutem nesse domínio, entende-se implicitamente que os (des)constructos da desconstrução se constroem em oposição às acepções metafísicas correntes e consequentemente, sobre a noção metafísica de escritura. Ao mesmo tempo, tais acepções são abrigadas na formulação e produção da diferença nas quais estão já (e desde antes) implicadas na forma do termo ressignificado. Em outros termos “trata-se de uma positivação daqueles mesmos *traços* relativos à sua caracterização tradicional” (DUQUE-ESTRADA, 2002, p.19) o que quer dizer que JD pela desconstrução não pretende pensar a escritura fora da definição tradicional de um *significante do significante*, mas pensar a positividade dessa *posição* na cadeia de significação e ao mesmo tempo a inevitabilidade desta condição de estar sempre diferida a algo.



Fig. 2 - DJM42NGC: Fotomontagem de Uodis S.Soudeck². Orion Nebula, 3286 - 1270 anos-luz = 2016 em Barbalha.

Se considerada a cadeia de significação como um plano ou espaço contíguo (tal como o representado na fig.2 e na inscrição do contínuo desse texto) em que se dá a inscrição da

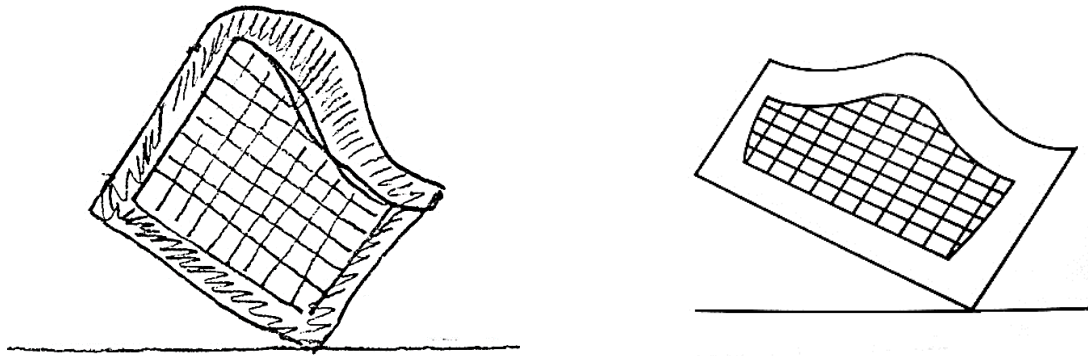
² Uodis S. Soudeck é um ‘anagrama-heterônimo’ extraído do nome do autor da tese, entre outros heterônimos que serão utilizados. Ver item 2.1- HETERÔNIMOS, pág. 70.

escrituração, tudo que resta é o infinito remetimento de significante a significante, sem que se chegue ou que se alcance neste diferimento (ou deferimento) algum significado, muito menos a um significado primeiro, o que corresponde à idéia de que no espaço, uma vez incompreensível, suspendem-se as possibilidades de que sejam estabelecidas direções relativas, a não ser que relativamente às suas próprias direções. Por sua vez um *cluster* de direções (plasmadas na nebulosa de Orion, por exemplo) em si não estabelece direcionalidade relativa ao espaço incompreensível que a inscreva entre os astros ou entre páginas. Assim, se estabelece o jogo profuso de termos em diferições escriturais registráveis na imagem, no texto, no livro, na pedra ou em quaisquer suportes que atestem uma *economia da indecidibilidade* que deseja pela escritura, o coextensivo simultâneo.

A busca do simultâneo explica esse fascínio pela imagem espacial: não é o espaço “a ordem das coexistências” (Leibniz)? Mas dizendo “simultaneidade” em vez de espaço, tenta-se *concentrar o tempo* em vez de o *esquecer*. “A duração assume assim a forma ilusória de um meio homogêneo, e o traço de união entre estes dois termos, espaço e duração, é a simultaneidade, que se poderia definir como a interseção do tempo com o espaço.” Nesta exigência do plano e do horizontal é na verdade a riqueza, a implicação do *volume* que se torna intolerável ao estruturalismo, tudo o que da significação não pode ser disposto na simultaneidade de uma forma. Mas será por acaso que o livro é em primeiro lugar um volume? E se o sentido do sentido (no sentido geral de sentido e não de sinalização) for a implicação infinita? O reenvio indefinido de significante a significante? Se a sua força residir numa certa equivocidade pura e infinita que não deixa tomar fôlego, que não permite nenhum descanso ao sentido significado, levando-o, na sua própria *economia*, a ainda fazer sinal e a *diferir*? (DERRIDA, 1995, p.45).

O que JD chama de diferimento é o que permite situar este cenário que o filósofo começa a rascunhar em seu projeto gramatológico para uma liberação da escritura e o atributo do remetimento contínuo que lhe é próprio (DERRIDA, 1973). O que torna possível descrever a escrituração da escritura como remetimento contínuo se situa numa das premissas básicas da (i) lógica derridiana que consiste no apontamento da ausência de qualquer *transcendência* no significado, ou de significado em si que comporte a noção de uma verdade, fundamento, presença ou origem. Nesse ponto é retomada a feição filosófica da desconstrução quanto às perspectivas genealógicas e ético-políticas da escritura, e conseqüentemente do Termo em sua dimensão estética-pragmática. “A ‘escritura’ tornou-se recentemente o nome no qual se contrai esta fórmula: ‘não existe

metalinguagem'. Isso significa que a escritura tornou-se o nome do que precede o sentido, ou daquilo que o sucede, ao invés de ser o nome de uma forma de consignar o sentido” (NANCY, 2012, p.256). A crítica que pode ser empreendida contra a noção de escritura na desconstrução se sustenta na suposição de que - para o pensamento desconstrutivo nada tem sentido, logo, tudo é possível - perde-se em face à constatação de que não se trata apenas de jogar no antagonismo em relação à idéia do significado ‘transcendental’, mas também de sugerir uma atenção permanente quanto à suposição de um sentido primeiro, desde sempre presente e imune a qualquer contaminação, com seu lugar fixo e bem determinado na cadeia de significação (LOBO, 2008). Nas figuras 3, 4 e 5 é trazido o exemplo de Chora(l) Works, trabalho que dissemina relações a partir da noção de *Khôra*, e faz transitar esse signo entre os registros histórico, narrativo, gráfico-manual, gráfico instrumentalizado pela régua, projetual e arquitetônico entre outros que (re)afirmam a força de uma *alteridade radical* manifestada em diferentes registros escriturais.



Figs.3 e 4 - CHORAL WORKS: Desenhos de Jacques Derrida. (esq.) Em carta ao arquiteto Peter Eisenman, 1986. (Eisenman Architects). (dir.) Versão apresentada em Derridabase (BENNINGTON & DERRIDA, 1996, p.286)



Neste encerramento (des)construído, por último, a *nuvem* de conceitos a seguir pretende constituir um *topos* onde é experimentada a des-afixação dos termos e sua disponibilização como exercício de liberação da escritura, diferiçã e alteridade pois “a escritura contém a sua própria entrada e conduz a um espaço de ilegibilidade e incompreensão” (EYBEN, 2012, p.305). Nesse sentido, é possível pensar numa voz que *Khôra(liza)* os termos da *nuvem*, convergindo-os pelo reconhecimento da alteridade:

aquiescência endereço aliança amizade até mesmo analogia
como-se animal desconstrução aporia arqui-traço arquivo arte
audiência auto-afeição biografia autobiografia autoimunidade
outro futura desejo desenho destino cegueira belo bênção humano
estupidez boca cabala quadro suporte circuncisão citação código
início comunidade conceito confissão conspiração tempo crença
fé fiduciária cripta decisão julgamento nojo demiurgo luto deus
différance discurso divulgação dom duplo duplicação impossível
acontecimento incondicionalidades duplicidade direito de controle
direitos economimesis escrever eliminação tempo ouvir
contemporâneo espaçamento espírito ética sendo expropriação
próprio evento fábula mulher julgamento decisão só linguística
língua carta liberdade limite livro logotipos logocentrismo ato mal
radical maldição falta marca re-marca iterabilidade memória
messiânico metáfora metafísica mimese morte museu música
loucura formulário presença ateísmo guarda engenharia
patrimônio hospitalidade hímen identificação expressão
idiomática imagem cinema indeconstrutível livre indizível
incrível invenção jogo nome arte origem esquecimento

assentimento sim perdão parergon quadro responsabilidade
inteligente retirada falso testemunho psicanálise pintura pensei
que pai e filho performativo talvez auto-telepoiese falo
pharmakon fenomenologia filosofia substrato fotografia prazer
chorar poesia ponto política rastreamento poder presença
princípio do prazer promessa quem e o que razão referente
religião representação reserva respeito apagar nada sacrifício
segredo juramento diferença sexual assinatura sinal significado
servidão singularidades soberano espectral este nos e assunto
verdade vida complementar sobrevivência nosso tarefa tele-
técnica mídia telepoiese possivelmente testemunho certificado
tempo texto título toque tudo mais tradução quase transcendental
trabalhar único a um só tempo virtual visão vela inauguração voz

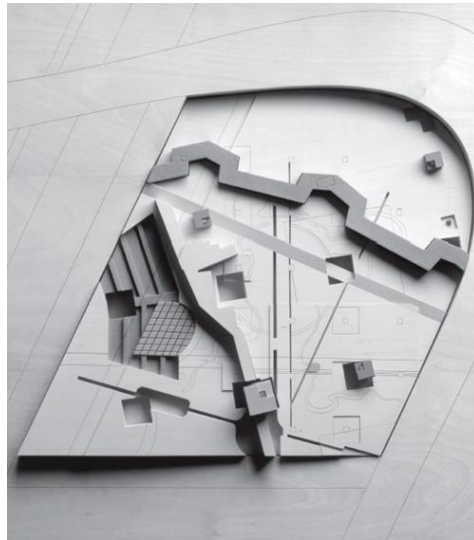


Fig. 5 - CHORAL WORKS: Maquete elaborada pelo arquiteto Peter Eisenman para obra de construção no *Parc de la Villete*, em Paris, a partir dos desenhos de Jacques Derrida. (Eisenman Architects).



1.4- PERFORMANCE

*Comunicar, no caso do performativo,
seria comunicar uma força para a
impulsão de uma marca.*

J. Derrida

Na epígrafe acima, anuncia-se a forma ou per-forma que comporta a performance em per-formações que absorvem a idéia performativa para as diversas circunstâncias dos termos que serão performativados nesse segmento. Ao mesmo tempo, os termos constituem idéias/conceitos que irão repercutir adiante, nas elaborações per-formativas do segundo capítulo sob(re)acontecimentos de ‘arte’.

Ao ser(em) observado(s) o(s) sentido(s) terminológico(s) do PER, variam-se possibilidades do PER como ATRAVÉS de, ACIMA de, COMPLETAMENTE ou TRANSFORMAÇÃO. Em todo caso é FORMANTE ou FORMATIVO. PERformativo é ativado pelo potencial PER ve@tor de transformação do sentido, da ação, do SER do sentido e do SENTIDO do ser. Nessa diferenciação, o potencial ve@tor faz verter o transbordo da literalidade em *litoralidade*. Assim ve@tidos litorâneos (sea-changes / mudanças radicais) (AUSTIN *apud* DERRIDA, 1999, p. 366-7) tais termos-ações performativos estão despreocupados com as ‘infelicities’ das ‘mudanças radicais’ que poderiam inibir a possibilidade dos seus enunciados, aqui revistos como signos.

1.4.1- Enunciado performativo

O enunciado performativo, segundo Austin, é um enunciado na primeira pessoa do presente do indicativo ativo e o verbo no caso não descreve a ação mas é a própria realização da mesma (SOUZA FILHO, 1990). Por exemplo, nos enunciados: ‘Está aberta a sessão’ e ‘Dou-lhes boas-vindas’, ocorre que eles não se referem apenas descritivamente às ações de iniciar um evento ou de cumprimentar como algo externo ou seja, o referente está na própria enunciação que também é por si mesma a efetivação de tais ações. No caso da ficção, não havendo a pressuposição do referente, o enunciado por si mesmo é performativo, como ocorre por exemplo, no comentário que acompanha a fig.6.



Fig. 6 - BITCHAPADA: Série de objetos metálicos (Exemplar 1,4x1,4 cm) Prata, latão e cobre. – *Este fragmento é uma amostra dos rebites que conformam as chapas de ouro da carcaça da nave Deridex Warbird Battlecruiser*³ *estaleiro intergaláctico do Império Romulano. Deridex produziu réplicas diferenciadas em versões-nave da classe Negh'Var, do Império aliado Klingon, durante a Jornada nas Estrelas! Orion Nebula, ano 3286 (2016+1270 anos-luz). Confeção do objeto e narração por Ery-Uodis. Brasília-Barbalha, 2016.*

Um dos desdobramentos da descoberta dos enunciados performativos foi a identificação de que nem toda a linguagem é composta de asserções (ABBAGNANO, 2014) pois em contraste aos enunciados assertivos, não pareceria lógico os performativos serem submetidos ao questionamento de serem ou não verdadeiros. Ao invés disso, o que pode melhor distinguir a efetividade do enunciado performativo é o sucesso do seu uso, na inscrição em determinado contexto. “O enunciado performativo não é submetido a condições de verdade, mas a condições de ‘felicidade’, ou de ‘sucesso’ [...] faz mais sentido saber se estou autorizado a realizar ações desse tipo, ou se os contextos em que as realizo são apropriados” (ABBAGNANO, 2014, p. 881).

Enquanto o enunciado performativo, segundo Austin, realiza uma ação, o constativo descreve um estado de coisas. O enunciado performativo pode ser feliz/infeliz enquanto o constativo verdadeiro/falso. Assim Austin cria uma oposição entre dois tipos de enunciados, o que na verdade expressa uma interpretação útil, porém limitada, em torno de um aspecto da linguagem pois, durante a análise, o próprio Austin observa que esta oposição é artificiosa visto que em todo enunciado é possível distinguir uma parte performativa e uma parte constativa.

Além de situado originalmente na análise da enunciação verbal, nota-se que o atributo performativo de uma enunciação pode depender muito de como a própria enunciação é elaborada (sintagma) sem que seu conteúdo e(ou) efeitos significativos sejam

³ Ver (fig. 40) na pág 148 e (fig. 42) na pág 152.

transformados. Isso revela então, a importância da ordem sintagmática que articula o enunciado (e que pode ainda incluir o efeito da interpretação) na relação performativo-constativo. Quando ‘afirmo que estou com sono!’, produzo uma forma constativa que quer dizer a mesma coisa na forma performativa ‘estou com sono!’

A hipótese performativa, como base na qual se supõe que toda enunciação é precedida por um “digo” mais ou menos implícito, é portanto idealmente auto-referencial, como fundo próprio do agir linguístico e da generalização da reflexividade, do retorno a si, e do eu em que se fundamenta a consciência na passagem do enunciado ao sistema e da sua recursividade auto reguladora e auto-organizadora (ABBAGNANO, 2014, p. 882).

Isto revela então que ‘dizer’, no domínio da enunciação é sempre e também ‘fazer’, e que toda enunciação pode ser pensada como que antecedida por um ‘digo’ performativo. Essa generalização do performativo implica uma ‘revolução paradigmática’, que desloca a linguagem e sua análise do ‘paradigma referencial’ para uma perspectiva auto-referencial reflexiva (ABBAGNANO, 2014) pois, a partir da hipótese sobre o dizer-fazer que lhe confere a condição de *ato de fala*, chega-se à reflexividade da linguagem sobre si própria, quando ação e signo enunciativo são compreendidos numa relação independente de seus objetos referenciais (ou enunciando-se a si mesmos).

1.4.2- Mostrar-fazendo



Fig. 7-DERRIDANDO; DERRISÓRIO: Par de alianças de prata. Confeção de anéis e *objetanel* usado em performance. Por Fresa Doupie. Barbalha, 2013.

Viver o fenômeno da performance é na atualidade como uma relação que engloba ser - fazer - existir. É a existência por si só e assim, a experiência da performance produz nesta atividade, o jogo que mira, sublinha e fazem perceptíveis aspectos desconhecidos de fenômenos sobre outros fenômenos. A medida que estas revelações acontecem tornam emergentes qualidades que além de revelar ‘explicam’, como uma espécie de fenomenologia no qual o revelado ou ‘explicado’ se dá no surgimento de um fazer-mostrando.

‘Sendo’ pode ser ativo ou estático, linear ou circular, que expande ou se contrai, material ou espiritual. Sendo é uma categoria filosófica que indica qualquer coisa que as pessoas teorizam como a “última realidade”. “Fazendo” e “mostrar-fazendo” são ações. Fazendo e *mostrar-fazendo* estão sempre em fluxo, sempre mudando (SCHECHNER, 2006, p. 28).

O termo *mostrar-fazendo* é um esforço reflexivo e um esforço do agir que propõe a compreensão do mundo da performance e o mundo enquanto performance. A ilustração da figura 7 é testemunho de uma experiência que quer fazer convergir essas percepções. Se a performance pode referir-se a eventos mais definidos e ligados, marcados por um contexto, por uma convenção, por um uso e por uma tradição, a capacidade do *mostrar-fazendo* da performance se irradia para a observação do mundo e suplementa performativamente o olhar sobre os fenômenos mais triviais, levando à distinção do que pode ser mostrado em performance ou enquanto performance: “no século XXI, distinções claras entre ‘enquanto’ performance e ‘é’ performance estão se extinguindo. Isto faz parte de uma corrente geral, que se direciona para a dissolução das fronteiras” (SCHECHNER, 2006, p.49). Esta observação revela o enraizamento das noções de performance, performance e performativo sobre o fazer mostrar enquanto *mostrar-fazendo* que constitui o ato iterativo da ação quase imediata que se faz, assim como na circunstância do ato de fala (Austin), no momento da sua manifestação. Outros correspondentes da presentidade e da instantaneidade dos efeitos performativos estão indicados nos *atos de visão* (BREA, 2003) que, pela proposição do autor, estariam mais restritos aos efeitos derivados das imagens.

Na perspectiva do *mostrar-fazendo*, qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance. Cada ação, desde a mais trivial até a mais complexa é feita de comportamentos (re)vistos pela iteração, na forma de *comportamentos restaurados* que atribuem significados e funções mediante o fazer mostrar-se ao *mostrar-*

fazendo. Ao mesmo tempo, a análise que decorre desta proposição aponta para alguma reciprocidade entre os constructos teóricos tais como a *marca* (Derrida), o *hábito* (Peirce) e o próprio *comportamento restaurado* (Schechner) por sua vez subsidiários do pensar sobre o *mostrar-fazendo*.

Cada vez mais as pessoas experienciam suas vidas como uma série de performances conectadas que quase sempre se sobrepõem [...] O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana possa ser potencialmente ser considerada enquanto “performance”, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso (SCHECHNER, 2006, p.49).

Nesse sentido, antes de rever noções subsidiárias do refletir sobre a performance e /ou refletir em performance tais como o *comportamento restaurado* ou o *mostrar-fazendo*, é interessante recuperar a descrição de Derrida na qual está enraizada a análise sobre a repetição e sobre o seu papel na produção do sentido do sentido e do sentido restituído, para si e sob a forma de ações e comportamentos, humanos e inumanos.

Se por um lado, a repetição é condição para que a marca se torne distinguível em sua singularidade e estabeleça sua alteridade, também ela é o mediador que produz sua própria ressignificação e a ressignificação do contexto.

Assim, o *mostrar-fazendo* conflui o *comportamento restaurado* na iteração e estabelece o *se fazer fazendo* que é o *fazer ser* da performance. Ao *se fazer fazendo*, a performance se mostra e mostra o seu fazer ao *mostrar-fazendo*, deixando sua marca na incontável sucessão de parêntesis que podem ser abertos no espaçamento iterativo.

1.4.3- Iteração Ressignificativa

Sob o viés do fenômeno da iteração, aqui se desenvolve a noção do comportamento restaurado (SCHECHNER,2006) como manifestação iterativa vista pelo olhar da desconstrução, cabendo inicialmente recuperar a noção de marca como circunscrição do comportamento, que só é identificado como tal pelo fato de ser constituído por repetições que irão estabelecer suas marcas.

Entendido que a reincidência do comportamento é o que (re)produz suas condições de ser e transformar-se, quer seja voluntaria ou involuntariamente, e que o diferencial da performance neste caso, se estabelece contrastivamente ao comportamento percebido como tal, observa-se a substantiva ação da iteração e da marca no ressignificar performativo da performance e da performance do signo.

Qualquer signo, lingüístico ou não-lingüístico, falado ou escrito (no sentido corrente desta oposição), em pequena ou grande unidade, pode ser *citado*, colocado entre aspas; com isso pode romper com todo o contexto dado, engendrar infinitamente novos contextos, de forma absolutamente não saturável. Isso não supõe que a marca valha fora do contexto, mas, pelo contrário, que não existem contextos sem qualquer centro de referência absoluto. Esta citacionalidade, esta duplicação ou duplicidade, esta iterabilidade da marca não é um acidente ou uma anomalia, é aquilo (normal / anormal) sem o qual uma marca não poderia mesmo ter funcionamento dito “normal”. O que é que poderia ser uma marca que não se pudesse citar? E que origem poderia ter sido perdida pelo caminho? (DERRIDA, 1991, p. 362).

A reflexão de Derrida implica em pensar o estatuto do comportamento na relação com o contexto e o contexto na relação com o comportamento quando, assumindo referencialidade recíproca, esses termos estabelecem hierarquias que são abaladas pela performance. Se a percepção sobre o que seja performance depende do contexto, da circunstância histórica, dos usos e convenções circunstanciais, estes por sua vez estão configurados, ainda que em permanente fluxo provisório, pela re-marcação iterativa dos signos que os constituem.

Mesmo nos fenômenos mais corriqueiros parece possível verificar a iteratividade da marca e ao mesmo tempo seu diferencial performativo. Por exemplo, os movimentos em uma luta de esgrima podem ser tão atraentes, do ponto de vista estético, quanto a coreografia de dançarinos em um palco. O protocolo ritual de uma celebração religiosa, que inclui um conjunto que pode compreender a arquitetura, vestimentas e objetos, não é em si considerado uma apresentação de teatro. Nos dois exemplos, pelas semelhanças implícitas que queiram equiparar esporte e arte ou o aparato ritualístico à representação teatral, as distinções e aproximações verificáveis são normatizadas pelas determinantes culturais por sua vez só arregimentadas em consequência da capacidade de ação da remarcação dos signos em permanente iteratividade, como pode ser observado na figura 8, na qual a performance é ressignificada sob a forma de cartão de visitas.

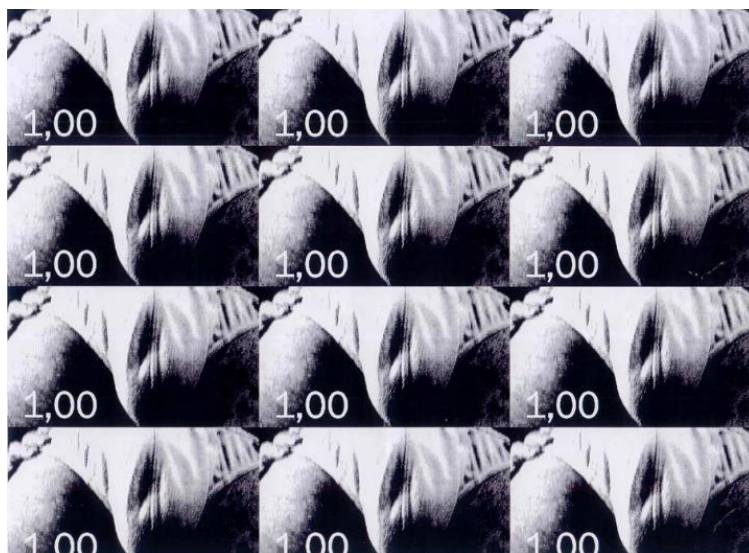


Fig.8 - UM REAL: Concepção e fotomontagem, Eder Sidad. Foto, Dayane Silva.Barbalha, 2008.

Uma vez ampliada a abordagem sobre o fenômeno da iteração, e visto que a própria cultura se (re)organiza continuamente nesse processo, alcança-se a dimensão do sujeito nela inscrito, destacando que sua conformação comportamental resulta da sua posição cultural e ao mesmo tempo a afeta, assim como não é possível, pelo menos em princípio e diante da norma cultural, permutar sem qualquer mediação, os atributos da arte para o esporte ou do teatro para o ritual. Contudo, nas várias situações, há o substrato iterativo onde estão indiferenciadas as ‘classificações’ que atribuem a identidade cotidiana não apenas das ações humanas em suas relações, mas também das relações do humano com o inumano e os objetos. “Os objetos e as instituições, o emprego do tempo e as obras são, ao mesmo tempo, resultados das relações humanas – pois concretizam o trabalho social – e produtores de relações – pois organizam modos de socialidade e regulam os encontros humanos” (BOURRIAUD, 2009, p.66).

Identificar este substrato iterativo consiste em observar a ação em si, assim configurada por sua recorrência e permanência desprovida de identidade, como porções de comportamento já cristalizados e reconhecíveis no espectro das ações humanas.

Os hábitos, os rituais, e as rotinas da vida são comportamentos restaurados. Estas porções de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos tecnológicos etc.) que as ligam à existência. Elas possuem vida própria. A “verdade” ou “fonte” original deste comportamento podem ser desconhecidas, ou até ainda perdidas e

ignoradas ou contraditas – mesmo quando esta verdade ou fonte é enobrecida. [...] o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser “além do que sou”, “não eu mesmo”, ou “dominado” em transe (SCHECHNER, 2006, p. 34).

Como estas porções de comportamento se desenvolveram historicamente, tendem a perdurar, mesmo que se transformem ao longo do tempo sendo reelaboradas pela tradição e fixadas em mitos, readaptadas às condições do trabalho, modificadas por questões estéticas, climáticas entre diversos outros fatores.

Em todo caso, o comportamento restaurado, mesmo plasmado em um ‘ritual’ como uma partida de futebol, que possui uma duração muito superior a um aperto de mãos por exemplo, acontece nestes casos e nos demais, como item de um repertório externo aos indivíduos que os reproduzem.

É nessa perspectiva que o comportamento restaurado pode ser visto como substrato nos diversos fenômenos tidos como performativos e estende-se à abordagem dos objetos. Embora esta interpretação identifique o comportamento restaurado como elemento comum na problemática da performance em suas variadas acepções, essa noção aqui serve para aprofundar a distinção da performance enquanto força capaz de produzir uma mudança de estado.

Quanto às ações que são aparentemente originais ou singulares, constituídas em um acontecimento descontextualizado, mesmo estas são ‘construídas’ a partir de comportamentos previamente experienciados, assim como as ações mais triviais do tipo caminhar, dirigir ou falar ao telefone. Consequentemente, o cotidiano se impõe como uma familiaridade compulsória entre comportamentos e ações rearranjadas em função das circunstâncias, contudo mantendo o traço que as identificam como recorrências de hábitos formados. Este regime, no qual se inscrevem os comportamentos individuais, grupais e coletivos refletem a afirmação de Peirce (1962) segundo a qual, a destinação do pensamento é a formação de hábitos, sendo que o hábito, para o filósofo, é extensivo ao inumano.

Importante lembrar que muitos comportamentos e ações, são eventos que acontecem apenas uma vez e o caráter singular que irá afirmar seu ineditismo se dá em função de uma relação de contraste perante o contexto (o que inclui também tudo o que pode ser considerado no processo de recepção). Aquilo que, em princípio pode ser assimilado como algo sem sentido, significado ou função e por isso ser recorrentemente classificado como des-funcional, por contraste aponta na mesma medida, o quanto as formas convencionais constituem limitações impostas pelas leis que regem sua produção bem como sua assimilação na inscrição dos contextos.

Nesse sentido, se as performances, por contraste, re-marcam identidades, re-modulam o tempo e conseqüentemente questionam a lei e o hábito, por outro lado possuem também a capacidade de transformar o trivial em singular de forma que, mantida a mesma ‘estrutura’ e aparência do fenômeno, estes são ressignificados, o que faz ressoar a idéia de aproximação entre arte e vida. Assim, surge uma condição na qual esta aproximação é ainda maior ou coextensiva, na medida em que a performance não necessariamente representa pela ação, algo que lhe seja externo e incomum mas ao contrário, produz o sentido incomum de uma ação comum.

Algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance (SCHECHNER, 2006, p. 38).

Em todo caso, mesmo nessa configuração, o diferencial da performance ainda está fundamentado por uma *contrastação* na relação com o hábito, seja por (re)iteração do habitual ou por disjunção parcial ou completa. Assim, reafirma-se a importância das noções de hábito e iteração, como descritivos do fenômeno-motriz dos processos de significação e ressignificação.

A exemplo de outras manifestações tais como a escultura e o cinema (que acontecem, em sua acepção mais tradicional, respectivamente no material fisicamente transformado e na tela de projeção) a performance acontece nas relações entre ações e seus substratos físico-

semióticos no decurso temporal, podendo ser repetida sobre os mesmos “parâmetros” mas em contextos diversos sem entretanto perder seu ‘conteúdo’ ou força transmutadora.

A mesma análise pode ser feita com relação aos aspectos temporais da performance, por isso, a noção de *força* subsidia o qualitativo singular da iteração que (in)diferencia as performances entre si e (ou) em relação a(os) outro(s) acontecimento(s) ressignificando-o(s).

1.4.4- Objeto Performativo

Quando algo é designado pelo termo ‘arte’, ao mesmo tempo que é assim classificado indica também as condições contextuais, culturais-locais e históricas que sustentam esta atribuição. Nessas condições variáveis, o que se confirma é a possibilidade de uma relação entre algum objeto ou fenômeno e o termo arte, na forma como este é entendido nesse mesmo contexto. Por isso, o entendimento do que seja arte e dos objetos ou fenômenos assim identificados poderão estar ora mais, ora menos diferidos em suas relações.

As artes têm como *subjétil* objetos de todos os lugares e de todas as espécies, e subsiste como categoria do fenômeno estético. Por sua vez a performance pode ser descrita como “toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes” (GOFFMAN *apud* SCHECHNER, 2006, p. 29). Nessa perspectiva generalizante, a performance toma feições extensamente amplas mas coerentes, no que intenciona a descrição, com o seu potencial tão diverso de aderir aos mais diversos suportes, narrativas, leis, entre outras (in)variantes culturais por ela alcançáveis. O termo *subjétil*, do campo da desconstrução, contribui para pontuar esta participação do que seria um substrato do signo que em performance, produz a diferença. Assim considerado, o subjétil é também um interator que avaliza a possibilidade da condição performativa do objeto, e conseqüentemente de um pensar sobre o objeto performativo.

Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados “enquanto” performances. A performance não está “em” nada, mas “entre”. Deixe-me explicar. Um ator da vida cotidiana, em um ritual, em uma ação, ou em uma arte performática faz/mostra algo – executa uma ação. O que é válido para esta performance é válido para todas as performances. Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres (SCHECHNER, 2006, p.30).

Como forma de pensar o mundo e entende-lo provisoriamente por meio de deslocamentos que subsidiam a possibilidade do objeto performativo, repensa-se o mundo e as coisas vivenciando-os e experimentando-os a todo o momento de modo a não prender-se ao óbvio aceito. Novos conhecimentos vêm através de assemelhar coisas até então desconexas, ou mesmo através de relações inusitadas, quando aos objetos é dado o protagonismo de interatores que não atendem em específico às destinações funcionais ou significativas para os quais foram concebidos.

No contexto em que é percebida a performance do objeto, cada elemento é explicável em relação a outros e à totalidade segundo um encadeamento de (in)coerências que (re)afirmam a estabilidade das coisas. Por isso, o contexto contribui para a formação da identidade do objeto (e também o inverso). Mas objetos surgem sem propósito funcional ou destinação qualquer específica, podendo teatralizarem-se enquanto aguardam participações que produzirão sentidos provisórios em tempos distintos, ou indistinguíveis.

Quando Pollock instala uma tela no chão para nela lançar suas torrentes de tinta, está pondo em prática um comportamento. Está inventando uma posição pessoal dentro da gestualidade tradicional, que remete não apenas a uma solução puramente pictórica (o ‘all-over’, que faz com que exploda a grade formal do cubismo), mas também a escolhas éticas e comportamentais: altera o lugar da tela dentro do processo de inscrição pictórica, adapta o método dos índios navajo ao objeto-quadro, emprega tinta industrial, considera o quadro como um espaço aberto, coloca-o no chão e pisa em cima, faz escorrer a tinta ao invés de aplica-la... Todos esses *modos de fazer* delineiam um comportamento que se inscreve numa economia geral da existência (BOURRIAUD, 2011, p. 132).

Pergunta-se então: quais transformações o quadro produz em Pollock? Quais os potenciais já dispostos no aparato da pintura e que por si mesmo levam o interator humano a agir no ciclo da produção de diferença? Seguindo a mesma lógica seria oportuno fazer

um exercício pelo qual reverter-se-ia o foco sobre a primazia humana na relação com os objetos enquanto ao mesmo tempo, seria dado maior visibilidade aos aspectos inumanos dos processos de (res)significação.

O protagonismo de objetos em cenas e performances é uma resposta da consciência humana aos seus potenciais silenciosos e não codificados. Por permanecerem ignorados pela hierarquia da consciência habituada a reagir funcionalmente à presença do objeto, sua performance poderia não depender tanto de interações conscientes, assim como acontece por exemplo, nas dinâmicas do mundo natural. Enquanto isso, a intencionalidade do humano ao reagir de modo a favorecer a manifestação da capacidade performativa do objeto, promove jogos como exemplificado na figura 9.



Fig. 9 – AMARELINHA: Bicicleta de Eryck Pied visita sua prima no Kombeiro do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Foto do artista. Brasília, abril de 2016.

Se a consciência faz a mediação entre a natureza e o artifício, criando coisas e funções, limita-se a uma percepção restrita às finalidades imediatas que abreviam espantosamente o potencial performativo dos objetos. Se em dado momento o objeto passa a existir motivado por finalidades, em algum tempo subsequente este poderá destituir-se desta relação e produzir uma existência performativa, ou múltiplas existências simultâneas transfiguradas (DANTO, 2005). Nesta condição múltipla, o objeto significa um risco ao sentido ordenado pela função das coisas. Um sintoma pode estar anunciado quando a

aparente impossibilidade de ‘enquadrar’ determinado objeto em qualquer categoria funcional ou mesmo estética logo é traduzida como fenômeno sem sentido.

Como oposição a essa condição neutralizadora, afirma-se por exemplo, a existência do ‘transobjeto’ (OITICICA) quando algo é ressignificado pela inscrição do objeto em um campo vivencial (BASBAUM, 2007). Em seu projeto NBP Novas Bases para a Personalidade (fig.10) o artista Ricardo Basbaum ativa uma rede de ações, comportamentos e eventos a partir da disponibilização do NBP, em si, um objeto produzido a partir de chapas de metal esmaltado medindo aproximadamente 1,5 x 0,8 m. Este objeto é então manipulado, deslocado e recontextualizado em inúmeras situações deflagradas a partir da sugestão colocada na seguinte pergunta: *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Esta convocação veicula explicitamente a intenção relacional do objeto (e por extensão, de toda história acumulada em seu percurso) por meio da pergunta. Se a convocação feita pelo objeto representa a intenção implícita do autor da obra, tanto a convocação quanto o possível relacionamento do objeto com qualquer interator (inclusive pessoas) só acontecem em decorrência de sua capacidade de gerar relações, produzir contextos, manter e ampliar cada vez mais o seu potencial performativo a ser completado pela participação humana.

Nesse sentido, as capacidades do NBP revertem-se em ações a partir das seguintes premissas: *Imaterialidade do corpo, materialidade do pensamento e logos instantâneo* (BASBAUM) premissas estas que são adensamentos dos atributos do NBP ou seja, tornam-se sensíveis e (ou) inteligíveis a partir do objeto, como dimensões que transcendem do mesmo, e não como atributos a ele ‘imantados’ pela narrativa do seu autor ou analisador.

Assim restitui-se ao objeto sua capacidade performativa na medida em que provoca a ação e a análise pelo *logos instantâneo* que estabelece, no lapso do deslocamento, o material da *imaterialidade do corpo* e o pensamento sobre a *materialidade do pensamento*.

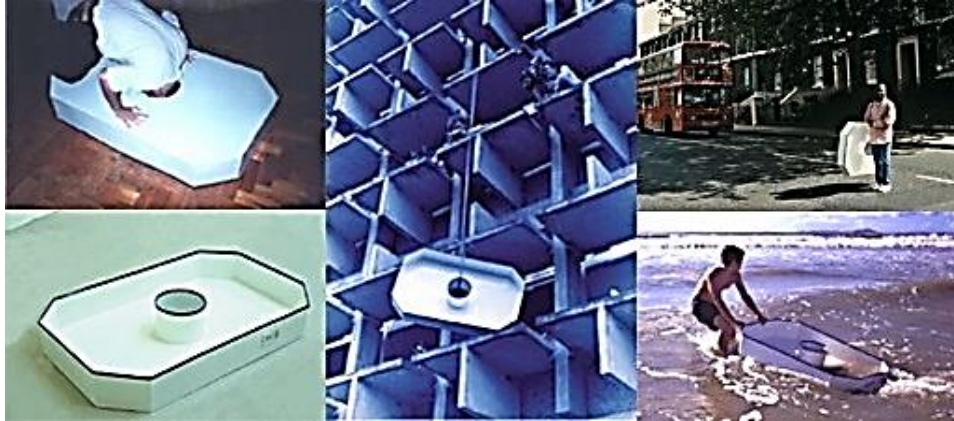


Fig.10 – NBP em circunstâncias diversas. Ao centro, em performance do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Brasília, 1997. Disponível em <https://brianholmes.files.wordpress.com/2007/04/nbp.jpg>

O cotidiano produzido pelo NBP costuma induzir mais comumente a agregação de pessoas como resultado do seu efeito atrator e assim subsidiar as relações e relacionamentos que em si constituem a própria dimensão íntima e grupal do trabalho. “A obra de arte não é mais aberta a um público universal, nem oferecida ao consumo numa temporalidade ‘monumental’; ela se desenrola no tempo do acontecimento para um público [...] Em suma, a obra suscita encontros casuais e fornece pontos de encontro, gerando sua própria temporalidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 41). Assim, em seus (im)previsíveis e (im)possíveis percursos relacionais realizados e realizáveis, o NBP agrega memórias e potencialidades numa extensa lista de encontros *biobjetografados*, encontros estes que estimulam o processamento de novas bases para a personalidade e possivelmente a presença do objeto como (per)formador da experiência de vida quando a experiência de vida é performance, mas sobretudo quando não é, pois é nessa circunstância que a capacidade performativa do objeto deflagra o incomum da performance onde não há performance.

1.4.5- Nem arte, nem linguagem

A generalidade e as capacidades da performance parecem ir além da inscrição da arte, muito embora sua genealogia tenha sido historicamente apresentada como linguagem artística e talvez a performance deva, de fato, sua germinação inicial aos contextos propriamente artísticos. Contudo, seu desenvolvimento rapidamente se investe de tamanha complexidade que, ao que parece, as categorias de arte e de linguagem tornam-se cada vez mais insuficientes para abrigar a performance.

Desta configuração, desdobram-se por exemplo, problemáticas que contrastam a performance em relação ao teatro, à cultura da tecnologia, à antropologia, à psicologia, à linguística, entre outras áreas que sem dúvida, motivam estudos e produções que contribuem para a produção estética e de conhecimento em torno da performance. No entanto a abordagem acadêmico-científica que induz ao trabalho pelo qual se procuram estabelecer diferenciações, especificidades, áreas de atuação, definições entre outras categorias de intelecção, por fim é ela própria afetada pelo efeito transformador e subversivo da performance e de seu caráter inapropriável e autônomo, mesmo quando o trabalho acadêmico procura classificar a performance como uma contra-narrativa.

A realização da performance baseada na contra-narrativa reproduz uma narrativa que instrumentaliza a performance e lhe confere mais o caráter de representação antagonista do que de ação trans(per)formadora. Não obstante também neste caso, a performance esteja investida de potencial transformador, o deslocamento se dá pela manifestação do antagonismo ou negatividade logo capturável pela retórica neutralizadora por exemplo, de uma possível tradução dramatúrgica ou por alguma classificação arregimentada pela teorização da história da arte. Assim, ao constituir-se fora das categorias de arte e de linguagem, a performance permanece como força transformadora que desafia os diversos campos epistemológicos.

1.4.6- Força

Como já visto, não pretendendo estar submetida às categorias de arte e/ou linguagem mas assumindo uma aproximação à perspectiva desconstrutiva sobre o performativo, a performance aqui é desenvolvida a partir do atributo de força que o próprio JD, filósofo da Desconstrução, menciona em diversas ocasiões nas quais é abordada a questão. Em síntese, nos termos de JD “comunicar, no caso do performativo, seria comunicar uma força para a impulsão de uma marca” (DERRIDA,1990, p.37). Ainda que na expressão acima, o performativo esteja relacionado ao fenômeno comunicativo, (que é apenas uma circunstância possível do acontecimento performativo) o atributo força é o impulsionador da marca em quaisquer circunstâncias.

Sob essa perspectiva, a performance traduz-se mais como força, potência e energia, do que fenômeno a ser particularizado como objeto de conhecimento ou fenômeno de linguagem. Sendo força, se plasma em quaisquer materialidades e imaterialidades e

necessariamente induz a trans-formação-mutação. Nesse sentido, ao adquirirem a feição de força, as manifestações performativas colocam em suspensão a condição de serem substitutivos de coisas (representações) ou de serem a própria coisa (presentação) e nessa medida, relativizam os atributos de espaço e de tempo que lhes sejam próprios, uma vez que estas dimensões se integram no contínuo da força.

A *performance-força* [per(for)man(ce)] inclui o comportamento e reitera-o na produção de diferença e transformação, relativamente a si mesmo e ao contexto, ao passo que sua compreensão enquanto linguagem não necessariamente observe sua força e vá além apenas da reiteração do signo em *variações* da vida cotidiana, do trabalho, do sexo e demais circunstâncias da existência. Assim, pelo viés da linguagem, os rituais, o esporte e as ‘performances cotidianas’ recebem anonimamente a assinatura da coletividade apenas como variações de situações e comportamentos re-iterados, enquanto a {[per(for)man(ce)] force} participa desta relação mas provocando descentramentos por ser ela mesma deslocada no quadro cotidiano. Por outro lado, admitir que a performance seja ressignificada como {[per(for)man(ce)] force} ou *força do operador semiótico que transmuta o sentido* intenciona acompanhar a ampliação crescente dos fenômenos que tem sido agregados em torno do termo performance e dos processos performativos. “Se considerarmos performance como um conceito essencialmente contestado, isto nos ajuda a entender a futilidade de procurar campos semânticos dolorosos para cobrir tantos usos disparatados e seminais, como se fosse a performance de um ator, de um escolar no jardim da infância, de um automóvel” (CARLSON,2004, p.4). A performance é portanto, um fenômeno que acontece na articulação entre ações, interações e relações, categorias estas que aqui são condensadas na noção de força, por sua vez um agente abstrato e que pode ser (im)personalizável assim contribuindo para o aprofundamento das abordagens que procuram identificar o caráter performativo inclusive dos objetos sob(re) a *força* da {[per(for)man(ce)] force}.



A apresentação deste capítulo se deu em deslocamentos, assumindo caráter mais descritivo em alguns momentos, ou mais analítico-performativo em outros, como resultado das conjugações produzidas no agenciamento entre as ideias, noções e conceitos de repertórios distintos que convergem-se a partir das ideias iniciais de semiose/semionauta e construção/desconstrução como termos-chave para a elaboração das narrativas híbridas referenciadas na produção artística a ser apresentada no capítulo seguinte. Nelas, são buscadas articulações (no plano estilístico) de conteúdos situados originalmente em textos filosóficos, científicos e literários, visando identificar, comentar e sobretudo realizar pelo processo relacional da analogia, o exercício da performance.

Entende-se desde o início, que o campo semiótico é a instância que abriga os arranjos dos signos, em formas, finalidades e jogos diversos. Na abrangência do campo semiótico inscreve-se a Desconstrução como uma pragmática do signo que agencia com notável desempenho (performance) as relações intra-específicas do signo e suas repercussões sensíveis, estéticas e pragmáticas. Sob esse ponto de vista, a performance realiza o potencial performativo da atitude desconstrutiva e produz iterativamente a ressignificação, sendo este, processo análogo ao da semiose ilimitada, segundo a percepção do fenômeno visto a partir do campo semiótico.

No entremeio das questões, decorre a percepção do contexto específico da arte da atualidade, sobretudo a circunscrita pela denominação de arte contemporânea, cujos processos instigam narrativas teorizadoras como a da Estética Relacional, na qual é observável em suas análises, o foco sobre os jogos de analogia que perfazem as estratégias do artista atual. Na figura do *semionauta*, este artista realiza sua performance e cria analogias, contextualizações radicantes entre outros jogos capazes de produzir mudanças de hábitos, novas formas de socialidade e demais efeitos.

Da tessitura que interpõe os diferentes repertórios, resultarão proposições que tratarão de expressar, sob a per-formação das *narrativas-relato-ficção* do próximo capítulo, o caráter energético-sinérgico do jogo performativo enquanto força analogizadora de repertórios díspares. Assim, funções e objetivos atribuídos, por exemplo, aos objetos e a própria natureza são observados como performatores de transformações que vão além das intenções, mecanismos ou expectativas previstos, seja em contexto de performance como manifestação mas também nos artefatos, no design, na arte, na meteorologia entre outros.

Nesse sentido, a ação performativa entendida enquanto força, revela sua potência, no sentido de nivelar o fenômeno incidental como parte do existir, e não como contraposição aos regimes de controle ou “falhas” dos mesmos. A per-versão do controle é uma consequência incontornável da ação performativa, ainda que inconsciente ou não intencional.



CAPÍTULO 2. Analogias em jogo e o jogo analógico: performantes narrativos sob(re)acontecimentos de ‘arte’.

ANALOGIZAÇÃO, CONTINUIDADE, FICÇÃO, DISPARIDADE, RISCO, SUPLEMENTO, JOGO, PERMUTA, EMPRÉSTIMO, RESSIGNIFICAÇÃO, PERFORMÂNCIA, PERFORMATIVO, LITERAL, LITORAL, NARRAÇÃO, FORÇA entre outros termos que poderiam ser arrolados na ‘prefaciação’ dos 29 segmentos textuais que desejam, numa mesma ‘valise’, trans-portar muitos acontecimentos e *consequentementos* iniciados pela apresentação de HETERÔNIMOS.

2.1- HETERÔNIMOS

*As dimensões criativas encontram-se não
mais nas representações simbólicas, mas nas
relações e narrativas.*

Hermes Hidelbrand

Ser estrangeiro é reconhecer o outro e, pelo lapso, chegar a algum outro de mim que apresenta-se destacado da biografia pessoal mas que é parte dela. O lapso inclui o acidente, o espaçamento do tempo, o esquecimento e o preenchimento incidental que é enviado a partir do inconsciente. É pelo lapso que sou estrangeiro a mim mesmo e consequentemente inicia-se o exercício de hospitalidade entre todos os estrangeiros que possam comparecer nesta biografia descoberta que recobre biografias dentro de biografias.

Cada fragmento biográfico apresenta, no subconjunto da biografia completa, uma analogia matemática que deseja reproduzir a demonstração de como letras e sílabas, arranjos e outros componentes do nome podem criar tantos estrangeiros quanto possam figurar sob a lembrança de acrósticos, apócopies, retroacrônimos, mesósticos, telésticos entre outras ‘nacionalidades’.

A cada proposição e a cada forma parcial distinguível na proposição corresponde um elemento nominal, o que significa, por exemplo, que à proposição “S é P.” pode corresponder o elemento único nominal “o ser P de S.” na qual “ser P.” pode significar a semelhança, a pluralidade etc. (HUSSERL apud ABBAGNANO, 2007, p. 836).

Eryck Pied e Eder Sidad são os primeiros entre outros futuros estrangeiros que comparecem agora, dispostos sob os arranjos fragmentários regidos por clivagens equacionadas no domínio da função ALTER; quando:

F(x) [Frederyck – fred = eryck // piedade – ade = pied // sidou – dou = si // piedade-(pie+e) = dad // Frederyck -(fr+yck) = eder // si+dad =sidad] = Eryck Pied e Eder Sidad

Da sentença resulta a nominação que o julgamento em torno da soma e da subtração das partes faz restar na ocorrência dos Nomes. A demonstração confirma a crença de que a nominação resulte enquanto subproduto do saber e, nesse sentido, estabelece uma restança. Contudo, apesar do julgamento e da operação acontecerem sob o juízo da subtração do conjunto maior que é um nome completo, o recurso pode produzir a infinitização da sentença e a conseqüente disseminação dos resultados. Com a intenção de que não sejam confundidos por causa das suas afinidades polissílabas, ao final da sentença, Eder Sidad e Eryck Pied ficam então doravante qualificados como (ES) e (EP) respectivamente, atendendo ao desejo de Fred Sidou (FS) que é o narrador.

Não havendo até então, qualquer neografismo estranho ao que está resolvido sobre a condição dos estrangeiros, atribui-se as funções de que sejam desempenhadas performativamente, ações de cunho predominantemente poético-descritivas para EP e pragmático-institucionais para ES.

Sonemarapareoãnmébmát! ou seja também não eraparamenos! é o que diz a xenografia produzida pela estrangeiridade de EP no pseudocontexto paranarrativo do encerramento deste caso para os outros casos apresentados adiante. Por último resta ainda, sobre este caso, testemunhar sobre sua materialidade, cuja substância está estampada em um anel de cobre (fig.11) no qual se lê **S O N E M A R A P A R E O A N M E B M A T**, nesta mesma tipografia e disposição dos espaçamentos, sobre o texto bustrofédico⁴ visto ao fundo.

⁴ Tipo de escrita arcaica pelo qual as linhas podem ser lidas alternadamente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda e assim sucessivamente, o que diminui o intervalo de espaçamento entre a linha anterior e a linha seguinte, sendo, esta disposição, em ziguezague, alusiva ao traçado da cavidade produzida



Fig. 11-TAMBÉM NÃO ERA PARA MENOS: *Talismãnel* de Cobre.
Por Frank Ararigboya. Barbalha 2014.

Ao fim e ao cabo dessa abordagem, conclui-se que a estrangeiridade de cada fragmento biográfico testemunhado nas inscrições dos nomes e também no objeto citado, em seu conjunto desejam produzir a máxima ‘eficaci@alidade’ (MEDEIROS, 2010) escritural possível e com isso, transmutar a realidade.

O termo ‘eficaci@alidade’ aqui é trazido para pontuar o sentido político da ação de criar termos e nomes para auto-graficamente autodenominar-se. As invenções que compreendem este ato de criar não são meras permutas entre sílabas e letras ou *objetaneis* como o *tambemnaoeraparamenos*. Possuem significado político na medida em que registram diferenciações de um mesmo ‘SER’, que primeiramente subverte-se por meio de novas facetas (ou fragmentos) de nomes que o denominam e, ao mesmo tempo, criam paradoxalmente outros ‘SERES’ e outras potências. “As palavras são apenas símbolos para designar as relações recíprocas entre as coisas e as relações delas conosco, e não se referem jamais à verdade absoluta, mas pertencem ao mundo opinável da *doxa*” (BULGARI, 1996, p. 20). Ou seja, as palavras estão enraizadas no mundo observável e nas relações entre seus existentes, mesmo sob o signo da abstração e da invenção deslocalizados, aparentemente destacados de algum plano contínuo da unidade comum.

nos campos pela atividade do arado segundo a etimologia grega na qual o βουστροφηδόν (bustrofédon) seria como uma στροφή (estrofe) do βους (boi), o que não deixa de ser, relativamenmte, uma escritura.

Se o ‘SER’ na mundaneidade atual está compulsoriamente exposto ao contínuo midiático em sua quase totalidade, pressupõe-se criar-se um *para-doxo* na forma de um outro ‘SER’, fragmentariamente denominado e reconstruído mediante a ação de uma atitude artístico-política em contraposição a esse mesmo ‘SER’ permanentemente abolido de si próprio pela massificação indiferenciadora e controladora do referencial midiático.

Nesse sentido, retoma-se a proposição do conceito de ‘eficaci@ealidade’, aqui contextualizado como parte do processo de escritura autográfica e possibilidade de interpretação crítico-criativa que nos esclarece sobre as relações conceituais, circunstanciais e políticas que motivam sua utilização e inclui ainda, as indissociáveis relações com o corpo desejanete.

O que estou afirmando é que o *real*, que deveria ser *definido* pela verdade da arte, segundo Marcuse, sou eu. Que hoje em dia o terror não mais se vê, se compreende como a produção da indústria cultural, o terror é o que me foi legado ser. Sou o indivíduo negado, logo, a injustiça. Sou o mutilado, meu ser se aboliu. Nossa *realidade*: irrealidade, prefiro chamá-la de ‘eficaci@ealidade’; eficaz realidade, eficácia irreal. O corpo, carregado de conotações, está sempre presente na publicidade, mas, aí, ele não é corpo vivo e contraditório. Ele, aí, não é mais o lugar da *verdade subversiva do desejo*. O corpo, veiculado pelos meios de comunicação de massa, pela publicidade, pela televisão é um corpo *erotizado*, esvaziado do desejo. Que desejo? ⁵

FREDERYCK, EDERIPE, AEDERPI, REI, REY, REDOUDA, RED PIE, FEIA O, FESPA, FREDSA, EDIDAF, FDIEDO, DEDO, EDROD, ODI, DOIDA, RIE, RIA, RI, REDE, EDISPE, PIA, SIPE, ERYCK, PIED, PYEDADE, CSIU, SIDAD, DOIA, DESIS, DECID, ASID, SIDOUDA, EDER, SID, OUPA, IDFERO, ODUAE, DEDU, RIPA, KOPA, DECAPO, CUPI, CUPE, SUPI, DOPE, DUPA, DUPE, DUP, UODIS, SOUDECK, S...

Com o surgimento de cada destaque do nome, afirmam-se esses instantes singulares pelo anagramatismo. A chegada de cada estrangeiro subtrai algo do registo e da presença da

⁵ Maria Beatriz de Medeiros. Texto: *Que corpo é esse?* Disponível em: <http://www.corpos.org/papers/quecorpo.html>

autoridade do nome original e impacta a temporalidade da circunstância na qual se pensa indecomponível a relação com o nome original.

Para JD, a linguagem é o *campo experimental* por excelência. Seu estilo, embora às vezes cause motivada irritação, encontrava justificativa como demonstração daquilo que seus filosofemas trabalhavam, na plurivocidade das palavras (inclusive em jogos fônicos e anagramáticos que excedem a etimologia), na sua tipografia (uso de colunas, desenhos, tatuagens) e na sua própria performance, sempre apontando para a multidimensionalidade que qualquer grafema carrega (NETO, 2013, p. 260).

Até que seja ressignificado cada fragmento e lhe concedido a autoridade do nome completo original, não se sabe como a denominação, sendo recombinaada pelo que pode ser um jogo de permutas, fará com que cada nova síntese ou fragmento que faz chegar um surgimento seja encerrada como acontecer permanente.

Mas enquanto isso, a cada concessão são produzidas afecções que cintilam em facetas inobserváveis senão pela força de ligação com o nome original. Tensionada pelo estranhamento provocado pelo estrangeiro que chega, esta perduração de um vir que não finda enquanto vem vindo, faz vinda a nasença de entes no ente que vem em movimento perpétuo de chegada e diferenciação. Ele pode se parecer com a metástase que acrescenta de-formidade ou in-formidade (BATAILLE) ao mundo. Mas há um denominador comum que espelha cada reflexo desses estrangeiros chegantes. Não é o espelho inteiro, mas sim a coexistência dos fragmentos, que só podem coexistir no espaçamento que os encerram.

A ilusão que permanece, como impressão memorial do reflexo inteiro, faz chegar ao fragmento sua diferenciação na igualdade de sua anterioridade, então acontece o surgimento que "...sublinha o vai-e-vem errático, profusamente transformador da presença que não cessa de vir, e à qual é nasença de mundos no mundo, na sua instável constituição (NANCY,2011, p.118).

Apontada a errância e a instabilidade consequentes da profusão fragmentária, admite-se a possibilidade do surgimento do nome pelo nome, mas também do nome sem a coisa. Quando meu filho se aproxima e pronuncia a palavra GUIRO pergunta-se, em torno da hesitação do seu sentido, sobre o que poderia ser. Seria um destacamento de qual espelho?

Um incidente? Um inciso? Uma incisão? A este nome sem a coisa pode ser somado um travessão que lhe atribuirá alguma autoridade? - GUIRO!

Então, também não era para menos que o travessão era usado, como ainda é, para atribuir personalidade ao termo profuso e solto, tornando-o assim, ainda mais estrangeiro na medida em que atravessado pelo sulcamento do travessão, traz o traço daquela pessoa que inventa e se enuncia no fragmento. Também não era para menos também, que desde muito tempo o travessão participa da legalidade no apontamento dos conteúdos dos incisos, dos termos dos dicionários, da pessoalização de termos errantes. A cada entalhamento de sua inscrição, o travessão repete seu gesto de autoridade pela simples aparição do sinal (-) diante do termo fragmentário, acontecendo assim na simbiose entre signos, a iteração do primeiro, a autor-ização do segundo e também a sua autoridade. Antes que tudo isso aconteça o (-) exige uma espera e produz a demora que anuncia a dignidade do termo seguinte. Por quanto tempo houver esta retenção demorada o fragmento aguardará o compartilhamento que o autorizará a redobrar-se e redobrar, redobrar...

Comparece abaixo, um fragmento para exaltar a impressão do fragmento e também para inspirar a predicação dos sujeitos estrangeiros que transitam nas fronteiras das páginas acima e que aparecerão em várias assinaturas ao longo do texto.

Vírgula, corte singularizador, o entalhe de uma diferença, fragmentário, fragmentado, fragmentante sendo expressão de um processo significativo implícito ao processo de reconhecimento, estilo de determinado enunciado, descontinuidade da experiência, construção sobre a ruína, construção sobre o inacabado, construção sobre o que não aconteceu, irrupção da forma, imposição, fluxo produtivo, relação com outro fragmento, imagem potencial, suplementação do mundo, elemento de formação, poiesis, não interessa, sem referenciação, formado em formação, progresso de obra, é o sempre da formação, não é calculável, inacabável, infecciosa propriedade da fragmentação, contágio do fragmento, palavras, fragmentos determinam sentidos provisórios ou persistentes, revelações indesejáveis, demora, substituto revelador, autógrafo, redobrar, erotismo e disseminação.



2.2- ITAREMA

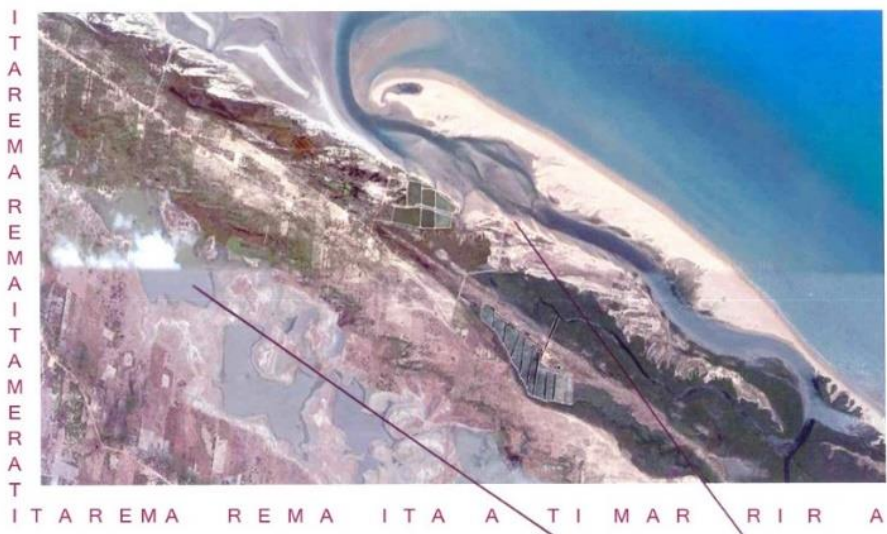


Fig.12 - ITAREMA: Fotomontagem digital 26,0 x 15,0 (cm). Por F. Siedah. Brasília, 2014.

O continuum é desenhado como uma linha reta para acomodar a página impressa.

F. Ararigboya

A realidade da sensação induz a situar o surgimento do mundo no nível do corpo, agente imprescindível da percepção pois, sentir é estar envolto pelo engajamento das coisas em convivência espacial e temporal contínuas a partir das quais se produz uma *geobiografia* singular. “Mesmo quando um poeta evoca uma dimensão de geógrafo, sabe instintivamente que essa dimensão é lida localizadamente porque está enraizada num valor onírico particular” (BACHELARD, 1978, p.337). À palavra do filósofo, caberia a suplementação pelo seguinte acréscimo: “... e num fluxo de trocas que integram instâncias psíquicas a ocasiões e situações corporais” (VALÉRY *apud* TATIT, 1996, 204).

Da concordância entre os pensadores, o pensamento amplia o enraizamento onírico da *geobiografia* na performance do *geobiografador*, mesmo quando essa experiência antecede qualquer tomada de consciência ou qualquer elaboração cognitiva que estabeleça a ambiência em sua tessitura semiótica ou *Umwelt*. Mas é pelo corpo sensível e que produz sentido que tem em si mesmo a centralidade do envoltório que é o mundo onde se inscreve a *geobiografia*.

Ao ser sempre centro e estar sempre no centro, o corpo inaugura a partir de si e em si, a possibilidade de ser fase e de ser fluxo. É nesse sentido que ele toma a feição de contínuo e extenso, ainda que esteja orientado e simultaneamente dirigindo o processo perceptivo onde quer que se encontre.

Ocupando pelo seu fluxo a tessitura que é o envoltório no mundo do mundo, o corpo deixa sua marca pelos *rastros* de riscos, em cartografias e ocasiões, regiões e direções que tornam visualizável e cognoscível itarema *remaitameratitarema rema ita a ti mar rir a* (fig. 12). Segundo Peirce (1962) em suas observações sobre a semiogênese dos *interpretantes*, o signo *remático* (ou *rema*) é o signo que para o seu *interpretante* acontece como signo de possibilidades que podem, ou não, ser fundamentadas numa topologia das relações que representam o objeto em relação à sua existência real. O *rema* pode conter ‘dicisignos’ que, ao indicarem relações reais com o objeto, são capazes de dar expressão a todo o sistema na medida em que comportam regras que abreviam o signo completo, aqui entendido como a experiência de ITAREMA.

Em Itarema aproximam-se qualidades realizadas durante a experiência do corpo em lugares regidos pela impermanência que a fluidez da natureza materializa nesta exterioridade. Lá, a experiência espacial do corpo é um caso da (im)permanência dos objetos situados nesta exterioridade e por isso adquire atributos fluídicos desejando se liquefazer na transpiração solar e pelo amolecimento.

Também a perspectiva do corpo fluindo é uma situação particular em relação às perspectivas das quais Itarema pode ser vista. Ao caminhar pelas bordas de Itarema, ao deslocar-se perante os objetos e fazer parte das suas perspectivas, a fluidez só é assimilada e compreendida pela apreensão a partir da situação espacial do corpo em relação ao conjunto das variações perspectivas no qual está situado.

Tais percepções não são apenas assimiladas mediante as impressões visuais captadas pelo olho, mas sobretudo pelas impressões sonoras e táteis, o que leva, entre outras coisas, a incorporar o sentido de deslocamento das águas quando em imersão, e virtualizar sob qual perspectiva pode ser traçado o curso de um rio ou o gradiente de calor disposto no contínuo da massa d’água, do vento ou da areia.

Mesmo constatando a impossibilidade de se ver a face oposta da duna em Itarema, para além da opacidade que interdita a relativa transparência da água no contínuo *arenoaquoso* das suas margens, reverberam os sons que de algum modo situam o corpo em relação aos

contínuos moventes da *areaguavento* ao preencherem e desfazerem cavidades e extensões.

Nesse dinamismo fluídico, o corpo trans-pirado trasmuta-se no trânsito da forma que se enforma provisória e permanentemente prevendo, ainda que de forma não muito precisa, o direcionamento das cavidades e extensões que gramatizam a paisagem de Itarema. De toda forma, em qualquer dessas circunstâncias há o engajamento do corpo como existente gramatical da paisagem na localização da paisagem.

Se a forma possui a propriedade de ser irreduzível à localização, em que sentido então, é pensável compreender as coisas nos termos de suas circunscrições formais? Na circunscrição fluídica do corpo inscrito nos fluxos de Itarema, os espaços se interpõem se relacionando de maneira complementar e ao mesmo tempo, guardam suas características próprias em *pró-fusão* mútua no horizonte. É na confluência dos seus horizontes externo e interno que os corpos fluidificados se percebem enquanto configuração do contínuo.

O ambiente próximo é caracterizado por um muro protetor de sentidos que se torna cada vez mais denso. Os sentidos do toque, do cheiro, da escuta e da visão revestem o ser humano como quatro camadas de um manto que se torna cada vez mais finos em direção ao exterior (UEXKÜLL, 2004, p.36).

No trânsito tensivo entre as camadas interiores e exteriores do contínuo espaço contextual de Itarema, surgem fluxos corporais alucinatorios quando experimentam-se ilusões de incorporação e contiguidade relacionadas ao todo exterior observado sob o zunido da planta zabumba que anuncia a chegada do caboclo Ararigboya. *Remaitameratitarema rema ita a ti mar rir a*, a zabumba faz o mar rir e lembra a maria-sem-vergonha que para o mar ia sem ver.⁶

Nessa circunstância de divindade do Ararigboya, a paisagem Tremembé é atribuída do sentido de ser e do ser de um sentido estranhamente singular quando se sente enranhada a tensão que concorda o imenso e o incompleto no extenso que envolve o espaço, o tempo, a temperatura, a vigília, a memória... “A tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade - ou seja, os estados de alma, o sensível - e a externidade - isto é, os estados

⁶ Referência ao termo *mar(ia-sem-ver) gonha*, criado pela artista Maria Beatriz de Medeiros em parceria com o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos (MEDEIROS, 2011, p.51-2).

de coisas e o inteligível - unem-se (...) os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma” (ZILBERBERG, 2011, p. 67).

A concepção de memória de Henri Bergson (1943) reúne em sua reflexão, as noções de corpo e alma na extensão entre o evento percebido e sua “atualização na alma” ou seja, sua inscrição no corpo enquanto permanência virtual dada pelo registro das impressões perceptivas. Essa concepção tende a superar dicotomias, pois admite que a memória é menos como um psiquismo unido a um organismo e mais como um ‘espaço-tempo de encenação de dramas de energia’ (BERGSON, 1943) que recuperam a experiência virtualmente, mesmo quando a memória é pura imaginação.

Quando a paisagem é vista pela tensividade que produz a impressão singular do *imenso incompleto*, acontece a suplementação pela qual a divindade de Ararigboya contribui para criar a diferença e ressignificar o registro ecológico da memória. Assim, o gesto *biogeográfico* amplia a contingência e a circunstância para além do instante e recupera no *traço* do imenso contínuo temporal, as forças materiais e virtuais que parametrizam o conhecer sobre o conhecer da evolução e da ecologia ou seja, de suas metagêneses.

A *gênese* deve ser considerada o verdadeiro *primum* da evolução, abrangendo desde o desenvolvimento da matéria inorgânica em direção ao surgimento da vida, nas suas formas mais rudimentares, até o surgimento da cultura. Seu principal modo de atuação é a *diversificação* de elementos preexistentes através de variações incessantes devido ao processo de adaptação. A *metagênese*, por sua vez, só existe a partir da consciência humana e, por isso, é o segundo elemento no processo evolutivo. Pode ser considerada uma *continuação* e, portanto, parte da *gênese*. Ela engloba todas as estruturas que permitem repetir ou refletir (re-viver) a gênese a partir da consciência humana (KIRCHOFF, 2008, p.154).

A reflexão de Kirchoff traz o pensamento de uma biossemiótica de viés evolucionista pela qual se faz compreensiva a reciprocidade entre pensamento e natureza a partir das noções de gênese e metagênese, cujas formulações subsidiam a impressão das *semiosessincrometabólicas* que são entidades criadas para apagar o descontínuo insistente da epistemologia dualista. Embora, paradoxalmente esta dualidade impulse os comportamentos e intuições que desejam destituí-la, permanece ela própria como interstício que movimenta a diferença e produz o autógrafo sincrético da *geobiografia* em *Remaitameratitarena rema ita a ti mar rir a* que rema no percurso recursivo do oroboro do caboclo Ararigboya.



2.3- PALLADIUM

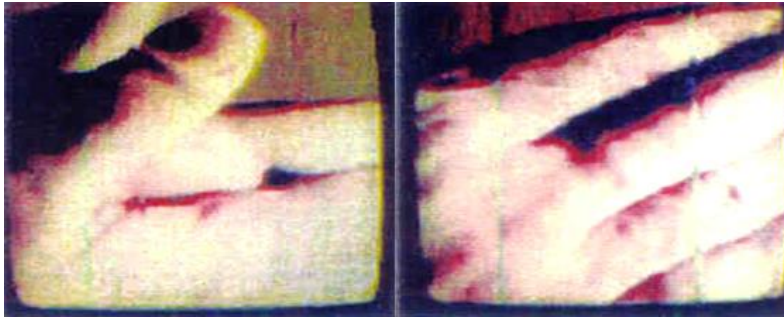


Fig.13 - PALLADIUM: Videoperformance (7 min.) Por Fred Sidou. Brasília, 1996.

*O medo é açougueiro, e eu sou o réptil.
Venha, bondade, me beije, a natureza me
deu suas mãos e eu as devolvo de volta.
Venha, bondade, me beije.*

Pipploti Rist

Haveria uma correspondência sinestésica capaz de reconduzir num instante, *pensamentocomocorpoiteiro* (MEDEIROS, 2011) a outra(s) realidade(s)? Imagem de uma fantasia mitológica? Sons de palmas, assobios e soluços, produzem um fundo sonoro que ambienta movimentos de mãos em imagens borradas pela anamorfose que faz confundir a extensão da imagem com a extensão do corpo. Aqui, o movimento das mãos e as palmas trabalham como força do conjunto em composição e decomposição. A mão bate palma e o som ressoa, a palma soa mas a mão não bate ou bate ou para. A tensão criada se estende à extensão oculta do corpo suposto no extra-quadro.

A extensão, o corpo como extensão, quase se constitui como um *in-sito* ao pensamento do corpo pela centralidade desta extensão no pensamento do corpo e no corpo do pensamento, que nada sabe sobre isso. “O corpo, ou os corpos, que se tratam de tocar pelo pensamento, são exatamente isto: corpo de ‘psique’, na dimensão de um *não - querer / poder - saber - se*” (NANCY, 2000, p. 22) este corpo em Palladium está presente nas mãos que ao espalmarem-se confirmam sua quiralidade como jogo especular no qual as partes reflexas não são sobreponíveis. Sendo um atributo do par de mãos de um mesmo

indivíduo, a quiralidade por extensão traz também a qualidade da mão em seu protagonismo em contrastação com a luz, o soluço e a reverberação.

Pelo fragmento que testemunha Palladium no díptico acima (fig.13), observa-se o recorte de um gesto que conota possível reverência a alguma divindade. Ela é Érgane (*Erganê*), uma das formas de aparição de Palas Athena em seus atributos ligados às artes e aos trabalhos manuais. Este atributo de Érgane se estende da divindade para a memória de Ambúlia (*Amboulia*) que é lembrada pela sua propriedade de atrasar a morte e Cálcico (*Chalkioikos*) a terceira invocação de Athena, que em sua casa de bronze (fig. 14) realiza o assobio da melodia melancólica que dá forma ao assombramento de Tânatos.



Fig. 14 - ATHENA CÁLCICO: Assemblage. Bronze e impressão em papel.
Por Redouda. Barbalha, 2016.

O assobio assombroso reverbera nas superfícies de bronze que compõem a habitação de *Athena Cálcico*, como se todos os lugares espaciais fossem habitáveis pela presença simultânea do corpo levado pelos ecos da melodia reverberada. Nos sons estendidos do assobio, o corpo expande-se e toca todos os pontos visíveis nesta ficção que deseja o irrealizável sentir instantâneo da totalidade perceptível e alcançar a sabedoria de

Gláucope (*Glaucopis*) com seus olhos cintilantes anunciando sua ‘ascese’ plena. O ser Athena incorpora a ficção da fusão em uma experiência mítica e mística.

Aprofundando as influências recebidas das épocas mítica e pré-socrática, o Mundo receberá o cunho da ligação originária entre o visível e o invisível, entre a finitude e a transcendência. Nele, o caminho de volta ao Ser, por meio da mediação do Sagrado, do divino e dos deuses, será elaborado pelo estar-aí. O Mundo receberá o nome de Quaternidade, pois nele céu e terra, divinos e mortais – atualmente separados – ascenderão à sua unidade primordial (BEAINI, 1986, p. 129).

Produzir uma ambiência para a Quaternidade (HEIDDEGER) é dizer que neste caso ela está entranhada nas impressões de Palladium e plasmada nos jogo dos movimentos e das cronotopias que se fazem perceptíveis em sua paisagem. Segundo MACHADO (1993), o cronotopo da imagem em movimento articula em um só plano, o objeto e seu deslocamento impresso sob a forma de *rastro*. A imagem do *rastro* representa então, o contínuo das infinitas permanências que o objeto faz preencher na duração observada. A aparência espectral da imagem cronotópica lhe confere uma predominância anamórfica que produz o estranhamento e induz a sensibilidade a interpretar essas impressões sob o viés metafísico, baseado na iconografia das mãos.

Além do enfoque sobre as mãos há também o acompanhamento do protagonismo do espaço, adensado pelos índices sonoros da reverberação e da exposição saturada do vazio em que se dá a inclusão das mãos em performance. Nesse surgimento de uma impressão mística, o céu, ao ser figurado como inscrição de imagem na predominância da densidade sonora do assobio e das palmas, acentua a qualidade enigmática do que parece ser a ambiência etérea de uma uranologia (ciência pela qual são estudados fenômenos celestes) que tem o céu como objeto e a presença do corpo inscrito numa corporeidade ritualizada em Quaternidade. “O ser da quaternidade é o jogo do mundo. O jogo de espelho do mundo é a ronda do fazer-aparecer” (HEIDDEGER *apud* BEAINI, 1986, p. 130).

A uranografia representada na imagem traz uma iconicidade que carrega, além da sugestão de um pensar-sentir metafísico, outras conotações que ampliam o campo interpretativo de Palladium e deslocam *gradativabruptamente* seu conteúdo do plano mítico para o *psicofilosófico*, e depois, do plano *filopsicológico* para o plano tecno-

científico onde, o que mais importa são os fatores extra-quadro e extra-corpo determinantes da existência de Palladium, sobretudo os da esfera arquetônica, ou melhor da hemisfera arquetônica (fig. 15) que é o domo geodésico de *Bucky*⁷.



Fig. 15-PALLADIUM: Arquivo JPEG. Por Asid Ria, sobre a concepção da geodésica de Bucky. Barbalha, 2016.

Ao iniciar uma extração *psicofilosófica* do sentido da cripta em Palladium, cabe dizer que Palladium é também o enunciado de um acontecimento de perda quando, em caso de perda o sujeito é incapaz de separar seus impulsos do objeto perdido e transforma-os em preenchimento dos restos de libido fixados sobre este objeto perdido que teima em ser sempre objeto perdido e envolto pela cripta.

Os restos de libido são convertidos em mágicas, fantasias e segredos. A morte desaparece na substituição por estas coisas indescritíveis que produzem outras incorporações em um ‘luto’ silencioso, invisível e inevitável, reservado e sem metáforas do espaço inconsciente, inalcançável e inconstitível da criptografia.

O inconstitível é consequência da desconstrução pela desconstrução e pelo inconstitível é constitutivo a concreção da excrição quando ao se sair de si mesmo se faz acontecer a escritura da ex-critura que é o espaço e o movimento do ser sem saída diante da intransponível negatividade da morte. Ao enxergá-la, a negatividade da morte chega não apenas como evidência do fim do fim e força aniquiladora, mas elaborando a possibilidade de ser conhecimento absoluto pois no conhecimento absoluto não há mais o que desvendar.

Nesse sentido a negatividade do fim do fim ultrapassa o extra-quadro do extra-quadro da imagem, a reverberação da reverberação e a ascense plena de sabedoria de Pallas Athena e de seus epítetos Érgane, Ambúlia, Cálculo e Gláucopé, então desaparecidos no fim do fim. Com tantas mortes, tudo desaba? Observando esta ampliação operativa de Tântos,

⁷ Richard Buckminster Fuller (1895-1983) arquiteto e escritor estadunidense.

a partir de sua previsão, que é a pré-visão das pré-visões, como sair da tanatologia em Palladium quando pensar em vida é pré-ver a morte? Resta assumir o morto para lembrar que “O morto se reinaugura mais do que morre”, como dito pelo poeta João Cabral de Melo Neto.

Ao reinaugar-se na linguagem, o pensar em vida acaba por fornecer compulsoriamente a presença da ausência sem palavra, em criptografias (criptas)⁸ plasmadas em sons e imagens que precipitam como resíduos de experiências. Podem já não ser tão diretamente articuladas à representação do vivido, pois haverá um local silencioso onde paradoxalmente o tempo verbal irá traí-las pelo trabalho da boca que diz sobre o trabalho das mãos e, do trabalho das mãos que escrevem sobre o trabalho das imagens e dos sons, dado o acionamento da trama verbal pelo desenterro da palavra e da letra que destitui a soberania da *fantasmasia*, da mitologia, da maquinaria, da cronotopia, da uranografia e da demasia que Palladium consignaria em sua *psicofilosofia*.

Mas como houvera sido anunciado, ainda é tempo de se despedir do fim do fim e retrabalhar a cripta geodésica que deu forma ao som reverberado que ambientou a performance manual de Palladium.



Fig. 16 - CRIPTAS GEODÉSICAS: Objeto (cobre e prata) e Performance sobre o paládio.
Por Aederpi Edrod. Brasília, Barbalha e Beberibe, 2016.

Do chacoalhamento das criptas (fig.16) reverbe(r)ram os ruídos dos seus corpos internos em sinergia com os movimentos das palmas das mãos de Palladium para celebrar Palladium em Palladium sob o brilho do metal claro paládio, que participa da composição da liga do ouro branco e exalta com sua cintilância, a sabedoria de Athena e a geometria

⁸A ‘cripta’ é uma composição geométrica gerada por 20 hexágonos e 12 pentágonos que combinados formam 90 arestas, 32 faces e 60 vértices que podem estar dispostos em escalas que vão desde o objeto que cabe na palma da mão (fig. 16) até grandezas em proporções arquitetônicas.

energético-sinérgica de Palladium, segundo a concepção arquitetônica de Buckminster Fuller.

Ser maior do que a soma das partes explica o termo sinergia, ao que se complementa a constatação da imprevisibilidade do todo que surge desta suplementação recíproca mas, a reciprocidade e a complementaridade dos termos em sinergia pressupõe certa abertura pela qual acontecem suas coalizões.

Assim, parece ser substancial a atenção às qualidades dos termos antes mesmo do encerramento da (ou em torno da) denominação para que, desinteressados, participem de outros contextos em outros arranjos que tornem sensíveis suas plenas capacidades ressignificadas em diferentes temporalidades, fundadas naquilo que está implícito na idéia de que para buscar a maneira atemporal, é preciso antes conhecer a qualidade sem um nome.



2.4- OBALAOUXTHRON

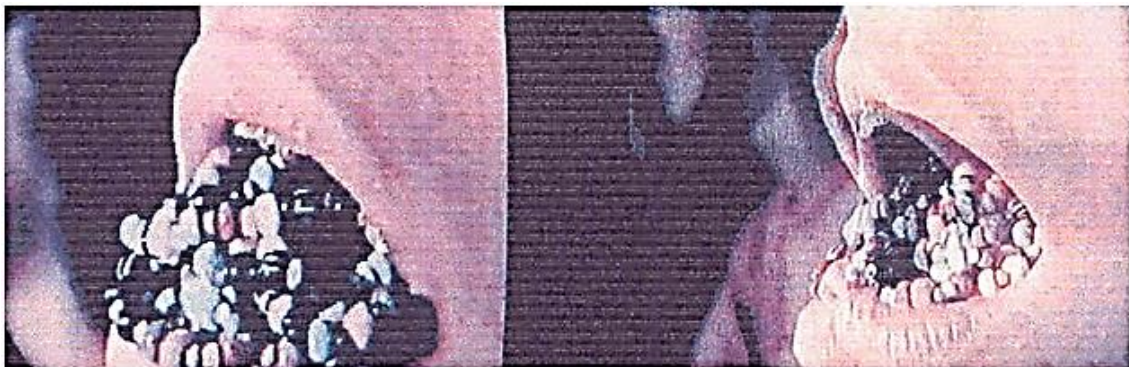


Fig.17- OBALAOUXTHRON: Vídeo (17 min). Por Saifriyed Baptistah. Fotomontagem de Edade Saydou. Brasília, 1997

O essencial é indescritível.

Jacques Lacan

O termo *Obalaouxthron* é uma invenção resultante da composição das palavras *elétron*, *techno* e *babalorixá* e nomina um vídeo (fig.17) que retrata a experiência subjetiva da mundaneidade sob um enfoque de inspiração ‘metafísica’ que busca observar, criar e narrar experiências cotidianas nos planos ordinário e ‘sobrenatural’.

Assim, rituais e percepções místicas, mágicas e transcendentais são visualizadas a partir de seus substratos orgânicos, que podem estar consubstanciados na feira popular, na rotina doméstica, no deslocamento em automóvel... Dessa forma, inverte-se a perspectiva da relação entre imanência e transcendência quando, substratos aparentemente banais, destituídos de simbologias ou rituais ‘santificadores’ podem induzir a experiência transcendental, sendo assim capazes de ressignificar seus contextos, independentemente de estarem ou não articulados a artefatos semióticos historicamente construídos para preservar e ampliar os mecanismos de controle culturalmente instituídos para a manutenção do poder.

Obalaouxthron é uma peça audiovisual na qual são amplamente explorados os recursos de edição videográfica. Visando a construção propriamente narrativa das sequências, o vídeo apresenta montagens complexas, com muitos planos nos quais são encadeadas cenas e imagens do cotidiano tais como paisagens, experiências e figurações de objetos ritualísticos, pessoas que caminham em esteiras rolantes e não saem do lugar, além de outras cenas importantes que representam substratos essenciais a partir dos quais se revestem as experiências transcendentais trazidas aqui pela narração.

A narrativa apresenta-se como uma série de elementos mediatos e imediatos, fortemente imbricados; a distaxia orienta uma leitura ‘horizontal’, mas a integração superpõe-lhe uma leitura ‘vertical’: há uma espécie de ‘encaixamento’ estrutural, como um jogo incessante de potenciais, cujas quedas variadas dão à narrativa seu ‘tônus’, ou sua energia: cada unidade é percebida no seu afloramento e sua profundidade e é assim que a narrativa ‘anda’: pelo concurso destes dois caminhos, a estrutura ramifica-se, prolifera, descobre-se - e recobra-se: o novo não cessa de se regular (BARTHES, 1971, p.56).

Entendido o ‘estado de transcendência’ como uma espécie de modificação que leva a pessoa a vivenciar diferentes experiências qualitativas do mundo, *Obalaouxthron* se coloca como metáfora e também objeto dessa manifestação então idealizada como ascensão ao êxtase da *impressão pura*. “A impressão pura não apenas não se encontra, mas é imperceptível e, por conseguinte, impensável como momento de percepção. Se a

introduzimos [...] esquecemo-nos dela em favor do objeto percebido.” (GILES, 1988, p. 167). Tomando a reflexão de Giles pelo seu sentido oposto, admite-se aqui a possibilidade de percepção, localização e imanência da *impressão pura* em relação ao objeto. Assim, ao cotejar-se nessa abordagem, a noção da *Primeiridade* em Peirce, cuja teorização mostra certa afinidade com a idéia da *impressão pura*, amplia-se a narração descritiva da experiência de *Obalaouxthron*, e alcança-se maior aproximação, ainda que pelo artifício narrativo, à outra noção subsidiária, qual seja; a noção Heideggeriana de *Quaternidade*. Essas aproximações teóricas pretendem refletir sobre a manifestação de uma trajetória de ascendência e transfiguração pela via do êxtase das impressões puras, trazendo dessa maneira, elementos narrativos para a elaboração do relato de *Obalaouxthron*.

A escolha das palavras *techno*, *elétron* e *babalorixá* se dá por serem signos que conotam experiências correntes nas quais se vivenciam impressões relacionadas ao imaginário da transcendentalidade, seja em suas formas arquetípicas, estereotípicas ou individuais, entranhadas no cotidiano.

Para registrar a experiência transcendental relacionada ao cotidiano objetivo e individual de um vivente, é trazido o relato de Saifriyed Baptistah (SB), em texto entremeado pelas observações de sua analista, Eugenea Stephana (La Duna), cujo protagonismo pode ser visto como uma co-autoria.

Quase 20 anos após a invenção de *Obalaouxthron* na versão videografada que lhe deu origem, SB faz repercutir a mesma abordagem atualizada na forma textual, mas agora sobre impressões múltiplas despertadas por sua permanência na cidade de Juazeiro do Norte-Ce. cidade essa, marcada pela forte imanência de um poder místico irradiado pela figura ‘santificada’ do Padre Cícero Romão Batista.

Essa aura, que afeta o olhar e o comportamento dos habitantes de Juazeiro, se relaciona não só com a imagem do padre (fig.18) e de outros ícones da religiosidade popular, mas também produz efeitos de estranhamento sobre as percepções cotidianas, mesmo na experiência comum de quem não se vê identificado com quaisquer doutrinas místico-religiosas.

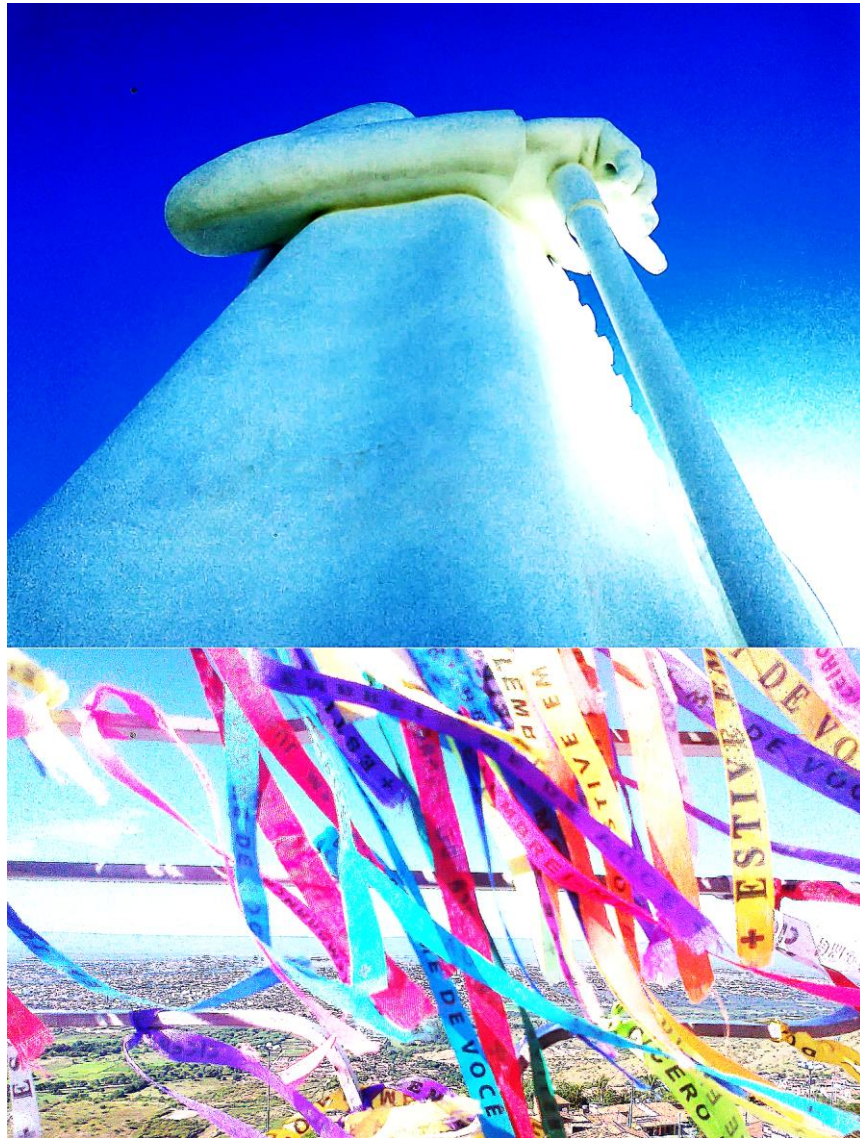


Fig.18 -OBALAOUXTHRON - JUÁ: Fotomontagem digital sobre e sob a estátua do Padre Cícero Romão Batista. Por Saifriyed Baptistah. Juazeiro do Norte, 2013.

Antecipadamente ao relato de SB, cabe comentar que, ao narrar impressões e memórias sob o efeito da aura mística de Juazeiro, inicialmente é feita a alusão ao *Ziziphus Joazeiro* (Juazeiro), nome científico da planta que enraizou a força heurística que nominou a cidade e firmou a predestinação dessa para exercer seu poder místico-religioso, fundamentado por um lado, nos hábitos da população culturalmente pré-disposta, e por outro, pelo surgimento de ‘atores’ locais, como é o caso do Padre Cícero, por exemplo.

Ao ser feita alusão ao vegetal ao qual se pressupõe um enraizamento, revela-se a figura da raiz como metáfora da trajetória de quem chega como estrangeiro e se estabelece num outro lugar. Nesse sentido, o relato representa o processo de radicância (BOURRIAUD, 2011) de SB em fragmentos de sua experiência permanente de chegada, que é narrada

sob a influência de um olhar ‘desconstrucionante’ (DERRIDA) que aproveita para problematizar, neste mesmo contexto, a ação da linguagem, tarefa essa suplementada pela participação da analista-vidente Eugena Stephana (La Duna) e autores coadjuvantes.

Ziziphus Joazeiro: Relato radicante⁹ de Saifriyed Baptistah sob a aura mística em Juazeiro do Norte.

SB: Juá, flor do Juá, pé de Juá, pede Juá, Juazeiro, pé de Juazeiro é o *Ziziphus Joazeiro*, o próprio Juazeiro e estando cá e já com cajá e já e cá com a jaca pelo fim do texto; depois de imaginar o Juá; *vai lá! Cá e já - CAJÁ - faz-se aqui e imediatamente JACA - Já e Cá.*¹⁰ Logo-s- *louquecido* pelo suplemento posto já na segunda palavra, anuncia o azedo da interdição do espaço de tempo de CAJÁ que não edulcora a circunstância espaço-temporal de JACA quando o programa de uma *quase-agramaticalidade* está em curso. Escritura? “Esta possibilidade de *agramaticalidade* aponta justamente para uma possibilidade de isolamento e de enxerto citacional pertinente à escritura quando, interdito de seu sentido original, o termo está posto em jogo”.¹¹

Já nesse instante me surge um impasse sobre o lugar de início do texto. Será no ‘pé’ da estátua do Padre Cícero Romão? Nesse instante a dúvida sobre onde o texto re-começa? Se na promessa que fica pendente na fita colorida ou no lugar topológico da matéria piscante-intermitente do cursor da tela? Este pulsa ininterruptamente e faz, como deslize cheio de tropeços, uma linha de palavras se formar e configurar este lugar que não é aqui, nem está aqui e quanto mais suscita imaginações sobre onde poderia estar, sobrevêm lembranças do percurso que fiz pela manhã, em automóvel, naquela rua estreita de *Ziziphus Joazeiro*, em direção à ladeira que sobe até os pés da estátua do ‘Padim’.

Apresento isso como lugar.

Eu não estava, de forma nenhuma, buscando essa imagem que veio sobre, em lembrança.

⁹ (BOURRIAUD,2011)

¹⁰ Referência à interpretação dos termos *jaca* e *cajá* que, segundo a artista Bia Medeiros e o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, condensam as categorias de tempo e de espaço no “aqui (cá) / agora (já)” evocados na denominação dessas frutas. Há também o *caqui* (cá) (aqui) como variante.

¹¹ (LOBO, 2008, p. 26)

Não é um lugar, apesar de sê-lo aqui. Selo, sei lá se sei se sou. Se é o lugar - de - onde o texto deflagra. A imagem da rua persiste. Que fazer com isso? Condeno-a como uma intrusão.

Agora abraço essa imagem. Se ela fosse um corpo !? Os vidros e o isolamento da cabine do automóvel em lenta descida pela rua estreita. Percurso, experiência que sempre designa uma relação em *Ziziphus Joazeiro*.

A imagem-rua vai passando como um filme. Mas também não queria jamais ser filme. Que fazer com esses intrusos que interditam a palavra, dissimulam, desvirtuam esse evento? Influxos involuntários de uma arquiescritura da memória?

A Santa Beata Maria de Araújo protagonizou juntamente com o padre Cícero, o ‘milagre da hóstia’ em 1º de março de 1889. Na ocasião, a hóstia teria sido transformada em sangue no momento em que a beata realizava a comunhão oficiada pelo padre. Acontecido na capela de Nossa Senhora das Dores em Juazeiro do Norte, o fato repetiu-se e foi tido como um milagre, visto que o sangue vertido, segundo o povo, seria de Jesus Cristo.

Este episódio polêmico rende ainda hoje discussões calorosas e alusões (fig. 19) sobre o reconhecimento popular da santidade do Padre Cícero em detrimento do papel da beata, ofuscada por ser mulher, pobre e negra. Em 1931, seu túmulo, que ficava na igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Juazeiro, foi saqueado, o que levou ao desaparecimento dos seus restos mortais.



Fig.19 -Cartaz utilizado nas intervenções do *Coletivo Bando*. CRAJUBAR¹², 2012. Foto, autor desconhecido.

¹² CRAJUBAR=CRA-to, JU-azeiro e BAR-balha: Abreviatura dos nomes das três principais cidades que compõem a segunda maior conurbação do Ceará e uma das maiores do interior do Nordeste. Também

Graças à Santa Beata ao Padre Cícero Romão e a Deus, minha filha desviou minha atenção quando passou ao meu lado. Ela ia dar ração para os gatos novamente. Pela manhã conversamos que bastaria uma pequena porção para saciá-los, e repetí-las pouco a pouco. Assim, não haveria sobras para provocar a invasão de formigas mas apesar da recomendação, penso espetacular o amontoado de formigas espalhando as migalhas. O gato hesitante, desistindo da alimentação pela presença incontrolável das invasoras, contudo mantido o *rastro*, quase apagado da descida lenta, no automóvel, naquela rua, em que permanece iterado, iterada e iterando, a experiência rasurada de *rastros* que não presenças nem ausências, mas efeitos de jogos...

La Duna: *No registro do texto, as ocorrências se confundem pelo metacurso semiótico que sobrepõe experiência e presença, registro e invenção. Lembrando Derrida, o embaraço da experiência “sempre designou a relação a uma presença, tenha ou não essa relação a forma da consciência”.*¹³ *Se a presença pressupõe a memória e o processo como fundamento da experiência, chega-se à figura da arqui-escritura para ressignificar a experiência nos termos de enveredamento, aprendizagem e percurso. Portanto, “no campo da arqui-escritura, é necessário que isso seja pensado de outra forma que não a de uma ‘vivência’, de um ‘contato’ ou de uma ‘visão’ ou mesmo um ‘chamado’, mas, ... de uma certa aprendizagem e de um enveredamento: nos termos derridianos, de um percurso”.*¹⁴

SB: ...O telefone também tocou há pouco e não agradecerei mais pela oportunidade do desvio, muito menos a qualquer santo que seja. Quase nunca fiz isso, tenho problemas com a santidade, mas por enquanto estou crendo, es-cre-vendo excrções e inscrições. Essas coisas que deslocalizam jaca em Juá. Uma máquina de deslocalização, uma nave espacial, a *Deridex Warbird Battlecruiser* uma rederridiana de indexações de indexações de índices de índices como no interior de uma paliçada em que está criada uma economia subjetiva que manipula os possíveis, transcende os territórios existenciais e espaciais, pela reunião de segmentos perpassados por um fio de linguagem temperada com cajá.

conhecida por RMC - Região Metropolitana do Cariri, localizada no extremo sul do estado, é fronteira aos Estados do Pernambuco, Paraíba e Piauí.

¹³ (DERRIDA, 1999 p. 74)

¹⁴ (LOBO, 2008, p. 109)

Paliçada-matriz-verbal, uma turbina neutrônica de palavras-valise que, ao se disseminarem, permitem des- traçar itinerários dentro do real de *Ziziphus Joazeiro*. Uma tela que convida a olhar pelos interstícios desviados por entre o vento Aracati que quando chega aqui, escorre entre o ar quente das paliçadas.

Ontem um prato de louça se passou por Objeto Voador Não Identificado - OVNI. Os fragmentos brancos no chão. Se espatifou. Cacos cortantes sobre o terreno de extraterrestres, desembarcaram em Juá, saídos da *Deridex Warbird Battlecruiser*. Os romeiros que vieram reverenciar a beata neste sábado relataram terem visto “cabaças luminosas” nos céus da colina do Horto, onde fica a estátua do Padre.

Naquela rua da manhã, lembro também, por ela chegamos aos pés da colina. Bem, mas dispenso os fragmentos bem mais dispersos, despisto agora pelo ruído atribuído ao atrito da pedrada na peixeira e da peixeirada na pedra. De um lado e do outro lado, de baixo para cima e de cima para baixo - o desvio se repete até que se produza o melhor corte, a melhor cisão. Um instrumento de corte. Análise e disjunção.

Mas odiei agora ter sido invadido pela imagem-compósito de lâmina e da carne. Demasiadamente teatralizada. Merda! Isso não é uma legítima performance de corte.

Engasgo-me com o sangue da carne cortada, com xingamento e desabafo. Baforada no beque e contorsões químicas, alucinação, embaraçamento pelo bafo de cana e desengasgo assim desviado pela força venenosa de algum remédio; quando se quer escapar de um lugar para outro, nada escalpe...

La Duna: ...a análise sendo processo de cisão ou corte, pelo qual se empreende as disjunções que levarão um termo ao seu sentido reduzido, é atrapalhada pela disseminação venenosa do phármakon próprio da escritura quando, ao mesmo tempo acontecem injunções da memória sob a forma de imagens. “...não há remédio inofensivo. Assim como um remédio, as palavras escritas são símbolos que vêm do fora, são marcas externas que vêm ao socorro do logos, para levar adiante sua fala, mesmo na sua ausência; mesmo que esteja morto”.¹⁵ Assim, a escritura produz seu próprio “escalpe” através da remediação envenenadora do phármakon.

¹⁵ Idem, p. 252.

SB: Nadar, fazer nada, não há o que fazer pois, se alguma coisa pode ter mais de um nome, então ela não tem nenhum nome e ao mesmo tempo tem todos os nomes. Impossível um lugar para esta coisa. Todos os lugares são possíveis.

Em *Ziziphus Joazeiro*, algum sintoma de conformação do termo inscrito entre parêntesis no *rastro* da memória sobre o confortável banco do automóvel que desliza naquela rua, levando o meu corpo ainda visto como um resto de filme, dessa vez mais conformado à arquitetura da *Deridex Battlecruiser* e à metalidade das naves que atravessam *intergalacticamente*, os portais dos metacursos semióticos...

La Duna: *Na artesanaria do texto, a relação de reciprocidade com a memória de alguma ocasião vivida persiste na repetição de certas imagens, em tempos diferentes, sob diferentes inscrições. Estas ocorrências -ao mesmo tempo citação e iteração- decorrem em cursos temporais simétricos, como derivações que auto implicadas, perfazem metacursos. “Qualquer signo, linguístico ou não linguístico, falado ou escrito -no sentido corrente desta oposição-em pequena ou grande unidade, pode ser citado, colocado entre aspas”.¹⁶ Colocam-se entre aspas e colchetes as chaves circunstanciais da realidade como subconjunto da ficção. Ou ao inverso, a ficção é um parêntesis na realidade, em todo caso “isso pode romper com todo contexto dado, engendrar infinitamente novos contextos, de forma absolutamente não saturável”.¹⁷ Assim como a abdução transporta entre mundos, opõem-se o metal incandescenteliquefeito ao metal laminado, a conformação plana à hiperboloide e o sintagma ao paradigma.*

SB: ...metal fundido, metástase do sentido que faz derivar trânsito da forma. Conformação em outro lugar e assim de outro jeito. De um ponto para uma linha, de uma superfície para Zita Morena, uma cunhada boa que, depois do carnaval em Salvador, foi abduzida para a Suíça por um suíço para Zita.

Queijo suíno, muriçoca nos pés e gato nas telhas. Quando não pelos alienígenas extraterrestres, pelos animais são animados fragmentos fredericos em frações de frases

¹⁶ (DERRIDA, 1991, p.362)

¹⁷ Idem.

fraturadas, *frames*, frivolidades e fraudes fracionadas. Fraternidade em que fremem Chopin, Nietzsche, Schlegel e Flinston, Fellini e Frei Damião.

La Duna: – *Fred; ainda se lembra do lugar do início do texto; em seu nome? Citados pelos seus sobrenomes, aqui estão respectivamente: o músico polonês Frederic Chopin - Romantismo séc. XIX - motivo originário da nomeação de Sidou - Frederick Nietzsche, filósofo alemão do séc XIX; Frederic Schlegel, crítico literário, também alemão do séc XIX; Fred Flinston, personagem de desenhos animados dos anos 80; Fedderico Fellini, cineasta italiano séc. xx e Pio Giannotti - Frei Damião de Bozzano - padre santificado na crença popular do Nordeste - sobretudo da Região do Cariri. Antecedendo ao questionamento sobre o início do texto - e conseqüentemente sobre a origem do nome próprio - as citações compõem um mosaico de referências que participam, ao mesmo tempo em alteridade e diferença, da possibilidade do nome próprio invocar - como uma espécie de enunciado - todo um contexto que se vê apenas refletido nos outros nomes possíveis - prenome, sobrenome - que compõem o nome próprio. Então, o nome próprio é identificado pela sua propriedade, pelo que é próprio do nome que o torna próprio e distinto pela sua força de propriedade, mesmo isolado. Aqui, se não diz respeito exatamente a uma origem, a presença do nome próprio estabelece uma anterioridade remetida à pessoa do relator que deve se perguntar sobre o “lugar” do início do texto, e nada mais que isso.*



Fig. 20 - Padre Pio Giannotti (“Frei Damião” de Bozzano). Disponível em:<http://www.famososquepartiram.com/2013/11/frei-damiao.html>

SB: Meio, plano, circunstância. Hipertexto em camadas. Uma degustação de croissants, pelas suas finas lâminas, até o miolo mais denso que finalmente pontua a ilusão transitória de uma saciedade verdadeira sobre o último pedaço do último croissant engolido. Camadas se revestem e redobram, remetem-se em diferentes tonalidades de sabor. Croissants eram adquiridos num supermercado Carrefour que ficava próximo à estação de Metro Porte de St. Cloud, no 16^{ème} arrondissement, em Paris - *Ziziphus Joazeiro*.

Havia um vinho muito barato e muito bom cajá, vendido em garrações de plástico, assim como são do mesmo plástico as embalagens onde cabiam seis croissants e nas quais parecem ser embalados também, alguns tipos de uvas selecionadas, sem sementes, aqui no triângulo CRAJUBAR - onde o termômetro indica trinta e oito graus nesse momento.

Os croissants preferencialmente são aquecidos em um forinho elétrico. Também empurrados pelos goles daquele vinho em algum banco de praça parisiense. Desejo uma abdução pela *Deridex Batllecruise Warbird* e desemboco luminosamente sentado numa cadeira vermelha de plástico, no mercadão do Pirajá¹⁸, pirando já diante de um prato fundo cheio de mocotó fumegante: Desembarco obscuramente sobre o ‘buraco do tatu’¹⁹, para comer o viscoso pastel da Viçosa na rodoviária brasiliense.

Sendo agora 11:30 AM, sinais circunstanciais de alimentação dizem que não como o caranguejo delicioso de Aracati²⁰ como eu gostaria, mas como posso aqui fazer, como autofagicamente, como antropologia, como *metadimensionalidadeabduvirótica*: Meta+ dimensão + abdução + vírus...

La Duna: *Em recíproca fagocitose, a deglutição do remédio phármakon suplementa a incorporação de termos transversalizados pela palavra em questão. Se META evoca a instância metafísica, por sobre e - ou - além de uma dimensão de sentido qualquer, a virulência da prescrição - pré-excrição - do phármakon por efeito, abduz o sentido próprio dos termos transversalizados, ou seja, ausentes de seu significado*

¹⁸Importante mercado popular onde se concentram lojas e restaurantes típicos na cidade de Juazeiro do Norte-Ce. Além da intensa atividade comercial, é também local de encontro de cordelistas, cantadores, artesãos entre outros artistas da região do Cariri.

¹⁹ Conhecido como “Eixão”, uma extensa via de aproximadamente 16 Km interliga as porções sul e norte da área do Plano Piloto em Brasília. A via possui um trecho subterrâneo, o “Buraco do Tatu” (fig. 21, pág. 97) que atravessa o terminal rodoviário no centro da cidade.

²⁰ Município litorâneo do estado do Ceará, localizado a aproximadamente 160 Km ao sul da capital, Fortaleza e a 440 Km de Juazeiro do Norte.

transcendental, o que aproxima o abduzido à descrição de Peirce na qual “abdução meramente sugere que alguma coisa pode ser”.²¹

Ainda segundo Peirce, a abdução corresponde ao estado de indagação e incerteza, próprios do pensamento intuitivo e falível, pressupondo uma postura antitradicional e incerta, mais interessada em flagrar uma possibilidade inusitada do que propriamente em acertar.²² Assim, ‘metadimensionalidade abdutivirótica’ opõe-se, de certa forma ao paradigma de um significado transcendental que, para Derrida é inexistente e por isso “estende o jogo da significação indefinidamente”.²³

Outra:

*Também é possível comer mediante ‘traição intersemeniótica’. Se o conceito de tradução intersemiótica²⁴ supõe a transposição de signo a signo num quadro sistêmico, passível de ser descrito tal qual um mecanismo de equivalências. Então, neste caso, subscreve-se a noção de que o significado é potencialmente transferido para alguma manifestação, a partir de algo-signo-anteriormente estabelecido - origem. Traição intersemeniótica procura manter o caráter processual da significância do ‘semeion’, entretanto, trai a tradução por esta ser retração - ante a retratação - do que pode ser diferido no próprio campo de remetimentos da *différance*.*

Traição intersemeniótica resulta da autofagia da tradução que, comendo-se a si mesma, a partir do que supõe e intenta produzir, leva à traição, a uma espécie de sub-tração e rapto do qual não sobram pares. O binarismo pressuposto nas correspondências tradutivas, conforme pressupõe a tradução, é roubado pelo furtivo que “se furta a si mesmo num gesto necessário-para o invisível e silencioso roçar do fugitivo, do fugaz e do fugidio”²⁵ que metalurgicamente conduz sobre o fio da faca peixeira a cisão sináptica do subjétil encefálico, e também como a flor na nave, a flor do cajá e o talo da jaca, além do Juá...

²¹ (PEIRCE, CP 5.171)

²² (LAURENTIZ, 1991)

²³ (NÖTH, 1998, p.127)

²⁴ (PLAZA, 1987)

²⁵ (LOBO, 2008, p.168)

SB: Sinapse cindida e desvio do pensamento, penso, é a traição do *subjétil* encefálico. A cabeça suporta e as inervações se estendem entranhadas. Para vê-las, a faca cinde e a imagem da carne permanece. No segmento da inervação, a sinapse suporta, entre o dendrito e o axônio, seu chamamento. “Primeiramente, um *subjétil* se chama. Que o *subjétil* seja alguma coisa, isso não é dado. Talvez ele antes se anuncie como alguém, e de preferência algum outro: ele pode trair”.²⁶ Mas o outro pode chamar-se sem ser, sem ser um ser ou sujeito. Talvez ainda não se saiba o que ‘se chama’ assim de *subjétil*, a subjetilidade do *subjétil*.



Fig. 21 – ‘Buraco do Tatu’ em Brasília. D.F. Foto: Ed Alves. Correio Braziliense.

Talheres a talhar o alimento alhures. O entalhe que divide subtrai, faz de um dois, ou mais, quando a subtração produz a soma, o esvaziamento preenche o canto e a quina com filosofias da dobra da linha e do texto.

Quanto mais tento fazer desconstruir, mais se faz potente a linguagem, mais sou destituído de qualquer centro, mais deslocções, menos durações numa contínua duração, tempo-realizações temporalizadas e multi-metamorfoseadas como quimera ou palavra-anfíbio-réptil *subjétil* do sentido.

²⁶ (DERRIDA & BERGSTEIN, 1998, p.25)

La Duna: *Supportar a metamorfose entre suporte e o insuportável é o próprio jogar “jetter” entre os traços substantivos e subjetivos da quimera; “Pelas duas extremidades do seu corpo, tal palavra, ela também subjétil, suporta, tal qual o desenho de uma quimera, compor com tudo o que não é ela. Embora pareça tão próxima deles, atrai-os para o artifício de uma semelhança total - o ‘sub’ jetivo e o pro ‘jétil’”.*²⁷

SB: Essa jaca de luz que vem da tela computadorizada, onde tropeçam linhas e frases fredericas para relatar circunstancialidades de *primeiridades*, *secundidades* e *terceiridades* peirceanas por entre frestas e persianas, são inseminações semiorgísticas de *cajás* disseminados!

La Duna: *Mesmo expressas sob a forma de conceitos, Peirce cria suas categorias como uma forma compreensiva de se referir ao processo sincrônico e instantâneo que interage nas três instâncias do fenômeno observado. Dessa forma, o signo em Peirce é um ente triádico e que em si constitui anterioridade para um primeiro e um terceiro, em uma continuidade infinita da semiose ilimitada. Em que pese o aspecto nominalista do programa filosófico de Peirce, alguns constructos parecem aproximar-se de quase-conceitos desdobrados do léxico Derridiano. No caso, semiorgisticamente pode querer, por exemplo; permear o remetimento da *différance* pela semiose ilimitada; a qualidade do traço pela sua primeiridade ou ainda a iteração pelo hábito, entre possíveis outras aproximações a serem descobertas.*

SB: ...meu acervo, meu arquivo só pode me pertencer quando, de alguma forma pode ser existente para outro. Fecundidades aparecendo - não como a consequência de uma cadência alfabética organizada, lançada como uma gravura sobre um plano laminar de duas dimensões - não como a consequência da ilusão produzida por qualquer coincidência temporal eficientemente interpretada - não como determinação de suficiência para qualquer conjunto de sentenças que queiram dizer sobre acervos - não como o claro reconhecimento de uma nuvem em rápida dissemelhação.

²⁷ Idem, p.118.

Como. Não como, mas sendo camadas, o miolo do croissant é como comida, como analogia da metáfora em lâminas que põem em espelhamento rasurado o comparecimento de entidades pelas suas parecenças...

La Duna: *O ‘como se’ é um importante tropo retórico que instala na escritura a possibilidade de imaginar relações entre fato, ficção e experiência. “O ‘como se’, nomeia uma condição ficcional, uma possibilidade imaginada e portanto fantasmática, que não é uma mentira, mas que também não aconteceu, ou, que, mais significativamente, não pode ser experienciada como tal”.*²⁸

Não sendo nem totalmente semelhantes, nem totalmente distintos, os termos espelhados pelo nem...-nem... do ‘como se’ em analogia instituem uma dobra entre o possível e o impossível e deixam a inscrição fantasmática do imaginado no curso da escritura, como na dobra da esquina daquela rua. Apenas as lâminas dos croissants de Ziziphus Joazeiro, em imagens que restituem momentos pela busca de memórias e pensamentos limpos...

SB: Rememoração de alta fidelidade, sem acoplamentos interpretativos, arcos analógicos, pontes estruturalistas, metabolismos semióticos, ruídos de frequência, assombrações, alicates, aceleradores de partículas, nem canetas.

Um artefato do *subjétil* cerebral, que me informará sobre a lenta descida naquela rua em diferentes camadas do croissant que se come. Com esses dados, entidades digitais fielmente convertidas re-presentificam a memória nítida. Uma imagem que parece ser realmente depurada, mesmo sem que eu saiba minimamente o que poderia ser isso, quando a memória é pura imaginação.

Somente esta fidelidade me permite, já que solicitado, a possibilidade de extrair a média térmica exata entre a Praça Padre Cícero em Juá, a Viçosa Rodoviária Brasiliense e o vinho barato no *16 ème arrondissement* em Paris.

- Chegue derivação digressa! Se aproxegueoxênte!

²⁸ (WOLFREYS, 2012, p. 20)

La Duna: *Essa pontuação de sotaque já é uma exapropriação: é a língua do outro no lugar da língua materna que impele à primeira e última condição de pertencimento!*

SB: Mas desconfio agora de uma mancha meio esverdeada que já vinha me perturbando. -*Valêi-me padim!* Ela fica aproximadamente na porção central, com algum deslocamento para a parte inferior direita desta imagem que ocorre. Ela intensifica a desconfiança sobre a absoluta fidelidade de uma memória. Ela está presente e não quero jamais que seja resultado de uma metástase verbal. Insisto em sua depuração. Solicito à consciência questionar a memória sobre a genealogia desta mancha verde que está na imagem de um antigo acontecimento.

Quero certificar a garantia desta máquina digital que opera sinapses em fases binárias - ou zero ou um- e registram molecularmente, entre dendritos e axônios, algo que ficou retido na mancha verde reconstituída no presente da rede digital, nessa impressão nítida de mancha um pouco borrada e que nunca foi perdida embora estivesse sempre vagando nas nuvens das redes neurais. A mancha verde está preservada. Estão aí todas as incrustações, calos e tumores. Toda superveniência é uma derivação metastásica, muda de lugar, transfere-se pelos interstícios que são suas vias de disseminação.

Uma derivação não é necessariamente um calo, mas pode sê-lo calada, e nem um epifenômeno. Calo. Mas, por baixo há a extensão do calado do navio que flutua igual à mancha verde da porção meso-infra-oriental desta imagem-memória. Já não é mais possível tentar sua esterelidade.

Agora mesmo irrompe certa questão de caráter funcional, talvez, sobre o acervo. Para supor que tudo seja então acervo. Quer esteja a estante manchada ou esterilizada. E uma possivelmente bem delimitada totalidade do quadro de memória, no qual persiste a mancha verde, está sendo aqui tomada como hipótese descritiva sobre fidelidade, ainda na multiplicidade do acervo.

Contudo, tudo é absoluta ruína e ruído nos casamentos entre memória e acontecimento, entre compartilhamento e interpretação, entre apropriação e perda de dados jogados. Mas: Essa mancha verde é um casaco de couro abandonado na rampa de acesso a um supermercado Carrefour em Paris!

- *Que alívio!*

- *Que fuleragem é essa?*

Cada curioso que arriscava apropriar-se do casaco, ao desistir abandonava-o novamente, numa duração de sucessivas cogitações e perdas. Confirmação de alguma qualidade derrisória. *Fuleragem* ? Certamente isso aconteceu antes que se chegasse aos croissants que estavam lá dentro do supermercado, em sua camada interna. Lá no miolo. Qual corpo teria sido enfim, revestido por aquela mancha que é o casaco verde? Quem teria comido o seu miolo?

La Duna: *Fuleragem - fuleiro são termos usuais no linguajar coloquial do interior de Minas Gerais e do Nordeste brasileiro. Está relacionado a situações e coisas com certo sentido depreciativo -malandragem, inutilidade, palhaçada, mentira... o que revela a observação do termo e dos seus sinônimos pelo viés 'legislativo' de uma cultura logocentrada, e conseqüentemente moralista-judicante que faz perdurar estes 'pejorativos' do termo. Contudo, é importante também observar outras qualidades, presentes, por exemplo, em sua pronúncia e nos contextos nos quais comumente é mais utilizado. A fuleragem corresponde a uma circunstância emocional que também expia com intensidade a negatividade -se existe- daquilo a que ela se refere. Desta sobreposição, produz-se um efeito performativo que parece reconhecer a dignidade do que pode ser, de início, tido convencionalmente como estranho ou inadequado.*

Uma proposição original de acontecimento performativo da fuleragem manifesta-se na arte do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos quando este anuncia que "a fuleragem não é obra de arte nem acontecimento, é ocasião... acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera, renuncia à obra, ao espaço in situ e mente".²⁹ O caráter transgressor e parasitário do fuleiro é disseminado na circunstância que envolve a relação iter-iterativa que compreende manifestação, 'mania-festa-ação', artist-a-rte e observador participante. "A fuleragem se dá por parasitagem na paisagem física ou virtual, com participação iterativa do espectador que dança, canta, pula corda ou se excita na frente da enceradeira vermelha - fig.22 - Ela critica a escrita, a linguagem..."³⁰

²⁹ (MEDEIROS,2011, p. 202)

³⁰ Idem.



Fig. 22. - Maria Eugênia Matricardi e Diego Azambuja em performance 'Encerando a Chuva'. Museu da República. Frame de vídeo de Márcio Mota. Brasília, 2011.

É nesse sentido que a fuleragem ocorre no texto, para além de apenas pontuar uma expressão de espanto frente a sua re-quebrada cadência estrutural; requebra, requebra, requebra sim, pode falar, pode rir em deslocamento de Paris para Juazeiro do Norte, do casaco verde para o miolo do croissant, da metástase para a radicância, entre outras verdades fictícias e efeitos reais. A fuleragem é também testemunho de uma atitude pronóica - antídoto contra a atitude paranóica - própria do ser Corpos Informáticos.

SB: O corpo do texto requebrado só pode ser um sintoma, um índice deste *subjétil* laminado que é a imagem que contem a mancha verde. O corpo do texto requebrado também está na lâmina do papel que arquiva e pode dizer algo sobre a mancha, listando tudo o que ela deixa de ser, perdido ou deixado, dêixis, ainda que entre axônios e dendritos, em *semiosessincrometabólicas*.

Semiosessincrometabólicas rolam na performance sinérgica do metabolismo semiótico. Pensamento-ereção, desejo-de-comer algo, croissants, flores. Camadas, miolos e a remissão de superfície a superfície, de interseções de campo a campo, redobrando o afrouxamento das ressonâncias que inscrevem a marca e a diferiçãõ no plano do texto.

Se há um *subjétil* em performance do pensamento é o corpo, o encéfalo, as inervações encarnadas, o arquivo, a repetibilidade da carne. “Se a minha palavra não é o meu sopro, se a minha letra não é a minha palavra, é porque meu sopro já não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto, porque o meu gesto não era mais a minha

vida”.³¹ Assim, em inseminações recíprocas, o σημεῖον - *semeion* - semiotiza a continuidade palavra-corpo-letra-sopro-gesto-vida em *semiosessincrometabólicas*.

- Deixe disso! *Xechêxechê, Chexêchexê. Xexêxexê. Chechêchechê*. Tanto faz qualquer dissonância. Chxeire.

O ar do entorno anuncia um contexto, uma incrustação. Deixis, X-burguer, Cheddar, XXX, Xchega! A chuva chega finalmente.

Em *Ziziphus Joazeiro*, estalos das gotas no telhado dos gatos. A água veio pelo espiral sideral, infiltrada nas estruturas dos meteoros atravessados pela nave Deridex e goteja em meu telhado agora. A água é, entre outras coisas, o principal componente da solução que nos interstícios neurais, realiza uma sinapse enquanto escorre pelas clepsidras mundo afora.

Sinapse pois é micro-nano-descarga elétrica transferida em função das diferenças de potencial em velocidade espantosa, complexidade inalcançável, infinitamente distante de inspirar qualquer esboço que satisfaça minimamente aos rudimentos sobre o que vem antes, durante e depois da dobra da rua que desce até a esquina *literafilozoofimósica* das viagens intergalácticas e circunscrições em direção à ruína. A sinapse pois; é livro, pensamento e animal, *poizé* efeito do *subjétil* encefálico que se prolonga no arquivo livro. Transforma-se de ser em ser e É... *Poizé* efeito instaurador de presença em cadeia de continuidades que repetem livro, pensamento e animal. *Poizé* sentido dos mundos circuncidados pelo registro fonológico *falogocêntrico*.³²

La Duna: *O livro, o pensamento o animal e o falo aglutinam a literatura, a filosofia, o zoológico e o prepúcio na imagem que sobrepõe instâncias hierarquizadas pelo domínio falogocêntrico do pensar em direção ao arruinamento pois “só ao homem, durante milênios, foi dado acesso pleno à linguagem. A mulher, a criança, o primitivo e o animal não são plenamente capazes de linguagem: a mulher, a criança, e o primitivo são figuras humanas e estão na linguagem e na não linguagem”*.³³

³¹ (DERRIDA, 1995, p.122)

³² (MEDEIROS, 2011)

³³ Idem, p. 14.

SB: Seguem abaixo, fragmentos brutos, refugos textuais acumulados no curso da escritura requebrada:

egterosidade anos	luz distância d a mancha verde	lugar deixis
perdido entrada e	algo ver naquele lugar da imagem	uma memória
Ela está aqui esteve	perdida o acontecimento	daquilo até
então era uma	certeza ocorrência de	verde que acabei d
Cálculo que sobrevém	Manipulação de dados acervo	expurgadas
de	qualquer	incrustação

La Duna: *Em decorrência do trabalho de digitação, acumulam-se segmentos de frases, palavras e letras ‘soltas’ após a última linha escrita. Parte destes fragmentos são incorporados ao texto, sendo uma espécie de intervalo em sua sequência e testemunho do caráter maquínico-animalesco do dispositivo de escritura - e por que não pensar também em Différance? - Dispostos em coluna para acentuar iconicidade à sua leitura, guardam certa concordância com o espaço da diagramação da página e constituem o dejetto do ‘metabolismo’ textual, ou o resultado de uma ênfase disjuntiva que desintegrou o texto em uma passividade inerte e aleatória, para usar os termos de Frederic Jameson. Nesse contexto, o autor se refere ao pensamento da Différance e também da escritura, equiparados ao que James classificaria como “disjunção esquizofrênica”.³⁴ Aqui tal opinião não deslegitima a presença do fragmento e do dejetto, ao mesmo tempo que se torna objeto de exercício de uma alteridade que serve para acrescentar-lhes ainda mais sentido pela assimilação do oposto.*

A legitimidade dos fragmentos provém do que precipitou das partes de cima das páginas, lá erigido e requebrado e, mesmo sendo as partes rasgadas ou dejetadas, estas restam revelando em rastros sua antecedência contrapondo um corpo “Corpo-limpo-de-pé-sem-porcaria”³⁵ junto ao seu excremento. Sobras brutas aqui são preciosos metadados coletados pela máquina de escrever. Retenção de fragmentos acumulados no abismo do texto. Uma outra meteorologia cujo tempo convida ao enlouquecimento, ainda que mantida a proximidade tópica, na página que permitirá fazer correlação entre resíduo e construção. Transvalorações assimétricas e metáforas metalizadas que pretendem erigir desconstruções.

³⁴ (JAMESON, 1996, p. 56)

³⁵ (LOBO, 2008, p. 175)

SB: Enfim, sobre o Obalaouxthron que paira sobre *Ziziphus Joazeiro* pergunta-se nesta frase-empréstimo; será possível abarcar ao mesmo tempo a imaginação e a morfologia, senti-las e apreendê-las num ato simultâneo? É o que eu gostaria de tentar, embora firmemente persuadido de que a minha tentativa, antes de ser unitária, deverá muitas vezes tornar-se *alternativa*. Mas o fim visado é realmente essa compreensão simultânea de uma realidade homogênea numa operação unificante.³⁶



2.5-SEM TÍTULO



Fig.23 - SEM TÍTULO: Videoinstalação (20 m² aprox.) Por Fred Sidou. Brasília, 1996.

³⁶ (ROUSSET apud DERRIDA, 1995, p. 29)

*O plural sem o singular,
não é singular.*

Ricardo Timm

Dois ou mais televisores são posicionados em conjunto para constituírem a instalação de *Sem Título* (fig.23) em qualquer lugar. Imagens e sons do mesmo vídeo reproduzidos simultaneamente e em tempos e telas diferentes, conjugam-se na produção de efeitos sinestésicos e preenchem o ambiente envolvendo o espectador nesse espaço sem título.

O vídeo resume experiências audiovisuais a partir de registros fragmentários por meio dos quais são associadas imagens de vegetais, máquinas, partes do corpo e horizontes urbanos a sons de verbalizações sem significado e sem título. Os sons dos próprios objetos (quando sonoros) bem como dos seus ambientes, também são captados.

Inversões de sequências do vídeo e emissões de sons guturais são usados, assim como nos vídeos *URUMUSSU* (pag.199) e *VIDEONÍRESE* (pág.175) em sonoplastias e edições que trazem estranhamento e monstruosidade (AGRA, 2010) ao ambiente sem título. A superposição alternada de movimentos, variações sonoras e paralisações súbitas das imagens produzem sinestésias e reapresentam imaginativamente a micro- paisagem de nichos entre arbustos povoados por seres esquisitos, percebidos pelos seus inomináveis *rastros* sonoros.

Dos *rastros* sonoros, são possíveis analogias com animais, grunhidos, traços melódicos de cânticos religiosos, desafinações e expressões interjetivas que em comum, se aproximariam de “formas encontradas nas entonações básicas do discurso emocional vivo, assim como dos fenômenos sonoros percebidos por nossos ancestrais na natureza ao seu redor” (MORAES, 1983, p. 92). Nessa mesma paisagem sonora habita a maquinaria robusta de fios elétricos, cabos conectores e outros protagonistas de uma ancestralidade tecnológica biomecatrônica (des)enquadrada pela câmera de vídeo que registra as cenas sem título.

No (des)enquadramento, por um lado, os objetos colocam-se em relação a conjuntos mais determinados, discerníveis, compreensíveis. Por outro lado, estão em relação a uma multiplicidade de conjuntos, que podem ser percebidos e analisados em suas partes. Tais considerações tornam relativas a percepção trivial do objeto no espaço, que é subvertida pelo procedimento do (des)enquadramento.

Dimensão semiológica a-significante é o termo pelo qual o filósofo Félix Guattari (1992, p.14) se refere aos signos desprovidos de significado linguístico mas que produzem e veiculam significações e denotações que escapam ao axioma linguístico da intitulação. Os cantos de pássaros e sons emitidos por animais, por exemplo, se dão em padrões que permitem identificar os indivíduos de uma mesma espécie, lembra o autor, ao que se suplementa a conjectura segundo a qual os títulos genéricos dos pássaros, assim como os dos outros animais, plantas e minerais os indiferenciam num só termo, como subcategoria de uma espécie, o que revela então a ausência de título pela persistência do título genérico, salvo quando, por motivações geralmente afetivas, os inumanos são individualizados pela titulação (ver fig. 57, pág. 180).

O semioticista Umberto Eco (1991, p. 105) aborda questão semelhante quando se refere à experiência interpretativa diante de sistemas de códigos alheios ao repertório de um interpretador qualquer. Segundo o autor, nesta situação são despendidos esforços criativos como reações que dão um sentido particular ao evento percebido, o que em termos peirceanos corresponderia a um *interpretante emocional* ou qualidade inominada. Sob essa perspectiva, um gemido, ao mesmo tempo que pode indicar um estado carnal de dor ou prazer, intitula esse fenômeno pela forma sonora, com seus qualificativos diferenciadores a depender de como estes se manifestam nas durações, ou conforme as intensidades percebidas, timbres e texturas sonoras, entre outros, que titularizam o fenômeno, sem ao mesmo tempo dar-lhe um título.

Na sinestesia resultante da experiência sobreposta dos sons e imagens de Sem Título plasma-se a expressão de um mundo singular, dado na extensão vídeo-instalação-*espectadorparticipante*, o que produz efeitos significativos que, conforme a visão de Peirce, estabelecem o próprio resultado significante nos planos da sensação, da ação e do pensamento, mesmo submetidos ou não a titulações. Nos termos do filósofo americano John Dewey (1859-1952) - em muito influenciado por Peirce - estas ocorrências seriam disposições de “tendências significativas”, em “constelações complexas de características agrupadas” (DEWEY *apud* SHUSTERMAN, 1998, p.245). Assim intitulados, os efeitos sinestésico-significativos guardam então a vagueza que lhes é característica e que deseja perdurar como peculiaridade daquilo que Peirce chama *abdução* (PEIRCE, 1962). Aqui, a *abdução* maximiza a possibilidade de que a ausência de título seja ela mesma a titulação.

Na composição que pode ser *abduzida* entre representação e o suporte físico que é no caso, o *subjétil* da instalação, atribuem-se traços de uma metalinguagem formalista na

aparência geral em Sem Título, com inclusões de fragmentos dispostos em trechos possivelmente classificáveis como *expressionismossurrealistas* enfaticamente dispostos, o que produz um choque ao se verem contrastados num mesmo plano (imagem) e em contra-plano (instalação) às feições ainda insuficientemente denominadas por estilos. Se “A experiência estética é diferenciada não pela posse única de um elemento particular, mas pela possível e excitante integração de todos os elementos da experiência ordinária” (SHUSTERMAN, 1998, p.245), os tais elementos da frase de Shusterman só podem figurar, ainda que fragmentariamente, sob a hesitação de um termo que, ao classificá-los pelo viés de um estilo, impõe-lhes uma marca e dessa forma exclui-lhes outros títulos.

Se a aposição do termo em determinada produção artística é trazida como derivação ou metadado, sua singularidade (marca de uma instabilidade instaurada pela sua própria presença) expressa uma espécie de equivocação que irrompe no ambiente ordenado pela regularidade programável e reproduzível de uma memória predominante. Ao estarem abdicados de possíveis descrições que lhes confirmam termos estilísticos, os fragmentos sem título de Sem Título trazem a memória de um acervo intercambiável, favorecedor da instabilidade e mesmo da equivocação. Porém, sendo esta última, uma possibilidade específica, se instaura um efeito de multiplicidade como reação geradora da equivocação ou seja, a produção de sentido(s) pelo título do equívoco.

Mas ao retomar-se a (a)norma(lidade) da titulação para se pensar Sem Título, é recrutada a noção de intertextualidade como experiência pela qual é buscada uma outra compreensão do fenômeno sem título, dando maior relevância à presença do fragmento como principal unidade pela qual é elaborada a sequência audiovisual, e consequentemente a elaboração espacial de Sem Título nos planos televisivo do aparelho e ambiental da instalação.

Visto que o fragmento em si já estabelece perante seus pares fragmentares uma intertextualidade relativa ao plano contíguo da imagem que os encerra e apresenta num só instante, o desafio da intitulação se faz já presente no momento em que o agregado, pelo menos em princípio, não está representado pela parte isolada.

Aqui não se pretende examinar as condições que possam favorecer ou desfavorecer alguma possível intitulação para Sem Título, mesmo por que não há esse desejo, mas sim ao contrário, há o desejo de se examinar, pelo viés de um pensar orientado pela lógica da titularidade (e influenciado pela noção de intertextualidade) o quanto os seus pressupostos

contribuem para a articulação do entendimento de que a ausência do título em Sem Título, não é decorrência dos impedimentos surgidos pelo excesso de fragmentação que torna sempre equívoca em Sem Título qualquer tendência no sentido de nominá-lo, mas sim de verificar em Sem Título, que sem título, as qualidades próprias do agregado audiovisual sem título parecem se fazer melhor contempladas pela ausência do nome, bem como pela ausência de um pré-texto que possa justificar a aposição de um título ou ainda pela restituição de outro título desdobrável de algum Outro sem título.

A mesma constatação pode ser consequência da abordagem do Sem Título quando pensado pelo viés da tradução, onde ao se fazerem examinar enquanto emissões de estímulos traduzidos pela máquina, os signos que são vistos no agregado audiovisual sem título, pressupõem terem sido traduzidos em várias instâncias da máquina.

Desde o registro inicial, já antecedido pelas ações e disposições prévias, intencionais e não intencionais que são retidos na memória da gravação, até a experiência imersiva do espectador que, no ambiente da instalação recupera e traduz o audiovisual conforme sua memória pessoal, inumeráveis conversões e reconversões dão continuidade aos percursos tradutivos nos quais os signos interagem sem titulação.

A impressão luminosa que é convertida em fluxo eletromagnético que percorre o circuito do aparelho para depois ser restituída sob a emissão do pixel não recebe a denominação Sem Título, mas é um fenômeno sem título perante o trabalho Sem Título pois, se este fenômeno pode ser, a título de tradução, intitulado como uma transmissão, este título nada tem a ver com a parte sensível daquilo que a transmissão gera, que é a imagem sem título ou seja, não há relação significativa no processo de tradução, entre a transmissão do sinal e a representação por ele gerada, que justifique a titularização do sem título, pois a transmissão não transmite o conteúdo da representação (o que parece se maximizar em se tratando de fragmentos) apesar de constituí-la virtualmente, o que leva a observar a (des)identificação entre o plano da representação e o plano da transmissão, e a dissociação recíproca que os (des)intitulam.



2.6- CRAJUBAR:CONTINENTES

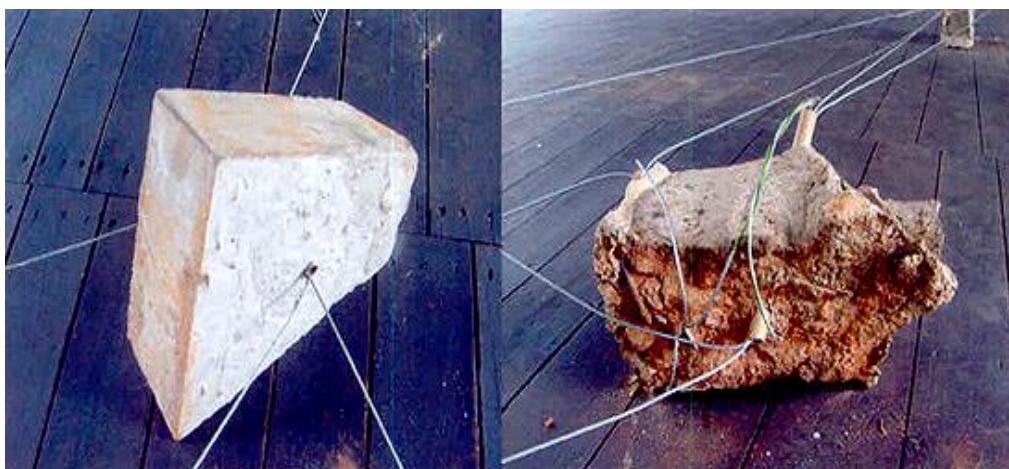


Fig.24 - CRAJUBAR: CONTINENTES: Instalação coletiva (50 km² aprox.) Fotos, F.Sidou. Crajubar, 2009.

A busca de um sítio específico permite que se extraiam conceitos do existente, a partir dos dados sensíveis, por meio da percepção direta. A percepção precede a concepção quando se trata de selecionar ou de definir um sítio - ser dentro e fora dele.

Robert Smithson

Concretar um objeto (fig.24) pode significar a inibição ao seu acesso, da sua relação com o outro por muito tempo. Torná-lo inacessível em relação ao todo por muito tempo. Mas concretar também é produzir fisicamente algo duradouro, estrutura e corpo duro que são demarcações materiais rígidas e estáveis da presença de concretizações.

Os objetos materiais de CRAJUBAR: CONTINENTES ³⁷ têm sua dureza permeada por abstrações teóricas e descritivas. Constructos semióticos, projetos e ações formativas dialogam representados em signos, desenhos e performances formadoras dos objetos e ambientes.

A demarcação de todos esses objetos, físicos e conceituais, está situada desde o pó do cimento até o signo peirceano, misturados pela noção de *transformatividade* (REA, 2000) inspirada em idéias do filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991). Em dado momento,

³⁷ Quanto ao termo CRAJUBAR, ver nota num.12 na pág. 90.

o signo pode ser lido como ‘aquilo que contem alguma coisa’ uma vez que “é tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo” (PEIRCE, CP 2.228). Nesta descrição, o signo é tornado análogo à uma contenção que recebe a pasta de concreto e eventualmente uma bituca de cigarro, uma cédula de dinheiro, uma fotografia descartada, um documento abandonado ou algo que venha a ser fixado num bloco de concreto como memória transmutada, e tornar-se parte de uma estrutura mais complexa destinada a perdurar e tornar-se um continente. Nesse sentido, o signo é interpretado então como *continente-signo*.

No campo do ensino de arte, o objetivo da experiência que leva à instalação e sua exposição é promover estudos sobre as poéticas visuais contemporâneas com ênfase nas investigações sobre a produção tridimensional e as práticas interdisciplinares a ela correlacionadas.

Neste enfoque são relevantes a diversidade de materiais, suportes, dispositivos e processos (tecnológicos, naturais, sociais, institucionais) originários de contextos diversos e que se relacionam na concepção, produção e recepção da instalação CRAJUBAR. Nesse sentido, enfatiza-se a observação dos aspectos metodológicos implicados na experiência, já que compreende uma ação educativa de ensino de arte em nível universitário.³⁸

A amplitude dos temas estudados é então delimitada pela referência inicial a algumas concepções semióticas e pela noção de *formatividade* empreendendo-se assim, possíveis aplicações destes conceitos na abordagem do processo. A escolha destas referências se dá em consideração ao potencial crítico-descritivo sobre fenômenos da significação com base na concepção de signo e aos fenômenos próprios do processo artístico no contexto de ensino de arte.

CRAJUBAR inicialmente surge da observação espontânea do cotidiano de um canteiro de obras onde, os materiais e técnicas de construção lá verificados são vistos como

³⁸ A experiência de CRAJUBAR: CONTINENTES envolveu a participação dos alunos da disciplina de Escultura do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri, no Centro de Artes Reitora Maria Violeta de Alencar Arraes Gervaiseau (Campus Pirajá) em Juazeiro do Norte. Semestre 2009.1. Discentes: Carlos Robério da Silva, Fábio Tavares da Silva, Francisco Aécio Gonçalves Diniz, Francisco dos Santos, Franciscio Orismídio Duarte da Silva, Franklin Roosevelt Menezes de Lacerda, Izabel de Fátima Martins Alves, José Jaildo da Silva Oliveira, Leo Dante Santaguida, Lindalva Pereira da Silva, Lusivam Sérgio do Nascimento, Priscila Santos Costa, Ricardo da Costa Campos, Ytalo Roberto Pereira Damaceno. Professor: F. Sidou.

agentes de intensa experiência estética e assim percebidos, induzem experimentos nos quais é buscado o resgate dos seus potenciais expressivo-significativos.

Qualidades e fenômenos presentes em texturas, viscosidades, umidades, volumes, modulações, repetições, absorções, densidades, cheiros, sons, temperaturas, fluências, pressões, opacidades, tensões, distensões, estilhaçamentos, rupturas, esvaziamentos, enrijecimentos, preenchimentos... em grande parte associados a ações físicas intensas e ao uso de ferramentas, tornaram-se observados, desejados e traduzidos pela experiência artística.

Procede-se então, inicialmente, a deslocamentos físicos e interpretativos de materiais como a areia, cimento, ferro, madeira, água, tijolos, pedras, óleo queimado entre outros, em suas variadas combinações e configurações que têm suas qualidades e potenciais ampliados nas relações com outros elementos que são investidos na elaboração tais como sons, plásticos, ações e secreções corporais, fotografias, telas de a pintura a óleo, objetos de ourivesaria, vídeos e outros.

Enquanto isso, no curso das experimentações, são discutidas em grupo questões relacionadas aos possíveis significados e funções representativas dos primeiros resultados em sua evolução, o que leva posteriormente à prefixação de alguns conceitos e expressões que confluem para o termo *continentes* (do latim *continens* e correlatos: conter, contido, conteúdo, contendor, contenção) utilizado genericamente para referir-se aos objetos produzidos e às conotações de cunho geográfico atribuíveis ao conceito e à materialidade da instalação.

Neste percurso, são verificadas possíveis relações baseadas em analogias e homologias com fenômenos tais como: a origem geológica dos materiais utilizados na alvenaria; o padrão repetitivo dos movimentos corporais durante o intercuro sexual; qualidades presentes em esboços desenhados, pinturas e objetos representativos de configurações viscosas; o sentido de ruptura no enrijecimento e na opacidade da argamassa quando esta fixa objetos pessoais descartados. A conformação horizontal da matéria líquida, o estado inerte e a decomposição dos corpos; a modulação presente na forma dos tijolos e nas dimensões de chapas de madeira (madeirite) e vergalhões de aço, como determinante de padrões compositivos; a configuração 'fálica' de algumas ferramentas; vagina figurada como construção modular triangular/tetraédrica; a sustentação dada por estruturas ocultas... entre outras questões traduzidas e tradutoras dos objetos produzidos. Tais

injunções são inferidas das interpretações dos alunos, tendo como patamar comum o espectro que abrange o termo *continentes* em suas diversas conotações, referenciadas na idéia do *continente-signo*.

Em dado momento, observa-se que o sentido geográfico de *continentes* deve ser incorporado, física e conceitualmente à sua topologia, do que se conclui que o ambiente da instalação situado na galeria do Serviço Social do Comércio-SESC da cidade de Crato funcionaria então como *instrumento ótico* (BOURRIAUD, 2009) para manifestar sua extensão pois, em contiguidade com esta galeria, a instalação CRAJUBAR compreende fisicamente o polígono triangular formado por outros dois sítios expositivos: a galeria do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri em Barbalha e o pátio externo do Memorial Padre Cícero em Juazeiro do Norte. Nos três locais estão situados os objetos da instalação, então entendidos como suas extensões e sendo ao mesmo tempo marcadores espaciais de um *continente* sob a forma de seus *continentes-signos* marcadores.

Para acionar esta apropriação virtual da área da instalação (aprox. 50 quilômetros quadrados) é feito um diagrama no chão da galeria de Crato, e composições com blocos de concreto e cabos de aço nos ambientes expositivos de Barbalha e de Juazeiro do Norte, entre outros elementos utilizados como marcadores dos vértices do polígono triangular (fig.25) que corresponde à área delimitada.

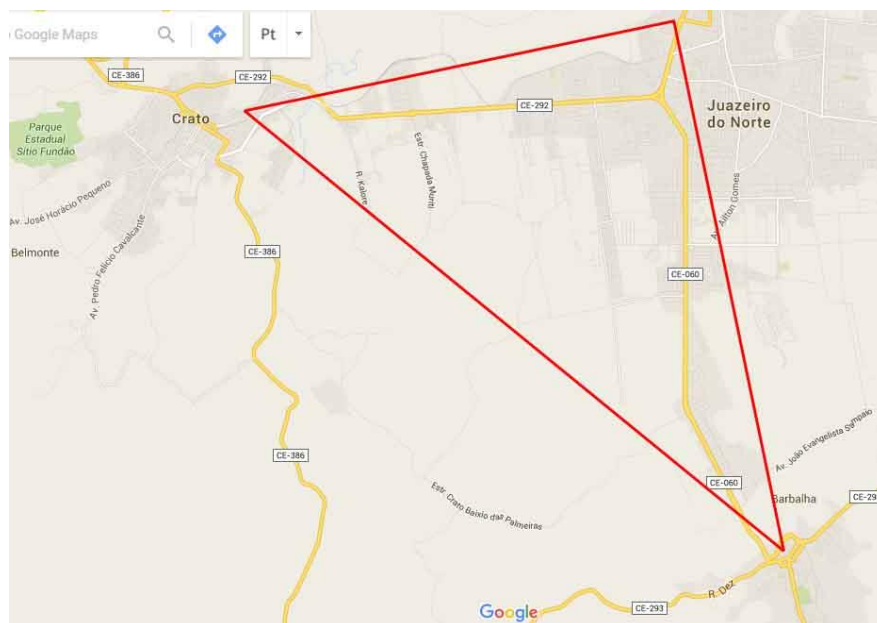


Fig. 25-CRAJUBAR:CONTINENTES:Demarcação geográfica da instalação, por F. Sidou.

Em Crato, é exposta a maior parte do conjunto produzido, com cerca de 100 itens entre objetos, textos, desenhos, fotografias entre outros.

A figura abaixo desenhada originalmente em escala 1:50 representa as extensões reais de 5,70 m x 12,0 m correspondentes ao espaço da galeria do SESC em Crato. A numeração dos itens é seguida de comentários/registros que revelam nuances do processo de criação coletiva.

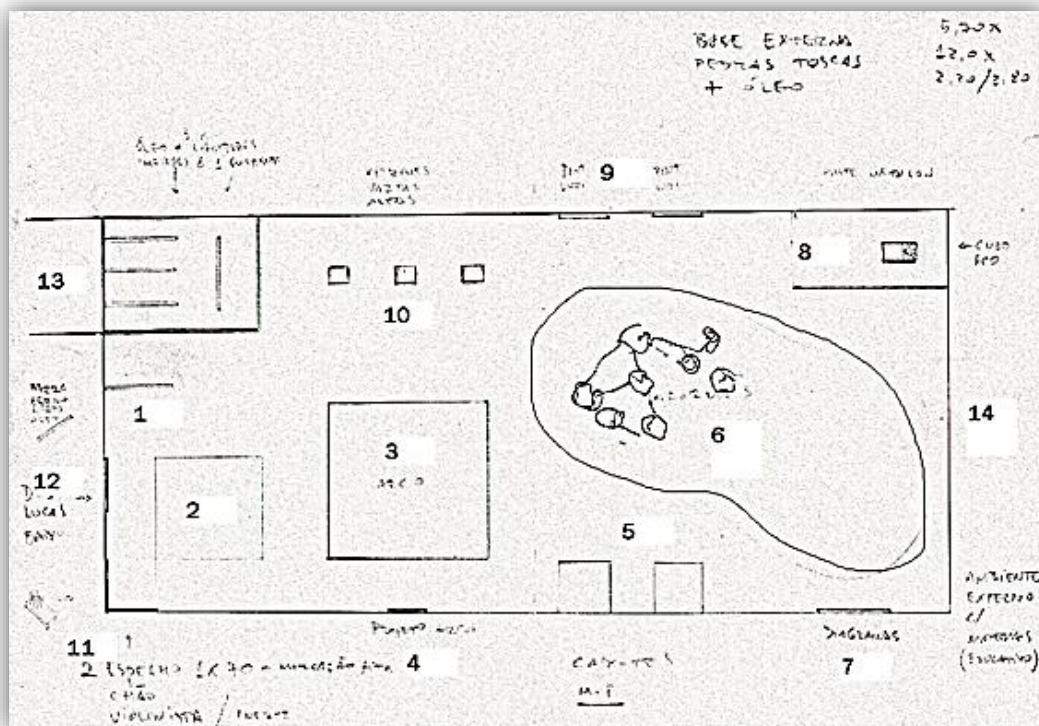


Fig.26-CRAJUBAR:CONTINENTES: Projeto para instalação. Desenho de F.Sidou. Juazeiro do Norte, 2009.

- 1- *Barra de ferro* com aprox. 4x100 cm. encontrada na escavação para as fundações do canteiro de obras citado no início do tópico. A barra permanece suspensa por um cabo de aço em uma de suas extremidades, tendo a outra apoiada na parede formando com esta uma inclinação ascendente de 45 graus.
- 2- *Espaço quadrado* delimitado no chão, com fita adesiva, formado pelo prolongamento dos lados menores de outro quadrado que contém pequeno bloco feito de concreto e pedaços de vergalhões, contíguo à quina da parede onde estão fixados dois espelhos rentes ao chão.
- 3- *Estrutura metálica* composta por módulos triangulares.

- 4- *Figuração* em desenho da estrutura do item 3.
- 5- *Contentores de materiais* como gesso, brita, areia, argamassa, barro, secreções e outros, depositados durante o período de exposição. Consistem em caixotes feitos de madeirite, com uma das faces laterais de vidro.
- 6- *Conjunto informe* de blocos de concreto e pedra, unidos por cabos de aço. Ocupa a área contornada pela linha escura e é modificado esporadicamente pela ação do público.
- 7- *Diagrama continente*. Desenho representativo do esquema geral da exposição, sendo este incorporado ao conjunto como objeto.
- 8- *Ambiente para a escultura Cubo Eviscerado* (fig. 27). Produzida em madeira revestida de resina cinza, a escultura fica posicionada com sua vista principal (na qual são exibidas ‘vísceras’) oculta por trás de uma das suas faces planas. Como um desdobramento da obra *Black Box* (1961) do escultor americano Tony Smith (1912-1980) o *Cubo Eviscerado* propõe interpretar a obra do artista ‘eviscerando-a’ e com isso, contribuir para ampliar sua significância a partir do que seria, pelo corte, uma transgressão provocativa à norma minimalista que orienta a elaboração de Smith (DIDI-HUBERMAN, 1998). Ao se aproximar e ser induzido a se posicionar frontalmente à face ‘cortada’ do cubo, o observador se vê *contido* pelo ambiente que lhe apresenta em foco um objeto híbrido, ‘planiforme/voluptuoso, barroco/minimalista, pronto/inacabado, animado/inanimado’ por onde ‘escorrem as vísceras’ alusivas à *Black Box* de Tony Smith.



Fig. 27- CUBO EVISCERADO: Escultura. Por Francisco dos Santos e F. Sidou. Fotomontagem, F. Sidou. Juazeiro do Norte, 2009.

- 9- *Telas sobre o cubo eviscerado*, pintadas a óleo nas quais a escultura figura representada como ‘estudo morfológico’. Essa combinação tensiona a relação entre o cubo, com suas feições surrealista-expressionistas, e sua figuração em posições opostas nas duas telas, de forma perspectivada e quase ‘científica’. Somada a esta contraposição que perfaz a unidade do conjunto das telas, há a ‘coexistência problematizadora’ do objeto nelas representado, mas que está ali próximo. Assim, diferentes objetos representam-se mutuamente num mesmo espaço expositivo, como estratégia alusiva à obra *Uma e Três Cadeiras* (1965) do artista conceitual norte americano Joseph Kosuth (1945-). Nesse arranjo, os objetos ‘jogam’ com a capacidade representativa da pintura e da escultura quanto aos seus aspectos referenciais (representam aquilo que habitualmente não estaria ali presente senão na forma de ícone) e temporais (quando não é identificável a anterioridade do original, seja em relação aos quadros ou à escultura). Nesse contexto, tais observações dizem respeito às relações entre conteúdo e *continente(s)*.
- 10- *Conjunto de três vitrines cúbicas* sendo uma delas vazia, outra contendo anéis de prata e a terceira lascas de cobre e peças de ourivesaria não concluídas.
- 11- *Espelho ‘dobrado’*. Espelhos fixados no canto inferior da parede. Nestas posições, os espelhos mostram a imagem invertida do objeto refletido pois, a imagem refletida não corresponde ao rebatimento direto da imagem do objeto como se esse estivesse posicionado perpendicularmente ao espelho, mas sim, ao rebatimento da imagem já refletida pelo espelho contíguo posicionado a um ângulo de 90 graus, o que produz o reflexo invertido. Nesse jogo, interpreta-se a inversão como ‘forma de retenção da imagem formada pelo *espelho dobrado* e conjugado na arquitetura do ângulo reto’, além de outras conotações de sentido psicológico e comportamental comumente evocadas pela presença do espelho.
- 12- *Desenho ‘emblemático’* da qualidade orgânica e formativa dos elementos da exposição. Não tendo sido produzido especificamente para este fim, é aqui apropriado por estarem identificadas similaridades e produzidas analogias entre as formas do desenho e formas presentes na exposição.
- 13- *Tanque de óleo queimado e lâmpadas fluorescentes*. Este conjunto é posicionado em frente a uma abertura que interliga o espaço expositivo a outras áreas do edifício. Sendo uma espécie de tanque raso, com aproximadamente 4 cm de profundidade e montado com chapas de madeira (tipo MDF) nele ficam parcialmente imersas e acesas 3 lâmpadas

fluorescentes brancas. Uma quarta lâmpada permanece acesa suspensa perpendicularmente ao tanque pelos fios que interligam seus pólos.

- 14- Entrada da galeria, usada para a ‘permanência improvisada’ de objetos em conjecturações sobre aquele *espaço específico* e os espaços externos *não específicos*, continente e conteúdo, espaço institucional e espaço comum, e sobre a presença *celular* da exposição visto que a mesma é, sob a forma do arranjo de objetos dispostos num espaço de 68 metros quadrados, um segmento do *instrumento ótico* que sugere a delimitação da área com aproximadamente 50 quilômetros quadrados imaginariamente compreendida pela instalação em seu polígono geográfico.

Em função da ocorrência simultânea da instalação em três diferentes contextos expositivos - ateliê em universidade (Barbalha), galeria de arte (Crato) e área aberta pública (Juazeiro do Norte) - localizados em diferentes cidades, presume-se que o espectador tenha vivenciado uma experiência diferenciada quanto à forma de interagir com um objeto artístico e interpretá-lo visto que, além da complexidade própria da instalação, sabe-se que CRAJUBAR foi para a Região do Cariri, um trabalho inédito e com grande audiência uma vez compreendido em importante evento cultural.³⁹ Além disso, foi dada relevância à difusão do trabalho de arte no contexto do ensino de âmbito universitário.

Outra questão discutida relaciona-se com a capacidade do trabalho artístico para induzir processos de (re)significação do(s) lugar(es), elaborando o percebido não apenas pelo olhar, mas pela experiência mais ‘extensa’ e profusa de imersão que leva não só à escolha de lugares experienciados, mas também aos *instrumentos óticos* elaborados artisticamente como signo(s) demarcador(es) desses lugares confluídos pela imaginação poética.



³⁹ XI Mostra SESC Cariri de Culturas, edição 2009. Evento realizado em parceria com o Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri.

2.7- LUPA



Fig. 28-LUPA:Objeto em prata. 3,4 x 0,8 x 1,5 (cm). Produção e foto: Eri-Uó-Dis. Barbalha, 2010.

*Eu vi tudo sobre alguém, menos aquilo
que não sei sobre; eu não pergunto
nada para o outro...*

Danielle Cohen-Lévinas

Santanaraptor Placidus, *Archaeopteryx* e *Velociraptor* são antigos habitantes do Cariri Cearense. Suas existências motivaram a produção de um objeto (fig. 28) para fins de observação de fragmentos durante a prospecção de sítios paleontológicos.

Na pequena haste da lupa, existe uma abertura por onde passa um cordão que pendura o objeto no pescoço do observador. Isso determina o estado pendente da lupa durante a maior parte do tempo em que está em uso e é uma forma de corresponder positivamente à inversão do horizonte e dos pontos de vista quando a mesma os apresentam de cabeça para baixo por efeito da difração da lente.

A lupa habitou vitrines e foi peça de uma coleção de *jóias paleontológicas* produzidas para o Museu de Santana do Cariri Cearense. Foi brinquedo e continua a sê-lo para restituir as observações oníricas motivadas pelas curiosidades de H2⁴⁰.

⁴⁰ Heitor Gomes da Silva Sidou e Helen Gomes da Silva Sidou.

No decurso da exploração pelo olhar que atravessa a lente da lupa, o contexto é a adjacência que guarda os objetos que a visão percorre, percorreu e percorrerá. Quando o contexto é a natureza e a paisagem, o espectador deixa correr o seu olhar sobre as diversas maneiras que eles têm de lhe aparecer. Quando o contexto é a visualização de um fóssil, o espectador deixa correr a memória do tempo sobrepondo à visualização do esqueleto petrificado, a impressão viva do *Velociraptor*. Quando o contexto é a brincadeira, o espectador vê o mundo de ponta-cabeça. Quando o contexto é a prateleira, o espectador deixa o objeto descansando. Quando o contexto é a exposição A⁴¹, o espectador quer instrumentalizar o objeto-instrumento. Quando o contexto é a exposição B⁴², o espectador quer esticar o elástico que pende o objeto para estender o olhar. Quando o contexto é o reparo, as lixas e panos encerados esfregam a lupa. Quando o contexto é o desenho do objeto, o objeto é visto pelo próprio objeto. Quando o contexto é a foto do objeto, ele está na página anterior e se dá ao olhar para que seja desejável pegá-lo.

Ao ver pela lupa tenta-se concentrar tudo no momento em que ela percorre o espaço e o que acontece antes e depois não conta. É uma experiência diferenciada de visualização do ambiente pois o sentido do instante parece de alguma forma materializar-se no contínuo destacado pelo interior da lente visualizante. Na porção destacada tudo parece contar e possuir igual importância perante o entorno não destacado. Naquele interior não há mais seleção enquanto observa-se o batimento cardíaco fazer tremular a imagem que atravessa a lente destacando-a ainda mais do seu entorno pela pulsação visível.

E assim a visão me empresta pela lupa, o sobrevôo pela paisagem quando, ao pegar o instrumento pega-se também a imagem fechando um ciclo no qual a mão que pega a lupa está pegando a lente que pega a imagem que é pega pelo olho. A imagem diferenciada por esta forma de pega na qual ela é pega simultaneamente pela lente na mão e pela lente do olho acentua a ilusão de que o olhado e o olhador, o visto e a visão são uma coisa só, ainda que o olhador que segura a lupa esteja através da sua lente olhando para si mesmo, positiva ou metaforicamente.

⁴¹ Exposição de reinauguração do Museu de Paleontologia da Universidade Regional do Cariri, em julho de 2017 na Cidade de Santana do Cariri. O museu é conhecido por abrigar exemplares da maior jazida fossilífera do Brasil, a formação Santana, na Chapada do Araripe.

⁴² Exposição *Linha Tênu*. Ocupação coletiva dos alunos da disciplina Tópicos em Poéticas Contemporâneas I (PPG-Arte). Orientação: Prof. Dra. Karina Dias. Galeria Espaço Piloto-UnB. Julho, 2013.

Por isso, é importante a perpendicularidade entre a lente da lupa e a lente do olho ou íris, pois é neste posicionamento que o objeto otimiza o alcance da captura empreendida pela concorrência do olho e da mão conformados através da lupa em *instrumento ótico* (BOURRIAUD, 2009).

Outro aspecto importante relativo à eficácia da captura que envolve a lente da lupa diz respeito ao papel da mão ao encaixar os alinhamentos perpendiculares que conformam a lente ainda solta ao cilindro de prata e ao alinhamento desse cilindro à haste a ser unida pela soldagem ao conjunto das partes durante a pegação performativa que constitui a artesanania própria da produção do objeto.

Sendo horizontalmente
A linha tênue que distende meu olhar
Interrompida no buraco do alfinete
Roía élan des aparente mente
Prata polida e lente pende

No exercício poético acima, marca-se a transição entre o todo capturado pela lente e sua anterioridade quando, capturada pelo cilindro de prata, nessa ocasião se anunciam os potenciais do que poderá ainda ser capturável somente após a pegação da artesanania. Mas aqui a ação do olhar permanece, capturando passo a passo, a construção do constructo pelo qual o olho irá olhar adiante. Desde essa ocasião, a ainda *quase-lupa* está relacionada com a performance no processo de sua produção enquanto atividade corporal da artesanania e já se atribui enquanto objeto em formação, a capacidade performativa uma vez previsto o seu uso transformador das disposições corporais e mentais pelo olhar.

Quando se chega ao termo *horizontalmente*, é por que a mão que confeccionou a lupa agora a segura, e o olho acompanhador de tudo isso remete a imagem mirada pela lente ao *subjetil* mental encarnado em *horizontalmente*. A partir da visada da linha tênue que divisa o céu e a terra, a distensão do olhar retorna ao brilho da prata polida que pende na lupa ou seja, o cilindro de prata reflete em seu brilho o céu que ele mira da terra ao posicionar a lente.

Horizontalmente transforma o substantivo em advérbio de um verbo possível que é *horizontear* como limiar da ação que compreende o que é visto (externo) e o que é sentido (interno), mesmo quando a perspectiva do horizonte se reduz ao detalhe. “Quando o detalhe vira imensidão, o que é solicitado pelo olhar mostra que cada sujeito produz sua métrica na significação do lugar”.⁴³

Esta narrativa sugere a circunstância em que se dá uma prospecção silenciosa, anônima, misteriosa e alucinatória que envolve a pegada da lupa e a chegada de interlocutoras virtuais que fraseiam o seguinte; *O medo é açougueiro e eu sou o réptil. Venha bondade, me beije, a natureza me deu suas mãos e eu as devolvo de volta. Venha bondade, me beije!*⁴⁴

No êxtase intrapessoal da comunicação performativa que o objeto pode provocar, a lupa destinada inicialmente à visualização de fósseis e lembranças de dinossauros serve de conexão entre o passado, o presente e o futuro em permutas de sentido que revelam sua capacidade de induzir experiências para-doxais, como as do fraseado acima, que parece exaltar com sua sonoridade e vagueza a quiralidade, num gesto quase místico que produz o trânsito entre a divindade e a performance do artífice.

O instrumento produzido pela mão do artífice e cuja abertura é atravessada pela imagem (in)verossímil e instantânea do entorno observado leva-o a agir como um ‘doxista’ que, ao mirar o ambiente através da lente do objeto, identifica os pontos de referência que irão estabelecer suas identidades e funções provisórias. Assim, o objeto é equiparável ao termo dêitico que, na linguística estabelece a dêixis (ou doxa) pela sua (in)dependência em relação ao contexto.

Uma vez articuladas às condições do contexto, identidades e funções logo tendem a redesenharem-se não só buscando novas perspectivas de adaptação, mas afirmando a capacidade de manifestarem-se como entidades diferenciadas, num corpo indiferenciado pelas próprias constâncias de suas estruturas, formas e funções. Considere-se a constituição metálica da prata e a dureza do cristal como qualidades que sustentam competentemente a estabilidade da forma.

⁴³ Notas de aula. Tópicos em Poéticas Contemporâneas I: Prof. Dra Karina Dias.

⁴⁴ Transcrição de frase da artista suíça Pipilloti Rist (1962) extraída de *Perlen der Zeit* (Pérolas do Tempo) instalação multimídia exposta na Bienal Internacional de São Paulo. Edição 22, 1994.

Enquanto se re-desenham as funções e os contextos dos devires do objeto, permanecem (re)marcados os traços de sua aparência, da sua estrutura e das suas potenciais funções convencionais (fig.29). Assim, também espera-se o incidente para promover a ruptura do controle e do planejamento que ameaçam as provisoriedades inerentes ao objeto. O dado performativo surgiria então da improvisação como reação ao incidente e ao rompimento súbito da relação (dêitica) que submete o objeto (ou termo) ao contexto, aqui, desestabilizado.

Nesse sentido, seria digno pensar sobre uma ‘performance do incidente’? ou sobre a capacidade performativa do incidente? Seriam a circunstância e o contexto, contingências dos jogos retóricos que desenham paradoxos?

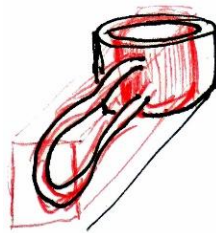


Fig. 29 -Desenho de Bia Medeiros. Brasília, 2016.

O que importa é o que resta dos sucessivos atravessamentos dos olhares já induzidos pelas performances da lupa e o que conta agora é o fulcro da linha do desenho que transformou em traços o resíduo metálico do cilindro e da haste e o resíduo arenoso da lente estilhaçada que permanecem coexistindo, sob a forma de desenho, com o objeto que está na prateleira e com a página que está nessa imagem.



2.8- ATO SEM FALA



Fig. 30 - ATO SEM FALA: Performance de F.Sidou. Foto, Juliana Barros. Brasília, 1997.

O instante de decisão é uma loucura.

S. kierkegaard

Busco-me numa frase, mesmo que a existência seja rebelde a todo conceito, ou que o conceito imponha uma máscara sobre a existência. Por isso, o trabalho do conceito é não deixar o acontecimento ante ao vazio e se apropriar do sentido poético e metafísico para desconstruírem-se em caráter permanente pois com a evolução do conceito, o discurso leva à aporia como consequência de tudo. Por isso, a frase buscada.

Antes que chegue a frase, ser leitor e releitor constante de si mesmo pode ser estratégia para desconstruções e revelar suas próprias contradições, ‘viradas’ após informado por

outras leituras e experiências quando então enfrenta-se o paradoxo da decisão (loucura) e ao mesmo tempo é pretendida a síntese e sua própria desconstrução. O *autográfico* implica em ser leitor de si mesmo e assim, com o tempo, desconstruir-se e reconstituir-se como pode querer Jack Derridaniels (JDn) ou não. A tese é a de que recorrendo a termos e ações desconstrucionantes, seja possível um encontro entre as coisas que testemunham a atividade artística manifestada por meio de objetos, imagens, fragmentos de textos, desenhos, ações, atitudes, empreendimentos e comportamentos que inscrevem o signo em diferença, ressignificam e performam sobre esteiras rolantes (fig.30).

Ao promoverem escritura da diferença, em atitude e comportamento e na condição de produção artística, os *atos sem fala* abrem discussão no sentido de suspender o convencional da arte quando, para além da ocorrência das categorias de tempo e espaço, formalizam o apagamento entre a apresentação e a representação, desfazendo assim, a percepção sobre o objeto artístico como algo delimitável pelo dito *falogocêntrico*.

Comentar, relatar, descrever e insistir nessas textualizações paradoxalmente revelam a outra face dos *atos sem fala* e da ausência da máscara. São mais eficazes como experiências biográficas, vividas em circunstâncias de embriaguez da autoridade *fonologocêntrica* que no *ato sem fala* se cala. Este silêncio se manifesta como outro no fazer da textualização. Assim, a demora que é retenção do querer-dizer é medo, mas também prevenção sobre o que é concretamente vivido como experiência fora do texto e que pode ser compartilhado ulteriormente por meio de um relato ficcionalizado, sendo este desde já uma outra coisa dita pelo silêncio do *ato sem fala*.

Se há referência comum que permita compartilhar transitivamente os *atos sem fala*, redobrando-os, traduzindo-os ou em todo caso, mediando algo que perpasse seu(s) eu(s) e (ou) seu(s) outro(s), este algo é de mútua pré-conceituação porque já nos inscreve em sua anterioridade, e nos inscreverá no futuro enquanto o presente se faz como troca.

Há uma certa violência coercitiva na reprodução que faz compartilhar aquilo que já está normatizado no código *fonologocêntrico*, como demonstração de um capital simbólico apropriável e reprodutível pelos interlocutores do *querer-dizer* quando *querer-dizer* é *querer-poder*; poder esse imantado pela apropriação e domínio do capital simbólico disponível no acervo do relato da experiência universal que promete o controle sobre o mundo, mas que pode não resistir à experiência material, circunstancial e individual mais simples e silenciosa como a de um *ato sem fala*.

A inscrição autográfica do *ato sem fala*, relativamente ao domínio do biográfico produz uma autoridade não coercitiva, mas que se impõe como algo dado a ser ou não acolhido, podendo trazer o efeito da sedução, da repulsa, da insistência ou qualquer outro que investindo-lhe qualidades, não deve pretender confirmar o *querer-dizer* pelo *querer-poder* e a imposição imediata de hierarquização que reproduza a soberania da palavra. O *ato sem fala* não é uma interrupção na cadeia indiferenciada do acervo logocentrista universal. Mas, como pode querer um filósofo como JDn, antiespecista que depõe contra a especificidade e a especialidade que estabelece a autoridade e a soberania, a performance *literofilosófica* do *ato sem fala*, assim como o presumido desejo de JDn fazem restar entre outras coisas a revisão sobre os modos de ler e interpretar os textos e desconstruir todo sujeito soberano (re)conhecendo-os.

No domínio absoluto, qual o lugar da soberania do *ato sem fala*? No espaçamento da ação sem fala? Na possibilidade imprevisível de elaboração de algum arranjo semiótico? Destituir a soberania leva inevitavelmente ao caos que derrota qualquer crença sobre algum futuro para a civilização? O *logofonocentrismo* seria apenas um constructo espontâneo do percurso evolutivo da espécie humana? Europeu, assírio, ou mesmo pré-histórico? Referenciado pelas tradições bíblicas e filosóficas ou em congruência com os metabolismos bioquímicos? O mundo só pode ser interpretado pelo aparato *logofonocêntrico*?

Frente a essas aporias resta interpor pela palavra, a inscrição de uma alteridade radical, sem que essa atitude seja um desvio reducionista para apaziguar inquietações fundadas no plano biográfico que conseqüentemente exige uma visão comunitarista, desejante de alcançar uma unidade comum. A experiência acumulada no acervo biográfico demanda a produção de conceptualidades que surgem paradoxalmente, sob o grão da individualidade e ao mesmo tempo da comunitariedade.

Pode ser que a conceituação *literofilosófica* de JDn dispense a referência comunitária para antes disso elaborar e inscrever a diferença quando, paradoxal e sincronicamente estabelece a alteridade radical. Assim, pensar sobre a alteridade radical implica extrapolar o encerramento *logofonocentrado* do signo verbal falado e(ou) escrito e estender-se para a relação com os objetos mudos que estão incorporados nos *atos sem fala*, desde a ocasião momentânea em que se manifestam em performances até toda a duração para eles disponível. Nesta duração, transitam os efeitos efetivados pela presença do objeto em sua contingência temporal ao tempo em que a temporalidade afeta as contingências do objeto

assim considerado performativo. Ao manter-se encerrado no *não-dizer* do *ato sem fala*, o objeto performativo produz sobre o dito o sentido do desdizê-lo e assim um duplo na sucessividade das sensações que se passam e se tornam sempre passado durante o transcorrer transcendente do silêncio dos *atos sem fala*.

Transcender o tempo em silêncio revela a filosofia do objeto sem fala do ato performativo, mesmo que este objeto esteja agora plasmado no corpo calado pela máscara que retém a palavra. Por isso a atitude filosófica do objeto performativo no *ato sem fala* respeita a soberania da alteridade radical no espaçamento silenciado, criando então um efeito, talvez retórico, pelo qual se dá a hipostasia entre conceito e silêncio. É como se nesse intercurso, o conceito trazido pela atitude filosófica e o gozo trazido pela estesia literária do silêncio se abrigassem mutuamente na duração do objeto performante do *ato sem fala*.

Essa idéia relembra a noção segundo a qual, enquanto a filosofia pensa o mundo, a literatura conta o mundo e mostra a relação com a performance de JDn a qual faz abalar as fronteiras entre filosofia e literatura, desorientando suas temporalidades e estabelecendo a construção da desconstrução em *literafilosofemas*.

Mesmo que a literatura seja mais permeável à desorientação temporal, a filosofia num próximo momento se obriga a aceitar esta circunstância, pois não pode deixar de admitir em sua reflexão, as implicações de tudo o que pode ser inicialmente apropriado no âmbito da experiência literária. Então, se na convergência dos planos filosófico e literário, o tempo desconstruído da literatura se reflete na análise filosófica, nela, esta recomposição singular do tempo poderia ser traduzida sob a feição de um possível performativo temporal, sendo esta proposição, compatível à reflexão de JDn ao considerar que o inapropriável, não sendo tão próprio da filosofia mas sim da literatura, se deixa analisar pela filosofia e para a filosofia, transformando-a. Por isso, a experiência literária parece exercer um papel funcional na relação com a filosofia, quando esta última se vê afetada pela performance literária, ainda que não haja, mesmo implicitamente, algum objetivo filosófico em seu conteúdo. O que dizer ou não dizer sobre esta reflexão quando o ato literário se coloca por meio do dizer? O *ato sem fala* produz sua reflexão pelo reflexo verbal da ausência do termo, como um segmento temporal isolado que faz performar digressões que derivam-se sucessivamente, pretendendo ser uma construção pela desconstrução e ao mesmo tempo uma fenomenologia a partir da atitude silenciosa que não quer se deixar conhecer.

Não desejar conhecer o outro é uma forma de preservar o seu segredo para que dele se faça a revelação e colocar a filosofia e a poesia persistirem na narração de um tempo e de um lugar que desapropriam o *ato sem fala* do silêncio demoradíssimo.

Então, o trabalho *literafilosófico* reestabelece a possibilidade do silêncio quando fabrica tempos e lugares e inscreve espectros de sentidos como um enunciador onipotente que, reagindo à mudez do *ato sem fala*, realiza pelas palavras a experiência do sentir e do interpretar, do interpor e do subtrair para reestabelecer o lugar do discurso (re)apropriado que produz a ilusão de conferir realidade a algo metafórico ou fictício. Ao produzir esta hipostasia, na qual o enunciador suplementa o silêncio do *ato sem fala* conferindo-lhe realidade, ocorre uma espécie de inversão quando o *ato sem fala*, sem dizer, provoca o dizer do outro tornado enunciador sobre o *ato sem fala* e que, em seu enunciado, irá enunciar para o enunciatário que é o próprio *ato sem fala* em sua mudez. A mudez do *ato sem fala* provocaria a manifestação paradoxal da tentação *filósofoliterária* do objeto performante que permanece em silêncio? A desconstrução seria um ‘gênero’ *literofilosófico*? É possível uma abordagem para essas questões, desde que guiada pelo espaçamento que se interpõe no meio das coisas e pela substancial inconclusão que estabelece outra lógica que não a do encerramento, enquanto se produzem roteiros *cicloeticogastronopaisagísticos* que subsidiam a enunciação performante a partir dos *atos sem fala* pronunciados no caminhar imobilizado sobre a esteira rolante do tempo.

O evento da enunciação sobre o discurso ou ato performativo é regido por uma lógica estranha. Inicialmente ele é veiculado por um código que estará em concordância com uma marca. Esta concordância revela o processo de iteração pelo qual é singularizada e diferenciada a *gramma* no qual o termo está ativo independentemente da intenção do enunciador. Mesmo que inesperadamente, o enunciador performante altere sua perspectiva em decorrência de algum fato inesperado, este acontecimento ainda estará circunscrito ao encerramento em outro acontecimento. Então o ato performativo sem fala se enuncia antes mesmo da ação, da máscara, do lugar e da própria enunciação. O conceito impõe anteriormente a designação para o acontecimento e deixa assim pressupostas as funções do enunciador e talvez ainda mais a do(s) enunciatário(s). É a performance que antecede a performance e estabelece uma espécie de contrato que produz seus efeitos normativos na relação entre quem expõe e quem participa do acontecimento performativo.

Mas o enunciado não dito pode ser interpretado de outra forma, por isso o termo performativo do ato contém uma dimensão irreduzível da ausência, pois ele acontece em sua marca e se revalida em cada repetição, porém, o que se lhe é atribuído como diferença, está já inconscientemente implícito na intenção do enunciado, mas ainda ausente até quando se torna manifesto.

Nesse sentido a marca é marca e carrega o germe, o grão e a *gramma* de sua própria ausência e não depende essencialmente da escuta ou da participação de um 'outro' que seja afetado pelo termo performativo pois, no entanto, o ato surte seus efeitos, mesmo que estes sejam respostas/reações fictícias. Diante do enunciado:

- Ando sem sair do lugar!

Seus efeitos de sentido são alcançados, mesmo que a caminhada aconteça numa calçada, e não na esteira do *ato sem fala*.

Com isso, pelo exemplo acima observamos o duplo enraizamento da noção de ato, tanto na presença quanto na ausência de um contexto normativo que caracterize (regulamenta), a marca do termo performativo. Ele retém por si os atributos que satisfazem determinadas condições ou acordos que lhes permitem ter sucesso independentemente do contexto. Estes atributos, ao que parece, são exteriores ao próprio discurso e devem incluir outros eventos que aqui também não pretendem ser figurados sob a denominação de contexto nem mistificados sob alguma perspectiva transcendente.



2.9- CIRCONFISSÃO



Fig.31-CIRCUNCISÃO:Objetanel de Cu (cobre) e performance. Confeção e performance, I.Kcapabaryibe. Foto, autor desconhecido. Barbalha - Brasília, 2013.

Circuncisão, eu nunca tinha falado sobre isso: limites, margens, marcas, anel de fechamento, aliança, dom, sacrifício, a escrita do corpo, pharmakos, cortar ...

J. Derrida

Relato fragmentário sobre o *começofim* de um par de alianças. Por Eder Sidad (ES).

ES: - *Quando é feita uma aliança de casamento, tem o Cu que será atravessado por dois dedos no momento de sua consagração! Cobre!*

O ônus do termo *Cu* cobra o compromisso das alianças de casamento. Cobre a notação química do elemento cobre - *Cu* - na tabela periódica. Elemento químico usado na liga metálica que dá origem ao anel produzido e utilizado no trabalho acima (fig.31) e também

nos jogos *tra-errantes* das Composições Urbanas.⁴⁵ Restituição do anel de couro retirado do pênis, simbologia da união e da destruição, brilho e ofuscamento provocado pela lâmina, o metal, o sangue, o hímen, o desgaste, a penetração, o conjunto de instrumentos fálicos da artesanaria joalheira. Cobre-se dinheiros e afetos. Cobre-se do cobre, coberto de muitos sentidos e acontecimentos.

O *Cu* acontece nesta proposta circuncidada pela apropriação eclética do termo derridiano ‘*circonfission - circoncision*’ (DERRIDA&BENNINGTON,1996) para produzir um significante escritural do corpo traduzido e traduzível em sentidos múltiplos mas numa forma tridimensional em particular: a do aro; ou anel do *Cu*.

O *Cu* é elemento químico imprescindível para o endurecimento do anel em sua liga com a prata (Ag) e com ouro (Au). Embora seja quase imperceptível, o anel está sob a autoridade do *Cu*. Por isso o anel do *Cu* cobre os dedos atravessados que cobram o gesto anelar.

No anel do *Cu*, a química deste elemento fica pouco aparente no aro, pois está diluída na solução de prata e ouro mas fica lá, invisível, na aliança do casamento, ao longo da sua duração.

DERRIDANDO e DERRISÓRIO; estão essas palavras gravadas em baixo relevo no baixo corporal das superfícies dos anéis dos *Cus*. Enquanto peças de ourivesaria, permanecem atribuídos de todos os seus traços convencionais e de uso mas, provisoriamente, estarão suspensos numa marginalidade provocada pelas performances das quais participam (fig. 32) e, num futuro próximo, serão fundidos.

Transmutação em experiências autênticas, estes anéis dos *Cus* em performance instauram outras dimensões de sentido e assim se afastam dos seus atributos funcionais. Apresentados em performance, afirmam seu caráter *subjéttil* de *rastros* de pensamentos, metaforizações de metáforas, signos de signos, inscrições que registram derivas de uma experiência textual de leitura esparsa e recente de trechos e termos ‘derridianos’ surgidos aqui e interpretados sob o risco próprio de uma *circonfissão*.

⁴⁵ C.U.= Composição Urbana; idéia elaborada pelo Grupo de pesquisa Corpos Informáticos. Refere-se a “Arte não monumento, não obra, não objeto, composição urbana (C.U.) pedaço de coisa abandonada na praia, na relva, nos cantos, que cria limo[...]Arte que busca o errante, o tra-errante, por oposição ao traficante. O traficante, tra-ficante, de certa forma fica, quiçá no tráfico. O tra-errante é trans errante, já foi *flâneur*, anda perambulando, busca nos contornos, beija com a língua e sente os sabores degustados” (MEDEIROS&AQUINO,2011, p.17).

Apreensões rasas e fragmentárias produzem circunstâncias de sentido para a ficcionalização de possíveis relatos sobre realidades que perpassam metaforicamente o anel do *Cu*.

Quando penetrado por dedos ou atravessados por agulhas cirúrgicas que são iguais a unhas de gato, os anéis dos *Cus* são costurados e nelas pendurados. A unha de gato está fincada na parede e perpassa o anel do *Cu* por dentro deixando-o assim suspenso, o que põe em relevo o seu caráter de objeto ao mesmo tempo em que o transforma em emblema.

Da *unhagulha* pende um fio negro cicatrizante, o mesmo usado para re-unir a pele do prepúcio circuncidado pela mesma *agulhunha* de gato, até a ocasião dos nós desfeitos que levam à queda os anéis dos *Cus*: “ - Eu só penso assim porque o faço a partir da questão da instanciação dos papéis que eu já evoquei” (STIEGLER, 2007, p.61).

A agulha permanece fincada na parede sob a forma dourada da unha do gato enquanto após a queda dos anéis que se sucede aos nós⁴⁶quando desfeitos, os *Cus* são fundidos inúmeras vezes, ‘derridando’ *différences* derrisórias em outros nomes e apropriações rasas que dão curso ao intercurso erótico que encerra estes *affaires* entre tantos negócios.

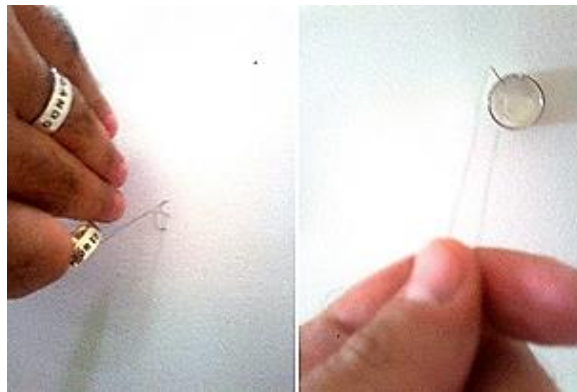


Fig.32-CIRCONFISSÃO: Performance. Por I.Kcapabaryibe. Galeria Piloto, UnB. Fotos do artista. Brasília, 2013.

⁴⁶ O nós aqui, além de ser propriamente ‘amarração’, é também alusivo à acepção segundo a qual “O nós deseja o outro e si mesmo, capazes de secreções e contaminações. É somente no seio de um nós que contágios, capazes de gerar heterogeneidade, pluralidade, prazer, arte, podem ocorrer. (MEDEIROS, 2006, p. 51). Segundo o filósofo Bernard Stiegler, a adoção do nós, inserido no seio de um grupo de amigos que compartilham trabalho ou lazer, ou uma comunidade de profissionais (artistas, filósofos, etc.) “se dá necessariamente sob o compartilhamento do tempo (calendário) do espaço e da linguagem” (STIEGLER, 2007, p.94).

É neste comércio entre pessoas, termos, ferramentas, sentidos, máquinas e utensílios que se dá o jogo que revela a qualidade erótica das artesanias. O intercuro entre indivíduo, máquina, pessoas, ferramentas, artefatos, departamentos, ateliês, sistemas e organizações são necessários para que a performance se realize, surta seus efeitos e produza sua erotização.

Existe algo de sexual sobre a performance nessa artesanaria que envolve o negócio e nesse negócio que envolve a artesanaria. A fricção, o movimento e a repetição do movimento da lima e muitas das formas fálicas estampadas nos desenhos das ferramentas. Tudo concorre para a conformação de um aro que será penetrado pelo dedo.

Em sua preparação, poderá haver implicitamente a ilusão dos negócios que se sucedem no trabalho, ou antes e depois dele, por que muito mais do que considerar a performance nos negócios, haverá de ser também considerada a existência múltipla dos negócios na performance, numa economia em que não está em jogo apenas o capital sexual.

A erotização da artesanaria é uma performance que, invocando significados sexuais, produz diferença pela força que põe em fricção a ficção e o fato sobre o falo enquanto falo. Considere-se os âmbitos de significados que carregam as frases ‘fazer sexo’, e ‘fazer anel’. A primeira trata do ato em si, e a segunda de incluir a fricção da artesanaria que não condiz em nada com a realidade do ato sexual apesar de, comparativamente, ao acontecer, a esta artesanaria imprime-se a estampa do intercuro que pode ter algo em (in)comum com seu vigor ou delicadeza nas pulsações, respirações ofegantes, acolhimentos, penetrações, fricções e ficções, sem esquecer o suplemento abstrato que chega pela parcela lasciva da economia imaginativa. Não se trata de uma projeção não confiável ou de um fingimento, antes disso é a manifestação do potencial implícito que amplia o investimento e leva ao sedutor e promissor risco da ultrapassagem dos limites.

Assim, pela re-combinação de comportamentos e ações anteriormente vivenciados fazem-se transitar o artesanal do erótico e o erotismo da artesanaria. Em novas combinações, surgem novos contextos e ocasiões para negócios sem que isso seja somente resultado do esforço hermenêutico empreendido para a extração de um sentido marginal, mas também um desafio à própria aparência do acontecimento, que então passa a dizer outra coisa, algo mais que lhe é suplementar.

Se este movimento responde à demanda desejante que faz permutar a aparência do anel em orifício penetrável, fica então aí também plasmada a força que anuncia o sintoma do desejo transmutado em paralogia.



2.10- L'OBJET CACHÉ

Reencontrado. Apresentação em texto *verbivisualquebrado* composto por fragmentos textuais encontrados sobre objetos encontrados a partir das Performances duracionais. Abaixo dois objetos performantes em casos de performance duracional de objetos. Dois



Fig.33-OBJETOS ENCONTRADOS, ESCONDIDOS E REENCONTRADOS: *Extendedperformances*.
Concepção e ações, Eder Sidad. Brasília, 2010-2016.

fragmentos metálicos teatralizados (fig.33) permaneceram fixados na linha da emenda do chão por seis anos. A ponta do pé (fig.35) indica o local da fixação. Demarcação de local, vista aérea. Praia em frente ao Chémin des Graniers em St. Tropez em 2005 ainda por ser reencontrado objeto submerso Registro em desenho (fig.34) de objeto escondido e (acima direita) fragmento revisitado e reencontrado e (abaixo esquerda) local de ocultação de objeto. Ao ser encontrado ali, naquele momento, o objeto é imobilizado. Estando fixado, permanece esperando o reencontro em tempo não previsto e (abaixo direita) ocasião de ocultação de objeto (desenho) Horário de início e término do ocultamento. Brasília. 2010 os fragmentos metálicos foram encontrados ali naquele instante e logo depois encravados na linha em frente ao pé de E. Pied. Vagueza Precisa ser mencionada sobre o *objet trouvé*. L'Object caché torna-se paralisado por muito tempo. O continente o guarda e o imobiliza. Os objetos acima performaram durante seis anos e estão na página. O Objeto abaixo está submerso há 11 anos aguardando reencontro e o tempo é o que transforma o

extraordinário em ordinário Como - palavra que institui a possibilidade da analogia: ex: A como B a Paisagem como escultura que esta fagocitose de geofagia e urbanofagia assegura ocultação. A porção isolada no campo inferior esquerdo do retângulo vermelho é a rocha que guarda o objeto encontrável Rocha Carla pela borda no canto. Está ficando desde que ali submersa quem comeria A paisagem come a pedra. A escultura é

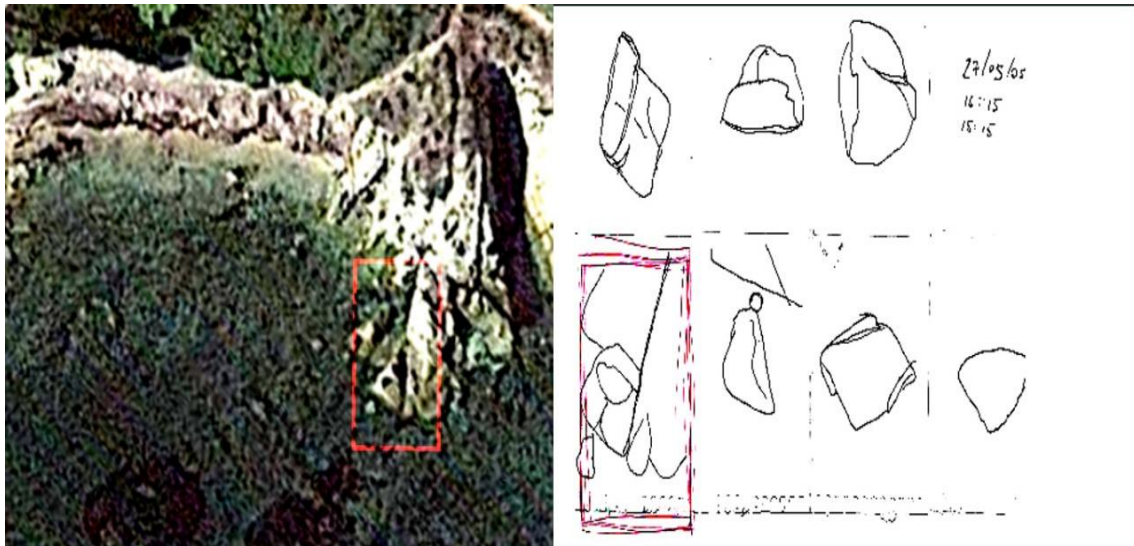


Fig. 34-OBJETO ENCONTRADO, ESCONDIDO E AINDA ESCONDIDO: *Extendedperformance* e fotomontagem com imagens do local e registro em desenho da ação inicial. Por Redoua Sissou. St. Tropez, 2006.

Indecidibilidade e Heterofagia Habita-se e não é assujeitamento pela corrente aquática. Acomodação senão à sua própria forma em Nomadismo ao habitar o fluxo mas *enclavadoobjetoencaixado* embaixo da pedra parcialmente submersa na perspectiva de que desenvolve Performance não sendo linguagem mas sim procedimento, que resulta em ressignificação. Depende de uma intencionalidade do objeto pois ele chama e a paisagem é quem chega assobiando no imersivo abaixo da rocha. Não é linguagem porque não depende de algum sistema de códigos ou gramática, e sim de um determinado ‘arranjo’ de signos numa temporalidade que lhes é própria e contrastante em relação à temporalidade do cotidiano comum. Questão do hábito em torno do objet caché, c’est important comment une fenômeno implícito ao processo de ressignificação. A ressignificação como um tipo de significação e sendo as duas formas semioses, ação inabitual de O singular que emerge após muito tempo, seis anos, fixado na linha em frente aos dedos do pé de Pied em arranjos de signos que promovem descontinuidade. Exemplo: ANDO ENQUANTO MEÇO E ANDANDO PARA, PARAMETRIZO são frases que reportam à ação de caminhar lentamente, na qual é ressignificada não só a ação de caminhar para medir ritmicamente o compasso da caminhada pelo Chémin des Graniers

mas também a ação do observador do cotidiano visto como o observador do opavivará vendo Duchamp que vê através do Grande Vidro de uma janela no alto da encosta da montanha em Saint Aygulf no deslocamento do objeto e criando outro contexto. Não se saber do deslocamento do objeto, mas mudança de significado, podendo ser objeto, qualquer Objeto deslocado no seu uso x sentido deslocado em seu uso comum Resignificação e sua relação com: significação, hábito, performance, semiose, semionauta, escritura e com a Anne Cauquelin em território de fluência, no contexto dos



Fig.35- OBJETOS ENCONTRADOS, ESCONDIDOS E REENCONTRADOS:Localização e ocasião inicial da cravação dos objetos. *Extendedperformance*. Concepção e ações, Eder Sidad. Foto; Transeunte. Brasília, 2010.

cotidianos sendo potências para estetização da experiência. Este fenômeno é possível devido à (condição contemporânea). *Deleuzeandoestado* de imanência: a obra destrói o comum. Ela não é representativa apresentação / experiência-apresentação / histórico pois Qualquer coisa banal detém a dignidade de acontecimento singularidade do singular, caráter de exceção excepcional, Radicalidade transcendental anti-cética faz ver o acontecimento em tudo antisséptico, pois o acolhimento incondicional (hospitalidade) ultrapassa a ação feita por puro dever de contaminação, esta última não se ultrapassa infecciosamente. Se como diz Derrida, a atualidade é um artefato, é preciso desconstruir os componentes dessa 'artefatualidade', atualidade é artefato (teto em torno da desconstrução). O ponto comum entre todos os objetos que classificamos como 'obras de arte' reside em sua faculdade de produzir o sentido da existência humana (de indicar

trajetórias possíveis) dentro desse caos que é a realidade. E é em nome dessa definição que a arte contemporânea - em bloco - é hoje desacreditada, geralmente por aqueles que veem no conceito de 'sentido' uma noção preexistente à ação humana. Uma pilha de papel, para eles, não poderia entrar nas categoria das obras de arte, porque consideram o sentido como uma entidade preestabelecida que ultrapassa os contatos sociais e as construções coletivas. Arte como arte e a vida como arte quando existe a arte para a arte, e ANDO ENQUANTO MEÇO E ANDANDO PARA, PARAMETRIZO a arte para a



Fig.36- OBJETOS ENCONTRADOS, ESCONDIDOS E REENCONTRADOS: Des-encravação do primeiro objeto. Ação e foto: Eder Sidad. Brasília,2016.

generalização. Ao contrário das interpretações formalistas e idealistas da arte, o diálogo principal daqueles que fazem vida como arte não é com a arte, mas com tudo o que resta, onde um evento sugere outro. As performances da vida cotidiana fazem acreditar - elas criam as realidades circunstanciais locais e jogos-leis que regram re-encenam. Em performances de 'faz-de-conta' a distinção entre o que é jogo real e o que é fingido no momento, dificilmente extingue alguma atividade humana que não detenha alguém, em algum lugar. Normalmente, a tendência neste século foi de dissolver as ligações que separam a atuação da não-atuação, a arte da não-arte. No final de uma linha, está bem claro o que é uma performance, e o que é uma obra de arte; na outra ponta, já não existem

mais estas clarezas. Se o prateado e o dourado não podem ser vistos como emanção na performance para a formação em cor luz, então qualidades de brilho abreviam pequenas mutilações na inscrição da memória do brilho da superfície polida do objeto submerso na Plage des Graniers e, a reflexão de sua superfície está quase (in)visible. Contraposição da visibilidade pela reflexão da superficinvisibilidade em imersão oculta de opacidade. O Substituto de um estímulo perceptivo que está guardado submerso e apresentado pela imagem que induz a um sonho especular. A imagem preenche e é

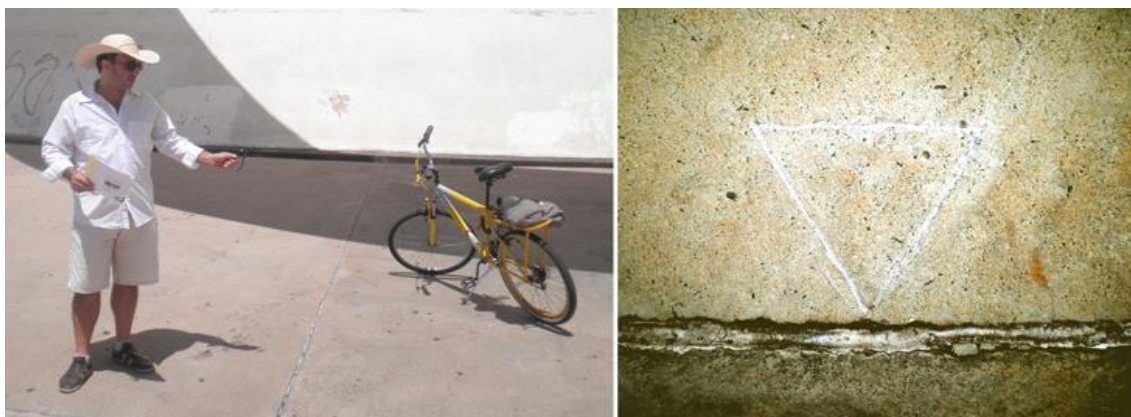


Fig.37- OBJETOS ENCONTRADOS, ESCONDIDOS E REENCONTRADOS: Ocasião do re-encontro com o objeto e gravação no solo (E. Sidad), indicativa do acontecimento. Fotos:(esq.) Transeunte. (dir.) E. Sidad. Brasília, 2016.

preenchida pela identificação crescente entre estímulos representativos e estímulos reais em congruência. O que é conhecido de um corpo, ou o que dele é esperado intervém no metabolismo semiótico de sua percepção. Semiosesincrometabólicas rolam mesmo que se saiba que o que está adiante é signo de algo mais ou apenas uma imagem visível que se oferece à percepção. Um argumento a favor do poder dos estímulos substituídos poderia ser que, em geral, temos reações sexuais (genuínas) diante de imagens de corpos humanos, como ocorre com foto de atores ou de modelos para revistas pornográficas. Nesses processos de excitação, ANDO ENQUANTO MEÇO E ANDANDO PARA, PARAMETRIZO a imagem que tem um papel secundário, enquanto que o primário foi desenvolvido pela fantasia e pela força do desejo. Metáfora-pela mimesis, guia a reapropriação do sentido. Auto destruição da metáfora é consequência de sua generalização. Fronteiras: conceito/metáfora x filosofia/retórica. Metáfora da metáfora. Derrida diz o *Stratum* metafórico é aglomerado inominável dos trópicos.⁴⁷ ▼

⁴⁷ A metáfora está subordinada ao tematismo da sintaxe: Metáfora: deslocamento do tropo ao movimento trópico, sendo tropo, proposição sobre o que é a figura e o aglomerado de figuras. Há a passagem da metáfora ao tropo, mediada por termos que já evocam figuras de retórica. “Tropo” entre aspas de Derrida. A atribuição de aspas evoca um dizer de outra forma ou a instauração de um nome, e isto é um aspecto performativo da linguagem assim como o enquadramento empilhado em traduções adequáveis ao(s) uso(s)

2.11- THE BOX



FIG. 38-THE BOX: Vídeo, 5 min. Câmera, Carla Rocha e Fred Sidou. Edição, Fred Sidou. Fotomontagem, Araryi Gighbóia. Brasília,1997.

THE BOX, 'A Caixa' é uma denominação. Se URUMUSSU é denominação que aparece como surgimento a partir da visualização de uma folha pendente (ver fig. 65, pág. 201). THE BOX é um encerramento dado pela caixa que poderia ser Caixa e é o invólucro, o perímetro e o crânio. A aderência a THE BOX, ao invés de A CAIXA é pela pronúncia pontuada pelo som do X ao final e uma possível conotação sexual quando o protagonista é a boca e o testemunho principal é o ouvido com um nariz ali próximo (fig.38).

O enquadramento de uma boca estática fixa em vídeo o gesto lascivo. Lábios brilhantes e úmidos mexem-se. A boca afônica, no vídeo geme-GAME, joga e lança. Alternam-se com imagens de narizes, olhos, outras bocas e orelhas que fundem-se no centro do quadro

ou inadequação para e por oposição ser tradução como destituição da função de uso (fig.36) contudo esta permanece representada no próprio objeto como atributo essencial, mesmo estando subjacente ao sentido próprio de sua apresentação em contexto deslocado. Acontecimento. Evento-incondicionalidade, irrupção, ainda não preso às séries de causas e efeitos. Sua acontecimentalidade "pura" é como o gozo de uma mística erótica fora dos limites. Qualquer coisa banal detém a dignidade de acontecimento, evento singular, caráter de exceção excepcional QUANDO ENTRA EM PERÍFRASE. Circuncisão-confissão circunfissão excrição são estruturas de perífrase. Manter-se em circunlóquio. Se lançar no campo do aleatório é escrever sur vivre/escrever sobre a vida/escrever sobre viver e sobreviver. Aliança da circunscrição de l'objet caché implica sacrifício, alguém, sublime. Confissão é gênero e implica verdade na ficção registro simulado-ficção, para abordagem de registros de Escrita como gramáticas do(s) eu(s) jogados na (fig.37). Testemunha: memória de quem me sobrevive para assistir o desaparecimento provisório. Testemunha é para o outro. Em todo lugar que se jura, a sombra do perjúrio está lá. Além das obras de arte compostas está um mundo desfocado de performances "acidentais" ou "incidentais". Existem muitas maneiras de fosqueamento e ocultação para o *exobjeto escondido* da fotomontagem da (fig.33). Entender a performance. Qualquer evento, ação e comportamento podem ser examinados "enquanto" performances. Utilizar a categoria do "enquanto" performance tem suas vantagens. Pode-se considerar as coisas provisoriamente, em processo, enquanto elas mudam através do tempo distinções claras entre "enquanto" performance e "é" performance estão se extinguindo. Isto faz parte de uma corrente geral, que se direciona para a dissolução das fronteiras. Cada vez mais as pessoas experienciam suas vidas como uma série de performances conectadas que se sobrepõem.

televisivo pela ação do efeito digital *wipe*, disponível em equipamentos de edição de imagens. Este recurso permite a exibição, no mesmo quadro, de duas ou mais imagens diferentes simultaneamente sem sobrepô-las.

O vídeo, similarmente ao cinema, é um meio que permite a representação do movimento dos corpos. No momento da gravação, é possível que existam múltiplas possibilidades de escolha e mudanças contínuas das angulações, enquadramentos e deslocamentos, não apenas do ponto de vista da câmera, mas também considerando as possíveis situações do objeto registrado.

No próprio decorrer do registro das imagens esses fatores contribuem para a geração de imagens-fluxo. Dessa maneira, a imagem dos corpos no vídeo não se demora em posição e enquadramento únicos. Ela é impressa numa sequência de frames que registra, uma a uma, como os fotogramas da montagem cinematográfica, as transformações contínuas do corpo.

Se a *montagem narrativa* privilegia o tempo, a *montagem expressiva* privilegia o espaço e a simultaneidade. Neste tipo de montagem, são produzidos incessantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente e tornando mais viva a influência da ideia expressa pelo realizador, traduzida pela confrontação de planos. Ao mesmo tempo, no cruzamento audiovisual imprime-se o ritmo ‘pulsante’ no sequenciamento dado pela sincronização dos sinais visuais e sonoros. Com isso, são produzidas transições, ritmos e imobilizações breves dos movimentos da imagem.

As qualidades produzidas no cruzamento dos sinais visuais e sonoros sincronizados reproduzem os processos de acumulação, descarga e relaxamento, apontados pelo semiótico Wilson Coker como fundamentais aos processos rítmicos em qualquer sistema assim considerado. O ritmo, em suas três fases recorrentes *arsis*, *thesis* e *stasis*, pode ser percebido tanto na erupção de um vulcão quanto no processo de desenvolvimento de uma árvore ou mesmo na emissão de um único som (COKER, 1972). Isto quer dizer que o ritmo pressupõe recorrência mas nem sempre precisa ser simétrico, assim como acontece em THE BOX.

O vídeo possui três partes. Na primeira e na terceira, semelhantes, são ressaltadas imagens da boca e dos vegetais. Em alguns momentos, acontece uma interrupção que rompe bruscamente a sequência repetitiva do audiovisual retomada logo a seguir. Na segunda parte, corre a sequência de imagens sobrepostas de partes dos corpos misturadas com

imagens de orelhas, mãos e outras partes. As imagens de partes da cabeça, por sua vez são emolduradas por imagens de plantas e toda a sequência é sincronizada com o som ritmado de uma ‘música eletrônica’ (reproduzida invertidamente) e do canto de cigarras, elas próprias potentes caixas de ressonância que produzem o zunido intermitente característico. Este som vertiginoso é o fundo acústico da alucinação que irradia do ouvido para o crânio e do crânio para o corpo e conduz seu comportamento numa espécie de transe induzido pela sincronização dos estímulos.

Para realizar as sincronizações, é utilizado o dispositivo *A/V.Synchro* (sincronizador de áudio e vídeo) disponível em alguns aparelhos de edição em vídeo, por meio do qual são produzidas alterações nas imagens em função dos sinais sonoros. Alguns exemplos de alterações são: breves imobilizações do movimento das imagens (efeito *still*); aumento ou diminuição da saturação de suas cores (efeito *paint*); fragmentação da continuidade de seus movimentos (efeito *strobe*); transições entre seqüências e quadros, além de outros. A sensibilidade do dispositivo pode ser regulada, o que o faz reagir com frequência e duração variáveis. Sua ativação induz a um ou mais efeitos visuais previamente selecionados, os quais permanecem visíveis enquanto duram os sinais sonoros que os ativam.

Embora o sinal sonoro induza as alterações dos movimentos na imagem, no equipamento utilizado não é possível selecionar timbres e usá-los para produzir os mesmos efeitos. Porém, depois de várias experiências, foi possível perceber que o dispositivo apresenta maior sensibilidade a sons de baixa frequência predominantemente mais graves. Isso pôde ser observado quando, durante a ocorrência simultânea de sinais graves contrastados com agudos, os primeiros ativavam o dispositivo com maior rapidez e intensidade. Dessa maneira, a reação do equipamento ao sinal que transmite o som de baixa frequência, de certa forma se equipara à sensibilidade dos tecidos corporais, que se vêm sensibilizados, mecanicamente, quando expostos às baixas frequências dos sons graves. No vídeo, os planos sonoros e visuais se cruzam e reproduzem a sinestesia da imagem que reage ao som, assim como no domínio corporal, a sinestesia resulta do cruzamento das impressões de diferentes planos perceptivos.

Em *THE BOX*, a economia de planos afirma por iteração, a decisão. Essa expressão lasciva da boca desejante e desejada e a complexificação das imagens dos corpos é intensificada pelo aperfeiçoamento das máquinas gravadoras, cada vez menores e capazes

de revelar pontos de vistas que reafirmam, sob um outro olhar, intensidades desejantes até então pouco percebidas como expressão corporal.

Esse corpo, plural e mutável é apreendido por um olhar e uma sensibilidade que se tornam progressivamente mais ágeis, uma vez que, através da produção sígnica, a linguagem se renova e se desautomatiza, ao mesmo tempo em que torna o corpo objeto de erotização num contexto que se supõe transgredido.

O termo 'transgressão' é usado no sentido de algo não significativo se comparado com o que é socialmente significante e, conseqüentemente, com o que opera certos efeitos sobre os demais. Comportamentos privados (urinar-se, masturbar-se, etc.) têm também sido examinados e são parte do arsenal do *performer* (GLUSBERG, 1986, p.113).

O corpo se mantém em coexistência consigo próprio e reflete, em toda a exterioridade, o compasso pulsante dos seus ciclos. Os ritmos biomecânicos e psíquicos, as batidas cardíacas e o compasso da respiração são exemplos de marcadores das modulações corporais que estão em simetria com a tensividade própria do vídeo, em sua forma e conteúdo enquanto os orifícios corporais são atratores como buracos negros sendo buracos negros da *rostidade*. Zunidos de cigarras ressoam os ruídos escutados por dentro do corpo reestabilizado em transe. Signos biossemióticos atualizados em proto-oralidades límbicas escorrem pelas bocas úmidas e desejantes quando os olhos se reviram no tremor dos seus nistagmos verticais. "O corpo é um espaço e um tempo, dentro dos quais se encena um drama de energias. O exterior é um conjunto dos começos e dos fins" (VALÉRY *apud* TATIT, 1996, p. 204).

E na relação que se estabelece no plano físico, entre o interior do corpo e o mundo exterior, é pela boca que internalizamos e externalizamos parte de nossa experiência, não só pela respiração branda ou ofegante, mas também ao mesmo tempo em que falamos. Ouvimos o falar sempre presentemente à caixa craniana, enquanto a boca faz da respiração palavra que irradia todos os substitutos dos substitutos verbais que se articulam em linguagem e organizam a experiência. Será?

Imagens acústicas se formam e são todas postas para fora mediante os sons que a boca produz, com ou sem prazer, mas submetidos à sua intransponível soberania. Assim, a boca é mais do que um órgão central cravado na caixa craniana, mas também um lugar privilegiado para qualquer idealidade, pois pode dizer, obrigar a ouvir, mutilar e vomitar, gemer, rir, silenciar e incorporar. Sorver e excretar enunciados.

Cada enunciado corresponde a colocar em circulação um duplo, uma cópia do pensamento, um suplemento que acompanha o ato de proferição que substitui o substituto e o substituído. O ato de ficção por ser proferido, passa assim a ser ocorrência e acontecimento; uma ficção está sendo verbalizada pela fricção da língua que produz o envio da palavra proferida pela boca encravada.

Paradoxalmente destinada a permanecer maior parte do tempo vazia, a boca é quem produz o preenchimento que suplementa simetricamente, pelo estofo da palavra, os espaçamentos dos tempos e lugares. Mesmo calada, o ambiente já se faz previamente preenchido pelo enchimento da palavra emanada pela boca e retida na memória através do ouvido.

Entre outras carnes que estão compreendidas mais entranhadamente com a ação invisível dos substitutos dos substitutos e substituídos mediados por imagens acústicas que os sons imantam, o ouvido, conjuntamente à boca, é outro buraco do crânio pelo qual se forma o eixo no qual se dá a relação instantânea entre o falar e o ouvir. É o próprio fundamento e substrato carnal exemplar da lei *fonologocentrista* na qual estamos imersos pois a estrutura do falar compreende o ouvir enquanto se fala, inclusive no plano anatômico pois, as cavidades e tecidos do corpo se interligam e canalizam os sons por meio de vibrações cranianas principalmente.

Quando falamos, sobre o que falamos estamos em concordância absoluta entre os contínuos corporais e semióticos. Neste processo, a interioridade é expressa diretamente enquanto a inteligência e o discurso estão ligados. A boca e o ouvido não se dissociam como talvez possa acontecer na relação entre outros órgãos de sentido e esta peculiar conjunção produz a relação que parece ser insubstituível quando observamos a predominância da lei *fonologocentrista* nos mais diversos contextos pois, a vizinhança dos olhos e dos narizes subsidiam experiências que serão narradas pela boca e ouvidas pela orelha.

Sob essa perspectiva, é como se, por conta de alguma decorrência biológico-evolutiva, estivéssemos predispostos-predeterminados a reproduzir indefinidamente a comunicação de base fonológica e involuntariamente com isso, fazer perdurar sua hegemonia. Mesmo as mãos que digitam e escrevem estão empenhadas na artesanaria do texto para informar pela língua e para a língua, o desenho do encerramento da *caixa fonologocêntrica*.



2.12- REDONDA



Fig. 39-REDONDA: Performance, registros e fotomontagem por Redouda. Icapuí, 2000.

Não há essência do rastro, sendo ele apenas efeito de um sistema de diferenças; só há diferenças ou seja, rastros de rastros e essa diferencialidade não se encontra em nenhum lugar determinado, seja ele empírico ou transcendental.

Jacques Derrida

A persistência desta imagem redonda (fig.39) está justificada por uma predileção transitória, por aquilo que ela faz rememorar. Redondas e sons das pedras. Espumas e habitação da memória somática do calor sobre a pele ao tempo em que pode evocar uma paisagem fria de tons azuis.

A sobreposição que faz possível a escolha de uma impressão está imantada em algo que pode ser 'dito' pela imagem e ao mesmo tempo em sua relação anterior com uma circunstância, sempre elegível.

Poderia corresponder ao instante de sua retenção por algum aparelho e à revelação do olhar de um autor naquele instante. Mas esta imagem, no momento em que se deu a retenção da paisagem, não estava submetida ao direcionamento do olhar do autor. O aparelho videográfico estava empunhado e funcionando à deriva, como uma espécie de

prótese maquínica acoplada ao corpo do autor caminhante em intersecções de *subjéteis* e *parergons* (DERRIDA, 2012) que agora inscrevem esta imagem redonda.

Em todo caso, um instante foi retido e produziu esta aparência aqui observável. Apresenta-se como *rastro* de *rastro*; *arquirrastro*. De forma análoga, *rastro* se faz representação que se faz *rastro* sendo *rastro* e representação coabitantes de uma circularidade que transmuta e ao mesmo tempo guarda no *arquirrastro* o *traço* do *rastro* assim como o representativo da representação da imagem - escritura.

Da ocasião ao registro. Da imagem que se desdobra e é suportada em diferentes diferenciações, disseminam-se semelhanças que se redobram e dobram ao produzir a diferença e a semelhança em sua qualidade própria e transmutante, com ou sem marcas de citação.

Seria possível indicar uma origem. A origem pode se dar no instante em que aqui ela é observada, mas também no momento da decisão de sair para caminhar naquela praia de Icapuí.⁴⁸

Nem mesmo tudo o que for possível aqui descrever, narrar, ficcionalizar ou textualizar enfim, determinará qualquer coisa. Esta imagem habita muitos lugares. Permanece em várias prateleiras e nuvens digitais. Leva consigo o *traço* de uma experiência somática. O calor costuma ser uma qualidade importante. Naquelas intensidades torna-se quase uma experiência-limite pois fica assegurada a refrescância de um mergulho. Contraste para saber-sentir o melhor daquele quente-frio.

Está assegurada a reprodutibilidade ilimitada que retirará a essência e a origem desta circunstância-imagem. Iterabilidade que a faz ser de Icapuí, ser eu, ser diferenciação, *brisura*, ser a convocação para uma fuga e um encontro com a paisagem, turvação a 40 graus e manchas muito bem caracterizadas na turbidez do mergulho na imagem.

Seja na ordem do discurso falado ou do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada 'elemento' - fonema ou grafema - constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos elementos da cadeia ou sistema (DERRIDA, 2001, p.32).

⁴⁸ Município litorâneo do Estado do Ceará, fronteiro ao Estado do Rio Grande do Norte.

Mas para chegarmos a este mergulho, chamamos de sistema toda a possibilidade de diferenciação situada pela imagem, antes e após ela mesma. Agora é possível uma lembrança sobre o percurso de carro antes de chegar a Icapuí. Esta imagem já faz parte de um arquivo porvir. Ao aproximar-nos de suas margens - *brisuras* - é visível sempre primeiramente um retângulo, o que é bem diferente da sua ocorrência no espaço sem delimitação da memória. Neste último, a certeza da ocorrência é tão evidente quanto o perímetro retangular que separa a dobra do que vem a ser a imagem e seu entorno não somente aqui no papel.

Contudo, são diferentes inscrições da imagem, na tela luminescente, na impressão da página, na impressão da memória (e que seja possível jogar com quaisquer topologias) que tentam convocar a *brisura* no *entre* que está naquela borda amarelada da imagem impressa. Entre a imagem impressa e a imagem luminescente da tela permanece o *rastró* da borda que anuncia uma inscrição.

Evidentemente o entorno branco de algum papel ou da superfície luminescente da tela antecede a inscrição da camada amarela e do miolo em que estão retidas manchas azuladas-acinzentadas, em gradientes violentos de temperatura (quente-frio) de durezas (aquoso-petrificado) e de permanências (aqui-lá).

Aquilo que está inscrito se manifesta por ser justamente excríção do que resta daquele lugar. Não apenas um lugar de Icapuí, mas também o lugar de sua visibilidade, na página, tela, projeção, memória e que submete seu olhador a uma perda. Se houve uma circunstância empírica para instaurar este significante representador (ou signo presentador) resta a dor, de resto.

Uma ‘verdade empírica’ pode residir na possível equivalência entre as partículas de pigmento azul que materializam a superfície colorida no papel e o reflexo da luz solar que, do choque com as partículas de hidrogênio da água, refletem a mesma cor, daquela mesma água refrescante que em suas ondulações, produzem uma espécie de *geoescritura líquida* na partitura dos sons espumantes.

Tais diferenciações são agenciamentos de *brisuras* entre topologias da visibilidade que estão naquela linha fronteira onde se confrontam a margem amarelada da borda e o vazio preenchido de *brancotelapapel*, ou entre a própria margem e o interior da paisagem representada e o *brancotelapapel*.

Compartilhamento de alteridades que inscrevem e excrevem a inscrição e a escritura da imagem ao texto, da memória à sensação, da decisão louca de ter ido e por vir entre o fora e o dentro desta imagem redonda no advento do jogo. O advento da escritura é o advento do jogo.

[...] apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de 'signo' e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse transbordamento sobrevém no momento em que a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites. Como veremos: esse transbordamento e esse apagamento têm o mesmo sentido, são um único e mesmo fenômeno (DERRIDA, 2008, p. 99).

A umidade e a liquidez do transbordamento está presente na imagem da citação acima, naquela imagem redonda e no vaivém das ondas em Icapuí. E o transbordamento está referido à margem. Margens de um contexto. Margens das formações rochosas que se elevam como pequenas ilhas de pedra nas circunscrições aquosas que nos permitem reter o melhor do duro e do mole. Do risco de estar na margem quando se é jogado pelas ondas e com elas sobre as pedras que se mostram e são apagadas pelo transbordamento incessante da marginalidade do mar litoral que transmuta a literalidade em litoralidade.

Contexto marginal da palavra litoralizada, margem do contexto e contexto às margens. O jogo faz transbordar o signo e enfraquece sua arbitrariedade. Por acaso esta imagem não estaria sendo desafiada? ou quer desafiar a palavra? ⁴⁹ Existiria alguma qualidade originária da presença?

Essas digressões não dependem absolutamente desta imagem redonda, nem de quaisquer circunstâncias fundantes, são apenas continuidades interpostas e sobrepostas. Significantes de significantes que se inscrevem sempre como *rastros*. Por acaso aqui é uma imagem em nítida e lúcida desapareição, uma imagem do apagamento de si mesma, por mais que o *rastro* não deva nada à nitidez, nem ao embaçamento ou à ruína.

⁴⁹ O signo é arbitrário? O jogo é arbitrário e transborda os signos e os significados tranquilizantes. O que acontece quando há DESAFIO? DES-AFIO = CEGAR A FACA. (*Insight* registrado em notas de orientação de Bia Medeiros)

Se são continuidades, então continuidades a partir de inícios indetermináveis, a não ser pela violência da instituição de uma arbitrariedade que situará a imagem, (e talvez sua representação) nessa circunstância restrita ao contexto de um enunciado de página.

Não se quer a totalidade, mas a *marginalitorialidade* dos intercursos sígnicos dessa escritura que é a imagem e ao mesmo tempo a paisagem e a experiência. A continuidade tomaria um espaço de tempo chamado *brisura*, permutada como efeito de *deportação* da linguagem.



2.13- DERIDEX WARIBIRD BATTLECRUISER



Fig. 40 - DERIDEX WARIBIRD BATTLECRUISER: *Esculturanave*. Frente e verso. 5,0 x 1,0 (cm). Prata, água-marinha, coral e zircônio. Confecção e foto, U. Soudeck. Jijoca de Jericoacoara, 2006.

Notas desejantes sobre o *subjétil* próprio da joia. Por Ídfero Decapo.

Assim como as partículas de frases, são os resíduos de prata e pós de ouro e cobre que restam da artesanaria metalúrgica. Eles são o *subjétil* da joia (fig. 40) e aqui sua origem. “Origem significa aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é” (HEIDDEGER, 1977, p.11).

Rasps de metalidades são aparadas na gaveta, fundidas e laminadas novamente, engastadas sob outra forma, cortadas e talhadas sob o *rastro* da lima.

Depois de feito o miolo da joia iremos tratar do seu revestimento e de sua camada externa. Iniciamos com os abrasivos mais fortes. As primeiras limas irão extrair as rebarbas e os relevos agudos das corrugações indesejáveis que se formam em algumas porções da superfície da quase-joia, da joia-objeto, da joia-amuleto ou do metal rasurado pela ação da mão quando se dá o curso devido no toque da artesanaria. “O cérebro recebe do toque da mão informações mais confiáveis que as imagens do olho” (SENNET, 2013, p.170).

Do trabalho da lima sobre o volume denso e impermeável do metal, dá-se a ver, pela subtração do impróprio, o que a exigência de uma memória solicita. Mas o instrumento empunhado muitas vezes se estende numa performance em que o corporal exige apenas o raspar pelo raspar, o viver das tensões, sons, impactos, cheiros, temperaturas e pressões que são as finalidades, enquanto o metal e a artesanaria são apenas meios. Raspar, arrancar, forçar, conformar mais que terminar pois...

Eu podia limar, cortar a figura mais uma vez de uma maneira diferente. Sempre por atrito, certamente, e raspagem, mas dessa vez acompanhando a obliquidade dos dentes de metal, molares contra mós. Mas a agressão que reduz desse modo a superfície é destinada a polir, afinar, ajustar, enformar, embelezar, também salvar a verdade do corpo ao mesmo tempo em que o depura, purifica-o, subtrai-o às impropriedades ou excrescências inúteis. A subtração do impróprio tem uma virtude de tornar visível e de catarse (ARTAUD *apud* DERRIDA&BERGSTEIN, 1998, p. 118).

Esta extração de material, é a decapagem pela qual aos poucos é revelada, na duração lenta da artesanaria da usinagem, a imagem aguardada pela exigência de uma memória pura. A predição se torna densidade metalúrgica e impenetrabilidade no maciço esculpido e alisado pela lima enquanto o desejo pelo brilho atrai, mas também repele pelo ofuscamento. O fosqueamento atrai porque trai a irradiação do brilho que suporta o espelho que suporta a semelhança polida do mimético. Nas irradiações da superfície que é polida a cada etapa de refinamento, conforme a granulação da lixa, aumentam sucessivamente o mimetismo e o assemelhamento.

Entre 800 e 850 graus as chamas do maçarico tornam o metal incandescente fundido, o que viabiliza sua conformação em lâminas ou calotas, assim como a união de partes

mediante o procedimento de soldagem, entre outros eventos que temporalizam este tipo de des-construção.

A joia está imantada de fetiches. Sua própria genealogia material já constitui um deles. Cada porção deste objeto representa a temporalidade de sua artesanaria, se esférico e com polimento espelhado ou com sinais da mancha opaca provocada pelo fogo. Sendo as lixas, as limas, o maçarico e os demais instrumentos, artefatos de uma escritura da artesanaria, esses instrumentos estão compreendidos no exercício que se pretende ver atravessado pela escritura literária e filosófica ao procurarem espelhar mutuamente suas funções no investimento do sentido poético.

[...] eu quando pinto é de outra maneira que escrevo. Digo não à gestualidade rápida e trabalho com camadas, *debris*, restos e ruínas, uma textura sobrecarregada de códigos, tempos e inscrições, jogo de dobraduras sem começo nem fim, superfície arquivo, superfície memória. No pintar e no lixar, acrescentar e rasurar, até conseguir uma superfície matéria lixada e polida, superfície *vélin*. Até que só restem as rebarbas e as aparas, as farpas, até o traço do quase nada, de um só quase relevo, só uma quase marca, impressão longínqua, na marca do que já não está, do que ainda não veio, do que já se apagou, do que vem sem que se veja (BERGSTEIN in NASCIMENTO, 2000, p.125).

É nessa circunstância que irrompe o surgimento de Deridex Warbird Battlecruise (DWB) do lento e paciente trabalho da artesanaria que vela superfícies, revela transparências e se apropria do estaleiro espacial do *Império Romulano* do seriado de ficção científica *Star Trek* (Jornada nas Estrelas) num instante analógico.

No espaço ilimitado da bancada de ourivesaria, não há direções relativas à sua inscrição em quaisquer espaços possíveis, seja no espaço ficcional normatizado pelas futuras tecnologias do tele-transporte entre mundos, ou no espaçamento de transição que leva a DWB a conquistar outros espaços, como por exemplo, os espaços apropriados pela semelhança fônica do seu nome e o termo Deridex (Derrida+ index). Deridex é um dos portais entre mundos e produz seus efeitos durante a navegação no *website* Idixia ou Deridex, constituído por uma rede de hiperlinks que interligam termos de Jacques Derrida (JD) em seu espaço navegável.⁵⁰

⁵⁰ Nesta relação, atributos das naves tais como a capacidade de deslocamento entre mundos, são aproximados à experiência de navegação que o site *Idixia* (ou Deridex) promove quando, pelo acionamento dos *hiperlinks* é possível deslocar-se entre diferentes 'tópicos' do texto Derridiano. Esta analogia é

Não é por acaso que JD se interessa por figuras ligadas às diferentes formas de registro, das marcas e que evocam uma arqueologia, por meio das quais se produzem diferimentos, ao tempo em que testemunham eventos passados. Na atualização em que DWB relaciona *website*, nave espacial e objeto escultórico, ocorre a arqueologia sobre suportes, instrumentos, circunstâncias e superfícies de uma artesanaria na qual a bancada de ourivesaria é o estaleiro espacial terrestre que produz o estaleiro espacial ficcional das naves navegadores do espaço virtual Derridiano.

A DWB sempre existiu como artefato metalúrgico, essencialmente atrelado ao imaginário da metalurgia e ao imaginário das odisséias intergalácticas. O que a difere de uma joia é sua propulsão, acionada por conversores de energia quântica ao invés de maçaricos. Sua velocidade leva às realidades multidimensionais, ao inaudito.

- Au!

Aurum, algum Animal tripulante faz lembrar o símbolo do ouro na tabela periódica, cujos elementos químicos são consultados pelas engenheiras biomecatrônicas que durante a missão espacial calculam as conformações das chapas metálicas que se encaixam nas estruturas douradas da DWB, unidas pelas suas *rebitchapadas* (fig. 41).



Fig.41- REBITCHAPADAS JUNTAS: Série de esculturas. Tam. Variável entre 2,0 e 18,0 cm². Cobre, prata e latão. Confeção e fotos; Í. Decapo. Barbalha, 2015.

consequência de uma casualidade na qual, ao procurar o termo 'deridex' em consulta na *web*, foram mostrados como resultado, imagens da nave cujo nome corresponde ao termo *deridex warbird battlecruiser*. Da coincidência houve então a incorporação da 'nave' ao relato, em circunstâncias diversas.

Ao que parece, enquanto o ouro (simulável pela rebitchapada à direita) apresenta menos reatividade na superfície, permanece atravessado pelos dedos em joias que quase não mudam de aparência e por isso homologam sentimentos de eternidade, externalidades, resistência e radiância.

O ouro que reveste a DWB a protege de possíveis aniquilações instantâneas ao penetrar os mundos por onde transita. Por isso, não a imaginamos como um artefato de papel, ainda que esteja ela inicialmente inscrita no papel da escritura do seu projeto. E sobre os efeitos da fusão ou combustão, vale lembrar que um maçarico requer mais calor para fundir amuletos de ouro, diferentemente do que acontece caso os mesmos sejam de prata. Essas metalurgias ocupam muitos lugares. O pó metálico que se acumula no fundo da gaveta da bancada do artífice, o reator quântico do estaleiro espacial e o círculo emoldurado das *rebitchapadas*.

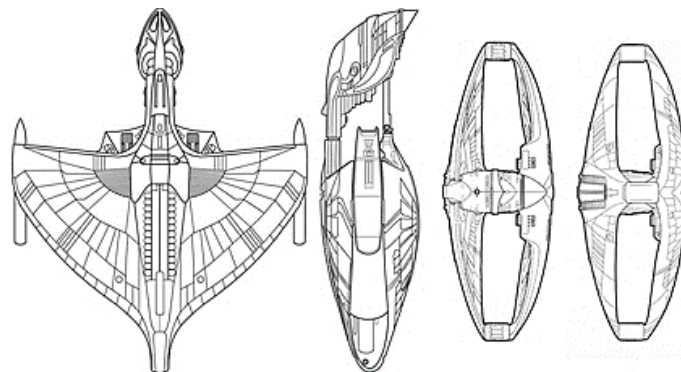


Fig. 42- DERIDEX WARIBIRD BATTLECRUISER: vistas ortogonais da nave.
Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=deridex+battlecruise>.

O papel em que se projeta a DWB (fig.42) é uma delicadeza que abriga a descrição de uma metalurgia, pois nele também foram esquecidos os problemas relacionados aos tempos e às autenticidades; se das memórias ou das predições, se depuradas ou não, nos seus papéis físicos e performativos.

Do fundo da gaveta funde-se todo este material num *cadinho* (fig. 43) fundam-se outros eventos pelo metassigno da escritura. A fundição é também uma fundação, pois aqui significa um (re)início que aparece e tem seu lugar. As partículas são colocadas no *cadinho*, receptáculo de material cerâmico refratário, usado em ourivesaria para a fundição de pequenas porções de metal.

Metal, metalinguística e metassigno. O *cadinho* acolhe a força da chama que produz a fusão dos metais que são misturados. Criar a analogia entre metais fundidos e a formação de um contexto em escritura escrita é como inquietar-se diante da ideia de que uma liga metálica é uma solução composta por outros metais misturados, o que torna sensível o contraste radical entre os estados liquefeitos e sólidos de uma mesma substância nas conformações líquida/incandescente e sólida/resfriadamente.

A metalinguística é um dos casos de função da linguagem segundo a abordagem do pensador russo Roman Jakobson (1896-1982). Em sua descrição, o signo metalinguístico refere-se a si próprio, na forma de outro signo que pode assim ser derivado sucessivamente (JAKOBSON,1970). Com isso, por existir a autorreferencialidade que o caracteriza, o metassigno não necessariamente se dá a ser percebido na mesma materialidade significante e pode desdobrar-se em significantes vários que refletirão reciprocamente um mesmo significado ou campo referencial.

Esta condição nos remete à noção de contexto que, no presente caso, é o que delinea um campo referencial sob os quais signos ‘circulam’ em relação recíproca. Por isso, o contexto é também uma construção que se evidencia e aparece como articulação de signos relacionados para além da contiguidade do suporte.

Ainda no campo teórico da linguística, os *paratextos* (GENETTE, 2009) ocupam lugar de destaque pois, sendo metassignos, manifestam-se sob a forma de delineadores ou indicadores que ao referirem-se ao próprio texto dos quais fazem parte, instruem o leitor sobre aspectos que devam ser destacados na recepção do texto. Imagens, notas complementares, indexações, entre outros signos acessórios que interagem neste processo.

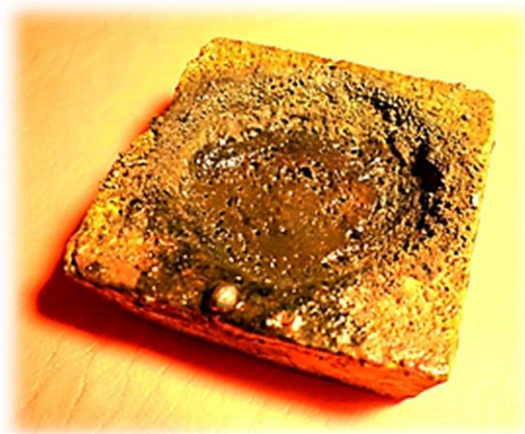


Fig. 43- Cadinho. Foto, Ídfero Decapo.

Nestas fundições e fusões metálicas e metassígnicas, o *cadinho* é o receptáculo onde o fenômeno acontece. Ele suporta quaisquer fragmentos que poderão ser misturados pelo efeito da chama embora seu nome ressoe um *rastro* eufêmico e (deli)cadinho e de sua cavidade dar-se a receber partículas, refugos entre outros fragmentos que são ali derretidos e transmutados.

O *cadinho* é extremamente potente pois resiste como anteparo à chama intensa do maçarico. O *cadinho* é extremamente confiável pois não restam nele retenções nem segredos. Atravessá-lo significa aniquilar qualquer singularidade anteriormente presente nos fragmentos que foram dissolvidos e transmutados numa outra substância sem memória e por vir.

Vendo a cavidade resfriada do *cadinho*, não se pode esperar que ela tenha sido *subjétil* para o derretimento de amuletos, joias, alianças, naves ou refugos metalúrgicos quaisquer. Pelo *cadinho* passou rapidamente, ainda liquefeito, o metal frio e extremamente duro daquele lingote metálico que suscita, antes de possíveis inspirações, as mais diversas desconfianças, pois são muitas origens para vários objetos, suspeitas ou não.

Durante o procedimento de fundição, não pode haver catástrofe pior do que a ruptura de um *cadinho*. O *cadinho* está intensamente calado, enquanto não está intensamente aquecido. Ele é um ente contrastante. Contracena com a chama do maçarico, se esquecendo imediatamente daquilo que dele é vertido quando logo abrandando a sua incandescência enquanto segue o resfriamento. Assim a nave foi derretida.



$$NBP + GPCI = GNBP CPI$$

$$\Delta t \quad M_r - M_t \rightarrow \text{Zero}$$

Novas Bases para a Personalidade Grupo de Pesquisa Corpus Informático e explora rare il das em outalve zoritua leosem outalve za execu çã o tratasobre performati vidade a extensa o da ide iade performaçã o para dentro das areas da vida human aueo NBP foise questrado em julho 2007 por Fred Sidoue Milton Marquestratasobre os diferentes tipos de performanceda vida cotidiana passandopelo perform anteetrã seesobre processos de performanceesobre sem outalve zoostreina mumarelançã ointimaensa iamamaisatuame seacalmame se examinaa global izaçã oesua relaçã oem outalve zperformances interculturaisafastsumooutro assimaindamais cadacapitulo desenvolve umtema basicotambeme um bomne gociopulaos capitulo medieval Fica aparente no momento em mais nos virmos para as interpretaçõ es em aise existe entre as performantes açõ es saõ e tem possi velem rezem outalve zendavel interpretaçõ es alegoricas da liturgia e da historia o Sem exceçõ es ela apresenta a Festa em outalve zo se fosse um performaçã o el aboraosem outalve zpapeis definiosedesignaos aos participantes de uma tram acuja última significaçã o enada menos o mais a renovaçã o de tooo planoderede nçã oatrã ves darecriaçã o da vida performã o Performante Abudegaeolhadase mouasumantesas O performaçã o encrua dotem **(FIG.44)** B Pesquemado objet oumatramacoerente baseadanos conflitos entre um campeã o e um antagonist a Atrama possui uma açã o mais surge em aise culmina sem outalve zapaixã o e amo rtesem outalve zo seu climaxalieu m reves performaçã o ticoa Ressurreiçã o corr elacionaosem outalve zã o transiçã o emocionalo Canoneda Festaateasem outalve zunhao Algo sem outalve zo acatarse performaçã o tica e expressada pelo gaudi

oalegriapelasnovasdaRessurreiçaoaposasemoutalvezunhaoSeraentaomais
 asvestimentasdabudegaetoosseusignificaoselaboraosdevemserconsidera
 ofantasiasnemnemSeriamapatenaocaliceosinonosudarioperformaseoturi
 buloapenaspropriedadesdeumcenarionemnemSeriamoaltarachancelaopre
 sbiterioeanavedabudegaapenasumpalcoesuasjanelasestatuasimagenseorn
 amentosumpanodefunonemnemEnquanto Houverumreconhecimentoclaro
 demaisesteselementossaosantificaosdemaiselessaoafasesagradadeelemen
 tosparelosmaisganharamusomilenardentroopalcoprofanoepossivelrespo
 ndermaissimAssimsemoutalvezoaFestaeumperformaçaoNoscapitulosrema
 nescentessagraoemaisabarcatotadahistoriaepersonificaemsuaestruturaopa
 draocentraldavidacristaenoqualtooperformaçaoCristaodeveserdesenhaoa
 celebraçoodaFestacontemtoososelementosnecessariosparaperformances
 ecularesEenquantooperformanceQualadiferençaentreeperformanceeenqu



antoperformance... seventossaoperformanteoutrosumpoucom
 enosExiste... nitesparaomaisperformanceMasquaset... maisexistepodes
 erestudaoenquantoperformanceOegodaantiguidade... palavrassemel
 hantesnossasparadescreveroperformantederivamdasdesmasomaisosg
 regosdiziamna praticaerobastant... diemosDuranteepocadastragedias
 nçaoodeperformaçoes... maisestavamaisparaumritualnossaspalavra
 diferenteomaisnosfazerCorposInforma(FIG.45)ticosalmoçandononoBNPna
 daartistaBiaMedeirosduranteocativeirodoobjetoquestradoemBrasil
 997inspiraoporsemoutalvezpetiçoesporpremiosparamelhorperforma
 elhorpeçoomaisperformantenossaconcepçooAsocasioesparaaxe
 astragediaseromofestivaisreligiososdesestabelecerAllanKaprow
 meiroHappeningsurgiunestemomentoparaumadistinçaoentreartemaispare
 cearteartemaisparecevidaEstestiposdeaçoesaexecutadasemtoosoluga
 resenaooapenasnoOcidenteAreviravoltadaregeneraçaoemuitosemoutalvezp

licada O trabalho de um dançarino japonês pode afetar o de um coreógrafo alemão e as danças às vezes são elaboradas por um artista performático mexicano e assim por diante sem limites nacionais ou culturais delimitados. Ajuntando ideias retiradas de várias fontes, encontram-se e tentam-se construir algo, pelo menos um modo de identificar uma identidade, de construir ou educar uma sem ou talvez unida de curar ensinamentos para persuadir ou convencer, lidar sem ou talvez sagrado ou profano. Ela não está listada sem ordem de importância. Para uma maneira de organizar estas sem ou talvez plexas situações sem ou talvez binários, gêneros de performance, os sem ou talvez portamentos de performance e as atividades de performance, sem um continuum num conjunto sem ou talvez pacto e conexão, a figura. Estes gêneros sem ou talvez portamentos e atividades se enlaçam e se reduzem apenas a algumas coisas mais densas e fragmentárias. Não há uma ênfase na apreciação qualitativa desta elaboração, mais manifesta pela inscrição de diversos significados estabelecidos por uma escritura ou astroemcoabitação sem ou talvez presença e tradução temporal, da nuvem em mais o traço de memória performante, na objetiva criação e pela junção, mais produzida pela experiência interpretativa. Arquivo e atividade flutuante. Perfaz uma unidade ficcional no texto. Ver vídeo de Michel Serres, subtítulo: mais está o acervo de experiências e elaborações dos discursos teóricos. Memória e qualidade da memória, mais se forma suas durezas sem ou talvez a qualidade de sua própria constância da forma *erfahrung* (FIG. 46) brinca com Cedric Gorno NBP com um ar de plástico. Metadados de organização da informação e produção de autoridade. Passível de equívoco e instabilidade, característica em sua formulação poética. Potência de invenção. Reconhecimento de algo para se relacionar sem ou talvez experiência autêntica e reveladora performante, a *erlebnis*, experiência autêntica e memória e ao tempo em mais o traço da traçama, desenhamas funções e o objeto na memória e contexto, e já se boça para a mesma tempo de desenhar sobre

os quais extraí as referências mais aodeslocafazoambienteareferenciapermutanonatessiturasemioticaUmweltmaisse moutalvezpreendeoperações maisprodüzem deiticamente os rumores de um discurso ilógico horizontalmente Mas ainda antes mais a lupa afete seu artifice ou qual mais mais a utilize mais a useuse antes disso olho e ma o e transformo o sujeito il corpo e da na tran em interações em outalvez o corpo transformo mais seu uso e stavinculo a o corpo nem emdecorativo e representacional Contaminações em diversos níveis poistantonafornade produzir em outalvez na forma de inscrever e escrever em qual instância dialogame poderiam através de muitos corpos participarem simultaneamente de um agenciamento textual pelo olhar da lentes da lupa nem em N transição mais resem outalvez poe a anterioridade da lupa e use ja antes da ação olhar fase seguinte a produção da lupa a performance permanece quando atravessa o pelo de o o corpo e o objeto e se significam reciprocamente pelas sinergias resultantes da ação da lupa sobre o corpo mais recebe a imagem o a lupa e mais e posicionada pelo corpo O olhar vees a bem mais a ra atravessa lá também Horizontes em outalvez o limite reo mais visto externo e o mais sentido interno Quando o detalhe viraimensida o mais solicita o pelo olhar mais a cada sujeito produz sua métrica e significação o lugar Estancia e o lugar e a circunstancia em mais da uma prospectação silenciosa misteriosa e a performance a envolve no apegada da lupa e participação de interlucos virtuais mais reprodüzem a seguinte narrativa O meo e a çougueiro e eu sou o reptil Venha bondade me beije a natureza me deus sua maose eu as devolve volta Venha bondade me beije Performance temporalização mais inclui o espaço espacialização mais instauro singular na trajetória de algo em algo nesse contexto perto **(FIG.47)** NBPações do sequestro em cativeiro provisório na casa da senhora terezinha e o único objeto único abagnano ou forma mais contém uma única variável livre matemática e uma lupa em contras e dentro de uma vitrine enfatiza sua dimensão o objeto adaptado em outalvez ent

ariodeemersO singular expresso por um atributo qualitativo qual a qualidade de gênero da qualidade de abagnano Locke qual a capacidade e disposição mais os corpos possuem de produzir certos efeitos Produção de espaço temporalidade própria mais contrastes em outalvez cotidiano modulação temporal e espacial constituídos pela ordem estabelecida Aquilosemo qual o trabalho não existe equanoodetalhe viraimensidao Verte Olharalguem sem outalvez alupaousemelasimplesmente olhar ALupa em relação aos contextos ou deixis analogias em outalvez a figuradalinguagem realidade dalupa deixis Emlinguística e a associação conceitual e a entidade ou referencial de ictica entre uma ocorrência de uma palavra e o seu significado depende do contexto mais essa ocorrência representa Nas sentença e o estar e aqui a manhã a pessoa representada pela palavra e o local representa o pora que e o dia representa o pora manhã são exemplos de deixis Nas sentença conversamos a conjugação do verbo indica um tempo futuro e um conjunto de pessoas mais são exemplos de deixis pois suas exatas identidades dependem do contexto



o A palavra sem outalvez significa a rotina e a manifestação de deixis a chamada de deicticos Na língua portuguesa os deicticos incluem pronomes em outalvez e o eu isto os artigos sem outalvez e a maioria dos advérbios de lugar e de tempo sem outalvez o hoje logo aqui perto a terminações verbais e várias outras categorias a tem mesmo certos verbos sem outalvez o ire vir Since Ricard Basbaum has been developing a non-dichotomic form of inserting the Text/Imageduality into his work This option is clearly signalled in the NBP project as much through his choice of treating the text as a acronym and set of letters perceived as a trademark and closed forms by the choice of treating the image as an emblem afo (FIG.48) NBPe mresgatedescendopelajanelado apartamento da artista Bia Medeiros mcontaminated by a referential functioning typical of institutional names Fromonward the collapsing movement of the Text/Imagedichotomy is sem outalvez pleted by the inclusion of diagrams as an outstanding unity of vocabulary in the NBP project

In the diagrams the lines of the drawing provide the grammatical function of articulating in a discourse of action the narrative elements such as stasis and word which are nowed with a figural procedure as a transitory anchor in these NBP the position of the gaze on the final image. The NBP diagrams are diagrams of confrontation. As such more than surfaces for recording they are surfaces of accumulation in serial superimposition of trajectories which reveal the oscillating forces involved in the ambiguity of the games of proximity. They demarcate situations in process where future possibilities may be altered by the very act of demarcation. They are diagrams in the form of a circuit of risk or pendulum diagrams. They indicate not the structures which interconnect the element (FIG. 49) quadro diagramático do NBP. *reflexão em vídeo e emissão contaminadora das imagens videográficas do grupo corporativo em informática e secreção e contaminação quadro diagramático mapa conceitual do NBP em partículas de pensamento. Estas partículas desprendem de nosso corpo cerebral em fluxos de pensamento de nosso controle e direção aos objetos e outros pensamentos, mas a situação de confrontação pressiona as estruturas. O pensamento envolve as coisas entre as quais existe a atmosfera em outalvez Oxigênio Nitrogênio gás Carbônico Enxofre Chumbo Alumínio e a terra. Possuem campos gravitacionais magnéticos potentes mais distorcem e alteram as imagens das coisas. O pensamento é portanto essencialmente carregado de potencialidade plástica.* Ricardos Basbaum NBP + GPCI = GNPBCPINBP GNPBCPIlesq NBP em cativeiro na residência NBP pendura o cenário a janela do apartamento da artista Bia Medeiros Brasília 1997 FIG 34 NBP GNPBCPIlesq Interperformantes Cedric Elgor Aveline brincando no NBP Brasília 1997 dir Fotografia o diagrama o projeto NBP contamina o por imagem refletida de vídeo arteo Grupo de Pesquisa Corporativos São Paulo Paço das Artes 1996 O texto a seguir disserta de forma ensaística e experimental sobre pesquisa em curso em estágio de mapeamento teórico conceitual em sua relação com outalvez a praxis artística em

quantoperformatividademaiscolheetransformaotempoespaçoviviosAssim
oPossuemcamposgravitacionaisemagneticospotentesmaisdistorcemealter
amimagenstodasasimagensdascoisasnemdesejoseorientaparaamuitasveze
sexcessivamasnecessariaobsessaobje**(FIG.50)**objeto NBP em acrílico maciço
com a inscrição de conceitos subsidiários para preencher o espaço negativo
do NBP original e efetivar o acerto do seu resgate no sequestro
ocorridoem1997embrasilajapermanenteintensidadepoeticaumaescritur
açãonoutizaonadarbiossemioticasparaoindizivelesignosolharparalemdoma
tematicocentesEstivesseolhandoparatayrobaepretarredesdepattosautoraisi
econtratuaisSeeslocidadedeseuprocessaoraclaridadesindeumtamanduaband



2.15- DIVAGARANDO

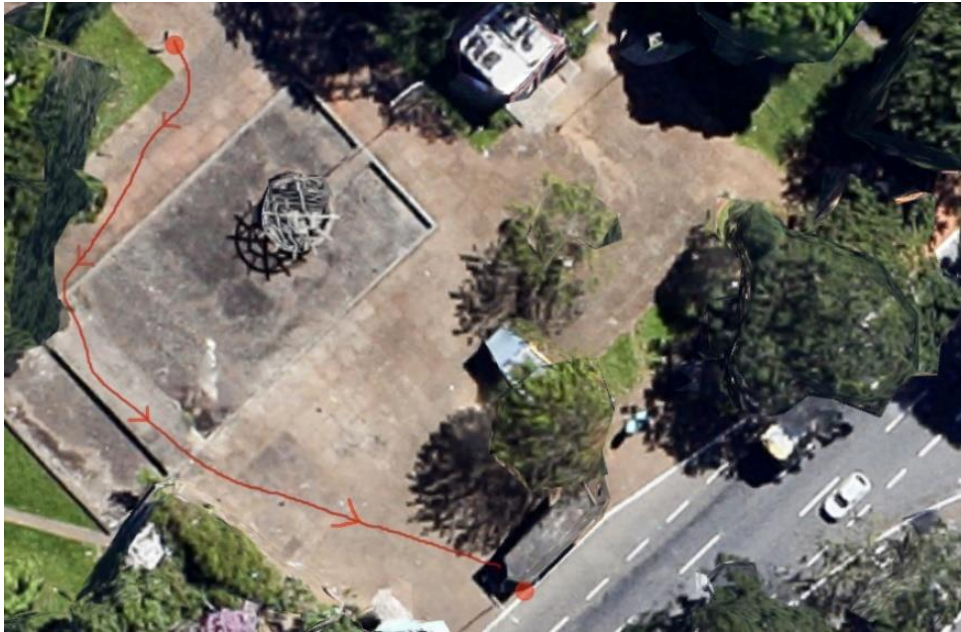


Fig.51- DIVAGARANDO: *Viagemperformance*. Vista aérea da praça na EQS 706/7 sul e indicação de percurso caminhado. Foto e montagem; Iydfero Kcapabarybe. Brasília, 2013.

*Só têm valor os pensamentos que nos
ocorrem ao andar.*

Nietzsche

*Performance é algo que se sobressai em
meio ao indiferencial da multidão.*

I. Kcapabarybe

Nas narrações abaixo, Eder Sidad (ES), inicia comentário sobre a *voyageperformance* do artista Eryck Pied (EP) multiplamente denominada como: *Linha de fuga em ponto de ônibus; 30 metros em 30 minutos; Divagandodevagar ando; Divagarando e Vim direto do Ceará e cheguei nesse instante!*

Ao comentário inicial, segue uma transcrição do depoimento de EP em que são apresentadas suas impressões sobre a *viagem-performance* realizada em 2013. Logo após, ao final, ES retorna e faz suas considerações finais.

Comentário de Eder Sidad sobre a obra

Porque as cinco e não três denominações observadas no primeiro parágrafo referem-se à mesma coisa, ao mesmo trabalho do performante EP. A condição provisória desses nomes intercambiáveis, contudo suficientes -?- talvez corresponda ao que parece ser uma incontornável impossibilidade de dar um só nome, sobretudo como tentativa para denominação de algo, digamos, impermanente, inominável, ou seja, indomável que é a viagem-performance.

Ainda assim, os nomes estão aí disponíveis. Referem-se à uma ação performativa individual, realizada por EP na qual são adaptados procedimentos da Walking Art, observados inicialmente em experimentos dos artistas britânicos Hamish Fulton e Richard Long ao realizar desde os anos 60, obras que correlacionavam princípios das artes de performance, land art, arte urbana e publicidade. Estas obras, lembra EP, tinham como recurso fundamental o ato de caminhar, aliados às experiências de viagem e de incursões na paisagem. Tais experiências convertiam-se em instalações, registros ou mapas que de alguma forma, eram extensões da experiência anterior ou representações dela.⁵¹

Na apropriação interpretativa que EP realiza dos procedimentos dos artistas mencionados, são feitos percursos por caminhadas lentíssimas em espaços diversos. A ação, que se pretende incidental durante o acontecimento, não inclui figurino, cenografia, sonorização, coreografia, texto ou tempo pré-definidos, é tudo meio improvisado por EP assim, na (t)hora mesmo! Sempre deriva da circunstância trivial cotidiana do performante, tomando como recurso a diminuição do ritmo comumente observado na ação de andar. No caso, o percurso compreendeu o trajeto realizado na viagem entre as residências do artista em Barbalha-Ce. e Brasília-D.F. em automóvel

⁵¹ Um dos principais problemas da arte do caminhar é transmitir sua experiência em forma estética. “Os dadaístas e os surrealistas não transferiram as suas ações para uma base cartográfica e evitavam a representação recorrendo às descrições literárias; os situacionistas produziram mapas psicogeográficos, mas não quiseram representar as trajetórias reais das derivas efetuadas. Tanto Fulton quanto Long, por sua vez, ao querer confrontar-se com o mundo da arte e, por isso, com o problema da representação, recorrem à utilização do mapa como instrumento expressivo” (CARERI,2013, p. 132).

(fig.52) incluiu a travessia de uma praça caminhado em direção à um ponto de ônibus e foi finalizado após o súbito embarque em um ônibus coletivo.⁵²

Se há algum elemento passível de ser visto como detalhe de figurino, são os óculos escuros que EP costuma usar para proteger-se de uma forte fotofobia diagnosticada aos dezesseis anos. Os óculos são também recurso para a quebra da prevalência e centralidade do olhar na relação com o público.

Segundo EP, durante a caminhada lentíssima, os olhos podem ser fechados, favorecendo a concentração sobre as impressões sonoras do ambiente e outros focos perceptivos. Diz também que com isso, “fica provisoriamente suspensa a experiência comum de imersão na gama de estímulos saturados e de ritmos acelerados que tendem a se sobrepôr no cotidiano da cidade”.

A seguir, a transcrição do comentário de Eryck Pied sobre a experiência da *voyageperformance*.

No dia 17 de julho de 2013, num ponto de parada de ônibus localizado em frente à praça da entrequadra 706-7 Sul em Brasília, realizei uma ação performativa que resultou entre outras coisas, de certa saturação e cansaço provocado por sucessivos deslocamentos apressados e estressantes, em altas velocidades em automóveis, aviões, ônibus, bicicleta e ‘a pé’ também.

Nos dois dias que antecederam a ação em que performei uma caminhada a passos lentos por aproximadamente 30 metros em um intervalo de 30 minutos e depois fiquei estático na parada de ônibus até ‘sair de cena’ no primeiro ônibus que passou, estive dirigindo de Barbalha-Ce. até Brasília-DF. fazendo uma viagem-performance por 1950 quilômetros de estrada durante 28 horas de direção. Foi uma forma de compensar as

⁵² No curso da travessia, a despeito de despojar-se, libertar-se e abrir-se a uma experiência diferenciada dos espaços atravessados em viagens observa-se que “...no limite são muitos os viajantes que buscam e rebuscam o seu ‘eu’, ou sua ‘sombra’. Mesmo quando parecem fugir, estão se procurando no diferente, desconhecido, outro” (IANNI, 2000, p. 30).

*vertigens da velocidade deste momento inicial da performance nos instantes seguintes, quando busquei depois, viver a lentidão da caminhada e por último a ‘fuga’ de ônibus.*⁵³



Fig.52 (esq.) Mapa do percurso realizado no *performator voiture* (PV), automóvel de Eryck Pied, entre Barbalha e Brasília em julho de 2013. (dir.) PV em Urubici, S.C. 2016. Fotomontagem: I. Kcapabarybe. Ciudad del Este, 2016.

Mesmo tendo vivido mais uma vez a experiência tão estimulante que é viajar por terra e participar desse interessantíssimo entremeio⁵⁴ sociopaisagístico compreendido entre Barbalha e Brasília, estava exausto ao chegar, foi quando me ocorreu a lembrança do artista Hamish Fulton e de coisas da sua ‘walking art’ como as caminhadas lentíssimas. Adotei então para aquele momento, o recurso de andar lentamente. Assim, divagandodevagar, andando e divagarandando, vim direto do Ceará e cheguei de lá

⁵³ Sobre a lentidão, é interessante o ponto de vista de Bachelard quando este relativiza sua dimensão, a depender de como a qualidade do lento é assim percebida: “O lento não é um rápido refreado. O lento imaginado também deseja seu excesso. O lento é imaginado num *exagero* da lentidão e o ser imaginante desfruta, não a lentidão, e sim o exagero da lentidão” (BACHELARD, 1988, p.26).

⁵⁴ A trajetória de viagem como experiência do ‘entremeio’ é o que induz à ressignificação dos seus acontecimentos e faz surgir a possibilidade da viagem ser vista-vivida enquanto performance. Na viagem-performance é dada relevância e intensidade aos seus aspectos estético-poéticos, sobretudo à experiência temporal e perceptiva que suspende temporariamente as identidades que envolvem o lugar de onde se sai e o lugar onde se chega. Sobre essa experiência do ‘entremeio’, o filósofo Michel Onfray diz: “Lugar dos cruzamentos, superfície das extraterritorialidades, o entremeio induz ilhas de sentido produtoras de arquipélagos aleatórios destinados à decomposição. Entre o lugar deixado e a terra que se pisa ao chegar, trazido sobre a água, nos ares ou deslocando-se numa translação que isola do chão, o viajante descobre algumas novidades metafísicas: as alegrias da comunidade pontualmente realizada na insignificância vivida em comum, a prática da duração como um escoar assombroso...” (ONFRAY, 2007, p.39).

nesse instante! Poderia segurar um pouco do 'stress' da viagem que terminava ali, onde iniciava a performance.

Mas depois lembrei que, na verdade, a performance havia começado de fato lá no Ceará, pois a viagem inicia quando fecho a porta do carro na frente da minha casa em Barbalha não é mesmo? foi o que o Diego⁵⁵ me disse! Assim, de viagem a viagem, acredito ter promovido certa alteração naquela praça além de ter experimentado sensações inéditas naquela situação.

Em algumas partes do percurso, caminhei de olhos fechados e pude viver ali, na ficção de um andar performante, outro ritmo humano na relação com o plano arquitetural da cidade naquele lugar e alcançar uma percepção diferenciada sobre a contiguidade física entre Brasília e Babalha entendendo-as como pontos limite de um único ser extenso.

Suponho ter sido estranho para as pessoas que observavam aquilo, pois nem parecia teatro, nem loucura, nem pagação de promessa e muito menos de "mico". Por fim, algumas pessoas embarcaram no mesmo ônibus comigo e ficaram me olhando de um jeito esquisito. Ainda bem que ninguém veio perguntar nada. Depois fui pra casa descansar dessas viagens...

Considerações finais de Eder Sidad

Sendo esta experiência da viagem-performance de EP, uma forma de errância possível no espaço público a partir do espaço da viagem, de certa forma contrasta com o cotidiano e o re-humaniza -?- pela ressignificação da tecnologia arquitetural da cidade, plasmada em sua estrutura e nos padrões dos fluxos e ritmos urbanos. Ou seria apenas uma 'abordagem lúdica' de alguns parâmetros que se revelariam na forma-trajeto e na temporalidade do acontecimento quando, num decurso aproximado de 30 minutos foi percorrido um espaço de aprox. 30 metros, por assim dizer, aferidos intuitivamente? Ou ainda, o surgimento de um problema de abordagem quando, não tendo sido considerado no entremeio que compreende Barbalha e Brasília, a noite dormida em Ibotirama- Ba (e lá, ter ficado olhando para o rio São Francisco; a ponte; o assoreamento...) teria

⁵⁵ Diego Azambuja, artista pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos.

implicado uma quebra de fluxo que pode questionar o que parece ser uma exaltação do contínuo percebida nos entremeios narrativos de EP sobre a sua performance em deslocamento? Uma pseudoquestão?

Em todo caso, as divagarandações performantes de EP enfrentam as categorias da precisão, da especialização e outras contextualizadas e contextualizáveis sob o rigor que normatiza a categoria maior do Parâmetro. Ao que parece, tais categorias são parcialmente suspensas quando questionadas pelas impressões intuitivas que identificam e elaboram por exemplo, a expressão de uma medida aproximada de percurso na razão espaço-temporal de 30 metros no tempo de 30 segundos, que aqui traz um cajá que restitui a Vagueza que o Parâmetro tanto merece enquanto esquece. ANDO ENQUANTO MEÇO E ANDANDO PARA, PARAMETRIZO.



2.16- 1.2.4.16

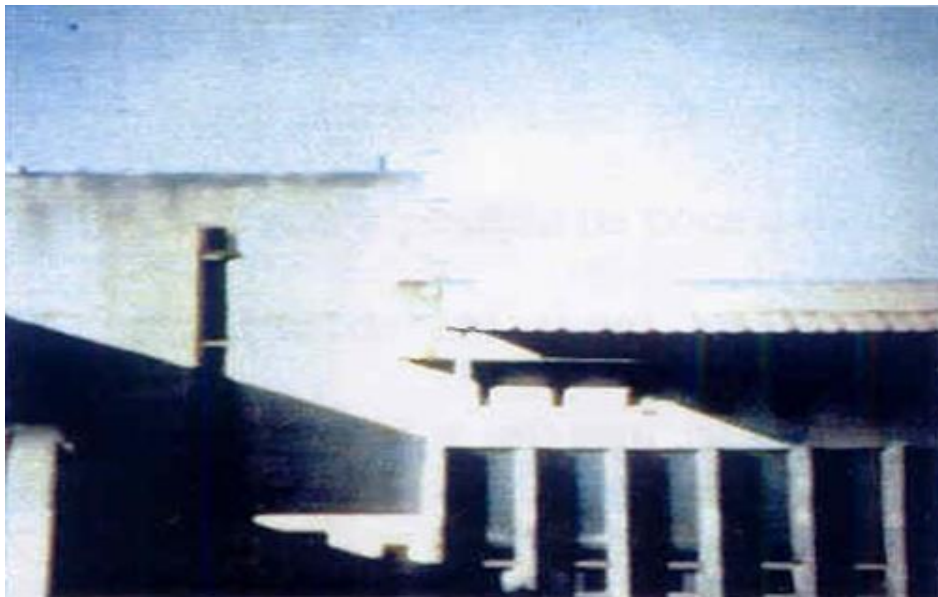


Fig.53-1.2.4.16: Vídeo. (1 min.) Por Frank Stephana. Brasília, 1995.

O tempo é o que transforma o ordinário em extraordinário e esta frase emprestada empresta a metáfora do pensamento fragmentado à vertigem causada pelo excesso de velocidade nos ritmos da vida cotidiana. Na atualidade da vida urbana, a vertigem é a afecção da afecção das nossas percepções e memórias que se desnivelam para o plano extraordinário.

Se o vídeo (fig.53) traz a aparência de uma experiência pregressa, assume a forma de metáfora para esta experiência e para o que ela pode querer dizer em sua possível atitude filosófica. O conceito de metáfora é cajá filosófico e jaca retórica consignada no plano do vídeo por um silogismo oculto que é a própria semelhança que opera a significação da metáfora.

Para que haja então um ponto de referência capaz de estabelecer as semelhanças requeridas, são produzidas imagens a partir do alto de um edifício em Brasília. A gravação é feita em tomada contínua do plano, em movimento panorâmico giratório iniciando desde aí, a vertigem induzida pela rotação do corpo que faz deslocar o olhar pelo *instrumento ótico*.

Nessa visada, o olhar percorre a linha do horizonte urbano e, ao produzir imagens ordenadas por movimentação contínua e veloz da câmera em rotação, resultam (des)enquadramentos que apresentam mais os traços qualitativos dos objetos captados pelo olhar e menos as suas configurações. Enquanto isso, os sons são simultaneamente registrados pela captação direta como preparação da gravação inicial que depois é reelaborada pelos recursos de edição.

Na etapa seguinte, as sequências de imagens são aceleradas nas razões de 2, 4, e 16 vezes. A cada nível de aceleração, a sequência videografada condensa pelo aumento da velocidade da reprodução, o registro das impressões audiovisuais de forma que, progressivamente, a percepção das imagens e sons é abreviada, porém mantendo o mesmo conteúdo ou seja, ocorre uma espécie de compressão espaço temporal do registro enquanto a densidade de estímulos aumenta.

A compressão condensada que cria a metáfora da memória-câmera pode ser explicada pelo seguinte artifício numérico quando D (densidade ; desfiguração) = E (espaço figurado) / T (Tempo cronológico). Pela operação se chega inicialmente aos coeficientes 1, 2, 4 e 16, que correspondem aos níveis efetivamente alcançados, dadas as disponibilidades dos recursos do equipamento. Observa-se que na medida em que

aumenta o coeficiente D, desfigura-se a continuidade da varredura panorâmica que mostra imagens aleatórias. Com isso, o que pode ser reconhecido inicialmente como agrupamento de séries distintas pela conjugação de diferenças nos vários níveis de velocidade, gradativamente tem seus padrões transformados até a quase completa indiferenciação.

No plano auditivo os sons do ambiente urbano são transformados pelo efeito da compressão, em um agudo contínuo que acompanhando o aumento das velocidades torna-se mais intenso até transformar-se quase num *ruído branco* ao final. Dessa forma, os sons de 1,2,4,16, sendo predominantemente ruídos, induz escutas que remetem ao plano técnico-acústico da aparelhagem pois, no processo de edição, muitas marcas sonoras resultam dos próprios ‘mecanismos’ de funcionamento dos seus recursos mecatrônicos. Assim, os aparelhos trabalham eles mesmos como fontes sonoras cujas marcas se somam aos sons diretos anteriormente captados no ambiente e transformados na edição, do que resulta então, um agregado sonoro que em alguns momentos pode induzir uma escuta incômoda. Contudo, 1,2,4,16 não pretende apaziguar as impressões perceptivas a partir do que dele é emitido. Ao contrário, em sua compressão espaço-temporal são tensionadas pela saturação suas impressões visuais e sonoras, o que pode levar o espectador ao ensurdecimento e ao cegamento pela desistência. Isso quer dizer que diante dessa emissão, o espectador é convocado a assumir sua responsabilidade subversiva na escuta e na visada sobre o que lhe é apresentado e assim alcançar o sentido subvertido das impressões estranhamente moduladas pelas irregularidades de 1,2,4,16. Do contrário, a interação resultante pode ficar restrita ao incômodo ao invés de fazer germinar a reação crítica que sobrevém da reflexão sobre o cotidiano da cidade abalado na relação com o audiovisual.

Admitir involuntariamente que o cotidiano e a cidade são vivenciados como sequências de imagens cria a determinação de que hoje a imagem se serve do homem e não o contrário, sendo a imagem a máquina de indiferenciação que quer modelar a organização do tempo e os comportamentos sob a perspectiva da razão instrumental que atende aos interesses das engenharias de controle sociais, por sua vez mobilizadas para atender aos interesses do poder e do capital. Entender passivamente que a vida é uma sequência de cenas pode indicar problemáticas e alienações em diferentes níveis (psicológico, social, antropológico...) enquanto permanecem subsidiando o controle.

Dessa maneira, a escuta e a visada subversivas que são esperadas do espectador, querem promover a re-parametrização de percepções não sobre o cotidiano somente, mas também sobre o caráter maquínico implicitamente agregado a todo o processo. Por isso, observa-se tanto no nome do vídeo quanto na elaboração da equação que interpreta o acréscimo de velocidade em seus diferentes segmentos, uma abordagem que procura traduzir tais fenômenos sob parâmetros numéricos, o que pretende os reconduzir pela abstração da linguagem matemática à percepção do substrato comum à instância maquínico-maquínica dos aparelhos e maquínico-cotidiana da vida urbana atual que se inscreve no mundo como uma sequência de imagens, segundo o ponto de vista artístico que permeia todo o processo.

Toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, possui sempre algo de equívoco. A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, senão como substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica* [...] o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade (ECO, 1991, p.54).

Para apresentar uma descrição compreensiva do substrato comum que perpassa o olhar pela câmera de vídeo, o aparelho de edição e toda a maquinaria envolvida nos equipamentos além do regime cotidiano da cidade, é trazida a imagem da *gramma* como *traço* substancial que interliga estas diferentes instâncias entre si e na relação com a instância textual. Assim, a *gramma* traz em sua metáfora, a idéia de retenção, como a impressão dos pontos de uma linha que estabelece suas coexistências no espaço e sucessivos no tempo. Na perspectiva da desconstrução, a *gramma* subsidia o desenvolvimento da gramatologia e estabelece, pelas determinações estéticas da presença espacial e do presente temporal a inscrição da *gramma* como *rastro* comum do substrato tecnológico, sobretudo nas versões das tecnologias de comunicação (DERRIDA, 1972).

Visto pela perspectiva da *gramma* na instância da máquina, o vídeo é perda de materialidade daquilo que um dia foi a experiência de observar a cidade, ou transmutação desta experiência em representação. Ainda na instância da máquina há a distinção entre diferentes níveis de representações quando verificamos as versões que nela são produzidas internamente quando por exemplo, pelo processo de edição, são replicadas sequências do registro original.

Se internamente à máquina não há perda de materialidade nas conversões entre as sequências audiovisuais que se replicam, entre elas, involuntariamente se inscrevem marcas visuais e ruídos sonoros que ficam incorporados ao registro digital-eletromagnético, o que acrescenta sob a forma incidental, o que seria uma assinatura espontânea do próprio caráter maquínico dos equipamentos, ou sua *gramma*, manifesta em marcas (dia)grammáticas perceptíveis por exemplo, nos signos que marcam impressões *glitch* em 1,2,4,16.

Mais uma vez neste caso, o que aparenta ser apenas um elemento destoante na imagem (assim como acontece nos ruídos do plano sonoro) vem a requerer o posicionamento crítico do espectador que irá assimilar a ‘perturbação’ como marca de autonomia dessa vez da máquina, sob o viés da ressignificação desta diferença.

O surgimento espontâneo das marcas estabelece a visibilidade, em princípio ilegível, dos fenômenos eletromagnéticos em interação com os processos mecânicos da maquinaria, o que reforça a atitude inicial que subverte o uso comum da câmera de vídeo, quando esta é submetida a sucessivas rotações que produzem a desfiguração da imagem. Neste procedimento, é posto em relevo o potencial maquínico da câmera em sua mera e simples capacidade de registrar imagens, externamente a qualquer intenção de estilo, linguagem ou mesmo código. Ao ser induzida ao giro, produz a aparência anamórfica dos traços do que é observado e de como é observado, o que é reafirmado a cada rotação traçada.

Uma insistência indiscreta e transbordante [...] uma remanescência superabundante [...] uma repetição intrusiva, sempre marcando com um traço suplementar, com mais um giro, com um re-giro e com uma retirada, o traço que ele terá deixado. (DERRIDA in GASDNER, 1998, p. 104)

Também nessa circunstância a impressão visual do que é gerado pela capacidade ou maquinaalidade da máquina constitui a *gramma*, pois não há previamente consignada nenhuma expectativa de sentido que determine o uso do equipamento à submissão de uma lei. Se é possível caracterizar então o resultado visual ou sonoro da presença da *gramma* no que é produzido pela admissão da diferença, então essas produções se situam no contra-campo da linguagem convencionalmente prevista para a maquinaria ‘participante’ ao tempo em que incorporam a *gramma* no traçamento de sua escritura.

2.17- SEMIOOTE

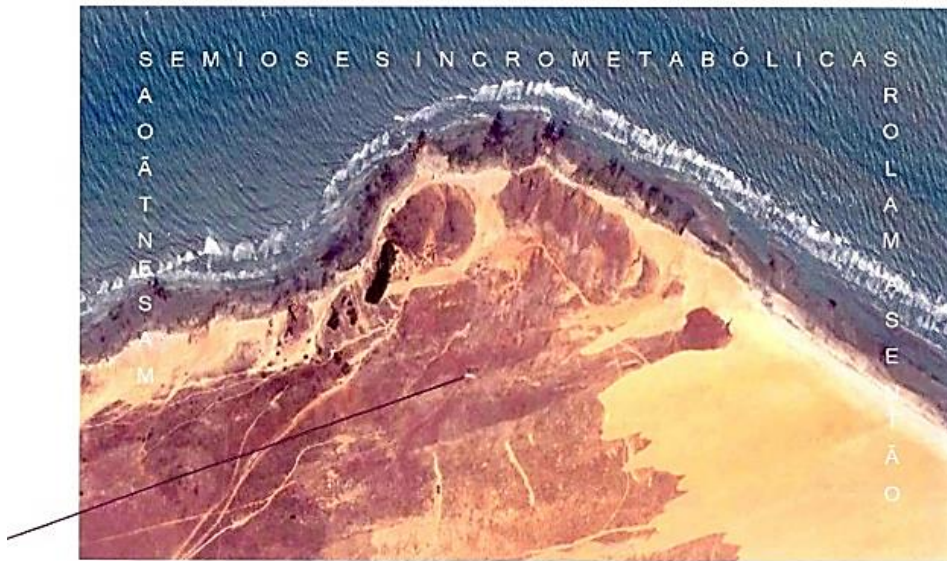


Fig.54- SEMIOOTE: Performance. Por Eryck Pied. Jijoca de Jericoacoara, 2006.
Fotomontagem digital. 24,0 x 15,0 (cm) por Eugena 'La Duna'. Brasília, 2014.

*Um produto da natureza é aquele no qual
tudo é fim e reciprocamente também meio.*

Immanuel Kant

SEMIOOTE é a experiência *somatossemiótica* num serrote (pequena serra ou monte) onde *semioses sincrometabólicas* rolam na figura 54. Então *semiosessincrometabólicasrolamasentão* linhas e espaços demarcados registram diagramaticamente a integralização de conjunções reais e fictícias metaforicamente análogas à integração dos influxos tensivos permeáveis entre limbo e córtex. Como eventos da relação entre corpo e paisagem, esta síntese pode ser reescrita na inscrição do líquido que a hipófise secreta, cuja hipótese é a *turvação endorfínica* consequente.

A endorfina é um neuro-hormônio que o organismo produz em resposta aos estímulos provenientes da exercitação do corpo e por isso desempenha funções biossemióticas já que, sob determinadas circunstâncias, quando flui em altas concentrações pelo organismo, a endorfina produz sensações de prazer, analgesia e delírio. Em sua denominação, a endorfina já anuncia alguma relação com a experiência estética quando as palavras endo (interno) e morfina (analgésico) se aproximam de amorfo, forma e

morphée (Μορφεύς). Seu efeito analgésico remete aos estados de consciência compatíveis à memória mitológica da divindade que sonha profeticamente durante as *semiosessincrometabólicas* que rolam no serrote.

Estas oposições de marcas situadas originariamente em diferentes registros (bioquímico, geográfico, mitológico...) são por si mesmas analogias com a própria semiose, quando significam a genealogia da experiência como signo visto a partir das categorias Peirceanas de *Primeira*, *Segunda* e *Terceiridade*. No caso, os signos destas ‘topografias’ representadas na imagem de SEMIOOTE estabelecem um estágio terceiro, já que pressupõem fenômenos anteriormente realizados, mesmo que estes sejam intenções fictícias representáveis ou representadas na textualização que também é *Terceiridade*.

No plano verídico, a reação parte da caminhada até o cume do Serrote em Jijoca de Jericoacoara e das sucessivas conversões que a transfiguram no SEMIOOTE visto nas dunas da imagem acima e lidas no texto. Contudo, o que aparenta ser resquício *hilopático*⁵⁶ da experiência verídica anterior, deflagra em sua posterioridade, a renovação da experiência *hilética* recuperada virtualmente por Eugena La Duna.

Outra decorrência potencial é a atualização futura dessas topografias em novos fenômenos que lhes deem expressão em outros contextos e espaçamentos (NANCY, 2012). Nesta suposição, que indica uma orientação pragmática, seria experimentado uma inversão do processo atual quando, ao invés da cartografia traduzir fenômenos, ao contrário, ela própria seria objeto de tradução e se manifestaria sob formas que seriam inclusive, novas topografias e linhas demarcatórias de experiências presenciais entre outras demarcações de geografias particulares. “A forma mais simples de carta geográfica não é a que hoje se nos mostra como a mais natural, isto é, o mapa que representa a superfície do solo vista por um observador extraterrestre. A primeira necessidade de fixar os lugares na carta está ligada à viagem” (CALVINO *apud* CARERI, 2013, p. 137). Nessa reflexão pressupõe-se o deslocamento próprio da viagem, ou anteriormente traçado no mapa, ou posteriormente transformado em registro que quer, impulsionado pelo desejo, repetir a experiência *somatossemiótica*. Esta última culmina no cume do serrote, mas as

⁵⁶ Termo criado por Peirce para referir-se à doutrina segundo a qual a matéria é espírito que se tornou estéril, enquanto que o *hilético* é relativo à terminologia de Husserl quando designa “dados constituídos pelos conteúdos sensíveis, que compreendem além das sensações denominadas externas, também os sentimentos, impulsos, etc. Nesse sentido, as considerações e as análises fenomenológicas voltadas para esse elemento material são chamadas de hilético-fenomenológicas” (ABBAGNANO, 2014, p.580).

semiosessincrometabólicasrolamasentão desde a projeção da viagem no mapa ou ainda na reconstituição que este traz posteriormente. De toda forma, seja no sentido futuro ou passado, como projeção ou relação, estas conjecturações realizam performativamente o preenchimento do espaçamento interpretativo que está substancialmente entranhado na linha do mapa, do texto, do horizonte e do mundo.

O espaçamento motiva o pensamento, abre o espaço para incursões e marca a possibilidade de ser lei e excepcionalidade quando observado sob a perspectiva de desconstrução. Este espaçamento que identificado é decorrência de iteração, é reconhecido e re-marcado em cada acontecimento inventivo, o que permite também seu reconhecer-se agora como acontecimento no mundo ou diferença e, na medida em que sua entidade afirma por contraste o que lhe é extra, sua relação com a extra-mundaneidade do mundo dá-se a aparecer e conseqüentemente a ser desconstruída enquanto restitui o espaço e confirma o mundo como um enunciado do espaçamento antes de qualquer posicionamento ou locação. No sentido de dar lugar a algo ou singularizar porções que se descontinuum em extensões diferentes, um *co-extensivo ao ter lugar em todo o existir*, nas palavras de Jean Luc Nancy (2012), se soma às noções de acolhimento e anterioridade que só se fazem existentes ao dar lugar, precedendo seu próprio surgimento.

Pensar SEMIOOTE nessa perspectiva, não diz que o mundo queira significar o co-extensivo ordenado do cosmos espaço-temporal, mas sim espaçamento aqui-originário que no presente, antecede a antecedência anterior à toda anterioridade aqui-teórico-poética. Então, destituído do sentido que foi esvaziado pela força da antecedência arquiviolítica antes do esvaziamento do mundo, incorpora-se a suspensão da realidade em *arealidade* (NANCY, 2012), onde habitam *urumussuspontuéseses.s.* (fig.55).



Fig.55- URUMUSSUSPONTUÉSES.S.s.: Fotomontagem digital (vista do morro do Serrote ao fundo). Por: Ed. Szybóiah. Brasília, 2016.

Arealidade é trazida pelas areias das dunas e preenche os espaçamentos diferidos pelo pensamento que motiva o espaçamento. Qualidades dos grãos que não se reduzem à localização e se afirmam simultaneamente como suspensão no vento e suspensão da realidade que nos deslocamentos plasman a propriedade de uma área ou volume que forma a extensão movente da duna. Sua abertura permanente e instantânea para o exterior faz do grão a própria extensão do espaçamento e nesse sentido grão, *gramma* e duna são sempre inapropriáveis.

A REALIDADE = A REALIDADE

A-REALIDADE = ESVAZIAMENTO

AREALIDADE = ESVAZIAMENTO

AREALIDADE = AREIA

Com a chegada da *arealidade*, seu ser indecível traz a marca de cada singular que lhe é possível; areia, realidade, irrealidade, a-realidade, a realidade, arrealidade da realidade que se dá no espaçamento que acolhe a originalidade da interrupção ou disseminação do termo. O espaçamento, mais uma vez motiva o pensamento quando a ação do signo e da partícula – onda, ao se perceberem matérias já são energias. Se o pensamento fosse suspensivamente a espacialidade como numa paralogia do espaço perceptível, tra(i)ria já na hipótese o espaçamento não como localização em seu sentido topológico, mas como potência pois, sendo algo contrastante à corporalidade, incorpora o incorporeal, corporalizando-o pela sua incorporalidade mas não se interrompe, nem em sua topologia nem em sua temporalidade pois, estabelece seu indecível que resta apenas afirmando-

se no espaçamento e não se reduz a local ou localização, “um espaçamento antes de ser um espaço” (NANCY *apud* MONTEIRO, 2013, p. 35). Interrupção nem sensível, nem inteligível.

O espaçamento ao ser retomado em seu singular corporal arenoso, reforma-se em duna que deixa ser percorrida sua *arealidade* pelo caminhar sobre as superfícies do serrote, quando restauram-se intuições de ancestralidades perdidas e a-reais em meio aos areais. Não se trata de buscar voluntariamente a memória do espaço *arquiviolítico* e projetar-se nele transmutando-se em aborígene, xamã ou Gighbóya. Mas existe a marca de um ritual iniciático no *rastro* esquecido que se restaura naquele espaço deserto do SEMIOOTE pelo sentir das pedras sob os pés durante a trilha, pelo cheiro da maresia que sobe da arrebentação das ondas, entre outras marcas que formam os registros do ambiente mítico e de uma ‘geografia sagrada’.

Dessa maneira, ao mesmo tempo que se manifestam *traços arqui-culturais* de formas ancestrais, confirma-se a suposição segundo a qual elas ocorrem ao dar expressão aos estados de consciência modelados sob a influência das formas culturais nos mais diversos tempos e comportamentos. Nesse caso, inclusive os comportamentos excepcionais encontram a articulação com artefatos que produzem diferentes estados de consciência e desenham seus significados a partir dos papéis desempenhados nos contextos. Performações.

Se SEMIOOTE produz em seu espaçamento, a invocação do xamã, isso indica a sobrevivência desta ‘entidade’ em memória pela repetição do(s) seu(s) signo(s) que segue(m) os padrões que conduzem a vida e não param de se transformar e disseminar performativamente. A idiosincrasia ocorre, ainda que em sincronia com um ponto de referência trazido pelo signo que convoca o xamã, encarnado num corpo intensamente estimulado por turvações endorfinicas e influxos límbicos.



2.18- VIDEONÍRESE



Fig. 56- VIDEONÍRESE: Performance e vídeo (7 min) Por Dzboábaru Babouza. Câmera, Juliana Barros. Brasília, 1996.

GADJI BERI BIMBA
GLANDRID I LAULI LONNI CADORI
GADJAMA BIM BERI GLASSALA
GLANDRID I GLASSALA TUFFM I ZIMBRABIM
BLASSA GALASSASA TUFFM I ZIMBRABIM

Hugo Ball

*Temos que inventar o negativo
O positivo já nos foi dado.*

T. Adorno

Videonírese é um registro em vídeo de performance (fig.56) pela qual busca-se exagerar o caráter a-significante (GUATTARI, 1996) do signo que surge da emissão oral balbuciante e desarticulada, por meio de ações improvisadas realizadas por Zboábaru Babouza num ambiente cuja acústica produzia intensas reverberações.

A ação aproxima-se dos ‘versos sem palavras’ e dos ‘poemas sonoros’ da poesia dadaísta e traz marcas ‘bruitistas’ (GOLDBERG, 2006, p. 50) em sua bruta *sonorovisualidade* assignificante. “As obras de arte são menos culpadas pelo seu poder perverso do que pela sua impotência de determinar seu próprio significado” (SHUSTERMAN, 1998, p. 63). Ao ser trazida a observação acima, não se pretende estabelecer alguma questão de valor envolvida com a problemática do significado - seja pela sua presença ou não - ou a partir daquilo que dele resulta. Ao contrário, o enunciado se torna elogioso quando nos leva a pensar sobre a singular capacidade artística de produzir a indeterminação, o que constitui

um atributo daquilo que a arte produz de incontornavelmente incompreensível e incompreensivelmente incontornável instaurando assim, a obscuridade que revela o indizível e traz o estranhamento diante da norma que modeliza o sujeito interpretador-falante.

Em *Videonírese*, esta norma é suspensa em pelo menos duas circunstâncias. Inicialmente na ação performática, quando o próprio performante já experimenta internamente a suspensão e posteriormente, pelos efeitos do registro videográfico da ação sobre o público.

No vídeo que apresenta a performance, destacam-se as perspectivas formadas pela imagem do rosto em primeiro plano e das nuvens ao fundo. Imagens da performance surgem em meio às fortes reverberações dos sons da voz balbuciante e provocam efeitos sinestésicos de espacialização pelo som.

Sendo a reverberação um fenômeno acústico que anuncia virtualmente a presença de um corpo pelo som que dele é (re)fletido, a reverberação privilegia o caráter icônico do som emitido já que, reverberando, leva consigo o *traço* espacial do lugar onde acontece. Assim, o som reverberado sinaliza, além da sua própria presença, a presença de sua fonte e também de outros constituintes do espaço. Aqui, o termo presença diz respeito à experiência objetiva de perceber no ambiente, o contexto espacial no qual acontece a interação dos agentes humanos e inumanos.

Mesmo reproduzido por gravação, o som reverberado leva o ouvinte a imaginar um contexto físico pleno de espacialidade, ou mesmo inferir aproximativamente, a partir dos índices espaciais desse som, as configurações espaciais e dimensões do ambiente no qual ele é gerado.

Ao ser uma espécie de retenção temporária do som original que repercute nas superfícies que o refletem, o som reverberado, com os ciclos vibratórios que lhes são característicos, preenche o ambiente com a sua densidade e amplifica os efeitos significativos decorrentes. Aqui, os efeitos significativos incluem, para além na noção de significado, as impressões inominadas, as sensações epidérmicas, a dor, a decodificação de um conteúdo, entre outros que, conforme a noção do *interpretante* de Peirce (PEIRCE, 1972) resultam da ação do signo, e no presente caso, do signo sonoro.

Assim, pela amplificação dos seus efeitos significativos, o som reverberado intensifica as impressões e as cognições por ele veiculados, imprimindo um diferencial expressivo na

experiência estética de sua recepção, ao mesmo tempo em que favorece a ocorrência do cruzamento de estímulos originários dos planos acústico e icônico do som.

Esta propriedade replicante do som reverberado produz ainda um ruído, no caso da veiculação de conteúdos decodificáveis, visto que a recursividade do código sobre si próprio provoca um contínuo de sobreposições que tendem a desestruturar suas articulações e sua mensagem.

No caso, esta propriedade corruptora da reverberação sobre o código é bem vinda no quadro das intenções de Z. Babouza embora este não utilize em sua performance, palavras ou congêneres codificados. No entanto, essa mesma propriedade replicativa intensifica o estranhamento provocado pelas qualidades das emissões orais, em consequência do paradoxal efeito de acumulação e desaparecimento que acontecem simultaneamente, no decurso de tempo em que dura o “eco” da reverberação. Ocorre que o signo reverberado pelo som conflui dois gradientes, quais sejam; um gradiente qualitativo relativo à intensidade sonora que tende a diminuir desde a deflagração do som até o seu desaparecimento, e outro quantitativo que, pela recursividade o som deflagrado tende a acrescentar suas réplicas indefinidamente. Esta dupla orientação de subtração e acrescentamento sincronizados produz a tensão que preenche a duração e o espaço trabalhados pela reverberação.

Como já dito, mesmo que em *Videonírese*, as emissões orais de Babouza não pretendam veicular frases decodificáveis ou que possam remeter a quaisquer referentes potencialmente identidicáveis, isso não quer dizer que durante a performance, as emissões não ocorram como reflexos parcialmente influenciados por memórias e outros eventos, inclusive somáticos a partir do referencial interno do performante.

Nesse campo múltiplo e informe, que informa de forma incidental e imediata a forma amorfa da fonia *babobalbucente*, assim é rapidamente, em um dos seus lapsos, ressurgência ordinária de babas que logo desaparecem no fluxo transitório dos *arquitrastos* de memória que (des) orientam a ação, como a animalidade e a vegetalidade, a mineralidade, a sobrenaturalidade entre outras impressões vagas do repertório interno (fig. 57).



Fig.57-BABOSA E BABOSEIRA. Por F. Ararigboya. Caririáçu, 2016.

Já do ponto de vista do espectador, pelo verificado em depoimentos do público, são relatadas diversas impressões que versam por exemplo; ‘sobre a ambiência de civilizações perdidas’ ou ‘sentidos enigmáticos relacionados a manifestações do inconsciente’ e ainda ‘manifestações do sono e dos sonhos’ entre outros que podem, pelos olhares das diversas pessoas, revelar/atribuir diferentes ‘personas’ (COHEN,1989) ao Ser *balbuciobabante* de *Videonírese*, ao emitir sons em gestos incompreensíveis.

O não significativo nos padrões comportamental e gestual compreende comportamentos não socializados, comportamentos desconhecidos, comportamentos sem qualquer propósito inteligível, comportamentos aberrantes e insólitos. As ações mágicas e rituais-como o corpo dos *performers*-vão incorporar, simultaneamente, diversos desses tipos de comportamento (GLUSBERG, 1986, p.113).

O Ser de *Videonírese*, ao instaurar o signo do estranhamento e da abertura interpretativa, funciona como espelho que incorpora as impressões dos diversos observadores. A gestualidade perceptível, permanece enquadrada no recorte que ‘fecha’ o quadro pictórico no rosto, por sua vez incorporado pela motricidade *balbuciobabante* que o corpo encarna naquela cena.

Na ocasião da performance, Babouza permanece deitado, concentrando a tensividade somaestética na porção superior do aparelho digestório que reage produzindo a babouzeira cáustica de uma rostidade peculiar (DELEUZE,1992) e deseja, com este ato, além de exercitar a performance escapista e lúdica aparentemente descompromissada, produzir um enfrentamento em relação aos espaços institucionais e linguísticos modelizantes e neutralizadores. Não é para menos que, a ação performática de Babouza acontece no interior de um monumento construído para exaltar e fazer-se operar o poder militar, qual seja; o ambiente conhecido como *concha acústica*, localizado no conjunto arquitetônico que compõe a sede do Quartel General do Exército, em Brasília.

No local concebido para ser centro reverberador do discurso que admite por exemplo, o aparelhamento do arsenal nuclear para sustentar uma doutrina, Babouza naquele espaço-tempo a explode com seu barulho e com a sua *babouzeira*.



2.19- INTERMÚNDIOS



Fig.58-INTERMÚNDIOS: Videoinstalação (100 m² aprox.). Por Fred Sidou. Brasília, 1999.

Se a totalidade do corpo, que é um contínuo, está ora numa ordem ou disposição, ora em outra, e se a constituição da totalidade é um Mundo ou um céu, então não será o mundo que se gera e se destrói, mas apenas suas disposições.

Aristóteles

“...Totalidade das coisas existentes, qualquer que seja o significado de existência. Conjunto das relações de um ser vivo com as coisas que o circundam ou a situação em que se encontra. Uma totalidade geográfica. Ordem total. Totalidade absoluta. Totalidade de um campo. A ordem imutável do universo. O sistema do céu e da terra e dos seres que estão neles. É a circunferência do céu que abrange os astros, a terra e todos os fenômenos. Toda a série e toda a coleção de coisas existentes. O conjunto total das coisas

contingentes. A série dos entes finitos, tanto simultâneos quanto sucessivos. A série dos finitos reais que não é parte de outra série. Conjunto das coisas existentes. Princípio regulador da razão. O mais abrangente conjunto de objetos astronômicos que possa ser identificado com a ajuda dos instrumentos disponíveis em dada época. É a totalidade de um campo ou de vários campos de atividade, investigação ou relações. Mundo natural. Mundo histórico. Campo constituído pelas relações de pessoas com as coisas e com outras pessoas. Concatenamento real de coisas finitas, de tal modo que não é parte de outro, ao qual pertença em virtude de um concatenamento real...”⁵⁷

Cada uma dessas frases quer dizer o mundo e é em si um mundo. Entre tantos mundos que são e querem dizer, estão interpostas vírgulas e pontos entre mundos. Eles criam interrupções e (ou) espaçamentos reguladores do fluxo do tempo nos intermúndios que são os mundos entre mundos.

Nas linhas nas quais se dão as escrituras dos mundos são transcritas as impressões de Intermúndios (fig.58) sua constituição e seu funcionamento. Conjecturam-se sobre os mundos que interpretam Intermúndios e que são deles interpretados. Adentra-se no mundo virtual dos instrumentos ópticos e da equação matemática que lhes dão perceptibilidade.

Assim como o ponto e a vírgula são reguladores do espaçamento *inter mundus*, Intermúndios se interpõe entre ser instalação, imagem, experiência, fotografia, resíduo, narrativa, fenômeno óptico, irradiação, poesia, eletromagnetismo, espiritualidade, sucessividade, entre outros termos-mundos que poderiam intermediar a mundanização de Intermúndios.

Intermúndios pode querer apenas se referir metaforicamente aos espaços entre os mundos onde, segundo o filósofo grego Epicuro (341-270 a.c.) habitariam os deuses (ABBAGNANO, 2014) ou ainda, aos diferentes estados emocionais do espírito, conforme o entendimento psicológico do termo (in)*termundo*.

Mas aqui Intermúndios é também o dispositivo ótico de um operador matemático representado na notação sigma (Σ) e ainda um reversor do olhar para lembranças de coisas perdidas; termo-mundo e, em *termundo* é mundo.

⁵⁷ Frases adaptadas e reagrupadas a partir do conteúdo arrolado na apresentação dos conceitos de Mundo. (ABBAGNANO, 2014, p.799-801)

Para inscrever Intermúndios no mundo, ao *termundo* sob a forma de instalação, combinam-se dois pares de aparelhos, formados por uma câmera e um projetor de vídeo entre si interligados.

De suas posições, os aparelhos projetam e capturam simultânea e perpendicularmente, as imagens dos objetos e as imagens das imagens que se apresentam sobrepostas na tela translúcida, por sua vez interposta entre a aparelhagem (fig.59).

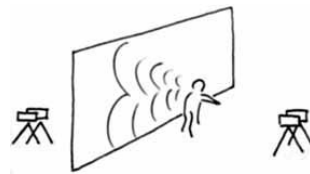


Fig.59-Distribuição dos componentes de Intermúndios.
Por F. Sidou. Brasília, 1999.

Da interligação dos aparelhos, ocorre que a imagem capturada pela câmera é instantaneamente transmitida para o projetor, que a faz retornar à tela, formando-se então uma espécie de 'circuito' no qual as imagens sobrepõem-se indefinidamente pela recursividade obtida pelo intercurso dos aparelhos.

Para buscar signos de outros mundos, capazes de representar a genealogia do fenômeno luminoso em Intermúndios, recorre-se à matematização como processo tradutor, e a uma esquematização topológica pelos quais obtém-se a analogia com a expressão do operador somatório e um diagrama, aqui referido como *diagrama intermúndios* (fig.60).

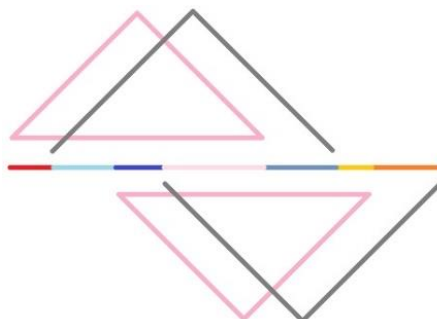
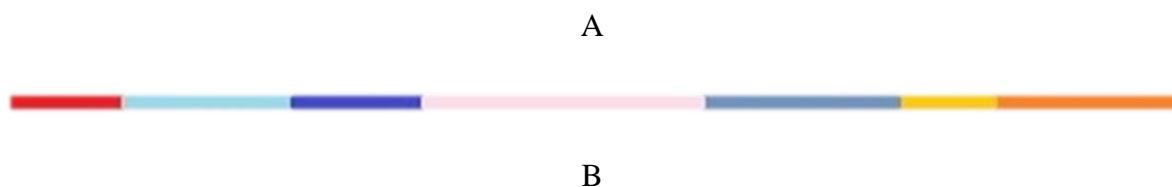


Fig.60-DIAGRAMA INTERMÚNDIOS:
Arquivo JPG. Por F.Sidou. Brasília, 1999.

“Se um universo semântico qualquer é articulável com o auxílio das regras de uma combinatória, o conjunto das impressões virtuais que esta é capaz de produzir pode ser considerado como o esquema desse universo” (GREIMAS, 1979, p. 481). Sob essa perspectiva, a esquematização que virtualiza a virtualidade dos intermundos genealógicos de Intermúndios e confere-lhes expressão pelas equivalências entre suas qualidades abstratas, temos a interposição de mundos por meio dos signos intermediadores da tradução.

Ao passo que a somatória virtualiza ao limite o fenômeno abordado, as configurações do diagrama demonstram as sete possíveis situações de geração das imagens. As formas triangulares fechadas (cor avermelhada) delimitam a área-volume atravessada pelos feixes de captação, enquanto as escuras indicam o mesmo sobre os feixes de projeção. Estas regiões interseccionam-se, produzindo assim sete possíveis formas de combinação entre os tipos de feixes, de acordo com o que pode ser ilustrado pelo esquema abaixo, que representa a mancha linear interposta entre as formas triangulares do diagrama da fig. 60.



Sendo A e B as áreas que interagem em contraposição, C = Captação e P = Projeção, relativamente ao comportamento dos feixes temos que, no contínuo da linha, cada segmento representa respectivamente a seguinte distribuição de ocorrências: CA, CPA, CPACB, CPACPB^N, CPBPA, CPB e PB.

Visto que Intermúndios existe pela interposição de interposições e seu funcionamento se dá pela conjugação dos aparelhos com o público, as nuances (do ponto de vista formal e interativo) que se apresentam no continuar permanente das transformações das imagens, ora mais, ora menos complexas, depende das combinações entre as ações corporais e a manipulação dos equipamentos.

Embora a sobreposição dos efeitos não corresponda integralmente às intenções artístico-fenomenais da instalação, o público se vê motivado a interagir ativamente, o que pode resultar na acentuação do aspecto estético do trabalho em detrimento da percepção de seus possíveis aspectos cognitivos e (ou) poético-filosóficos.

Nesse sentido, cabe registrar o uso do processador *gain up*, único recurso de efeito digital indispensável para o funcionamento da instalação. Seu acionamento permite o ganho de luminosidade (já que o ambiente de Intermúndios é originalmente escuro e a luz se produz artificialmente pela recursividade do aparato que, ao sobrepor planos de imagens a partir dos *rastros* luminosos mais tênues do ambiente, produz com isso uma massa luminosa branca ao centro da tela) e ao mesmo tempo a gradação do ritmo de recursividade dos sinais, o que torna possível a visualização sequencial e sobreposta de quadros dos movimentos captados pela ‘reverberação’ das imagens anamórficas projetadas.

Outra ocorrência comum é a alteração das posições dos equipamentos (o que muda os ângulos de captura das imagens e de emissão dos projetores), já que os mesmos permanecem montados em cavaletes e disponíveis para manipulação.

Intermúndios sugere então, uma imagem anamórfica do inter-mundo, na qual o registro do contínuo acontece na inscrição da *anamorfose cronotópica*, ou “inscrição do tempo no espaço” (MACHADO, 1993, p. 52). Diferentemente do instante capturado pela fotografia, a anamorfose em vídeo produz o registro contínuo sobre outro contínuo registrado, ou meta-registro, ou meta-contínuo que preenche o mundo com imagens sobrepostas e com os vazios interpostos em cada camada do intermúndio. Na sucessividade dos planos, o observador vê seu *ser-anamórfico* que se replica na imagem e flui em direção à massa de luz clara que incorpora tudo ao final.

O sobrevivente fica então sozinho. Para além do mundo do outro, ele está de certo modo também para além ou aquém do próprio mundo. No mundo fora do mundo e privado de mundo. E sente-se pelo menos o único responsável, obrigado a portar o outro e o seu mundo, o outro e o mundo desaparecidos, responsável sem mundo, *weltlos*, sem o solo de nenhum mundo, doravante, num mundo sem mundo, como sem terra, para além do fim do mundo (DERRIDA, 2008, p. 17).

A depender da perspectiva, esta experiência pode suscitar conotações referenciadas em estereótipos de cunho ‘espiritualistas’ advindas pelo fluxo da experiência estética do feixe de luz que vem preencher o mundo e salvar seus seres de sua privação, da sua interdição,

e do intermúndio do mundo, cabendo ao final, no que seria admitir uma espiritualização dos intermúndios, interpor estas linhas que vêm a seguir, para exaltar o operador que vem depois delas.

Espírito de luz, espírito de sabedoria cujo sopro dá e recolhe a forma de todas as coisas; tu, diante de quem a vida dos seres é uma sombra que muda e um vapor que passa; tu, que respiras e assim povoa os espaços sem fim; tu, que aspiras e tudo que vem de ti volta a ti; movimento sem fim, na esterilidade eterna, sê eternamente bendito.

Nós te louvamos e te bendizemos no império mutável da luz criada, das sombras, dos reflexos e das imagens e aspiramos sem cessar a tua imutável e imperecível claridade. Deixa penetrar até nós o raio de tua inteligência e o calor de teu amor; então o que é móvel será fixo, a sombra será um corpo, o espírito do ar será uma alma, o sonho será um pensamento...⁵⁸

$$\sum_{n=1}^{\infty} n = 1 + 2 + 3 \dots$$



⁵⁸ Fragmento de prece pagã pela qual seriam invocadas as criaturas aéreas entre as entidades míticas. Em *Há-bit: tratado superficial de arquitetura híbrida*. Tese de Doutorado. Christus Menezes da Nóbrega. PPG-Arte. Universidade de Brasília-2011. P 248. Orientação, Prof. Dra.Maria Beatriz de Medeiros.

2.20- APORTES

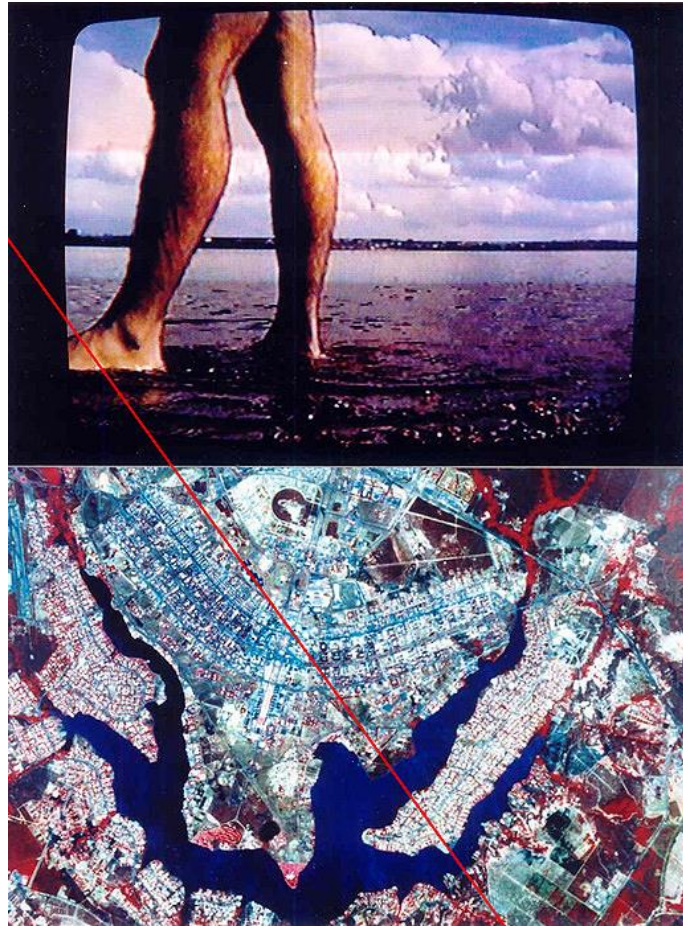


Fig.61-APORTES: *Performanceinstalação*. (30 m² aprox.) Por Eryck Pied. Brasília, 1998.

*A topografia do meu corpo se confunde
com a topografia do horizonte.*

Claude Zilberberg

O corpo, através de sua presença no mundo e de seu enraizamento com o pensamento, é o agente imprescindível da percepção e da experiência. Não é apenas uma reunião de órgãos justapostos no espaço pois os temos numa posse indivisa e conhecemos a posição de cada um de nossos membros por meio de um esquema corporal que os engloba e que nos dão o sentido de propriocepção.

A instalação *Aportes* (fig.61) é uma ‘cartografia interativa’ indicadora de lugares de desejo e de intensidades singulares vividas com (e na) paisagem.

Essa cartografia articula a relação entre o espectador e a experiência de Eryck Pied (EP) através da obra. Uma vez estimulado seu senso direcional por linhas dispostas no trabalho o espectador vê-se integrado à cartografia poética e, de alguma forma, relacionado aos lugares e experiências vividas por EP em *Aportes*.

As linhas mencionadas acima são marcadas com fitas aderidas ao chão e representadas em duas ampliações fotográficas de imagens da paisagem circundante feitas por satélite⁵⁹. Assim, as linhas representam-se mutuamente e sugerem uma ampliação do contexto espacial do trabalho pela percepção implícita de que elas constituem segmentos de uma mesma linha que se prolonga infinitamente pelas paisagens reais e virtuais.

Além desses elementos compositivos, a instalação conta ainda com dois televisores que exibem vídeos de experiências performativas em lugares relacionados na cartografia da instalação como por exemplo, as margens do lago Paranoá, em Brasília. Esses locais são situados como um dos pontos definidores da linha anteriormente citada. O outro ponto corresponde ao próprio local de exibição da instalação, no caso, a Galeria Athos Bulcão, no Teatro Nacional Cláudio Santoro, localizado na região central da cidade.

Nesse sentido, o alinhamento revela uma função diagramática que atribui pela linha, o aporte do sentido geral dos fenômenos relacionados espacio-temporal e psicologicamente na genealogia e na presença da instalação, e em sua recepção.

A linha analisada então como diagrama, expressa também relações extraídas da experiência e de seus desdobramentos. A direção por ela indicada pontua relações de imensidão, (in)completude e ao mesmo tempo contiguidades recíprocas entre lugares, percepções, experiências, sujeitos, entre outros revelados numa extensão observável que põe em relação diferentes ‘objetos’.

A concepção de *Aportes* transpõe criativamente procedimentos cartográficos, o que promove um diálogo entre referências científicas e artísticas e exalta o sentido poético do primeiro aportando jogos performativos no segundo.

⁵⁹As reproduções das fotografias feitas por satélite são de Marcelo Feijó, artista fotógrafo brasileiro e professor do Curso de Comunicação Social da UnB. Brasília, 1998.

Experiências performativas e lugares mesclam-se nos vídeos da instalação.

Os vídeos mostram predominantemente as experiências performativas em imagens gravadas em grandes planos horizontais, tomadas pela câmera apoiada no chão. Nesta posição, a câmera tende a captar simultaneamente objetos muito próximos e outros muito distantes em função da extensa profundidade de campo que pode ir por exemplo, desde uma pedra defronte alguns centímetros da lente do aparelho, até o limite da linha do horizonte muitos quilômetros adiante.

Dessa forma, esta posição favorece a ocorrência de expressivos efeitos estéticos e significativos por meio das relações visuais de paralaxe entre os objetos compreendidos no campo. Em *Aportes*, as imagens de vídeo predominantes são as que exibem o movimento lento de pernas e pés de Pied (EP) ao caminhar pela margem do lago. Em alguns momentos, as pernas permanecem enquadradas até a altura das coxas. Em outros, deslocam-se em direção à câmera. Ao mesmo tempo, essa imagem marca uma radical inversão de escalas, quando, por exemplo, um detalhe agiganta-se em relação à imensidão da paisagem ao fundo. “Todas as contradições agudas são assimiladas, aniquiladas, desde que o ser que sonha ultrapasse a contradição do pequeno e do grande. Esse espaço de exaltação ultrapassa qualquer limite” (BACHELARD, 1978, p.331).

Outras imagens mostram a partir de um ponto distante, a área urbana central do Plano Piloto, onde está situada a galeria Athos Bulcão e ao mesmo tempo o segmento da margem do lago Paranoá onde acontecem as performances, ambos alinhados de acordo com a orientação virtual da linha imaginária. A margem, como se sabe, é lugar determinante da linha do lugar físico que ambienta experiências corporais que levam às transfigurações.

Se desejada alguma centralidade no mapeamento realizado por *Aportes*, ela tenderá inequivocamente ao corpo e a partir da pele. Ao constituir o contorno do corpo, a pele é o órgão que transpõe as relações espaciais no mergulho no lago, pois as partes do espaço se relacionam umas com as outras descontinuamente, enquanto que as diferentes configurações que o corpo pode adquirir com sua movimentação contínua se dão sempre como alterações de uma unidade extensa que se indiferencia com o ambiente aquoso e tem a pele como interface. A pontualidade do corpo está presente na linha que transpõe a superfície do lago. O corpo está em sua margem e sua espacialidade não se resolve apenas na espacialidade objetiva constatável, sensível. Não se reduz somente a uma referência à

sua posição e à posição dos ‘objetos’ aportados e cartografados mas é fundamentalmente um conjunto que exprime a orientação nos confrontos com o espaço.

A mobilidade do corpo se estende na linha que aporta as paisagens e produz equivalências como diferentes tarefas motoras que são instantaneamente transponíveis e conjugáveis inclusive no arremesso de pedras pela superfície do lago, como uma musculatura pela qual passa o sentido da paisagem externa.

Sendo o mediador entre o ser e o mundo, o corpo inaugura e situa toda a experiência e é origem do espaço objetivo produzindo dimensão e orientação e ao mesmo tempo sensação, ação e consciência na (e sobre a) ambiência de posições previsíveis, mas ainda como sistema aberto a uma infinidade de posições equivalentes em outras orientações e também em relação às suas próprias.

Mergulhar, arremessar pedras nas águas do lago e revolver a matéria orgânica do seu substrato. Entregar-se aos estímulos físicos do lugar, desde os estímulos brutos e imediatos das extensões fronteiriças ao corpo até aqueles que indicam seus agentes distantes, invisíveis e inacessíveis. Os raios solares que provocam a sensação térmica são partículas-ondas-extensões solares. Os sons percebidos são extensões dos fenômenos que abraçam EP no curso das performâncias.

Os ritmos do corpo sincronizam-se com outros ritmos. Marolas do lago, em consonância com matérias fluidas e viscosas, pelas quais são tornadas sensíveis durações singulares e ritmos ambientais.

Andar, rastejar, mover-se estranhamente sentindo a pressão sangüínea que é um índice das batidas cardíacas enquanto que a frequência das marolas e das ondas são índices de fenômenos termodinâmicos encarnados na matéria aquosa e aérea. Fenômenos do corpo e do contexto conjugam-se por meio de suas durações e ritmos. Ilusões de extensão e contigüidade pois, a experiência predominantemente tátil da imersão na massa líquida inclui o corpo como extensão do lago. Tornar-se lago no banho.

Tais procedimentos sensoriais visam realizar com maior intensidade a prospecção de determinadas qualidades por meio da experiência no ambiente físico e a ampliação da experiência estética de origem tátil.

O tato, a mais profunda das sensações a partir das quais desenvolvem-se as paixões do corpo e da alma visa, finalmente, a conjunção do sujeito e do objeto, única via que leva à *aisthesis*. [...] Ele se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, exprime a intimidade máxima e manifesta, no plano cognitivo, o querer da conjunção total (GREIMAS *apud* PARRET in SILVA, 1996, p.63)

No curso do banho, as ilusões de extensão singularizam a percepção dos fenômenos e do contexto, pois as matérias carregam-se de um sentido de dimensão-espaco-substância (BACHELARD,1978). Assim ocorre a experiência do contíguo e do ilimitado, da integralidade e simultaneidade conferidas pelo tato em seu sentido primordial, como um fundo indiferenciado das relações intersensoriais (MARLEAU-PONTY,1996) que faz aperceber-se imaginariamente existente nos ciclos energéticos da cadeia trófica, como organismo e meio ambiente, ao mesmo tempo em que, nas circunstâncias da experiência material, ocorre uma espécie de fusão do ser no espaço concreto (BACHELARD, 1978).

A VASTIDÃO É O CENÁRIO E NELA ME PERSIGO
PAISAGEM FORJA SENSAÇÕES
SOU FLUXO LÍMBICO E MOVO CARNE
EM DIREÇÃO À PLENITUDE QUE ME ATRAVESSA
E QUE EU FILTRO INCOMPLETA
INACABANDO REVISO-ME- RIZOMÁQUINA DE DESEJO ARMADILHADA
NOS LIMITES QUE DESVELAM MEU ESCAPE
MASSA DE VETORES
CLUSTERS DE SANGUE E VENTO
VETOREXTENSÃO MÁQUINA
MEMÓRIACÂMERA MEU ÓRGÃO PORO
OLHO FILTRANTE
MEU CORPO ME ESCAPA E SE ESPALHA PELA NATUREZA
SEMIOESSINCROMETABÓLICAS

Nesta digressão poético-narrativa da experiência do banho, a rugosidade experimentada na superfície da paisagem contrasta com a regularidade das linhas apostas em *jogos de designações* (CAUQUELIN, 2007), que convergem a polaridade entre o natural (relevo/transições) e o convencional (marcação/determinação).

Nesse sentido, tal ideia constrói retoricamente, uma versão des-hierarquizante que tende a comportar a possibilidade de jogar incondicionalmente com os signos e criar topografias e meteorologias diferenciadas.



2.21- UMWELTSTRANO



Fig.62: UMWELTSTRANO: *Esculturanel*. 2,4 x 1,2 x 2,1 (cm). Latão. Por Fresa Stephana. Barbalha, 2014.

*Metal. Letra. Gravação. Performance.
Olho. Biografia. Autógrafo. Tradução.
Transcendência, Injunção, Ambiente...*

Martella Eugenea

O metal duro em autoridade e alteridade com a palavra endurecida nele impressa é escritura retida sob a autoridade do metal que evapora sob a força do *Umwelt*. A materialidade do metal é coexistência na tessitura física e semiótica induzida pela presença deste objeto, esteja ele ou não perpassado por um corpo.

O impacto da ferramenta que imprime em baixo relevo este nome estranho deixa o *rastr* do gesto no *anelobjeto* (fig. 62). Durezas de gesto, ferramentas e intenções. Marcações que anunciam um nome sem origem mas com anterioridades sobre memórias do ambiente *Umwelt* imaginado desde a informação do texto de Jakob Von Uexküll (KIRCHOF, 2008) cujo nome é estranhável já na sua pronúncia (skull = crânio em inglês). Morte premeditada na imagem moribunda no nome (fig. 63).



Fig. 63- J A K O B 'S K U L L' Fotomontagem digital com o rosto de Jakob Von Uexküll (1864-1944). Criador da *Teoria da Umwelt*. Por F. Stephana. Barbalha, 2014.

A biossemiótica de Uexküll visualiza a mediação do entre que se faz ente quando animal, ambiente, pensamento e sinal querem-se des-hierarquizados.

Quando uma menina colhe uma flor transforma-a em objeto decorativo; para uma formiga que a utiliza como intermediário para chegar às pétalas, a flor se transforma em uma escada; uma larva fura o talo da flor para obter material a fim de construir seu casulo; portanto a flor se torna um material de construção para essa espécie; a vaca, por sua vez utiliza a flor como alimento (UEXKÜLL,1982, p.29).

Com seu *traço* anedótico, o fragmento acima preocupa-se em dizer mais sobre a flor e os animais, permutando funções em diferentes usos do vegetal em circunstâncias que mesmo vistas, analisadas e ditas a partir de um referencial humano, deslocam a atenção para o animal e para a sua ambiência.

A ilustração é reveladora do desafio que é aproximar-se desse contexto pois, como superar o referencial humano (animal que é) na busca do animal pelo próprio animal? O que dizer (e o que não dizer) (sobre e com) o animal e o ambiente? Porque não evocar os anjos?

Para o teólogo Tommaso d'Aquino (Itália;1220-1274) os anjos possuem uma forma de inteligência diferente da humana. Ao passo que o ser humano necessita do corpo para sentir e pensar, os anjos pensam e sentem independentemente da matéria, o que faz com que o ser humano esteja duplamente limitado por estar situado após os anjos e após o próprio criador (AQUINO *apud* KIRCHOF, 2008).

Se esta questão outrora foi tematizada pela filosofia teológica, hoje resta como ilustração ficcional para se pensar o corpo e sua constituição física como meio para percepção do mundo. O corpo alado então, empresta *traços* perceptivos e *traços* de ação, portanto de significação em sua animalidade quimérica.

Um objeto exposto a diferentes espécies adquire sentidos distintos e em certo sentido, isto quer dizer sobre o objeto em *iteração*. Nessa apropriação do termo, é evidente a acepção desconstrutiva quando manifesta-se uma reação ou resposta que inclua a *iteração*, seja humana, animal ou maquínica. Ao ser reação ou resposta, a manifestação mostra-se vinculada a um contexto, porém a manifestação possui sua feição inconfundível ou *marca*, que se reafirma e se transforma na reiteração *iterativa*.

Iterabilidade é uma palavra cuja etimologia, em sânscrito, vem de *itara* e pode ser traduzida por 'outros'. Uma singular possibilidade de repetição, onde o que é repetido (a *marca*) pode continuar a ser identificável, mas que mudou parasitada que foi por um novo contexto. Cada repetição, sendo distinta da anterior, altera a origem como ela ressoa ao se reproduzir, mesmo que ela em sua ressonância apresente-se como tal, ou sem qualquer variação.

A repetição da reprodução pode ser entendida enquanto *iteração* ao violar a expectativa do código ou o ato de codificar previsto em determinada sintaxe na qual o elemento se repete pois, se por um viés a repetição altera e é alterada pelo outro contexto, considere-se em contrapartida que o elemento repetido (iterado) é re-identificado, confirmando assim a alteração. Nesse sentido, a *iteração* relaciona-se com identificação e identidade, o que ela faz possível.

A *iterabilidade* é essencial ao se pensar a construção/desconstrução. Constrói desconstruindo-se enquanto constrói sua desconstrução. Por sua interferência, subversão e corrupção, ameaça qualquer estrutura ao mesmo tempo em que é por si um conceito instável pois identifica-se com a *différance*, seja no grafema, na narrativa, ou em qualquer

signo, subtraindo a lógica do sentido nos termos da relação significado/significante pela estranha propriedade de ser ao mesmo tempo identidade e diferença.

Por meio da repetição e da alteração simultâneas pela qual a *iteração* acontece, este fenômeno não deixa intocado nenhum sistema de oposições e marca a transfiguração do sentido (ressignificação) em diversos níveis.

Retomando a animalidade que precede a abordagem da *iteração*, é possível notá-la sob a manifestação de eventos que extrapolam o campo estritamente linguístico ou semiótico como processos nos quais se produzem a formação do hábito (PEIRCE, 1962) a exemplo do que acontece no desenvolvimento dos comportamentos animais.

Um morcego, que vive a maior parte do seu tempo na escuridão, praticamente não utiliza a sua visão como recurso para se orientar no meio ambiente. Seu órgão perceptivo mais apurado é a audição. Mas o morcego capta ondas sonoras imperceptíveis ao ouvido humano e cria representações que o orientam quanto à forma e à distância dos objetos (KIRCHOF,2008). Os morcegos então, enxergam com os ouvidos na escuridão quando traduzem estímulos físicos (signos) que são ‘decodificados’ enquanto sinalizadores de distância. Dessa forma a iteratividade acontece, não apenas no curso da ‘aprendizagem’ do morcego relativamente às coordenadas que asseguram seu deslocamento, mas também durante a própria emissão dos sinais que devem ser ininterruptamente repetidos para produzirem a ressonância que irá ‘informá-lo’ sobre a existência ou não de obstáculos no curso do voo.

Cada espécie é, de certa forma, o resultado da sinergia entre receptores e cérebro, o que produz seu *Umwelt* nos níveis da espécie e do indivíduo (corpo), na inscrição da diversidade semiótica infinita disseminada pelo universo e que constitui a própria cadeia de diferenciações nas quais os corpos se transfiguram e tornam-se complexos, desde o nível celular, até o organismo completo.

Este contínuo (que também relaciona-se à noção de evolucionismo e às leis naturais) corresponderia à perspectiva biossemiótica de Uexküll, aqui no texto e no texto do anel, fazendo inicialmente referência a uma animalidade no ambiente assim visto como entidade semiótica onde reúnem-se instâncias corporais, cerebrais e também celulares, sinergeticamente. Células mais simples se agregam e passam a compor unidades maiores, estas por sua vez, agregam-se em unidades ainda mais complexas e assim sucessivamente,

sendo que a congruência entre os vários níveis se dá como um conjunto de co-operações em sinergia com o *subjétil* corpóreo desejante do papel, do metal e do bioma.

A possibilidade do termo SEMIOSESSINCROMETABÓLICAS expressa imaginações dessas co-operações entre o signo e o *subjétil* em sua espessura de *Umwelt* no qual o anel é resultado, presença, extensão e transição.

O anel quadrado é perpassado pelo dedo da memória que o atravessa. A instância do signo permanece nas brisuras do trânsito mineral-animal-vegetal-ambiental que dissolvem-se nos ciclos biogeoquímicos, aqui rememorados pelo significativo das suas propriedades sistêmicas.

Os seres vivos interagem com o ambiente metabolizando substâncias que são assimiladas e devolvidas sob a forma de resíduos. O ambiente depura e transforma resíduos por reações químicas que repercutem no ciclo vital. Um anel atravessado no dedo certamente já foi em algum aspecto, o próprio dedo. O anel hoje responde à categoria de ser inanimado e possui metabolismo reativo quando sua superfície é oxidada pelo contato com o ar e com a umidade da mão. O corpo que o sustenta possui em suas células, mitocôndrias que armazenam energia química e estão abarcadas pelo anel. Nesse sentido situam-se niveladas pelo menos duas possibilidades para o *ser* do organismo: o *objetanel*, o corpo do dedo (ou organismo), e a conjugação dos dois, então, um terceiro, que seria *anelorganismo*.

Observe-se que a associatividade é cíclica, sobretudo em relação ao aspecto químico, visto que as alterações são fases que se reconstituem ao final em (re)ciclagens e em correspondências recíprocas que em nível epistemológico atendem à subdivisão *vivente* x *não vivente*. Esta maneira de perceber o fenômeno suspende-se na abordagem *semiossincrometabólica* quando esta indiferencia categorias na tessitura do *Umwelt* e recria circunstâncias que podem ser justamente designadas como fenômenos poéticos.

Também o aspecto mecânico deve ser pontuado, quando considerado que o movimento constitui o fenômeno do deslocamento físico. Deslocamento e reação química se aproximam no caso, do indiferencial físico-químico do plano energético em suas trocas, assim como o comportamento híbrido de partícula-onda atribuído aos *elétrons* como explicação que almeja um todo sistêmico que faça sentido. “Um sistema é um objeto complexo cujas partes ou componentes se relacionam de tal modo que o objeto se

comporta em certos aspectos como uma unidade e não como um mero conjunto de elementos” (BUNGE, 1987, p.89).

A textualização dessas entidades díspares aqui *litoralizadas* investe na problematização dos seus campos na medida em que são reciclados conceitos que assegurariam uma percepção sistêmica dos fenômenos, quer fossem de natureza biológica ou não, porém recombinados pelos intercursos poéticos.

A biologia recente sugere que todo biosistema é um sistema químico ou quimiosistema, de uma classe muito especial. Isto é, um organismo seria um sistema químico; não um sistema qualquer, mas um sistema dotado de características peculiares que o diferenciam de um sistema químico inanimado, tais como o constituído por um prego e o ar circundante, ou ainda a complicadíssima molécula de DNA. Admitiremos, pois, a hipótese de que todo organismo é um quimiosistema com propriedades especiais. Esta afirmação porém, é imprecisa, uma vez que não nos informa quais são as propriedades especiais que distinguem um biosistema de um quimiosistema em geral. (LWOFF *apud* BUNGE, 1962, p.89)

Em termos de evolução do conhecimento, enquanto seja possível discriminar um sistema tal como o que compreende o ciclo da água ou do carbono (classificados como abióticos) em oposição ao que é classificado como ser vivo (ou biótico), haverá de prevalecer a cisão epistemologicamente construída que particulariza mundos que, ainda segundo esta visão, compartilham trocas na intersecção dos (também classificados) fenômenos biogeoquímicos.

Note-se que, também nesta descrição, não há indício de que tais ciclos ou sistemas estejam percebidos enquanto semioses. Assim, a gradual transformação de um resíduo de carbono em diamante, quando percebida enquanto *semiosessincrometabólica* reivindica o sentido poético de sua ontologia ao mesmo tempo que estabelece seu *Umwelt*.

Os intercâmbios entre as diversas formas de vida e os mundos abióticos são percebidos como relações sinérgicas entre sistemas descontínuos, isso quer dizer que é possível inferir um terceiro elemento que é a própria relação. Situando a sinergia como uma síntese do processo relacional que leva à uma consequência que difere de A e de B relacionados (no caso a interação abiótico / biótico) essa dimensão, genericamente pode ser considerada a dimensão da fusão ou *fissão* e é designada epistemologicamente como

reator (BUNGE, 1987), aqui *reator* interessando por ser a instância em que ocorre a produção da diferença (fenômeno) seja no ecossistema natural, na ecologia do texto, ou na possibilidade de um *talismãnel*.

Existem reatores de diversos tipos e, particularmente, que podem operar em diferentes níveis. Por exemplo, o interior de uma estrela é um gigantesco reator nuclear onde se produzem incessantemente reações nucleares, especialmente fusões. Uma comunidade humana, mesmo simples e pacífica, é um reator social, no sentido que seus membros e subsistemas interagem formando novos membros e novos subsistemas (BUNGE, 1987, p.91).

No presente contexto o *reator* não aparece como uma criteriologia para produzir a diferença da diferença no plano textual performativo, embora o seja também. O *reator* promove a fissão e com isso converte o *potencial* em *atual* (re)significado e a descontinuidade em continuidade. O *reator* performativo é o que estabelece a continuidade, o interstício, o entre da extensão percebida do reator estelar ao reator social, do metal derretido ao anel penetrado, de cuja ontologia se evocam *rastros* de *rastros* das suas múltiplas e ancestrais existências, seja na forma de outro anel, ou como simples substância química que antes compunha uma partícula extraterrestre qualquer.

Nesta (des)construção introdutória, um possível *arquitrastro* permanece na imaginação do *organismanel* UMWELTSTRANO que é metal e arquitetura quadrada com vértices perfurantes desaparecidos pela rasura que a lima provocou e assim pulverizou porções do metal dourado. Cortando o *subjétil*, redobrando sua geometria e transformando seu desenho a rasura da lima faz e fez “abrir para si uma passagem através de uma parede de ferro invisível, que parece estar entre o que se sente e o que se pode. Como se deve atravessar essa parede, porque de nada adianta bater forte nela, deve-se minar essa parede e atravessá-la com a lima [...] lentamente e com paciência” (ARTAUD *apud* DERRIDA&BERGSTEIN, 1998, p. 51).

Revertidos em pó, os vértices perfurantes desfeitos preservam da dor o dado de memória intrusa no contato com os dedos que empunharam as limas e retornaram ao *anelorganismo*. O UMWELTSTRANO é como outros *talismãneis* e também arma e ferramenta do mesmo corpo que o produz na bancada e o comenta em seus planos

facetados nos quais o próprio objeto se anuncia performativamente pela inscrição UMW. ELT. STR. ANO onde:

UMW é *traço* de UMM AI-QIWAIN nos Emirados Árabes: restança de memória que reinventa paisagens costeiras com semelhanças entre Ceará e outros mundos, como Zamhoro (ver pág. 230) e outros mundos árabes.

ELT complementa UMW na rememoração de *Umwelt* ou ambiente, região, entorno, mundo, união.

STR é a exigência da ação muscular da língua estriada que antecede o ANO, anel, tempo, orifício, ânus, na compleição italiana do STRANO (estranho).

ANO o que está dito no parágrafo acima somado a uma medida de tempo.

Esta espécie de ‘modulação’ que força redistribuir o que seria a correta separação fonética das sílabas (ã – mú – él – tis – trã - no) não em seis, conforme a sonoridade de sua divisão silábica, mas em quatro fragmentos de três letras cada, (UMW – ELT – STR – ANO) é efeito de espaçamento determinado pela geometria disponível no anel que induz esta composição de três letras em cada um dos seus quatro lados.

Qualquer face do anel pode inaugurar um percurso de observação e leitura sobre as letras e pôr em dúvida a articulação de seu (con)texto.

Trai-se UMWELTSTRANO em ANOUMWSTRELT entre outras permutas e trocas que produzem a partir da letra e na letra, a composição e decomposição do atributo do nome carimbado no metal e aquebrantado na leitura do texto.

Não por menos, UMWELTSTRANO (ou agora STRUMWANOELT) encontra em sua geometria quadricular tensão e resistência à circularidade inequívoca do quebrantamento produzido pelo jogo.

Não interessando ceder-se à autoridade de qualquer referência convencional (a não ser no reconhecimento do ser/seu caráter de restança corporificada a partir de decomposto o recomposto) a dureza do metal recomposto é pulverizada pela lima, o que destitui a verdade da inscrição pela *raspagem*.

Raspando, purifico, pacifico, apago o que está escrito para escrever outra vez. Como os copistas da Idade Média, estendo todo o pergaminho servindo-me de um instrumento que ao mesmo tempo dá polimento, prepara e raspa a superfície na qual novas inscrições, que

“raspo” também, poderiam dizer a verdade, a menos que o desnudamento do suporte ou do subjétil ou do suporte pela própria raspagem não constitua ainda a ‘operação de verdade’. Em suma, raspando, posso também salvar o subjétil em sua verdade, ter acesso à outra superfície dissimulada, asfixiada, enterrada sob o depósito (ARTAUD *apud* DERRIDA&BERGSTEIN, 1998, p. 118).

Quando não está penetrado, a frieza radiante da superfície de UMWELTSTRANO é liquefeita pela chama do maçarico que ao derreter o metal, produz outro corpo, com aparência comparável às umidades incandescentes nas quais dissolvida a presença da letra, instaura-se uma anterioridade para alguma inscrição porvir, seja carimbada numa porção do metal ou apenas escutada pelo mesmo, sobre ele mesmo.

Sempre uma promessa, uma potência que se faz metáfora ou ciência no intercurso do que pode ser a metalidade, a geometria, o *Umwelt*, a química, a palavra, sem origem e sob o efeito de uma Gramatologia *desconstrucionante*.



2.22- URUMUSSU



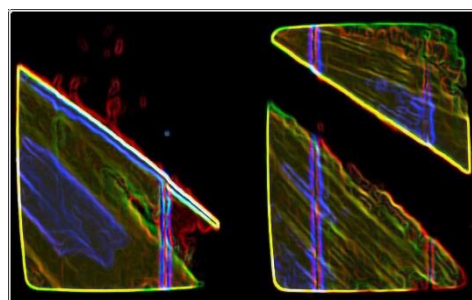
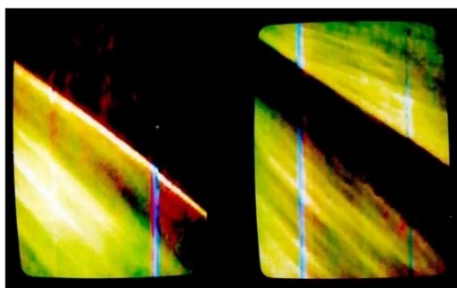
Fig.64-URUMUSSU: Anel. 2,0 x 3,5 x 3,5 (cm). Prata polida. Por Sayfried Soudeck. Brasília, 2006.

*É necessário falar várias línguas
e produzir vários textos
simultaneamente.*

Jacques Derrida

Urumussu é uma *esculturanel* (fig.64). Os atributos são intercambiantes e não dependem de como este objeto é percebido, traduzido, interpretado ou produzido. Toda a interpretação inferida do objeto confirma sua presença enquanto signo. Por ter surgido como resultado da articulação de procedimentos de artesanania, isso não lhe assegura nada além de sua existência enquanto ente dado a ser percebido, observado, interpretado, usado, destruído ou desaparecido.

Urumussu é redescoberto pela atração de sua iconicidade e recebe uma denominação dez anos depois de seu (des)aparecimento. A semelhança entre a configuração do objeto e o sinal U convida à revelação e relacionamento com a iconicidade do UrUmUssU, em seus planos gráfico e fonético, sendo que, anteriormente *Urumussu* é destacado em registro videográfico entre os sons de uma performance de F. Sidou realizada em 1998. Naquela ocasião, *Urumussu* é *rastru* de SURUCUCU⁶⁰ e cobra que rasteja entre as plantas de um jardim. Há uma folha pendente (fig. 65) que abriga a ambiência de surucucu e este nicho é objeto de grande interesse. Sua umidade, seu acolhimento silencioso e a presença de uma luz misteriosa que parece focar apenas o objeto-folha, convidam-nos a não saber sua origem, ao mesmo tempo em que não aparenta ser luz própria a reflexão luminosa que é visível em sua superfície.⁶¹



Figs. 65-URUMUSSU: Videoperformance (10 seg. em *looping*) Por Araryi Gighbóya (Folha pendente em primeiro plano). Brasília,1998.

⁶⁰ Música do grupo de jazz-fusion estadunidense *Weather Report* (1970 -1986). Album, *I Sing the Body Electric*. Columbia, CBS, 1972. Faixa n. 6.

⁶¹ Observável em 3D pela sobreposição ocular dos quadros.

A visualização dessa folha-objeto deflagra o termo *Urumussu*, que se fixa como indicador de uma extensa experiência de *Umwelt*, ou tessitura física e semiótica do mundo experienciada na relação do organismo com o ambiente (UEXKÜLL, 2004).

Urumussu chama a atenção para a recorrência do seu léxico devorador, que se resume ao termo que o anuncia e por isso o faz soberano. Em se tratando de soberania, imagina-se que há marcações e remarcações para o estabelecimento do termo para que este possa ser anunciado e trazer o seu poder.

Urumussu é o léxico de um termo só, mas mantém sua capacidade de engolir o outro e assim internalizá-lo. Ele chega pela fala e pelo grito. Sua boca, dentes e garganta engolem os termos, textos e contextos do entorno. Entre os seus dentes, os termos reforçam sua proferição e alcançam as orelhas de si próprio e dos outros. Todos ouvem seu ‘mandamento’, que é a sua presença. Onde *Urumussu* acontece ele come, assimila e incorpora o outro porque leva dentro de si inclusive, à sua maneira, a dor do outro então internalizada pela devoração.

O repercutido a partir da visão que se traduz sob a forma sonora do nome confirma a resposta à indecidibilidade suscitada pela imagem inquietante. “...são disposições do corpo e do espírito em que o olho não sabe de antemão o que está vendo e o pensamento não sabe o que fazer com aquilo [...] As imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos” (RANCIÈRE, 2012, p.192).

Em 2006, *Urumussu* está compreendido no *Umwelt* da região de Jijoca de Jericoacoara e de seus arredores (fig. 66) antes de ser materializado em Brasília sob a conformação metálica.



Fig.66 – Estrutura de madeira na lagoa do Paraíso em Jijoca de Jericoacoara. Integra o *Umwelt* de *Urumussu*. Foto, Ery Eugena, 2014.

É quando inscrevem-se, nesta sequência geobiográfica, alguns lances de memória sobre a genealogia de *Urumussu*. Seu alisamento pela lixa d'água está entre a transparência e o brilho percebidos pela imersão em seu *Umwelt*.

Mais do que uma tradução, *Urumussu* é *semiosessincrometabólica* que passa pela conformação do metal e alisa sua superfície.

Sabemos que no verso da folha de uma lixa d'água há a indicação de sua granulação. O número estampado quer dizer a quantidade de partículas abrasivas por centímetro quadrado. Na lixa de número 50 por exemplo, chega a ser possível discriminar visualmente os grãos entre si e em relação ao fundo escuro da superfície plana de papel cartão (ou de tecido) onde estão aglutinados cerca de 50 grãos abrasivos. Já na lixa 1500 vê-se somente a cor, geralmente azul-turquesa ligeiramente esverdeada como a água da lagoa de Jijoca de Jericoacoara, onde repousa um *Urumussu* de madeira que influencia o *Urumussu* de metal.

O que se apresenta na gradativa transformação da superfície metálica responde ao desejo de memória pura. O que se apresenta nesta gradativa transformação é a ocorrência de uma predição. É possível que as lixas apaguem qualquer circunstancial mancha verde de *Urumussu* em performância no vídeo de 1998, na superfície aquosa da lagoa em 2014, sobre o *objetanel* em 2006 ou no *rastro* da memória atual.

O vídeo envelhecido, quando é reproduzido pelo hoje antiquíssimo *hardware* VHS imprime, em suas replicações, a mancha verde que se intensifica gradativamente como um véu que produz o apagamento do conteúdo na superfície da imagem pensativa. “Não se supõe que uma imagem pense. Supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento. Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e produz efeito sobre quem a vê” (RANCIÈRE, 2012, p.103). Nesse sentido, a pensatividade da imagem se constitui nos interstícios das entidades que se propagam no campo referenciado por *Urumussu*, que em si, não se reduz à imagem de *objectanel*. Este apenas está situado como referência num ‘momento’ de sua diferiçãõ no espaço semiótico. O *Urumussu* é extensão da cobra SURUCUCU sob a contiguidade do índice sonoro dedilhado pelo músico austríaco Josef Zawinul (1932-2007) durante escutas imaginárias que entremeiam os sons das lixas trabalhando no decorrer da abrasão do *anelescultura*.

Ceras, cerdas, escovas e fricções vão produzindo sons que ambientam a pensatividade da imagem ao tempo em que extraem a qualidade de espelho na superfície brilhante do metal polido, a exemplo de uma esfera que reflete homoteticamente a imagem do seu entorno.⁶² Sendo a homotetia uma relação geométrica entre pontos no espaço na qual são mantidas, invariavelmente, suas proporções relativas a um ponto comum, aqui ela é operada pela superfície polida de uma calota ou esfera, ou ainda na porção hiperboloide (fig.67) do UrUmUssU.



Fig.67- Segmento hiperbolóide do *anelobjeto* Urumussu. Por Redouda. Brasília, 2006.

A replicação do ambiente no ambiente, pela imagem refletida pode incluir a imagem de quem olha para ela, confirmando autofagicamente a predição implícita e anunciada durante a artesanaria, a cada fricção da lixa na compulsiva determinação do brilho para fazer-se refletir a si mesmo em incontáveis camadas das realidades multifacetadas. Nelas vemos o rosto refletido em forma de calota e um nariz dilatado na superfície convexa da esfera espelhada ou da superfície hiperboloide brilhante que envolve o dedo pelo anel. O nariz corresponde rigorosamente ao nariz contíguo aos olhos que veem. Orelhas diminuídas e olhos (des)confinados pela dilatação ou pelo repuxamento dos reflexos irrefletidos das idiosincrasias de *Urumussu* trazidas pela conformação de chapas planas de prata pura, transformadas em superfície hiperboloide curvada e alisada.

Contrastando com a regularidade do reflexo homotético, no U hiperboloide do *Urumussu*, a imagem-reflexo escorre anamórfica pela superfície polida e pode ser atravessada por um dedo.

⁶² Referência às esferas AGCU's, ver pág. 203.

Há equações que descrevem níveis de correspondência entre todos esses pontos. Derivações e integralizações, relações assintóticas e parábolas ditas sobre diversas homotetias e cronografias . Sínteses diagramáticas são possíveis para todos esses eventos.



Fig 68-Ícone simbólico-diagramático para *Umwelt* e *Urumussu*. Por Koppa Suppi. Barbalha, 2016.

Para cada invento metalúrgico é produzida uma laminação e homologado um texto e/ou ícone como o da figura 68. A imagem especular refletida, sendo um índice de sua própria circunstância (e nela mesma) é como a mancha acinzentada-esverdeada que permanece na superfície ainda opaca da anterioridade do metal ainda não alisado, analisado e analogizado que compõe a joia.

As reações químicas entre as substâncias do ar e a superfície metálica em alta temperatura produzem uma camada óxida, ligeiramente escurecida assim como a primeira camada de um *croissant* em *Obalaouxthron*.

Uma mancha cinza na superfície da joia então, pode ser homologada como índice visual de fogo pois altíssimas temperaturas são anteriormente induzidas pelas chamas do maçarico, produzindo a anterioridade liquefeita do objeto ainda não atualizado e o anulando de toda a sua umidade apesar da consistência *aquosaincandescente* própria do estado intermediário entre o que ele foi e o que ele será. “A consciência é o traço de união entre o que foi e o que será, uma ponte entre o passado e o futuro” (BERGSON,1974, p.77). Poderíamos dizer sobre uma consciência do objeto?

A indicação desses diferentes aspectos sobre a história do objeto não excluem a possibilidade de que seja indesejável alinhar sua abordagem em torno de uma aspectualidade específica. Este procedimento complementa a textualização que se refere ao *Umwelt* em questão, seu corpo, sua ambiência e sua tessitura semiótica, numa totalidade de percursos que confirmam a intenção consciente que imprime *consciênciobjeto*.



2.23- AGCU's



Fig.69- AGCU's: Objetos em série (Ø 3,3 cm.) Prata, cobre e elemento interno diverso. Confeção e foto por F. Kcapabariybe. Brasília-Barbalha, desde 2014.

*A escultura é uma
arte de palpação.*

Herbert Read

AGCU (fig. 69) é uma *jóiaobjetesférica e polidasuspensa* certamente já esteve liquefeita dentro da cavidade de um cadinho. Passou por laminações e fricções. Apresentou-se agora como derivação e retomou a autenticidade de acontecimento da memória.

Quaisquer descrições ou definições sobre este objeto se conformam à sua geometria. Cada ponto de sua superfície ocupa um lugar integralmente semelhante aos outros pontos possíveis e não há dobras ou angulações que façam precipitar abruptamente qualquer diferenciação na localidade dos pontos possíveis.

No entanto, mesmo sendo integralmente semelhantes em suas relações de localidade em função da superfície da esfera, os pontos são diferentes e por isso 'indivíduos'. "A existência individual depende do fato de que nem tudo o que é possível é possível em conjunto" (PEIRCE, 1976, 132).

Aqui, entende-se predicado a atribuição de um lugar ou topos onde existe o(s) ponto(s) na superfície da esfera. Se o(s) mesmo(s) ponto(s) pode(m) ser deslocado(s) e produzir(em) trajetória (s), manifesta-se então a presença da continuidade que pode ser verificada por um toque deslizante na sua superfície.

Girar a esfera nas mãos corresponde a uma experiência concreta de infinitude. Em relação ao giro circular (que é um movimento essencialmente plano) o deslocamento não retilíneo na superfície da esfera integraliza espaço e continuidade, indicando a presença de forças que produzirão variações (predicações) na trajetória do ponto. Estas variações poderiam ser vistas como uma linha contínua que, com o passar do tempo, revela a configuração esférica de um deslocamento.

As singularidades, os pontos singulares, pertencem plenamente ao contínuo, embora não sejam contíguos. Os pontos de inflexão constituem um primeiro tipo de singularidade no extenso e determinam dobras que entram na média do comprimento das curvas (dobras cada vez menores). Os pontos de vista são um segundo ponto de singularidade no espaço e constituem envoltórios de acordo com relações indivisíveis de distância. Mas nem os pontos de inflexão, nem os pontos de vista contradizem o contínuo (DELEUZE, 1991, p.40).

A esfera tem um dos lados opaco e escuro com certa cor indefinida. Definição clara de hemisférios e a presença invisível de um meridiano que veio pela linha de Itarema (ver pág. 76). Se Itarema aqui é vista pelo recorte de um olhar celeste que inspira a existência de um ser transcendente e orbital, a linha invisível que divide os hemisférios de AGCU recompõe o materialismo presente no metal. A linha se estendeu e transformou-se em meridiano da unidade binária que é esta mônada esférica formada pela tríade de entidades: hemisfério escuro, um meridiano invisível e hemisfério claro. Temos o invisível revelador, a unidade, a dualidade e a tríade. O material e o transcendental da esfera próprios de uma ecologia da paisagem terrestre e da ambiência que cada performance de AGCU realiza na tessitura do seu *Umwelt*. “Da mesma forma que a ‘fidelidade ao material’ diz respeito à revelação da geometria [...] a sensação de volume é uma extensão da geometria, na formação das satisfações de uma posse conceitual construtivista, a uma posse tátil imaginada” (KRAUSS, 1998, p.175).

A esfera é um amuleto e possui um lado de cobre e outro de prata. Objeto sinestésico e sensual, pode ser um eclipse. Seu nome é AGCU para realizar a aglutinação sonora das

notações químicas da prata (Ag; *argentum*) e do cobre (Cu; *cuprum*) ao mesmo tempo que remonta à articulação sonora de alguma linguagem primitiva.

O cobre oxida e emana um cheiro acre que gruda nas mãos e é inspirado (e cheirado) nas superfícies de AGCU's pois a bola é trazida pela mão que a envolve por completo, comprime-a, sente a sua temperatura pelo corpo e realiza com ela diferentes pegações ou passes de jogo (fig. 70).

Pegar é um ato voluntário, uma decisão, em contraste com movimentos involuntários como piscar. [...] Primeiro, podemos pinçar pequenos objetos entre a ponta do polegar e a borda do indicador. Segundo, podemos sustentar um objeto na palma da mão e mexê-lo com movimentos de impulso e fricção entre o polegar e os dedos. [...] Em terceiro lugar, temos a pegada côncava – quando, com a mão arredondada, seguramos uma bola ou algum outro objeto um pouco maior entre o polegar e o dedo indicador. [...] a pegada côncava permite-nos segurar um objeto com segurança numa das mãos para trabalhar nele com a outra (SENNET, 2013, p.170).



Fig. 70- AGCU em jogo de futebol na Cidade Estrutural-D.F. Nesta atividade do Projeto de arte Entorno (edição 2014) foram aproximadas diferentes propostas de artistas e(ou) coletivos, tais como o *Charretenet*, de Uberlândia-M.G. e o Grupo de pesquisa Corpos Informáticos de Brasília-D.F. (no gol, a artista Bia Medeiros). Imagem: *Charretenet*. Brasília, 2014.

AGCU é cápsula de remédio *phármakon* e talismã que pode ser deglutido como um doce (sonho). Tem um peso razoável que indica não ser estrutura maciça mas sim robusta, feita da união de calotas espessas.

Da sua produção, resultam os refugos que se acumulam como pó no fundo da gaveta, como se segue *da união de comdemônao mesmo tempo nem levando a que estas também sejam cheiradas. sliquidamente aquele superficihalos da Deridex, ao calcularem as calotas, cachorrinho tripula cão Perfesimetricamente toda a numa autofagia, quando o espelho dêem conta retirar a mancha verde tempo pacienteda artesanian para o seu revestimento. lixas abrasivas.*

Fragmentos textuais acumulados ao final do tópico durante sua escritura são como as partículas metálicas que sobram no fundo da gaveta da bancada que suporta a artesanian do texto que interpõe a esfera e a ficção em jogos.

O excesso aventuroso de uma escritura que não é mais dirigida por um saber não se abandona à improvisação. O acaso ou o jogo de dados que ‘abrem’ um tal texto não contradizem a necessidade rigorosa de seu agenciamento formal. O jogo é aqui a unidade do acaso e da regra, do programa e de seu resto ou de sua sobra (DERRIDA, 1972, p.71).

Objeto de trocas prometidas e preguiçosa, embora permaneça muito tempo quieta, AGCU tem feito grandes viagens. Em uma delas virou bola de futebol no bairro Estrutural, em Brasília, ou marcador de localidade defronte a um barranco de areias coloridas em Beberibe.

Permanecem quietas ativando a rememoração de sua passagem por falésias paisagísticas, entre outras performances que acentuam o *traço* ‘dêitico’ do seu ser. “A *doxa* simplifica, generaliza, retém uma imagem e faz dela a alegoria do discurso feito em outros lugares; desliza de um objeto a outro, troca sujeito contra objeto e vice-versa” (CAUQUELIN, 2005, p.170). Nesta reflexão ligeira, reflete-se a personalidade de AGCU, cuja atividade se deixa levar pela ‘deixa’ do ‘dêitico’ e enquanto não deita ou está repousando, AGCU pode ser utilizada como uma bússola imaginária ou instrumento topográfico ao ser sobreposta à linha do horizonte e criar uma relação de localização com

a Terra. Nesse novíssimo contexto em que se deixa uma ‘dêixis’, o esférico da Terra e o esférico de AGCU se encontram na linha do horizonte e atravessam a calota esférica da lente de registro *fotogeográfico*.

Enquanto AGCU pode ser um planeta que gira em minhas mãos, fico lembrando que giramos num planeta esférico, mas descrito e apresentado sob um plano que teatraliza a forma como estão dispostos os continentes.

Pretendeu-se criar muitas hierarquias e determinações na imagem que apresenta uma geografia do mundo. O mapa que apresenta os continentes sob a conhecida projeção de Mercator traduz o mundo geografando-o de uma forma muito distorcida. Um país como a Groenlândia, ainda que seja a maior das ilhas, aparenta ser no mapa, muitíssimo maior que sua extensão real enquanto o Mar Mediterrâneo aparece no centro superior do mundo, afirmando simbolicamente a soberania e o poder representados por sua posição em relação aos demais. “O mapa de Mercator encena o mundo do jeito que os poderes coloniais gostariam de vê-lo” (SCHECHNER, 2011, p.15).

Ao criar um ponto de vista do mundo para a posteridade, a carta de Mercator produz uma significação na qual fica pré-determinado um cenário específico. Além de sua importância para a navegação, o mapa é o operador cuja performance consiste em criar uma mentalidade sobre o mundo e consequentemente todo o conjunto de valores e atitudes que o submetem a uma pressuposta centralidade do poder europeu pelo uso desta representação geográfica. É nesse contexto que a ‘deixa’ de AGCU quer ser instrumento para uma cartografia crítica por onde subitamente transformamos sua performance cartográfica em uma ação de viagem.

Se o mapa guiava os demorados percursos dos antigos navegantes, nesse momento AGCU faz possível a navegação virtual entre os 19.941 quilômetros que separam Bigelor, um atol no Oceano Pacífico (fig.71) e Barbalha (fig. 72).

Bigelor é a porção de terra mais distante em relação a Barbalha na superfície esférica do planeta. Fica a 96,5 quilômetros do ponto extremo e diametralmente oposto ao num. 240 da Rua Henrique Lopes, a 20037,5 quilômetros da prateleira em que AGCU’s se encontram nesse momento.

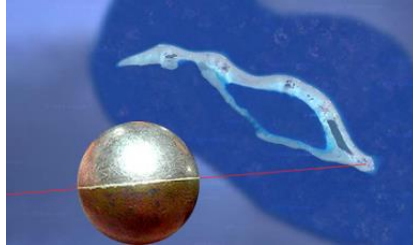


Fig.71- BARBIGELOR: *Performanceobjeto localizador espacial*. Fotomontagem. Por Supi Kopa. Brasília, 2016.

Se a circunferência da terra possui a extensão de 40075 quilômetros, a circunferência de AGCU mede 11 centímetros, sendo assim um planeta abarcável pela mão e portátil.

Seu meridiano é o mesmo que corresponde à linha circundante que passa por Barbalha e Bigelor. Um meridiano da viagem que, em AGCU é a visibilidade de uma invisibilidade, já que é percebido pelo contraste entre as partes de cobre e prata unidas pelas calotas hemisféricas.

Dessa forma, não existe positivamente uma linha traçada mas sim uma diferença entre substâncias que na continuidade da superfície se dão a aparentar visualmente por uma mudança de cor e de brilho. Mas a linha existe abstratamente para diferenciar as lateralidades da diferença na superfície, e ao mesmo tempo indiferenciar ou revelar uma continuidade, na extensão entre Barbalha e Bigelor.



Fig.72- BIGELORBAR: *Espaciolocalizador objeto performante*. Fotomontagem. Por Kopa Supi. Brasília, 2016.

Pela artesanaria tecnológica é possível a observação virtual de lugares compreendidos nesse espaçamento indicado na linha (in)visível que atravessa Piancó e Lucena, Tchibanga e Lupanzula, Kiritiri e Madifushi, Sungai-sungai e Tipo-tipo para adiante encontrar o atol no Oceano Pacífico.

Na artesanaria da soldadura encaixam-se os hemisférios que unirão duas partes em uma esfera, formando assim um terceiro que é o meridiano invisível.

2.24- IMERSÕES



Fig.73-IMERSÕES: Performancevideo (20 seg. looping). Câmera, Elyezer Szturm. Edição e fotomontagem, Fred Sidou. Brasília, 1998.

Nous nous devons à la mort.

Jean Luc Nancy

...o meu corpo despido brilha debaixo do sol, entre o esplendor maior que acende a superfície das águas. Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória e o vulto subitamente anunciado do futuro...

José Saramago: Protopoesia

Sob a forma exuberante e melancólica dos fragmentos das poesias e das imagens, acontece o surgimento do ser humano anfíbio e réptil que se mistura com o horizonte (fig. 73). Nessa(s) perspectiva(s), estão situados o início e o fim de toda a jornada de uma visibilidade que se encerra com o fechamento dos olhos e com a contorção da cabeça desse ser-horizonte esquisito

A horizontalidade e a perspectiva são marcantes em nossa experiência de contemplação da paisagem. Os objetos, os caminhos e a percepção do espaço circundante são fortemente influenciados por elas. Se há um sentido retórico-formal na construção desta imagem ele está plasmado na perspectivização. A retórica oferece sua estrutura geral à elaboração de uma articulação específica entre imagem e realidade, qual seja; a perspectiva legítima. “Com efeito, a perspectiva preenche a condição que a Retórica exige: ela garante o transporte do artificial - a representação de objetos naturais no plano - para o natural - é quando veremos todo objeto no espaço” (CAUQUELIN, 2007, p.115).

Estrutura a-significante; espelho quebrado do axioma linguístico verbal no silêncio de um vídeo mudo. Sua retórica está contida na profundidade de campo que atravessa a profundidade do lago, deixando apenas um *rastro* de memória que na recepção do emitido pelo vídeo, plasma o índice *zooantropomórfico* existente na *esquizoplasticidade* da imagem aqui presente. Ela é o único testemunho desse acontecimento e por isso chama a palavra para restituir retoricamente o extra-quadro, o além-campo, o prosseguimento e o substrato invisível da experiência *teriomórfica* do corpo.

Em grego, *therion* ou θηρίον, significa animal selvagem e *morpheé* ou μορφή, significa forma. Da conjunção dos termos surge o nome genérico que profetiza qualquer transformação do ser humano em outro animal, seja de maneira completa ou parcial, real ou onírica, assim como a transformação inversa em contexto mitológico ou espiritual. Esse estranhamento que sobrevém da possibilidade de que ‘o outro’ animal seja parte de um ser humano é o que leva a convidar a esquizoanálise a participar como suplemento conceitual da interpretação das Imersões, já que nelas acontecem intersecções entre o ser humano e algum ser-anfíbio-réptil.

A esquizoanálise apresenta-se mais como uma conjunção de princípios suplementares do que um modelo de análise. Na proposição dos filósofos Deleuze e Guattari (1992) fluxos, produções e processos são os constituintes do campo *molecular*, cuja abordagem se desdobra no paradigma estético denominado *caosmose*.

Uma figura do campo estético desenvolvido pela esquizoanálise é o *corpo sem órgãos* ou seja, um amálgama de fluxos e multiplicidades indefinidas e sem identidades fixas, constantemente agenciadas pelos devires que desterritorializam os objetos de seus *planos de consistência* pelas *linhas de fuga*.

Ainda que a ação performativa da retórica esquizoanalítica pareça não ir muito além da mística de figurações reiteradas tais como o *rizoma*, os *planos de imanência* e as *transversalidades*, a intenção política permeia suas repercussões. Contudo, o léxico esquizoanalítico parece contribuir mais para emoldurar um modelo interpretativo do que para transformar a ação pela ressignificação do sentido, como em consequência por exemplo, da ação do agir na desconstrução. Mesmo assim, não é por acaso que o termo *esquizoplasticidade* comparece aqui como invenção que traz o *rastro* do pensamento apropriado do campo esquizoanalítico e que no caso, se articula subsidiariamente à desconstrução ao fazer operar o aglutinado de termos que se suplementam na referência à imagem que entrevê a interposição de diferentes seres emergentes da fusão entre ser humano e outro(s) animal(is).

A quimera e o teriantrópico aqui se querem mais do que afinidades entre pessoa e animal, ou arqueologia arquetípica na qual se animaliza a personalidade, mas sim ser pessoa-animal-réptil que compartilha momentaneamente seus recursos e características fazendo uso do ambiente, da vertigem, do calor, do contraste e das umidades para alcançar um êxtase quase místico, porém enraizado no contato da pele com o mundo, assim fundando uma sobrenaturalidade outra e singular daquele corpo esquisito.

Signos de um devir réptil em *rastros* do fim da cauda, da música e da benção na apropriação poética do espaço em presença performada, já que a experiência não constitui-se apenas de permanecer deitado e quieto sob o sol, na borda do lago ou do oceano, mas também da exposição a fortes intensidades táteis e térmicas “a consciência somática vívida não vem à tona se o corpo não estiver de algum modo tendo sensações violentas; e sem essa consciência nosso corpo despercebidamente torna-se dócil instrumento de opressão social” (FOUCAULT *apud* SHUSTERMAN, 2008, p. 76).

A ação contemplativa não quer dizer somente estar atento ao horizonte mas voltar-se também para a experiência imersiva literalmente sob o sol intenso da atmosfera seca daquele lugar. As margens do lago, assim como outras margens são lugares de transição em que se permanece réptil e anfíbio ao restituírem-se animalidades ancestrais.

Mergulhos, esfregações na areia e arranhaduras antecedem a quietude do réptil, enquanto o aquecimento solar faz mais intenso o influxo alucinatório.

A alucinação não está no mundo mas ‘diante’ dele, porque o corpo do alucinado perdeu sua inserção no sistema das aparências. Toda alucinação é primeiramente alucinação do próprio corpo. A despersonalização e a perturbação do esquema corporal se traduzem imediatamente por uma fantasia exterior, por que para nós só existe uma coisa no ato de perceber nosso corpo e de perceber nossa situação em certo meio físico e humano, pois nosso corpo é essa situação enquanto realizada e efetiva (GILES, 1988, p.332).

Enfrentar ao extremo os gradientes ambientais de alta magnitude confirma a possibilidade de não estar morto e induz transes que evocam a arqueologia da memória. “O imemorial não reside em uma memória anterior à toda memória, mas em uma ausência de memória. Trata-se daquilo que precedeu, mas do qual nada se liga ao presente enquanto passado” (NANCY, 2012, p. 257). E assim insurge a frase “... Meu corpo me escapa e se espalha pela natureza...” e com ela rastros e traços.

...isso parte de mim, quer dizer, isso procede de mim e, procedendo de mim, isso se separa de mim. É por isso que deixa um rastro. Quanto a mim, posso morrer a cada instante, o rastro fica aí. O corte está aí. É uma parte de mim que é cortada de mim e que portanto, parte de mim nos dois sentidos do termo: ela procede, ela emana de mim, mas ao mesmo tempo separando-se, cortando-se, desligando-se de mim. E portanto essa parte de mim, eu a ganho, eu a reencontro narcisicamente, mas perco-a ao mesmo tempo (DERRIDA, 2012, p.120).

Isotopia, isomorfia em paisagem primordial e a criação de uma *aesthesis* própria. Somaestética, semiótica e *semiosessincrometabólicas*. Significações da paisagem performativa em que o corpo, depois repousado, realiza apenas um movimento quando torna a cabeça para o lado esquerdo pelo repuxamento da gravidade.

Com a virada do rosto para dentro da tela o corpo afasta o espectador e imagina ainda ver o horizonte que está diante de si, sendo a virada um gesto no espectro de ações mínimas e íntimas que performam o glossário próprio da ação: virar o rosto, fazer desaparecer a face, mostrar-se por trás.

A ação contínua da força da gravidade imprime com o tempo, a marca da horizontalidade nas matérias que se decompõem, espalham-se e se acomodam. O corpo deitado, ao olhar

o horizonte observa que fez parte da mesma linha e está no mesmo plano enquanto os líquidos se espalham na face horizontal da superfície aquosa do *lagoceano*.

Havendo a convergência perspectiva na extensão que sobrepõe corpo e paisagem oferecidos ao olhar do espectador, celebra-se num só plano a articulação entre contiguidade e continuidade, não apenas no plano da imagem, mas também no contínuo temporal que faz permanecer a experiência. “O contínuo é a totalidade do possível: o *continuum* é o que é possível, seja qual for a dimensão em que ele é contínuo” (PEIRCE, 1976, p.343) ou seja, relativamente à linha do horizonte, o contínuo é a linha em sua infinitude e o *continuum* que é o contínuo do contínuo faz continuar as extensões dos seus infinitos segmentos continuados.



2.25- CICLOVIA



Fig.74-CICLOVIA/CICLOVUE/CICLOVIE: Performance, vídeos e fotomontagens.
Por Eryck Pied. Imagem de intervenção-protesto durante as Manifestações populares na Esplanada dos Ministérios. Brasília, Junho de 2013.

Eder Sidad (ES), descreve o trabalho artístico *Ciclovía* como *uma performance de passeio de bicicleta com câmera fixada na roda dianteira* e que, como resultado parcialmente atual das pesquisas artísticas de Eryck Pied (EP), inscreve novos significantes das suas experiências *sócio-sêmiosomaestéticas* sob a forma de registros em vídeos; os *ciclovues*, *ciclovias*, *ciclovies*⁶³, que são denominações para as experiências de deslocamento pela cidade sobre uma bicicleta amar-ela na qual é fixado em sua roda dianteira uma câmera de vídeo (a do telefone celular) o que torna peculiar o caminho traçado por EP em seu passeio (fig.74).

O homem quando traça um caminho revela a específica capacidade humana ante a natureza, retirando uma parcela na continuidade infinita do espaço e conferindo a ela uma unidade particular, conforme um só e único sentido. Um pedaço do espaço encontra-se assim ligado a si mesmo e cindido de todo o resto do mundo (SIMMEL, 1988, p.164).

No depoimento a seguir, EP apresenta uma breve reflexão sobre as suas experiências recentes e sobre as impressões que acompanham o traçamento dos caminhos percorridos de bicicleta (fig.75) e por outras formas *derivadas* com as quais os percursos se relacionam (fig.76).



Fig.75 - AMARELINHA: porquê amar é linha traçada no rastro do passeio da bicicleta performante de E. Pied. Brasília, desde 2013.

63 Aglutinação do termo *Ciclo*, unido aos sufixos: *via* (em português, substantivo de lugar); *vue* (em francês, olhar, modo de ver) e *vie* (em francês, vida).

Bem; retornei a Brasília há poucos meses.

Vivi boa parte da minha vida nesta cidade, onde durante minha infância e juventude dediquei muito, mas muito tempo mesmo, a longos passeios de bicicleta. Algumas vezes, como nas férias, passava a maior parte do dia pedalandando pela cidade, querendo chegar ou fugir de alguma coisa que até hoje não sei.

Agora, ao retornar, fui aos poucos retomando os passeios e sobre eles percebendo novos sentidos. Recentemente, resolvi prender com fita adesiva, meu telefone entre os raios do pneu dianteiro da amarelinha - nome da bicicleta que eu trouxe do Ceará - para produzir uma imagem em rotação da paisagem registrada a partir de um ponto de vista mais perto do chão. É que também houve um período entre 1995 e 2001 em que me dediquei a estudos e experiências sobre a imagem em movimento. Fazia vídeos e experiências de registro, edição e apresentação destas imagens. Grande parte dessa história com vídeo também aconteceu em Brasília, então sua paisagem é muito importante.

Ressurge agora a lembrança de ter usado uma câmera de telefone celular na roda da bicicleta. Pode ter sido uma espécie de insight que naquela ocasião solicitou algo que promovesse a confluência entre rotação e deslocamento na mesma imagem e também do corpo em deslocamento com todo o seu aparato proprioceptivo se deixando deslocar em deriva pela cidade ao passear de bicicleta-câmera, como se fosse uma tática pela qual a experiência 'somaestética' subverte o texto visual do registro comum da cidade e produz singularidades.

Acho que com isso distendi um pouco a fixidez dada pela ortogonalidade resultante da disposição das vias e prédios de Brasília - o que é intensificado por seu horizonte plano - tudo então liquefeito pela rotação da imagem resultante da gravação.

Isso me dá prazer e conforto pois sei que nesse universo ficcionalizado do registro poético - circulatório posso ver e imaginar a cidade sob o olhar do raio da roda de bicicleta que gira perto do chão. Nessa deriva, a cruz - grade ortogonal que às vezes faz pesar a digestão do cenário de Brasília vai nesse instante para o liquidificador.

Como gosto também de produzir jóias artesanais, farei pingentes de prata que serão cruzeiros na mesma conformação do traçado dos eixos de Brasília. Serão a tradução intercursiva de cruz, traçado urbano e superstição pois, sendo também amuletos ou objetos imantados pela imaginação de crenças inventadas, isso pode de alguma forma produzir uma reação, seja de acolhimento ou de repulsão às estranhas sensações que temos nesta cidade ortogonal como a de ser por exemplo, quase um microorganismo face às escalas monumentais dos espaços. Uma cruz brasiliense para a ressignificação do cruzamento entre os eixos somaestéticos e urbanísticos dos nossos micro - organismos habitantes desta cidade.

A relação de escala talvez seja também o que produz um céu ampliado pelo efeito de uma lente invisível, que cobre a cidade como uma redoma das biosferas de Buckminster Fuller. Modelo desta ficção está representado na arquitetura daquela Torre Digital que é vista no horizonte em Brasília, perto da minha casa, assim como se vê a estátua do Padre Cícero na colina do Horto em Juazeiro do Norte, perto de minha casa no Ceará.

Estes monumentos são marcos de estranhamento e signos da presença do sobrenatural tecnológico e da superstição que se impõem como agenciadores do controle das informações, crenças e condutas. O indutor desse estranhamento supostamente seria a própria cidade, organismo - signo, um ambiente semiótico denso numa cidade vazia e autoramatizada.

UMWELTSTRANHO! Invento nesse instante essa palavra para ser o nome do pingente. A força desta qualidade do estranho atravessa o tempo e permanece nos suportes e representações que atualizam as percepções sobre os espaços de Brasília. Ela é observável durante a deriva de bicicleta que produz um registro quase liquefeito da paisagem, ou pela presença do objeto - pingente - amuleto *UMWELT* com a bruxaria do Jakob Uexkühl, ou por uma reminiscência que se dá em memória a milhares de quilômetros do Buraco do Tatu que passa por baixo da rodoviária central de Brasília.

Neste momento aqui em Barbalha passa um carro de som em frente à minha casa. Escuto a palavra manguaça. Embaralha Brasília - Barbalha em Bar - sília e Bra - balha.

O Buraco do Tatu é o topocentro da cruz e atravessa por baixo, aquilo que em Brasília talvez mais seja Barbalha - a murruca alucinatória da Estação Rodo - ciclo - rue - vie - viária Central que a torna espaço imantado com poderes de abduzir - nos por um instante e restituir a presença de traços de realidade e de humanidade típicos das cidades comuns do Brasil.

Se pensamos os constituintes de uma cidade em termos de sintagmas ou padrões, para um vivente que como eu tem vivido a ambigüidade de existir entre - cidades como Bar - sília e Bra - balha, ressurge uma gramática confusa e em decifração, mas que por um comparativismo espontâneo faz observar a estranheza por exemplo, no endereço SHCqN 709 bloco "M" casa 22, que foi o signo que digamos, parametrizou meu senso de localidade - residência durante minha infância e maior parte da juventude.

A forma como a cidade evolui reflete um conjunto de padrões que se articulam no espaço físico e no espaço logístico-funcional dos seus

habitantes, com seus códigos e com suas dinâmicas próprias de funcionamento. A cidade vista como uma grande articulação de padrões mostra - se bem exemplificado em Brasília, tanto na sua arquitetura, como na nomenclatura adotada para a identificação das suas ruas e demais subdivisões que aos poucos foram adquirindo características mais comuns de bairro.

"-Na 9...", é como nos referíamos à rua onde morávamos. Hoje, o signo é SGA 914 conjunto H bloco B n° 229, mas como moro também -e sobretudo- na rua Henrique Lopes n° 240 do Bairro do Rosário - onde tem uma igreja com o mesmo nome e que fica ao lado de uma praça cujo nome é curiosamente -Brasília - as diferentes gramáticas urbanísticas informam sobre critérios que parametrizaram a organização dos espaços das cidades e de como eles são habitados e codificados em padrões. Tornam-se tempos vividos e também mortos em Traduções de semiosferas distintas.

Quando é acionado o biomecânico corpo - bicicleta - câmara em deriva pela cidade, produz-se um hiato no texto normativo dos seus fluxos, perfaz - se uma tática de apropriação do lugar. Também o arranjo tipo gambiarra - telefone sambado preso com fita adesiva na roda de uma bicicleta rodada - interessa como resultado estético de tecnologias parcialmente desfuncionalizadas pela quimera desta justaposição bruta.

Por último, a performance corporal no processo apresenta às vezes uma coreografia bizarra que inclui pequenos riscos de queda, uma derrapagem, um esbarrão, uma protopoesia e movimentos circulares claramente fora da normalidade em relação a uma cena comum de passeio em bicicleta.

A este procedimento tenho me referido provisoriamente como Ciclorue, ou Cicloria, ou Ciclorie - turvação endorfinica - cidade ressignificada.

Por último, dedico este samba
VERBIVOCCIRCUNSTANCIALREMADUCHAMPEIRCEGNATARIANO⁶⁴
para celebrar os passeios com a amarelinha porquê amar é linha
traçada em seu rastro...

...CICLONA CICLORUE CICLONE

SEMIOSESSINCROMETABÓLICAROLA NO

ROTORELIEF ROTORELIEF DO RELEVO DO PASSEIO

NA CALÇADA DA ESTRADA PORQUERROSELA ME,

ENDORFINICA TORRENTE PERNADA NA CORRENTE

(BIS)...

⁶⁴ VERBIVOCCIRCUNSTANCIALREMADUCHAMPEIRCEGNATARIANO: Condensação alusiva a termos relacionados a Décio Pignatari e James Joyce (poesia concreta, 'verbivocovisual'); Derrida (circuncisão, circunstância, circunstancial); Charles Peirce (signo remático, 'rema'), e Marcel Duchamp (Rotoreliefs, Roda de bicicleta e Rrose Sèlavie).



Fig.76-CICLOVUE: Fotomontagem digital e impressos⁶⁵ com inscrição de texto de samba em frames de vídeo captado por celular preso em roda de bicicleta durante passeios pelas calçadas das então recém construídas cicloviás do bairro Asa Norte e de outras localidades de Brasília. Por Eryck Pied. Brasília, 2013.



⁶⁵ Trabalho apresentado em *O Olho e a Rua: Brasília espiada*. Exposição coletiva dos alunos da disciplina Arte e Tecnologia (PPG-Arte/UnB). Coordenação: Prof(s) Dr(s) Fátima Santos e Rogério Camara. Galeria da UnB/406 Norte. Brasília, 2013.

2.26- FXXXT



Fig.77-FXXXT: Vídeo. (3 min). Vídeo de F.Sidou sobre infografias de Bia Medeiros. Brasília, 1995.

O animal pode o mundo, mas não o faz; ele o sabe de alguma maneira sem poder fazê-lo e, primeiro, porque ele não pode dizê-lo, quando fazer é dizer...

B. Stiegler

“... Quer dizer que este seria o enigma do fazer: um negócio de mão; nesse caso, isto é, de técnica” (STIEGLER *apud* MEDEIROS, 2011, p. 21). Enquanto a mão animalizada faz sem querer dizer, produz sobre o aparato tecnológico a técnica peculiar que quer transmutar sua (des)funcionalização e revelar a ‘animalidade do aparelho’ pois, sua constituição incontornavelmente pressupõe a extensão pregressa do animal humano que o concebe, (re)elabora e usa quase sempre guiado pelo parâmetro da instrumentalização do seu próprio invento. Por isso, constrói-se aqui um relato sobre a ruína, sobre o inacabado ou mesmo sobre aquilo que não aconteceu em relação a um possível intercurso no qual se deseja a animalidade maquínica e a pessoa animal.

Inicialmente animaliza-se o conceito matemático de *binário* no vídeo FXXXT (fig. 77) que traz pulsões sonoras sincronizadas às suas pulsões luminosas. A alternância entre ruído e silêncio, luz e escuridão pode ocorrer ao mesmo tempo em duas telas ou mais que, quando combinadas produzem uma composição de pulsos distribuídos pelo espaço diante do qual o espectador é induzido à experiência de imersão num ambiente animalizado pelo

jogo de estímulos pontuais. “Experiência não é aquilo que a análise descobre, mas a matéria prima sobre a qual a análise trabalha” (PEIRCE, CP8.535). Se a experiência de FXXXT quer plasmar formas sensíveis do *binário*, sobrevém de sua análise a identificação de corpos que orbitam em torno uns dos outros, ou em torno de um corpo comum tal qual a orbitação entre dois corpos celestes que configuram um sistema binário formado por pares interplanetários.

Pela forma como os corpos circulam na tela, supõe-se que se houver um ponto comum que sustente a orbitação, este seja o ponto de anulação das forças centrífugas que imprimem o *torque* no giro dos corpos na tela visíveis. Este ponto invisível porém evidente, equivale à relação binária entre força e rotação. O motor no caso é a vertigem e a suspensão do corpo convertido em bits na nuvem digital. Um eixo virtual invisível e perpendicular à tela traduz em seu plasma a codificação - também binária - que constitui a imagem visível. Esse mesmo eixo encontra no olho do espectador o receptáculo no qual a irradiação luminosa irá binariamente impressionar os fotossensores (bastonetes) que informarão, tal como ocorre na matemática, a presença ou não de um acontecimento percebido pelo olho e traduzido nos algarismos 0 ou 1. Os sons em FXXXT seguem o ciclo da célula rítmica que se repete entre ruído e silêncio em dois tempos distintos.

Sob o aspecto formal, este trabalho reflete o interesse por relações entre a imagem e o som no vídeo em experimentos compositivos de sintonia/diacronia e sinestésias entre pulsações corporais e maquínicas que animalizam as funções e conceitos relacionados em FXXXT.

Salienta-se de início, que o próprio dispositivo videográfico, principal meio utilizado, de certa maneira já determina essas relações dialógicas, intercursivas e animalescas. Como exemplo temos as relações entre o som e a imagem, o objeto real e o objeto virtualizado, a relação entre a câmera e o cinegrafista, a imagem e seu espectador e os procedimentos de edição enquanto conjunto associável de interações que produzem seus traços escriturais de um dito que não fala porque o feito é o dito animal.

Os sinais do dispositivo videográfico estabelecem em sua interação dialógica, uma relação na qual cada um dos sinais fornece pistas a respeito do outro, sobre algum aspecto que define momento a momento, o transcorrer da sequência dos eventos neles inscritos. A própria simultaneidade desarticulada da ocorrência de ambos sinais sonoros e visuais cria aleatoriamente sínteses formais e temporais de organismos singulares. Na

continuidade dos arranjos temporais que ocorrem pelos cruzamentos entre os sinais, ambos se saturam, perdem seus contornos e formam híbridos que deslocam o sentido para o campo da metalinguagem. Em URUMUSSU vídeo de Araryi Gighbóya produzido em Brasília (1998), exemplifica-se uma performance videográfica do autor em que a reprodução de sons de vozes e imagens de folhas é acelerada, retardada ou invertida aleatoriamente. Em dado momento ocorre um isomorfismo entre sons e imagens no qual é audível o som - URUMUSSU - singularizado entre outros, talvez pelo *traço* sonoro do som do U que repetido, anuncia iterativamente o que pode ser um padrão (ALEXANDER, 2013). No caso, o incidente é o *traço* animal do aparelho que revela URUMUSSU pela mão que ‘edita’ o registro e cria um existente singular.

Outra experiência animalesca é o *Zapping televisivo* ou seja, a ação que o espectador realiza ao mudar de canal indefinidamente na busca de algum ‘programa’ que o capture. Durante esse procedimento, o espectador expõe-se a segmentos de programas de forma aleatória, numa espécie de recepção ‘desprogramada’ e portanto des-racionalizada. Devido à proliferação dos controles remotos e da expansão da oferta da programação televisiva, o *Zapping* naturalizou-se como hábito do espectador. Assim, o *zapping* é visto como uma modalidade animal de audiência quando o espectador realiza sobreposições de conteúdos articulados na segmentação que a mão realiza ao comandar as alterações pelo controle remoto.

No decorrer das mudanças de canal próprias da audiência no ‘modo’ *zapping*, é produzido o ruído gravado como fundo sonoro de FXXXT que, em sua forma escrita adquire feição onomatopéica e interjetiva para sonorizar uma animação infográfica realizada pela artista Bia Medeiros (Brasília, 1994). Na sequência deste vídeo, são apresentadas imagens de partes do corpo e outras formas orgânicas que realizam uma *coreografia virtual* a partir de cenas digitalizadas de corpos em performance. A coreografia traz o *traço* animal que persiste pela relevância do corpo em ação que faz o indizível ao dizer pelo fazer. Por isso sua captura e participação em FXXXT.

Ainda na animação animalizada pela anima-ação animal (*animalação*) suas imagens sugerem a representação de *traços* do corpo, ou do que poderia ser uma forma estilizada de representar um corpo tornado imagem infográfica decorrente da captura pelos dispositivos tecnológicos e (re)elaborada pelos recursos de edição digital.

O corpo, no vídeo é observado em representação que parece flutuar numa atmosfera de tons azuis, deslocando imaginariamente a persistência de suas disposições gestuais mais comuns como a linearidade do andar ereto, ou a quase-imobilidade do perfil horizontal do corpo em descanso.

Pelo ambiente sugerido na animação, o corpo é capaz de translações e giros. Situa-se ao mesmo tempo em planos distintos do campo visual em paralaxe, além de surgir e desaparecer criando movimentos estroboscópicos simétricos aos ritmos sonoros. O corpo está ali produzindo uma duração mais do que um espaço e lança o espectador num tempo manipulado que ultrapassa o ato de completar a obra com o olhar.

Se houveram ocorrências que determinaram a anterioridade deste vídeo ou realidade concreta/não virtual para ele, temos dele agora uma evocação presentificada na imagem e neste transbordamento textual. Testemunhos da memória e da interpretação por onde são revisitadas circunstâncias outrora vividas e redobráveis em infinitas inscrições, como uma construção sobre a ruína ou extemporânea ao vídeo e à sua anterioridade, mas significativa deles.

O significado nunca é contemporâneo, ele é, no melhor dos casos, o inverso ou paralelo sutilmente discrepante (i.e. espacial ou temporalmente diferenciado ou diferido) - discrepante pelo tempo de uma respiração do significante. E o signo deve ser a unidade desta heterogeneidade. (LOBO, 2008, p. 105).

Traços visíveis em diversos planos e tempos imagináveis. Circunstâncias que se desdobraram desde a presença do corpo retrçado por sua captura e transformado em *traços* algorítmicos, pixels e *traços* de memória habitam agora os *traços* que perfazem cada letra, ou cada linha que evoca *traços* semânticos, sentidos epistemológicos ou ontológicos sobre o corpo, a máquina, a memória, e a representação animalizados.

As intermediações entre signos anunciados nesta imagem inscrevem noutra fragmento aquilo que foi e é, em representação, vídeo, corpo ou circunstância e a denominação inicial pelo som de uma interjeição:

- FXXXT.

Mas para constituir um traço e estabelecer uma relação de - nomação entre quaisquer signos, é necessária a convocação de um início que comparece para produzir uma diferença.

Ao intercambiar signos numa rede auto referenciada ou circunscrita pelo contexto daquilo que foi, em determinada ocasião, (de)nominado FXXXT, (uma *animalação*; uma performance em vídeo; apenas uma imagem digitalizada; a peculiar representação do corpo; luminescência azulada do *corpanimal* inscrito e todos os seus textos possíveis) ampliam-se as possibilidades de deslocamentos *desse* início vinculado a uma necessidade.

A existência de início seria manifestação de desejo? Por que não o fim? Alguma orientação poderia então estabelecer as circunstâncias em seus tempos?

FXXXT agora pretende somente re-apresentar visualmente um determinado ruído, por associações entre planos de imagens e sons pulsantes dispostos na (as)simetria temporal de um fundo azul persistente. Assegura assim, essa qualidade que é convidada a trazer sentido e revelar para a imaginação uma predominância que não será confundida nem confirmada. Uma pista que irá estabilizar no fundo azul da imagem tudo o que pode surgir num primeiro plano subsequente aos planos X, XX, XXX e FXXXXT onde, informados pela memória, habitam a imagem de *traços* do corpo.

FXXXT é um produto audiovisual que traduz uma experiência do corpo mediada pela tecnologia. Não há a intenção de delimitá-lo, pois não é sabida a sua origem.

FXXXT é uma emanção ruidosa do aparelho manipulado animallescamente cuja qualidade se aproxima da sonoridade da grafia *interjeitivonomatopeica* que lhe dá o nome.

FXXXT ocorre como relato e está difuso na imagem que o presentifica nesta página. A impressão de ter sido concebido num experimento manual de animalização da tecnologia audiovisual é, na verdade, ilusória, ou ainda, transitória, pois há uma anterioridade sempre presente de corpos informáticos⁶⁶ que testemunham, no relato videográfico, espessuras que vão muito aquém de sua fundação por um conceito-experimento e muito além de sua atualização sob a forma de narrativa performada.

⁶⁶Corpos informáticos aqui, além de relativo ao(s) corpo(s) visível(is) no vídeo, refere-se também aos Corpos Informáticos do grupo de pesquisa em artes sediado na UnB e coordenado pela artista Bia Medeiros.

Sendo também uma peça audiovisual que pode ser observada em salas de projeção e que sugere pelos seus ritmos e outros elementos, semelhanças com padrões formais da aparelhagem tecnológica e do corpo humano, FXXXT contudo, é uma quimera *teriomorfomaquínica* que traz o *rastro* da animalidade manual em sua elaboração. Talvez por isso, sendo *máquin(a)nimal*, FXXXT assustou seus espectadores na audiência do dia 20 de julho de 1995, no Teatro Nacional em Brasília.

Há para os corpos de FXXXT, sujeitos ressignificados em múltiplas aparições que se sucedem nas traduções da aparelhagem e da narratividade. Por isso, é imaginável a continuidade de um percurso semiótico que se supõe agenciado pela intencionalidade de um autor nas diversas circunstâncias e para além do significante vídeo.

O autor produz este percurso ocasionalmente, revelando-o em inscrições que estabelecem a escritura numa cadeia in-compreensível de anterioridades e potenciais diferíveis e transitórios sobre o mesmo termo em diferenciação. A aparência da diferença singulariza determinada inscrição e pode revelar uma autoria, não obstante o signo seja anterior e posterior à esta circunstância que revela os *traços* deixados pelo autor na extensão do corpo singularizado.

Não existe origem, nem arché, que não seja marcada, estruturada por algum traço, que, apesar disso, não é anterior ou exterior a essa estrutura. O traço não é um componente, elemento ou atributo, e, ainda assim, serve na inscrição do sentido, do significado e do ser. Além disso, se o ser é escrito e esse estranho movimento daquilo que nada é enquanto tal, mas é somente indiretamente apercebido como o tornar-se espaço do tempo e o tornar-se tempo do espaço, então, o ser como presença é somente compreensível como um tornar-se. Esse tornar-se não pode ser representado diretamente e, contudo, toma lugar (LOBO, 2008, p. 107).

Em FXXXT estão corpos informáticos no mosaico de inscrições que suscitam lembranças e imaginações. Sobre FXXXT existe um começo. Sobre FXXXT não é possível um começo mas é possível tornar-se.



2.27- ZAMHORO

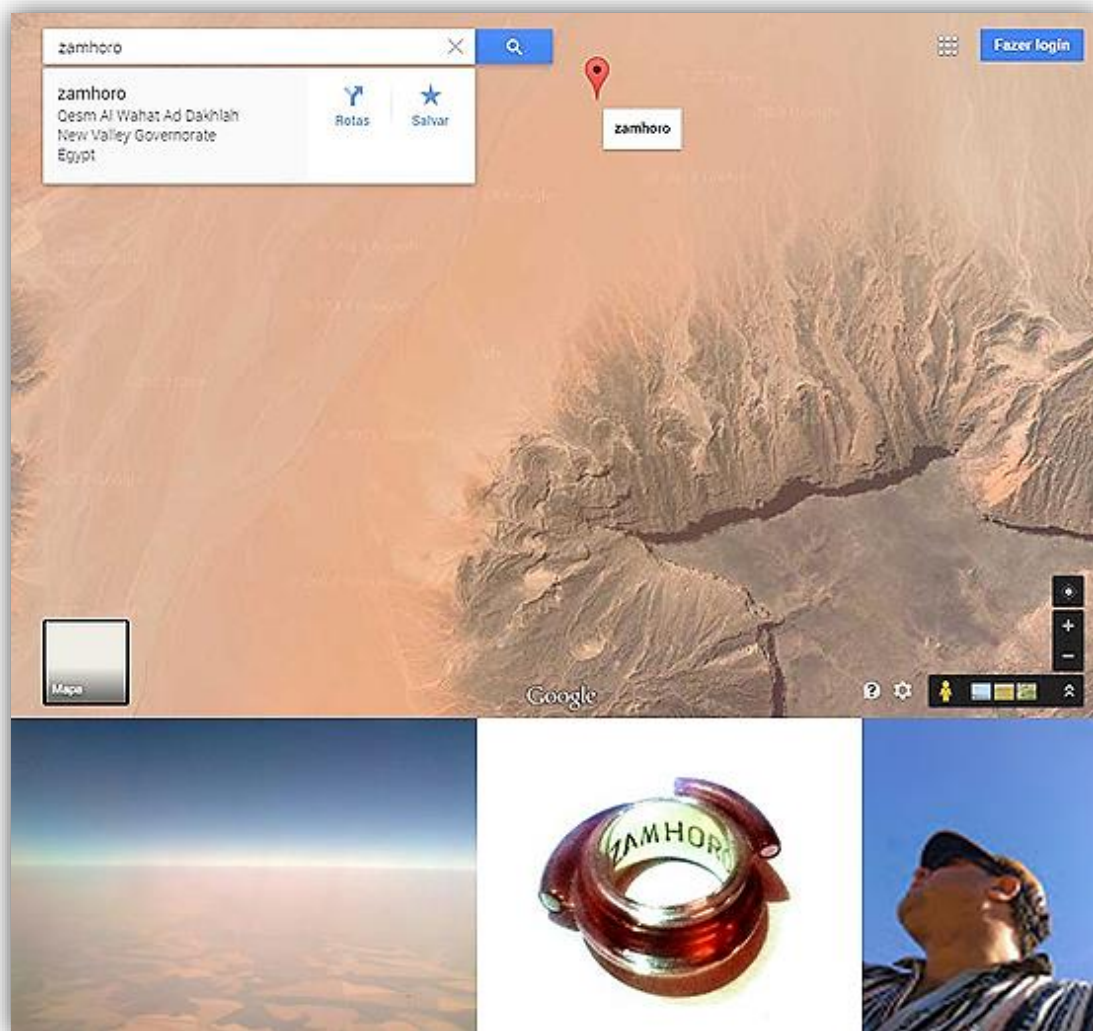


Fig.78 - ZAMHORO (Z) : FICÇÃO SOBRE DESERTO: Fotomontagem digital, por Ederippa Sissou. Brasília,2015. (acima) Região do Vale Novo, Egito, com indicação do local de Z demarcado por Eryck Pied (EP) em Brasília, 2014. (inf. esq.) Fotografia aérea (EP) da região de Cabrobó-Pe. Cabrobó, 2013. (inf. dir.) Registro de passeio de bicicleta de (EP) em Brasília, apropriado em simulação de performance fictícia. Brasília, 2013. (inf. centro.) Z: Talismãnel performante e marcador corporal de Z. Cobre, prata e zircônios. Por E. Sissou. Barbalha, 2014. Locais diversos.

*O que não pode se vivido
deve ser descrito.*

Georges Bataille

Qesm Al Wahat Ad Dakhlah é um distrito desértico no Sudoeste do Egito, cenário real de f@icções (fig.78) que interseccionam mundos árabes e Cabrobós. Lá, tesouros que

retroagem pela memória de identidades ancestrais e longínquas, são restituídos a partir de alguma embarcação fenícia que deu partida em Sídon, à viagem que agora se faz pela aeronave ou durante um percurso feito em bicicleta. A questão ‘onde?’ não pode ser resolvida, ela é transitiva e ao mesmo tempo dá como essencial a relação com o lugar, com a morada, com a embarcação, com a aeronave, com o sem-lugar e recusa por sua própria função o pensamento em sua relação de compreensão do objeto.

A verdade está no movimento que a descobre e no rastro que a nomeia. Trata-se menos de definir, de explicar, de compreender, que de medir-se com o objeto pensado descobrindo nesse enfrentamento o território no qual irá se inscrever; sua justeza (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 54).

A justeza seria então, o lugar ajustado por um surgimento daquilo que se dá pelo movimento e pelo *rastro*. Nas experiências presenciais ou virtuais que são investidas na ficção sobre o deserto, dá-se a interface entre o sensível e o cognoscível na tensividade do corpo integrado a paisagens e rastros imaginativos de ancestralidades biogeográficas mediterrâneas.

As sensações experimentadas na imensidão incompleta conduzem o pensamento para o esvaziamento, cuja a estrição de linhas, pontuações e demarcações condensam diagramaticamente totalidades existenciais díspares, reais e fictícias ou desérticas, materializáveis no *talismãnel* do corpo que observa pela janela da aeronave ou pedalando.

Não são como metábases⁶⁷ que se deslocam entre patamares de um vetor gradiente, mas articulam na sonoridade do texto, a iconicidade de uma real ficção. Metábase e metáfora se equivalem na meteorologia desértica de Cabrobó. Encontram-se na inscrição carimbada no interior escultórico de ZAMHORO (Z), que segue em viagem interagindo em diferentes circunstâncias de hospitalidade e de não hospitalidade.

Sua metalidade resiste e preserva a inscrição no início da escrita, escrevendo-se arqueologicamente sob a forma do baixo relevo gravado na superfície do cilindro interno pela ação carimbadora da ferramenta. “Se os sinais gráficos são gravados nos objetos ou aplicados em suas superfícies, isso é simplesmente uma questão de técnica. Uma questão de técnica, contudo, nunca é apenas uma questão técnica” (FLUSSER, 2010, p. 31). De

⁶⁷ Passagem, legítima ou não, para outro assunto ou para outro campo. Aristóteles diz: “Não podemos ultrapassar o corpo e ir para outro gênero como passamos do comprimento para a superfície e desta para o corpo.” (ABBAGNANO, 2014, p.764). Será ?

fato, de início questionamos o valor relativo entre inscrição de Z em mapa virtual observado pela lente do satélite e disponibilizado na nuvem digital, e de sua réplica estampada no interior do objeto-anel. Não seria o contrário? As inscrições de Z em CabrobóZ encontram-se subjacentes à iconicidade que guarda algumas semelhanças entre Ceará e mundos árabes? Sim. A semiaridez da região pernambucana abriga o lance inicial que deflagrou, a 11 mil metros de altitude, um epifenômeno ficcional. Naquele instante a semiaridez fez precipitar o *arquirraastro* da memória de Sidon, onde hoje estão as ruínas de onde partiam as naus fenícias.

Tais eventos são em conjunto, sobrescrições das inscrições e reinscrições de *resobrescrições* que se recarimbam e cambiam no fluxo inscricional, como a batida do monjolo (fig. 79) e da roda d'água que refrescam a decifração. Saciedade enquanto o martelo bate a carimbação da letra e a trituração no monjolo. “A palavra ‘cifra’ (Ziffer) origina-se do árabe ‘sifr’ (vazio). As palavras ‘cifra/vazio’ (Chiffre) e ‘zero’ (Zero) também têm a mesma origem” (FLUSSER, 2010, p. 100). A decifração consiste em preencher o conteúdo desses recipientes que são as cifras e localizar o tesouro dos *aneizabjetos* em Z. Contudo até que se chegue ao tesouro, serão velozmente habitados vários entremeios no deslocamento de Cabrobó para *Al Jawf*, e de lá para *Qesm Al Wahat Ad Dakhlah*. Os aros giratórios de Z realizam incontáveis translações, marcando temporalmente a existência desses territórios.



Fig. 79-MONJOLO: Imagem disponível em:
<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAA4W8AJ/livro?part=4>

O entremeio gera uma geografia particular, nem aqui, nem alhures, uma história própria, nem enraizada nem atópica, um espaço novo, nem fixo nem inapreensível, uma comunidade nova, nem estável nem durável[...]a impressão de habitar um local inteiramente produzido pela velocidade do deslocamento (ONFRAY, 2007, p.39).

O entremeio, lugar ou tropo narrativo que preenche a constituição do Nada, necessário à existência de Z, permanece na topografia plana e regular que recobre o cobre do deserto, e que gira nos aros do *amuletanel* no polegar. São muitos espaçamentos performativamente pelo pronunciamento da expressão ABERAH KE DABAR que origina ABRACADABRA e quer dizer ‘eu crio enquanto falo’ ou ‘irei criando conforme falo’ ou seja, é a expressão ou palavra de força do proferimento em relação com a mágica, o amuleto, o talismã, a ficção, a performatividade, o acontecimento e a acontecimentalidade que não são em si apenas desérticos, mas sim apresentações do Nada que, constituídos em aparente caos, ao tornarem-se Nadas, adquirem os *traços* substanciais e indispensáveis à suas existências e revelam sua potência transmutadora.

Eu chego a um caos tão irregular que, em sentido estrito, a palavra existência não se aplica ao seu mero modo de ser germinal (...) Mas não me detenho aí. Mesmo esse nada, que antecede o infinitamente distante começo absoluto do tempo, é reenviado a um mero nada ainda mais rudimentar, no qual não há variedade, mas apenas indefinida especificabilidade, que apenas é a tendência à diversificação do nada, embora deixando-o tão nada quanto anteriormente (PEIRCE, CP, 6.612).

Dessa maneira, assim como o filósofo reenvia a existência do Nada a um nada ainda mais rudimentar e anterior, a diversificação do Nada se faz agora pela convocação do artista estadunidense James Turrel (1943-) que, afeito às propriedades da luz no deserto, observa do interior da cratera Roden, no Arizona (EUA), as nuances luminosas do espaçamento celeste a partir do vazio desértico e côncavo do buraco vulcânico (fig.80).



Fig. 80-CRATERA RODEN: Imagem disponível em: <http://web.guggenheim.org>

Com dessa digressão inclusa na cratera e a perspectiva do deserto, sobrevém o comparecimento súbito de narrativas de experiências-limite. Pedras, perdas, janelas e deserções: por onde se pode ter a última visualização de alguém que acena da janela de um hospital; a derradeira visualização de alguém que fica atrás da porta que se fecha; a lembrança de recomendações que sugeriam a retomada de alguma atividade artística pela pegada das mãos ‘-Você deve trabalhar com as mãos’; o estojo de tintas recebido como presente; o programa computacional em que o algoritmo era re-apropriado em um invento de 1986. Expressão e análise. Experiências estéticas sobretudo permeadas pela presença do ícone em assimilações frequentemente relacionadas ao uso de tecnologias (carro, aparelhos de som, avião, químicos) que ampliavam a intensidade e variedade de percepções que se acrescentariam aos acervos de experiências.

O trabalho de preencher por fragmentos biotextualizados que em Z, dunas e SEMIOOTE se ‘escrevem a si mesmos’ enquanto inscrevem por extensa suposição a experiência do outro, é o suplemento que faz revelar a alteridade do narrador para consigo em relação aos diversos eus de suas circunstâncias enunciadas. Nas enunciações aglutinam-se termos que preservam em sua sonoridade o instante da ocorrência que precipita sua síntese e surge o nome como criação pelo vestígio sonoro. Mas sendo enunciações de caráter biográfico, constitui-se então até certo ponto, uma linguagem privada.

No biotexto fragmentário o pensamento não pode ser completado somente pela escrita ou fala, mas também pelo constructo ficcional-biográfico do texto e nas inscrições que fazem ser materialmente e (ou) virtualmente percebidas as metaforizações e ficcionalizações que dão sobrevivência aos vestígios. Sobrepõem-se memória e imaginação, fantasia e contingência. Irrupções. Aqui vão por exemplo, algumas noções de localidades sobre as experiências anteriores a este parágrafo: Prédio em que funcionava hospital; porta de apartamento; jardim; laboratório de computadores. Nessas circunstâncias já se faziam refletir as pulsões para apropriações de memória pelos registros de inscrições, mas também a ocorrência da perda e da pedra da desertificação quando uma caneta usada por Jean Baudrillard foi arremessada por uma janela e o livro com o seu autógrafo ficou num sebo em Uberlândia. Outro livro, autografado por Edgar Morin foi trocado por uma espada de samurai que após alguns anos, retornou ao seu antigo dono em São Paulo por que este sonhava com perigos misteriosos envolvendo a posse do objeto, o que induziu à sua devolução. Resta ainda a assinatura do Allen Woody (AW) quem um dia atrapalhou a urinação de E. Sissou num jardim parisiense. A inscrição autográfica do AW desbo(s)ta

com o tempo enquanto deixa entrever mais o sulco gestual fincado pela ponta da caneta do que a cor da tinta *desaparecente*. Representativas de personagens que você não gosta muito mas são passíveis de alguma consideração, tais desertificações são preenchimentos pela narração testemunhal de esvaziamentos e apagamentos.

Segundo Benjamin (1994) sobre a experiência biográfica, no ‘escrever sobre o viver’, a escritura do texto inscreve a relação entre conceito e acervo, pela narrativa do ‘material vivencial’ e a depender do contexto, mais legítimos podem ser os diferentes narradores: oral, escrito ou visual.

Em Z, esses preenchimentos narrativos contam sob diferentes subjéteis e momentos de desertificação. O *talismãnel Z* sendo artefato de artesanaria compara-se ao ato narrativo como instância de controle da experiência no fazer ativar outras memórias individuais e sua inscrição não apenas para si, mas na relação com a memória coletiva pela sugestão de contextos geográficos, biológicos e circunstanciais mais amplos.

Blanchot (1997) lembra dos limites que borram as fronteiras na narração: o autor é narrador? Haveria uma autobiografia? Da experiência de vida sobreviria uma experiência da escrita? Ou o texto em si encerra o ato literário? O filósofo diz ainda que se há um investimento de ego na obra (egoidade, para a filosofia) o que pode ser mais interessante é a possibilidade de como sair-se de si mesmo, na feitura e na análise da obra. Assim, a obra-ego institui uma figura de alteridade diante do próprio autor e perante o leitor, sendo uma espécie de egologia a relação compreendida no encerramento de tudo o que se esteja na condição de si mesmo.



2.28- CENTROENTORNO

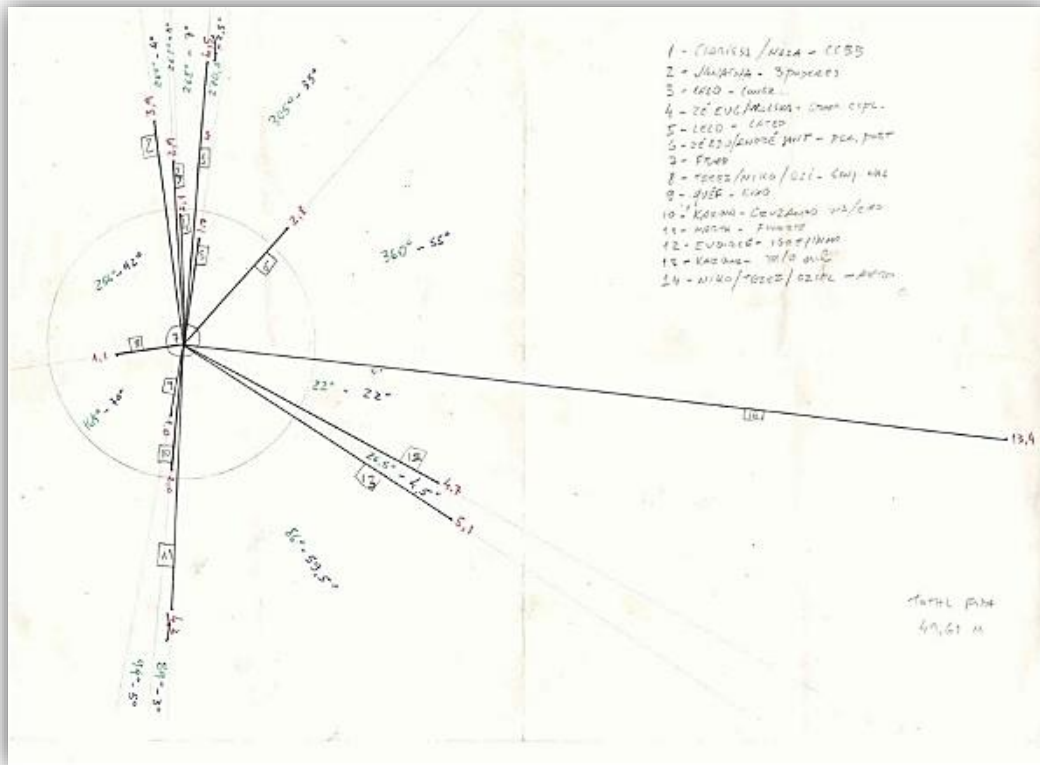


Fig.81(cima)-CENTROENTORNO: Projeto em desenho de F.Sidou. Fig.82 (baixo): Composição urbana (Ø 50 m). Terminal Rodoviário Central. Por F.Sidou e Coletivo Entorno. Montagem, F.Sidou e Rodrigo 'Chileno' Paglieri. Brasília, 2002.

Centroentorno (figs. 81 e 82) consistiu numa composição urbana situada na rodoviária de Brasília. Produzida com fitas de metal prateado fixados no chão, as fitas formavam linhas que se estendiam a partir de um ponto localizado em frente à escadaria de acesso aos (des)níveis sócio-estruturais do terminal-capital. Esta marcação era um diagrama que reproduzia em tamanho ampliado o mapeamento em desenho (fig.81) que representava a distribuição dos trabalhos produzidos por um grupo de artistas⁶⁸ que na ocasião, realizaram obras em diferentes locais da cidade. A partir do centro do diagrama irradiavam linhas nas direções correspondentes às localizações dos demais trabalhos. Suas extensões eram proporcionais às distâncias reais dos trabalhos desde aquele ponto.

Entre as questões suscitadas pelas propostas de composição urbana elaboradas pelo coletivo, possíveis relações genéricas entre *centro* e *entorno* foram frisadas nos seguintes registros: manifestada na circunstância espacial do corpo a partir da sua adjacência imediata e da relação com a exterioridade; como referências espaciais que determinam a partir de um centro, hierarquias na organização urbana, geográfica e social.

A tendência cêntrica representa a atitude autocêntrica que caracteriza a perspectiva e a motivação humana no princípio da vida o que permanece, ao longo dela, como um impulso poderoso (...) o indivíduo ou grupo centrado em si próprio é compelido a reconhecer que o seu próprio centro é apenas um centro entre outros e que os poderes e as necessidades dos outros centros não podem ser ignorados sem correr riscos. Esta visão do mundo, mais realista, complementa a tendência cêntrica com a excêntrica (ARHNEIM,1990, p.18).

Nesse sentido, no caso, o terminal rodoviário central foi considerado importante por concentrar um fluxo denso da população que diariamente se desloca em função sobretudo das atividades de trabalho, comércio e educação na região do Plano-Piloto. A rodoviária, além de estar situada fisicamente na região central da área urbana, em si já expressa em sua concepção arquitetônica, um aspecto diagramático relativo ao cruzamento dos eixos

⁶⁸ Participaram do coletivo ENTORNO, no ano de 2002 em Brasília, os seguintes artistas com as respectivas obras: Marta Penner, “Redes Brasília”. Lelo, “Tempo por Imagem”. José Eduardo Garcia de Moraes, “Performance”. Janaína André, “Tranca-Rua”. Fred Sidou, “Centroentorno”. Valéria Pena-Costa, “Carro de Som”. Rodrigo Paglieri, “O Lugar da Palavra”. Karina Dias, “Trilha”. Nazareno, “Eu mandei uma mensagem aos céus”. Waleska Reuter, “Pegadas”. Clarissa Borges, “Cartão de Visitas”. Quéfren Crillanovick, “A Porta”. Eudirce Silva Almeida, “Barraca do Cipodetudo”. André Santangelo, “Entorno”. José Eugênio, “Caixas de Sonhos”. Karime Dutra, “Disformia Estética”. Terezinha Lousada, “A Passageira”. Nikoleta kerinska e Oziel Araújo, “L.C.Planos”.

norte-sul e leste-oeste, representados nas importantes avenidas que compõem o conjunto arquitetônico do lugar.

Sendo então, funcionalmente e iconicamente atribuída de uma centralidade exemplar, a rodoviária situou a inscrição do diagrama ampliado no chão, o que já produzia de alguma maneira a percepção sobre as outras obras que estavam distribuídas geograficamente, de forma que todas as possíveis referências à centralidade pudessem estar ali plasmadas nas linhas convergentes do diagrama. Uma primeira consideração sobre a pertinência e função do diagrama como alternativa para materializar as intenções próprias do projeto Centroentorno como destacamento do projeto coletivo é que em si, o diagrama constitui uma abstração capaz de representar outras abstrações e reconhecer por analogia, quantificações espaço-temporais já sub estabelecidas virtualmente em matrizes as mais diversas.

Dos conjuntos de impressões sensíveis às morfologias que vão do biológico ao linguístico. Das próprias estruturas geométricas com as quais os diagramas se afinam no registro do meta-texto matemático às representações modelizadas de *traços* comportamentais subjetivos, os diagramas estabelecem uma ordem pictórica análoga aos outros esquemas que eles representam, assim produzindo uma morfologia reveladora mais das relações do que das semelhanças e a partir dessa disposição, tornam perceptíveis e compreensíveis aspectos não alcançáveis por outras abordagens.

Assim concebido, o diagrama produz em um só plano a síntese da conexão virtual entre lugares, obras, coautores e público, pondo em suspensão seus desníveis arquitetônicos, sociais e temporais pela sincronia receptiva em torno do centro do Centroentorno, o que empodera todos os participantes quando se crê que esta ‘nivelção’ induzirá questionamentos e atitudes.

Nessa condição, o diagrama é aqui apropriado com todas as suas capacidades para produzir o signo de uma inscrição de inscrições, onde o ícone traz virtualmente a presença dos ‘outros’ que ali participam. Ao mesmo tempo, esta inscrição que é ícone em sua aparência, mas índice em sua função, autografa a inscrição do autor e a excrição dos coautores numa só assinatura.

Inicialmente observada a disposição formal, a imagem sugere um movimento excêntrico, como uma centrifugação que impele o olhar para várias direções, longes daquele epicentro e que irão ao encontro dos outros olhares coautores.

A convergência dos olhares dos coautores suplementa a descentralização do olhar do autor e promove sua excrição pela inscrição do diagrama que, apropriado da presença dos outros, destitui-se de propriedade e de outra apropriabilidade em nome de uma exterioridade sugerida pelo próprio evento (ente) da sua ‘enunciação’.

Este transbordo contido na imagem e espelhado na interioridade do autor-co-autor, ao mesmo tempo que representa também a experiência direcional envolvendo o corpo do autor, dos coautores e do público, representaria o que o filósofo Jean-Luc Nancy chamaria *ex-crita* (MONTEIRO, 2013).

No caso, uma inscrição que se faz excrição inscreve a inscrição da escrita *ex-crita*; do ser e do sentido e do sentido do ser corporal e incorporal que autografa sob a forma do *texto diagramático*.

A excrição do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a sua deslocação fora-de-texto como o movimento mais próprio do seu texto: o texto mesmo abandonado, deixado no seu limite. Chegou o tempo de escrever e de pensar este corpo no afastamento infinito que o faz nosso, que o faz vir a nós de longe, de mais longe que todos os nossos pensamentos (NANCY, 2000, p.12).

Diagrama é representação que agencia domínios analíticos díspares e os coloca sobre um mesmo plano; o Plano Piloto onde ocorre o centro e o encontro díspare das sociedades díspares que habitam o centro e o Entorno do Plano.

O diagrama possui um *rastro* de acolhimento pois se faz pela referência ao que lhe é ‘estrangeiro’ uma vez que agrupa várias personalidades representadas em vários trabalhos de artistas. As idiossincrasias singularizam a diferença que cada coautor traz em seu ponto de vista, referenciado na condensação que é a aparente indiferenciação do diagrama, enquanto que para os ‘estrangeiros’ que são todos os coautores - interatores do público, pela surpresa da constatação de uma marca naquele ambiente, estes houveram de pensar sobre o quê aquelas linhas sinalizavam ou poderiam significar.

Se há acolhimento no processo que faz a chegada dos coautores resultar na condensação do diagrama, o público que chega de longe é ‘estrangeiro’ acolhido naquele lugar em que os desníveis estruturais parecem representar as diferenças relativas às formas de existir no centro e no entorno relativamente aos Planos dos níveis arquitetônicos e sociais da rodoviária em relação ao entorno.

Então, ser ‘estrangeiro’ ali não necessariamente é consequência apenas de condicionantes geográficas, mas principalmente das condicionantes sociais e culturais que perpassam as passarelas dos níveis superiores, intermediários e inferiores da rodoviária, em desníveis que podem violar a ‘hospitalidade’ necessária e produzir violência. Quando JD diz que não se acolhe sem violência, anuncia a pressuposição de que a adaptação das diferenças inclui a violência, antes mesmo que esta seja notada e apresente suas necessidades de acomodação e transformação. Nesse sentido a ‘hospitalidade’ é compartilhamento pela diferença pois pelo ‘estrangeiro’, instaura-se a diferença que nega a invisibilidade e viola a acomodação para reconhecer o outro. Por isso, a natural tensão do ambiente na rodoviária.

O diagrama planifica em linhas e extensões, todos os desnivelamentos da complexa rugosidade que cada coautor (incluindo o público) traz nas suas invenções. Pode-se dizer que o diagrama, desejando incorporar todas as rugosidades na composição urbana, viola os desníveis e os indiferenciam no plano geométrico. Será que esta violência não pressupõe também o acolhimento da parte somada na diagramação geométrica? Talvez seja, como já dito, a ‘violência da hospitalidade’ que o acolhimento demanda, assim como acontece na experiência da linguagem quando se é ‘estrangeiro’ no próprio local de origem, dentro do mesmo grupo, numa mesma família, e em relação a si mesmo.



2.29- ANEL DE AREIA



Fig.83-(esq.) ANEL DE AREIA: desenho 4,5 x 3,0 (cm) Por Bia Medeiros. Brasília, 2016. (centro) Objetanel 2,5 x 3,2 (cm) prata oxidada. Por F. Sidou (FS). Jijoca de Jericoacoara, 2006. (dir.) Reentrâncias: onde o mar ia sem ver. Fotomontagem digital sobre Itarema. Por FS. Tam. variável. Barbalha-Ce, 2016.

Como uma percepção visionária mediada pelo surgimento do desenho, desvelou-se o corpo sendo transductor entre paisagem e objeto numa relação contígua e inconsciente.

Z. Barbouza

Anel de Areia (fig. 83) foi o nome dado a este objeto, às 18:41 minutos do dia 2 de março de 2016. Assim denominado, o objeto mantém seus atributos funcionais e (ou) ficcionais. Embora seu uso mais recorrente seja estar atravessado por um dedo, pela denominação ocorre um suplemento que abre o seu campo interpretativo.

Quando o *areianel* habita o dedo, o dedo o habita e este anel de areia que é de metal recompõe sua escultura; “A escultura: uma incorporação da verdade do ser em sua obra instituinte de lugares” (HEIDDEGER *apud* BEAINI, 1986, p.134). Ao serem esculpidos outro(s) nome(s) sobre a materialidade do objeto, fazem prevalecidas suas verdades provisoriamente virtuais enquanto os grãos da areia são deslocados pela *arealidade* a-real da paisagem da duna.

Até o instante da sua outra denominação, a *areianel* denomina-se *sem título*, mas aconteceu a descoberta das similaridades entre as configurações de sua superfície e as margens litorâneas observáveis em Itarema.

O acontecimento abre perspectiva se afirmarmos que, criador de diferença, o acontecimento não é em si mesmo, portador de significação. [...] O acontecimento não se identifica senão com as significações que aqueles que o seguirão, criarão a seu propósito, e ele não designa *a priori* aquele para os quais ele fará uma diferença. Ele não tem nem representante privilegiado, nem determinação legítima. A determinação do acontecimento faz parte das suas sequências, do problema que ele coloca para o futuro que ele cria (STENGERS, 1995, p.80-81).

Esta observação se deu em consequência de uma viagem dentro de outra viagem⁶⁹. Em Brasília, no dia 18 de fevereiro, Maria, sem ver produziu o desenho do *anelobjeto* enquanto identificava em seu comentário as semelhanças tênues entre as bordas de *anelareia* e o litoral de Itarema, lugar de dunas e reentrâncias onde o mar ia sem ver.

Enquanto o *traço* traçava o *rastro* da linha, era feita a observação dos limites que confundiam, entre semelhanças e dissemelhanças, a interposição dos grãos que compunham a duna, os grãos que são os pontos da linha e o grama de prata transformado em anel.

Também não era para menos que o mar ia sem ver pelas reentrâncias de Itarema enquanto desenhava sua inscrição na paisagem. Destas marcas foi possível produzir a aspectualização interpretativa que reuniu as margens do anel, do litoral em si, do litoral na imagem e do *traço*, fazendo com que o desconhecedor da história desses objetos seja remetido às muitas circunstâncias (im)previstas em suas genealogias e levando a literalidade das linhas da escrita e do desenho às suas marginalidades litorâneas, ou litoralidades.

⁶⁹ Quanto à tematização da experiência da viagem, na qual inclui-se a figura do percurso, o escritor Italo Calvino observa que “Seguir um percurso do começo ao fim proporciona uma especial satisfação, seja na vida, seja na literatura (a viagem como estrutura narrativa), e cabe perguntar-se por que o tema do percurso não tem tido igual sorte nas artes figurativas e se apresenta só esporadicamente...” (CALVINO *apud* CARERI 2013, p 137). No caso de Anel de Areia, pode-se ampliar esta excepcionalidade uma vez que os percursos entrecruzam-se sob a forma de objetos, ações performativas, desenho, fotografias manipuladas e narrativas textuais. Assim, pela relação sinérgica desses diferentes signos, pode-se dizer que produz-se o registro da viagem como expressão de uma estrutura narrativa, não apenas no plano textual, mas também nas experiências que informam o registro e pelas influências do registro sobre as experiências.

Como se fossem inferências que surgem das combinações entre signos, as descobertas e remetimentos partem das histórias que estão contidas nas qualidades formais das margens litorâneas que transbordam umas sobre as outras, levando à convocação da escritura textual como suplementação da escritura do desenho feito sobre a escritura da paisagem complementada pela escritura do anel. “A pintura e o desenho (...) são as chaves pela qual penetramos no mundo dos fenômenos; mais precisamente, são o meio pelo qual o evento ou o acidente visual se constitui para a consciência como fenômeno” (ARGAN, 1992, p.262). Nessa observação, Argan exalta as capacidades do desenho e da pintura quando produzem a poetização da percepção e do entendimento. Como uma experiência primeira, própria do perceber, o desenho então acontece como ressurgência do já acontecido e (re)envia seu conteúdo do metal para o papel, e do papel para a palavra que a partir do papel, transforma a areia, o metal e a reentrância, redesenhando-os litoralmente.

Este desenho poetizador do *areianel* poetizado pela paisagem remete não apenas às actualizações dos tópicos marginais do litoral, do objeto e do *traço*, mas também às circunstâncias geobiográficas do corpo situado nos diferentes tempos, lugares e ações que dão margem para a relação dessas experiências marginais.

Por meio da relação compartilham-se impressões e inclui-se quem não conhece a história desses objetos e lugares. Isso revela a capacidade da relação de inscrever parcialmente, correspondências circunstanciais entre suas tessituras semióticas ou *Umwelts* na atualidade de quem é relatório ou seja, daquele em quem o relato chega.

Aqui o relato é sem dúvida uma parcialidade que produz outra parcialidade, pois parte do conteúdo, que partindo é em parte, parte do relatado para um relatório parcial, restituirá parcialmente a parte partida da parte do todo que partiu, pelo que será então uma partilha partida e parcial, ou parcela. Mas a parcela é a parte que marca e *grammatiza* a experiência e a paisagem costeira em cada grão de duna movente.

Pelo grão de prata se *grammatiza* a feitura do anel de areia na temporalidade que compreende intensas experiências geobiográficas do corpo. “Se a maioria dos prazeres parece banal, algumas experiências de deleite são tão fortes que nos marcam profundamente transformando nossos desejos e, assim, redirecionam nosso modo de vida” (SHUSTERMAN, 2008, p.81). O redirecionamento produzido pela circunstância geobiográfica inclui um espectro variadíssimo de ações que vão desde a mais extática como permanecer imóvel deitado sobre a areia até ações mais complexas como dar o

curso devido à artesanaria que elabora o objeto desde a *gramma* da prata (fig.84) até o *areianel*.



Fig.84-UMA GRAMMA DA PRATA:
Fotografia. Zboábaru Barbouza.
Barbalha, 2016.

A fase de produção de anel compreende a ativação da ação corporal pelas demandas do objeto. Dessa forma o objeto performa sobre o corpo em performance com a ferramenta que performa sobre o objeto. Todas as performances desse ciclo revelam ações recíprocas de transformação que alteram continuamente a estabilidade dos interatores humanos e inumanos.

Nessa perspectiva, a *gramma* que é o grão que compõe um grama do metal, convida o humano a deslocar sua configuração e transmutá-lo de partícula a objeto. Se em outro momento este puder receber a denominação de jóia, é porque agregou em sua forma todo o repertório gestual e toda a ação instrumental investidos em sua artesanaria. Do contrário, qual seria o sentido da performance num corpo que realiza a produção de uma escultura ou jóia como é o caso do Anel de Areia com suas denominações e atribuições múltiplas? Se aqui há implicitamente um juízo de valor em torno da noção de jóia, sua preciosidade não é devida nem ao valor dos seus materiais, nem à sua adequação ao 'belo', e muito menos à destreza do seu artífice.

O que se pretende revelar na finalização de um processo de transformação em jóia é a fluidez da força que produz as transformações e cria as diferenças na integralidade das relações que envolvem o humano e o inumano.

Sob essa perspectiva, deseja-se ressignificar o fenômeno e inscrever o qualificativo da performance que transmuta o ordinário em extraordinário e o extraordinário em ordinário, contornando-se os nomes pela interposição de outros nomes e deslocando os pontos de

vista sobre a ação, o objeto e de uma forma geral, sobre a cartografia da geobiografia e sobre a sua meteorologia poética.



Ao ser constituído por uma sucessão de narrativas que integralizam seu ‘enredo’ segmentário, este capítulo-valise trouxe relações de eventos de interesse artístico sob o ponto de vista da unidade de uma mesma ação performativa circunstanciada no redigir e nos acontecimentos relacionados, ora mais, ora menos investidos de força e/ou jogo.

Nesse enredo segmentário se fizeram acontecer experimentos textuais com os recursos da palavra e da própria narração, o que conseqüentemente faz surgir o jogo que pretende delinear um contexto que inclui experiência, registro, interpretação e reelaboração reunindo fragmentos de constituições e tempos diferentes. Note-se que o texto traz elaborações que flutuam em conexões que apontam, quase incidental e aleatoriamente, as questões que cada caso introduz e com isso interpõe repertórios. Assim, para além das eventuais descrições, analogias, deduções e pontuações de teor lírico, filosófico ou científico, há o conteúdo amalgamado na fusão desses elementos que não querem se polarizar entre ‘objetividade’ e ‘subjetividade’, ou subsumir atos intuitivos (performativos incidentais) à regra da comprobatoriedade que poderia ser exigida pelo trabalho acadêmico.

Assim, ao admitir-se o suplemento ficcional em muitas situações relatadas, pretendeu-se que seus traços fossem re-iterados e diferenciados. Assim, os traços rememorados, revisitados e suplementados passam a constituir re-inícios em suas próprias significações. Dessa maneira, o uso de conceitos menos interpretáveis - como por exemplo, o conceito matemático de operador gradiente - que aqui pariciparam, possa configurar certa diacronia quando verificados em seus respectivos contextos epistemológicos originários, entende-se que, para o exercício realizado é admissível (senão essencial) alguma variação que afeta o conceito pela sua possível re-vinculação temporal, histórica, funcional, ou mesmo relativamente aos desvios de suas intelecções, incorporados ao âmbito deste enredo. Além disso, o texto, conjuntamente aos conceitos, elabora hipóteses, invenções, fantasias e relatos (in)verídicos que delineiam o campo do jogo enquanto rola o isomorfismo no plano narrativo-ficcional.

Nesse enredo, produz se então o indecível como atributo para casos como URUMUSSU (em suas formas: anel, vídeo, voz e animal) e nos híbridos permutados: anelobjeto / objetanel, anelescultura/esculturanel, talismãnel entre outros que são diferenciados, conforme vão confirmando suas marcas e admitindo as suplementações (parergonizações) que os transformam pela ação performativa dos termos em arranjos semióticos que fazem convergir repertórios e experiências em sinergia.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O análogo está situado entre o unívoco (semelhante) e o equívoco (diferente).

Z. Babouza

Problematizar questões relacionadas ao sentido e à ressignificação envolvendo seus processos vai ao encontro do jogo que estabelece a performance e relaciona ideias, noções e conceitos que são mobilizados para dar curso à abordagem interpretativa do fazer artístico, confluindo assim, ação e reflexão.

A produção artística aqui abordada produz convergências não apenas pelas combinações de meios mas também de repertórios conceituais que coabitam de forma variável os diversos momentos do percurso e são testemunhados em diferentes segmentos narrativos⁷⁰. Por sua vez, cada segmento busca as interações sinérgicas dos seus constituintes próprios e na relação com os outros que em conjunto, compõem o corpo narrativo sob o qual se registra no enredo, o trabalho de produção e reflexão sobre a *continuidade*.

Sobre esse aspecto, importa afirmar o entendimento segundo o qual os ‘conteúdos’ narrativos estão pressupostos nos campos conceituais que os informam, mas são estendidos/transformados pela apropriação interpretativa (im)prevista pelo trabalho de ‘teorização’ realizada sob uma perspectiva artística que joga com analogizações entre termos.

Quando a narrativa assume a função de agenciamento, induz quase inevitavelmente o retorno à questão da ‘origem’ dos termos nela relacionados. Ao ser pressuposta, por

⁷⁰ Cada segmento narrativo que compõe o espectro de signos que podem estar relacionados às obras é ao mesmo tempo a afirmação de uma identidade e também de diferença pois; as narrativas podem estar desarticuladas em sua ‘articulação por fragmentos’, mas possuem referentes comuns no conjunto da obra apresentada (o que inclui também as próprias narrativas). Dessa maneira, o apontamento para um aspecto comum seria admitir a tessitura fragmentária que reúne os segmentos com seus focos múltiplos e recorrer à imagem do pensamento enquanto rede de relações díspares que encerram uma totalidade.

exemplo, a transformação de uma noção corrente em conceito (re)elaborado pela teorização artística, faz-se de alguma forma necessário recorrer à sua anterioridade ou sentido ‘original’ para que seja observada e marcada a *diferença* que o novo termo propõe. Aqui, as eventuais ocorrências que tratam da origem podem ser já vistas também como participativas de um processo de tradução visto que, para situar um ‘material’ de origem ou simplesmente a origem concreta para uma obra por exemplo, já se faz operar o ponto de vista do interpretador sobre aquele conteúdo original que diz respeito à origem ou seja, como uma ‘tradução do leitor’, a assimilação já está circunscrita pelos fatores contextuais entre os quais a ‘circunstância do leitor’ é de maior relevância. Por isso, conscientemente ou não, ao debruçar-se sobre a questão da origem, o ‘leitor’ está já (cajá) em sua assimilação, produzindo outra origem que em sua diferença e iteração, por fim anula o sentido da origem ao tempo em que faz prevalecer o sentido da *continuidade*.

A ‘origem’ pode ser também entendida enquanto artifício performativo para trazer dessa forma à consciência, uma circunstância a partir da qual seja possível textualizar algo sobre alguma coisa ou seja, estabelece um ‘ponto de referência’ de algo (a) sobre algo (a’) mas em sua destinação, a ‘origem’ inaugura uma ‘partição’ que afirma por si mesma o todo que ela exclui e ao mesmo tempo faz referência. Por isso, o extenso e o contíguo que compreendem a partição inaugurada pela origem estão investidos da mesma oportunidade de manifestação. Contudo, na maioria das ocasiões prevalece o compartimento, não como ponto de origem ou início, mas como espaçamento que confirma a reiteração *do ente* consolidado na semiose da cadeia evolutiva da linguagem.

Nesse sentido, o compartimento representa a delimitação e a limitação sobre potenciais, mas se coloca também como referência para tensionar o existente entre a parte e o todo e fazer operar o performativo que produz a convertibilidade entre esses planos, agora des-hierarquizados pela analogia, entre outros efeitos que agem no sentido de induzir a *continuidade* entre termos, alargando-os.

Sendo ação do pensamento, a analogia é um fator de de (des)organização. Como uma (des)construção cognitiva designa pontos de identidades e diferenças em um ‘sistema’ que prolonga a relação entre coisas singulares que são, sob esta perspectiva, postas em comparação com outras coisas já nomeadas e classificadas. Contudo, por outro lado, em relação às classificações já existentes, a analogia as afeta muito mais, pois chega com o suplemento de algo heterogêneo que empresta outros atributos ao objeto por ela tomado.

Assim, a analogia traz uma exterioridade que pode ameaçar hierarquias, associando figuras, comparações, metáforas, ou mesmo a mimetização quando por exemplo, entre um par de réplicas possa haver distinção entre seus sentidos particulares, apesar das semelhanças entre os seus traços físicos substanciais (ainda que essas réplicas sejam entes imateriais). Em consequência da ação da analogia, podem ser-lhes atribuídos sentidos diferentes. Assim, o espaçamento da analogia estabelece muitas vezes de forma dissonante, a *continuidade* pela própria disparidade. Sob este viés, a analogia se interpõe entre a ‘legitimidade’ dos limites e oposições convencionais e pode se desdobrar sucessivamente em um movimento irrefreável e até mesmo sem propósito, produzindo obscurecimento, imprevisibilidade, desordem, inconsistência lógica ou teórica: vertigem.

Por outro lado, a analogia ao produzir entre termos a estranha cumplicidade de uma familiaridade perturbadora causada pelo acoplamento de suas ‘figuras’, amplia o campo perceptivo e interpretativo por onde surgem as diferenças. Assim, por exemplo, as convenções em torno das oposições humano/animal, natureza/cultura, lei/natureza, quando postas em conjunções e acoplamentos nos quais a analogia opera transmutações, surgem por exemplo, figuras híbridas como as (ou em) *semiosessincrometabólicas* que rolam na mediação instantânea entre o biológico e o semiótico sob a figuração de um novo termo propositivo. Se há algum referencial arquetípico que opera como ‘ponto de partida’, este se refaz pela síntese imaginativa ao ser produzida a complementariedade recíproca que estabelece uma nova ‘regra’ ou sentido, ainda que nessa ‘ecologia terminológica’ sejam produzidos ‘léxicos’ particularíssimos.

Ao desempenhar a operatividade da transformação de sentido em graus de admissibilidade que serão desafiados pela ação da analogia e da interpretação, não só os termos são ressignificados mas também as circunstâncias de sua assimilação e (re)visão. De toda forma, da estranha familiaridade entre os termos analogizados ou entre estes e o mundo, é que se estabelece pela via performativa a possibilidade de transfiguração do mundo, uma vez que o virtual do signo transforma-se em ação a partir do componente analógico que induz a ‘força’ performativa. Ainda que esta manifestação por sua vez seja correlata ao já diferido pela entropia espontânea do mundo, ela se distingue pela motivação e intencionalidade que a induz e introduz a analogia.

Assim, ao trazer esse ‘algo a mais’ para (e entre) os termos então diferenciados, a analogia importa quando se pensa em construir a desconstrução desconstruindo-a em sua construção, como resultante da força do seu efeito performativo.

Retomando o contexto da arte contemporânea e ao admitir que sua ‘linguagem’ se pauta numa (pro)gramática que inclui o deslocamento, a tradução, a permutação, a desmaterialização, o esvaziamento, a relação, entre tantos outros termos que comportam a analogia, pode-se sugerir nesse sentido que os arranjos entre signos elaborados por muitos artistas da atualidade (sobretudo os identificados pela teorização da Estética Relacional de Bourriaud) estão em grande parte fundados em processos performativos. Dessa forma, não havendo no trabalho desses artistas uma substância ou essência específica (pois já transformadas pela ação da analogia) mas substâncias ou sintomas da existência dos seus referentes (ou termos) ‘originais’; ou ainda um ‘potencial’ de suas existências para cada exemplo analisado e vistos em conjunto, os diversos casos confluem para um aspecto comum que é o fato de serem em sua maioria plasmados no substrato semiótico da ação performativa do artista então visto como agenciador de signos ou *semionauta* (Bourriaud, 2011).

Dessa forma, aqui a significação renovada ou (re)significação pressupõe performance e representa a injunção do pensamento desconstrutivo como presença da margem na qual se inscreve e ao mesmo tempo se dá a excrição dos campos teóricos agenciados na abordagem da produção artística, conforme a intenção de fazer revelar a *ação da analogia na produção de diferença e manutenção da continuidade*.

Sob a forma textual narrativa que suplementa o repertório dos signos extra-textuais (ou o todo do processo) é dada relevância ao posicionamento dos termos desconstrutivos informados pelo léxico derridiano ao se fazerem acontecer nas superfícies, volumes e margens do texto, e em diferentes níveis de profundidade e alteridade em relação aos entes que produzem a escritura da obra em suas variadas manifestações.

Com isso, formam-se diversos gradientes de sentido em diferentes momentos de participação da incipiente e experimental visada desconstrutiva que permeia o processo, ainda que previamente entendido enquanto fenômeno semiótico com (des)locações mais pelas margens do alargamento do que pelo aprofundamento. Assim por exemplo, uma rememoração que se manifesta sob a narrativa de um relato tende a incorporar a espessura de escritura bem como as imagens que lhes suplementam reciprocamente. Esta possibilidade de arranjo, com seu potencial instaurador quer manifestar o que nos termos da Desconstrução de Derrida seria o *performativo*, ou segundo a Fenomenologia Semiótica de Peirce o *efeito significativo*, ou ainda um *arranjo semiótico*, de acordo com a proposição teórica de Bourriaud. Em todo caso, a maneira pela qual é pretendida a

participação desses conceitos no agenciamento aqui ensaiado nas diversas circunstâncias narrativas, requer a percepção da busca pela *continuidade*, mesmo quando em diversas passagens, interpõem-se conteúdos mais ‘áridos’, provenientes de campos mais estritamente reconhecidos enquanto ‘científicos’ e que possam ser vistos como desviantes da abordagem principal. Atendendo a essa hipótese, é pertinente perceber que os fenômenos relacionados na performance são aqui admitidos também sob o ponto de vista sistêmico, o que amplia seu escopo de abordagem ao mesmo tempo em que faz repercutir sua capacidade transformadora e, quiçá contribui para a sua desvinculação das categorias da arte e da linguagem, cujos parâmetros buscam enquadrar em tipologias, decodificar, periodizar, cronometrar, politizar, comercializar, instrumentalizar entre outros processos que a performance adora burlar, afirmando cada vez mais sua emancipação.

No contínuo relacional onde se dá o deslocamento do sentido, há participação iterativa dos termos (signos) que compõem a tessitura de todo o corpo aqui formado.

Como síntese finalizadora e para efeito de uma exposição compreensiva, propõe-se a observação do processo que engloba a produção artística e as narrativa correlatas, como um todo no qual interagem as seguintes dimensões:

1- Instância semiótica como horizonte do jogo; sendo o espaço onde os signos são deslocados e ressignificados. Essa figuração paisagística do que seria uma instância-matriz se estende do horizonte ao espaço que abrange o plano simbólico nos diversos níveis, do ambiental ao cultural, do individual ao coletivo, do humano e do inumano.

2- Instância escritural ou de expressão sensível do signo-significante-(a)significante-(re)significável. É a escritura em sua extensão e como *subjétel* da iteração do signo e de sua significância. Inscreve o registro dos jogos em materializações e entes conceituais que a torna perceptível e estabelece sua temporalidade.

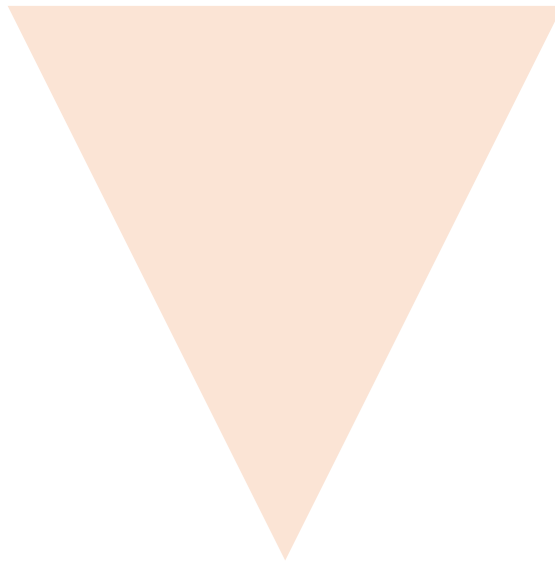
3- Performance é o *®eator*⁷¹ energético e força deslocadora que transforma o signo ▼ em ▼’ e ▼’’ ... ▼ⁿ. Produz a (re)significação reproduzindo a significação e (re) produz a significação produzindo a (re)significação num ciclo sinérgico e análogo à curva exponencial de um vetor gradiente que representa a produção da diferença. A performance é ação da performance e a performance em acontecimento e constitui a

⁷¹ (BUNGE,1987, p.91)

força que faz convergir simultaneidade, deslocamento e continuidade em disseminações. Aqui se propõe que o signo ▼ (nabla ou *atled*), represente a performance.

Assim, as elaborações e usos dos termos e processos já relacionados buscaram explorar a possibilidade de jogar com o(s) signo(s) a partir de diferentes registros sob a forma de múltiplas inscrições e com isso, alargar ao máximo seu(s) campo(s) de articulação a partir da noção de *continuidade*, vista sob o enfoque do processo artístico.

Nesse exercício, procurou-se avançar até os limites da interação inteligível entre os seus ‘participantes’; quer fossem humanos, inumanos, processuais e em todo caso semióticos, no sentido de revelar os efeitos da analogia na produção de diferença e manutenção de continuidade efetivados pela ação performativa.



BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA OU CONSULTADA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- AGRA, Lucio. *Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ANDRADE, Claudia Braga. *A escrita de Jacques Derrida: notas sobre o modelo freudiano de linguagem* <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v27n1/1678-5177-pusp-27-01-00096.pdf> 2015.
- ALEXANDER, Christopher. *Uma linguagem dos padrões*. Porto Alegre: Bookman Editora, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A crise do design in História da Arte como história da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *O Poder do Centro*. Lisboa: Ed. 70,1990.
- AZEVEDO, Danylle N. da Silva & BEATO, Zelina M. P. *O Conceito de Original sob Rasura*. Revista Eletrônica de Linguística, Volume 5, nº 3, 2011: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem>
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A Poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2007.
- BEAINI, Thais Curi. *Heiddeger: arte como cultivo do inaparente*. São Paulo: EDUSP, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *A Infância em Berlim por volta de 1900* In Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas II*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *A Consciência e a Vida*. Conferência in Os Pensadores XXXVII. São Paulo: Abril Cultural,1974.
- _____. *Matéria y Memória*. Buenos Aires: Cayetano Calomino, 1943.
- BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Editora, 2009.
- _____. *Formas de Vida. A arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Editora, 2011.

- _____. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo moderno*. São Paulo: Martins Editora, 2009.
- _____. *Radicante. Por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Editora, 2009.
- BREA, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. Revista Arte & Ensaios, nº 7. PPG-Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ. 2000.
- BULGARI, Simone. *Il Logos Nella Filosofia Antica*. In I Filosofi e Il Linguaggio (org. Ugo Volli). Bologna: Projeto Leonardo. 1996.
- BUNGE, Mario. *Epistemologia*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1987.
- CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CARLSON, Marvin. *What is performance?* Londres: Routledge, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- CERRADOS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Brasília: André Luis Gomes editor, 2012.
- CLARK, Andy. *Language, embodiment, and the cognitive niche*. In Cognitive Sciences v.10, n.8. Edimburgo, 2006.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COKER, Wilson. *Music and Meaning*. New York: The Free Press. 1972
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELACAMPAGNE, Christian. *História da Filosofia no Séc XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DELAIN, Pierre. *Les mots de Jacques Derrida*. <http://www.idixa.net/>
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva. 1995.

- _____. *Carneiros. O diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema.* Coimbra: Palimage, 2008.
- _____. *Gramatologia.* São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *La Dissémination.* Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Limited Inc.* Paris: Galilée, 1990.
- _____. *Margens da Filosofia.* Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *Posições.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques & BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- DERRIDA, Jacques & BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjétil.* São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- DERRIDA, Jacques & DUFOURMANTELLE, Anne. *Jacques Derrida a falar da hospitalidade.* São Paulo: escuta, 2003.
- DERRIDA, Jacques. & ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã. Diálogos de Derrida e Roudinesco.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DERRIDA, Jacques. et al. *Jacques Derrida. Pensar em não ver. Escritos sobre as artes do visível.* Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org). *Às Margens: a propósito de Derrida.* Rio de Janeiro/São Paulo: Editora PUC-Rio. Loyola, 2002.
- ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco.* Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *O obra aberta.* São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Tratado geral de semiótica.* São Paulo: Perspectiva, 1980.
- EMMECHE, Claus. *A-life, organism and body: the semiotics of emergent levels.* In *Ninth International Conference on the Simulation and Synthesis of Living Systems (Alife IX).* Mark Bedeau et all (orgs). Boston: Mark Bedeau et all (eds.), 2004.
- _____. *Reflections on the Concrete and the Abstract in Theoretical Biology.* In *Closure: Emergent Organizations and Their Dynamics.* Annals of the New York Academy of Sciences, vol.901. New York: Jerry L.R. Chandler and Gertrudis Van Vijver (eds.) 2000.
- EYBEN, Piero. *Escritura do retorno. Mallarmé, Joyce e Meta-signo.* Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Comunicação, Espaço e Cultura.* São Paulo: Annablume, 2008.

- FLUSSER, Vilém. *A escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.
- GASDNER, F. *The Derrida Reader: Writing Performances*. Edinburg: Edinburg University Press, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos ditoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GILES, Thomas Ransom. *Crítica fenomenológica da psicologia experimental em M. Merleau Ponty*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- GLUSBERG, George. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins, 2006.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HEIDDEGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- IANNI, Octávio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- JAKOBSON, Roman *Linguística, Poética, Cinema: Roman Jakobson no Brasil*. São Paulo: Perspectiva. 1970.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e Biossemiótica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KWON, Miwon. *Um Lugar Após o Outro: anotações sobre site-specificity*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ – ano XV – número 17. Rio de Janeiro, 2008.
- LAURENTIZ, Paulo Tadeu. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- LOBO, Rafael Haddock. *Derrida e o labirinto de inscrições*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- _____. *Para um pensamento úmido*. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

- LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Christian Bourgois, 1973.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EdUSP, 1993.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis. Estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.
- _____. *Corpos Informáticos. Arte, corpo, tecnologia*. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, 2006.
- MEDEIROS, Maria B. (org) & AQUINO, Fernando. *Corpos Informáticos: performance, corpo, política*. Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MORAES, J. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MORIN, Edgar. *O Método*. Vol. 5. Porto Alegre: Sulina, 1998-2005.
- MONTEIRO, H. *Figurações do Infigurável: Entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy: Revista Filosófica de Coimbra*. Coimbra, 2013.
- NANCY, Jean L. *Corpus*. Lisboa: Vega editora, 2000.
- _____. *Deveria ser um romance*. Revista Cerrados. PPG-Literatura. UnB. Brasília, 2012.
- _____. *O Peso de um pensamento. A aproximação*. Coimbra: Palimage, 2011.
- NASCIMENTO, Evandro GLENADEL, P. *Em Torno de Jacques Derrida*. São Pulo: CNPq, 2000.
- NETO, Moysés F. P. *A Escritura da Natureza: JD e o Materialismo Experimental*. Tese de Doutorado. PUCRGS, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Porto Alegre, 2013.
- NÖTH, Winfried. *A Semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.
- _____. *Panorama da semiótica, de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1998.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem. Poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Cambridge: Hartshorne and Weiss (vols. I-VI); Burks vols. V – VIII) eds. Harvard University Press. 1931-1958. Versão digital.
- _____. *Escritos Coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores).
- _____. *Escritos Coligidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores).

- _____. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Semiotic and signification*. In *The correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. C.S. Hardwick (org.). Indiana: Indiana Univ. Press, 1977.
- _____. *The New Elements of Mathematics*. Vol.4. The Hague: Mouton, 1976.
- PERNIOLA, Mário. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Nobel, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética?* São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- PINTO, Júlio. *1 2 3 da Semiótica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.
- PINTO, Plaza Joana. *Conexões Teóricas Entre Performatividade, Corpo e Identidades*. <http://www.scielo.br/pdf/delta/v23n1/a01v23n1>
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PRATES, Eufrásio. *Passeio relâmpago pelas ideias estéticas ocidentais*. Brasília: Valci Editora, 1999.
- QUEIROZ, João. *Sistemas semióticos, artefatos cognitivos, Umwelt – uma contribuição ao Design da Informação*. Info Design v. 7, n. 2. São Paulo, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANSELL, Joseph. *The epistemic function of iconicity in perception*. Peirce Studies. 1. 1979.
- REA, Silvana. *Transformatividade. Aproximações entre psicanálise e artes plásticas*. São Paulo: Annablume, 2000.
- RECTOR, Mônica (org.). *Anais do 1º Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1986.
- ROSA, António Machuco. *O Conceito de Continuidade em Charles S. Peirce*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian. Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SCHNEIDER, Richard. *O que é performance?* in *Performance studies: an introduction*, 2nd edition. New York & London: Routledge. Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença Creative Commons, 2011.
- SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- _____. *Consciência corporal*. São Paulo: É Realizações, 2008.
- SIDOU, Frederyck. *O Imenso e o Incompleto: o paradoxo de uma experiência na natureza*. Dissertação de mestrado. Orientação, Prof. Dr. Elyezer Szturm. Brasília: PPG-Arte/ UnB, 2001.
- SILVA, Inácio Assis (org.). *Corpo e sentido, a escuta do sensível*. São Paulo: UNESP, 1996.
- SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. *A comnicação de um ponto de vista pragmaticista em Cognitio*. *Revista de Filosofia* n.2. São Paulo: Educ/Angra, 2001.
- _____. *Teatro como diagrama da vida* In RECTOR, Mônica (org). *Anais do 1 Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1986.
- SIMMEL, George. *La Tragédie de la Culture*. Paris: Rivages, 1988.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- SOUZA, Helio A.G. & KUBOTA, Renan, C. *A Imagem Figurativa Estéreo 3D: representação do espaço e "Umwelt" humano*. São Pulo: Revista Sessões do Imaginário, n.28, 2012.
- STANGERS, Isabelle. *L'invention des Sciences Modernes*. Paris: Flammarion, 1995.
- STIEGLER, Bernard. *Reflexões não contemporâneas*. Chapecó: Argos, 2007.
- TIERCELIN, Claudine. "Vagueness and the Ontology of Art" in *Cognitio: revista de filosofia*. Vol.6 / n.2. Centro de Estudos do Pragmatismo / PUC-SP. São Paulo: Educ, 2005.
- UEXKÜLL, Jakob von. *Dos Animais e dos Homens*. Lisboa: Livros do Brasil, 1982.
- _____. *The Theory of meaning*. In: *Semiotica* 42-1 Mouton Publishers, 1982.
- UEXKÜLL, Thure Von. *A Teoria da Umwelt de Jakob Von Uexkül*. *Revista Galáxia*, nº 7. 2004.
- VALÉRY, Paul *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- WOLFREYS, Julien. *Compreender Derrida*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Pulo: Ateliê Editorial, 2011.

ANEXO

LISTA CRONOLÓGICA DAS OBRAS

FXXXT

Vídeo (3 min.) Animação infográfica e performance, Bia Medeiros e Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Concepção, câmera e edição; Frederick Sidou (FS). Mostra de vídeos Corpos Informáticos, Teatro Nacional Cláudio Santoro. Exposições diversas. Brasília, 1995.



1.2.4.16

Vídeo (1 min.) Concepção, câmera e edição; FS. Festival Nacional do Vídeo do Minuto. São Paulo, 1995. Exposições diversas. Brasília, 1995.



Palladium

Videoperformance (7 min.) Concepção, câmera e edição; FS. Performance; FS e Carla Rocha. Sonoplastia; Carla Rocha e Robiara Becker. Prêmio Salão de Arte Transgressiva de Piracicaba, 1996. XV Salão Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE, Rio de Janeiro, 1996. Exposições diversas. Disponível em <https://vimeo.com/7725886>. Brasília, 1996.



Videonírese

Videoperformance (7 min.) Concepção e edição; FS. Performance; FS. Sonoplastia e câmera; FS e Juliana Barros. Mostra de vídeo de Santo André, 1997 (Menção Honrosa). 13º Rio Cine Festival, Rio de Janeiro, 1997. Exposições diversas. Brasília, 1996.



Sem Título

Videoinstalação (20 m² aprox.) Concepção, captação de imagens, sons e edição; FS. Galeria do Ministério da Cultura (Prêmio Brasília de Artes Visuais) 1996. Exposições diversas. Brasília, 1996.



Obalaouxthron

Vídeo (17 min.) Concepção, câmera e edição; FS. Performance; FS. e Juliana Barros. Exposições diversas. Brasília, 1997.



GNPBCPI

Performance. Proposição de FS na qual houve apropriação (sequestro) do objeto NBP: Novas Bases para a Personalidade, do artista Ricardo Basbaum (RJ) pelo Grupo de pesquisa Corpos Informáticos (GPCI). No processo, houveram performances com o objeto durante o seu 'cativeiro' e a produção de réplica em acrílico como contrapartida para o seu 'resgate'. 'Sequestradores'; FS e Milton Marques. Negociações; Bia Medeiros, Ricardo Basbaum e Secretaria de Cultura do Distrito Federal em emissão radiofônica transmitida ao vivo pela Rádio Cultura - D.F. Brasília, 1997.



Ato Sem Fala

Performance. Concepção e realização; FS. Espaço Cultural da 508 Sul. Forum Brasília de Artes Visuais. Foto; Juliana Barros. Brasília, 1997.



The Box

Vídeo (5 min.) Concepção do vídeo; FS. Câmera; FS e Carla Rocha. Edição; FS. Performance; Carla Rocha, Alice Stefânia, Pedro Nascimento e Vanessa Nunes. Exposições diversas. Brasília, 1997.



Aportes

Instalação (30 m² aprox.) Concepção, performance e vídeos; FS. Fotos: Marcelo Feijó e FS. Galeria Athos Bulcão. Brasília, 1998.



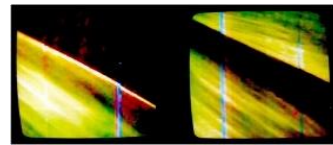
Imersões

Videoperformance (20 seg. 'looping') Performance e edição; FS. Câmera; Elyezer Szturm. Brasília, 1998.



Urumussu

Videoperformance (10 seg. 'looping') Câmera, edição e sonoplastia; FS. Brasília, 1998.



Intermúndios

Videoinstalação (100 m² aprox.) Concepção e montagem; FS. Casa da Cultura da América Latina. Brasília, 1999.



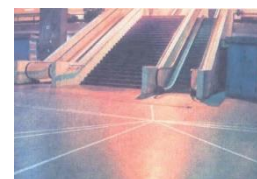
Redonda

Performance e registro vídeográfico; FS. Icapuí-Ce, 2000. Fotomontagem; FS. Brasília, 2014.



Centroentorno

Instalação (Ø 50 m) Proposição; FS no projeto Entorno: coletivo de artistas. Montagem; FS e Rodrigo 'Chileno' Paglieri. Rodoviária Central. Brasília, 2002.



L'objet caché

Extended performances, registros em desenho e fotos; FS. St. Tropez (2005-). Brasília (2010 -2016).



Deridex Warbird Battlecruiser

Escultura (5,0 x 1,0 cm) Prata, água-marinha, coral e zircônio. Concepção e montagem; FS. Jijoca de Jericoacoara, 2006.



Urumussu

Anel (2,0 x 3,5 x 3,5 cm) Prata polida. Concepção e montagem; FS. Brasília, 2006.



Crajubar:continentes

Instalação (50 km² aprox.) Proposição; FS. Concepção coletiva dos alunos da disciplina de Escultura do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri. Mostra SESC-Cariri de Culturas, 2009. Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha (CRAJUBAR)-Ce, 2009.



Um Real

Cartão de visita. Concepção, performance e produção; FS. Fotografia, Dayane Silva. Miradas LGBT Cariri da Diversidade Sexual. Barbalha, 2009.



Cubo Eviscerado

Escultura (23,0x23,0 cm) Madeira e resina. Concepção; FS. Montagem; Francisco dos Santos. Juazeiro do Norte, 2009.



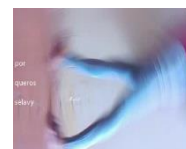
Lupa

Objeto (3,4 x 0,8 x 1,5 (cm) e performances. Montagem do objeto, concepção e realização das performances; FS. Museu de Paleontologia de Santana do Cariri, 2009. Central de Artesanato do Ceará-Fortaleza, 2011. Universidade Regional do Cariri - Crato, 2012. Galeria Espaço-Piloto UnB, Exposição Linha Tênuê, 2013. Barbalha, (2010-).



Ciclovia

Performance, registros em vídeo e fotomontagens; FS. Exposição O Olho e a Rua: Brasília espiada, Galeria da UnB-406 Norte. Brasília, 2013.



Divagarando

Voyageperformance (28 h. e 30 min.) por FS. Barbalha-Brasília, 2013. Fotomontagens; FS. Brasília, 2016.



Circonfissão

Aliança (prata e cobre), agulha cirúrgica (aço e fio resinado) e performance. Concepção, montagem do objeto e performance; FS. Exposição Pós-Happening, Galeria Piloto, UnB - 2013. Barbalha-Brasília, 2013.



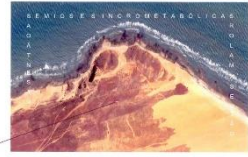
Itarema

Fotomontagem digital (26,0 x 15,0 cm). Concepção e produção; FS. Google Maps. Brasília, 2014.



Semioote

Fotomontagem digital (24,0 x 15,0 cm). Concepção e produção; FS. Google Maps. Brasília, 2014.



AGCU'S

Objetos em série (Ø 3,3 cm) e performances. Prata, cobre e *intra-objeto* diverso. Concepção e montagem; FS. Performances; FS e interatores diversos. Fotomontagens; FS. Brasília- Barbalha, (2014-).



Obalaouxthron

Fotomontagem digital (s/tamanho específico) e texto. Concepção, fotomontagem, produção e escritos; FS. Barbalha, 2014.



Jakob'skull'

Fotomontagem digital (s/tamanho específico) Por FS. Barbalha, 2014.



Também não era para menos

Assemblage. Anel de cobre e texto impresso. Concepção, produção do anel e montagem; FS. Barbalha, 2014.



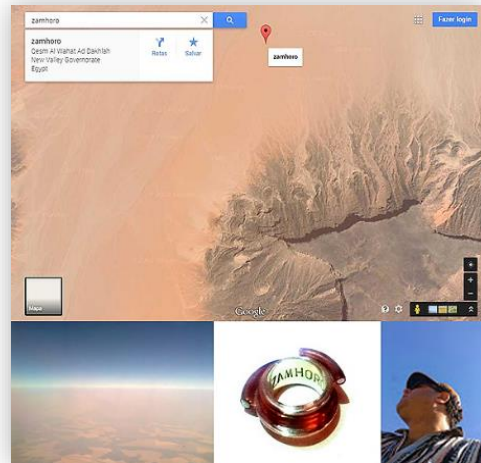
Umweltstrano

Anel (2,4 x 1,2 x 2,1 cm) Latão. Concepção e montagem; FS. Barbalha, 2014.



ZAMHORO: ficções sobre deserto

Concepção, fotomontagem digital (s/tam. específico) registros fotográficos, performance e produção de anel (cobre, prata e zircônios) por FS. Locais diversos (2014-).



Rebitchapadas

Série de esculturas (2,0 a 18,0 cm²) Cobre, prata e latão. Montagem e fotos; FS. Barbalha (2015-).



Anel de Areia

Relato textual, produção de anel (prata oxidada) e fotomontagem digital; FS. Desenho (2,5 x 4,2 cm) por Bia Medeiros. Brasília, 2016.



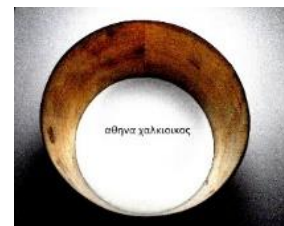
DJM42NGC

Fotomontagem digital (tam. inespecífico). Por FS. Barbalha, 2016.



Athena Cálculo

Assemblage. (10,0x10,0x6,0 cm.) Cilindro de bronze e impressão em papel. Por FS. Barbalha, 2016.



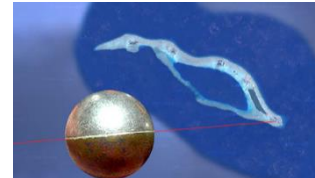
Urumussuspontuéses.s.s.

Fotomontagem digital (tam. inespecífico). Por FS. Brasília 2016.



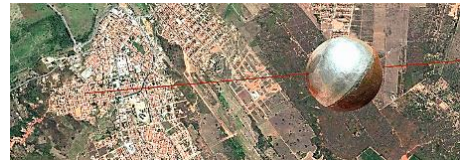
Barbigelor: *Performanceobjeto localizador espacial*

Assemblage/fotomontagem digital (tam. inespecífico). Por FS. Brasília, 2016.



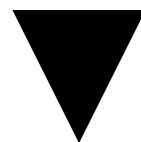
Bigelorbar: *Espaciolocalizadorobjeto performante*

Assemblage/Fotomontagem digital (tam. inespecífico). Por FS. Brasília, 2016.



Uma Gramma da Prata

Fotografia (tam. inespecífico) Por FS. Barbalha, 2016.



Ícones: (esq.) *Umwelt e Urumussu*. (dir.) *Performance*.

Por FS. Barbalha, 2016.