



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Arte



Memórias de Chuva

Paulo Eduardo Santos de Faria

Brasília
2009

Paulo Eduardo Santos de Faria

Memórias de Chuva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em arte na linha de pesquisa de poéticas contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios (UnB).

Brasília
2009

Ficha Catalográfica

FARIA, Paulo Eduardo Santos de. *Memórias de Chuva*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2009.

Autor Principal:	FARIA, Paulo Eduardo Santos de.
Entradas Secundárias / Autor:	BARRIOS, Vicente Martinez.
Título Principal:	Memórias de Chuva.
Publicação:	2009.
Descrição Física:	163 f.
Notas:	Dissertação (m) – UnB/ IdA
Assuntos	Arte Artes Visuais
Anexo	CD

- 1- Arte Contemporânea;
- 2- Desenho;
- 3- Semiótica;
- 4- Teses, Dissertação (UnB);
- 5- Título.

Dedicatória

Ao Tio Kiko, Verônica e Juliano Fráguas,
por se fazerem presentes na ausência.

In memoriam

Agradecimentos

Ao meu orientador, **Vicente Martinez Barrios**, por seu conhecimento, paciência, confiança e incentivo neste importante percurso.

A **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES** pela bolsa de pesquisa que viabilizou este projeto.

Aos secretários do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB, **Leonardo e Flávio** por serem tão solícitos e eficientes a todas demandas a eles dirigidas.

A **Luiza Gunter e Helena Jansen** pela revisão textual.

Aos colegas de mestrado, por fazerem possível o debate, por compartilharem comigo suas dúvidas e certezas e por me fazerem re-visitarem as minhas. Em especial a **Yana Tamayo e Luciana Paiva** que em momentos distintos amenizaram minha angústia.

Aos Professores **Elisa Martinez, Elyeser Szturm, Flávio Kothe, Grace Freitas, Geraldo Orthof, Marcos Santos Silva, Maria Eurídice, Nivalda Assunção e Paulo Cesar Mota** por me doarem seus conhecimentos para que eu engendrasse o meu.

Aos amigos **Matias Monteiro** por ser desde o início um exemplo, **Isabela Rocha** por me ajudar a coletar as cigarras em noites de abandono, **Raoni Monteiro** por me tirar do sufoco e fazer esta pesquisa se iniciar, **João Bosco Bonfim** por sua poesia e por me ajudar a dar forma ao princípio desta pesquisa, **Fabio Pedroza** por me ajudar a inventar histórias já esquecidas, **Romilda Gomes** pelas palavras sinceras e pelo Casaco de Marx, **Cícero Bezerra** por ser tão preciso com suas flechas e por não me permitir ser menos e **Teresa Cristina Jardim Santa Cruz (Teca)** por ser tão abundante, por me ensinar a ler com alegria e por me mostrar com sua amizade o que é um bom encontro.

Ao **Seu Valdemar e Dona Nabé** pela chácara, a **Jairo e Mariza Borges** pelo apartamento, ambos, refúgios afetivos que me permitiram a escrita.

A **Clarissa Borges** por testemunhar minha vida com amor e por ser alguém a quem eu poça perguntar sempre: - Isto é real?

A **minha família**, por me presentear com várias infâncias e por fazer de suas memórias as minhas.

A todos os amigos e colegas que dedicaram seu tempo e carinho a esta pesquisa.

Epígrafe

Tudo que não invento é falso.

- Manoel de Barros, *Livro sobre nada*.

Meu relato será fiel à realidade ou em todo caso, a minha lembrança da realidade, o que é a mesma coisa.

- Jorge Luis Borges, *Ulrica*.

Resumo

A presente dissertação tem como referencial poético o ciclo da cigarra. É a partir deste pressuposto que se desenvolve, simultaneamente, o trabalho prático e teórico. A *Semiótica Greimasiana* ou *Semiótica Discursiva*, foi a opção metodológica de leitura das imagens e análise dos trabalhos pessoais. O primeiro capítulo aborda a idéia paradoxal de eternidade e efemeridade, que o ciclo de vida da cigarra evoca. Neste capítulo, explica-se o que motivou o interesse pela cigarra e o título desta dissertação. Estabelece-se diálogos com os artistas Robert Smithson, Richard Serra, Oscar Munõz, Rembrandt, Roman Opalka, Bill Viola, Rachel Whiteread, Rosângela Rennó. São apresentados, ainda, dois trabalhos artísticos pessoais: *Jogo de Memórias* e *Diários de Chuva*. No segundo capítulo, busca-se apoio principalmente na obra dos fenomenologistas Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty. Nesta parte, investiga-se as três principais materialidades pelas quais a cigarra passa em seu ciclo e explora-se a importância da matéria como local onde tempo e memória se instalam de forma diferente. As três materialidades são divididas em: *Memórias Terrosas*, *Aéreas* e *Aquosas*. Para abordar a especificidade de cada um dessas materialidades utilize-se os artistas plásticos Bas Jan Ader, Doris Salcedo, Yves Klein, Anish Kapoor e Elyeser Szturm. Os trabalhos artísticos pessoais *Fenda Habitada*, *(In)Versões da Paisagem* e *Memórias de Chuva*, relacionados às materialidades vivenciadas pela cigarra, são aqui apresentados. O terceiro capítulo destina-se às *caixas* como metonímia da exúvia da cigarra. Nele se faz referência aos trabalhos de Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Farnese de Andrade e Oscar Muñoz. Apresenta-se o trabalho pessoal, *Cantos Guardados*. Conclui-se apontando algumas recorrências plásticas utilizadas como recursos poéticos na produção artística pessoal e aprofundamentos de questões conceituais e desdobramentos dos trabalhos artísticos instigados por esta pesquisa.

Palavras-chave

Arte Contemporânea, desenho, tempo e memória, semiótica greimasiana.

Abstract

This paper has its symbolic reference on the cicada' cycle. The cycle was used as the basis for both theoretical and practical work, developed simultaneously. In this research Greimas' Semiotic, also known as Discursive-Semiotic, was an important tool. This methodology helped to interpretate images and to analyze the authors practical work. The first chapter is about the paradox idea of eternity and ephemerid in the cicadas' cycle. In this part of the paper is found the explanation about the title and the interested in the cicada. Some visual artists was used as references, such as: Robert Smithson, Richard Serra, Oscar Munõz, Rembrandt, Roman Opalka, Bill Viola, Rachel Whiteread and Rosângela Rennó. Two of the author's work of art is presented in this chapter: *Memory Game* and *Rain Diaries*. The second part of the dissertation is supported by a fenomenologist bibliography: Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty. The text brings up the three principal materialities where cicadas cycle is developed: memories of earth, air and water. They are the medium where time and memory are installed in many different ways. The importance of materiality is essential to analyze the work of visual artists: Doris Salcedo, Bas Jan Ader, Yves Klein, Anish Kapoor e Elyeser Szturm. The works of art presented by the author were: *Habited Fissure*, *Landscape (In)Versions* and *Rain Memories*. The third chapter was named *Boxes*, as a metonymy to the cicadas cast-off skins. Works of Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Farnese de Andrade and Oscar Muñoz, are analyzed in this chapter. *Saved corner* is the name of the author's work presented in this part of the dissertation. This research conclusion points to some common aspects developed in the practical works presented in each chapter. At least, some new considerations are visualized reaching the continuation of this research conceptually and artistically.

Key-words

Contemporary Art, draw, time and memory, Greimas' Semiotic.

LISTA DE FIGURAS

Figura	Pág.
Contracapa - Ouroboros , Paulo Faria, guache e nanquim sobre papel, 21 x 15 cm, 2007.	contracapa
FIGURA 01 - Spiral Jetty , Robert Smithson, 1970. Great Salt Lake, Utah, EUA.	23
FIGURA 02 - Shift , Richard Serra, 1970-72. Ontário, Canadá.	24
FIGURA 03 - Re-trato , Oscar Munõz, Vídeo, 2003.	26
FIGURA 04 - Self-Portrait with Velvet Beret and Furred Mantel , Rembrandt, óleo sobre tela, 1629.	28
FIGURA 05 - Self-Portrait , Rembrandt, óleo sobre tela, 1640.	28
FIGURA 06 - Self-Portrait, London , Rembrandt, óleo sobre tela, 1669.	28
FIGURA 07 - Details [pinturas] , Roman Opalka, 1965 / 1 - ∞.	29
FIGURA 08 - Details [fotografias] , Roman Opalka, 1965 / 1 - ∞. Fotografias.	30
FIGURA 09 - The Reflecting Pool , Bill Viola, Vídeo, 1977-79.	36-7
FIGURA 10 - Untitled (Three Shelves) , Rachel Whiteread, Gesso e aço, 2003.	42
FIGURA 11 - Untitled (Stacks) , Rachel Whiteread, plástico, polietileno e aço, 1999.	43
FIGURA 12 - Série vermelha (militares) , Rosangela Rennó, fotografia, 1996.	44
FIGURA 13 - L'Adoration des Bergers , Georges de La Tour, óleo sobre tela, 1644.	45
FIGURA 14 - Suítes para memórias de chuva , Paulo Faria, 2006. 9 x 18 x 9,5 cm. Madeira, veludo, cigarras, fava, parafina, papel, aquarela, bico-de-pena e nanquim.	48
FIGURA 15 - Jogo de Memórias , Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)	51
FIGURA 16 - Jogo de Memórias , Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)	53

FIGURA 17 - Jogo de Memórias , Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)	54
FIGURA 18 - Jogo de Memórias , Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)	55
FIGURA 19 - Jogo de Memórias , Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)	56
FIGURA 20 - Jogo de Memórias , Paulo Faria, 1968-2008. Detalhe – Verso da peça ou <i>peça fechada</i> . Tamanho natural	57
FIGURA 21 - Diários de Chuva (terroso e aéreo) , Paulo Faria, 2007-9. 20,5 x 14,5 x 3 cm (fechado). Livro, guache, nanquim, aquarela, grafite, colagem, terra e chuva.	58
FIGURA 22 - Diários de Chuva (terroso I) , Paulo Faria, 2007-9. 20,5 x 29 cm (aberto).	61
FIGURA 23 - Diários de Chuva (terroso I) , Paulo Faria, 2007-9. 20,5 x 29 cm (aberto).	63
FIGURA 24 - Diários de Chuva (aéreo I) , Paulo Faria, 2007-9.	64
FIGURA 25 - Diários de Chuva (aéreo I) , Paulo Faria, 2007-9.	66
FIGURA 26 - Diários na Chuva (aéreo I) , Paulo Faria, 2007-9.	66
FIGURA 27 - La Pluie (projet pour un texte) , Marcel Broodthaers, 1969. 2', vídeo em 16mm.	68
FIGURA 28 – A vida secreta das plantas , Anselm Kiefer, 2002. Livro de concreto. 190 x 140 x 15 cm (fechado).	69
FIGURA 29 – Steigend, steigend sinke nieder , Anselm Kiefer, 2006. 150 x 100 cm (fechado).	70
FIGURA 30 - Diários na Chuva (terroso I) , Paulo Faria, 2007-9. 20,5 x 29 cm (aberto).	70
FIGURA 31 - Livro de carne , Arthur Barrio, carne, 1977-98.	75
FIGURA 32 - Shibboleth , Doris Salcedo, 167m, 2007. Tate Modern, Londres.	80
FIGURA 33 - Fenda Habitada , Paulo Faria, 2008. Espaço Piloto, Brasília, Brasil. (detalhe)	81
FIGURA 34 - Exúvia , Paulo Faria, 2008.	82

FIGURA 35 - Fenda Habitada , Paulo Faria, 2008. Espaço Piloto, Brasília, Brasil. (detalhe dos desenhos)	84
FIGURA 36 - Fenda Habitada , Paulo Faria, 2008. Espaço Piloto, Brasília, Brasil. (detalhe de um desenho amassado)	85
FIGURA 37 - Broken Fall , Bas Jan Ader, 1971.	91
FIGURA 38 - Leap into the void , Yves Klein/Harry Shunk, silver gelatin print 35 x 27 cm, 1960. Paris, França.	91
FIGURA 39 - Acention , Anish Kapur, 2006. CCBB, Rio de Janeiro, Brasil.	92
FIGURA 40 - (In)versões da Paisagem III , Paulo Faria, 2008. 25,5 x 37 x 6,5 cm. Hastes e pinças de metal, lupas, paisagem e luz.	93
FIGURA 41 - (In)versões da Paisagem III , Paulo Faria, 2008. (detalhe da projeção da imagem)	95
FIGURA 42 - (In)versões da Paisagem I, II, III . Paulo Faria, 2008.	96
FIGURA 43 - (In)versões da Paisagem I , Paulo Faria, 2008. (detalhe da lupa e sua projeção)	99
FIGURA 44 - Chuva (2ª versão), Elyeser Szturm, 1998. Vídeo-instalação: 9 monitores, bandejas, bacias e óleo queimado. MAM/RJ, XVI Salão Nacional da Funarte. Aprox. 30m². Foto: Wilton Montenegro.	105
FIGURA 45 - Chuva (2ª versão), Elyeser Szturm, 1998. Vídeo-instalação: 9 monitores, bandejas, bacias e óleo queimado. MAM/RJ, XVI Salão Nacional da Funarte. Aprox. 30m². Foto: Wilton Montenegro. (Detalhe).	106
FIGURA 46 – Chuva (1ª versão), Elyeser Szturm, 1996. Vídeo-instalação. monitor, bandejas, bacias e óleo queimado. Galeria Athos Bulcão – DF. Aprox. 2m de diâmetro por 2,50m da altura. Foto: Marcelo Feijó.	107
FIGURA 47 – Memórias de Chuva , Paulo Faria, 2008. Detalhe.	109
FIGURA 48 – Memórias de Chuva , Paulo Faria, 2008. Moldura-caixa - 25 x 32,5 x 5 cm (cada), <i>headphone</i> – dimensões variáveis. Bico-de-pena e nanquim, sobre papel, lâmina de vidro irregular, moldura tipo caixa, mp3player, <i>headphone</i> e som de cigarras.	110
FIGURA 49 – Memórias de Chuva , Paulo Faria, 2008. Moldura-caixa - 25 x 32,5 x 5 cm, <i>headphone</i> – dimensões variáveis. Bico-de-pena e nanquim, sobre papel, lâmina de vidro irregular, moldura tipo caixa, mp3player, <i>headphone</i> e som de cigarras. Detalhe.	111
FIGURA 50 – Memórias de Chuva , Paulo Faria, 2008. Tamanho natural da imagem, 15 x 7,5 cm. Detalhe do desenho.	113

FIGURA 51 - Untitled (aviary with parrot and drawers) , Joseph Cornell, 1949. Box construction (wood, paper and brass); 43,8 x 35,5 x 8,3 cm. The Robert Lehrman Art Trust, EUA.	117
FIGURA 52 - Untitled (aviary with parrot and drawers) , Joseph Cornell, 1949. (esquema para análise)	118
FIGURA 53 - Untitled (aviary with parrot and drawers) , Joseph Cornell, 1949. 1) Suporte de madeira (detalhe para análise)	120
FIGURA 54 - Untitled (aviary with parrot and drawers) , Joseph Cornell, 1949. 2) Espiraís de metal (detalhe para análise)	121
FIGURA 55 - Untitled (aviary with parrot and drawers) , Joseph Cornell, 1949. Gavetas inferiores (detalhe para análise)	123
FIGURA 56 - Untitled (aviary with parrot and drawers) , Joseph Cornell, 1949. Gavetas abertas (detalhe para análise)	125
FIGURA 57 - Étant donnés , Marcel Duchamp, 1946-66. Philadelphia Museum of Art, EUA.	127
FIGURA 58 - Étant donnés , Marcel Duchamp, 1946-66. Philadelphia Museum of Art, EUA. (detalhe interno)	128
FIGURA 59 - Cantos Guardados , Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm (cada). Caixas de Madeira (pau-ferro), terra, água, tecido de algodão e asas de cigarra.	130
FIGURA 60 - Cantos Guardados (caixa com terra) , Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm. Caixas de Madeira (pau-ferro), terra, água, tecido de algodão e asas de cigarra.	132
FIGURA 61 - Linha do destino , Oscar Muñoz, 2006. Vídeo.	134
FIGURA 62 - Cantos Guardados (caixa com água) , Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm. Caixas de Madeira (pau-ferro), terra, água, tecido de algodão e asas de cigarra.	135
FIGURA 63 - Em busca do tempo (1971-73), Farnese de Andrade, <i>assemblage</i> (borboletas, fotografias resinadas ou emolduradas, fragmentos de bonecas, vidros com miçangas e caixa). 26 x 52 x 18,5 cm, Coleção Paulo Kuczynski, São Paulo.	137
FIGURA 64 - Cantos Guardados (caixa com asas) , Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm. Caixas de Madeira (pau-ferro), asas de cigarra e tecido de algodão.	138
FIGURA 65 - Cantos Guardados , Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm (cada). Caixas de Madeira (pau-ferro), terra, água, tecido de algodão e asas de cigarra.	139
FIGURA 66 - Tríptico Terroso I (árvores) , Paulo Faria, 2008, 50 x 65 cm. Nanquim e guache sobre papel.	140

FIGURA 67 - Tríptico Terroso II (labirintos quadrados) , Paulo Faria, 2008, 50 x 65 cm. Guache sobre papel.	140
FIGURA 68 - Tríptico Terroso III (labirintos circulares) , Paulo Faria, 2008, 50 x 65 cm. Guache e nanquim sobre papel.	140
FIGURA 69 - Tríptico Terroso II (labirintos quadrados) , Paulo Faria, 2008. (Detalhes)	141
FIGURA 70 - Tríptico Terroso III (labirintos circulares) , Paulo Faria. (Detalhes)	142
FIGURA 71 - Tríptico Terroso I (árvores) , Paulo Faria. (Detalhes)	143
FIGURA 72 - Estudo para Exúvias , in <i>Diários de Chuva</i> , Paulo Faria, 2008. 14 x 20 cm. Grafite, nanquim e guache sobre papel.	144
FIGURA 73 - Estudo para Exúvias , Paulo Faria, 2008. Papel de seda e tinta de caneta nanquim, 5 x 2 x 5 cm.	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO E A MEMÓRIA	19
1.1 – VONTADE DE ETERNIDADE	20
1.2 – TEMPO E IDENTIDADE	25
1.3 – O PRESENTE E SEUS DESDOBRAMENTOS	31
1.4 – O PASSADO DO PRESENTE OU MEMÓRIA	38
1.5 – ARMADILHAS NO TEMPO	47
1.5.1 – Jogo de Memórias	51
1.5.2 – Diários de Chuva	58
2. MATERIALIDADES	71
2.1 – MEMÓRIAS TERROSAS (O RECOLHIMENTO)	76
2.1.1 – Fenda Habitada	81
2.2 – MEMÓRIAS AÉREAS (O ABANDONO)	87
2.2.1 – (In)Versões da Paisagem	93
2.3 – MEMÓRIAS AQUOSAS (A CHUVA)	102
2.3.1 – Memórias de Chuva	109
3. CAIXAS	116
3.1 – CORNELL (DESVIOS)	117
3.2 – DUCHAMP (BOÎTES)	126
3.3 – CANTOS GUARDADOS	130
4. BIFURCAÇÕES	140
4.1 – BIFURCAÇÕES	140
4.2 – EXÚVIAS	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
BIBLIOGRAFIA	149
ANEXOS	155

INTRODUÇÃO

Acredito que alguns trabalhos de arte são fruto de um tipo de compulsão, de uma vontade desmedida e irresistível de estabelecer relações, de jogar. Agnaldo Farias¹ nos lembra que o homem é um animal de joga, *Homo Ludens*². Portanto, o que se estabelecerá neste trabalho é, sobretudo, a história de um jogo. Neste jogo, a função é tecer relações entre a história natural da cigarra e o conjunto de sentidos temporais e materiais que esta história evoca. Dessa trama se enunciarão os potenciais teóricos e poéticos desta pesquisa.

Assim, tomando como referencial simbólico o ciclo de nascimento, vida e morte da cigarra, e relacionando-o com memórias de nossas vivências, este trabalho tem três vertentes: 1. refletir teoricamente sobre os temas do tempo (memória), materialidades e caixas; 2. pesquisar e analisar trabalhos de artistas plásticos relacionados a tais temas; 3. elaborar trabalhos práticos que estabeleçam diálogos com o ciclo da cigarra e, paralelamente, desenvolver uma análise teórica sobre eles.

O ciclo da cigarra é um manancial a ser explorado sobre as questões dos ciclos vitais, da transitoriedade dos seres, da indistinção entre vida e morte, do conteúdo fugaz do tempo. A cigarra, cujo nome científico é *Cicadidae Tettigarctidae*, apresenta um ciclo de até dezessete anos, seguindo as seguintes etapas: após a eclosão dos ovos, os insetos jovens (ou *ninfas*) caem no chão e entram na terra. Daí em diante, as ninfas vivem na terra por 3 a 17 anos (dependendo da espécie)³ se alimentando da seiva de raízes. Depois desse período, elas cavam túneis, saem da terra, sobem nas árvores e sofrem um processo de metamorfose, onde trocam seu exoesqueleto, deixando para trás um tipo de casca denominada exúvia. Após esta mudança, se tornam adultas e prontas para o acasalamento. O acasalamento ocorre geralmente durante os meses quentes do ano, o que varia de acordo com a região geográfica. No Brasil, na primavera, entre setembro e novembro, ocorre o

¹ A. Farias. Globalização e conflitos/Tendências da arte contemporânea. Balanço do século XX – Paradigmas do século XXI. TV Cultura e CPLV. (DVD)

² J. Huizinga. *Homo Ludens*. Perspectiva: São Paulo, 1999.

³ No caso das cigarras de Brasília o ciclo é, predominantemente, de 5 anos.

acasalamento sincronizado de várias espécies, dando origem a um fenômeno sonoro interessante pela sua intensidade e sincronia. Especificamente em Brasília, o canto deste inseto é acompanhado pelo início da chuva que surge após um semestre de estiagem. Depois do acasalamento, as fêmeas põem seus ovos e ambos os parceiros morrem logo em seguida. Uma vez os ovos eclodidos, todo processo tem início novamente, marcando a assim a presença do ciclo.

Na história natural deste inseto há, pois, uma grande riqueza para a pesquisa dos sentidos em torno dos ciclos vitais, do tempo, das materialidades, assim como há também força de sentido em qualquer parcela do mundo na qual se possa – ou se consiga – penetrar. Para haver essa penetrabilidade no sentido do mundo é necessário uma disponibilidade do sujeito; justamente por meio da atenção dirigida ao *modus vivendi* da cigarra, tal disponibilidade será exercitada neste projeto.

Movida por uma força vital, a cigarra se enterra por anos a fio e emerge do solo numa ascensão vertiginosa, deixando sua casca vazia no caminho. Este processo de metamorfose, ao qual muitos indivíduos não sobrevivem, é chamado de *eclipse*⁴. Terminada essa mudança, os machos entoam um frenético canto de acasalamento, como a anunciar a chuva.

A partir das imagens poéticas que surgem dessa história natural, pretendo interagir, imergir simbolicamente no universo vivido pela cigarra, assim como eu fazia na infância, como no dia em que vi a chuva chegando e achei que seria engolido por ela, quando presenciei uma cigarra saindo de sua casca pela primeira vez ou quando brincava com os insetos dos jardins das várias casas onde já morei, e que experimentava algum tipo de diminuição ou crescimento radical como o personagem *Gulliver*, de J. Swift.

Desta forma, pretendemos escolher uma parcela do mundo cotidiano como recorte poético, andar atento em busca de pistas, vivenciar o tempo de forma a desconstruir a homogeneidade que nos é imposta pela velocidade das cidades e da mídia contemporâneas, capazes de banalizar todo traço afetivo; ou seja, olhar o

⁴ Ecdise vem do grego *ékduis, eós*, que é “ação de se despir”. A etimologia deste tipo específico de metamorfose nos aponta o ato de desnudamento, ou seja, substituição da *aparência* (encoberta por uma vestimenta) pela *realidade* (despida, descoberta).

mundo como se olha uma paisagem, mesmo que de dentro do apartamento, mesmo como fragmentos de paisagem. Este exercício é de ver o invisível, de perceber as intensidades e fluxos – nosso caso, do tempo – tal esforço, como propõe Nelson Brissac em seus ensaios *O olhar do estrangeiro*⁵ e *Ver o invisível, a ética das imagens*⁶, aponta para uma ética a ser instaurada: a de dar ao mundo o tempo necessário para que ele se exerça em nós. As cigarras se apresentam aqui como possíveis linhas de fuga pelas quais se tenta vivenciar essa ética. O que se faz a partir disso são desdobramentos de sentido sobre os conceitos de tempo (duração e memória), de invólucro (cascas e caixas) e de materialidade (palpável ou imaginada). Separemos estes modos por rigor de entendimento, mas mantenhamos em mente que eles se inter-relacionam, como as tramas de um texto⁷.

Para o desenvolvimento de tais temas o projeto de pesquisa se encaminha da seguinte maneira:

No primeiro capítulo trataremos de um conjunto de considerações sobre o tempo e a memória. Faremos uma breve introdução do estudo do tempo e da memória no ocidente, com o seguinte percurso de autores: Heráclito, Santo Agostinho, Henri Bergson e escritores como Jorge Luis Borges e Marcel Proust. A partir destes pensadores discutiremos questões como as tensões entre tempo e espaço (matéria); tempo e eternidade; tempo *uni-forme* (quantitativo) e tempo *poli-forme* (qualitativo); memória e esquecimento – e relacionaremos estes temas aos trabalhos práticos. Desta forma, este capítulo foi subdividido em cinco partes. Na primeira parte, *Vontade de Eternidade*, investigaremos a relação entre a vontade de permanência ontológica (eternidade do Ser) e aceitação da finitude (tempo). Na segunda parte, *Tempo e Identidade*, abordaremos a presença do tempo na construção identitária e na necessidade de uma constante afirmação do *Ser-no-mundo* (sendo), onde falaremos um pouco dos trabalhos: *Re-trato*, de Oscar Munõz; alguns auto-retratos, de Rembrandt; e os *Details*, de Roman Opalka . Em O

⁵ N. B. Peixoto. “O olhar do estrangeiro”. In: NOVAES, Aduino (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

⁶ Idem. “Ver o invisível, a ética das imagens”. In: NOVAES, Aduino (org). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁷ R. Barthes. “Da obra ao texto”, 1988. p. 74. W. BENJAMIN. “A imagem de Proust”, 1994. p. 37.

Presente e seus Desdobramentos, terceira parte do primeiro capítulo, nós veremos a possibilidade do presente de abarcar o passado e o futuro, numa discussão sobre a simultaneidade e a duração, envolvendo pensadores como Santo Agostinho, Henri Bergson e o artista plástico Bill Viola, com a obra *The Reflecting Pool*. Na quarta parte, *O Passado do Presente ou Memória*, nos dedicaremos à investigação da memória e da impossibilidade de uma lembrança total, onde utilizaremos principalmente os trabalhos de Rachel Whiteread e Rosângela Rennó. No quinto e último subcapítulo, *Armadilhas no Tempo*, faremos a aproximação dos temas abordados sobre o tempo e a relevância em alguns dos trabalhos práticos desenvolvidos nesta pesquisa. Apresentaremos especificamente dois trabalhos: *Jogo de Memórias* e *Diários de Chuva*.

No segundo capítulo, *Materialidades*, abordaremos a questão das principais materialidades envolvidas no ciclo de vida da cigarra, logo nos trabalhos produzidos a partir deste ciclo. Dividiremos o segundo capítulo nas três principais materialidades presentes no ciclo da cigarra: terra, ar e água. Sabemos que elas se inter-relacionam no contexto deste ciclo, mas por questões metodológicas, optou-se por tratar cada uma delas pela sua especificidade. O primeiro subcapítulo da segunda parte diz respeito à vida subterrânea da cigarra e foi chamado de *Memórias Terrosas*. A terra foi escolhida como materialidade relevante, tendo em vista que pelo menos três quartos da vida de uma cigarra é subterrânea. Abordaremos alguns aspectos morais relacionados ao subterrâneo e o caráter de recolhimento e segredo contidos na materialidade terrosa. Analisaremos a obra *Shibboleth*, da artista colombiana Doris Salcedo. Apresentaremos logo depois o trabalho desenvolvido neste projeto de pesquisa, chamado *Fenda Habitada*. Em seguida, no segundo subcapítulo, falaremos sobre o ar. Com o título de *Memórias Aéreas*, apresentaremos a metamorfose da cigarra como preparação para entrar em contato com esse meio aéreo através do voo e da aquisição do canto. Discutiremos algumas questões como: a ascensão e o risco da queda – onde usaremos como exemplo trabalhos de Bas Jan Ader e Yves Klein; e, também, o ar como materialidade efêmera, mas presentificada, onde utilizaremos a obra *Acention*, de Anish Kapoor. O trabalho *(In)Versões da Paisagem* é apresentado como subcapítulo de *Memórias Aéreas*. Por fim, investigaremos a materialidade da água sob o nome de *Memórias Aquosas*. Aqui, abordaremos a chuva, onde tanto a vida deste inseto quanto a busca

poética encerram-se e ao mesmo tempo recomeçam. Analisaremos a obra *Chuva*, de Elyeser Szturm. E como subcapítulo, investigaremos o trabalho prático homônimo desta pesquisa: *Memórias de Chuva*. Para analisar estas materialidades e as relações que estabeleceremos com elas escolhemos, principalmente, autores como os fenomenologistas Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty; e poetas e romancistas como Ítalo Calvino, Manoel de Barros, Dante e John Milton.

O capítulo terceiro foi destinado às *Caixas*. Destacamos um capítulo inteiro a elas, pois associamos as caixas à casca largada pela cigarra e que conhecemos pelo nome de exúvia. Neste capítulo veremos que, para esta pesquisa, determinadas caixas são vistas como invólucros, lugares de valor que figuram o segredo e da intimidade. Para tal, faremos a análise de alguns trabalhos de Joseph Cornell e Marcel Duchamp, onde estes temas estão presentes. Dedicaremos, assim, um subcapítulo para cada um desses artistas. E como último subcapítulo, analisaremos o trabalho prático *Cantos Guardados*, onde a caixa é relacionada às exúvias das cigarras.

Como opção metodológica, para análise de quase todas as imagens desta pesquisa, utilizaremos algumas ferramentas de leitura e análise de obras vindas da *semiótica greimasiana*,⁸ também conhecida como *Semiótica Discursiva*. O que nos interessa nessa linha da semiótica? De acordo com as palavras de Landowski:

[...] além de proporcionar *instrumentos* técnicos úteis para a descrição dos *objetos* significantes, a semiótica pode também ser concebida – e até “vívica” –, como uma *prática* reflexiva e crítica de questionamento sobre nós mesmos enquanto *sujeitos* permanentemente comprometidos em atividades de construção de sentido (caso sejamos semioticistas “profissionais”, ou não).⁹

Por último, não percamos de vista que este trabalho faz parte da linha de pesquisa de *Poéticas Contemporâneas*, onde a proposta é o desenvolvimento de um trabalho teórico-prático. Deste modo, ao desenvolver este projeto, de forma alguma quero incorrer em duas armadilhas possíveis, quando se escreve sobre o próprio trabalho. O primeiro erro seria o de produzir um trabalho prático como ilustração do

⁸ Linha da semiótica desenvolvida por Algirdas Julien Greimas.

⁹ E. Landowski. “De l’Imperfection, o livro do qual se fala”. In A. J. GREIMAS. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 127.

trabalho teórico. Neste caso, o trabalho teórico é motivado por questões plásticas emergentes do trabalho prático – e, este, por sua vez, é motivado pela pesquisa teórica. Nessa retro-referência, um enriquece o outro, num movimento de aprofundamento gerado pela obsessão pelo ciclo da cigarra. Deste modo, as questões plásticas são também teóricas e vice-versa. O segundo erro a ser evitado, é de pensar a análise teórica do trabalho prático como esgotamento do mesmo. Tenho que deixar claro que o que é feito na análise dos meus trabalhos é um exercício investigativo de autoconhecimento poético, e, como foi afirmado, serve de campo fértil para o aprofundamento conceitual – e assim, de produção de trabalhos mais densos.

1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO E A MEMÓRIA

Partindo da observação do *modus vivendi* da cigarra, fez-se a relação do ciclo de vida deste inseto com as questões do tempo e da memória. Estas questões acompanham nossa pesquisa tanto na produção do trabalho artístico quanto do trabalho escrito. É claro que os conceitos de tempo e de memória são estreitamente ligados e dobram-se simultaneamente um sobre o outro. O objetivo aqui não é averiguar filosoficamente a questão do tempo como problema cerne da metafísica (eternidade-infinita/temporalidade-finita), mas de fazer uma breve trajetória do estudo do tempo no ocidente, para melhor entender o trabalho prático.

Quando falamos de ciclo (vida e morte), temos um tempo implícito, porque é difícil imaginar um ciclo sem pressupor uma trajetória inserida num determinado tempo. Além do mais, o ciclo da cigarra é marcado pela recorrência, que também pressupõe outras características temporais, como o retorno e a espera. Quanto à memória, diz respeito a uma relação muito mais particular, pois está relacionada a algo que opera na esfera do vivido, mesmo que pela imaginação. Com a observação do fenômeno cíclico da cigarra, associado aos períodos de chuva, somos levados primeiro a considerar o tempo. No momento em que se observa, ou seja, no presente, há um duplo deslocamento, para frente e para trás. Somos levados a esperar um acontecimento em devir (deslocamento para frente), motivados por um acontecimento recorrente no passado (deslocamento para trás). Temos aí algo que será desenvolvido em breve, que é a concomitância entre o passado, o presente e o futuro. É nesse intento que se desenvolverá este capítulo; trata-se de tatear as teorias ocidentais sobre o tempo, em busca de sentidos para a ressignificação da cigarra – logo, dos trabalhos produzidos juntamente a estas considerações.

Uma coisa importante deve ser avisada antes de prosseguirmos: não temos a pretensão de lançar ou contestar nenhuma teoria filosófica acerca dos problemas temporais, mas de perceber algumas apropriações e diálogos com o universo da arte, que é nossa área de interesse. Recorremos, como principais bases teóricas para nossas *considerações sobre o tempo e a memória*, a filósofos como Heráclito, Santo Agostinho, Nietzsche, Bergson e Lyotard e Comte-Sponville. Como principais

referências literárias, temos algumas mitologias, J. L. Borges e Marcel Proust. E as principais referências artísticas são Robert Smithson, Richard Serra, Rachel Whiteread, Rosângela Rennó, Oscar Muñoz, Roman Opalka e Bill Viola. Falar sobre o tempo sem ingenuidade é admitir um insucesso que, de certo modo, nunca é total. O insucesso existe porque o tempo é da ordem do fugidio, mas, enquanto foge, deixa marcas no mundo. Justamente este rastro, material ou da experiência, é o que nos interessa.

1.1 – VONTADE DE ETERNIDADE

O tempo passa no instante em que algo já está longe de mim.

- Boileau.

Começaremos nossa pesquisa sobre o tempo na mitologia da Antiguidade Clássica. Chronos¹⁰ ou Khronos (Eón ou Aión), em grego significa tempo; é também o nome da divindade que o representa. Aquele de onde tudo nasce e que a tudo devora. Na origem da teogonia órfica, como o princípio dos tempos, surge Chronos, formado por si mesmo. Tratava-se de um ser serpentino e incorpóreo. Numa grande espiral formada pela união de Chronos com sua companheira Anaké (a inevitabilidade) envolvem e ovo primogênito separando-o; assim então é formado o Universo. Este, em ordem com a terra, o céu e o mar¹¹. O mito mais uma vez nos traz a imagem necessária. A de um movimento contínuo e infinito no tempo, rumo à eternidade. O tempo trata de um modelo ontológico. Temos os **deuses** e temos os **mortais**; a oposição destes termos é sintomática no que diz respeito ao que eles realmente querem dizer. Afinal, não se trata de termos opostos. O par oposto de mortal é imortal e não deus. O que se quer com essa relação de termos (deuses – mortais) é a valorização do maior atributo de uma deidade, que é a imortalidade. Por

¹⁰ Importante não confundir Chronos com o Titã Cronos, como fizeram por vezes no período alexandrino e no renascimento, por causa da simplificação da estrutura narrativa e discursiva. Cronos de fato devora seus filhos, os quais só são por ele, mas as imagens míticas se aproximam; contudo são de outra ordem.

¹¹ No capítulo seguinte, dedicado ao estudo das materialidades, essa ordem “terra, céu e mar” será apropriada para descrever o percurso da cigarra: terra (vida subterrânea), ar (ascensão e a aquisição de asas e canto) e água (chuva e gravidade).

possuírem algum aspecto de eterno, os deuses são banidos, devorados, exilados, castrados (que em vários sentidos é uma perda de vitalidade), mas não são mortos. O Ser dos deuses não tem no tempo a possibilidade de deixar de Ser; eles são eternos. Já os humanos, mortais, têm na corporeidade, na materialidade, a marca do tempo como marca da existência e da morte. A eternidade para Borges¹² não seria a somatória de todos os passados. Seria o próprio passado, incluindo a consciência de todos os seres do passado. Ela incluiria também todo o presente e o que nele está contido, como o espaço entre os planetas. E, é claro, o futuro que ainda não foi criado, mas que também existe. O tempo seria, portando, a imagem da eternidade, como se tivesse saído desse eterno absoluto e para lá quisesse retornar a partir da sucessão, esse manancial que é a eternidade não anterior, nem posterior ao tempo, mas atemporal ou fora do tempo. A criação de deuses imortais aponta para a vontade do humano de permanecer, de ser eternos como os deuses, ser fora do tempo.

Acredita-se que esse princípio norteie um conjunto de outras origens mítico-teológicas, principalmente a judaico-cristã. Seu fundamento é a promessa de uma vida eterna, a vida fora do tempo. Na ressurreição¹³ de Cristo há esse símbolo, ascender aos céus de corpo e alma. Levar a carne (matéria e espaço) para uma condição atemporal. De fato uma boa promessa, a da *transcendência*¹⁴ absoluta, principalmente considerando que na *imanência*¹⁵ todo espaço é atravessado por esse fluxo, toda matéria tem em seus interstícios o tempo instalado. Continuamente reformando, dando forma. A forma é sem dúvida uma expressão do tempo – Comte-Sponville¹⁶ disse que o espaço é a condição de todos os corpos; e o tempo de todos os acontecimentos. Desse modo, todo corpo seria um acontecimento, mas nem todo acontecimento seria um corpo. Supõe-se que o tempo é essa totalidade, um pré-requisito de tudo que nossa consciência pode conceber enquanto mundo.

¹² *Ibidem.*, pp. 233, 238 e 239.

¹³ “E o mesmo Deus de paz vos santifique em tudo; e todo o vosso espírito, e alma, e corpo, sejam plenamente conservados irrepreensíveis para a vinda de nosso SENHOR Jesus Cristo”. (1 Tessalonicenses 5:23)

¹⁴ Na tradição metafísica (especialmente o *neoplatonismo* e a *escolástica*), caráter inerente a um princípio ou ser divino que ultrapassa radicalmente a realidade sensível, e com a qual mantém, em decorrência de sua perfeição e superioridade absolutas, uma relação de soberania e de distância.

¹⁵ De forma encarnada cria, determina, transforma sua própria interioridade, em oposição ao agir sobre uma realidade externa.

¹⁶ André Comte-Sponville. *O ser-tempo*. p. 23.

Esse desejo de viver eternamente nos traz um certo fascínio a respeito de objetos duradouros e de uma arte que se pretende eterna e universal, que atravessa todos os tempos e espaços. Seguindo essa linha de raciocínio, não nos espantamos ao perceber o esforço de tantos séculos em construir obras em materiais duradouros como o mármore, bronze, a tela de linho a tinta a óleo, por exemplo. Afirma-se isso, principalmente, no período que se compreende da Antiguidade Clássica até pouco antes dos movimentos de vanguarda do início do século XX. Mais de vinte séculos de uma prática artística interessada na permanência da obra. Mesmo a autoria, quando usada por meio de uma assinatura individual ou coletiva, nos revela indícios de uma vontade de permanência. A autoria permite ao artista uma forma de entrar nos registros históricos e, desta maneira, ser lembrado depois de sua morte. Escutamos a todo tempo os motes: “O artista consagrado pela história” ou “O artista eternizado pelo reconhecimento de sua obra”. Uma crença na permanência, tão forte, que confere à história o aspecto de verdade, como se a própria história não fosse formada em grande parte de esquecimento – e, suas lacunas, de uma reinvenção fundada em valores impregnados de interesse. A vontade de lutar contra o tempo, essa tentativa de permanência e eternidade, também nos leva à figura do museu, com seus acervos, restauradores e conservadores. Em *A arte da Desaparição*, Jean Baudrillard diz que “Se você não deixa um rastro ou alguém se encarrega de apagá-los, você está como um morto.”¹⁷ Ao vermos em um museu objetos datados de um passado secular, ficamos fascinados, como se aqueles objetos fossem a prova de que algo (o museu) estivesse se encarregando de que os rastros da humanidade não se apagarão por completo, que *algo muito anterior à minha vivência ainda vive*. Seria o museu mais uma sedutora promessa de eternidade? Questionamos aqui não a importância da instituição museu, nem o trabalho dos restauradores e conservadores, mas chamamos atenção para o seguinte dado: há ou ao menos houve na arte a vontade de permanência.

Contudo, a partir do século XX, temos o surgimento efetivo de práticas artísticas interessadas em formas poéticas que questionam esse modelo de permanência material e que fazem da efemeridade e da ação do tempo sobre a matéria o próprio trabalho. Quanto a isso podemos citar, por exemplo, os objetos efêmeros, a videoarte e sua relação com o tempo da pintura e do cinema,

¹⁷ J. Baudrillard. *A arte da desaparecimento*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997. p. 50.

performance e a *body art* como ações inscritas no tempo do corpo, que por si só já é finito. Na *land art* tem-se pelo menos duas relações com o tempo e a finitude: primeiro a relação do percurso do corpo na obra, o sujeito tem que vivenciar o espaço para apreendê-lo. Segundo Rosalind Krauss, ao falar sobre *land art*:

Essa idéia de passagem, com efeito, é uma obsessão da escultura moderna [...], a transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material –, que teve início com Rodin, atinge sua plenitude.¹⁸

A segunda relação da *land art* com o tempo se constitui quando a obra é modificada pela sua exposição direta à natureza. Os dois aspectos citados podem ser vistos com mais clareza nos trabalhos *Spiral Jetty*, de Robert Smithson e *Shift*, de Richard Serra.



FIGURA 01 - *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970. Great Salt Lake, Utah, EUA.

¹⁸ R. Krauss. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes. 2001. pp. 341-342.

FIGURA 02 - *Shift*, Richard Serra, 1970-72. Ontário, Canadá.

Nos dois trabalhos a dimensão da obra estabelece uma relação de escala onde o referencial é sempre o do corpo humano. Assumindo muitas vezes a grandiosidade da paisagem – onde o corpo é sempre diminuto – estas obras não deixam que o sujeito perceba a totalidade do trabalho a partir de um ponto de vista estático; ao ficar parado terá apenas uma das múltiplas formas de ver o trabalho. Há a necessidade de um trânsito particular. As linhas duplas de do desenho de *Spiral Jetty*, uma formada por terra (caminho, via – que nos permite andar) e outra formada pela água (limite, barreira – que não nos permite andar), nos direcionam ao adentramento em que seguimos em direção ao centro e depois voltamos pela mesma via mas num movimento de expansão, em que nos pomos para fora do centro. Já as linhas/barreiras de *Shift* nos colocam à margem; trata-se de um “dar a volta” devido à interrupção do percurso. Cada uma a seu modo leva ao contato com o tempo do movimento físico do percurso.

Por estarem em ambientes externos (*outdoors*) estes trabalhos se cruzam com a questão posta por um aforismo de Heráclito, “*A natureza ama se escorrer*”. De fato, a matéria continua trabalhando, principalmente quando colocada a céu aberto nas adversidades do clima. Assim, ao visitar estas obras, é possível ver sua mudança, a corrosão de suas estruturas. Contamos também com as diferenças climáticas e luminosas que geram sobre estes dois trabalhos situações particulares de fruição. Dia ou noite, tarde ou manhã, espiral com mais ou menos água (em *Spiral Jetty*), placas com ou sem neve (em *Shift*). Situações que mudam as características visuais e táteis dos trabalhos; logo, mudam os próprios trabalhos. Todas essas possibilidades nos remetem à consciência do tempo como o oposto da eternidade, como algo em transformação.

1.2 – TEMPO E IDENTIDADE

Depois refleti que as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora. Séculos de séculos e apenas no presente ocorrem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e no mar, e tudo o que realmente acontece, acontece a mim...

- J.L. Borges. *O jardim de veredas que se bifurcam*.

Borges vai afirmar que nenhum outro senão o tempo seria o problema capital da metafísica. Se tivéssemos resolvido esse problema, tudo o mais estaria resolvido. Mas, depois de dois milênios e meio, desde Heráclito, creio que ainda não estamos perto de resolver a questão, porque é da natureza do tempo nos escapar. Borges também não resiste à bela imagem sugerida pelo pré-socrático.

Eu diria que sempre sentimos essa antiga perplexidade, essa mortalmente experimentada por Heráclito naquele exemplo ao qual sempre retorno: ninguém entra duas vezes no mesmo rio? Em primeiro lugar, as águas do rio fluem. Segundo – e isto é algo que já nos toca metafisicamente, que nos causa como que um princípio de horror sagrado –, porque nós mesmos somos também um rio, nós também somos oscilantes. O problema do tempo é esse. É o problema do fugaz: o tempo passa.¹⁹

Mais uma vez a questão ontológica do tempo, só que agora por um viés identitário. Somos ao mesmo tempo mutáveis e permanentes. Minha memória me diz que há dois anos eu era o Paulo e minha consciência imediata me diz que continuo sendo. Porém, se me pergunto de novo, algo em mim sabe que eu não sou o mesmo e minha memória, que antes parecia clara, torna-se nublada como um dia de chuva; e assim como o tempo, me escapa. O próprio termo “mutável” não se aplicaria completamente, porque eu não mudo de estado ou de ser; passo pelos estados numa duração. Da mesma forma a semente, ou mesmo uma árvore pequena não muda para uma árvore grande, mas ela passa por si mesma. A formulação mais adequada seria, então, que somos seres ao mesmo tempo “passantes” e permanentes. Continuo sendo o mesmo, mas diferente do que fui há dois anos ou dois segundos atrás. Eu passo por mim, atravesso-me constantemente no tempo, mas minha consciência desta passagem não é constante – e por isso Tennyson diz “*Time is flowing in the middle of the night*”.

¹⁹ J. L. Borges. “*Borges, Oral: O Tempo.*” in *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, volume 4. São Paulo: Globo, 1999. p. 232.

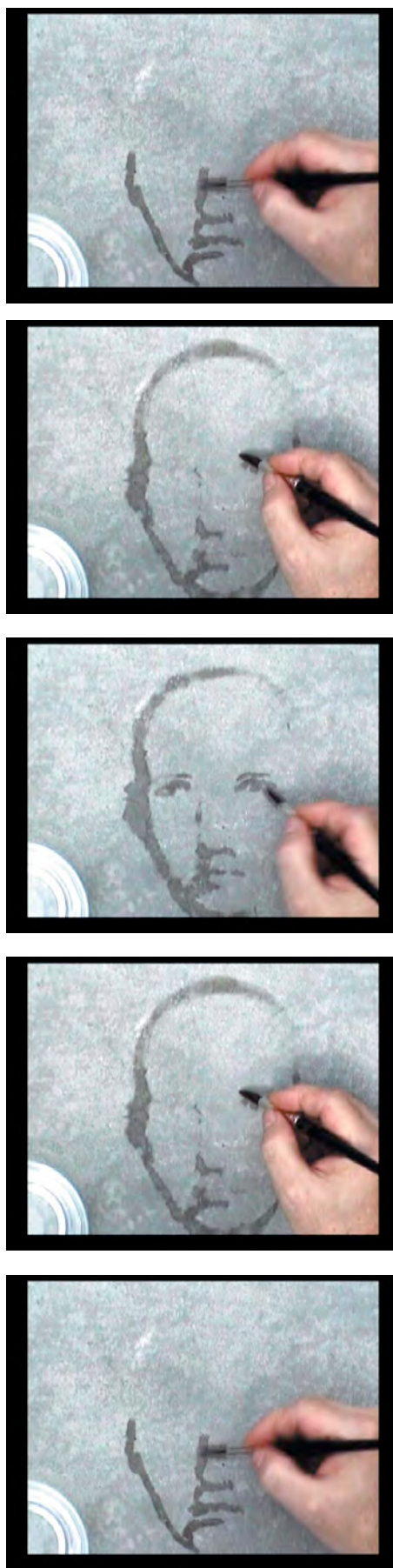


FIGURA 03 - *Re-trato*, Oscar Muñoz, Vídeo, 2003.

*Vídeo contido no CD em anexo.

No vídeo *Re-trato*²⁰, o artista colombiano Oscar Muñoz não nos deixa parar de pensar sobre este tempo identitário que nos obriga a nos reconstituir constantemente no seguinte paradoxo: ser no tempo, é ser deixando de ser.

Nesse vídeo aparece a imagem de uma mão desenhando um rosto, usando, como instrumentos, um pincel e água. A mão aplica a água sobre uma superfície horizontal, que, pelas suas características (cinza, áspera e absorvente), parece ser de cimento. À medida que a mão vai desenhando uma parte do rosto, a outra parte desenhada anteriormente vai sumindo. Deste modo, continuamente o desenho vai sendo traçado e a superfície vai pouco a pouco sugando a água para dentro de si – e, com ela, a imagem. O processo é feito repetidas vezes, até que a mão deixa de desenhar e a imagem some por completo. Em seu projeto, a curadora colombiana Maria Iovino nos diz o seguinte sobre o trabalho *Re-trato*:

*[...] una acción incesante que se refiere al movimiento, a la inestabilidad y a la voluntad constante de existir, junto con la inevitable pérdida y transmutación de los elementos que hacen una forma. De esta manera se resemantizan nuevamente en Re-trato los escasos elementos alrededor de los cuales la obra de Óscar Muñoz ha estructurado una indagación profunda sobre el ser y los medios representativos.*²¹

O tempo do vídeo nos remete à reflexão sobre a autoconstrução identitária do sujeito. Mais do que isso, nos interessa o fato dessa construção demandar uma ação temporal no aqui e no agora. Trata-se de um sujeito em ação, que toma consciência do tempo como impermanência, distanciamento e lacuna. Possibilidade de apagamento onde “*la voluntad constante de existir, junto con la inevitable pérdida*”²² faz o sujeito se posicionar frente a uma ética do estar no mundo. Sem vontade imanente não há existir; só escoamento.

Ainda, sobre o tema da autoconstrução identitária no tempo, temos pelo menos mais duas referências essenciais a serem citadas: os auto-retratos de Rembrandt e a obra de Roman Opalka.

²⁰ M. Iovino. *CONTRATEXTOS*, 2007. p. 14.

²¹ *Ibidem.*, p.15.

²² *Ibidem.*



FIGURA 04 - *Self-Portrait with Velvet Beret and Furred Mantel*, Rembrandt, óleo sobre tela, 1629.



FIGURA 05 - *Self-Portrait*, Rembrandt, óleo sobre tela, 1640.



FIGURA 06 - *Self-Portrait, London*, Rembrandt, óleo sobre tela, 1669.

Em Rembrandt, os auto-retratos marcam, pela recorrência, uma trajetória percorrida no tempo. Neste sentido o pintor antecipa um dos elementos enunciados por Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*, e idéia de fixar-se na jovialidade por meio de um retrato e da fatalidade desta barganha. Ao se repintar, da juventude à velhice, Rembrandt constrói em termos de narratividade, marcos temporais que são compromissos com a eternidade imagética e, ao mesmo tempo, afirmações do envelhecimento e aproximação da morte.

Na obra de Roman Opalka acontece algo semelhante, no que diz respeito ao auto-retrato como projeto de autoconstrução ontológica no tempo, em que o registro de marcos temporais são provas irrefutáveis da tomada de consciência da passagem do tempo.

Desde de 1965, ele dedica-se a uma única pintura processual. Cada tela diária dessa grande obra única, ele chama de “*Detalhe*”. Sempre do mesmo tamanho²³, 196 x 135 cm, o artista, num ritual rigoroso, pinta uma progressão numérica linear que começou em 1, e hoje ultrapassa os 4.000.000. Ao iniciar cada “*Detalhe*”, Opalka acrescenta 1% de branco à tinta. Desde 1972, ao fim de cada dia de trabalho, ele se fotografa tentando obedecer sempre as mesmas condições: roupas, luz, expressão e postura. Outro dado importante é que Roman Opalka,

²³ Como o artista produz todos os dias, quando viaja há uma exceção no que diz respeito ao tamanho do trabalho. Neste caso, ele adota o formato de 32,5 x 23,8 cm e utiliza o bico-de-pena, tendo como suporte o papel. Deste modo, ele intitula o trabalho de “mapas de viagem”, passando a considerá-los desenhos em vez de pinturas.

depois de certo tempo, começou a declamar os números enquanto os pintava e a fazer, dessa fala, também um registro sonoro.

Estimaremos, nesta análise do trabalho de Opalka, o procedimento de adicionar branco à tinta. Temos aí o lento percurso temporal de uma tela a outra, que, no conjunto da obra, nos deixa escapar um percurso que vai do *menor* ao *maior grau de brancura*. Contudo, em cada tela vemos a inversão deste caminho. Cada vez que o artista molha o pincel na tinta e o devolve à tela, ele faz o percurso do *mais branco* – intensidade máxima de branco em decorrência da mistura feita – ao *menos branco*, à medida que a tinta do pincel vai acabando.

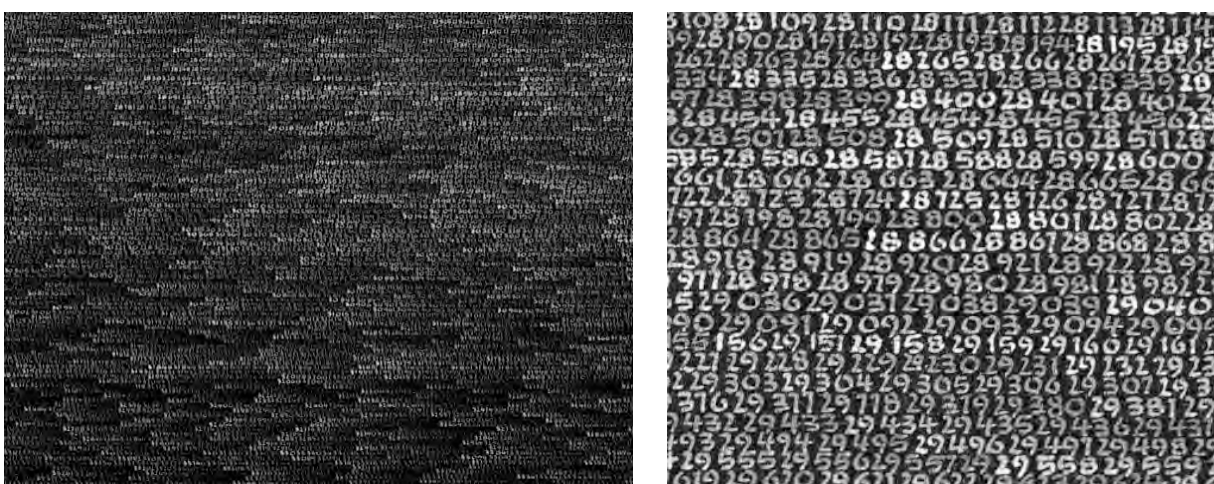


FIGURA 07 – *Details [pinturas]*, Roman Opalka, 1965 / 1 - ∞. (respectivamente, a obra em suas proporções naturais, e um detalhe).

Os quadros são expostos juntamente com os retratos diários e o som da voz declamando os números. Lado a lado, pinturas e fotografias, percebemos que enquanto os quadros vão ficando brancos e assim se aproximando de seu fim – que é a brancura total –, Opalka, figurado por sua imagem fotográfica, também segue o mesmo fluxo, ficando cada vez mais branco. E dentro de cada “*Detalhe*” da obra completa, que por comparação ao tempo, poderíamos chamar de instante, deixa transparecer a inflexão desse percurso.



FIGURA 08 – *Details* [fotografias], Roman Opalka, 1965 / 1 - ∞. Fotografias.

Sobre a atitude de se refazer, se reconstruir frente ao mundo, Marilena Chauí nos chama a atenção a um conceito fundamental da obra de Maurice Merleau-Ponty, o *Espírito Selvagem*.

O Espírito Selvagem é atividade nascida de uma força - "eu quero", "eu posso" - e de uma carência ou lacuna que exigem preenchimento significativo. O sentimento do querer-poder e da falta suscitam a ação significadora que é, assim, experiência ativa de determinação do indeterminado: o pintor desvenda o invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interroga o impensado. Realizam um trabalho no qual vem exprimir-se o co-pertencimento de uma intenção e de um gesto inseparáveis, de um sujeito que só se efetua como tal porque sai de si para ex-por sua interioridade prática como obra. É isso a criação, fazendo vir ao Ser aquilo que sem ela nos privaria de experimentá-lo.²⁴

Vemos que o Espírito Selvagem de forma mais expandida, o gesto citado por Marilena Chauí, é visto como a ação de fazer visível o invisível, a ação de

²⁴ M. Chauí. "Merleau-Ponty: a obra fecunda". In Revista Cult nº 123. São Paulo: Editora Bregantini, 2008. p. 47.

transformar uma intenção em visualidade. Logo, essa “interioridade prática” diria mais a respeito de uma intencionalidade materializada, uma vontade fundada no querer manifestar. Mas, não seria este Espírito então a afirmação do ser no tempo, nessa lacuna que se dilata rumo à morte, onde se instala o desejo e, por ele, a experiência?

Para essa realidade da experiência é que chamamos a atenção. Uma postura frente ao tempo. Pelo que vimos, é a experiência do mundo que o significa e que constrói seu caráter de realidade. Mas para quem? Ora, para o sujeito. É para nós que este caráter de realidade se constitui, para que, enquanto sujeitos do aqui (espaço/mundo) e do agora (tempo/já), possamos nos perceber como seres com o mundo. E aí temos mais um conceito de Merleau-Ponty, apresentado por Marilena Chauí, o *Ser Bruto*:

O Ser Bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. Indiviso, o Ser Bruto não é uma positividade substancial idêntica a si mesma e sim pura diferença interna de que o sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas.²⁵

1.3 – O PRESENTE E SEUS DESDOBRAMENTOS

Ando muito completo de vazios.
Meu órgão de morrer me predomina.
Estou sem eternidades.
Não posso mais saber quando amanheço ontem.
[...]

- Manoel de Barros, *O livro das ignoranças*.

O primeiro grande difusor das questões do tempo no Ocidente, sem dúvida, foi Santo Agostinho, que apresenta um dos temas que iremos investigar, “*O que é tempo, afinal? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas, se me perguntam e eu quero*”

²⁵ M. Chauí. “Merleau-Ponty: a obra fecunda”. In *Revista Cult* nº 123. São Paulo: Editora Bregantini, 2008. p. 47.

*explicar, já não sei.*²⁶ É como se o tempo só existisse em sua fuga; aparece sempre desaparecendo, um paradoxo se dobrando sobre o outro. Acerca disso foi dito também que *“tanto mais obscuro como conceito quanto mais claro como experiência. Todos os conhecem, ou o reconhecem; ninguém o vê cara a cara.”*²⁷ Realmente não o vemos cara a cara, mas, ao fugir, o tempo deixa um rastro na matéria – estes rastros nos interessam como poética visual. Uma madeira gasta, um papel amassado ou mofado, tudo isso é relevante nesta investigação sobre as marcas físicas que o tempo deixa em seu percurso, os acontecimento da matéria ou a singularidade de sua duração.

O mistério do tempo está em sua associação direta com a matéria, na ação de mudança que é capaz de imprimir sobre ela, modificando-a e reordenando as relações espaciais. Percebemos hoje que, antes de ser espaço o Universo é tempo.²⁸

Marcio Doctors explica na apresentação do livro *Tempo dos Tempos*, que a humanidade vem libertando o tempo dessa amarra espacial e, junto com isso, a segurança original na dualidade espaço-tempo. Por causa da associação das tecnologias da informação aos meios de transporte e comunicação, o tempo sofre uma aceleração, uma homogeneidade pautada na velocidade e o espaço assiste à sua desmaterialização. Na crença de que se pode medir o tempo, a ciência se depara com o problema da duração e da simultaneidade. Não seria o momento de trazeremos Bergson, com um pouco mais de força, para o início deste milênio? Talvez sua filosofia possa nos lembrar que o tempo de nossa consciência é de toda maneira qualitativo e não quantitativo, como acredita grande parte da ciência:

A existência de que estamos mais certos e que melhor conhecemos é incontestavelmente a nossa, pois de todos os outros objetos temos noções que podem ser julgadas exteriores e superficiais, ao passo que percebemos a nós mesmos interiormente, profundamente. Que constatamos então? Qual é, nesse caso privilegiado, o sentido preciso da palavra “existir”? Constato em primeiro lugar que passo de um estado a outro...²⁹

²⁶ Santo Agostinho. *Confissões*, XI, 14, pp. 317-318.

²⁷ André Comte-Sponville. *O ser-tempo*. p. 17.

²⁸ M. Doctors, (org). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 7.

²⁹ H. Bergson. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 1.

Mesmo podendo cronometrar um intervalo de tempo, a sensação do fenômeno é inapreensível, intangível, imensurável. Bergson procura separar a duração da lógica do tempo mensurável pela ciência. Em um trecho de *Matéria e Memória*, Henri Bergson deixa aflorar traços agostinianos de presentificação dos tempos (passado, presente, futuro), ao identificar a dimensão mental do tempo na experiência concreta do presente. Do ponto de vista cognitivo, para o sujeito, o tempo é constituído pela duração do presente. Certamente essa noção de individuação é completamente incompatível com a abordagem científica. Pela sua natureza, a duração não é completamente indefinível. Estabelece laços com as sensações de lembranças recentes (passado imediato) e com a ação de um projeto comportamental (futuro imediato). O aspecto quantitativo supõe um tempo escandido por uma ordem geométrica e espacial, feito de momentos distintos, mas iguais entre si. Ao contrário, o indivíduo, vive o tempo, qualitativamente: para a consciência de quem o vive, certo intervalo de três segundo pode dilatar-se numa sensação de trinta minutos, assim como a experiência de trinta minutos para o mesmo indivíduo numa outra circunstância pode se contrair como se fossem três segundos fulminantes. Em convergência com este pensamento, vejamos por exemplo o que Roland Barthes nos diz sobre a natureza do tempo na experiência da espera:

ESPERA. Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontro, telefonemas, cartas, retornos). 1. espero a chegada, um retorno, um sinal prometido. O que pode ser fútil ou enormemente patético: em *Erwartung (Espera)*, uma mulher espera o amante, à noite, na floresta; eu, eu só espero um telefonema, mas é a mesma angústia. Tudo é solene: não tenho o senso das *proporções*.³⁰

Já em *Bergsonismo*³¹, Deleuze analisa Bergson desdobrando o conceito de duração. Como vimos, o ser no tempo é alteração. E é bem isso que Bergson denomina *duração*: compreende a *duração* como sendo o que a cada instante se diferencia. Sendo em passado ou em presente ou, se preferir, seja porque o presente se desdobra em duas direções, uma rumo ao passado, outra ao seu

³⁰ R. Barthes. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 163.

³¹ G. Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34. 1999. p. 138.

oposto, o futuro. A duração é o que difere ou o que muda de natureza, a qualidade, a heterogeneidade, o que difere de si mesmo.

Falando em passado, presente e futuro³², observemos a aproximação de Bergson com Santo Agostinho no que diz respeito à divisão do tempo em três. Esta divisão é mais complexa do que nos parece à primeira vista, pois “o passado já não existe mais, o futuro ainda não existe”³³, senão em possibilidade, teríamos somente o presente. O mais impressionante é que o presente, justamente ele, formula-se como o mais complexo dos “modos temporais”. Pois, quando falamos dele, também já não é mais! Desse modo, Santo Agostinho acha inexato falar de três tempos – passado, presente e futuro. Considera mais justo inferir que são, os três, formas de presente: o presente do passado, ao qual ele chama de memória; o presente do presente seria a visão – o próprio acontecimento; e o presente do futuro, ele denomina espera, ou esperança. As três manifestações do presente são simultâneas e encontram-se em nossas mentes. O passado ou até o futuro teriam extensão, mas o presente não poderia ter; logo, não existiria para nós, ao menos em nossa consciência. Imaginemos, então, o presente como Agostinho – sendo também passado e futuro. Um conjunto de todas as nossas memórias virtuais que são evocadas pelo devir. Pois o presente existe, deixando de existir, assim como nós.

Esta noção de simultaneidade entre os diferentes aspectos do presente em Agostinho e, posteriormente, as noções de simultaneidade de diferentes durações em Bergson, são muito caras para a arte a partir do século XX. O teórico e crítico de arte Francis Frascina fala da influência de Bergson na formulação crítica do cubismo:

Já em 1908 Apollinaire escreveu em termos Bergsonianos um prefácio ao catálogo de uma exposição que incluía Braque, Derain, Matisse, Matzinger, Vlaminck e outros contemporâneos. Ele enfatiza os instintos individuais do pintor e a necessidade de “estar consciente de sua própria divindade”. Os espectadores também deveriam ser capazes de experimentar “sua própria divindade” por meio das pinturas, e “Para fazer isso, deve-se captar, num único relance, o passado, o

³² Sabemos que algumas culturas têm maneiras muito distintas de pensar e de sentir o tempo. Alguns índios brasileiros, por exemplo, não possuem o conceito de passado e futuro, e desenvolvem suas relações embasados no agora. Sendo assim, quando falamos em tempo estamos localizando a tradição ocidental de pensar este conceito.

³³ Santo Agostinho. *Confissões*, XI, 14, p. 318.

presente e o futuro... a realidade nunca será descoberta de uma vez por todas. A verdade será sempre nova” (“The Three Plastic Virtues”, pp. 48-9) e esse ensaio com pequenas alterações, constituiu depois a primeira parte de seu *Les Peintres Cubistes: méditations esthétiques*, 1913.³⁴

Além deste referencial direto do cubismo, temos na atualidade artistas que lidam com a dilatação e a contração do tempo e a diferente duração das coisas e dos seres nestas especificidades temporais, porque, no que diz respeito ao tempo, é justamente na duração que há diferença. Vejamos um vídeo de Bill Viola chamado *The Reflecting Pool*.

Neste trabalho há uma temporalidade diferenciada entre a ação dos elementos da imagem; mais especificamente, entre o homem, seu reflexo e o mundo. No momento do salto repentino e a suspensão do corpo no ar, há uma ruptura daquilo que era esperado. Por meio desta subversão das leis comuns da física com o corpo que se recusa a cair, permanecendo no ar, cria-se uma tensão entre tudo à sua volta, tensão esta capaz *ressignificar* as coisas. Há na quebra da ação esperada, o que Greimas chama de *fratura*³⁵, uma *ruptura* do sentido ordinário do mundo, precisamente no significado de uma subversão à ordem estabelecida e vivida com certo torpor, onde os acontecimentos cotidianos “perdem pouco a pouco seus significados, de tal modo que inumeráveis programas de uso não têm mais necessidade de ser controlados um a um: nossos gestos se convertem em gesticulações; nossos pensamentos em clichês.”³⁶ A fratura seria certa situação de arrombo que arrebataria o sujeito de seu *modus operandi* e o colocaria em situação capaz de ressignificar tudo à sua volta.

³⁴ F. Frascina. “Realismo, ideologia, e o ‘discursivo’ no cubismo”. In *Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. pp. 138-9.

³⁵ A. J. Greimas. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p.30.

³⁶ *Ibidem.*, p.80.



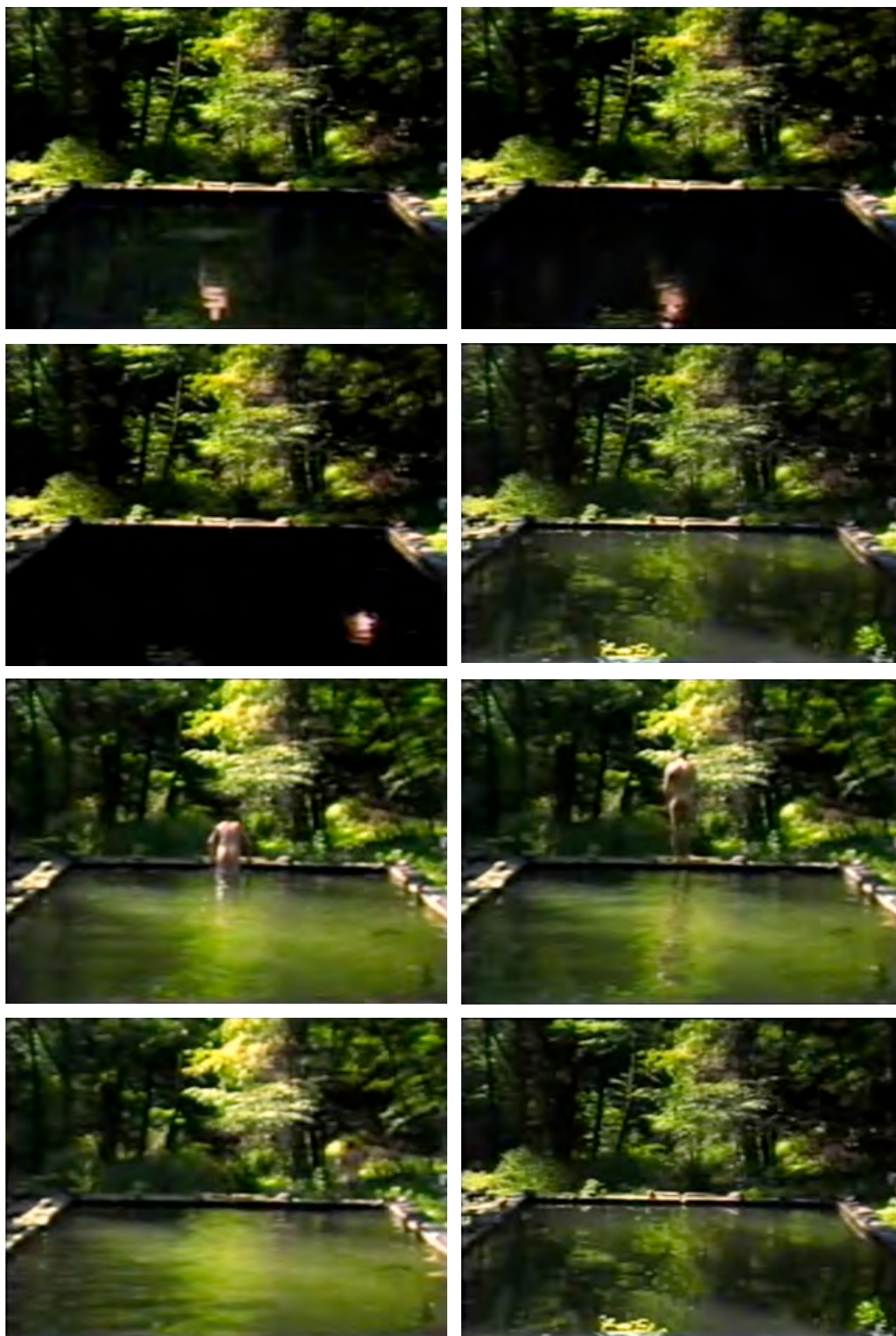


FIGURA 09 - *The Reflecting Pool*, Bill Viola, Vídeo, 1977-79.

*Vídeo contido no CD em anexo.

Tal fratura se opera por uma situação potencialmente existente no cotidiano, que por um estado de atenção com o mundo, o sujeito seria capaz de aprender as coisas fora do “sentido de uso – e de sua usura”³⁷. O desaparecimento gradativo do sujeito suspenso no centro da imagem e o surgimento de reflexos de pessoas na superfície da água, sem que elas estejam fora da piscina, nos indicam uma dialética entre superficial e profundo. No cotidiano, na substituição do tempo corriqueiro pela duração, o que é reflexo e refletido se perde. Não há ser diviso sob tal experiência de dilatação e compressão simultânea.

A inserção na cotidianidade, a espera, a ruptura de isotopias, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir [...].³⁸

1.4 – O PASSADO DO PRESENTE OU MEMÓRIA

Ele se lembra dos anos passados...
como se olhasse por uma janela embaçada.
O passado é uma coisa que ele vê, mas não toca.
E tudo que ele vê é borrado e indistinto.³⁹

Dos três tempos (passado, presente e futuro), já descobrimos que todos eles se manifestam justamente no presente. Santo Agostinho diz que existe na realidade o passado do presente, o presente do presente e o presente do futuro. Trataremos neste sub-capítulo do passado do presente, que Santo Agostinho chamou de *Memória*. A memória habita no tempo e, como tal, é igualmente fugidia. Para nos auxiliar recorro novamente a Borges.

Certa vez, convidado pela Universidade Belgrado, proferiu uma de suas ilustres aulas, que tinha como tema *O Tempo*. Como era inevitável, logo no início abordou a questão da memória da seguinte maneira:

³⁷ *Ibidem.*, p.24.

³⁸ *Ibidem.*, p.30.

³⁹ Hai-kai final do filme: AMOR À FLOR DA PELE. *In the mood for love*, Wong Kar-Wai, França, Hong Kong, 2000. 98min.

[...] conversei com vocês na sexta-feira passada. Podemos dizer que somos outros, já que muitas coisas nos aconteceram ao longo de uma semana. Entretanto, somos os mesmos. Eu sei que estive discorrendo sobre algo aqui, que estive tentando argumentar e falar aqui, e talvez vocês se recordem de terem estado comigo na semana passada. Em todo caso, permanece na memória. A memória é individual. Nós somos feitos, em boa parte, de nossa memória. Essa memória, em grande parte, é feita de esquecimento.⁴⁰

Mas no que diz respeito à memória em Borges, nenhum caso é tão surpreendente quanto o de *Funes, o Memorioso*. Nesse conto, o jovem personagem de dezessete anos, por causa de uma queda num dia chuvoso, se torna paraplégico. Imediatamente depois da queda, passa a se lembrar de tudo o que viveu e que vive, nos mais ínfimos detalhes, como por exemplo a quantidade e tamanho das bolhas, que um barco onde passeou quando tinha oito anos, produzia na água a cada segundo. De modo geral, vemos o esquecimento como algo ruim, mas pelo sobrenatural Irineu Funes, Borges finalmente nos deixa escapar:

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos.⁴¹

Com o caso da memória temos outro paradoxo. Por mais que se situe no passado, ela só se apresenta no presente. A memória é presencial, pois o passado também o é. “*De fato, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças.*”⁴² Esta afirmação de Bergson nos chama a atenção a uma falsa crença, de que o passado é um lugar imóvel, e que podemos acessá-lo como se estivéssemos lá, no momento mesmo em que o passado ainda era presente. Como nos ajuda Gilles Deleuze⁴³, percebamos que entre o presente e o passado, matéria e memória, percepção e lembrança, há uma distinção. Tamanha dificuldade em abstrairmos um passado em si é porque achamos que ele deixou de ser. O ser-

⁴⁰ J. L. Borges. “*Borges, Oral: O Tempo.*” In *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, volume 4. São Paulo: Globo, 1999. pp. 232-3.

⁴¹ J. L. Borges. “*Ficções: Funes, o memorioso.*” in *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, volume 1. São Paulo: Globo, 1999. pp. 539 a 546.

⁴² H. Bergson. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 86.

⁴³ G. Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34. 1999. p. 42.

presente se confunde com o Ser. De toda maneira o presente *não é; está sendo*, puro devir. O passado *não era*, ele *é*. O *sendo* do presente se configura por sua utilidade e ação, já o passado é *em si*, deixou de “agir e ser-útil”, mas não deixou de *ser* – neste sentido, confunde-se, assim, com o *Ser em si*. Em contrário está o presente, forma pela qual o *Ser* se consome e se põe para fora de si. Por isso, afirmamos que a memória se projeta para fora do passado por meio do presente e nesta projeção ela mesma se torna novamente passado, só que agora atualizado – e assim continua sendo no passado até ser evocada e ressignificada continuamente no presente.

De tal modo, alguns trabalhos artísticos se estabelecem por essa mão dupla de tornar permanente o impermanente, ou mostrar o caráter de impermanência das coisas. Pois a memória opera justamente nesta oposição entre *permanência* e *impermanência*, *lembrança* e *esquecimento*. O trabalho escultórico de Rachel Whiteread e os trabalhos fotográficos de Rosângela Rennó nos interessam para averiguarmos estes conceitos.

Grande parte do trabalho de Rachel Whiteread tem, por meio de seus moldes, uma relação dialética entre interior e exterior. Escolhemos fazer um recorte em sua vasta obra e focar em um pequeno conjunto de trabalhos produzido em 2003. São obras sem título, de gesso, que por sua configuração se mostram como um molde em negativo de prateleiras de livros.

O dado da inversão aparece aqui como materialização dos espaços “vazios”, o *entre as coisas* ganha novo sentido por sua contra-versão. Ela se apropria do ar; faz vê-lo ao transformá-lo em gesso, matéria que fica à mostra afirmando o caráter de molde presente na obra. Um dos sentidos enunciados com a materialização do entre/vazio é o de inacessibilidade ao lugar de trânsito e vivência comum. A forma se invertendo, inverte-se também o lugar do sujeito; há a troca de posição com os objetos ausentes (livros e prateleiras). O recurso para habitar tais espaços/coisas é a memória, pois a presença aqui é dada pela ausência, da mesma forma como opera os processos de lembranças. “De fato, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças.”⁴⁴ Uma vez que lembramos de algo, esta lembrança

⁴⁴ H. Bergson. *Op cit.*

(impalpável) evoca um conjunto de sensações físicas (encarnadas) vivenciadas na experiência, mas que já não são mais as mesmas vividas como antes.

Outro aspecto que devemos atentar é que, no momento de tirar o molde de gesso das estantes de livros, ficam vestígios das lombadas dos livros – são estes vestígios, rastros do lugar de onde aquela forma veio, anteriormente à observação presente, demarcando, reiterando a presença do tempo no trabalho. Tais marcas figuram uma insistência do objeto subvertido pelo molde. Não somente em sua forma, mas em suas outras características plásticas, a textura e a cor. Em contato com o gesso úmido aplicado para gerar o molde, alguns livros soltam parte do pigmento de suas capas, principalmente da lombada. Tais pigmentos são incorporados pelo gesso e nesse movimento de penetrabilidade acaba-se constituindo um tipo de afresco. Mesmo o trabalho permanecendo predominantemente branco, justamente pela predominância do branco as cores aparecem com mais facilidade. O branco é a cor na realidade que se sujeita às demais, se sujeitando também à luz do ambiente no qual a obra está inserida. Escolher usar a matéria branca (ou quase branco como é o caso) é incorporar também a luz do ambiente.

A propósito da pintura “Winsor” de Robert Ryman, Vicente Martinez Barrios comenta sobre as qualidades do branco:

A superfície branca, na sua brancura, convoca a luz como actante a desempenhar um papel. É a luz que passa a dar cor à superfície, alterar a sua qualidade, a sua brancura. A cor do branco altera sua tonalidade, o seu valor. O branco modifica a sua brancura ao entrar em contato com a luz.⁴⁵

Temos, nas obras citadas de Rachel Whiteread, dois dados cromáticos motivados pela brancura da superfície. Os sutis tingimentos de azul, amarelo e vermelho e a cor da própria luz ambiente. Essas sutilezas aparecem como uma impregnância, assim como pequeno ruído no espaço silencioso; talvez seja por isso que por tantas vezes o branco tenha sido considerado como o espaço silencioso da tela ou espaço silencioso do papel. Mas silencioso aqui é o oposto de tranquilo,

⁴⁵ V. M. Barrios. A Eloquência da Pintura de Ryman. Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas, # 05, 1999. p. 310.

entendemos como silencioso um espaço carregado de tensão. Logo, a característica do branco é desta superfície tensa que ao menor sinal, à menor marca, tenha nela um aumento de valência. Temos então, de maneira pictórica, a manifestação simultânea dos rastros de um outro espaço (do passado) na forma de pigmento incorporado e as características do espaço atual (presente) na forma de luz ambiente na superfície da obra.



FIGURA 10 - *Untitled (Three Shelves)*, Rachel Whiteread, Gesso e aço, 2003.



FIGURA 11 - *Untitled (Stacks)*, Rachel Whiteread, plástico, polietileno e aço, 1999.

A respeito do trabalho de Rosângela Rennó escolhemos uma obra da *Série Vermelha (Militares)*, 2001-2003. Neste trabalho a artista adquire fotos vindas de lugares e meios distintos: doações de amigos, compradas de segunda mão em feiras na rua e lojas que vendem fotos. Estas fotografias vieram do Brasil, E.U.A., Alemanha, Rússia França, Argentina. Tais imagens mostram crianças posando com trajes inspirados nas fardas militares dos diferentes países citados. A escolha da utilização de imagens já existentes nos indica um tempo anterior impregnando o presente do trabalho, vemos o passado como manancial do agora. Com o próprio ato de retirar a fotografia referente a um passado desconhecido e colocá-la no contexto da arte, Rosangela Rennó atualiza o passado, mesmo que do outro; não importa de quem é a memória inicial, o que importa é a atualização na experiência vivida com a obra.



FIGURA 12 - *Série vermelha (militares)*, Rosangela Rennó, fotografia, 1996.

Nestas imagens de 100 x 180 cm, de longe só vemos um grande retângulo vermelho, mas à medida que nos aproximamos é possível distinguir, em tonalidades diferentes de vermelho, a imagem de um garoto em pé. A própria vibração cromática dos vermelhos da obra gera um campo expansivo, fazendo com que os vermelhos análogos se confundam. Tal sensação de analogia cromática é gerada pela presença do que parece ser uma película avermelhada cobrindo toda superfície plana da imagem fotográfica que retrata o garoto. Recurso semelhante foi exaustivamente utilizado na pintura do século XV ao século XIX e recebia o nome de *velatura*⁴⁶. *L'Adoration des Bergers*, de La Tour, seria um bom exemplo de veladura na pintura.



FIGURA 13 - *L'Adoration des Bergers*, Georges de La Tour, óleo sobre tela, 1644.

⁴⁶ I. Chilvers. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 545.

Estas camadas semitransparentes de cor serviam para esconder a estrutura da pintura (ou a pintura como estrutura), fazer uma mistura óptica e não física da cor, obtendo maior sensação de profundidade e para gerar uma ambiência uniforme à cena representada. Se a representação numa pintura fosse feita sobre um conjunto de personagens próximos a uma chama, por exemplo, teríamos um laranja dando unidade a toda cena. Tanto nos tons escuros quanto nos tons claros, por causa do efeito da transparência, veríamos um pouco dessa luminosidade alaranjada representada.

No caso da fotografia de Rosângela Rennó, a veladura vermelha é muito mais intensa do que a de La Tour e gera uma barreira plana entre o enunciatário e a imagem velada. Deste modo, quanto mais distante da grande fotografia, mais esta barreira se enfatiza. Portanto, para ver, para saciar a curiosidade de ver a imagem velada, de alguma forma interdita pelo véu vermelho, é preciso se aproximar e olhar atentamente a fotografia. Este movimento de aproximação e atenção é lido aqui como a tentativa de apreender o que está por trás do véu, de trazer o distante para perto. Esta intencionalidade é necessária para a fruição deste trabalho. Neste aspecto, mais uma vez, vemos o tempo e a memória apresentados, agora figurados por esta semitransparente barreira de vermelho que se interpõe entre as duas figuras em pé, o garoto fardado e o sujeito que observa a imagem.

O esforço de tentar fazer uma aproximação espacial remonta à tentativa de uma aproximação temporal. Trazer o *alhures* para o *aqui*, o *então* para o *agora*. Sabemos, no entanto que essa aproximação é muito mais um desejo que um fato, pois a fecundidade do trabalho apresentado está nesta (in)transposição. Ou seja, o esforço se dá no presente, a imagem se apresentará no presente, vai significar no presente, pois o presente é o tempo da ação, mas, mesmo assim, virá intumescida de uma semitransparência que é a própria espessura do tempo passado. O vermelho interposto, no contexto, figura este distanciamento temporal que chamamos memória.

1.5 – ARMADILHAS NO TEMPO

As árvores velhas foram quase todas preparadas
para o exílio das cigarras.

Salustiano, um índio guató, me ensinou isso.

E me ensinou mais: Que as cigarras do exílio
são os únicos seres que sabem de cor quando a
noite está coberta de abandono.

Acho que a gente deveria dar mais espaço
para esse tipo de saber.

O saber que tem força de fontes.

- Manoel de Barros, *Retrato do artista quando coisa*.

Quando criança, adorava brincar de inventar histórias debaixo dos pés de buganvília. Certa vez, num final de tarde quente, escutei as árvores grandes que estavam em volta começarem a entoar um canto que ficava cada vez mais alto. Misturando-se crescentemente ao som estridente do canto das árvores, comecei a notar um tom grave e fechado; quando dei por mim, a chuva estava tão próxima que pude vê-la chegando do meu lado. Senti o cheiro de terra e asfalto molhados, presenciei o corpo da chuva expandir suas fronteiras embaçadas até engolir as árvores, a mim e tudo mais.

Poucos anos depois – podem ter sido semanas –, passeando com meu pai depois de uma chuva, escutei mais uma vez o som das árvores cantando. Nesta ocasião, no tronco de uma das árvores, vi um inseto saindo de sua própria casca. O que mais me intrigou a princípio, foi pensar que a aquele bicho era de fato uma prisão em si – uma prisão de si mesmo –, como se alguém o tivesse posto de castigo dentro de si e que naquele momento ele estava saindo. Lembro de ter sentido seu sufocamento no meu corpo. Mostrei ao meu pai e ele me disse que aquilo era uma cigarra e que era ela que fazia todo aquele barulho. Que ela chamava a chuva e que cantava até explodir. De algum modo entendi porque compartilhei do sufocamento da cigarra em mim: tratava-se da eminência de um acontecimento que eu pressentia. Fiquei estarecido como no dia da chuva e senti um princípio de terror ao ter descoberto um mistério que, de tão grande, não cabia em mim.

Mais de dezessete anos depois, da janela do apartamento, desenhava as árvores sentado em minha cama. Há quatro meses eu estava ali. Por causa de um acidente de moto, no qual machuquei muito minha perna, não podia me locomover. Entediado e com muito calor por causa da seca de Brasília, ficava horas lendo e desenhando a paisagem urbana. Especialmente angustiado, parei de desenhar e fiquei apenas olhando, até que [...] escutei as árvores grandes que estavam em volta começarem a entoar um canto que ficava cada vez mais alto. Misturando-se crescentemente ao som estridente do canto das árvores, comecei a notar um tom grave e fechado. Quando dei por mim, a chuva estava tão próxima que pude vê-la chegando do meu lado. Senti o cheiro de terra e asfalto molhados, e, absorvido, presenciei o corpo da chuva expandir suas fronteiras embaçadas até engolir as árvores, a mim e tudo mais...

Logo após este acontecimento, fui convidado para expor em uma coletiva chamada *Afetos roubados no tempo*⁴⁷, na qual eu participei com a obra *Suítes para memórias de chuva*. Com a esperança de que o trabalho artístico, de algum modo, pudesse me trazer pequenos fragmentos daqueles acontecimentos chuvosos, propus ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília o projeto de pesquisa *Memórias de Chuva*.

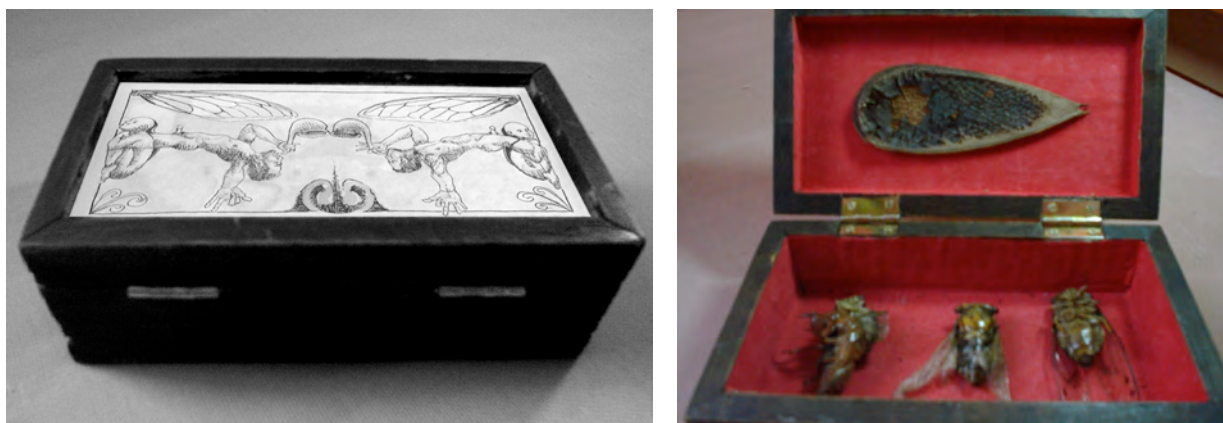


FIGURA 14 – *Suítes para memórias de chuva*, Paulo Faria, 2006. 9 x 18 x 9,5 cm. Madeira, veludo, cigarras, fava, parafina, papel, aquarela, bico-de-pena e nanquim.

⁴⁷ *Afetos Roubados no Tempo*, curadoria de Viga Godilho. Goethe Institut, Salvador, 2005; Galeria Capibaribe da UFPE, Recife, 2006; Museu Théo Brandão, Maceió, 2006; Espaço Eugénie Villien na Fac. Santa Marcelina, São Paulo, 2006; Caixa Cultural, Salvador, 2007; Espaço Cultural José Lins do Rego, João Pessoa, 2008.

Foi assim que este trabalho começou, e por isso o seu nome.

Este acontecimento em que um evento cotidiano do presente evoca um corpo de sentido já vivido, é agora atualizado e ressignificado. Tal acontecimento já nos foi apresentado antes por Proust, em *No caminho de Swann*:

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei porque, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal.⁴⁸

Logo antes desta parte, o personagem do romance de Proust havia tentado se lembrar de Combray, mas não havia conseguido, e, tendo, dela, não “*mais do que faces sem realidade*”⁴⁹, argumenta:

Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim.⁵⁰

⁴⁸ M. Proust. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido; v.1). p. 71.

⁴⁹ Entrevista concedida por Marcel Proust ao jornal *Le Temps* no dia 14 de novembro de 1913, antevéspera da publicação de *No caminho de Swann*. Tradução de Guilherme Ignácio da Silva. Fonte: Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (ed. Pierre Clarac), Paris, Pléiade Gallimard, 1971, pp. 604-5. *Apud. Ibidem.*, p. 511.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 70.

Deste modo Proust estabelece dois conceitos importantes para nosso trabalho: *memória voluntária* e *involuntária*. A primeira trata de uma relação mnemônica operatória que evoca, sobretudo, a inteligência e a visualidade descritiva. Já a segunda, chamada de *memória involuntária* ou *lembrança involuntária*, identificada como a lembrança motriz do arrebatamento do “chá com o pedaço de madalena”, se formaria sozinha, atraída:

[...] pela semelhança de um minuto idêntico, elas são as únicas a possuir uma marca de autenticidade. Depois, porque nos trazem numa dose exata de memória e esquecimento, e enfim, uma vez que nos fazem experimentar a mesma sensação em uma circunstância completamente diferente, elas a liberam de toda contingência, e nos dão dela a essência extra-temporal [...].⁵¹

Posto estes conceitos, nos deparamos com um grande problema para nosso projeto. O que se busca com o trabalho artístico, nesta pesquisa, é o exercício de se por em risco, à disposição da experiência de arrebatamento como a que ocorreu na infância e que veio à tona mais uma vez na vida adulta por meio da *memória involuntária*. Mas este “exercício de se por à disposição”, por ser operado por uma vontade de reencontro, não seria uma força *voluntária* sob o risco de esvaziamento da experiência? Assim como a alegria de re-vivenciar Combray, encontrada na xícara de chá, foi desaparecendo a cada gole em que o personagem tomava. Na tentativa de evocar a força original no primeiro hausto, também não correremos o risco de exaurir o sentido da cigarra, do tempo e da chuva ao tentar reencontrá-la? Acredita-se que não, pois se reconhece a singularidade do que aconteceu. Discorda-se de Proust quanto a “experimentar a mesma sensação em uma circunstância completamente diferente”; não buscamos a “mesma sensação”, nem uma “essência extra-temporal”, mas a aproximação de uma intensidade afetiva que permite sentir o mundo mais profundamente. E deste modo, *voluntariamente*, o trabalho artístico alarga a possibilidade, de abrir armadilhas estéticas no tempo. Escolhemos artifícios como: labirintos, apagamentos, obliterações, para que nos percamos em nosso próprio fazer, e se dermos sorte, *involuntariamente*, caiamos em nosso próprio ardil. Assim, correndo o risco de encontrar, não os mesmo, mas novos sentidos a partir dos anteriores.

⁵¹ *Ibidem.*, pp. 511-2.

1.5.1 – Jogo de Memórias



FIGURA 15 – *Jogo de Memórias*, Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)

Durante esta pesquisa, comecei a procurar um conjunto de referências da minha infância: álbuns, brinquedos, roupas e histórias. Foi um exercício, uma tentativa de estabelecer provas da minha duração até aqui. Conversei com parentes próximos em busca de narrações a meu respeito. O que descobri foi assustador. Primeiro entendi que por causa das minhas sucessivas mudanças de casas – cerca de 35 – quase tudo de material tinha se perdido. Depois, percebi que meu conjunto de certas lembranças eram, na realidade, imagens mentais das histórias que escutei desde sempre, memórias mediadas por narrativas de parentes e amigos, versões que me afetam até hoje como realidade vivida. O trabalho *Jogo de Memórias* é parte dessa herança material e narrada.

Para compreensão de tal trabalho é necessário encontrar suas raízes, assim voltamos ao ano de 1968. Meu pai tinha quatorze anos e, junto com seus dois irmãos (Kiko e Ivana), construía jogos de memória. O procedimento era simples. Conseguiam um jogo de dominó e duas revistas idênticas, recortavam imagens duplicadas do tamanho de peças de dominó e colavam sobre a face onde ficavam os números. Muito anos depois, quando eu já tinha cinco anos de idade e era uma criança bem inquieta – e nesse ponto todas as narrativas ao meu respeito coincidem –, ia passar férias na casa da minha avó. Para me acalmar, ela dobrava um pedaço de toalha de mesa e despejava sobre ele o conteúdo da caixa de dominó onde ficava o jogo da memória confeccionado pelo meu pai e meus tios. Enquanto eu jogava, ela me contava histórias sobre eles.

Então eu ficava lá imaginando suas brincadeiras, mas na minha imaginação os via como os adultos que conhecia e não como as crianças que eram. Acho que isso me sossegava e me divertia mais que o próprio jogo. Esqueci isso por anos. Contudo, no meio dessa pesquisa, tudo isso veio à tona e fui arrebatado pelo que Proust chama de *memória involuntária*⁵². Liguei para meu pai e perguntei se ele podia pedir para meus avós o jogo. Então me disse que não seria preciso, pois estava com ele.

⁵² *Ibidem.*, p. 511.

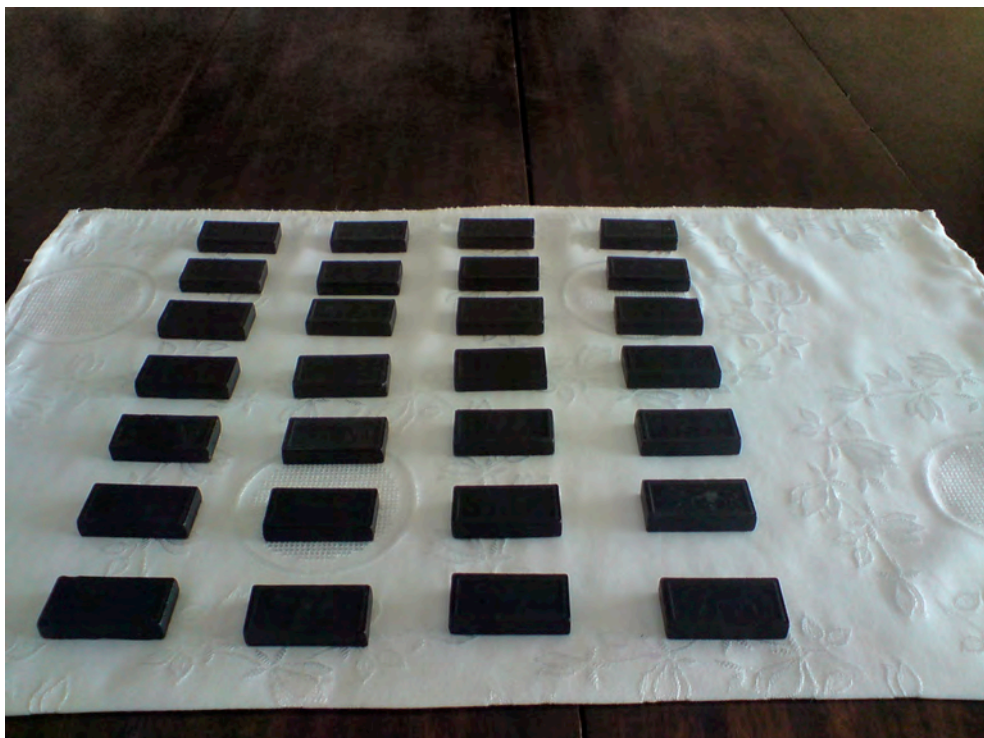


FIGURA 16 – *Jogo de Memórias*, Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)

O trabalho *Jogo de Memórias* remonta esse acontecimento de esquecimento e descobrimento. Ele é composto pelo jogo herdado e é apresentado como um conjunto de vinte oito peças, sobre tecido branco adamascado, mesa e cadeira de madeira. No início, os pequenos blocos negros são enfileirados sobre o tecido alvo e dispostos em quatro colunas e sete linhas; estão levemente deslocados para esquerda – desta forma deixam um espaço maior à direita de quem observa. O espaço destina-se aos montes de peças que forem descobertas ao decorrer do jogo. Esta organização mostra apenas a forma inicial da apresentação do trabalho; como o público poderá “jogar” com a obra, esta disposição se reorganizará a cada partida. Assim funciona o jogo:

- 1) as peças são “embaralhadas”;
- 2) depois organizadas com as faces da colagem para cima (chamadas de *abertas*) por alguns minutos para a memorização;
- 3) as faces com as imagens são viradas para baixo (chamadas de *fechadas*) mantendo as peças na mesma posição na mesa;
- 4) decide-se a ordem dos jogadores (mas pode-se jogar sozinho);

- 5) cada jogador pode *abrir* duas peças de cada vez. Caso ele acerte a “dupla” retira para seu monte o par e terá direito de abrir mais duas peças, e assim por diante até errar;
- 6) se errar, o jogador devolve as peças à posição inicial (*fechadas*), e passa a vez para o próximo jogador;
- 7) no final, quando não houver mais peças a serem *abertas* o jogo acaba e vence o jogador que tiver o maior número de pares;
- 8) quando se joga sozinho, sugere-se que se anote a quantidade de movimentos errados que são feitos. Assim, quanto menos erros houver, melhor terá sido a partida. Era geralmente assim que eu jogava na casa de minha avó.



FIGURA 17 – **Jogo de Memórias**, Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)

Analisemos alguns aspectos referentes às ações no jogo da memória.

Quando as imagens estão “abertas” para a memorização, elas são percebidas singularmente na identificação de cada imagem e ao mesmo tempo, são mapeadas topologicamente. Este esforço de dupla retenção é o fundamento do jogo, mas só há jogo porque tanto as imagens quanto a associação serão fugazes. Imaginemos alguém, sozinho ou com parceiros, que desvende todas as peças sem titubear, sem chance do erro. Seria tão interessante e ao mesmo tempo tão triste quanto *Funes, o memorioso*. A sedução do jogo, toda sua tensão, está no esquecimento. Quando as peças se fecham é como se magicamente elas trocassem de lugar e se reorganizassem para abrirem-se em um novo mapa de possibilidades. Por este ponto de vista, ao lado, nos montes, estão as porções do acerto e da impossibilidade, um jogo de peças fora de cena, fora do jogo.



FIGURA 18 – *Jogo de Memórias*, Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)

Mas lembremos que o nome do trabalho é *Jogo de Memórias* e não, *Jogo da Memória*. Este título aponta o sentido para além do exercício da mnemotécnica. Não se trata somente do jogo lúdico de memorização, mas de um conjunto de indicativos do tempo passado, da permanência de marcas, que não estão apenas na ordem plástica, mas abarcam outros sentidos como, por exemplo, o olfato e o tato. Como podemos observar na figura 19, a imagem apresenta manchas de mofo e linhas brancas ocasionadas por rachaduras, vincos, dobras, reiteraões visuais do desgaste. Além disso, existe uma estética nessas imagens que já nos coloca em outro tempo, outra década. O que estamos dizendo é que juntamente com as marcas do desgaste, existem outros *actantes* do deslocamento temporal. São os penteados, as roupas, os modelos dos objetos, preferências por certas relações cromáticas e compositivas, a associação de uma cultura visual que nos remete a um contexto reconhecidamente do passado.



FIGURA 19 – *Jogo de Memórias*, Paulo Faria, 1968-2008. Dimensões variáveis. Mesa e cadeira de madeira, tecido, jogo da memória feito a partir de peças de dominó e colagem. (Detalhe)

No que diz respeito ao caráter tátil das peças, percebemos, ao tocar a superfície das colagens de papel, que elas possuem áreas mais lisas e outras mais ásperas em função do desgaste. Além disso, sentimos os enrugamentos e partes estufadas por descolamento. Mas é o cheiro de mofo um dos elementos mais impregnantes: o olfato aparece como prova cabal do tempo instalado nesses objetos. Daí o título, *Jogo de Memórias*, que para nós são pelo menos três. Da minha memória, auto-referencial que interessa só a mim, mas que é apresentada nesta pesquisa como demonstrativo de um processo criativo sensível. Da memória mnemônica do ato de jogar. E por último, o jogo do tempo e da memória que o próprio objeto deixa escapar. As marcas de desgaste e mofo tornam todas as peças individualizadas; o tempo jogou tanto com elas que mesmo as duplas não são mais iguais, como irmãos gêmeos que crescem e ficam diferentes, pois a duração no tempo é singular. Sentimos esse último jogo de forma mais profunda que os dois anteriores; retemos a memória das peças como se fosse a nossa, ou melhor, ela é que passa a ser nossa quando a retemos.



FIGURA 20 – *Jogo de Memórias*, Paulo Faria, 1968-2008. Detalhe – Verso da peça ou *peça fechada*. Tamanho natural.

1.5.2 – Diários de Chuva



FIGURA 21 – *Diários de Chuva (aéreo e terroso)*, Paulo Faria, 2007-9. 20,5 x 14,5 x 3 cm (fechado). Livro, guache, nanquim, aquarela, grafite, colagem, terra e chuva.

O obra *Diários de Chuva* é composta por dois livros de 20,5 x 14,5 x 3 cm, cada. Os livros foram confeccionados especialmente para este trabalho e contém, cada um, 78 páginas de papel 200g/m², mais a capa externa. Os dois livros originalmente têm páginas creme; um deles possui capa vermelha e o outro azul, ambas em tons escuros. A dimensão e o volume de páginas tem o objetivo de tornar os livros confortáveis à manipulação, de caber nas mãos sem confrontar o corpo de quem os folheia. Assim escolheu-se que a escala não seria do grandioso, nem do diminuto. Já as cores, fazem referencia às materialidades das quais os livro vão tratar: azul para as mais aéreas e vermelho para as mais terrosas. Depois de serem preenchidos por textos e desenhos, os diários são colocados na chuva. O de capa vermelha é enterrado com a lombada para baixo, de modo que pouco a pouco a água da chuva, juntamente com a terra, possa adentrá-lo. Este diário fica enterrado por semanas. O outro livro, de capa azul, é colocado entreaberto no alto de uma árvore, dessa forma o vento e a chuva podem, respectivamente, passar suas páginas e molhá-lo. Este diário fica exposto durante um dia inteiro de chuva forte.

Há uma mesma história escrita nos dois diários⁵³. Trata-se de um texto literário que narra alguns acontecimentos na vida de uma criança chamada Verônica. Neste texto fictício, porém pessoal, são inseridos vários elementos narrativos que mais tarde foram incorporados aos trabalhos plásticos. Caixas, ampulhetas, móveis de madeira, deslocamentos temporais, árvores, chuva, som de cigarra e até mesmo um diário esquecido na chuva. Alguns desenhos do caderno fazem referência a estes elementos citados.

Na primeira e última página de cada diário temos o desenho de uma cigarra em sua forma correspondente ao momento do clico figurado por cada livro. No diário enterrado temos a cigarra em sua forma terrestre, já no livro aéreo, deixado diretamente na chuva, temos as cigarras com asas. São poucas as referências icônicas diretas da imagem da cigarra como representação do *mundo natural*⁵⁴ – além destas citadas, especificamente no diário aéreo, temos uma sequência de nove

⁵³ O texto presente nos diários pode ser encontrado integralmente e de forma legível nos anexos desta dissertação. p. 163.

⁵⁴ A. J. Greimas. "Semiótica figurativa e semiótica plástica". in A. C. OLIVEIRA (org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 78.

imagens representando a metamorfose de ninfa à cigarra adulta – todas as outras relações entre *representante* (os próprios diários) e *representado* (a cigarra e sua relação com o tempo) são indiretas, a fim de que o espectador tenha ou desenvolva certas competências para construir o sentido, apenas sugerido, na hora da leitura do trabalho. Analisemos algumas destas imagens recorrentes.

Começemos pelas imagens das árvores que ocorrem nos dois diários. A árvore está presente em todo o ciclo da cigarra. Na sua vida subterrânea o inseto em forma de ninfa se alimenta das raízes; no momento da metamorfose, é na árvore que a ninfa se prende para transformar-se em cigarra adulta e, por consequência, é onde deixa a exúvia como rastro da mudança ocorrida. Também é na árvore que o macho canta e as cigarras se acasalam, e, por fim, são os galhos os locais em que as fêmeas põem seus ovos – que depois caem e voltam à terra para repetir o ciclo.

Em nosso jogo de relações poéticas, estabelecemos que no seu percurso subterrâneo a vida da cigarra é repleta de labirínticos caminhos, que ela tem que superar até voltar à superfície para se metamorfosear em cigarra adulta. Não seria esta uma explicação poética para a longa duração da vida subterrânea da cigarra? Assim o inseto presencia por anos a árvore com suas raízes como labirintos de serpentes que se alimentam da terra. Bachelard cita vários exemplos poéticos como este de Victor Hugo, em que a imagem da raiz é fundida à da serpente: “E a raiz medonha e semelhante às serpentes. Prepara na escuridão tenebrosas ciladas”.⁵⁵

Por este caráter serpentino de “tenebrosas ciladas” tramadas pelas raízes e testemunhadas pelas cigarras, é que aplicamos aos desenhos de árvores também uma *trama*, mas de linhas tortuosas e rápidas. Por cima das linhas, uma mancha de vermelho intenso encobre parte da árvore. Todos esses recursos têm como finalidade estabelecer uma tensão dramática na imagem, por meio do contraste cromático e da instabilidade visual dos gestos das linhas e das manchas. As árvores se escondem atrás da camada de vermelho criando a relação de oposição entre o aparente e oculto, o que reforça a inquietação sentida frente a tais imagens do caderno enterrado.

⁵⁵ Victor Hugo, *Apud.*, G. Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 241.



FIGURA 22 – *Diários de Chuva (terroso I)*, Paulo Faria, 2007-9. 20,5 x 29 cm (aberto).

Basta um traço a mais para realizar e mobilizar a síntese. Basta recordar, por exemplo, que a serpente, no mundo da imaginação material, come a terra⁵⁶, e imediatamente a avidez do carvalho aceita imagens. A verdadeira comedora de terra, a serpente mais terrestre de todas, é a raiz. O devaneio materializante realiza incessantemente uma assimilação da raiz à terra e da terra à raiz. A raiz come a terra, a terra come a raiz.⁵⁷

Em suas observações Bachelard nos fornece mais uma imagem que se repete em nossos diários. Tendo a raiz como metáfora da serpente, no círculo vicioso em que: “A raiz come a terra, a terra come a raiz”, nos deslocamos para a figura mitológica nórdica de *Jormungand*. Trata-se de um dos filhos de Loki, deus das trapaças. *Jormungand*, que também é conhecida como *Serpente de Midgard* ou *Serpente do Mundo*, foi jogada por *Odin* no oceano de *Midgard* como punição à Loki, seu pai. Acreditava-se que de tão grande, a serpente era capaz de circular o mundo e morder sua própria cauda. No fim dos tempos, *Jormungand* comeria o Mundo e seu irmão *Fenris* comeria o Sol; assim tudo começaria novamente. Essa imagem mítica deu origem ao *Ouroboros*, símbolo do eterno retorno e da vida cíclica. Esta serpente que morde a própria cauda surge várias vezes nos dois diários como figura do ciclo da cigarra.

Os labirintos estão entre as imagens de reincidência do livro enterrado, em coerência com as misteriosas árvores e com *Ouroboros*. A saída da vida labiríntica da cigarra é também a saída do *eterno retorno do mesmo*, para o *eterno retorno da diferença*. Na mitologia grega, o labirinto surge com Dédalo. O inventor constrói o labirinto e mais tarde, por castigo, é preso nele com seu filho Ícaro, mas é justamente a invenção do labirinto que obriga a Dédalo inventar asas para sair de lá. Essa aquisição de asas após a árdua e demorada construção de caminhos labirínticos é emprestada de Dédalo e comparada à cigarra, que também passa anos construindo seus percursos tortuosos até a saída e a aquisição de asas, que lhe permite escapar dos desígnios subterrâneos, pois “[...] no labirinto, o ser é ao mesmo tempo sujeito e objeto conglomerados em estar perdido.”⁵⁸ Mas será que

⁵⁶ Nietzsche escreve em *Le gai savoir* (trad. fr. De Albert, p. 19): “O alimento da serpente, a terra!”.

⁵⁷ G. Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 242.

⁵⁸ *Ibidem*,. pp. 162-3.

podemos de fato fugir dos labirintos? Deixemos esta pergunta em aberto, com a reflexão de André Peyronie sobre a natureza do labirinto.

Na Renascença, a tensão que o labirinto parece privilegiar é aquela entre o exterior e o interior. Enquanto o labirinto medieval era ameaçador, mas permanecia externo e alheio, com a pré-renascença italiana do século XIV ele entra na esfera do homem. Por uma espécie de revolução muito significativa, há poetas a quem ocorre pensar que o labirinto talvez esteja tanto dentro de nós como nós dentro dele; ou, ainda, que somos nós que o projetamos para fora. De objetivo ele se faz subjetivo, ou vice e versa; entre espaço interno e espaço externo há correspondência, como entre microcosmo e macrocosmo. Posso escapar a esse de fora que é também o meu de dentro? Estou de qualquer modo envolvido, e a figura se mostra como um embuste sedutor, ou um destino adverso a que é bem difícil escapar.⁵⁹



FIGURA 23 – *Diários de Chuva (terroso I)*, Paulo Faria, 2007-9. 20,5 x 29 cm (aberto).

⁵⁹ A. Peyronie. “Labirinto” In BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

No entanto a imagem do labirinto no livro funciona também como provocação. O próprio livro não seria um labirinto? Assim Borges o pensa. Em alguns de seus contos⁶⁰ o autor apresenta o Livro como um jogo de possibilidades espaço/temporais ora infinitas, ora finitas, mas sempre imensuráveis.

Ts'ui Pen teria dito uma vez: 'Retiro-me para escrever um livro'. E outra: 'Retiro-me para construir um labirinto'. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto.⁶¹



FIGURA 24 – *Diários de Chuva (aéreo I)*, Paulo Faria, 2007-9. 20,5 x 29 cm (aberto).

Agora, mais atentos ao diário aéreo, veremos que nele está presente uma série de imagem referentes à partitura da música *Endless Rain*, de Yoshiki. Temos uma relação direta com o título da música (*Chuva Sem Fim*), o título do trabalho (*Diários de Chuva*) e o fato deste diário aéreo ser exposto diretamente à chuva. Mas além disso, a visão silenciosa da partitura alude ao canto da cigarra no período de chuva e tal escolha se deu, pois, o canto sem dúvida é uma das aquisições aéreas da cigarra. Além do mais, é por sua presença sonora que este inseto se faz visível.

⁶⁰ Por exemplo: *Biblioteca de Babel* (1944), *O jardim de veredas que se bifurcam* (1944) e *O Livro de Areia* (1975).

⁶¹ J. L. Borges. "*Ficções: O jardim de veredas que se bifurcam.*" in *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, volume 1. São Paulo: Globo, 1999. p. 530.

Operamos com uma inversão: no livro, a imagem silenciosa da partitura de uma “chuva sem fim” é capaz de nos remeter ao som da cigarra; no mundo natural, o som do canto da cigarra nos revela sua presença, pois, sua imagem fica na maioria do tempo invisível a nós.

Pela impossibilidade de analisar individualmente as 152 páginas de nossos dois diários, abordaremos, portanto, os conjuntos de procedimentos escolhidos para falarmos sobre o tempo e a memória neste trabalho. Algo comum aos dois livros é que o tempo do fazer extrapola o limite do meu trabalho direto sobre os diários, que, como o próprio nome diz, se dá no ritual cotidiano. Para além do desenho e da escrita do dia-a-dia, o tempo do fazer estende-se ao ato de colocar os cadernos na chuva. Assume-se aí o risco de não poder mais controlar por completo o resultado final do trabalho. Mas é nesse “abandono em vigília” que o próprio trabalho nos surpreende – eis aqui um daqueles artifícios anunciados há pouco em *Armadilhas no tempo* – na ação da chuva sobre os livros é que ela deixa impregnada nas páginas, literalmente, a sua presença.

A ação de colocar um livro exposto ao clima, antecipa em quase 90 anos *Diários de Chuva*. Em 1919, Duchamp deu como presente de casamento a sua irmã Suzanne um livro de geometria, para que ela o pendurasse com barbantes na sacada de seu apartamento. Exposto ao tempo, “[...] o vento deveria virar o livro, escolher ele mesmo os problemas, folhear suas páginas e as despedaçar, [...] o vento o destruiu”.⁶² *Readymade* Infeliz foi o nome dado a este trabalho. Introduzir a idéia de feliz ou infeliz nos *readymades* foi algo que agradou a Marcel Duchamp, achava divertido como idéia “[...] a chuva, o vento, as páginas que voam [...]”⁶³, talvez por dessacralizar o objeto livro. Contudo, expor o livro ao tempo, nos dois sentidos da palavra, traz uma reflexão sobre o fato de se estar também exposto às mesmas ações de transformação que o livro e sobre tal perspectiva, “[...] o tratado levou a sério os fatos da vida”.⁶⁴

⁶² P. Cabanne. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. p. 103.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Harriet e Sidney Janis, “Marcel Duchamp, anti-artist”, in Robert Motherwell (ed.), *the Dada Painters and Poets* (Nova York: Wittenborn, Sshultz, 1951), p. 313. *Apud*. C. TOMKINS. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.238.

Os materiais escolhidos para escrever e desenhar nas páginas dos diários são em sua maioria deléveis em água. Expostos à chuva, os livros têm a água trabalhando nos pigmentos e no papel. Quando uma página encontra a outra, procedem-se espelhamentos, em que um desenho ou escrita imprime-se na página oposta, criando duplos invertidos. Esta sobreposição transparente embaralha um texto no outro e já não podemos ler um sem o seu duplo contrário. Ainda sobre o efeito de transparência, percebemos que a água faz com que a tinta atravesse a página e apareça como um fantasma em seu verso. Lembramos então que o livro tradicional, não subvertido, prevê no seu manuseio que uma página venha após a outra, mas, em *Diários de Chuva*, as páginas anteriores e posteriores contaminam-se. Do mesmo modo que o tempo passado (anterioridade) e futuro (posteridade) se insinuam e contaminam o presente.

Especialmente no diário aéreo, percebemos o escorrimento da escrita no mesmo sentido do aforismo de Heráclito, “*A natureza ama se escorrer*”. Este amor ao qual o pré-socrático se refere é o da impermanência, onde a chuva se encarrega de escoar a imagem fixada do livro. Tradicionalmente o livro é este lugar do registro, da história – e o diário, em especial, é onde escrevemos para não nos esquecermos. No nosso caso, o diário na chuva torna-se uma metáfora visual do que de fato é a memória: uma impossibilidade de apreensão do passado, a não ser como rastro, escorrimento e continuidade.

Não se trata de um pessimismo pela duração e elogio ao que é vago; pelo contrário, de uma tomada de consciência do caráter de efemeridade das coisas. Todos sentem este escoamento, mas muitos se esquivam desse confronto por um medo existencial. Ao negarmos isto, nada muda e continuaremos escorrendo, só que alheios ao mundo. Contudo, se afirmarmos nosso caráter fugaz, podemos aproveitar nossa duração sem niilismos. Marcel Broodthaers, em 1969, faz um vídeo chamado *La Pluie (projet pour un texte)*, nele, o artista tenta escrever num livro em branco, usando uma pena, enquanto chove. Este lindo exercício é de uma ação no tempo, onde tinta e escritor escorrem, sobrando apenas uma escritura no tempo do vivido.



FIGURA 27 – *La Pluie (projet pour un texte)*, Marcel Broodthaers, 1969. 2', vídeo em 16mm.

Outro artista fundamental para a discussão da relação entre o livro de artista, o tempo e a memória é o alemão Anselm Kiefer. Bem, sabe-se que o livro tradicional, por si só, tem um tempo e uma memória, seja pela conformação do objeto, em que uma página sucede a outra, seja por sua estrutura de linguagem, onde um morfema junta-se ao outro, linearmente, para construir o sentido de uma oração, ou seja, pela ação da leitura onde estamos sempre lembrando do que lemos na página anterior para entender a seguinte. No entanto Paulo da Silveira nos diz que:

[...] num livro de artista, sua inerência especial deve estar projetada do seu objetivo: ele se propõe a um desfrute além da leitura convencional (ou tradicional). O livro de artista não é, absolutamente, literário (embora possa conter literatura). O tempo pode estar além da elocução. Pode estar na sua realidade cronológica (histórica). Pode estar no momento perceptivo do fruidor. Pode ser a duração de seu próprio desfrute, ou sua própria proposta (assunto). Em todo caso, sua evidência estará potencializada pela concepção plástica da obra, na qual a estrutura é um predicado semântico.⁶⁵

Na estrutura plástica dos livros de Kiefer a grande dimensão e a forma irregular e ondulada são importantes, porém, são nos materiais utilizados que o artista evoca as acepções temporais de uma marca deixada como escrita do tempo na matéria. A utilização do chumbo, terra, galhos como suportes significantes reforça o interesse de sua obra para esta pesquisa.



FIGURA 28 – *A vida secreta das plantas*, Anselm Kiefer, 2002. Livro de concreto. 190 x 140 x 15 cm (fechado).

⁶⁵ P. Silveira. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2000. p. 73.



FIGURA 29 – *Steigend, steigend sinke nieder*, Anselm Kiefer, 2006. 150 x 100 cm (fechado).



FIGURA 30 – *Diários de Chuva (terroso I)*, Paulo Faria, 2007-9. 20,5 x 29 cm (aberto).

Depois de *Diários de Chuva*, a relação entre tempo e matéria torna-se urgente nesta pesquisa. Para que possamos continuar nossas discussões referentes ao ciclo da cigarra e suas questões plásticas, precisamos considerar as materialidades pelas quais ela passa: terra, ar e água. Percebemos a necessidade de aprofundarmos nosso trabalho nesta direção, para que a matéria, em suas qualidades, nos ajude a vivenciar esta complexa abstração que é o tempo.

2 – MATERIALIDADES

Quando estudamos o tempo, alguns autores como Comte-Sponville justificam que a matéria só é no tempo e o contrário não é verdadeiro. Uma hierarquia é criada nesse momento. Mas este trabalho não tratará dessa forma a relação tempo/espaco ou espaco/tempo; essa hierarquia não nos importa. O que estamos buscando com a pesquisa desses temas são imagens poéticas e, no secreto jogo das imagens, as posições mudam sem cessar. Além do mais, admito certa limitação ou mesmo desinteresse de pensar o tempo sem a matéria. Ora, onde mais senão na matéria, essa abstração que chamamos de tempo se corporifica tornando-se tangível? Temos a consciência do tempo, mas enquanto o sentimos em nosso corpo ele se abala.

Como já vimos em Bergson, existe um *tempo qualitativo* que é como nossa consciência sente o fluxo temporal, estendendo-o, expandindo-o, comprimindo-o. Tal tempo qualitativo é chamado de duração e determina a diferença entre os seres por seu modo próprio de durar. Dadas as diferentes qualidades da matéria, podemos dizer que o tempo nela também é diferente. Minha pele afinará e meus ossos se esfacelarão; ambos serão pulverizados antes que o mesmo aconteça com o granito. Sendo assim, o próprio conhecimento que temos sobre o comportamento dos materiais vem intumescido de tempo. É justamente a investigação dessas características específicas das diferentes materialidades, que nos levará ao percurso em direção às imagens poéticas. E através da observação, da análise e embate com os materiais, desenvolveremos o trabalho teórico-prático.

Gaston Bachelard dedicou grande parte de sua produção literária à fenomenologia da imaginação, onde investigava a formação e reverberação das imagens na poesia. E nos ensina que:

A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como

uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma *imaginação aberta*.⁶⁶

A esse conjunto de escritos sobre fenomenologia da imaginação ele deu o nome de *Obras Noturnas*, sendo algumas delas: *A psicanálise do fogo (1938)*, *A água e os sonhos (1942)*, *O ar e os sonhos (1943)*, *A terra e os devaneios da Vontade (1948)*, *A terra e os devaneios do repouso (1948)*, *A poética do espaço (1957)* e *A poética do devaneio (1962)*. Como acabamos de ver, Bachelard dedica-se à reflexão sobre a relação entre a matéria e o sonhador de imagens. O filósofo tem como objeto os versos dos poemas e as imagens que eles geram. Como já anunciamos antes, para este trabalho utilizaremos a história natural da cigarra e veremos o que evoca em sonhadores de imagens como nós essa história repleta de materialidades.

[...] toda matéria imaginada, toda matéria meditada, torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade. Esta intimidade é considerada remota; os filósofos nos explicam que ela nos será sempre oculta, que mal se retira um véu estende-se um outro sobre os mistérios da substância. Mas a imaginação não se detém ante essas boas razões. De uma substância ela faz imediatamente um valor. As imagens materiais transcendem portanto de imediato as sensações. As imagens da forma e da cor podem muito bem ser sensações transformadas. As imagens materiais nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente. As imagens materiais substancializam um *interesse*.⁶⁷

Percebemos que durante sua trajetória, a vida desse inseto é marcada principalmente por três matérias: a terra, a água e o ar, sendo que há um momento de interseção físico e poético, entre os elementos. Como a vida da cigarra é constituída por um ciclo extremamente definido, poderíamos começar por qualquer ponto dentro dele. Começemos, portanto com aquilo que é ao mesmo tempo o começo e o fim. *Fim*, pois no momento em que terminam de por os ovos nos galhos das árvores, as fêmeas morrem e caem no chão. *Começo*, porque as larvas depois de eclodirem dos ovos também caem no solo e se enterram, saindo de lá depois de

⁶⁶ G. Bachelard. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 3.

⁶⁷ _____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3.

cinco anos⁶⁸. O que se passa com a cigarra do estado larval ao estado de ninfa é quase desconhecido pelos pesquisadores, dada a dificuldade de visualizar seus hábitos; tal dificuldade se dá pelo fato de estarem no subterrâneo. A essa vida obscura e de materialidade terrosa dedicaremos certa atenção, traçando relações e construindo metáforas e metonímias com o segredo e o labirinto.

Depois de um longo período vivendo debaixo da terra a cigarra sai, e, em aproximadamente duas horas, conclui seu processo de metamorfose. Uma ascendência vertiginosa depois de anos de lentidão. Nessa metamorfose a *ninfa* deixa sua exúvia e “troca” suas garras de escavação por um par de grandes asas translúcidas. Os machos, nessa ocasião, desenvolvem a habilidade do canto. Neste momento de tripla aquisição aérea (ascensão, asas e canto) voltaremos a atenção aos devaneios da leveza, mas também de uma dispersão.

Quase que simultaneamente com esse inseto que emerge, temos o fenômeno do período da chuva no cerrado⁶⁹. Associa-se, portanto o surgimento da cigarra e seu canto ao fim de uma forte seca. As árvores, antes retorcidas e sem folhas, rapidamente ganham um aspecto verdejante com as primeiras chuvas. A chuva é uma presença esperada e o canto da cigarra anuncia e celebra esse acontecimento. Não podemos deixar de comentar que há também um apagamento na sobreposição da seca. As águas lavam e levam embora a sensação de aridez com a mesma rapidez que os brotos verde-claros crescem no tronco cinza. Nessa vida aquosa da cigarra tomaremos o sentido de suspensão e apagamento; as águas da chuva como fluxo do tempo e da memória, incessante e intermitente, também remontam um ciclo bem marcado de ascendência e queda.

Não podemos nos afastar da fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty quando estamos buscando fazer um capítulo sobre a materialidades e o sentido evocado por elas. Fundamos esta pesquisa na ética de estar no mundo,

⁶⁸ No caso das espécies de Brasília. Outras podem ficar até dezessete anos debaixo da terra antes de retornar à superfície.

⁶⁹ O cerrado é a segunda maior formação vegetal brasileira. Estendia-se originalmente por uma área de 2 milhões de km², abrangendo dez estados do Brasil Central. Típico de regiões tropicais, o cerrado apresenta duas estações bem marcadas: inverno seco e verão chuvoso. Com solo de savana tropical, deficiente em nutrientes e rico em ferro e alumínio, abriga plantas de aparência seca, entre arbustos esparsos e gramíneas, e o cerradão, um tipo mais denso de vegetação, de formação florestal. In <http://www.portalbrasil.net>

considerando que para tal se faz o exercício de uma observação minuciosa das/nas coisas, buscando adentrá-las e viver no interior delas, onde abri-las é abrir-se.

Encontramos aqui, pela primeira vez, essa idéia de que o homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito *com* corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas.⁷⁰

Todo esse interesse pela matéria é na realidade um interesse por habitar as coisas e o mundo. Ao perceber o elemento em sua especificidade, em sua alteridade, ou seja, ao experimentá-lo, o descolamos da paisagem uniforme do olhar utilitário, corriqueiro e prático. Nosso papel é “[...] *redescobrir esse mundo em que vivemos mas que somos sempre tentados a esquecer*”.⁷¹ Pois, “*É à experiência que nos dirigimos para que nos abra ao que não é nós*”, assim afirma Merleau-Ponty numa nota de *O visível e o invisível*. Tal afirmação, nos mostra a postura de experimentar o mundo como alteridade, deste modo nos levando à consciência de um “outro”; mas para haver um “outro” deve ao mesmo tempo haver um “eu”. E é isso que nos é ensinado; olhar para o outro é descobrir-se. Francis Ponge, nos mostra um pouco desta relação entre sujeito e mundo; o abismo no qual o objeto observado se abre, figura nosso encontro com o mundo e é impossível viver essa união sem que se abram abismos em nós.

Que faz um homem que chega à beira do precipício, que tem vertigem? Instintivamente, olha para o que está mais perto – vocês já fizeram isso, já viram fazer. É simples, é o que há de mais simples. Fixamos o olhar no degrau imediato ou no parapeito, na balaustrada, num objeto fixo, para não ver o resto [...] O homem que vive este momento não vai fazer a filosofia da queda ou do desespero [...] Olhamos muito atentamente um pedregulho para não ver o resto. Mas acontece que o pedregulho se entreabre, por sua vez, e se torna também um precipício [...] seja qual for o objeto, basta querer descrevê-lo, ele se abre por sua vez, torna-se um abismo [...]⁷²

Tal presentificação é um dos princípios que se tem buscado nas artes visuais desde o modernismo. Um estado de pertencimento não só do sujeito, mas da obra de arte como obra no mundo, apresentando-se não mais como uma virtualidade

⁷⁰ M. Merleau-Ponty. *Conversas-1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 17-8.

⁷¹ *Ibid.*, p. 2.

⁷² F. Ponge. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. pp. 107-8.

representativa, mas como presença material, cromática, eidética. Em seu texto falando da pintura *Winsor*, de Robert Ryman, Vicente Martinez Barrios nos aponta a continuidade do pintor às rupturas iniciadas por Manet e Cézanne. Estas rupturas dizem respeito justamente às questões acima, sobre a presentificação da obra de arte enquanto objeto no mundo.

A pintura nos confronta e passa a adquirir uma dimensão própria, uma presença, fazendo-se presente como os objetos do mundo. Essa talvez seja a maior contribuição dada pela pintura neste século (séc. XX): a descoberta da presença como uma qualidade a ser explorada.⁷³

Este vigor da apresentação do material como gerador de significado próprio a partir do século XX não se apresentará apenas no campo da pintura, onde a tinta a óleo deixa de figurar madeira, metal, céu, carne para figurar a si mesma, apresentando-se em sua condição de tinta e não representando um outro material. Do mesmo modo, os artistas passam a apresentar os próprios materiais como tais. Por exemplo, Arthur Barrio constrói o sentido de seu trabalho com a própria matéria; a carne de seu livro é pura presença.



FIGURA 31 - *Livro de carne*, Arthur Barrio, carne, 1977-98.

É nesse horizonte que buscamos, aqui, explorar os significados da matéria em determinados contextos. Nesta pesquisa investigaremos a terra, o ar e a água, mas não se trata de terra, ar, e água quaisquer, mas específicos e inseridos no universo poético, artístico deste trabalho. Uma terra vermelha e seca, o ar onde o

⁷³ V. M. Barrios. “A eloquência da pintura de Ryman”, In *Semióticas*. p. 299.

som se propaga e há ascensão da cigarra e a água da chuva que cai renovando tudo com seu movimento.

2.1 – MEMÓRIAS TERROSAS (O RECOLHIMENTO)

A própria Terra que, sozinha, gera todos os seres, alimenta-os e depois recebe deles novamente o gérmen fecundo.

- Ésquilo, *Coéforas* 127-128.

Tudo, pois, que rasteja partilha da terra.

- Heráclito.

A cigarra⁷⁴ é um ser que se oculta. Grande parte de sua vida se passa no interior da terra. Matéria opaca, exceto quando em forma de vidro, cristais e gemas; mas não traremos destas especificidades da terra nesta pesquisa. Como já foi dito, os entomólogos pouco sabem sobre os hábitos naturais da vida subterrânea da cigarra, que representa mais de 70% de sua existência. Portanto, cabe a nós imaginar essa vivência, pois como diz a célebre frase de Jean-Paul Sartre: “é preciso inventar o âmago das coisas, se quisermos um dia descobri-lo.”⁷⁵

Quando a larva da cigarra cai da árvore, a única coisa que ela sabe é que deve cavar o chão, adentrar na matéria terrosa. Sem dúvida trata-se de um movimento de preservação e sobrevivência, mas não podemos deixar de ver aí um movimento de intimidade. Tratamos aqui da intimidade obscura e profunda do recolhimento. Percebamos que ao cavar para baixo a cigarra nos carrega para uma viagem às imagens das profundezas.

Esconder é uma função primária da vida. É uma necessidade ligada à economia, à constituição de reservas. E o interior tem funções de trevas tão evidentes que se

⁷⁴ Em vários momentos deste trabalho a cigarra e outros elementos, mesmo inanimados, são dotados de desejos humanos, de um certo psiquismo. Isto se dá porque o que interessa nos seres e nas coisas é um tipo de relação aprioristicamente humana. Trata-se de uma parcela de humanidade que depositamos no mundo como conceitos e que depois colhemos como diferença. Aquilo no qual não nos reconhecemos, na dimensão humana, torna-se a nós completamente alheia e impossível de significar. O que fazemos aqui é assumir uma postura alegórica.

⁷⁵ Jean-Paul Sartre, *apud*, G. Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 20.

deve dar a mesma importância a um esclarecimento e a um obscurecimento para classificar os sonhos de intimidade!⁷⁶

Voltando às imagens utilizadas nas mitologias religiosas é inevitável depararmo-nos com os infernos, o que nos mostra que as profundezas da terra têm em nós um sentido moral. São vários os exemplos, o Hades⁷⁷ na mitologia greco-romana e o inferno judaico-cristão. Sobre o último podemos citar: a Bíblia Sagrada⁷⁸, a Divina Comédia⁷⁹ (Dante Alighieri) e O Paraíso Perdido⁸⁰ (John Milton) – tais textos em seu tempo foram inspirações temáticas de Hieronymus Bosch, Rodin, Doré, Borguereau, que a partir de tais fontes literárias construíram suas imagem de agonia. Assim, não nos faltam exemplos das representações dos infernos como lugares de danação, onde todas essas imagens se encontram no subterrâneo. Estas citações nos mostram que o percurso terrroso da cigarra tem em nós, em nossa cultura literária e imagética, o peso da terra, um esmagador peso de morte. “*No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás*”.⁸¹

É forte a imagem de medo que nos causa o subterrâneo e não saberia precisar se tais mitologias geraram este medo ou se trata de um medo natural da escuridão e da clausura que nos levou a tais mitos. Lancemos a atenção às

⁷⁶ G. Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 09.

⁷⁷ Mais especificamente o Tártaro: é o local mais profundo das entranhas da terra, localizado muito abaixo do próprio Hades [...] o Tártaro se tornou o local de suplício permanente e eterno dos grandes criminosos, mortais e imortais [...] é no tártaro que diferentes gerações divinas lançam sucessivamente seus inimigos, como os Ciclopes e depois os Titãs. BRANDÃO, Jucinto de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. p. 186.

⁷⁸ (Deuteronômio, 32:22) Porque um fogo se acendeu na minha ira, e arderá até ao **mais profundo do inferno**. (Isaías, 14:15) E contudo levado serás ao **inferno, ao mais profundo do abismo**. (Provérbios, 9:18) Mas não sabem que ali estão os mortos; os seus convidados estão nas **profundezas do inferno**.

⁷⁸ Inferno - Canto XXXII:
que ao fim do fosso só convir presumo,
[...]

a descrição do fundo do Universo
[...]
Ao chegarmos do fosso ao fundo escuro,

⁷⁹ Canto I:
Deus, coa mão cheia de fulmíneos dardos,
O arranjou de cabeça ao fundo Abismo. [...]

És tu, arcanjo herói! Mas em que abismo
Te puderam lançar!

⁸⁰ Gênesis 3:19, Bíblia Sagrada.

características materiais da terra: a escuridão nos é proporcionada pela opacidade do material e a clausura sentida vem do peso, próprio de sua alta densidade.

A água e o ar são a nós diretamente vitais, e, no cotidiano, incorporamos tais materialidades. Já a terra nos é cotidiana por sua resistência; a terra tem a força da gravidade que nos puxa diariamente para seu centro. Por oposição a ela é que sustentamos nossas moradas e a nós mesmos; por uma força exercida contrária a nossos pés é que nos movimentamos.

A densa oposição vivida e a escuridão natural a seu interior nos fazem pensar a terra como espaço do grande segredo, tão poderoso que somente uma matéria terrosa de oposição constante e escuridão interna poderia abrigar. Estão debaixo da terra as estruturas que se quer ocultar, as masmorras, os aquedutos, esgotos. Mas também estão outros segredos fantásticos e terríveis como labirintos ou tesouros enterrados. Enfim, falamos da terra como a intimidade do segredo, a materialidade do ser oculto ou que se oculta. Bachelard nos diz o seguinte sobre esta força de esmagamento:

A terra oferece antros, tocas, grutas, vindo a seguir os poços e as minas onde se vai por coragem; aos devaneios do repouso sucedem vontades de escavar de ir mais profundamente dentro da terra. Toda essa vida subterrânea – ou tranqüila ou ativa – causa em nós pesadelos de esmagamento, pesadelos de passagens estreitas.⁸²

Estas passagens estreitas comentadas por Bachelard têm grande importância para este trabalho. As fendas e as fissuras são caminhos para uma memória que se acreditava (ou que se queria?) ter esquecido completamente, mas que em algum momento vem à tona. “A terra é um elemento muito apropriado para ocultar e manifestar as coisas que lhe são confiadas”.⁸³ O sentido da fissura é o caminho à imagem labiríntica, por onde o sonhador sempre se insinua; a fissura, nesta acepção, é a sedução para um devaneio labiríntico. Aquele que “entra” na fenda

⁸² G. Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 195.

⁸³ Le cosmopolite. Op. cit. G. Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 1.

sabe que está entrando em um interior, interioriza-se. Como se a curiosidade de querer ver o que há dentro das coisas fosse maior que a angústia de adentrá-las.

Em *Les secrets de la maturité* [Os segredos da maturidade], Hans Carossa escreve (trad. fr., p. 104): “O homem é a única criatura da terra que tem vontade de olhar para o interior de outra.” A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão *aguçada*, a visão *penetrante*. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode *violiar o segredo* das coisas ocultas. A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se *deve* ver, formam-se estranhos devaneios *tensos*, devaneios que formam um vinco entre as sobrancelhas. Já não se trata então de uma curiosidade passiva que aguarda os espetáculos surpreendentes, mas sim de uma curiosidade agressiva, etimologicamente inspetora.⁸⁴

Não se entra por acaso num labirinto, numa mina, num esgoto; há sempre uma fresta pela qual se passa antes, há um momento de deixar-se perder. Este movimento faz lembrar a palestra de Frederico Moraes, a propósito de Cildo Meireles, em 2008. Nesta palestra o crítico diz que o artista tem a *síndrome do garimpeiro*, deseja achar o que não perdeu. Neste sentido podemos olhar o trabalho *Shibboleth*, da artista colombiana Doris Salcedo. Em 2007 ela fez uma fenda de 167 metros de comprimento no chão da Tate Modern, em Londres. O espaço aberto pela artista é lido aqui como uma fissura que suga o passante, não de súbito, mas justamente pela curiosidade lenta de olhar a profundidade da rachadura. O desejo, faz com que o transeunte se incline em direção ao abismo que se abre e, deste modo, literalmente, tente ver o que há no interior da fenda. E como já vimos, se trata de um movimento; o movimento de se voltar ao interior das coisas (e dos seres) é um movimento na realidade de adentrar-se, de criar uma expansão interna. E neste sentido, mais uma vez, a sincronia com a obra pode gerar a fenda pela qual passamos antes de alcançarmos nossos labirintos subterrâneos que chamaremos aqui de *memórias terrosas*. Um tipo específico de recordação lenta e latente – diria, até viscosa –, como os túneis que as minhocas fazem para que a terra respire.

⁸⁴ G. Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. pp. 7-8.

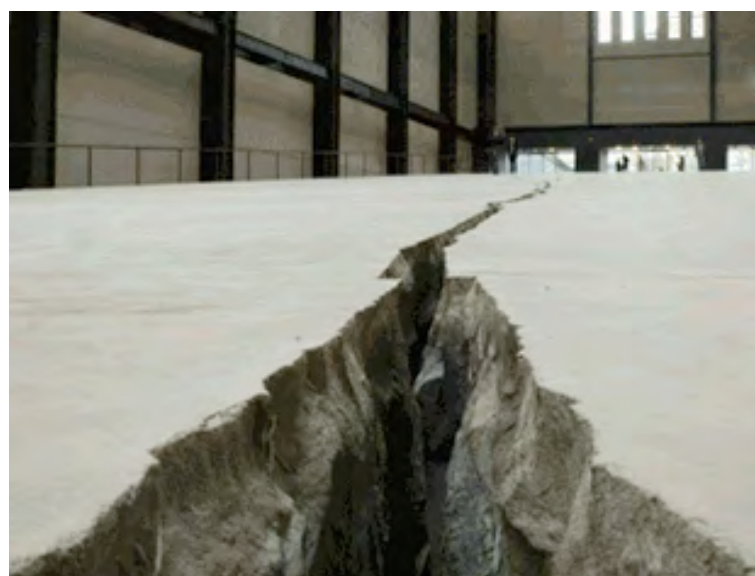
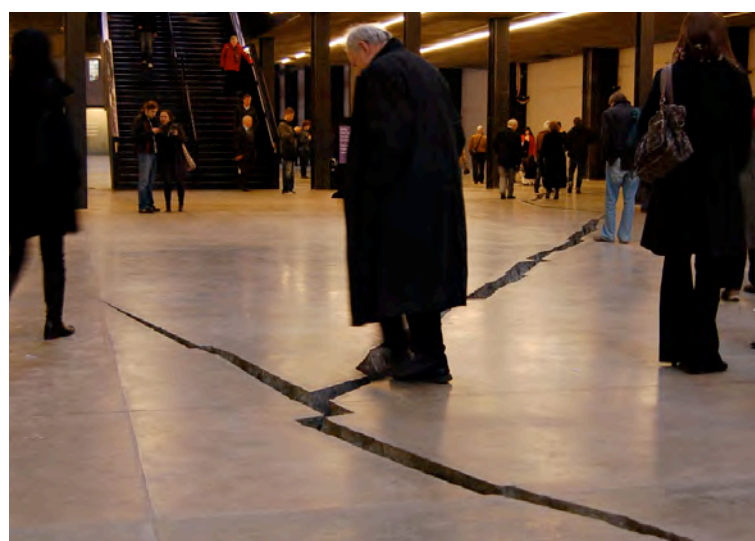


FIGURA 32 - *Shibboleth*, Doris Salcedo, 167m, 2007. Tate Modern, Londres. (Vista Geral e Detalhes).

Além disso, *Shibboleth*⁸⁵ não se trata de uma fenda qualquer, em qualquer lugar, em qualquer tempo. Ela está em uma das mais importantes galerias de arte, na capital de um dos principais países da Comunidade Européia, poucos anos após o atentado de 11 de setembro de 2001. Neste contexto, a rachadura proposta por Salcedo se dá onde não deveria haver “abalos sísmicos” – a fenda que se abre questiona o estatuto de segurança garantido pelos grandes centros de poder. Sobretudo, figura a iminência da ruína, da ruptura, da falência do sistema vigente e aparentemente infalível. Esta fenda demarca, acima de tudo, um lugar de fala; pois, o termo *Shibboleth* é usado para diferenciar diferentes grupos humanos a partir de uma especificidade linguística, geralmente, para atuar de forma hostil contra os reconhecidos como diferentes.

2.1.1 – Fenda Habitada



FIGURA 33 - *Fenda Habitada*, Paulo Faria, 2008. Espaço Piloto, Brasília, Brasil. (detalhe)

⁸⁵ No Velho Testamento, em Juízes 12: 1-15, está escrito que esta palavra foi usada para distinguir entre duas tribos semitas, os *gileaditas* e os *efraimitas*, que se encontravam em confronto. Os *gileaditas*, vencedores da contenda, bloquearam todas as passagens para o Rio Jordão a fim de evitar que os *efraimitas* sobreviventes pudessem escapar. Os soldados sentinelas exigiam que todos os que por lá passassem pronunciassem a palavra "shibboleth", mas como os *efraimitas* não tinham o fonema /x/ em seu dialeto, só conseguiram pronunciar "sibboleth", utilizando o fonema /s/ na primeira sílaba, sendo assim reconhecidos e executados.

Lembremos que a cigarra é um ser que se racha nele mesmo. Ao passar de ninfa à cigarra adulta, processo de metamorfose chamado *ecdise*, ela se abre para que do interior de si surja uma nova exterioridade. O que resta é a exúvia, a casca abandonada, como vestígio do ser fendido que continuou seu percurso. A partir das questões levantadas anteriormente, apresentaremos o trabalho prático *Fenda Habitada*. Esta obra foi primeiramente desenvolvida e executada para o projeto *Fora do Eixo*, sendo exposta na Galeria Espaço Piloto, da Universidade de Brasília, em 2008. A princípio, tratou-se de um *site-specific*, pois a proposta inicial do trabalho era ocupar uma grande parede da galeria citada, em conjunto com outros artistas. No centro da parede há uma coluna de 30cm de largura que vai do chão ao teto. Entre a coluna e as paredes ao seu lado, existe um espaço de 8 mm de largura e uma profundidade indefinida. Foram escolhidas justamente estas duas fendas para desenvolver o trabalho. Tais características arquitetônicas apresentam-se como ruídos visuais que quebram o procurado silêncio branco das paredes da galeria. As duas fendas verticais, conformadas como linhas escuras e profundas, se destacam, por contraste, da parede branca.



FIGURA 34 - *Exúvia*, Paulo Faria, 2008.

O trabalho consiste em 20 desenhos de dimensão 5 x 5cm, reproduzidos em impressora laser (tipo Xerox) 25 vezes cada, sobre papel croquis 41g/m², totalizando

500 pequenas reproduções. Houve a pesquisa e teste de outros tipos de suportes para a impressão como: papel vegetal, papel-manteiga e papel de seda. Mesmo todos eles tendo um certo tipo de semitransparência interessante para esse trabalho, a gramatura se tornava um problema. Os dois primeiros (papel vegetal e papel-manteiga) eram duros demais e, ao serem embolados, formavam pontas demasiadamente agressivas ao toque, principalmente nas ações de desembolar e re-embolar. Já o papel de seda era fino demais para os mecanismos de “puxar” das máquinas copiadoras. A partir da escolha do papel croqui 41g/m², as reproduções foram emboladas e colocadas aleatoriamente nas fendas, mas de modo que pudessem ser retiradas com a ponta dos dedos ou por uma pinça apoiada em dois pequenos pregos na coluna.

Os desenhos são de tons entre o preto e branco e formam sequências narrativas que variam de três a cinco cenas, sendo todos relacionados de alguma forma com imagens aéreas: pássaros, balões, insetos voadores... Por mais que este trabalho seja predominante *terroso*, em função da escolha de fendas como princípio poético, são imagens *aéreas* as escolhidas para compor tal trabalho, tal escolha se dá a partir do seguinte devaneio:

Ao pensar a fenda, somos guiados às imagens da escuridão, imagens de seres reais ou imaginados que habitam estas fendas. Quem despreocupadamente enfia a mão em uma fenda? O pavor desse desconhecido vem em parte de nossa experiência com a morada dos insetos. Especificamente dentro da arquitetura íntima da casa deveríamos estar livres de tais medos, mas é justamente na casa, em suas frestas escuras, das rachaduras das paredes e do chão, vemos esta vida das fendas. É como se nossa casa se multiplicasse em várias outras moradas, às quais somos alheios na maior parte do tempo. Tais fissuras nos apontam uma indesejável vida doméstica (baratas, lacraias, formigas, escorpiões...). Por que então a escolha das imagens de temas aéreos e não desses seres repugnantes? Ora, além de fugir desse óbvio, que seria reiterar a figura da fenda com temas que já fazem parte do nosso imaginário lançamos a pergunta: o que mais habita essa fenda?

Ainda no espaço onde esse trabalho foi desenvolvido pela primeira vez, as fendas sopravam uma pequena brisa de dentro para fora e esse acontecimento ordinário gerou a reflexão sobre esse outro personagem que não chega a ser um

morador da fenda, mas um passante constante. O vento. As imagens aéreas figuram as histórias sussurradas por ele ao passar pela fenda; notícias que só chegarão a ela por esse persistente arauto e que de alguma maneira o trabalho *Fenda Habitada* materializa.

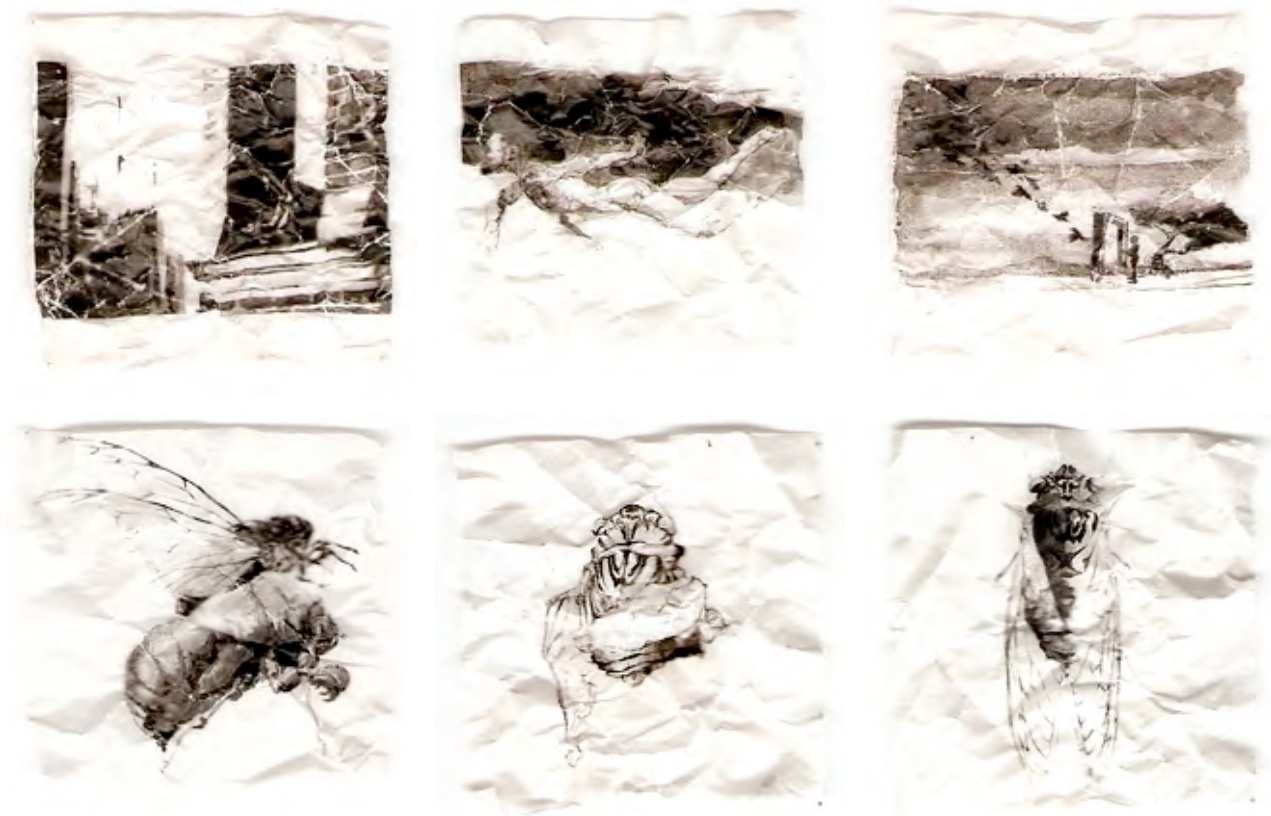


FIGURA 35 - *Fenda Habitada*, Paulo Faria, 2008. Espaço Piloto, Brasília, Brasil. (detalhe dos desenhos)

A quantidade de cópias e número de imagens diferentes são pensados de modo a serem suficientes para ocupar os espaços da fenda escolhida e causar a sensação de múltiplos. Assim como esta, todas as outras escolhas são fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. O papel utilizado, por exemplo, tem características específicas. Vejamos:

Trata-se de um papel muito fino e semitransparente, causando uma translucidez um tanto embaçada e que, ao ser dobrado, gera linhas brancas nos vincos, formando uma trama orgânica em sua superfície. O papel assemelha-se em tamanho, forma e textura, ao que reveste várias balinhas. Esta relação prosaica foi

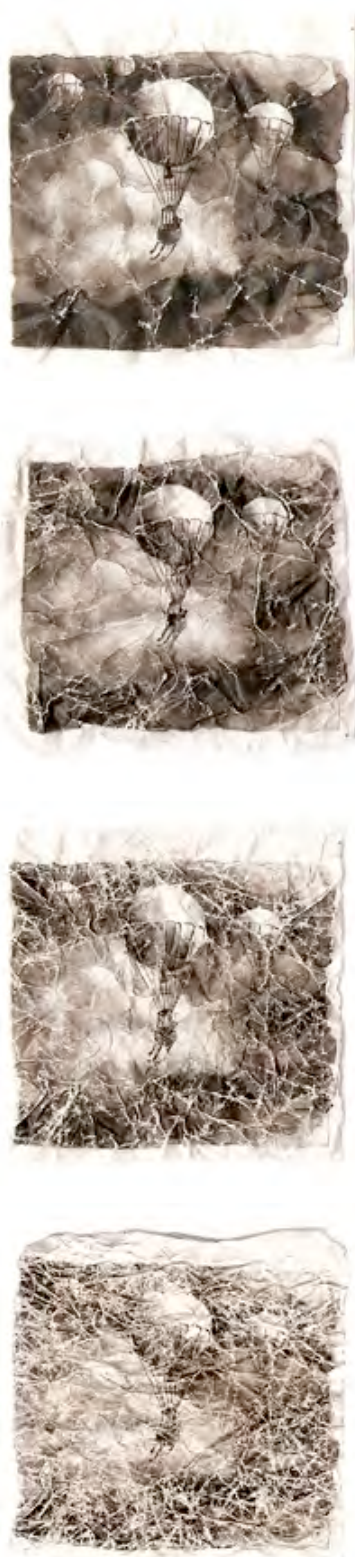


FIGURA 36 - *Fenda Habitada*, Paulo Faria, 2008. Espaço Piloto, Brasília, Brasil. (detalhe de um desenho amassado)

feita, sobretudo, para gerar um reconhecimento cotidiano na ordem da escala e do tato⁸⁶ em relação aos pequenos papéis de balas. Comumente, ao terminar de desembulhar uma balinha e colocá-la na boca, embolamos seu papel, então ou o jogamos em um lixo, colocamos no bolso, mantemos na mão por um tempo, depositamos em algum espaço apertado ou em alguns casos menos cuidadosos, jogamos no chão. São ações corriqueiras que, geralmente, passam despercebidas em nosso cotidiano. Em *Fenda Habitada*, as decisões sobre a forma e a pequena gramatura do papel permitem que a atitude de desdobrar e redobrar pareça natural, sem oferecer resistência, como fazemos quando desembulhamos uma balinha. Contudo, sempre que a ação de embrulhar e desembulhar é repetida algo acontece... a imagem se perde um pouco.

Neste sentido há uma certa inversão do que comentamos antes sobre as imagens da fenda. Quando observamos que alguns habitantes das fendas comumente nos diminuem as posses, agora fazemos o mesmo ao retirar as imagens da parede ou mesmo no simples ato de abrir e fechar o papel. Por roubo, quando tiramos os papéis e levamos, ou por desgaste, quando desdobramos, dobramos e devolvemos, nós diminuimos as posses da fenda, tiramos dela suas histórias aéreas.

⁸⁶ “[...] é verdade que o tato, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do “corpo” a da “alma”, visa, no final da contas, a conjunção do sujeito e do objeto, única via que conduz à *esthesis*.” A. J. Greimas. *Da imperfeição*. p. 85.

O *toner* da impressora *laser* gera uma superfície de tinta não absorvida, ao contrário das impressoras a jato de tinta onde a tinta é em parte absorvida pelo papel. Deste modo, à medida que sucessivas dobraduras são feitas, a tinta se solta pouco a pouco da superfície. A perda de pigmento, as linhas brancas se tramando e sobrepondo um desenho labiríntico à imagem e o desgaste da matéria que substitui a transparência pela opacidade, pode gerar em nós a poderosa sensação do tempo e da memória que escapam. Memória de uma ação sobre a matéria e das histórias aéreas que pouco a pouco a fenda vai esquecendo, pelo tempo do uso e do desaparecimento. Neste caso, quanto mais se olha, mais se perde, pois para olhar devemos agir sobre o papel e essa ação, como vimos é de apagamento.

Este é um trabalho que exige uma maior atenção do observador. Em primeiro lugar ele precisa achar o trabalho, que se encontra dentro da fenda, e, por falta de contraste entre a cor da parede e do papel, pode passar completamente despercebido para um olhar menos atento. Em um segundo momento, após ter percebido que as bolinhas de papel emboladas tratam-se de um trabalho – geralmente indicado por uma pequena etiqueta contendo as informações técnicas sobre a obra – esse sujeito terá que tomar a decisão de retirar os papezinhos da fenda. Tal decisão é instigada por uma pinça colocada próximo ao trabalho. Uma vez na mão, o papel ainda se oculta por estar embolado; um conjunto de indícios informam o caráter de segredo e intimidade contidos naquela forma que se fecha sobre si mesma. Ao desembulhar o papelzinho, o sujeito, a quem esse trabalho se enuncia, verá que se trata de uma imagem aérea, um pequeno desenho, geralmente uma aguada de nanquim. Uma vez apreendida essa imagem – ou várias delas se esse sujeito continuar a tirar papéis da fenda –, o trabalho chegaria ao seu fim, teria cumprido sua função; entretanto, não é o caso deste. Vejamos algumas possibilidades de continuidade deste percurso:

- a) Tem-se a opção de embolar novamente e devolver à parede, como se nada tivesse acontecido. Mas ao embolar e devolver à fenda, o próprio sujeito, por meio de sua ação, passa a ser ao mesmo tempo enunciador e enunciatário do trabalho, passa a interferir materialmente no trabalho, pois imprime na matéria do papel o rastro de uma vivência que foram esses atos de achar, tirar, desembolar, ver, embolar e

devolver. O próximo que sacar este papel desgastado da parede terá uma matéria mais impregnada de tempo.

- b) A outra opção é levar o desenho embora e tê-lo para si. Se guardado temos pelo menos três variantes. A primeira seria deixar o desenho sempre desenrolado, retirando dele o seu recolhimento, introspecção e timidez formal. Isso aconteceria geralmente guardando os papéis dentro de um livro, agenda ou carteira. A segunda seria manter o papel na forma que foi “encontrado” e desembulhar a folhinha apenas quando sentir saudade. Depois voltar a embrulhá-la – ação que, como já vimos, causa na matéria um desgaste constante e pela insistência de rever, leva ao desaparecimento. A terceira seria esquecer o papel no bolso por um tempo, como normalmente fazemos com os papéis de bala e, ao abri-lo em busca da imagem, se deparar com o apagamento quase completo do desenho por causa da fricção entre o papel e o tecido do bolso.

Percebamos que em todos os casos há perdas, e estas perdas fazem parte do próprio trabalho. Quando lidamos com o tempo, a memória e a intimidade, falamos sobre estas perdas. Assim como vimos no começo deste capítulo sobre materialidades, é na matéria que o tempo deixa suas marcas – e como o tempo é esse estado de fuga, as marcas deixadas por ele na matéria são de impermanência.

2.2 – MEMÓRIAS AÉREAS (O ABANDONO)

Não será nossa vida um túnel
entre duas claridades?

[...]

Ou não será a vida um peixe
preparando para ser pássaro?

- Neruda. *Livro das perguntas*.

Depois de viver por aproximadamente cinco anos debaixo da terra, a cigarra sobe. Toda lentidão opaca e labiríntica de antes se transforma em uma ascensão vertiginosa. Em menos de duas horas a cigarra engendra sua saída da terra e efetua sua metamorfose, adquirindo asas e a capacidade de cantar. Este período decisivo

e veloz terá o direcionamento da materialidade aérea, ou melhor, de sua quase imaterialidade. Narraremos com cuidado todo o processo.

A superfície da terra próxima ao tronco da árvore começa a se mover. Lentamente, a *ninfa*, como é chamada a cigarra jovem, segue abrindo a saída de seu túnel. Vagarosamente vai se aproximando do tronco e, com suas patas adaptadas, inicia sua escalada na árvore. A certa altura, geralmente acima de meio metro, a ninfa pára e começa um tipo de metamorfose chamada *ecdise*⁸⁷. O inseto repete de forma ininterrupta um movimento de pulsação que dura por volta de quarenta minutos. Neste contínuo pulsar a ninfa vai se tornando uma cigarra adulta; vai abrindo em seu exoesqueleto uma fissura vertical exatamente no meio de seu torso. A abertura surge no tórax e se estende até a cabeça. Durante este processo há um momento muito interessante de indiscernibilidade entre o que é o *dentro* e o que é o *fora*. Não sabemos se o que vemos já é o ser metamorfoseado ou se ainda é carapaça. Este breve momento se mantém até o instante em que a cigarra começa a se projetar para fora da forma que a abrigava, chamada agora de *exúvia*, pois fica claro seu papel de invólucro em via de abandono. Com metade de seu corpo para fora da exúvia, mas ainda presa pelo abdômen, a cigarra irriga com sangue seu par de asas até então enroladas. Este é o momento-chave da metamorfose desse ser. Por algum motivo desconhecido, algumas cigarras não conseguem desenrolar por completo suas asas, caem no solo e morrem. As demais, ao inflarem seus novos instrumentos de vôo, terminam de se desgrudar do antigo corpo. Sobem um pouco mais na árvore, esperam seu corpo endurecer por completo em contato com o oxigênio e os machos, agora adultos, dão início ao seu canto de acasalamento.

Este percurso vem figurar alguns temas, entre eles o *abandono* e a *leveza*. Vejamos que o túnel descrito no início só pode ser de saída; aquela passagem é total. Após cinco anos, aquele indivíduo jamais voltará a viver em sua morada. A potência de tal empreitada é de um abandono da casa natal, daquilo que marca em nós a força do princípio, e, logo depois, o abandono do próprio corpo já vivido (neste

⁸⁷ Em zoologia, chama-se ecdise ou muda ou processo de mudança do exoesqueleto nos animais que apresentam este modo de crescimento.

caso específico, uma segunda casa, mais íntima ainda), por um novo corpo ainda não experimentado.

Mas nossa vida adulta é tão despojada dos primeiros bens, os vínculos antropocósmicos são tão frouxos, que não sentimos sua primeira ligação com o universo da casa. Não faltam filósofos que “mundificam” abstratamente, que encontram um universo pelo jogo dialético do não-eu. Precisamente, eles conhecem o universo antes da casa, o horizonte antes da pousada. Ao contrário, os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu.⁸⁸

Frente a tal importância da casa natal, fica mais claro o abandono radical que tem que passar a cigarra para alcançar seu desejo de vôo. Neste sentido aproximamos o abandono da leveza. A leveza que tratamos aqui é a desenvolvida por Calvino no primeiro capítulo de seu livro chamado *Seis propostas para o próximo milênio*. No capítulo dedicado à leveza, Calvino nos afirma “A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”⁸⁹. A imagem da leveza que construiremos terá esta conotação, de um exercício em oposição ao peso da materialidade terrosa. Não no sentido de gerar uma maior importância da materialidade aérea em superação ao peso, mas como nos diz Leonardo da Vinci, no sentido de gerar complementaridade.

A leveza nasce do peso, e reciprocamente, pagando imediatamente o favor de sua criação, ambos aumentam em força na proporção que aumentam em vida, e têm tanto mais vida quanto mais movimento têm. Eles também se destroem mutuamente no mesmo instante, na comum vendeta de sua morte. Pois assim é feita a prova, a leveza só é criada se estiver em conjunção com o peso, e o peso só se produz se se prolongar na leveza.⁹⁰

Nesse dinamismo o abandono vai da terra ao ar – e mais tarde veremos que retornará à terra. Desenvolveremos melhor a relação da exúvia no trabalho artístico

⁸⁸ G. Bachelard. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 24.

⁸⁹ I. Calvino. “Leveza”. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 28.

Logo após a afirmação Calvino cita Paul Valéry: “É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma”.

⁹⁰ Leonardo da Vinci, *Carnets*, trad. fr., t. I, p. 45. In G. Bachelard. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 272.

no terceiro capítulo, intitulado *CAIXAS*, onde nos dedicaremos à investigação dos invólucros e recipientes como cascas (exúvias). Trocar a matéria opaca pela translúcida, o corpo lento por um corpo dinâmico, o silêncio pelo canto, incorrem num risco de morte. Mas para a cigarra não se trata de uma escolha, é um dever, *dever-ser*, sem “se”, sem vacilar, porque permanecer no estado terroso também implicaria em morte. A metáfora moral foi citada enquanto falávamos das imagens descendentes da matéria terrosa e o seu duplo oposto não poderia deixar de existir. As imagens de ascendência são vinculadas às imagens da transcendência, da transposição de barreiras. Na realidade a própria transposição das dificuldades faz parte do percurso do *herói épico*⁹¹ em direção do trágico. Calvino nos fala que:

Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa.⁹²

O peso já nos é dado, temos a gravidade; sem risco ou esforço não há leveza. Se não fizermos nada, se economizarmos o máximo de energia, a única coisa que encontraremos é o chão. Neste sentido a cigarra apresenta-se como um constante exercício da leveza. Não lamenta os riscos, exercita-se em direção ao alto – e todos nós sabemos as implicações da matéria (corpo encarnado) que sobe; já ouvimos falar de Ícaro ao menos uma vez.

E a possibilidade da queda deve estar presente para os que pretendem voar, porque a queda, por mais que seja um medo ancestral, também é o espelhamento do vôo. O artista holandês, Bas Jan Ader faz questão de lembrar-nos disso com seu trabalho de 1971, *Broken Fall* ou a célebre fotografia de Yves Klein, *Leap into the void*. Tais imagens nos advertem e nos incitam sobre a tensão entre o desejo do vôo e o risco da queda. Tal conflito está presente na vida aérea da cigarra, principalmente durante a metamorfose.

⁹¹ F. R. Kothe. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985. p. 15.

⁹² I. Calvino. “Leveza”. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 16.



FIGURA 37 - *Broken Fall*, Bas Jan Ader, 1971.



FIGURA 38 - *Leap into the void*, Yves Klein/Harry Shunk, silver gelatin print, 35 x 27 cm, 1960. Paris, França.

Continuando com nossos exemplos de trabalhos com matérias efêmeras e aéreas, ou no ar como suporte, pensemos na pertinência da obra *Acention*, de Anish Kapoor, exposta em Brasília, em 2007. O vapor de água e o ar em movimento são as duas materialidades que compõem a enorme coluna que vemos. Todo movimento dentro do espaço onde a obra se encontra modifica o trabalho, criando com isso um grau de interação entre obra e público extremamente vivenciada pelo corpo. Literalmente, o enunciatório vivencia a obra a partir dos sentidos e no momento da ação a obra se molda em função da própria ação sobre ela.



FIGURA 39 - *Acention*, Anish Kapoor, 2006.
CCBB, Rio de Janeiro, Brasil.

Qualquer sensação de solidez que ainda restava se perde por completo quando se atravessa a coluna. Não podemos deixar de perceber que em função do vapor de água o “ar” se torna visível, gerando a sensação visual característica das matérias fixas – e aí está o máximo de sua leveza – pois, trata-se de suspender, de atravessar uma “matéria” que se nega à estabilidade das formas. Uma densidade

visual, móvel e intangível. No deparamos com uma contradição de sentidos que deveriam ser opostos e separados, mas aparecem como simultâneos. Conjunto de confusões, ou melhor, de deslocamentos de sentido que obrigam o sujeito a se reposicionar sobre suas certezas, sua fixidez, sobre os modos de apreensão do mundo. Nesse movimento constante de mudança de posição, sujeito e obra se abrem para tornarem-se simultaneamente enunciadores da leveza pela ação na matéria aérea.

2.2.1 – (In)Versões da Paisagem



FIGURA 40 – *(In)Versões da Paisagem III*, Paulo Faria, 2008. 25,5 x 37 x 6,5 cm. Hastes e pinças de metal, lupas, paisagem e luz.

A árvore é um *personagem* constante em todos os estágios do ciclo de vida e morte da cigarra. Nas raízes das árvores as ninfas se alimentam da seiva; no tronco se fixam para abandonar a exúvia e concluir a metamorfose; nas copas se escondem dos predadores terrestres e se acasalam; nos galhos mais altos os ovos são postos e, por fim, é aos pés das árvores que as larvas caem e todo ciclo recomeça. Em torno dela tudo acontece. Após se desprender de sua exúvia a cigarra torna-se adulta e, por meio do vôo, geralmente procura a parte mais alta das copas das árvores.

Desse modo, o inseto torna-se invisível na maior parte do tempo, se fazendo presente apenas através de seu canto. Como uma paisagem sonora, abarca tudo e todos à sua volta. Um sentido de impregnância toma conta não só da árvore, mas se infiltra no quarto e no apartamento. E assistimos, impotentes, à contraditória invasão do apartamento pela paisagem: o primeiro, como lugar das poéticas do íntimo, e, o segundo, a paisagem, como esse imensurável de grandeza tantas vezes associada ao sublime. O trabalho *(In)Versões da Paisagem* trata dessa ruptura com a ordem natural das coisas, inversão instaurada pelo canto da cigarra, que aqui figuramos como essa silenciosa árvore de metal, vidro e luz.

Em seu livro *Da imperfeição*⁹³, Greimas faz a análise do poema *Exercícios ao piano*⁹⁴, de Rainer Maria Rilke. Tal análise nos ajudará a entender melhor as implicações desse acontecimento de inversão. Segundo Greimas, a estudante de piano, vive a experiência da espera de uma realidade oculta, “a impaciência por algo

⁹³ A. J. GREIMAS. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

⁹⁴ *Exercícios ao piano*

O calor cola. A tarde arde e arqueja.
Ela arfa, sem querer, nas leves vestes
e num *étude* energético despeja
a impaciência por algo que está prestes

a acontecer: hoje, amanhã, quem sabe
agora mesmo, oculto, do seu lado,
da janela, onde um mundo inteiro cabe,
ela percebe o parque arrebicado

Desiste, enfim, o olhar distante; cruza
as mãos; desejaria um livro; sente
o aroma dos jasmims, mas o recusa
num gesto brusco. Acha que a faz doente.

Etude au piano

Murmures de l'été. L'après-midi endort;
Elle aspirait, trotblée, la fraîcheur de sa robe
et mettait dans l'étude précise
toute l'impatience d'une réalité

qui pouvait advenir: demain, ce soir – ,
qui peut-être était là, mais qu'on dissimulait;
et devant la fenêtre, haute, possédant tout,
elle sentit soudain le parc choyé.

Elle s'interrompt ; regarda au-dehors,
joignit les mains ; eut envie d'un long livre et
repoussa soudain, irritée, le parfum
du jasmin. Trouvant qu'il l'offensait.

A tradução de Augusto dos Campos para versão em português, que, assim como aponta nota de tradução de Ana Claudia de Oliveira, por enfatizar a materialidade do significante se difere de versão francesa analisada por Greimas, versão essa de Paul de Man (in R.M.Rilke, *Euvres II*, Paris, Seuil, 1972). Tanto a versão em português, quanto a em francês derivam de: Rainer Maria Rilke, “Übung am Klavier” in *Neue Gedichte*, Niehans & Roktansky Verlag, Zurich, 1949.

[uma realidade] que está prestes / a acontecer: hoje, amanhã, quem sabe / agora mesmo [...]”. Essa espera de algo oculto, para Greimas, é um imperativo para experiência estética.

A realidade oculta – e que, portanto, já está aí, se revela repentinamente na forma visual de um parque, e a moça o recebe como um choque: ele invade num instante a sala, avança em direção ao sujeito e se coloca diante das janelas “impondo-se do alto e possuindo tudo” [...] ⁹⁵

No poema, é “o aroma dos jasmims” que invade a sala, levando junto com ele todo o parque. No nosso caso, é o som da cigarra esse agente enunciativo. Percebam que nas duas situações há uma isotopia da presença imaterial, ou melhor, de uma presença aérea. De um lado, o ar suporta o perfume do jasmim e, pelo outro, o canto da cigarra. Em todo caso, o ar é essa matéria diáfana, que se deixa atravessar e que invade os espaços, trazendo o grande para dentro do pequeno. Nesse sentido que se orienta o trabalho *(In)Versões da Paisagem*. Valendo-se das impressões aéreas dos dois sentidos anteriormente citados (olfato e audição), o instrumento opera a produção de uma imagem evanescente.



FIGURA 41 – *(In)Versões da Paisagem III*, Paulo Faria, 2008. (detalhe da projeção da imagem)

⁹⁵ A. J. Greimas. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. pp. 43-4.



FIGURA 42 – (In)versões da Paisagem I, II, III. Paulo Faria, 2008.

Os objetos foram construídos a partir de várias unidades de um aparato usado originalmente para auxiliar na solda de pequenas placas eletrônicas. Todas as peças desse modelo funcional são encaixadas por meio de um conjunto de borboletas articuláveis. Desse modo, uma vez tendo várias “lupas-para-solda” como matrizes, é possível rearranjar suas peças, a fim de construir outras formas, e, com isso, outro sentido. Para esse trabalho buscamos organizar os elementos de tal maneira que lembrassem miniaturas de árvores. Observou-se que se partíssemos de uma base larga, como se fosse o tronco principal, usando as hastes como caules mais grossos, as pinças como galhos mais finos e seguindo o princípio da bifurcação em “Y”, seria relativamente fácil, a partir desse objeto, figurar uma árvore. Ao final, temos formas de dimensões variáveis, de aproximadamente 40 x 40 x 6,5 cm, que lembram miniaturas de árvores. Estes objetos ficam geralmente entre 10 cm e 20 cm de uma parede branca, onde projetam imagens vindas de uma fonte luminosa oposta à parede. Com a finalidade de obter uma imagem nítida (focada), determina-se a distância entre os objetos e a parede onde a imagem será refletida, em função da distância entre objeto e fonte luminosa por onde se vê a paisagem, geralmente uma janela ou porta. As lentes são de vidro transparente e possuem 6 cm de diâmetro, sendo são fixadas à estrutura por um aro de metal cromado; o resto da estrutura é revestido pelo mesmo tipo de cromo, com exceção da base que é negra. A imagem projetada varia de acordo com as condições luminosas tanto da fonte luminosa, quanto do ambiente no qual a imagem será projetada. Quanto mais escuro o ambiente e mais clara a luz externa, maior será e intensidade da imagem projetada. Independente da intensidade, a imagem projetada se dará de forma invertida e com uma pequena *área de nitidez*.

Para passarmos a uma análise mais profunda, abordaremos agora algumas questões relacionadas às marcas plásticas do trabalho e alguns possíveis efeitos de sentido que elas geram. A título de organização metodológica, utilizaremos principalmente o que Greimas chama de *contraste plástico*, categoria no eixo sintagmático que “define-se como a co-presença, na mesma superfície, dos termos opostos (contrários e contraditórios) da mesma categoria plástica”⁹⁶. Essa relação se fará entre o objeto-árvore e a imagem projetada que ele gera.

⁹⁶ A. J. Greimas. “Semiótica figurativa e semiótica plástica”. In A. C. Oliveira (org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 90.

Objeto-árvore	—	Imagem projetada
materiais: vidro e metal		materiais: parede branca, luz e paisagem
nítido	—	borrado
reflexivo	—	fosco
geométrico	—	orgânico
corpóreo	—	incorpóreo
fixo	—	móvel

A partir desses contrastes observados, percebemos que no *objeto-árvore* e na *imagem projetada* há uma relação tensiva entre a permanência e a fugacidade, uma enfatizando por contraste a presença da outra. O objeto permanece em sua fixidez material e formal, tomado pela geometria das lupas e hastes, pela permanência dos materiais como o metal cromado e vidro; enquanto isso, a imagem gerada por ele apresenta-se como seu avesso: móvel, incorpórea. O *objeto-árvore* não depende da imagem projetada para se formar – por mais que precise dela para se exercer em totalidade – , já a imagem projetada, para existir, depende primordialmente do *objeto-árvore* e da luz que passa por ele.

Num primeiro momento, o que nos chama a atenção é o caráter pitoresco do *objeto-árvore*, a curiosidade ligada aos instrumentos científicos, em especial pelos ópticos. Mas ao nos aproximarmos, descobrimos que o objeto científico está desfuncionalizado de seu uso *positivo* como instrumento de precisão. Ele se remonta sendo o reverso disso, torna-se um instrumento de imprecisão, empenhado na atividade de criar versões e inversões da paisagem. A este instrumento agora sem uma função, senão a de gerar desvios, podemos chamar de poético. Portanto, o título *(In)Versões da Paisagem*, se dá em vários sentidos na busca de ampliar tais desvios.



FIGURA 43 – *(In)Versões da Paisagem I*, Paulo Faria, 2008. (detalhe da lupa e sua projeção)

Vejam, o termo *(in)versões* trata das várias *versões-invertidas* da paisagem, geradas pelo *objeto-árvore*. Na imagem acima, percebemos que as *versões-invertidas* acontecem de duas maneiras distintas: por reflexão e por projeção. Quando por reflexão na lente da lupa⁹⁷, a imagem se mantém mais nítida, pois só há espelhamento, inversão de primeira ordem, por se tratar de apenas um movimento de inversão no eixo horizontal. Já a imagem projetada se comporta de outra maneira. A projeção é uma inversão de segunda ordem, sendo invertida nos eixos: horizontal e vertical. Além disso, apresenta uma outra característica, o foco⁹⁸. Na realidade, a profundidade de campo é mínima por causa do diâmetro da lente e por ela ser atravessada pela luz em toda sua amplitude. Dessa maneira, temos apenas uma pequena parte com nitidez; todo o resto parece tomado por um embaçamento. A partir de um referente, o *objeto-árvore* cria um número de *versões-invertidas* de até três vezes o número de lentes que o compuser.

Quais seriam as implicações poéticas dessas marcas de embaçamento e inversão na imagem? Por que criar um objeto multiplicador de imagens em um mundo tão saturado delas? Acredita-se que a resposta para as duas perguntas é a mesma. Recorro mais uma vez a Ítalo Calvino e sua leitura do mito de Perseu e Medusa⁹⁹. O autor nos chama a atenção à parte do mito em que Perseu, por não poder olhar diretamente a Górgona, com a certeza de ser transformado em pedra, “dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho”.¹⁰⁰ Para Calvino, olhar para a Medusa (e por conseguinte, ser olhado por ela) figura a visão do mundo, visão insuportável pelo seu pesadume, sob o risco de fazer quem ousar olhá-lo diretamente “ser transformado em estátua de si mesmo”.¹⁰¹ Essa metáfora não nos lembra a condição

⁹⁷ As lupas são compostas por lentes biconvexas, plano-convexas ou côncava-convexas onde o comportamento da luz será de **convergência**; portanto, estas lentes são nomeadas de “convergentes” ou “lentes de bordas finas ou delgadas”.

⁹⁸ O ponto para o qual converge, ou do qual diverge, um feixe de raios luminosos paralelos, após atravessar uma lente delgada. Nesse ponto de convergência a imagem apresenta nitidez; fora dele torna-se embaçada, desfocada.

⁹⁹ I. Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp. 16-19.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p. 16.

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 17.

estuária em que nos encontramos, de uma anestesia petrificadora dos sentidos? Ao buscar Calvino e, conseqüentemente, Perseu, o que se procura é uma escapatória, pois “é sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu”.¹⁰² Não na recusa da realidade, mas de *uma* realidade. A repetição de imagens não é então um acúmulo, mas a reafirmação de pontos de vista, de multiplicidades de sentido. Sobretudo, porque *(In)Versões da Paisagem* é um trabalho que depende completamente do ambiente onde se encontra; não à-toa que em sua ficha técnica estão descritos como materiais: hastes e pinças de metal, lupas, paisagem e luz. O mundo em acontecimento está na condição da existência da obra. Trata-se de uma obra não só sobre o tempo, mas no tempo e nas implicações que isso gera. Landowski nos diz:

Se o objeto pode efetivamente adquirir sentido para um sujeito é, portanto, porque já deixou de ser somente o que é (ou porque talvez nunca se tenha reduzido a isso), pois para fazer sentido ao *fazer imagem*, é preciso antes de mais nada que, na extensão ou na duração, uma coisa se movimente, no mínimo em relação a ela mesma. Ou então, se não for o caso, a modulação que a fará diferenciar-se dela mesma, portanto, viver – como objeto de sentido –, deverá vir de fora. Da luz, por exemplo, que a tingem e a muda, ou de qualquer movimento externo que venha a animá-la, que a “module”.¹⁰³

Por fim, é importante deixar claro que o termo *Paisagem*, no título, não exclui o sujeito. Pelo contrário; o sujeito, ao se dar conta de que existe uma paisagem, no mesmo momento tem que se dar conta também de sua própria presença nessa paisagem. Mesmo se isso não acontecer pelo título, ao se deparar com o trabalho, tal situação será lembrada no próprio corpo do enunciatário. Pois, conforme ele se posicionar em relação à obra, ela se apresentará de modo diferente. Por se tratar de uma superfície reflexiva, ao se pôr de frente às lupas o sujeito se vê. No entanto, para se ver, ele se coloca entre o *objeto-árvore* e a fonte luminosa de onde vem a paisagem, impedindo assim a passagem da luz e, logo, deixando de ver a *imagem projetada*. Deste modo o trabalho está aberto a diferentes formas de presença, exigindo do enunciatário que ele mesmo faça parte dos sentidos que se enunciam.

¹⁰² *Ibidem.*, p. 17.

¹⁰³ E. Landowski. “Modos de presença do visível”. In A. C. Oliveira (org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 110.

2.3 – MEMÓRIAS AQUOSAS (A CHUVA)

A tarde se aclarou de inesperado
 Porque já cai a chuva minuciosa.
 Cai ou caiu. A chuva é uma coisa
 Que sem dúvida ocorre no passado.
 Quem a ouve cair tem renovado
 O tempo em que a sorte venturosa
 Revelou-lhe uma flor chamada *rosa*
 E o curioso matiz avermelhado.

Esta chuva que agora ofusca os vidros
 Vai alegrar em subúrbios perdidos
 As pretas uvas de parra no horto

Que deixou de existir. Esta molhada
 Tarde me traz a voz, a voz ansiada,
 De meu pai que retorna e não está morto.

- J. L. Borges, *A chuva*.

O último subcapítulo dessa tríade material que selecionamos para abordar o ciclo da cigarra diz respeito à água, sobretudo, à água da chuva. Nessa condição, a água desempenha um de seus principais atributos, a queda. Maurice Merleau-Ponty ao *falar*¹⁰⁴ da *Exploração do mundo percebido* (título de sua terceira apresentação), onde aborda *as coisas sensíveis*, seleciona um trecho do texto, do poeta Francis Ponge que diz o seguinte sobre a água:

Ela é brilhante, informe e fresca, passiva e obstinada em seu único vício: o peso; dispõe de meios excepcionais para satisfazer esse vício: contornando, penetrando, erodindo, filtrando. Dentro dela mesma esse vício também age: ela desmorona incessantemente, renuncia a cada instante a qualquer forma, só tende a humilhar-se, esparrama-se de bruços do chão, quase cadáver como os monges de algumas ordens [...] Poderíamos quase dizer que a água é louca devido a essa necessidade histórica de só obedecer a seu peso, que a possui como uma idéia fixa [...] LÍQUIDO é por definição o que prefere obedecer ao peso a manter sua forma, o que recusa toda forma para obedecer a seu peso. E que perde toda compostura por causa dessa idéia fixa, desse escrúpulo doentio [...] ¹⁰⁵

¹⁰⁴ Literalmente, pois como nos adverte Stéphanie Ménasé, o livro *Conversas – 1948*, foi o resultado de um conjunto de textos lidos na apresentação do *Programa Definitivo da Radiodifusão*, na França, aos sábados, de 9 de outubro a 13 de novembro de 1948.

¹⁰⁵ Francis Ponge, *Apud.*, M. Merleau-Ponty. *Conversas-1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 25-6.

A saída das cigarras da terra coincide, ao menos no cerrado, com o início do período de chuvas da primavera. Por isso, muitos associam o canto da cigarra à chuva e vice-versa. Não se trata de uma chuva qualquer; tal ocorrência se dá após um longo período de estiagem, marcado no seu final por baixíssimos índices de umidade do ar. O dia quente e a pouca umidade fazem com que se crie uma expectativa sobre a primeira chuva, que vem incumbida de levar essa secura embora. Sendo assim, mais que uma precipitação, a chuva e o canto da cigarra marcam o fim de uma longa *espera*; trata-se de um acontecimento de chuva. Justamente a força de tal evento, que foi o primeiro motor dessa pesquisa e que gerou seu nome: *Memórias de Chuva*.

[...] Tudo está preparado para vinda das águas. Tem uma festa secreta na alma dos seres. O homem nos seus refolhos presente o desabrochar.

Caem os primeiros pingos. Perfume de terra molhada invade a fazenda. O jardim está pensando... Em florescer.¹⁰⁶

Ao falarmos da vivência aérea da cigarra, nos referimos à aquisição do canto como sendo uma característica desta materialidade do ar, mas não desenvolvemos nada a este respeito até chegarmos na análise do trabalho *(In)Versões da Paisagem*, onde brevemente elaboramos um pouco esse tema. Não se trata de desconsiderar o canto da cigarra. Sabemos que o som é o meio pelo qual ela se faz presente. O que se observa é que *aquisição do canto* refere-se a uma obtenção de caráter aéreo; entretanto, o *exercício do canto* da cigarra se dá na chuva e com a chuva. Assim, vamos abordá-lo com mais cuidado agora, como interseção entre a vida aérea e aquosa desse inseto. Não podemos perder de vista o que já foi colocado, que as materialidades aqui abordadas estão sempre em relação umas com as outras. A opção por separá-las em terra, ar e água, foi uma escolha metodológica, objetivando aprofundar as especificidades plásticas e poéticas de cada materialidade. Especialmente no que diz respeito às materialidades da água (enquanto chuva) e do ar, a distinção torna-se mais difícil, e isso acontece em consequência do fato de a chuva, de certa forma, ser a água ocupando o espaço do

¹⁰⁶ Manoel de Barros, "Vespral de chuva", in *Livro de Pré-coisas*: Roteiro para uma excursão poética no Pantanal. Rio de Janeiro: Record, 1997. pp. 26-7.

ar enquanto cai. Outra questão nesse contexto seria: afinal, quando a cigarra canta, não é a própria chuva se fazendo presente?

A presença da chuva traz à paisagem tanto o apagamento visual quanto sonoro. Tentar ver o mundo na chuva é um exercício de ver *através*, na forma de um vidro molhado, embaçado ou da própria chuva que cai. Matérias aquosas que insistem em se colocar como um véu entre o olhar e as coisas. E por mais que saibamos que tudo isso é fruto de uma queda, a sensação que fica é de que tudo está suspenso. Na forma sonora algo próximo acontece. Enquanto chove o som também é impregnado pelo barulho constante da queda, que não é percebida na unidade das gotas, mas como duração unívoca de um corpo contínuo. Da mesma forma, o canto das cigarras é vivenciado como um todo sonoro e não de cada indivíduo; portanto nos parece também uma totalidade incessante e onipresente.

Mas a que a cigarra canta? O discurso científico nos aponta que o canto deste inseto serve como um chamado para o acasalamento e que apenas o macho produz o som. A finalidade é atrair outros machos para cantarem juntos, e a partir disso, seduzir o maior número de fêmeas para uma mesma área, deste modo aumentando as chances de acasalamento. Mas vale lembrar que depois do acasalamento, tanto o macho quanto a fêmea rapidamente morrem. Seria o canto uma celebração ou um anúncio paradoxal de morte e vida? Poderia um par contrário coexistir? No que diz respeito ao eixo sintagmático¹⁰⁷ sim, pois justamente nele o sentido se dá pela relação de termos opostos, sendo eles contrários ou contraditórios. O trabalho de Elyeser Szturm nos encaminha para uma leitura nesse grau.

Na vídeo-instalação chamada *Chuva*, Szturm opõe no eixo vertical uma série de monitores e bacias de metal. As bacias guardam em seu bojo certa quantidade de óleo queimado, gerando uma superfície horizontal extremamente reflexiva. No alto, com a face das telas voltadas sobre as bacias, estão os televisores pendurados por hastes de metal. Eles projetam na superfície do óleo a imagem da chuva caindo no chão. Temos então vários termos semanticamente opostos no nível fundamental:

¹⁰⁷ A. J. Greimas. "Semiótica figurativa e semiótica plástica". In A. C. Oliveira (org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 90.

horizontal/vertical, alto/baixo, água/óleo¹⁰⁸. Na análise que Evandro Salles faz deste trabalho, refere-se de alguma forma a essas relações:

Há uma fusão desses dois mundos através da reflexão da imagem da chuva caindo no chão molhado, que, apesar de ser apenas luz, parece realmente ocorrer no óleo. Há um encontro virtual, que só ocorre no olhar do espectador, entre dois mundos definitivamente separados mas virtualmente unidos. A água, enquanto luz, não é repelida pelo óleo que a absorve.¹⁰⁹



FIGURA 44 – *Chuva* (2ª versão), Elyeser Szturm, 1998. Vídeo-instalação: 9 monitores, bandejas, bacias e óleo queimado. MAM/RJ, XVI Salão Nacional da Funarte. Aprox. 30m². Foto: Wilton Montenegro.

¹⁰⁸ Especialmente o par *água/óleo* foi colocado como oposto pela relação de polaridade molecular e densidade, fazendo com que as substâncias misturadas não sejam solúveis.

¹⁰⁹ E. Salles. “O Sertão na mira do olhar”. In XVI Salão Nacional de Artes Plásticas: Elyeser Szturm. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p. 23.

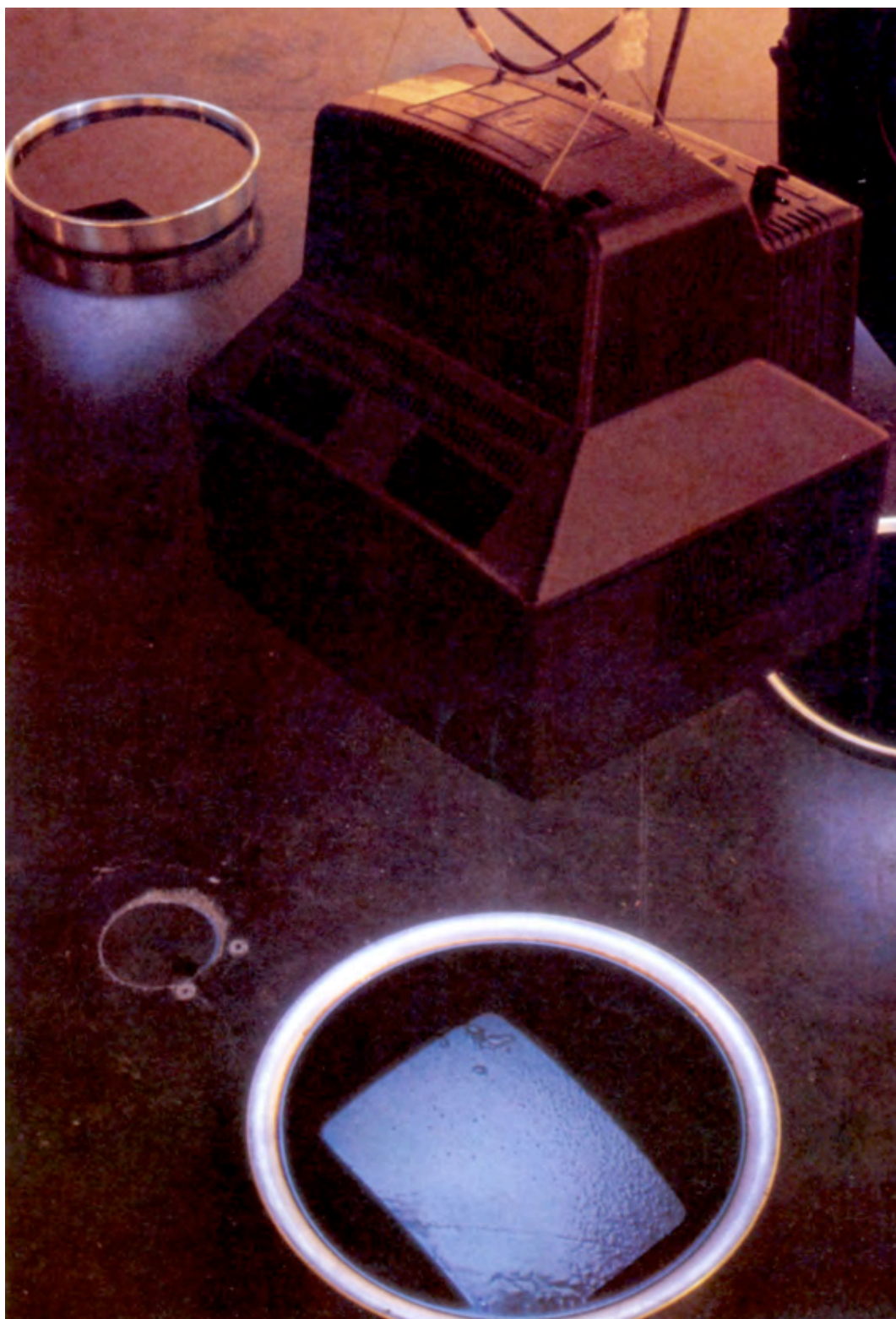


FIGURA 45 – *Chuva* (2ª versão), Elyeser Szturm, 1998. Vídeo-instalação: 9 monitores, bandejas, bacias e óleo queimado. MAM/RJ, XVI Salão Nacional da Funarte. Aprox. 30m². Foto: Wilton Montenegro. (Detalhe)

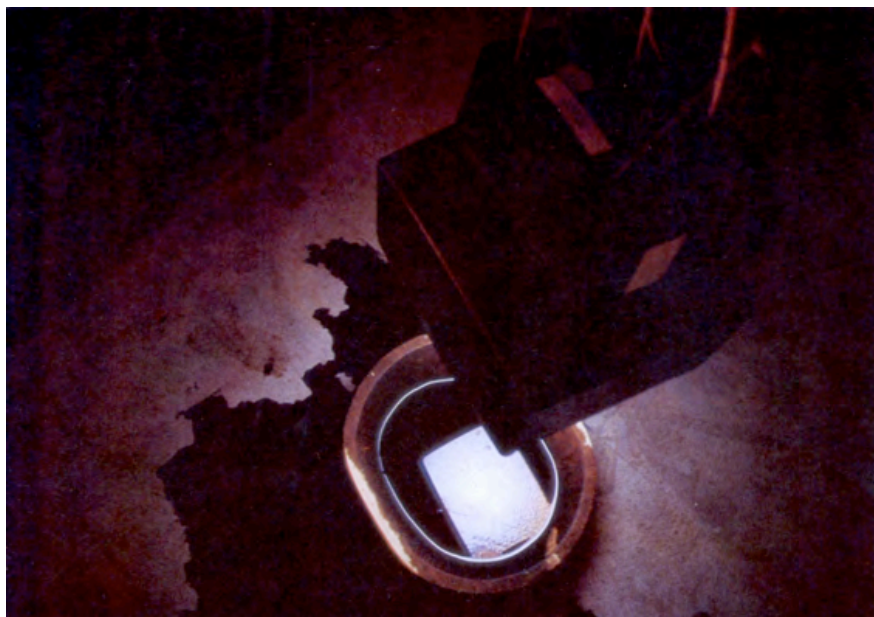


FIGURA 46 – *Chuva* (1ª versão), Elyeser Szturm, 1996. Vídeo-instalação. monitor, bandejas, bacias e óleo queimado. Galeria Athos Bulcão – DF. Aprox. 2m de diâmetro por 2,50m da altura. Foto: Marcelo Feijó.

Fica claro que a partir das oposições geradas, o sentido passa a ser construído no *entre-espaço* do monitor e da bacia. Justamente aí, nesse *entre-espaço* que ecoa o som da chuva produzido pelos alto-falantes dos aparelhos de televisão içados. Sentimos que, maior que a eficácia dos cabos que agüentam os monitores, é a força intangível da luz e do som que os sustenta. A paisagem sonora criada pelo barulho de chuva se comporta como elemento de suspensão e amalgama os espectadores, os nove monitores e as bacias, fazendo com que tudo no lugar passe a chover. O som da chuva em acordo com sua imagem preenche o ambiente da instalação com uma duração dotada de umidade. E, por sua vez, essa duração mesmo constante, concordância com Bergson, se difere de si mesma e nos abre caminhos para uma forma singular de estar no mundo. O objeto de arte não seria de algum modo um ardil de re-significação, não dele mesmo como tautologia, mas de nossas relações com o mundo? Não seria essa sua ética: nos devolver ao mundo de forma mais atenta e presente? Pois, aos termos de Merleau-Ponty, essa atenção é o esforço de presentificação mínimo para que percebamos o mundo. Este trabalho transforma a chuva (ou sua espera), em espaço de experiência renovada.

Um outro dado a ser considerado nessa obra é a questão do *reflexo* da chuva na *bacia de metal*. Esses dois elementos (*reflexo* e *bacia de metal*) são reiterações da figura de adivinhação. Dos contos de fadas dos séculos XIX e XX, aos rituais celtas do século I a.C., nosso imaginário é recorrentemente habitado pelos utensílios

de augúrio, de leitura dos tempos e dos espaços, instrumentos de busca pela apreensão do destino. Estes nos fascinam pelo seu potencial de conhecimento oculto (para além da superfície), pois nos colocam por meio do reflexo, imagem de natureza virtual, em concomitância com o tempo e espaço que não são do *aqui e agora*. Não seria por isso que água e óleo, corpos estranhos a si, se apresentem na mesma superfície como contradição possível? Não seria o reflexo a evidência da profundidade em certas superfícies? Ao virar imagem de chuva, o plano oleoso torna-se aquoso e a água é a própria profundidade materializada. Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, desenvolve uma longa passagem sobre o tema da profundidade:

Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim que a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. Por isso o leitor compreenderá com mais simpatia, mas dolorosamente, uma das características do heraclitismo. Verá que o mobilismo heraclitiano é uma filosofia concreta, uma filosofia total. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito.¹¹⁰

A partir dessa passagem, arrisco dizer que a *memória de chuva* é o anúncio de uma memória do movimento contínuo de renovação pela morte e vida cotidiana. O canto da cigarra celebra justamente isso, a morte da secura em detrimento de uma vida em umidade, morte da eternidade em função da vida na duração do instante, morte de si em detrimento de si mesma e de sua continuidade, que a própria vida. Não é sacrifício; pelo contrário, é uma ação de extensão de si no mundo em forma de ciclo.

¹¹⁰ G. Bachelard. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. pp. 6-7.

2.3.1 – Memórias de Chuva

FIGURA 47 – *Memórias de Chuva*, Paulo Faria, 2008. Detalhe.

Quanto mais nos aprofundamos em nossa pesquisa, mais descobrimos quais as qualidades da imagem que compõe o universo poético desta produção. Como já foi dito, nossa atenção está voltada aos estudo do tempo e da memória como impermanência, e é por meio da utilização de alguns recursos plásticos que tentamos dar conta de tal corpo de sentido. O apagamento, embaçamento, desfoque, veladuras, tipos diferentes de obliteração, enfim, subterfúgios de difusão e perda da imagem são vias de confluência de quase todos trabalhos propostos. Nesta direção, aproveitamos este subcapítulo sobre a água (como chuva) para

apresentarmos o trabalho homônimo desta pesquisa: *Memórias de Chuva*. Nele continuaremos a investigação conceitual das características citadas acima.

No caso deste trabalho, partimos da afirmação da chuva como epítome do movimento da água. Esta afirmação é fundamentada no fato de a chuva se apresentar como a água em exercício de queda, e esse movimento só pode se dar no gerúndio. O “caindo” da água, ao abrir espaço no ar, parece contrastar com a terra, esta imagem tão poderosa de permanência. A força de tal oposição indica que tudo, entre o ar e a terra, está suspenso. Sensação em que a água é o catalisador dos opostos *movimento/pausa*. O preço pela duração dos opostos nos parece que é o apagamento. A água como veladura faz a paisagem desaparecer rumo ao que até há pouco era conhecido, mas que não podemos mais acessar, a não ser como perda. E vejamos, a perda, nesse caso, não possui nenhuma disforia, pois uma das intenções desta pesquisa, tanto no caráter teórico como no prático, é apresentar a perda como evidência máxima de ganho, ou melhor, daquilo que poderíamos estar ganhando se houvesse mais atenção. Vejamos de que forma esse discurso é enunciado na obra *Memórias de Chuva*.



FIGURA 48 – *Memórias de Chuva*, Paulo Faria, 2008. Moldura-caixa - 25 x 32,5 x 5 cm (cada), *headphone* – dimensões variáveis. Bico-de-pena e nanquim, sobre papel, lâmina de vidro irregular, moldura tipo caixa, mp3player, *headphone* e som de cigarras.



FIGURA 49 – *Memórias de Chuva*, Paulo Faria, 2008. Moldura-caixa - 25 x 32,5 x 5 cm, *headphone* – dimensões variáveis. Bico-de-pena e nanquim, sobre papel, lâmina de vidro irregular, moldura tipo caixa, mp3player, *headphone* e som de cigarras. Detalhe.

O trabalho é composto por uma série de cinco obras em moldura caixa, de 25 x 32,5 x 5 cm, branca e fosca. Nela temos um *passe-partout* branco e, no centro deste, há um desenho a bico-de-pena e nanquim, representando várias árvores e, às vezes, edifícios ao fundo. No espaço interno do *passe-partout*, entre o desenho e o vidro da moldura, existe um outro vidro com textura que deixa a imagem difusa. Saindo do plano inferior da moldura, mais à direita, desce um fio branco ligado a um *headphone* também branco, com almofadas negras. O *headphone* que está preso à parede, logo abaixo da moldura e dele emana o som contínuo de cigarras cantando.

A dimensão do desenho é 7,5 X 15 cm, logo, sua proporção é de aproximadamente uma altura para duas larguras ($\cong 2:1$). A pertinência desta informação se dá ao fato de ela se referir às proporções de uma janela de apartamento de Brasília¹¹¹, onde grande parte deste trabalho foi motivado. A janela do apartamento nos interessa, pois faz a mediação entre o lugar privado e o lugar público, entre sujeito e paisagem. Para reforçar a idéia de janela¹¹² colocamos o vidro, que na chuva é mais um elemento de obliteração da paisagem.

O sujeito que se põe a olhar a paisagem em chuva por meio de uma janela fechada, terá que ver através da própria chuva, das gotas que se acumulam na janela, e dependendo da diferença de temperatura, terá que olhar através do vidro embaçado. Todo este esforço para ver a imagem é parte fundamental deste trabalho, e por isso foi colocado um vidro texturizado entre o desenho das árvores e o observador, figurando a chuva e a janela com a vidraça gotejada. Já foi dito que a difusão e perda da imagem estão relacionadas aos estudos do tempo e da memória como impermanência; mas para quê esse esforço recorrente de deixar a imagem impermanente? Por que, durante nosso percurso, recorrer tanto a esses recursos de difusão e apagamento?

¹¹¹ Precisamente às quadras residenciais do Plano Piloto, parte da cidade em que os edifícios seguem o modelo arquitetônico modernista de Oscar Niemeyer: sustentação por pilotis e apartamentos com longas janelas horizontais.

¹¹² Mesmo sendo a janela uma referência à tradição renascentista da representação, no nosso caso, o sujeito e a paisagem ocupam no mundo um estado de compartilhamento e se houver hierarquias nessa relação entre sujeito e paisagem, ela será o inverso do renascimento, e assim, mais próxima do romantismo.



FIGURA 50 – *Memórias de Chuva*, Paulo Faria, 2008. Tamanho natural da imagem, 15 x 7,5 cm. Detalhe do desenho.

Bem, o projeto da ciência moderna e contemporânea conta com a apreensão (aprisionamento) do mundo, para seu entendimento e subjugo da vontade de progresso. E continuamos a afirmar que essa vontade de progresso é, sobretudo, um desdobramento da vontade de eternidade. Com a força do discurso científico de verdade, em conjunto com o conforto propiciado pelas novas tecnologias e do qual não queremos abrir mão, construímos a crença de que o mundo pode esperar, pode ser retido e colocado à nossa disposição. Nessa lógica científico-tecnológica, apenas a própria tecnologia e sua constante obsolescência nos parecem dar o ritmo de permanência. Porém, este ritmo é falso, na medida em que o último item tecnológico será sempre, ao mesmo tempo, novo e já falido. Assim o objetivo é constante, é a obtenção do “mais novo” que sempre nos aguarda logo à frente e se torna fixo, não há permanência tecnológica. A idéia de progresso e evolução prevê o tempo linearmente nos empurrando, de forma ascendente, do passado para um futuro que nos aguarda. Deste modo sentimos que o tempo nos espera, que espera nosso desejo, e este também passa a esperar, o que resulta no niilismo, a substituição do presente pela esperança. Pacto de esperas que é continuamente frustrado, quebrado pelos acontecimentos da vida e da morte, mas que rapidamente é refeito. No meio disso tudo, como nos aponta Heidegger em *Ser e Tempo*¹¹³, o que nos resta é a angústia de não saber o que fazer com o aqui e o agora. E assim, pressentindo que algo nos escapa, continuamos esmiuçando o mundo em busca de certeza, clareza, verdade, domínio, segurança, estabilidade, conhecimento. É contra esses modelos de angústia e letargia que se enuncia as imagens de difusão e apagamento; elas são, portanto, alertas, lembretes da natureza fugidia do instante. O que buscamos com essas imagens é instituir uma ética do desaparecimento. Acreditamos que ao escolher o caráter frágil e instável das imagens diáfanos, ao dificultar a visão, consigamos construir um jogo de sedução, de desejo em que é preciso operar um esforço, não de decifrar o mundo, mas de estar nele, ler os vestígios, ver além da nítida superfície prática da função. Nesse esforço que chamamos imaginação, afirmando a precariedade, o perigo e a fragilidade dessas promessas de eternidade, da certeza, clareza, verdade, domínio, segurança, estabilidade, conhecimento. Baudrillard nos afirma:

¹¹³ M. Heidegger. *Ser e Tempo vol. 1 e 2*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

[...] se o Real está desaparecendo, não é por sua ausência – ao contrário, é porque existe realidade demais. Este excesso de realidade provoca o fim da realidade, da mesma forma que o excesso de informação põe fim na comunicação.¹¹⁴

Neste ponto, Baudrillard nos mostra que a partir da descoberta da anti-matéria, deparamos com “o *horizonte do acontecimento, como se diz na física, além do qual nada faz sentido e absolutamente nada pode ser descoberto.*”¹¹⁵ A esse ponto ele chama de *segredo do universo*.

Como metáfora, eu diria que no âmago de todo ser humano e de todas as coisas existe um segredo fundamentalmente inacessível. Esta é a ilusão vital que Nietzsche falou, a parede de vidro da verdade e da ilusão. Do nosso ponto de vista racional, isto pode parecer desesperador e justificar algo como pessimismo. Mas do ponto de vista da singularidade, da alteridade, do segredo e da sedução, trata-se, ao contrário, de nossa única chance.¹¹⁶

O trabalho *Memórias de Chuva* caminha em direção à dúvida necessária, a uma incerteza daquilo que se passa, enquanto se passa, e que ao mesmo tempo é afirmado pelo canto das cigarras. Como vimos, não se trata de um pessimismo, mas o oposto; é a possibilidade de ver o mundo como ele é, um contínuo que dura em sua singularidade, onde cada instante, como a chuva, é pura queda e morte, diferenciando de si mesmo continuamente. O esforço consecutivo de tentar apreender aquilo que sempre foge transfigura-se na bela metáfora física da memória, onde lembrar é olhar através da chuva densa impregnado pelo metálico som das cigarras.

¹¹⁴ J. Baudrillard. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 72.

¹¹⁵ *Ibidem.*, p. 86.

¹¹⁶ *Ibidem.*, pp. 86-7.

3 – CAIXAS

Tomamos o ciclo de nascimento, vida e morte da cigarra, como referencial simbólico do invólucro e da memória. Para este trabalho manteremos o foco em uma parte específica do processo da cigarra: o momento em que ela deixa de ser ninfa¹¹⁷ e passa a ser uma cigarra adulta. Especificamente nessa fase, que dura em torno de quarenta minutos, a cigarra sofre uma metamorfose onde passa de um ser terrestre para um ser aéreo; para isso precisa mudar (abandonar) sua carapaça exterior chamada exúvia¹¹⁸. Esse momento é marcado por instantes de indiscernibilidade. Para quem observa não fica claro o que é invólucro, casca, pele (objeto) e o que é inseto, cigarra (ser). O que se abre e o que se fecha, o que é dentro e fora é fatalmente um curto-circuito do tempo e da intimidade.

A observação dessa metamorfose evocou a imagem poética da caixa, que, como trabalho, tornou-se uma série de objetos sob o nome de *Cantos Guardados*. Elas consistem em caixas de madeira¹¹⁹ que podem guardar água, terra vermelha, exúvias, cigarras mortas ou nem mesmo podem ser abertas deixando ocultando o que há em seu interior. Partindo dessas considerações, investigaremos alguns artistas que utilizaram caixas em seus trabalhos. Principalmente as que remetiam às questões da memória, do desejo, da intimidade, do segredo e do valor ao ordinário. Para tal, foram escolhidas caixas de Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Farnese de Andrade.

¹¹⁷ **Ninfa:** do grego *númphé,és*, ninfa quer dizer divindade que habita os bosques, o mar e fontes; relacionada à água, fonte, esposa, jovem mulher, crisálida. Já pelo latim *nympha,ae* 'id.'; por derivação do Grego, *Nýmphé* quer dizer noiva ou desposada. Também as Musas foram chamadas ninfas e, assim, no livro 7 das *Éclogas*, Ihes chama Virgílio *Nymphas Libethrides*, aludindo ao monte Libethro, consagrado às Musas, na Trácia, "*Nymphae, noster amor, Libethrides*". Finalmente por ninfa se entende às vezes qualquer moça ou donzela.

¹¹⁸ **Exúvia:** do latim *exuvia,árum*, exúvia quer dizer vestidos largados, pele dos animais; despojos. Tomado pelo significado *exuvia,ae*, por derivação de *exuère* 'despojar (do vestido), despir, desnudar; deixar, pôr de lado; desvencilhar-se; desapossar, esbulhar; acabar com, expelir, jogar fora'.

¹¹⁹ Aproximadamente (8 x 18 x 11 cm).

3.1. CORNELL (DESVIOS)



FIGURA 51 - *Untitled (aviary with parrot and drawers)*, Joseph Cornell, 1949. Box construction (wood, paper and brass); 43,8 x 35,5 x 8,3 cm. The Robert Lehrman Art Trust, EUA.

A análise desta obra de Joseph Cornell será feita a partir da teoria da semiótica greimasiana, também conhecida como semiótica do discurso. Com base nesta teoria consideramos a obra como um texto a ser lido, levando em conta a apreensão e estruturação de seus elementos no processo de significação.

Para a leitura deste trabalho de Cornell, começaremos pelo fundamento de uma categoria semântica que é a oposição – ou o que podemos chamar também de diferença. Para a semiótica greimasiana, que tem suas raízes no estruturalismo linguístico de Saussure, é justamente na diferença que se gera o sentido. O par de oposição interior/exterior nos ajudará em nossa análise, mas primeiro vejamos como tal oposição de nível fundamental no percurso gerativo do sentido foi encontrada.

A interioridade é enunciada por objetos como a caixa e as gavetas. Tais objetos pressupõem o espaço interior pela sua utilização cotidiana de guardar, movimento que naturalmente se dá de fora (externo) para dentro (interno). A caixa, no caso desta obra, tem uma profundidade que, mesmo pequena, é suficiente para criar um ambiente na parte central da composição. Neste ambiente central podemos dizer que há uma caixa dentro da caixa.

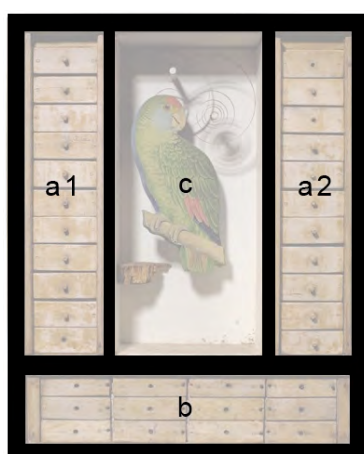


Figura - 01



Figura - 02



Figura - 03

FIGURA 52 - *Untitled (aviary with parrot and drawers)*, Joseph Cornell, 1949. (esquema para análise)

Ao observarmos esta obra de Cornell, a primeira coisa que percebemos é o todo, a própria caixa de forma geral, caracterizada por sua altura, largura e

profundidade organizada de modo ortogonal. Contudo, percebemos que ao centro da caixa como um todo, existe uma caixa interna, inscrita como uma caixa menor, cercada por um conjunto de pequenas gavetas que formam um “U” (figura 04). Os grupos de gavetas foram separados em *a1*, *a2* e *b* (figura 02), onde *a1* e *a2* se organizam em duas colunas verticais e simétricas; e o grupo de gavetas *b* forma uma base, levando em conta sua predominância horizontal (figura 03). Além dessa formação geométrica que inclui uma caixa dentro da outra e separa as gavetas em grupos isolados, temos a própria presença das gavetas que, por uma visão externa, alude a um volume negativo e interno. Portanto, o par de oposição semântica, *interior/exterior*, é gerado por um conjunto de configurações externas que constroem de forma direta ou indireta um espaço interno.

Neste trabalho encontraremos algumas estratégias para guiar o observador num percurso que vai do exterior para o interior da obra. Uma vez percebido o todo, nosso olhar é direcionado para o espaço central, *c* (figura 2), formado como espaço negativo entre aos três conjuntos de gavetas. Como vimos, tal direcionamento se dá na ordem eidética, em função do conjunto de retângulos que envolvem a forma central.

Além da característica eidética citada, temos também o direcionamento do olhar para o centro da caixa, induzido pelo contraste de ordem pictórica ou cromática. O contraste é gerado em diferentes ocasiões. Em primeiro lugar, temos a predominância de cores análogas que vão do ocre ao cinza claro, contrastando por tonalidade com as linhas de sombras entre as gavetas. Estes tons se concentram nas regiões da delimitação mais externa (as bordas) e dos conjuntos de gavetas (*a1*, *a2* e *b*) gerando um ritmo a partir da repetição das linhas horizontais e verticais.

O conjunto de características citado se difere do espaço central interno, que por sua vez, tem suas próprias relações de contraste. O espaço central é de um branco fosco que recobre toda a superfície interna de modo não uniforme e que contrasta por intensidade com a vivacidade dos verdes, azuis e vermelhos da ave. Vejamos então que a parte central, tanto pela vivacidade das cores, como pelo branco do fundo, é mais luminosa que o conjunto de gaveta e bordas que a cercam. Não podemos deixar de atentar ao fato de que as superfícies brancas potencializam a sombra projetada, causando uma maior sensação de profundidade. Caso o fundo

fosse escuro, o mesmo não ocorreria. Deste modo podemos afirmar que os contrastes cromáticos, juntamente com a intensidade luminosa o emolduramento geométrico, já citado, funcionam como elementos importantíssimos para que o enunciador conduza o enunciatário ao centro do trabalho.

Uma vez com o olhar conduzido ao centro da obra, percebemos que este centro se configura essencialmente a partir de três elementos: 1) *suporte de madeira*; 2) *espirais de metal* (latão); 3) *imagem da ave* (colagem de papel sobre madeira). Vamos analisa-los separadamente:

1) *Suporte de madeira*: O pedaço de madeira tem acabamento na forma de um corte feito por instrumento, apenas na face superior; nas partes inferior e lateral mantém suas características orgânicas como as da madeira encontrada *in natura*. Estas características chamadas orgânicas são obtidas pela escolha por cortes irregulares, aparecimento de veios, não aplicação de polimento e vernizes visíveis. Este suporte se localiza, no espaço, acima do plano inferior e horizontal – que por estar situado abaixo dos pés da ave é lido aqui como base – e fixado na aresta formada pelos planos perpendiculares e lisos do fundo e da lateral esquerda. A organização deste elemento no espaço, juntamente com as características de sua forma e superfície, nos remete aos suportes para aves, que tentam imitar aspectos do *habitat* natural dos pássaros em cativo.



1) *Suporte de madeira* (detalhe para análise)

FIGURA 53 - *Untitled (aviary with parrot and drawers)*, Joseph Cornell, 1949.

2) *Espirais de metal*: As duas espirais de metal estão na parte superior da composição e se localizam num plano intermediário, entre o plano branco do fundo e o plano formado pela colagem da imagem do pássaro. Cada uma está fixada por meio de um pino branco ao plano do fundo – plano em que as espirais projetam uma sombra. A altura das espirais coincide com a altura da cabeça da ave. A partir de tais averiguações percebemos que a presença das espirais pode ser lida, no contexto, como “imagens sonoras” ou imagens que figuram o som. Observemos as linhas curvas formadas pelas espirais que saem da cabeça do pássaro. Tais linhas sucessivas são usadas comumente como recurso gráfico de movimento ou de emanção sonora. Além do recurso gráfico, outro elemento que nos aponta para a construção do sentido sonoro desta imagem é a escolha do metal (latão) como matéria das espirais.



2) *Espirais de metal*

FIGURA 54 - *Untitled (aviary with parrot and drawers)*, Joseph Cornell, 1949.
(detalhe para análise)

3) *Imagem da ave*: Por fim, temos a colagem da imagem de uma ave sobre um suporte de madeira com certa espessura ($\cong 5\text{mm}$). Vemos logo que não se trata de uma ave qualquer; pelas características do bico e a coloração das penas, rapidamente percebemos se tratar de uma espécie de papagaio. Pássaro tradicionalmente domesticado e dotado da capacidade de reproduzir sons escutados repetidamente, inclusive a fala humana. Um dado importante é a relação de escala do papagaio com o retângulo que o cerca. Este conjunto de elementos nos leva a crer que o espaço se trata de um lugar de confinamento e não seu *habitat* natural. Contudo, não há número suficiente de indícios na imagem para afirmarmos se tratar de uma gaiola. Mas podemos assegurar que a imagem do papagaio encontra-se dentro, inscrita na geometria do retângulo. É importante lembrar que mesmo um papagaio doméstico pode voar. Geralmente esta ação é impedida cortando a ponta de sua asa ou mantendo a ave em uma gaiola. Desta maneira, forma-se a tensão entre a ave que é dotada, na maioria das vezes, de vôo e mobilidade exterior, em contraponto ao espaço geométrico que impede, ao menos visualmente, esta possibilidade em certos sentidos, mas que não impõe nenhum obstáculo pela parte da frente.

Temos assim a competência do vôo para fora daquele espaço de confinamento e esta competência não é performada. O que mantém a ave lá? Nos parece a princípio eufórica a conjunção do papagaio com o vôo, figurando aqui a liberdade. Vimos até agora um conjunto de elementos que tende a levar nosso olhar de fora para o centro da obra, como se ali fosse ser concluído o percurso visual de leitura da obra. Mas ao analisarmos o centro da composição nos deparamos com a ave que *pode*, mas não *quer* ir do confinamento (interior à geometria), para a liberdade (exterior à geometria). Neste momento esta análise é direcionada para um outro sentido, mas ainda guiada pelo par interior/exterior.

O papagaio é um elemento fundamental para o percurso que escolhemos trilhar nesta análise. O que mais nos fascina neste tipo de pássaro não é somente a exuberância de suas cores, mas principalmente sua capacidade de reproduzir a fala humana. Quando vemos o papagaio, ao reconhecê-lo, esperamos que nos diga algo. A importância da emanção sonora é reforçada nesta obra por meio das espirais de latão e pela permanência da ave na composição. Lemos aqui que o

papagaio não exerce sua capacidade de vôo para gerar a expectativa de algo a ser dito, mas que se cala, ou que permanece incógnito, que deveria ter vindo ao exterior, mas interioriza-se. Justamente nesta expectativa, a espera, em que se encontra – segundo Greimas, um dos pré-requisitos da experiência estética –, na espera, neste momento de atenção é onde ocorre a *fratura*. Experiência na qual o sujeito é obrigado a se reorganizar e com isso ressignificar tudo que o cerca. Para Greimas:

A inserção na cotidianidade, a espera, a ruptura de isotopias, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unidade da experiência, a esperança de uma total conjugação por advir [...].¹²⁰

Ao direcionar nosso olhar para o centro, a obra nos desvia de seu tema mais predominante, o segredo, aqui figurado pelas gavetas e pela própria caixa. Nada mais claro, é da ordem do segredo se ocultar, criar artifícios de dispersão; mas também sabemos que nenhum segredo é absoluto. O ambiente central onde se focou toda a análise até agora desvia nosso olhar das trinta e quatro pequenas gavetas que, em termos espaciais, formam a maior parte do trabalho.



Gavetas inferiores (detalhe para análise)

FIGURA 55 - *Untitled (aviary with parrot and drawers)*, Joseph Cornell, 1949.

¹²⁰ GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*, 2002. p. 30.

Ao voltarmos nossa atenção às gavetas, percebemos o desgaste da matéria. O desgaste dos materiais causa em nós, na maioria das vezes, a sensação de temporalidade. Localizamos nestes objetos, nas caixas, o tempo do vivido, em contraposição à atemporalidade geométrica. Estas marcas de desgaste são também representações de uma realidade pretérita – distante no tempo e no espaço.¹²¹ Parecem se tratar de gavetas velhas, já muito usadas, e estes dados conferem sentido ao que pode estar guardado nestes blocos negativos que formam o espaço interno de uma gaveta, o sentido do objeto usado e por muitas vezes visitado por seu dono – daí o desgaste pelo uso, no tempo.

É claro que a princípio não podemos dizer o que está dentro das gavetas, tampouco podemos afirmar que há algo no interior delas, já que as vemos apenas pelo seu aspecto exterior, mas é justamente esta dialética do interior e do exterior que gera as múltiplas possibilidades de objetos a serem imaginados nas gavetas. Os surrealistas, com seus *objetos ocultos*, já nos apontavam que pode haver mais coisas em uma gaveta fechada que em uma gaveta aberta. Mas mesmo assim, abrimos mão do exercício imaginativo para nos inclinarmos em direção ao desejo de constatação e este impulso verificador nos leva a abrir tais invólucros para ver o que habita em seu interior. Para investigação tão tensa e cheia de expectativas, é fácil ficarmos decepcionados ao abrir as gavetas e vermos que todas elas encontram-se vazias. Nenhum pequeno objeto vem saciar a promessa de algo guardado, escondido da visão. O que se apresenta no entanto pode ser exatamente o contrário. O que podem guardar estes espaços inabitados?

Como nos lembra Gaston Bachelard, no momento em que o cofre se abre não há mais dialética. O exterior é riscado com um traço, tudo já nada significa. E neste paradoxo espacial, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade. “Para alguém que sabe valorizar, para alguém que se coloca na perspectiva dos valores da intimidade, essa dimensão pode ser infinita”.¹²²

¹²¹ Sobre a obra de Joseph Cornell: *Caça-Níqueis Médici*, 1942. KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, 2001. p. 154.

¹²² BACHELARD, G. *A poética do espaço*, 1993. p. 98.



Gavetas abertas (detalhe para análise)

FIGURA 56 - *Untitled (aviary with parrot and drawers)*, Joseph Cornell, 1949.

Visto isso, percebemos que a abertura das gavetas não esgota seu segredo, como tampouco esta análise esgota esta obra. Afinal, elas realmente estão vazias ou esta é apenas uma das relações colocadas na enunciação? No vazio não está justamente a tensão de um preenchimento? Poderíamos simplesmente nos decepcionar ao abrir as gavetas e não vermos nada, ou, perceber que o segredo final está justamente naquilo que ainda pode caber nestes espaços. Tratando da obra de arte, estes espaços vazios, estas lacunas, são justamente destinadas a nós.

3.2. DUCHAMP (BOÎTES)

Com a Caixa, de 1913-1914, é diferente. A idéia que tinha era mais de algumas notas do que uma caixa. Pensei poder reunir em álbuns, como o catálogo Saint-Etienne, cálculos e reflexões, sem relações entre eles. Algumas vezes são pedaços de papel rasgado... queria que esse álbum acompanhasse o *Vidro* porque, para mim, ele não era para ser olhado no sentido estético da palavra. Seria necessário consultar o livro enquanto se via. A conjunção das duas coisas eliminaria o aspecto retiniano que eu não gosto. Era bastante lógico.¹²³

Mesmo sem a intenção de que suas anotações virassem uma espécie de caixa de notas, foi isso o que aconteceu. Os escritos e desenhos eram valiosos demais para não serem organizados sob o signo de uma forma, do valor de preciosidade que carrega a caixa. Afinal de contas, segundo a entrevista dada a Pierre Cabanne, em 1966, Duchamp fala da importância de usar o conteúdo da caixa para “ler” simultaneamente o *Grande Vidro*, os escritos e projetos – deviam diminuir a sensação tão repudiada por Marcel, a imagem puramente *retiniana*.

Essa imagem, para Duchamp, fácil e sem inteligência, não nos devolvia nada pois era incapaz de estabelecer interlocuções; tratava-se de uma imagem de mão única. Detinha uma “planaridade” não provocante ou uma sensação de profundidade ilusionística já desgastada. Para Didi-Huberman seria uma superfície que se ausenta de sua essência.

[...] a vocação essencial de toda a superfície que nos *olha*, isto é, de toda superfície que nos concerne para além de sua visibilidade evidente, sua opticalidade ideal e sem ameaça. Quando se torna capaz de abrir uma cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos toca, nos devora.¹²⁴

Ampliaremos a noção de caixa para além do objeto que cabe na mão. Não que a noção de escala não seja importante para falarmos de intimidade ou de relicários, mas o que nos interessa aqui é a relação entre o interdito, o oculto, o valioso; falamos aqui sobre o desejo e a memória.

¹²³ Duchamp em entrevista com Pierre Cabanne, 1966. p. 73.

¹²⁴ G. Didi-Huberman. O que vemos, o que nos olha, 1998. p. 87.

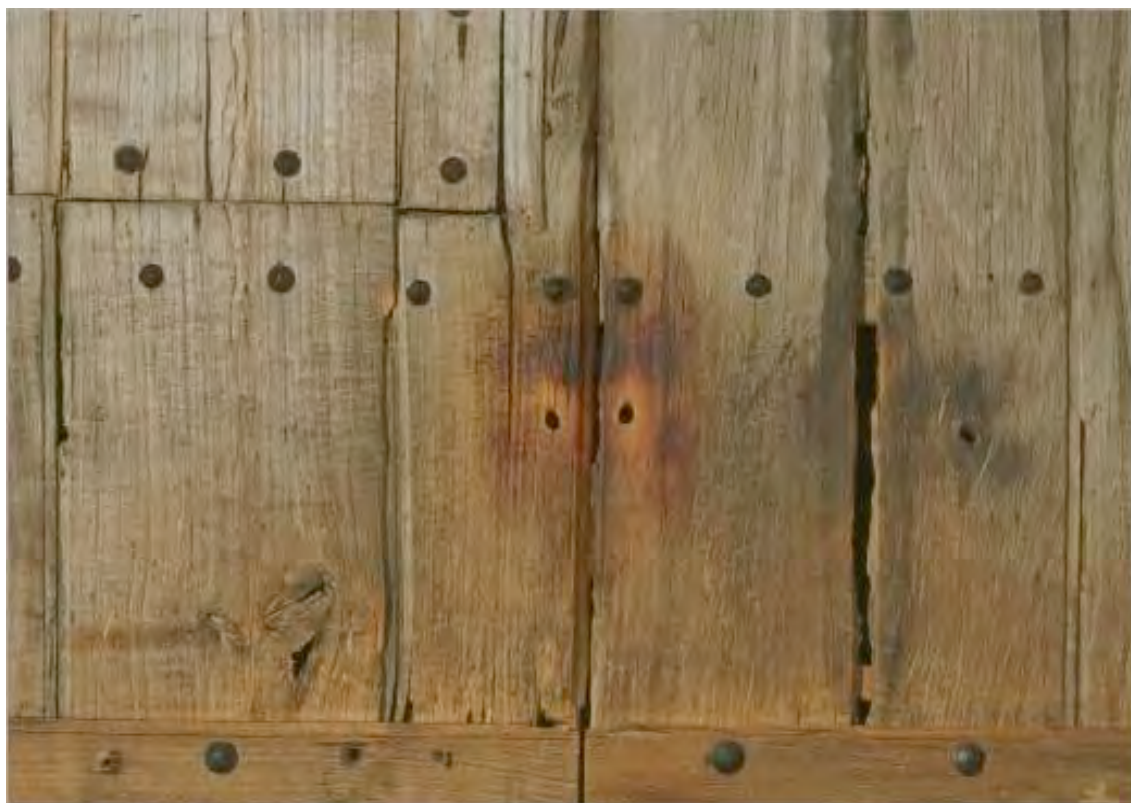


FIGURA 57 - *Étant donnés*, Marcel Duchamp, 1946-66. Philadelphia Museum of Art, EUA.

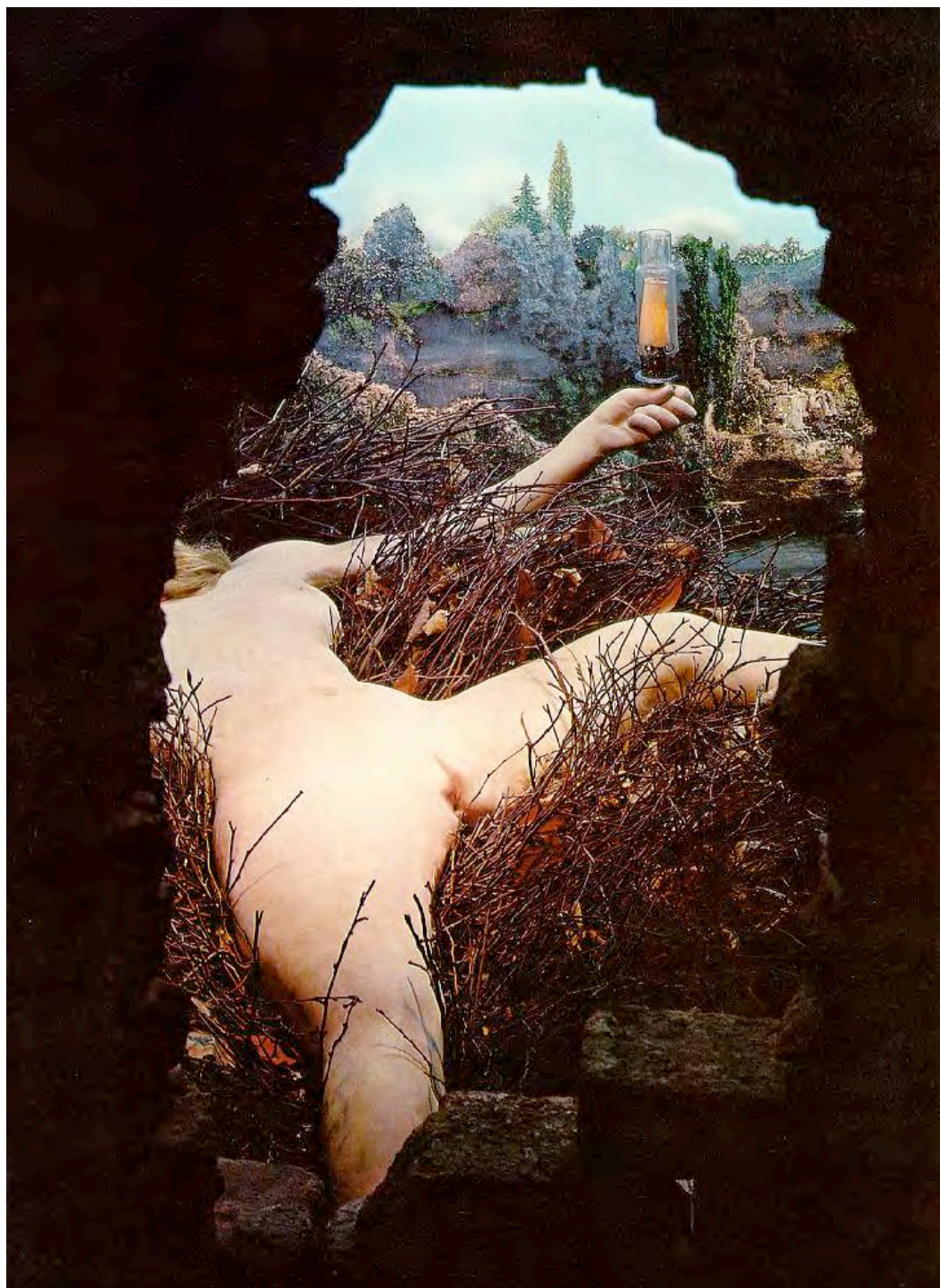


FIGURA 58 - *Étant donnés*, Marcel Duchamp, 1946-66. Philadelphia Museum of Art, EUA. (detalhe interno)

Seria preciso ter uma alma muito desapegada das formas do mundo para guardar por acaso algo em uma caixa; guardar é uma ação do cuidado: separa, recorta do mundo por meio de uma geometria inquestionável. Na caixa, cubo é ao mesmo tempo exterior e interior, um volume cheio de vazio. Um ventre ortogonal? Ocupar este espaço não é, ou não deveria ser a ação do desleixo.

Bachelard nos conta sobre uma personagem de Franz Hellens, que ao escolher um presente para sua filha adolescente se põe entre um tecido fino em forma de estola e uma pequena caixa, coberta por laca japonesa. O pai de características austeras e taciturnas decide presentear sua filha com um *porta-segredos* “porque me parece mais adequado seu caráter de fechado”. Temos aqui um romance sobre a identidade do ser que se fecha, temos uma psicologia do segredo que se apresenta pelo objeto caixa. Bachelard chama nossa atenção ao dizer, contudo, que o segredo não pode ser total, como um catálogo de friezas ou a história de suas friezas.

[...] essa moça que recebe do pai a permissão implícita para esconder os seus segredos, isto é, para dissimular o seu mistério. Na narrativa de Franz Hellens, dois seres se “compreendem” sem confessá-lo, sem dizê-lo, sem sabê-lo. Dois seres fechados comunicam-se pelo mesmo símbolo.¹²⁵

Étant donnés é essa caixa máxima de Duchamp. Seu relicário de anos de trabalho, onde minuciosamente constrói um ambiente aparentemente protegido do mundo, se não fossem as frestas por onde se vê o cenário realista. É também um convite ao *voyeur*; quem olha sabe que seu lugar não é ali, mas ao mesmo tempo não poderia ser outro. O buraco na porta que não se abre ressalta o caráter de lugar íntimo, que só pode ser tocado pelos olhos. É uma grande caixa de segredos, que na realidade nunca se escancara, apenas deixa escapar a condição de desejante daqueles que a olham. Marcel Duchamp leva às últimas consequências o signo do segredo implícito no objeto *caixa* em *Étant donnés*, trazendo-o ao conhecimento público apenas, quando ele nada mais podia dizer.

¹²⁵ G. Bachelard. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 94.

3.3 – CANTOS GUARDADOS

Encontra um canto onde permanecer nesse mundo de teto fendido.

- G. Bachelard, *A poética do espaço*.



FIGURA 59 – **Cantos Guardados**, Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm (cada). Caixas de Madeira (pau-ferro), terra, água, tecido de algodão e asas de cigarra.

Composto por três caixas de madeira, cada uma contendo uma matéria referente a um dos três momentos do ciclo da cigarra. Cada uma das caixas tem a dimensão de 8 x 18 x 11 cm; esta razão de proporção e tamanho permite-nos compará-las a caixas pessoais, aquelas em que guardamos pequenos objetos de uso ou lembranças. Mas ao contrário dessas caixas comuns em prateleiras e cômodas – ou escondidas em armários e guarda-roupas – que geralmente são adornadas com arabescos, laqueadas ou ao menos cobertas por colagens, as caixas deste trabalho são de madeira lixada e aparente. Esta escolha foi feita para valorizar a textura da própria madeira. Precisamente, as texturas dos veios, como impressões digitais da madeira, são os primeiros indícios de que trata-se de caixas individualizadas, mesmo que ainda fechadas, pois, em sua exterioridade parecida, mas não idêntica, os veios da madeira permitem-nos começar a sentir o fluxo do tempo singularizando a matéria, já que estas marcas inscritas na madeira nos contam sobre o processo de crescimento da árvore no decorrer dos anos e sobre sua duração particular.

Contudo, mesmo sem pinturas e adornos, as caixas mantêm sua função primordial que é guardar – daí o título *Cantos Guardados*. Estas três caixas guardam o duplo significado semântico da palavra *canto* em nossa língua. No sentido espacial guardam em seus interiores o canto que faz, delas, estruturalmente, caixas. Na acepção sonora o canto é guardado pelas caixas junto com a alusão da vida da cigarra, inseto conhecido principalmente pelo som que emite, pelo seu canto; nessa definição, o canto que se guarda é o silêncio. Em *A poética do espaço*, Bachelard dedica um capítulo inteiro ao fenômeno espacial do canto em nossa imaginação. Durante o desenvolvimento de seu objeto, o autor diz que:

[...] em primeiro lugar o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta. Será uma ilustração para a dialética do interior e do exterior [...]¹²⁶

Como vimos, o canto aparece por vezes como elemento de proteção; a caixa guarda seus cantos, porque sem eles ela deixa de ser caixa. Mas por que ela guardaria o canto sonoro? Ora, pelo seu valor! Inúmeros são o exemplos das

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 146.

pitorescas caixinhas de música, uma geometria capaz de guardar o som, que, como sabemos, só é possível em seu movimento de expansão e não de recolhimento. Ao serem abertas, as caixinhas de música nos revelam uma melodia que por vezes nos remetem a imagens de nossa infância ou um outro acontecimento do passado. O próprio fato de reconhecermos a melodia já é um exercício da memória. Mas no caso de *Cantos Guardados*, ocorre o inverso. Quando abrimos as caixas nenhum som é ouvido; espera-se que pela associação das imagens o sujeito possa se lembrar do canto das cigarras. Mais do que nas caixas, o canto está guardado na materialidade que elas encerram.



FIGURA 60 – *Cantos Guardados (caixa com terra)*, Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm. Caixa de madeira (pau-ferro) e terra.

A primeira caixa guarda a terra vermelha do cerrado, na qual a cigarra fica recolhida por anos. O primeiro aspecto que notamos é a aridez desta terra. Seu caráter cromático quente e fosco evidencia essa secura. Além disso, por estar cheia de terra, a caixa amplia seu valor de segredo por comportar esta matéria opaca, encobridora das coisas. Já vimos separadamente o potencial para o segredo de cada um destes elementos (terra e caixa) e agora os temos enfatizados pelo encontro onde a terra preenche a caixa e a caixa tampa a terra: temos formalmente e materialmente um hibridismo do segredo.

Na segunda caixa, o elemento presente é a água. No lugar de seguir a trajetória apresentada em *Materialidade* (terra, ar e água) preferimos inverter as duas últimas materialidades, pois no ciclo da cigarra o momento aéreo e aquoso coincidem. Lado a lado, terra e água, as caixas têm seus conteúdos valorizados por contraste. Em oposição ao caráter fosco e opaco da terra, temos na água as qualidades do reflexo e da transparência. O conflito imagético tem início na superfície da água: ao olharmos o interior da caixa nos vemos refletidos dentro dela e ao mesmo tempo vemos o fundo de madeira. Instaura-se aí uma dialética do superficial e do profundo, do sujeito (reflexo) e do objeto (caixa). A síntese é a fusão entre a superfície e a profundidade, entre sujeito e objeto. Na análise do trabalho *Chuva*, de Elyezer Szturm, abordamos algumas características de simultaneidade tempo-espaciais existentes no deslocamento das imagens invertidas. No entanto, a caixa com água nos aproxima do auto-retrato refletido, especialmente por causa da moldura de madeira que a caixa forma. Mas por que não retrato no lugar de auto-retrato? Porque é na ação do sujeito de abrir a caixa e se colocar num ângulo específico que o retrato acontece, mas, assim como em Narciso, trata-se de uma imagem de impermanência.

Em consonância com o caráter de impermanência temporal do auto-retrato refletido na água, apresentamos o trabalho *Linha do destino [Línea del destino]*, de Oscar Muñoz.



FIGURA 61 – *Linha do destino*, Oscar Muñoz, 2006. Vídeo.

Neste vídeo, vemos a imagem do artista escorrer junto com a água, por entre os dedos de sua mão, ao mesmo tempo em que observamos as linhas da sua palma. Não se faz necessário nenhum estudo em quiromancia para saber que, no final, a única linha do destino é a do tempo que escorre junto com o sujeito. Em nosso trabalho temos aproximações e diferenças com esta obra de Oscar Muñoz. Em *Linha do destino* a água segue escorrendo até acabar e o espectador sente o tempo de acordo com o tempo do vídeo. Já em *Cantos Guardados* é o próprio sujeito que se vê refletido na água – guardado na caixa – e por mais que a água esteja imóvel, o mesmo não acontece com o sujeito. Outro aspecto entre os dois trabalhos se dá sob o caráter da presença. No vídeo, a presença da água é dada na virtualidade luminosa da imagem. Já na caixa, temos o contato físico com a tampa, e, se quisermos, com a própria água. Há o cheiro de madeira úmida e a temperatura da caixa ao toque. Tais sentidos são evocados pela presença real dos elementos dados à interação com o sujeito, madeira e água. Em *Linha do destino*, o ponto de vista para se ver a imagem refletida é ideal, o sujeito a verá se estiver olhando para a tela. Em *Cantos guardados*, de acordo com a posição do sujeito, ou pelo simples fato de não abrir a caixa, a imagem refletida, que constitui parte do trabalho, pode não acontecer. Estas diferenças entre as obras são apontamentos destituídos de valor, contudo, ao aproxima-las por comparação, podemos entender melhor as proposições e inclinações do nosso trabalho.

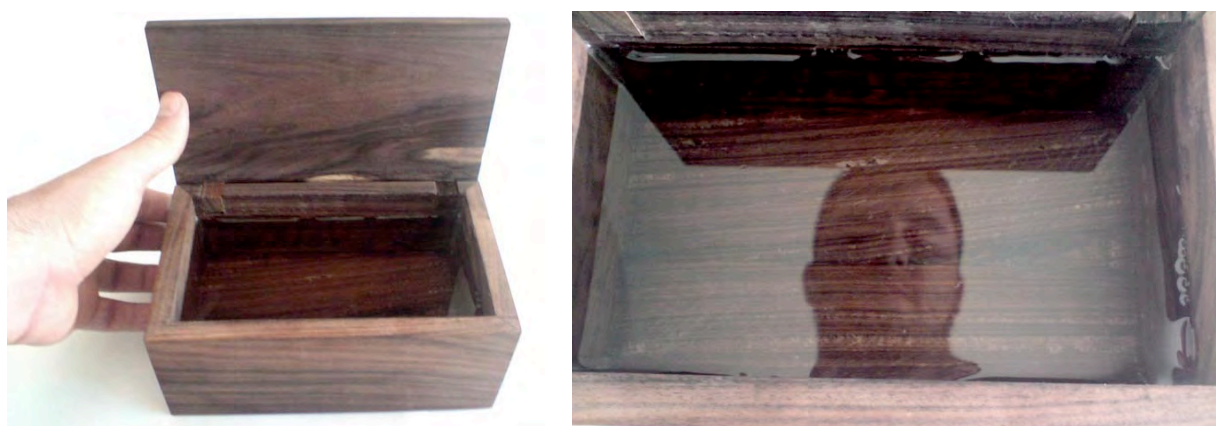


FIGURA 62 – *Cantos Guardados (caixa com água)*, Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm. Caixa de madeira (pau-ferro) e água.

Vejam, de que modo se instauram as vivências temporais sobre o tema da impermanência? De que formas vivemos a transitoriedade do tempo no trabalho *Cantos Guardados*? De forma mais óbvia, a vivemos porque continuamos nosso caminho, deixando a caixa para trás e levando junto conosco o próprio reflexo; de um jeito mais sutil, nos vemos em movimento e sentimos o caráter provisório daquela visão, e, por último, mesmo se fosse possível a nossa imobilidade e a do nosso reflexo, veríamos o tempo que corre nele e assistiríamos nossa própria finitude.

A terceira e última caixa foi reservada ao ar. No fundo de sua parte interna existe uma delicada almofada branca de algodão e, sobre ela, um par de asas de cigarra. Nesta caixa, o tecido claro chama a atenção para si, pois surge como um elemento luminoso no interior do invólucro de madeira escura. As frágeis asas, deitadas na almofada de algodão, figuram, por sua função e por sua leveza, a materialidade aérea. De todas as três, a caixa aérea é a que deixa mais evidente o estatuto de tesouro atribuído aos materiais, pois na medida em que os encontramos também somos encontrados; deste não existe encontro que não seja ambivalente. Guarda-se em uma caixa aquilo que queremos preservar do mundo, mas esquecemos que na caixa também há um mundo; melhor, a caixa figura as escolhas que fizemos das coisas do mundo, aquilo onde nos reconhecemos a tal ponto que precisa ser destacado, cuidado, guardado e até mesmo esquecido. Em *Armadilhas no tempo*, citamos que o trabalho artístico é, de algum modo, um trabalho de espalhar armadilhas afetivas e se esquecer delas, para que quando menos se esperar elas reapareçam com a força de um *memória involuntária*. Mas será que o ato de guardar em caixa coisas de valor, principalmente afetivo, e deixá-las no maleiro do guarda-roupas, debaixo da cama ou em qualquer outro lugar pouco acessível, não seria uma forma cotidiana de espalhar armadilhas de memórias pela casa? Todos nós, em uma mudança ou uma arrumação, já abrimos uma caixa e nela encontramos “sem querer” um objeto de afeto perdido no tempo e que, de súbito, nos surpreende re-significando pelo menos aquele momento, e mesmo que de forma sutil, toda a vida.

Sobre caixas como armadilhas no tempo e na memória, sobre a ação de recolher e organizar, em caixas, objetos afetivos, pensemos no trabalho de Farnese

de Andrade. De sua vasta produção de caixas escolhemos *Em busca do tempo*. Para a jornada proposta pelo título, Farnese organiza a caixa de tal modo que na parte interna da tampa, no alto, podemos ver a imagem de duas borboletas cobertas por resina e uma foto detalhadamente emoldurada de uma jovem mulher nua. Três imagens de efemeridade duplamente guardadas: a vida das borboletas, que tenta ser conservada pela resina, e a beleza da juventude, que tenta ser mantida pela fotografia e pelas molduras. Embaixo, no estojo pintado de branco, temos um cilindro de madeira unido a uma cabeça de boneco, com o que parece ser um tipo de chapéu clerical, um recipiente de vidro transparente e incolor cheio de miçangas brancas, e uma caixinha com vidro na tampa, onde podemos ver fragmentos de duas bonecas brancas. Vários destes objetos, por suas marcas de desgaste e tons amarelados, parecem ser de um tempo passado, de uma infância e juventude remotas. O único objeto não desgastado, com exceção da tampinha, é o recipiente cilíndrico de vidro cheio de pecinhas brancas. Ele se diferencia dos demais, pois é o único objeto não icônico. Ele contém contas de miçanga e nos parece um objeto fora do tempo, um lapso que retém o movimento das partículas. Seria por meio deste estranho objeto que a obra conseguira reter o tempo, ou seria a própria caixa que teria essa função? Nem um, nem outro. Se nos coloca em busca do tempo não é para apreendê-lo, mas para acompanhá-lo.

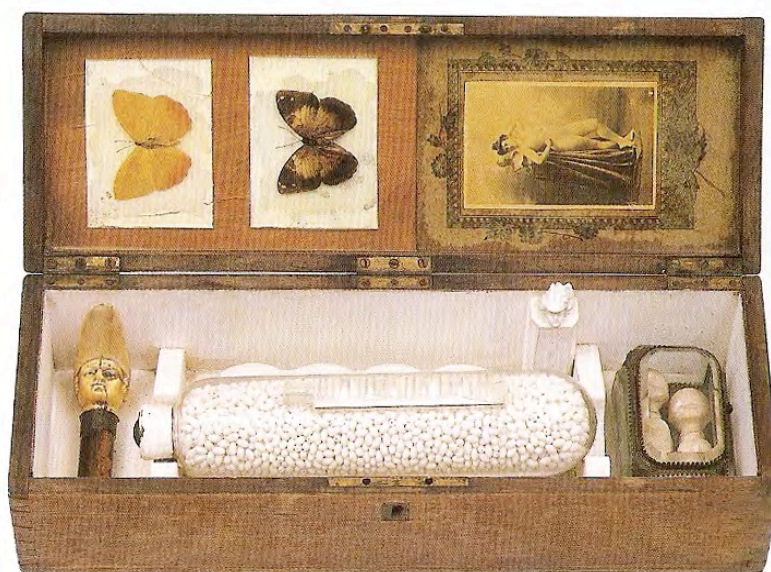


FIGURA 63 - *Em busca do tempo* (1971-73), Farnese de Andrade, Assemblage (borboletas, fotografias resinadas ou emolduradas, fragmentos de bonecas, vidros com miçangas e caixa). 26 x 52 x 18,5 cm, Coleção Paulo Kuczynski, São Paulo.

Entretanto, o objeto que vem assim fazer sentido não poderá, qualquer que for sua natureza, ser somente *o que ele é*, isto é, ser puramente idêntico a si mesmo. Pelo simples fato de persistir no tempo sobre nosso olhar, ele sempre é mais do que isso a que se reduz fisicamente. Ainda que absolutamente imóvel (como é a obra de arquitetura) ele é, ao menos, qualquer coisa que se afirma e que dura.¹²⁷

Estar em busca do tempo é estar em busca dessa ética da duração, assim como nos mostrou Landowski. Para fazer sentido o objeto está sempre se diferenciando de si mesmo, pois nós também continuamente nos diferenciamos de nós mesmos. As asas da cigarra, em seu delicado desenho, ali, despojadas de seu vôo, remontam um sonho de Ícaro vivido por este inseto, sonho de aprumo e mobilidade, mesmo que na imobilidade da caixa e de seus cantos. Por isso, foram escolhidas e guardadas como jóias, como símbolo a ser seguido; não o da queda de Ícaro ou da própria cigarra, mas do vôo, mesmo na possibilidade do chão, porque este movimento nos absorve no nosso fazer e desejamos que ele esteja no cerne deste.



FIGURA 64 – *Cantos Guardados (caixa com asas)*, Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm. Caixa de madeira (pau-ferro), asas de cigarra e tecido de algodão.

¹²⁷ E. Landowski. “Modos de presença do visível”. In A. C. Oliveira (org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. pp. 109-10.

Mesmo agora, depois de todas as caixas abertas, ainda há jogo e segredo; nos termos de Baudrillard, ainda há *sedução*¹²⁸. Por mais que já tenhamos afirmado, ao modo dos surrealistas, que há muito mais sentido em uma caixa fechada que numa caixa aberta, pois fechada ela guarda a medida de todos os nossos desejos, nos atentemos para algo poderoso... Em *Cantos Guardados* o segredo não se acaba quando as caixas são abertas, pois cada matéria guarda em si um mistério subjetivo e real, que não cessa em mostrar-se e ocultar-se. Inexaurível, porém em constante mudança e reinvenção no tempo, este segredo é o sentido próprio das coisas.



FIGURA 65 – *Cantos Guardados (caixa com terra)*, Paulo Faria. 2008. 8 x 18 x 11 cm (cada). Caixas de madeira (pau-ferro), terra, água, asas de cigarra e tecido de algodão.

¹²⁸ J. Baudrillard. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p. 25. O termo aqui não se aplica, por exemplo, aos mecanismos apropriados pela publicidade e propaganda. Neste não há *sedução*, pois, não há jogo, o que se busca nestes casos são uma obscenidade das relações – relações sem cena, explícitas, onde não há espaços para trocas simbólicas. Em Baudrillard, e *sedução* é o contrário. Opera como mecanismos de construção de jogos simbólicos. Neste sentido, a arte, em sua capacidade de resignificação – do sujeito e da obra – seria um ótimo exemplo de *sedução*.

4 – BIFURCAÇÕES

Apresentaremos nestas *Bifurcações* algumas das inquietações que persistem mesmo após o termino desta dissertação, pois, acreditamos que o percurso do trabalho de pesquisa tem por objetivo o aprofundamento. Ao menos na pesquisa em poéticas, em artes, não esperamos resolver definitivamente os problemas, mas ao contrário, que neste percurso surjam novas questões, inúmeras bifurcações para trabalhos futuros.

4.1 TRÍPTICOS TERROSOS



FIGURA 66 – *Triptico Terroso I (árvores)*, Paulo Faria, 2008, 50 x 65 cm (cada). Nanquim e guache, sobre papel.

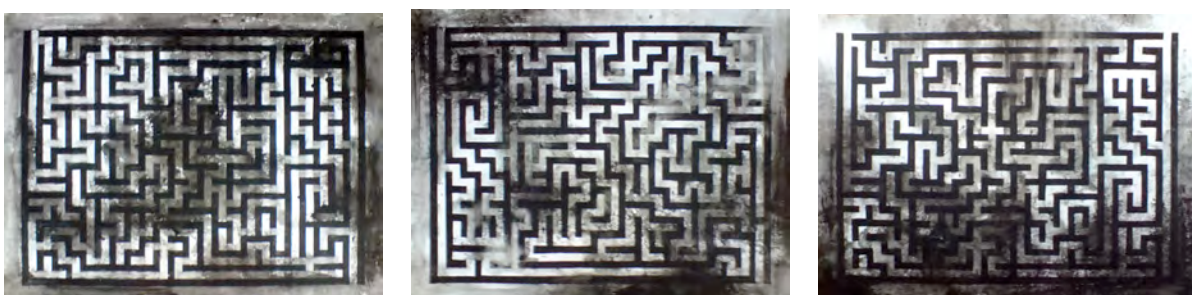


FIGURA 67 – *Triptico Terroso II (labirintos quadrados)*, Paulo Faria, 2008, 50 x 65 cm (cada). Guache sobre papel.



FIGURA 68 – *Triptico Terroso III (labirintos circulares)*, Paulo Faria, 2008, 50 x 65 cm (cada). Guache e nanquim, sobre papel.

A série de desenhos chamados *Trípticos Terrosos* surge como desdobramento do trabalho *Diários de Chuva*, apresentado no primeiro capítulo. Como já vimos, um dos dois diários foi enterrado durante o período da chuva. Ele está repleto de imagens de árvores e labirintos. O que fizemos em *Trípticos Terrosos* foi aumentar a escala dos desenhos do caderno em aproximadamente 150%, passando assim de 20 x 29 cm, para 50 x 65 cm.

Aumentando a dimensão dos desenhos, importamos a eles um impacto visual que antes se encontrava apenas latente. Tal latência, como pedido de crescimento, aparece tanto na relação de contraste tonal entre claro e escuro, quanto no contraste de saturação entre a intensidade cromática do vermelho e o preto e branco (por vezes chamadas de não-cor). Outro ponto interessante da ampliação dos desenhos foi a valorização do aspecto material do próprio pigmento da tinta guache, que ora aparece raspada, apagada e diluída, ora acumulada em camadas espessas. Deste modo, explicitamos a potencialidade do próprio material de constituir sentido pela relação de opacidade e transparência; por meio desta, desponta um conceito de tempo ainda não explorado em nossa pesquisa, que é o *tempo do fazer*. Este *tempo do fazer* refere-se às marcas deixadas na obra que nos revelam um percurso, uma ação no tempo empregado na fatura de uma imagem.

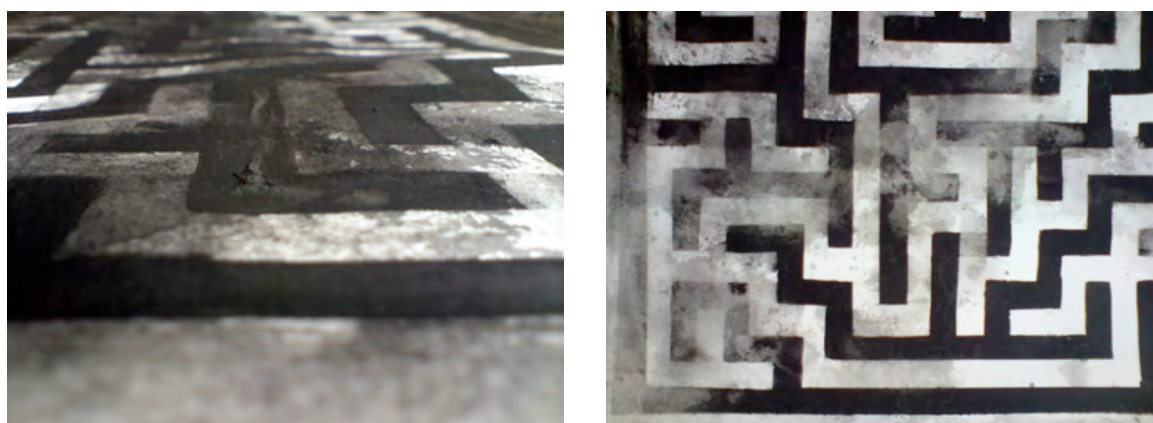


FIGURA 69 – *Tríptico Terroso II (labirintos quadrados)*, Paulo Faria, 2008. (Detalhes)

Ainda sobre o *tempo do fazer*, a escala nos permite perceber melhor o rastro – impregnado de temporalidade – de certos gestos feitos na produção dos desenhos. Quando há repetições, estas marcas se tornam mais evidentes, pois podemos comparar – por exemplo, nas figuras abaixo – que, de um círculo ao outro,

a imagem vai desaparecendo pela diminuição de pigmento. Sobretudo quando se trata de trípticos, possibilitamos que essa coerência semântica seja percebida por meio de reiteraões dos traços semânticos; no nosso caso, as serpentes que mordem a própria cauda (*Ouroboros*).

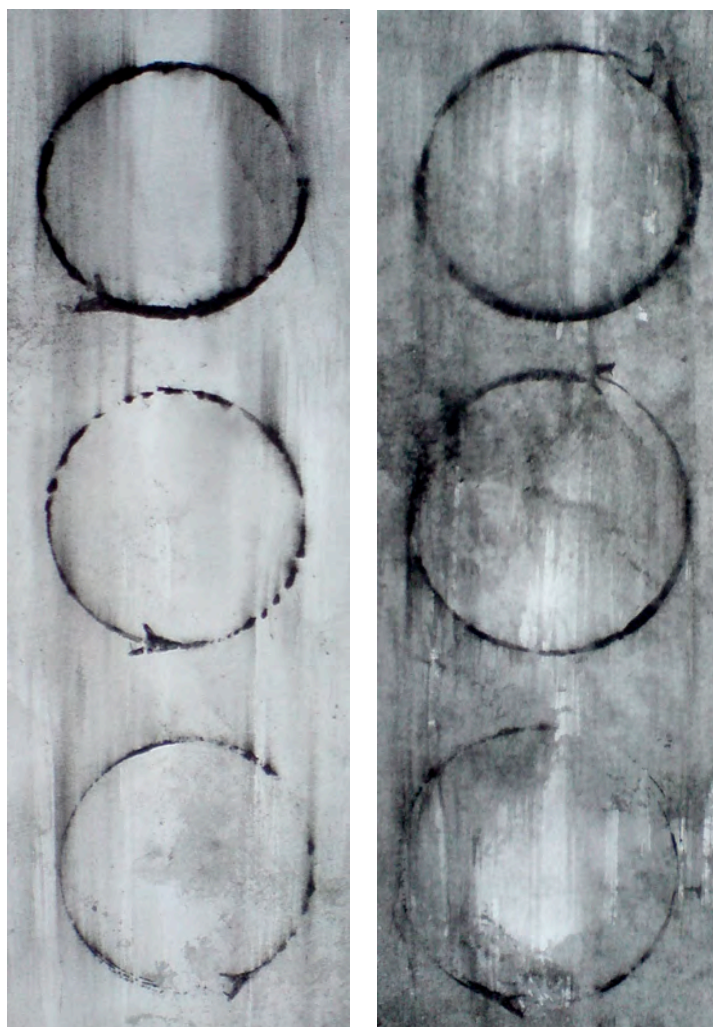


FIGURA 70 – *Tríptico Terroso III (labirintos circulares)*, Paulo Faria. (Detalhes)

Outra relação tensiva sobre o *tempo do fazer* é a existente entre a linha e a mancha. Trata-se de estabelecer temporalidades diferentes para gestualidades distintas. No desenho das árvores cobertas de vermelho há algumas camadas de tinta aguada, aplicadas sobre as linhas rápidas, porém insistentes, que formam os troncos. Temos aí dois tempos: o da repetição convulsiva das linhas – veloz no traçado, mas demorada pela recorrência – e o tempo das manchas que encobrem as linhas – rápidas na execução e demoradas na espera da secagem das poças d'água que se formam. Em ambos os procedimentos, temos uma contradição temporal recorrente em toda a pesquisa. Da ação e da espera.



FIGURA 71 – *Tríptico Terroso I (árvores)*, Paulo Faria. (Detalhes)

Experimentando o crescimento de tais desenhos, e pensando a materialidade dos pigmentos, a fim de estabelecer relações temporais, o trabalho *Trípticos Terrosos* se relaciona com a produção desenvolvida até aqui e abre caminho para uma pesquisa que volte sua atenção, por exemplo, à utilização de materiais à base de terra para ressaltar o caráter terroso de parte de nossa pesquisa. A ideia da terra como pigmento aparente nos trabalhos também tem ressonância com o trabalho *Cantos Guardados*, que possui uma das caixas cheia de terra do cerrado. Outro estudo que teve começo durante a pesquisa foi da utilização de musgos e madeira, para a construção de desenhos labirínticos de grande escala. Enfim, estes são exemplos de algumas possibilidades de continuidade do trabalho.

4.2 – EXÚVIAS

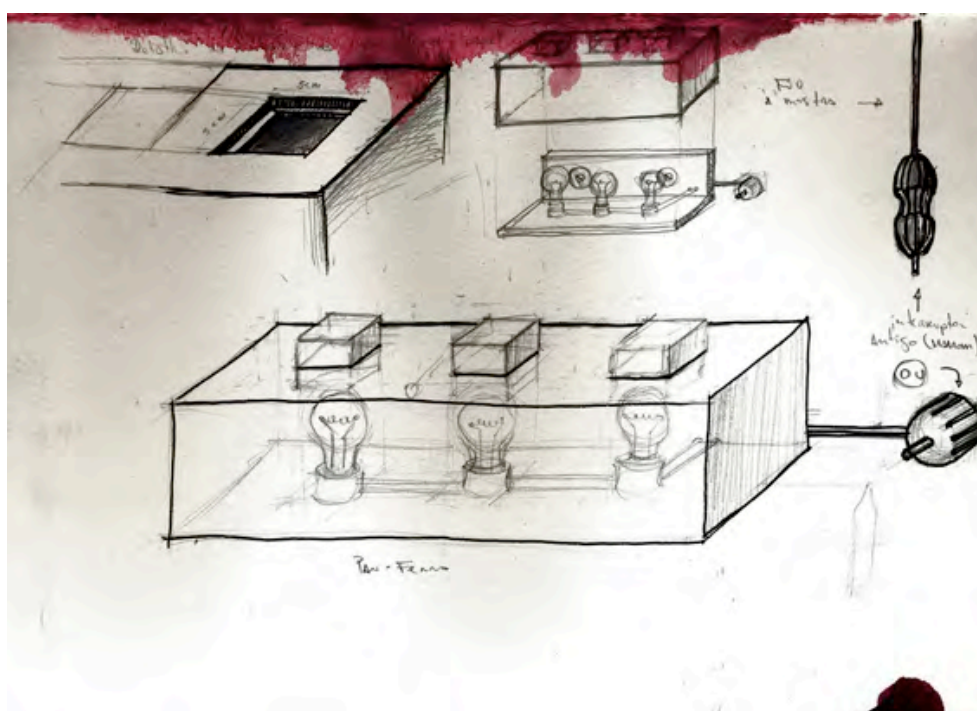


FIGURA 72 – Estudo para *Exúvias*, in *Diários de Chuva*, Paulo Faria, 2008. 14 x 20 cm. Grafite, nanquim e guache, sobre papel.

Exúvias é outro trabalho que ainda está em desenvolvimento, cuja origem se encontra na reflexão sobre três outras obras já analisadas nesta pesquisa: *Como Guardar Segredos*, *Fenda Habitada* e *Cantos Guardados*.

Para a caixa-origami, emprestamo-nos os papéis pesquisados para *Fenda Habitada*, que nos proporcionam uma transparência embaçada. Estes logo nos remetem ao segredo e à memória, elementos contidos nos três trabalhos citados. A escrita velada refere-se a *Como Guardar Segredos*, onde utilizamos tecido de algodão para esconder, em parte, o texto, dando a entender que se trata de um sussurro, de uma fala *inter-dita*. Tanto a caixa de madeira onde ficam as lâmpadas e as caixinhas de papel (ver figura acima), quanto as próprias caixinhas, são pensadas a partir de *Cantos Guardados* e as observações que foram feitas sobre a caixa e o desejo de arrombamento, de abri-las para (de)ter os tesouros íntimos que elas guardam.



FIGURA 73 – **Estudo para *Exúvias***, Paulo Faria, 2008. Papel de seda e tinta de caneta nanquim, 5 x 2 x 5 cm.

Este foi outro exemplo de desdobramentos de nossa pesquisa. O título e a forma de caixa transparente fazem referência à casca abandonada pela cigarra, que, como vimos, trata-se de um elemento recorrente em vários trabalhos desta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa proposta inicial foi engendrar um “jogo” que tinha como regra geral relacionar a história natural da cigarra ao conjunto de sentidos temporais e materiais que esta história evocasse. Afirmamos que desta trama se enunciariam os potenciais teóricos e poéticos de nossa pesquisa. Percebemos agora que o jogo é possível – mais do que isso, ele é compulsivo. Já imaginávamos; a primeira sentença da introdução é esta: “Acredito que alguns trabalhos de arte são fruto de um tipo de compulsão, de uma vontade desmedida e irresistível de estabelecer relações, de jogar.” O que não poderíamos prever é que o próprio jogo tem seus anseios, em certo momento do percurso, que não saberíamos precisar qual, nos damos conta que não engendramos esse jogo, não o jogamos apenas, somos na melhor das hipóteses parte dele, ao mesmo tempo jogadores e joguetes. Pois um tanto do sentido gerado depende de um certo tipo de disponibilidade do sujeito para o mundo, mas todo o resto é o próprio mundo em acontecimento, nos solicitando como partícipes – porém, sem nos esperar.

Experimentamos aí um horror profundo. O de perceber o tempo como medida do jogo. Em vários momentos desta pesquisa, além do feliz deslumbramento das descobertas, nos deparamos com a frustração de conscientemente negar algumas das solicitações que os temas nos faziam. Dessa forma, este trabalho não tratou de uma afirmação precisa da “história de um jogo”, mas de um relato de descobertas, perdas, recusas e desvios.

No entanto, percebemos que não poderia ser diferente. Não haveria ética alguma no nosso trabalho de Dédalo, se não permitíssemos nos perder no nosso próprio labor. Toda esta pesquisa se constrói nesta direção: do apagamento, do segredo, da recusa de uma visão definitiva da imagem ou do sentido completamente dado. Talvez os labirintos, as obliterações, embaçamentos, as rasuras, sejam uma forma de nos perdermos um pouco do ideal moderno de eternidade, progresso e eficácia, já tão reiterados e infelizmente tão nossos. Segundo Greimas:

O uso, esta utilização funcional dos dias de nossa vida, parece, à primeira vista, uma excelente coisa. Nossos comportamentos cotidianos, convenientemente

programados e otimizados, perdem pouco a pouco seus significados, de tal modo que inumeráveis programas de uso não tem mais necessidade de ser controlados um a um: nossos gestos se convertem em gesticulações; nossos pensamentos, em clichês.¹²⁹

Ideal este que, funcionalizando cada coisa, dessemantiza o mundo, instaurando a anestesia do sentido. O que buscamos durante todo o trabalho foi oferecer – por meio dessas imagens de incerteza que caminham para a impermanência – um espaço de dúvida, ou, nas palavras de Marilena Chauí¹³⁰, de *fecundidade*. A prova de tal intento é o conjunto de desdobramentos que encontramos no interior do nosso próprio trabalho. As inquietações conceituais e poéticas persistem, se multiplicam e parecem nos indicar que, quanto mais nos aprofundamos, mais distantes ficamos de exaurir os temas propostos.

¹²⁹ A. J. Greimas. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 80.

¹³⁰

“A origem da verdade não está fora do tempo, mas na abertura de cada momento do conhecimento para aqueles que irão retomá-lo e transformá-lo em seu próprio sentido. A história das artes, da literatura, da ciência, da filosofia e da ação política é maturação de um futuro e não sacrifício do presente por um futuro desconhecido. A regra, e única regra, de ação para o artista, o escritor, o pensador e o político não é que sua ação seja eficaz, e sim que seja fecunda.”

M. Chauí. *Merleau-Ponty: a obra fecunda*. In: Revista Cult nº 123, São Paulo: Editora Bregantini, 2008.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIN, Rodolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora – nova versão*. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus Editora, 2007.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRIOS, Vicente Martinez. *A Eloquência da Pintura de Ryman*. Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, nº 05, São Paulo, 1999.

_____. *Vicente Martinez: armadilhas para poeira e luz*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2008.

BARROS, Manoel de. *Gramática Explosiva do Chão*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Livro de Pré-coisas: Roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Matéria de Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *O livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.

_____. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

_____. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura / Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (obras escolhidas; v. 1)

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BONFIM, João Bosco Bezerra. *Passagens terrâneas e subterrâneas*. Brasília: LGE, 2003.

BORGES, Jorge L. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1*. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 2*. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 3*. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4*. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Obras completas, Vol. 1*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega, vol. 1*. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

- CALVINO, Ítalo. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Merleau-Ponty: a obra fecunda*. In: Revista Cult nº 123, São Paulo: Editora Bregantini, 2008.
- _____. “Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia”. In: NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CHIPP, H. B.(Org.) *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- COSAC, Charles. *Farnese (objetos)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DIDI-HUBERMAM, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DOCTORS, Marcio (org). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- DUCHAMP, Marcel. *Pintura... a serviço da mente*. In: CHIPP, H.B (org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DUVE, Thierry de. *Nominalisme Pictural – Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris: Les Editions de Minuit. Collection ‘Critique’. 1984.
- FRASCINA, Francis. Realismo, ideologia, e o ‘discursivo’ no cubismo. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia – Para uma filosofia de técnica*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1998.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume IV. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GALERIA BORO. *Shirley Paes Leme – Correr o risco*. São Paulo: 8 de outubro a 8 de novembro de 2002. Texto: Maria Alice Milliet. Cronologia: Margarida Sant’Anna.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix.
- _____. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Tomo II*. Madrid: Editora Gredos.
- HARTIGAN, Lynda et al. *Joseph Cornell: Shadowplay Eterniday*. Londres: Thames & Hudson, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo vol. 1*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.
- _____. *Ser e Tempo vol. 2*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.
- HERÁCLITO. *Fragmentos – origem do pensamento*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1980.
- HUIZINGA, Johann: *Homo Ludens*. Perspectiva: São Paulo, 1999.
- IOVINO, Maria. Contratextos: Projeto de Exposição, 2007. dispositivos (arquivo .pdf)
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LANDOWSKI, Eric. “De l’Imperfection, o livro do qual se fala”. In GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- _____. “Modos de presença do visível”. In A. C. Oliveira (org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- LAUTERWEIN, Andréa. Anselm Kiefer / Paul Celan: Myth, Mourning and Memory. Londres: Thames & Hudson, 2007.
- LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio / Anônimo; [introdução, notas e tradução do árabe: Mamede Mustafá Jarouche] – 2. ed. – São Paulo: Globo, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MAGNO, MD. Aimée Sélamor. Item revista de arte, nº 4 (Sexualidade). Rio de Janeiro: nov. 1996.
- MARTINEZ, Elisa de Souza. *O Escultor, a deusa e as histórias de canibalismos*. Caderno de discussão, V Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, São Paulo: PUC-SP: COS- USP: FFLCH – CNRS: PARIS 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas-1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp: a arte como contra-arte*. Taschen, 2000.

NERUDA, Pablo. *Livro das Perguntas*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Ana Claudia (org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

PEIXOTO, Nelson B. "O olhar do estrangeiro". In: NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

_____. "Ver o invisível, a ética das imagens". In: NOVAES, Adauto (org). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido; v.1)

RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *L'homme ligoté*. Paris: 1944.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2000.

SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Penguin Classics, 2006.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VINCI, Laura. *Laura Vinci*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP) : Imprensa Oficial do Estado, 2003.

WHITEREAD, Rachel. *Rachel Whiteread* / Curadoria de Paulo Venâncio Filho e Ann Gallagher. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

XVI Salão Nacional de Artes Plásticas: Elyeser Szturm. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

FILMOGRAFIA

2046 - OS SEGREDOS DO AMOR (*2046* – França, Hong Kong, 2004). Direção: Wong Kar-Wai. Elenco: Tony Leung Chiu Wai, Gong Li, Kimura Takuya, Wong Faye, Zhang Ziyi, Lau Carina, Sum Wang, Siu Ping Lam, Maggie Cheung, Chang Chen. 127 minutos.

AMOR À FLOR DA PELE (*In the mood for love* – França / Hong Kong, 2000). Direção: Wong Kar-Wai. Elenco: Tony Leung Chiu Wai, Maggie Cheung, Lai Chen, Rebecca Pan, Pauly Sun. 98 minutos.

BLADE RUNNER, O CAÇADOR DE ANDRÓIDES (*Blade Runner - Directors Cut* – EUA, 1991). Direção: Ridley Scott. Elenco: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, Daryl Hannah. 117 minutos.

CASA DE AREIA (Casa de Areia – Brasil, 2005). Direção: Andrucha Waddington. Elenco: Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, Ruy Guerra, Seu Jorge, Luiz Melodia, Enrique Diaz, Stênio Garcia, Emiliano Queiroz, João Acaiabe, Camilla Facundes, Haroldo Costa, Jorge Mautner, Nelson Jacobina. 171 minutos.

DEPOIS DAQUELE BEIJO (*Blow Up* – EUA, 1966). Direção: Michelangelo Antonioni. Elenco: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Peter Bowles, John Castle, Jane Birkin, Gillian Hills, Peggy Moffitt, Ann Norman, Jimmy Page, Veruschka, Ronan O'Casey. 111 minutos.

ESTRELA DO MAR (*L'étoile de mer* – França, 1928). Direção: Man Ray. 15 minutos.

LABIRINTO DO FAUNO, O (*El Labirinto del Fauno* – México, 2006). Direção: Guillermo del Toro. Elenco: Ariadna Gil, Ivana Baquero, Sergi López, Maribel Verdú, Doug Jones, Álex Angulo, Manolo Solo, César Vea, Roger Casamajor, Ivan Massagué, Gonzalo Uriarte, Eusebio Lázaro. 118 minutos.

LAVOURA ARCAICA (Lavoura Arcaica – Brasil, 2001). Direção: Luiz Fernando Carvalho. Elenco: Selton Mello, Raul Cortez, Caio Blat, Simone Spoladore. 171 minutos.

LIMITE (Limite – Brasil, 1931). Direção: Mário Peixoto. Elenco: Olga Breno, Taciana Rey, Carmen Santos, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Mário Peixoto, Edgar Brazil. 120 minutos.

LIVRO DE CABECEIRA, O (*The Pillow Book* - França / Inglaterra, 1996). Direção: Peter Greenway. Elenco: Vivian Wu, Yoshi Oida, Ken Ogata, Hideko Yoshida, Ewan McGregor, Judy Ongg, Ken Mitsuishi, Yutaka Honda, Lynne Langdon. 120 minutos.

NOSTALGIA (*Nostalghia / Nostalghiya* – Itália / França / União Soviética, 1983). Direção: Andrei Tarkovski. Elenco: Oleg Yankovsky, Erland Josephson, Domiziana Giordano, Patrizia Terreno, Raffaele Di Mario, Rate Furlan, Milena Vukotic. 121 minutos.

STALKER (*Stalker* – União Soviética, 1979). Direção: Andrei Tarkovski. Elenco: Alexander Kaidanovsky, Anatoli Solonitsyn, Nikolai Grinko. 134 minutos.

ANEXOS

01 - TEXTO INTEGRAL CONTIDO NO TRABALHO *DIÁRIOS DE CHUVA*

As páginas que se seguem dizem respeito, sobretudo, à Cacá, Marovira, Claudinha, Fabim, Ciço, Pedro, Dodóia, Lulu, Isabela, Nicole, Cacaia, Mariana, Mateus, Luiza e todas as outras crianças que fui e continuo sendo.

1.

Meu relato será fiel à realidade ou, em todo caso, a minha lembrança da realidade, o que é a mesma coisa.

- J.L.Borges, *Ulrica*.

(...) A menina sobe correndo pelas escadas. Sempre evitou os elevadores, assim como portas, portões ou qualquer outra passagem que fosse fácil demais pra uma criança. Circulando e subindo, espiralando para o alto finalmente chega ao 3º andar. Cleonice vem logo depois, pára, apóia as mãos nos joelhos e ofegante, balbucia: – Verônica, sua mãe disse que a próxima vez que você fizesse isso ia te por de castigo. A mãe estava muito ocupada coordenando mais uma de suas várias mudanças, não seria hoje o dia do castigo. Os chapas entravam e saiam do apartamento, com pardas caixas de papelão onde, junto com as letras industriais que marcavam o que elas haviam transportado originalmente, seguia escrito à mão com caneta chanfrada e porosa: livros, cristais, roupas etc (...)

2.

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante.

- G. Bachelard, *A poética do espaço*.

Depois dos móveis montados, armários chumbados à parede, eletrodomésticos com suas tomadas, extensões e “Ts” devidamente acasalados, finalmente surgia afazeres para uma criança de quase seis anos. Ela adorava levar de lá pra cá as roupas dobradas; sentia-

se um gigante na ponta dos pezinhos, alcançando as finas pastas de documentos e recortes de jornais pra sua mãe guardá-las e esquecê-las no maleiro do guarda-roupa até a próxima mudança. No entanto, o que ela mais gostava de fazer era umedecer o pano para tirar a poeira dos inquietantes objetos antes de serem devolvidos ao armário da sala. Como ali era o lugar de maior interdição, conseqüentemente era o de maior curiosidade. Cada objeto fazia daquelas prateleiras de madeira escura seu *sanctum*, seu altar. Dois galos de metal que ficavam um de frete para o outro como numa rinha, um punhal de prata com lâmina e bainha adornadas com motivos coloniais, uma escassa coleção de relógios de areia, outra vasta de pequenas caixas, um diário do recentemente falecido, tio Kiko e tantas outras coisas. Na sua digna tarefa, a criança abria com um solavanco a torneira, depois, delicadamente regulava o fluxo de água até que vertesse apenas um filete. Desse modo podia cuidar para que o pano não ficasse encharcado, pois ela sabia que não teria força suficiente para torce-lo. Assim, brincava seriamente o dia inteiro, por que como todos sabem, não há nada mais sério para uma criança que suas brincadeiras.

3.

– O armário era sem chaves!... Sem chaves era o grande armário
 Olhava-se por vezes sua porta castanha e negra
 Sem chaves!... Era estranho! – Sonhava-se muitas vezes
 Com os mistérios adormecidos entre seus flancos de madeira
 E acreditava-se ouvir, no fundo da fechadura
 Aberta, um ruído longínquo, vago e álcacre murmuro.

- Rimbaud, *Les étrennes des orphelins*.

(...) Em meio a uma manhã, Verônica, que estava estendida frente à TV inesperadamente desliga o aparelho. Olha para sala silenciosa e se depara mais uma vez com a imponência do armário escuro que se prolongava por toda parede. Neste momento a criança pertence ao armário, o ente à coisa; e ambos sabiam disso sem se pronunciar (...). Não havia chaves à mostra. As fechaduras eram antigas, de uma liga metálica manchadas de tempo, com curvas que imitavam arabescos, voltavam-se ao seu centro, como se a própria imagem da fechadura tivesse em si a capacidade de se trancar. Mas, “não há fechadura que resista à violência total. Toda fechadura é um convite para o arrombador.” (...) Nesse ensejo, ela percebe que ter sido algumas vezes carcereira de objetos, dava-lhe o conhecimento secreto de onde se escondiam as chaves. (...)

4.

Mas o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Da mesma forma a chave, de uma alma que não se entrega, não está na porta(...) Quando damos aos objetos a amizade que convém, não abrimos o armário sem estremecer um pouco.

- G. Bachelard, *A poética do espaço*.

Todos aqueles objetos, uns bem mais que outros, mas sem exceção, todos eles ao olhar da criança eram mais que uma lembrança. Tinham a espessura de uma vivência e, pela primeira vez, ela se dava conta que essa vida dos objetos podia ser maior que a sua. Mas em algum momento, “é preciso que sua brincadeira seja perturbada: cedo demais a criança é arrancada ao esquecimento. Então ela aprende a entender a expressão ‘foi’, a senha através da qual a luta, o sofrimento e o enfado se aproximam do homem para lembrá-lo o que é no fundo a sua existência – um *imperfectum* que nunca pode ser acabado.” Após essa perturbação nada mais parece permanecer. O armário prestes a ser aberto era um marco, um acontecimento de abertura.

Uma volta foi o suficiente! Lá estava a portinhola apta a girar para fora nos eixos de suas dobradiças. Verônica não hesitou. Como os galos estavam encima do móvel já não pareciam mais tão interessantes, o punhal trazia a lembrança imediata da sensação de um corte sofrido há pouco tempo, numa estripulia na cozinha e ela ainda não havia se recuperado disso. Logo, restavam os relógios, as caixas e o diário.

5.

Está bien que se mida con la dura
Sombra que una columna en el estío
Arroja o con el agua de aquel río
En que Heráclito vio nuestra locura

El tiempo, ya que al tiempo y al destino
Se parecen los dos: la imponderable
Sombra diurna y el curso irrevocable
Del agua que prosigue su camino.

Está bien, pero el tiempo en los desiertos
Otra substancia halló, suave y pesada,
Que parece haber sido imaginada
Para medir el tiempo de los muertos.

...
La arena de los ciclos es la misma
E infinita es la historia de la arena;
Así, bajo tus dichas o tu pena,
La invulnerable eternidad se abisma.

No se detiene nunca la caída
Yo me desangro, no el cristal. El rito
De decantar la arena es infinito
Y con la arena se nos va la vida.

En los minutos de la arena creo
Sentir el tiempo cósmico: la historia
Que encierra en sus espejos la memoria
O que ha disuelto el mágico Leteo.

...
Todo lo arrastra y pierde este incansable
Hilo sutil de arena numerosa.
No he de salvarme yo, fortuita cosa
De tiempo, que es materia deleznable.

- J.L.Borges, *El reloj de arena*.

(...) A diminuta mão alcança o relógio de areia, que é quase todo de areia. Vidro e grão, estados diferentes da mesma matéria. Com a euforia contida num gesto tenso, quase delicado de tão vagaroso, a menina vira uma ampulheta depois outra e outra para ver esse invisível, que é o tempo (...). Por terem tamanhos variados, cada relógio media um intervalo diferente.

Contudo, medidas de tempo não estavam apenas na areia que fluía de um cone ao seu inverso, estavam também nos traços, nas marcas impressas em um verniz desgastado, arranhões no vidro, lascas na madeira ou na pedra. São esses os rastros de um pano úmido esfregado por uma criança, uma pequena queda, de uma mudança de casa, a troca de mãos em mãos num antiquário, fuligens incrustadas na sua passagem pelo laboratório de um velho alquimista, do transporte de espólios da guerra entre Cartago e Roma, da areia da Judéia guardada dentro dele no momento de sua invenção no século V a.C. Não importa. Trata-se de uma história que só pode ser imaginada. Melhor, trata-se da História que em grande parte só pode ser imaginada, a medida em que se funda no esquecimento.

6.

(...) coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume – um volume, um corpo já – que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador do vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?

- Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*.

Enquanto se acreditava que o tempo era marcado largamente pelos grãos dos relógios maiores, a atenção de Verônica se voltava para a vasta coleção de caixas nas prateleiras ao lado. Ela sempre quis saber o que havia nas caixas. O que há de tão valioso nesses invólucros geométricos, que tesouros poderiam ser guardados com tanto afinco? Em meio a sua curiosidade ela não se daria conta do que os surrealistas já sabiam sobre o objeto oculto. Pois, “sempre haverá muito mais num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz as imagens morrerem. *Imaginar* será sempre maior que *viver*.” A caixa tem no próprio peso da tampa seu segredo, o que ela encerra nada mais é do que aquilo que eu gostaria que estivesse lá. Fechada, ela é tanto o lugar da intimidade como do desejo. A garotinha não poderia prever o tamanho de sua decepção ao abrir as misteriosas caixinhas e nelas encontrar apenas ar. O vazio presente dentro das caixas dá cabo a toda sua

exterioridade, a surpresa frustrante põem fim à tumba de um antigo faraó que pode caber numa pequena caixa, impossível de se abrir. (...) já que o espaço da dúvida não lhe pertence mais, em breve a menina preencherá esse vazio com mais ar, terra, água e música. Pois existem memórias mais aéreas, mais terrosas e mais aquosas. Porque nesse caso, as caixas seriam uma boa imagem da memória: desejosa, íntima, ora cheia de matéria, quase sempre, repleta de vazios a serem preenchidos. Mas ela ainda não sabe disso, nem nós (...). Talvez, anos mais tarde ela reencontraria cada uma daquelas caixas e, ao abri-las, não mais o vazio encontraria, não mais a falta ou a perda do encanto: já não era mais uma criança, não mais. Agora, destituída do que chamava de magia da idade – ou para outros menos crentes, imaginação – a única coisa que restava era abrir cada uma das caixas. Não para perder o encanto ou descobrir o que poderiam guardar: ela saberia? Guardaria agora, naquele vazio, um acre cheiro de madeira úmida, de cada mudança. Guardava o tempo, cada vez que passou o pano umedecido naqueles objetos, naquelas histórias, uma gota de umidade carregava tudo que ela precisaria anos depois: um sorriso esboçado.

7.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

- Álvaro de Campos, *Tabacaria*.

Em meio à decepção por não achar nada nas caixas e a confusão por não entender porque ela não podia mexer naquilo, uma vez que não guardavam coisa alguma dentro, Verônica fez assim como o velho Carlos Magno ao terminar a revista da sua tropa de paladinos. O ancião se depara com Agilulfo, uma impecável armadura vazia que afirmava ser um Cavaleiro. O imperador “já velho, tendia a eliminar de sua mente as questões complicadas”. Então a menina bocejou e esticou demoradamente seus braços curtos por cima da grande cabeça característica das crianças.

(...) Com isso resta apenas o diário, última relíquia a ser tomada do antigo armário negro e castanho. Entretida com sua arqueologia, havia se esquecido que poderia ser surpreendida. Com tranqüilidade, ajeita no tapete verde sobre o chão o livro ainda fechado, deita de bruços, flexiona os joelhos cruzando as pernas no alto. Com uma mão apóia a

cabeça e com a outra abre o caderno e folheia, investiga, adentra (...). Tratava-se de uma encadernação feita com páginas costuradas e capa dura em couro gasto. Do lado de fora, um baixo relevo, onde ela já conseguia ler KIKO. Talvez tenha sido a única coisa que ela leu no diário. Mesmo se tratando de uma menina muito inteligente, que já ensaiava a leitura dos seus primeiros livros, ainda não estava pronta para ler os manuscritos dos adultos, quanto mais um livro que se escreve para si, como é o caso de um diário.

8.

POLO: talvez pelo mundo só reste um terreno baldio coberto de imundícies e o jardim suspenso do paço imperial do Grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora.

- Calvino, *As cidades invisíveis*.

Junto à textura produzida pelas letras delgadas e inclinadas para direita, blocos visuais formados por cores, fragmentos de textos escritos com diferentes tipos de canetas, o caderno íntimo era cheio de desenhos, colagens e fotografias. Para falar a verdade, tinha um caráter predominantemente visual. Justamente na visualidade da palavra em diálogo com as imagens que o texto se construía. Criava histórias possivelmente reais para Verônica. Todos os lugares que não reconhecia logo viravam países ou reinos, assumidamente imaginários. Ela se recordava dos presentes trazidos pelo tio e tentava adivinhar de onde tinham vindo. Seu pai havia explicado. Ela entendia que aquilo se tratava de um livro para não se esquecer de quem você foi, que depois, quando se pode e a vida permite, disse ele, as pessoas sentam-se sozinhas ou acompanhadas e trazem de volta o passado. Assim são também os álbuns de fotografia, ele completou. Contou a ela enquanto separava essas recordações de seu irmão e guardava no armário. Seu bigode e barba, máscara de homem, ajudavam a disfarçar o que se passava.

9.

De certa forma, vivi apenas para ter a quem sobreviver. Ao confiar ao papel estas fúteis lembranças, tenho consciência de realizar o ato mais importante de minha vida. Eu era predestinado à recordação.

- Milosz, *L'amoureuse initiation*.

(...) Completamente absorta em seus devaneios a menina não escuta a porta se destrancar, os passos dos pais chegando do trabalho. Aquele que tinha sido por vezes um momento de entusiasmo, se fechava sobre ela como nuvens de chumbo. Todos os objetos proibidos espalhados pelo tapete da sala e o diário do tio Kiko em suas mãos. Um grito: – Nenê! Assim chamavam a Cleonice. – Você não está olhando a Verônica? Trovejou o patriarca. – Deixei ela assistindo televisão e fui fazer o almoço. Respondeu a moça. Todos olham fixamente para a garotinha, que já sabe o que deve fazer (...)

Desde então foi privada de algumas guloseimas, ia para escola à tarde como de costume e pela manhã ficava em seu quarto. Isso não a desesperava, nem a afligia. Não era a primeira vez. Ela sabia que no tempo combinado sairia do castigo. A questão é que depois de um tempo as velhas brincadeiras são uma penitência maior que ficar no quarto...O que fazer? Sim, um diário, igual ao do tio Kiko. Era essa a saída. Ela havia pensado nesse livro todos os dias do castigo. Seria como um encontro com seu tio que ainda não tinha voltado de sua última viagem à São Paulo.

Desse modo, junto com os doces contrabandeados pela Nenê, começaram a vir também as revistas e uma agenda antiga, de capa bonita, que estava guardada esperando virar um livro de receitas. Lembrava muito um livro velho, como o que folheava no dia fatídico. O resto era os materiais do colégio e a grafia de palavras decoradas. Simultaneamente a sensação de que agora ela também poderia durar.

10.

para o perpetuar-se
fero canto
tanto tanto tanto
no entanto
à morte leva tal
encantoso canto
e se cantam cantam
(...)

- J.B.B. Bonfim. *Solo de cigarra*, [fragmento 1/2].

(...) É final de setembro. No cerrado isso quer dizer que o ar e as árvores comungam da mesma secura e a terra vermelha indica a temperatura. Já se passaram três meses desde a mudança, tempo suficiente para que a respiração se torne difícil e para descobrir como é insuportável esse clima.

Verônica não está mais confinada ao quarto, mas por causa do diário prefere continuar lá. Seus pais animados com a produção, dão incentivos fornecendo postais e fotos. Concentrada em mais uma de suas páginas ela começa a ouvir um zunido vindo do lado de fora do prédio. Agudo e um pouco metálico, intermitente no início e depois contínuo. Ajoelhada na cama, ela olha através da longa janela horizontal de seu quarto e procura. O som parece vir do meio de uma das árvores próximas. Em Brasília elas crescem bem perto dos edifícios residenciais. O som multiplica-se de árvore em árvore. Infesta os ouvidos, o quarto, o apartamento, o prédio, a quadra e a cidade. Tudo está impregnado! É certo, as árvores entoam um canto de lamento!

11.

(...)
cantam
em sete palmos cavados
mergulho
para desencantar anos-cigarra
depois até ser ferido pelo
fero canto

- J.B.B. Bonfim. *Solo de cigarra*, [fragmento 2/2].

O canto a encanta e hipnotizada a garota desce. Cleonice permanece no banho. O caminho espiralado mais uma vez é percorrido. O porteiro coloca a correspondência na entrada do outro lado do bloco. Ela sai. Aproxima-se do tronco de uma das árvores. Como todo resto, seu corpo vibra com a música. De uma só vez o céu deságua. Encharcados ela e o tempo se dilatam. Algumas vidas inteiras não terão a força dessa duração. Esse acontecimento repercutirá como suítes para memórias de chuva.

Depois de cinco minutos (ou seriam cinco anos?), em pânico Nenê a agarra pela cintura enquanto insulta o porteiro. De volta ao apartamento, um banho quente. De volta ao quarto, a janela escancarada. Sobre a cama, o diário aberto; ensopado e parcialmente apagado, escorre... Naquele indiscernível momento de morte – que chamamos instante – ela entende que seu tio não voltará e que como tudo, ela também partirá. Afinal, compreende tudo que se precisa ou que se pode compreender sobre o tempo.

02 – CD

1 – ***The Reflecting Pool***, Bill Viola, Vídeo, 1977-79. 6min55seg.

2 – ***Re-trato***, Oscar Muñoz, Vídeo, 2003. 29min15seg (resumido aqui em 32seg).