

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PEQUENO TRATADO



SOBRE ARTE & MAGIA

CLAUDIA RODRIGUEZ-PONGA LINARES

SÃO PAULO • 2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CLAUDIA RODRIGUEZ-PONGA LINARES

**PEQUENO TRATADO
SOBRE ARTE & MAGIA**

Tese apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Mario Ramiro de Andrade.

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Linares, Claudia Rodriguez Ponga

Pequeno tratado sobre arte e magia / Claudia Rodriguez-Ponga Linares. --

São Paulo: C. R. P. Linares, 2018.

230 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Mario Ramiro de Andrade

Bibliografia

1. Arte contemporânea 2. Magia e estética 3. Curadoria I.

Ramiro de Andrade, Prof. Dr. Mario II. Título.

CDD 21.ed. - 700

CLAUDIA RODRIGUEZ-PONGA LINARES

PEQUENO TRATADO SOBRE ARTE & MAGIA

Tese apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Mario Ramiro de Andrade.

APROVADO EM: _____

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. _____

INSTITUIÇÃO _____

JULGAMENTO _____ ASSINATURA _____

PROF. DR. _____

INSTITUIÇÃO _____

JULGAMENTO _____ ASSINATURA _____

PROF. DR. _____

INSTITUIÇÃO _____

JULGAMENTO _____ ASSINATURA _____

PROF. DR. _____

INSTITUIÇÃO _____

JULGAMENTO _____ ASSINATURA _____

PROF. DR. _____

INSTITUIÇÃO _____

JULGAMENTO _____ ASSINATURA _____

Para Antonio e Kina e meus pais.

À minha avó, a alquimista, *in memoriam*.

À minha bisavó, a feminista, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese de doutorado é um trabalho, principalmente, de magia intrasubjetiva e, portanto, um exercício de enlouquecimento controlado. As potências vitais são reconduzidas integralmente no texto, amarradas nele num processo que envolve tanto um grande entusiasmo quanto uma contenção constante. Mas, como a imagem que devolve o espelho quando submetido a escrutínio prolongado, os fantasmas invocados podem acabar por perder o sentido depois de dias, semanas, meses e anos de convivência. Por isso, em primeiro lugar, gostaria de agradecer às artistas que tão generosamente nos pouparam da loucura com suas conversas, contribuindo à animação do trabalho, especialmente Mónica Giron, Débora Bolsoni e Sara Ramo, que tiveram a gentileza de ser, junto com Aline Magnos e Bruno Moreschi, minhas leitoras de prova. Elas foram minha “tomada de terra”. Também agradeço enormemente a Paulo Nimer Pjota, Yoann Saura e Regina de Miguel pelas entrevistas que me cederam, e por ter a elegância de tolerar que não se falasse o bastante do trabalho deles, se deixando levar pela conversa “interessada” que lhes propus.

Ao professor Mario Ramiro, devo à sua generosidade em aceitar este projeto de trabalho e agradeço muito a confiança em mim depositada. Na

escrita desta versão final do trabalho tive especialmente em conta a recomendação dele para não escrever um tratado de ocultismo. Espero que isso fique aparente no resultado.

Aos membros da banca de qualificação, meus agradecimentos pela leitura atenta e por se envolver com um projeto que não pertence exclusivamente a sua área... e talvez a nenhuma área.

A Regina Silveira, Jaqueline Martins, Luis Pérez-Oramas, Filipe Massini, Blau Projects e Drawing Lab, pelas trocas que me possibilitaram durante esses anos de pesquisa. Ao Estado Mental (Borja, Barbara, Bruno e Toño), por me oferecer um espaço para dar corda a uma escrita menos contida. E a também curadora/pesquisadora Carmen Cebreros Urzaiz, por infinitas referências compartilhadas.

Ao meu marido e gatas, agradeço por aguentar níveis tão elevados quanto prolongados de cortisol e introspeção taciturna. E, ao primeiro, por me ajudar a desentulhar o pneuma quando ele se encontrava excessivamente brumoso e grumoso.

RESUMO

Este trabalho se propõe como um breve tratado sobre as relações entre os discursos vigentes da arte contemporânea e o pensamento mágico ocidental. No cruzamento entre o ensaio poético, a antropologia da arte, a estética e a bruxaria, desenha-se um círculo no qual se desenvolve a pesquisa sob o signo da “besta” acadêmica: a interdisciplinaridade. A partir disso, estudam-se uma série de projetos curatoriais recentes que lidam com magia, ocultismo, xamanismo ou animismo, prestando atenção aos preconceitos que se manifestam em alguns desses discursos curatoriais. Entretece-se esta reflexão com referências históricas que servem de marco explicativo para a queda em desgraça do pensamento mágico ocidental e, junto com ele, do status da imaginação e da imagem como formas de conhecimento. Uma vez definida a situação em que ficou esta tradição depois de sucessivas campanhas de desprestígio, introduzem-se uma série de figuras que serviram depois à construção de uma nova (mas talvez sobretudo velha) teoria mágico-estética. Seguindo a esteira de pensadores contemporâneos ligados ao realismo especulativo e à ontologia objetual, o trabalho se reconecta com uma esquecida tradição mágico-estética (ocidental) não isenta de uma dimensão mítica e animista (ou vitalista, se se preferir). Faz-se questão de colocar a “palavra

do artista” no mesmo nível que a “palavra do filósofo”, mas evitando converter os artistas citados em objeto de pesquisa. O trabalho defende que existam – apesar dos séculos em que a elite intelectual ocidental vem predicando contra a possibilidade de uma ontologia mágico-estética – indivíduos e coletivos que desenvolvem sua atividade à margem dos preconceitos dicotômicos que hoje alguns pensadores acadêmicos de vanguarda se empenham, não sem dificuldades, em transcender. Nesse sentido, o trabalho argumenta que muitos artistas eram já materialistas vibrantes e realistas especulativos antes da valorização, em voga hoje, dessas correntes filosóficas.

Palavras-chave:
Magia. Arte. Estética.
Curadoria. Animismo.

ABSTRACT

This work intends to be a brief treatise on the relations between contemporary art and western magical thinking. At the crossroads between poetic essay, anthropology of art, aesthetics and witchcraft, a circle is drawn under the sign of the academic “beast”: interdisciplinarity. From this point of departure, we study a series of recent curatorial projects that deal with magic, occultism, shamanism or animism, paying close attention to the prejudices that surface in some of these curatorial discourses. This reflection is intertwined with historical references that serve as an explanatory framework for the fall of western magical thinking and, along with it, the loss of status of both imagination and image as respected sources of knowledge. After having defined the state of neglect this (magical) tradition was left in after successive smear campaigns, we introduce a series of figures that will serve to construct a new (but perhaps rather ancient) magical-aesthetic theory. Following the trail of contemporary thinkers linked to speculative realism and object-oriented ontology, the work reconnects with a forgotten magical-aesthetic (western) tradition with a mythical and animistic (or vitalist, if you prefer) dimension. We also emphasize the importance of putting the “artist’s word” on the same level as the “philosopher’s word”, whilst at the same time

carefully avoiding to turn the cited artists into an object of study. We claim that – in spite of the centuries in which the Western intellectual elite has been preaching against the possibility of a magical-aesthetic ontology – there are individuals and groups that are active in the margins of the dichotomous prejudices that today some avant-garde academic thinkers are trying to transcend with much difficulty. In this sense, the work argues that many artists were already vibrant materialists and speculative realists much before the new on-to-materialistic philosophical currents which are very much in vogue nowadays.

Key words:
Magic. Art. Aesthetics.
Curating. Animism.

ÍNDICE

1 INTRODUÇÃO OU MANUAL DE USO DE UMA PESQUISA DE DOUTORADO SOBRE ARTE E MAGIA 19

1.1 - O círculo mágico	20
1.2 - Sobre a questão do método	22
1.3 - Breve preâmbulo sobre vínculos, queijos e vermes	25
1.4 - Somando ao caldo do real: o primeiro trânsito inverossímil	27
1.5 - O cartógrafo (uma defesa da vida): o segundo trânsito inverossímil	31
1.6 - O caldo do real vai se encorpando: terceiro trânsito inverossímil	33
1.7 - Germinando híbridos: quarto trânsito inverossímil	37
1.8 - Quinto e último trânsito inverossímil: de volta ao ponto de partida	44

2 SOBRE O RETORNO DO MÁGICO, E SUA MATERIALIZAÇÃO NA CURADORIA CONTEMPORÂNEA 49

2.1 - Um jogo de luz e sombra	51
2.2 - O anátema do entusiasmo	56
2.3 - Magia ≠ Mágica? Magia ≠ Ciência?	59
2.4 - Gabinete de curiosidades	62
2.4.1 - Museum of Jurassic Technology	64
2.5 - Conjugando a magia no pretérito	70
2.6 - Magia versus realidade?	72
2.6.1 - <i>A grande transformación e Animism</i>	75
2.7 - Quando a magia chega às bienais	78
2.7.1 - <i>A iminência das poéticas</i>	79
2.8 - Práticas curatoriais derivadas da pesquisa	85
2.8.1 - <i>AbraKadabra</i>	87
2.8.2 - <i>Miniaturas, maquetes e vodu</i>	88
2.9 - Quando a magia fica na moda	90

3 FIGURAS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA (MAS TALVEZ SOBRE TUDO VELHA) TEORIA ESTÉTICA 93

3.1 - O retorno da bruxa	96
3.2 - Habitação de territórios míticos	100
3.3 - A geografia na sombra	110
3.4 - Bio-atores	115
3.5 - Bio-objetos: uma introdução à nova/velha virada animista	122
3.6 - Objetos ou corpos?	132

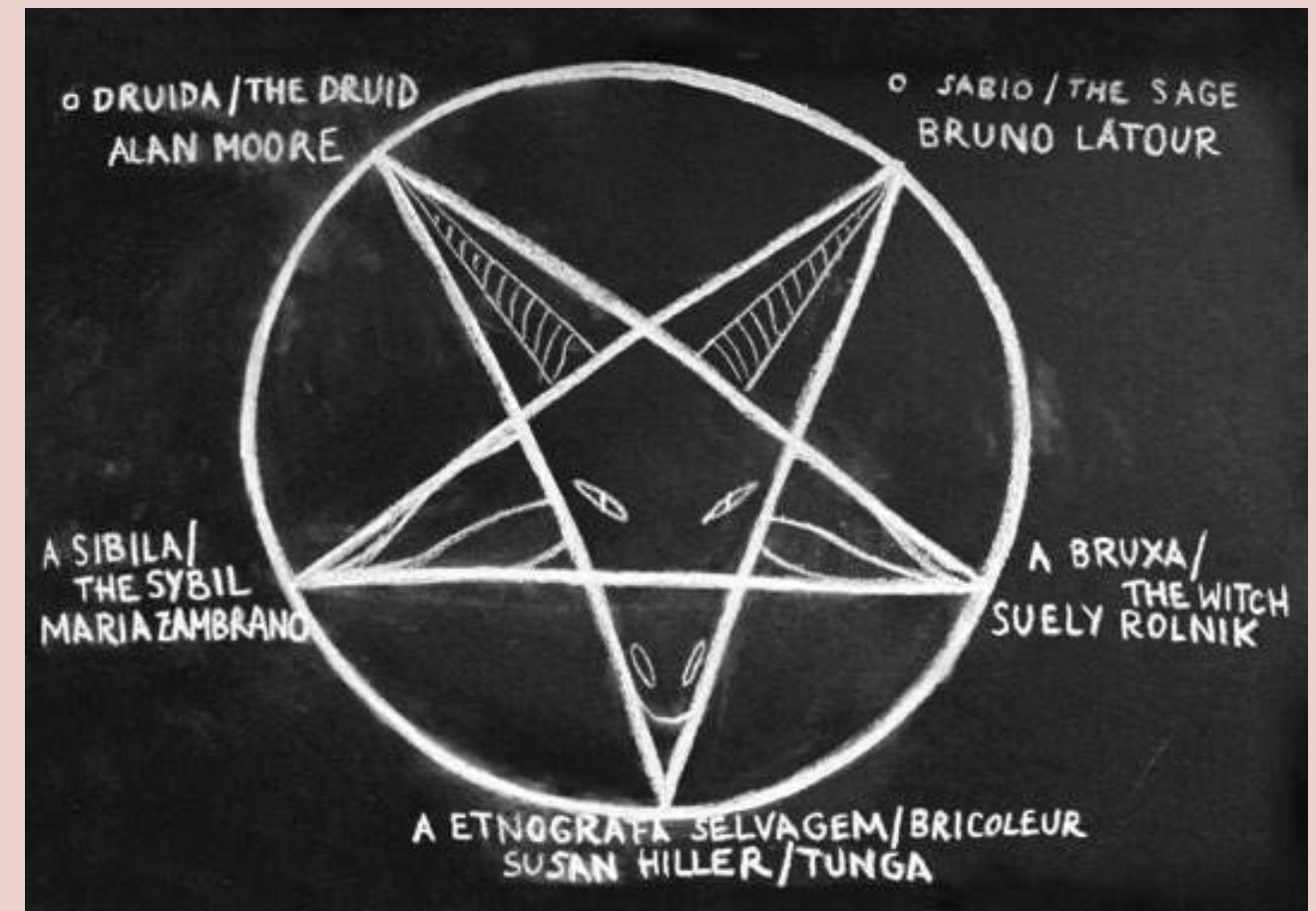
4 PEQUENO TRATADO SOBRE MAGIA E ESTÉTICA 137

4.1 - A queda em desgraça da estética (ou a degradação ontológica dos prazeres “superficiais”)	144
4.2 - Os três ovos: o ovo de Diderot, o ovo de Lispector, e o ovo de Gell	149
4.3 - A arte como máquina erótica (e a bruxa como monstruosa hermafrodita vampyroteuthica)	145
4.3.1 - Interlúdio pneumático	157
4.3.2 - Traduzir ou corporificar	159
4.4 - Final da viagem: então, os artistas são ou não operadores mágicos?	162

5 REFERÊNCIAS 167

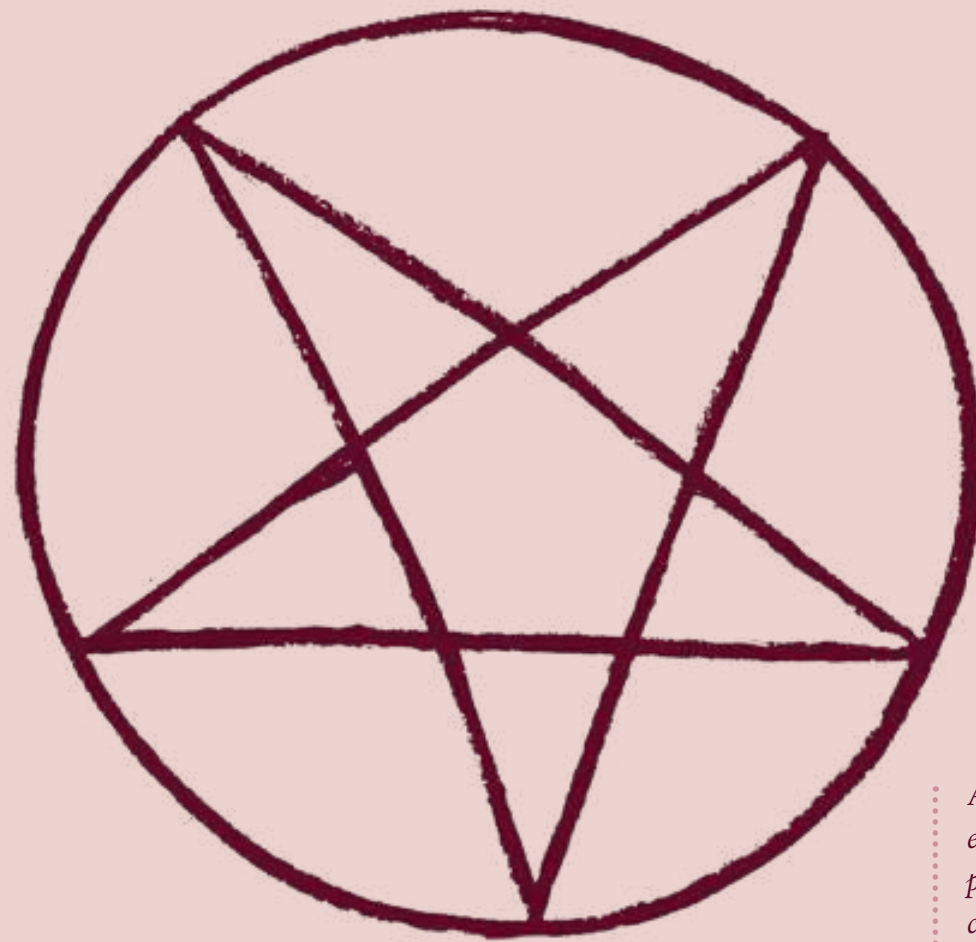
6 ANEXO: ENTREVISTAS AOS ARTISTAS E TEXTOS CURATORIAIS 175

6.1 - Entrevista com Débora Bolsoni	178
6.2 - Entrevista com Sara Ramo	182
6.3 - Entrevista com Paulo Nimer Pjota	188
6.4 - Entrevista com Mónica Giron	192
6.5 - Entrevista com Regina De Miguel	198
6.6 - Entrevista com Yoann Saura	206
6.7 - Textos curatoriais sobre Débora Bolsoni: “Pra aquietar” e “No names, but names” ..	210
6.8 - Texto sobre Sara Ramo: “Onto-elogio do buraco”	214
6.9 - Texto sobre Paulo Nimer Pjota: “Time-travelers: the fire and the spiral”	218
6.10 - Texto curatorial da exposição <i>Miniaturas, maquetes, vodu e outras projeções políticas</i> ..	222
6.11 - Texto curatorial da exposição <i>AbraKadabra</i>	224



Remember that when I say that magic and art are equivalent, you should not construe that I am saying that magic is only art; that I'm in some way attempting to downplay magic by conflating it with something everyone believes is commonplace and possible. What I am actually saying is that art is only ever magic, that all of the spectacular rewards said to be achievable by magic are attainable through art, and all of the nightmarish horrors and dangers reputed to be implicit in magic are similarly attendant upon the artist or the writer.

ALAN MOORE



El camino escondido, el de la sabiduría secreta, el tercer camino, no se abre sin un guía y no se entra por él sin que el corazón se haya movido y la mente le obedezca.

MARÍA ZAMBRANO

I'm interested in occult powers, and if people find this ludicrous that is their problem. I'm not a true believer but these things are there and to say they aren't is ridiculous. I've recently made a piece called Channels about people relating their so-called near-death experiences. I am interested that these stories occur all over the world and always have done, and if we don't think that is interesting then we are very boring.

SUSAN HILLER

Chega de chorar sobre o desencanto do mundo! Não basta o terror que já foi feito em torno do pobre europeu, jogado em um cosmos frio e sem alma, girando em uma terra inerte em um mundo desprovido de sentido! Já não sofremos o bastante diante do espetáculo do proletário mecanizado submetido ao domínio absoluto de um capitalismo técnico, de uma burocracia kafkiana, abandonado em meio aos jogos de linguagem, perdido no concreto e na fórmica! Já lamentamos por demais o motorista de ônibus que só levanta de seu banco para jogar-se no sofá em frente à televisão onde ele é manipulado por forças mediáticas e pela sociedade de consumo! (...) Entretanto, jamais abandonamos a velha matriz antropológica. Jamais deixamos de construir nossos coletivos com materiais misturados aos pobres humanos e aos humildes não-humanos. Como poderíamos desencantar o mundo, se nossos laboratórios e fabricas criam a cada dia centenas de híbridos, ainda mais estranhos que os anteriores, para povoá-lo?

BRUNO LATOUR

Alguém disse que a vantagem de se publicar o que se escreve é que se não existisse isso nunca pararíamos de escrever um só e mesmo texto. É que no plano das marcas, como vimos, não há unidades discretas, o movimento é contínuo, pontuado apenas por limiares de intensidade em que se produzem diferenças e que são disparadoras de uma cronogênese em múltiplas direções. Ora, dar por terminado um texto, publicá-lo, vem como que fazer um corte e efetuar no visível este devir que se engendra no invisível. Penso que isto vale igualmente para as aulas e os rituais acadêmicos como teses e concursos de carreira: são diferentes maneiras de se fazer este corte e inventar um corpo que venha encarnar o devir.

SUELY ROLNIK

I INTRODUÇÃO



Dosso Dossi, *Melissa*, ca. 1531.

OU

**MANUAL DE USO DE UMA
PESQUISA DE DOUTORADO
SOBRE ARTE & MAGIA**

*In the pursuit of Laura's murder
I have employed different Bureau
Guidelines, deductive technique,
Tibetan Method, instinct and luck.
But now I find myself in need of
something new, something which,
for a lack of a better word, we shall
call "magic."*

AGENT COOPER, *TWIN PEAKS*.

1.1 - O CÍRCULO MÁGICO

Quando apresentei minha dissertação, um certo antropólogo¹, confrontado com a profusão e confusão daquele caos referencial, me aconselhou a recorrer a uma das mais antigas operações da magia ocidental: *o círculo mágico*. Só esse círculo iria me proteger perante semelhante assunto de pesquisa.

Assim, este primeiro capítulo é também um manual de instruções que visa cristalizar tal círculo. Semelhante a qualquer outra invocação, fazia-se necessário um grupo de entidades poderosas para criar nossa barreira invisível. Lembro que nas “*séances*” espíritas da minha infância, os quatro evangelistas eram os padrinhos habituais. Neste caso, já que nosso trabalho se dá sob a influência daquela abstração referida como magia e, de forma específica, sob o signo da bruxa, precisávamos de um outro tipo de círculo mágico, aquele que, para se fechar, requer cinco entidades ao invés de quatro. Referimo-nos a um pentagrama.

Dentro da tradição esotérica ocidental, o pentagrama representa o homem. Mas o que precisamos aqui, neste contexto acadêmico e, portanto, extremadamente humanista, não é invocar – mais uma vez – o homem, e sim a besta. Uma besta que, no entanto, nos fala também de nós mesmos. O pentagrama invertido tem sido relacionado a cultos satânicos e, obviamente, não é exatamente isso que propomos. O que procuramos é compensar com o nosso método um certo excesso de retidão antropocêntrica, porém sem pretender fugir totalmente do humanismo. Por isso nosso método é circular e, nos melhores dias, quando as forças que ele projeta se enlaçam formando uma bolha protetora a

partir do círculo desenhado sob nossos pés, até pode chegar a ser esférico. Nosso método não é linear, não vai do “ponto a” ao “ponto b” nem do “eu penso” ao “eu existo”; ele tem cinco pontas: dois chifres, duas orelhas e um focinho. E, *last but not least*, nosso método está atravessado por vínculos ou, como diria Suely Rolnik, por “linhas de tempo” que proliferaram ao longo dos últimos nove anos de pesquisa. Perceba-se que o pentagrama não só vincula cada um dos pontos entre si, mas é condicionado por fluxos, pois na operação mágica a direção em que as linhas são desenhadas importa. É em função de como as cinco pontas se vinculam que as entidades são invocadas.

Neste caso, as entidades invocadas são cinco. Em primeiro lugar, a de um sábio contemporâneo que se inscreve numa tradição latina, pré-Renascentista, para além das parcelas do saber moderno e suas grandes divisões. Falamos de Bruno Latour, conhecido antropólogo especializado em “teoria da ciência” e famoso autor de *Jamais fomos modernos*². No chifre ao lado, se ergue a figura de um druida contemporâneo, um contador de histórias e cartunista autodenominado mago, que tem dedicado parte de sua vida à divulgação de uma definição do mágico ligada diretamente à arte. Falamos de Alan Moore, conhecido por obras como *V de Vingança*, *Do Inferno*, *A Coisa do Pântano*, ou *Watchmen*, mas também por sua pertença ao grupo ocultista chamado *The Moon and Serpent Grand Egyptian Theatre of Marvels*. Numa orelha da nossa besta se situa nossa bruxa, que ao longo da sua vida acadêmica tem dado forma aos movimentos do desejo, cartografando o real social com ajuda das leituras sísmicas do seu corpo vibrátil. Falamos de Suely Rolnik, conhecida por trazer o pensamento de Deleuze e Guattari ao Brasil e por seu trabalho sobre a formação das subjetividades contemporâneas. Na outra orelha, invocamos a sabedoria de uma sibila que foi conhecida como filósofa, encarnando com seu método uma certa tradição poético-filosófica. Falamos de María Zambrano, discípula dos filósofos espanhóis José Ortega y Gasset e Xavier Zubiri, que converteu o vazio heideggeriano em *Clarões do bosque*³. Por último, no focinho, invocamos o artista *bricoleur* na sua dupla forma andrógina: Susan Hiller e Tunga. Susan Hiller é uma artista “paraconceitual” (paranormal e conceitual) famosa por sua abordagem do oculto, do subconsciente e por seu impulso colecionador; Tunga é um artista antropófago, devorador de formas ocidentais de esoterismo destiladas em sequências de operações alquímicas que atuam como esculturas.



Eliphas Levi, *Pentagrama e pentagrama invertido*. O pentagrama tipo bode apareceu por primeira vez no livro *La Clef de la Magie Noire*, do ocultista francês Stanislas de Guaita, em 1897.

² Este livro, publicado em 1991, foi traduzido ao português pela primeira vez em 1994, pela Editora 34, São Paulo.

³ Livro publicado em 1977 e que é considerado um dos mais importantes exemplos da “razão poética” desta filósofa. Não há edição traduzida para a língua portuguesa.

¹ Prof. Dr. Pedro Cesarino.

1.2 - SOBRE A QUESTÃO DO MÉTODO

Nas notas sobre o método de María Zambrano, diz-se que o primeiro método da história da filosofia não é, propriamente, um caminho, mas uma esfera⁴. O método esférico não *conduz* à filosofia: é uma forma de *habita-la*. O método esférico traz entretanto desconfiança, porque não há nele avanço, progressão ou percorrer, impedindo que se realize a abstração do “passo a passo”, que depois veio a ser chamada de “demonstração”. Na esfera se está ou não se está. Assim, existe outro método que ela considera mais viável: o da trilha, que ela denomina o “caminho recebido”. Recebido não dos homens, mas sim das bestas⁵. Neste método, “o caminho” se propõe não como uma autoestrada cartesiana, reta e bem sinalizada, por meio da qual o sujeito garante sua chegada, segura e veloz, até a conclusão, mas como pensamento mesmo. Essa trilha é recebida das bestas porque estas, diz a filósofa, se adaptaram melhor – e antes – aos entornos inexplorados. Tal tipo de “caminho” só pode ser ampliado pelo homem através da própria força de seu percurso. O caminho “trilhado”, diz Zambrano, é aberto pela sabedoria secreta da besta, e se corresponde com suas possibilidades corporais. Assim, se pretendemos percorrê-lo, nosso corpo terá que se adaptar ao da besta. Deveremos nos metamorfosear, pois o caminho é descontínuo e o que realmente o converte num caminho é o fio condutor do corpo/saber do bicho.



María Zambrano com seu gato Zampuico.

A besta nos serve para assentarmos as bases de uma espécie de “ficção filosófica”, na medida em que, como dizia Vilém Flusser, todo discurso é uma ficção e, como tal, precisa explicitar sua condição ficcional⁶. Flusser determina a estrutura desse tipo de ficção em pelo menos duas ocasiões: com seu livro sobre o Diabo⁷ e com seu livro sobre o *Vampyroteuthis Infernalis*⁸. Nas duas obras há um diálogo fictício com “a besta”. No caso do *Vampyroteuthis*, trata-se de estabelecer um diálogo com o “totalmente outro”, neste caso, com a “lula-vampiro do inferno”, animal das profundezas marinhas. Esse “mergulho no insólito”⁹ tem, paradoxalmente, a função de “alcançar uma compreensão renovada do próprio homem”¹⁰. Como disse Erick Felinto em

uma palestra¹¹, o *Vampyroteuthis* serve para explorar os potenciais não realizados no interior humano, “é um exercício imaginativo daquilo que o homem pode ser.” O *Vampyroteuthis* “representa um encontro com nosso outro radical, com os limites sombrios da nossa própria razão”¹². Assim, a ficção filosófica “trabalha com um modelo mítico”, entendendo o mítico como possibilidade de devir outro.

O que propomos aqui é uma mistura de fábulas diversas que, no entanto, se complementam. Um círculo protetor, uma esfera de forças com cinco entidades *daemonicas*, vários fluxos que as unem em diversas direções, um humano invertido, que é finalmente um animal, cujas trilhas percorrem e atravessam nossa esfera como as “linhas de tempo” de Rolnik. Cinco pontas, cinco nomes, vários fluxos vinculares entre eles: vários trânsitos possíveis. Em nosso pentagrama, cada uma das entidades significa uma dimensão mítica (o sábio, o druida, a sibila, a bruxa, o *bricoleur*), mas também se ergue enquanto autoridade teórico-artística. Assim, temos tentado obter proteção *daemonica e acadêmica*. Só cabe esperar que, caso este trabalho caia nas mãos de entidades reais, estas não encontrem motivo para a ofensa e sejam compreensivas com este uso, talvez ilícito, da sua força vital.

As nossas entidades não regem a totalidade da tese, mas sim o que poderíamos definir como uma metodologia que é também, como diz Rolnik, “um critério, um princípio, uma regra”¹³. Nossa “regra de ouro”¹⁴ se encontra no centro desse pentagrama que é também uma espécie de prólogo ou, melhor, um “para-logos”, isto é, não o que vem *antes* da razão, como seu preâmbulo, mas, seguindo a raiz grega, o que se encontra *junto ou ao longo de um certo raciocínio*. Nosso *para-logos* serve não apenas para introduzir, mas também para conduzir o pensamento – como um fio de cobre, por exemplo, conduz a eletricidade. Trata-se, enfim, de uma cartografia vincular que demarca uma série de trilhas possíveis.

À primeira vista, pode-se considerar que tentamos reunir o impossível, mas não seria isso exatamente o que uma operação mágica consegue? A magia é uma tentativa de casar as coisas, para assim poder produzir alterações no âmbito do *suprarreal*. A magia, como a arte, procura resultados, mas estes pertencem a outra ordem, radicalmente diferente dos “*matters of fact*” e muito mais próximas dos “*matters of concern*”. Usamos esses dois termos por sua relação com a obra de Bruno Latour, nosso sábio, autor de um ensaio que trata exatamente da diferença entre *matters of fact* e os *matters of concern*¹⁵. Em inglês comum, usa-se a expressão “*matter of fact*” em referência aos “fatos”; este seria o equivalente, em português, à figura retórica “de fato”. O “*matter of concern*” não tem, no entanto, equivalente nesta língua, mas basta dizer que indica uma área sensível que exige, portanto, certa atenção e cuidado. Os “*matters of concern*” não se fundamentam em fatos de tipo científico. Assim, devemos lidar com eles à margem deste ponto de vista tradicionalmente “analítico” e “desconstrutivo”. Como diz Latour, há coisas que não precisam nem devem ser desconstruídas, tampouco podem ser apreendidas por meio da desconstrução.

Nas palavras de Lévi-Strauss, a verdadeira questão “não é saber se o contato de um bico de picanço cura as dores de dente, mas se é possível, de um determinado ponto de vista, fazer *irem jun-*

4 “O primeiro método que aparece no Poema de Parmênides não é propriamente um caminho. O Prólogo não é um pedaço do que entendemos por Introdução à Filosofia, não conduz a ela, pois estamos já dentro dela.” Segundo Zambrano, o “corpo” desse método “é uma esfera na qual não pode-se desenhar linha nenhuma, nenhum caminho pode ser aberto. Uma esfera que faz impossível o ponto. Uma esfera, então, cujo centro está em cada uma das suas partes. [...] Esfera do ser, ser total. A abstração é impossível. E um caminho é sempre produto da abstração. Ainda os caminhos que se abrem sobre a terra têm alguma coisa de abstrato.” ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Madrid: Editorial Tecnos, 2011, p. 76-77 (tradução nossa).

5 Idem, p. 79.

6 “Flusser não apenas pensava que todo discurso seria uma ficção, como também que todo discurso precisaria explicitar a sua condição ficcional.” BERNARDO apud FELINTO, Erick. “*Vampyroteuthis*: a segunda natureza do cinema – a matéria do filme e o corpo do espectador.” *Flusser Studies* 10, nov. 2010, p. 9. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/felinto-vampyroteuthis.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

7 *A história do diabo* foi publicado em 1965 e atualmente é editado pela Annablume, São Paulo.

8 *Vampyroteuthis infernalis* foi publicado em alemão em 1987 e, posteriormente, em português pela Annablume e pela Universidade de Coimbra.

9 “Uma conversa com o *Vampyroteuthis* é um mergulho no insólito.” FLUSSER apud FELINTO, Erick. Op. cit., p. 10.

10 Ibidem.

11 *Por uma nova ecologia do pensamento? Vilém Flusser, a ficção filosófica e o encontro com a alteridade radical*. Palestra proferida na Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense em 05/08/2015. Vídeo disponível em: <<http://www.lis.uff.br/erick-felinto-por-uma-nova-ecologia-do-pensamento-vilem-flusser-ficcao-filosofica-e-o-encontro-com>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

12 Ibidem.

13 ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016, p. 67.

14 Idem, p. 68.

15 LATOUR, Bruno. “Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern.” *Critical Inquiry*. Chicago, vol. 30, n. 2, p. 225-248, winter 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/421123>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

tos o bico do picanço e o dente do homem [...] e, através desses agrupamentos de coisas e de seres, introduzir um princípio de ordem no universo”¹⁶. A magia, diz Mauss, surge da acumulação de imagens; uma suposta “confusão” sem a qual, segundo ele, o rito mágico em si seria impensável¹⁷. Como o artista *bricoleur* de Lévi-Strauss, o operador mágico funciona por acumulação, não por subtração. O que o mago vai conhecendo, ele vai “levando para o ateliê”, onde depois opera, nas palavras do antropólogo Manuel Delgado, “trânsitos inverossímeis entre esferas, sínteses impossíveis, compromissos inconcebíveis no plano do pensamento normal, laços aberrantes, misturas entre substâncias simbólicas incompatíveis”¹⁸.

Este entendimento da operação mágica ressoa em outros construtos teóricos, tais como a já citada bricolagem lévi-straussiana ou o conjunto latouriano. O conjunto latouriano também lida com “sínteses impossíveis, compromissos inconcebíveis no plano do pensamento normal, laços aberrantes, misturas entre substâncias simbólicas incompatíveis”¹⁹. Em outras palavras, conjuntos heterogêneos nos quais se misturam, de forma inextricável, natureza e sociedade, humanos e não humanos: conjuntos que não respeitam a divisão moderna, mas que, mesmo assim, constituem nossa realidade, por mais que continuemos a lhes negar um lugar. Para quem ainda não esteja familiarizado com este discurso, a tese principal de Latour, em resumo, é que a chamada “cultura ocidental” tem se imposto graças a sua “constituição moderna”, que por um lado nega a existência deste tipo de híbrido enquanto permite que proliferem sem controle. A constituição moderna se baseia na divisão dos saberes em bandos dicotômicos (natureza/sociedade, fato/discurso, verdadeiro/falso, nós/eles). Mas esta brecha não é respeitada, pois, na prática, proliferam os objetos híbridos, objetos com os quais ninguém ousa lidar. Segundo Latour, esses quase-sujeitos/quase-objetos conformam “conjuntos”, interconectando-se por meio de redes e (como argumenta num texto sobre o artista Tomás Saraceno) esferas²⁰.



Tomás Saraceno, *Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, 2009. Obra sobre a que fala Latour no seu ensaio “Some Experiments in Art and Politics”.

Para abranger tanto redes como esferas e sermos fiéis a um conceito mágico que rege esta tese doutoral do início ao fim, diremos que esses conjuntos se articulam por meio de *vínculos*. Vejamos agora o papel dos vínculos nesta cosmogonia conectiva, e porque eles são uma figura-chave na história do pensamento mágico ocidental.

1.3 - BREVE PREÂMBULO SOBRE VÍNCULOS, QUEIJOS E VERMES

Primeiramente, cabe esclarecer que uma das nossas principais fontes de inspiração mágico-filosófica é outro sábio ocidental que também se chama Bruno: Giordano Bruno. O conceito dos vínculos está muito presente na obra de Bruno, e parece-nos que, em muitos sentidos, seus estudos têm notável relação com os estudos daquele outro Bruno (o Latour). De alguma forma, a presença de Bruno Latour no pentagrama abrange também a do mago medieval que foi queimado no Campo dei Fiori no ano 1600. Giordano Bruno não aparece em nosso pentagrama pois, por mais que tenhamos tentado, não conseguimos invocá-lo da mesma forma que invocamos os outros. Giordano Bruno se desvanece como fumaça; ele é mais inapreensível do que a própria bruxa. Apesar de tê-lo lido profusamente, ele nunca ganhou corporeidade, como o fez no *organon phantasticus* de Ioan P. Culianu²¹, Frances Yates²² ou no “menino do Acre”²³. Por isso, os vínculos de Giordano Bruno se apresentam aqui mais enquanto *influxo geral* do que enquanto *entidade*. Um influxo fundamental, pois a teoria da vinculação é chave para nosso trabalho de resgate do pensamento mágico ocidental.

Como a operação mágica descrita pelo antropólogo espanhol Manuel Delgado, esta tese é uma tentativa de operar “trânsitos inverossímeis”²⁴: trânsitos entre magia e arte. Mas o método que propomos não consiste em ir de um lado para outro ligando a arte e a magia: os vínculos – como sabia Bruno – são mais complexos do que isso. Os vínculos têm agência própria. Nesse sentido, eles servem para fazer um trabalho de mediação, definida por Latour como uma tarefa que vai além da *intermediação*. A mediação, diz o antropólogo, recupera a dignidade ontológica dos híbridos que na constituição moderna são concebidos como misturas de formas puras, enquanto a intermediação, alheia aos híbridos, estabelece relações entre coisas supostamente puras que amarra pela força, sem colocá-las em comunicação. Na constituição moderna, os híbridos são explicados extraindo o que provém de um lado (a natureza) e de outro (a sociedade), mas os intermediários que permitem a relação entre as duas partes não possuem dignidade ontológica alguma e são vistos como meras

21 Ver CULIANU, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 2007

22 Ver YATES, Frances. *The art of memory*. London: Bodley Head, 2014.

23 Referimo-nos a Bruno Borges, cidadão brasileiro do estado do Acre que sumiu em estranhas circunstâncias no dia 27 de março de 2017, depois de ter convertido seu quarto numa gigantesca homenagem a Giordano Bruno. Além da instalação de painéis escritos e ilustrados com diagramas e da réplica de uma escultura de Giordano Bruno que se encontra no Campo dei Fiori em Roma, Bruno Borges deixou em seu quarto 14 manuscritos criptografados. A escultura de Giordano Bruno foi colocada em cima de um “círculo de transmutação humana”, o que indicaria a vontade de que a efígie que se ergue desde seu centro fosse colocada em movimento, o que Bruno Borges conseguiu com sua performance, do mesmo modo que Giordano Bruno conseguira colocar sua própria efígie em circulação ao se posicionar sobre esse outro “círculo de transmutação humana” chamado fogueira. Vale notar a recorrência de um certo “brunismo” nesta história.

24 DELGADO, Manuel. Op. cit. Ver nota de rodapé 18.

16 LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2012, p. 25.

17 MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 101.

18 DELGADO, Manuel. *La magia*. Barcelona: Montesinos, 1992, p. 63 (tradução nossa).

19 Ibidem.

20 LATOUR, Bruno. “Some experiments in art and politics”. *E-flux Journal* #23, mar. 2011. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/23/67790/some-experiments-in-art-and-politics/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

ferramentas. Os vínculos, concebidos desta forma, servem para veicular ou deslocar a potência dos “seres reais”²⁵.

Latour, cujo trabalho fundacional sobre vínculos é *Jamais fomos modernos*, se aprofunda mais na pesquisa sobre redes (*networks*) no seu livro sobre os modos de existência²⁶. Do mesmo modo que Rolnik usa a fábula das noivinhas imaginárias (novamente uma ficção filosófica) para assentar as bases da sua *Cartografia sentimental*²⁷, Latour cria uma antropóloga imaginária que nos serve de guia. A antropóloga de Latour descobre que os saberes dividem territórios: ela aprende a ver as redes invisíveis que os conectam. Mas o entusiasmo da antropóloga se destempera quando ela descobre que tem perdido em especificidade o que ganhou em liberdade de movimento. Graças às redes, diz Latour, ela pode circular de um lado para outro, sem ligar para os critérios restritivos que os seus colegas usam, e, no entanto, ela, de repente, se acha na “terra de ninguém”, pois qualquer área é um composto heterogêneo de elementos interligados. Então não há nenhuma diferença real entre os domínios do conhecimento? Foi tudo uma ilusão? Ela intui que, apesar de não existirem fronteiras entre os grandes domínios do saber ocidental, deve existir alguma coisa que os diferencie, o que a leva à conclusão de que, se a noção de domínio ou área de conhecimento está em si mesma errada, também deve estar a de rede. Nem as primeiras são tão estanques, nem as segundas tão homogêneas. Nossa antropóloga imaginária conclui que não basta saber que os vínculos existem, mas que também é preciso entender como funcionam e o que flui entre eles. É preciso entender, conclui, que os vínculos são entes em si mesmos e não apenas ferramentas.

Aqui Bruno Latour está chegando, basicamente, à mesma conclusão a que chegou, há séculos, o outro Bruno: Giordano Bruno. Mas o saber deve ser experimentado e redescoberto a cada certo tempo por uma figura que adequadamente o legitime. A cada período de tempo alguém tem que descobrir a roda no seio da academia e isso serve para contagiar outros corpos vibráteis da experiência entusiasmante desse saber esquecido. As redes “latourianas” estão feitas de vínculos “brunianos”: a operação mágica é uma operação de mediação “à la Latour”, que reconhece a legitimidade e agência dos seres híbridos. Como Latour bem diz em *Jamais fomos modernos*²⁸, enquanto não se dignifiquem os vínculos, a dignidade ontológica dos “híbridos” e dos “conjuntos” será negada. É aqui que o pensamento mágico adquire importância, pois para ele tudo é misto, híbrido, sincrético, mas não por isso homogêneo, como a rede aplainada e no fundo totalitária que a antropóloga imaginária de Latour acaba rejeitando. Os vínculos são em si mesmos seres híbridos, mas singulares. Os vínculos brunianos são a substância do mundo, não apenas meros mensageiros que correm de cá para lá.

No pensamento mágico, “o mundo é um queijo e os anjos seus vermes”²⁹, que o percorrem de parte a parte *fazendo* do queijo o que é. Nesse sentido, esta introdução se propõe como um quei-

25 LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Ed. 34, 2013, p. 79.

26 LATOUR, Bruno. *An inquiry into modes of existence: an anthropology of the moderns*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

27 ROLNIK, Suely. Op. cit. Ver nota de rodapé 22.

28 Cf. LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Op. cit.

29 Referimo-nos a uma das declarações que fez o moleiro Menocchio, da região de Friuli (na Itália), perante as autoridades eclesásticas na época da inquisição. Carlo Ginzburg escreveu um livro sobre este personagem baseando-se em documentos dos sucessivos juízos inquisitórios aos quais foi submetido. Na declaração à qual nos referimos, o moleiro diz: “Eu disse que segundo meu pensamento e crença tudo era um caos, isto é, terra, ar, água e fogo juntos, e de todo aquele volume em movimento se formou uma massa, do mesmo modo como o queijo é feito do leite, e do qual surgem os vermes, e esses foram os anjos. A santíssima majestade quis que aquilo fosse Deus e os anjos, e entre todos aqueles anjos estava Deus, ele também criado daquela massa, naquele mesmo momento.” GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 36-37.

jo que vai se constituindo por força e virtude desses vínculos que o percorrem. Como dissemos, no pensamento mágico, é frequente a noção do mundo como um todo interconectado³⁰. Já os estoicos concebiam o cosmos “como um grande organismo vivo, provido de razão, capaz de gerar microcosmos racionais”³¹. Nesse sentido, a definição inicial de magia como técnica de manipulação da natureza adquire um novo sentido, pois o conceito de natureza pode abranger qualquer coisa. *Tudo é queijo, inclusive os vermes*. Como diz um dos grandes estudiosos de Giordano Bruno, o pensamento renascentista se caracterizava por ter um conceito de natureza muito mais amplo do que o nosso, pois cabiam nele “todos os tipos de existência não quantificável – desde os deuses, os heróis e os demônios do neoplatonismo até os seres elementares de Paracelso”³². Sem dúvida nosso imaginário moderno tem sido “expurgado” de semelhantes criaturas. Mas, mesmo se hoje esse elenco específico não faz mais parte do nosso cotidiano, cabe pensar se outros atores não interpretam esses mesmos papéis. Será que as espécies fantásticas, ao invés de desaparecerem, foram se sucedendo, mudando e se atualizando? Quais seriam essas novas criaturas?

Cabe aqui uma infinidade de respostas: para Manuel Delgado, as “magias” da moda, da política, da música ou da publicidade, entre outras, “tem demonstrado incontestavelmente que o desencantamento do mundo que previa Max Weber não só não tem se produzido, mas que hoje nos encontramos na apoteose de seu re-encantamento”³³. Para Bruno Latour, a bomba de vácuo, a pasteurização e outros achados da ciência e da técnica viraram os modernos deuses-fetichismo. Mas, obviamente, o que estamos tentando fazer aqui não é desqualificar estes achados científicos. Pelo contrário, nossa empreitada tem muito mais a ver com uma forma de “realismo teimoso”³⁴ do que com alguma forma de cinismo. Não se trata de desqualificar a ciência, mas de requalificar a magia e, junto com ela, a arte.

1.4 - SOMANDO AO CALDO DO REAL: O PRIMEIRO TRÂNSITO INVEROSSÍMIL

Num ensaio sobre o futuro do pensamento crítico, Latour, citando William James, argumenta que a crítica deve cultivar uma atitude teimosamente realista (*a stubbornly realist attitude*). Como apontamos anteriormente, trata-se de um realismo que lida com o que ele chama de “matters of concern”, ao invés dos “matters of fact”. O modelo crítico regido pelos “matters of fact”, diz Latour, não soma, senão que subtrai, pois se dedica a restringir a dimensão do real. Para os “matters of fact”, tudo é falso salvo eles mesmos, mas a realidade não se compõe apenas de “matters of fact”.

Segundo Latour, a partir do Iluminismo, o modelo crítico baseado nos “matters of fact” foi se impondo, convertendo o exercício crítico num antifetichismo vigarista. Enquanto o crítico moderno

30 MAUSS, Marcel. Op. cit., p. 111-112.

31 CULLANU, Ioan P. Op. cit., p. 159.

32 Idem, p. 157.

33 DELGADO, Manuel. Op. cit., p. 16.

34 “O que eu vou argumentar é que a mente crítica, para se renovar e ser relevante de novo, deve cultivar uma atitude teimosamente realista — como dizia William James—; um realismo que lida com o que eu chamo de *matters of concern*, não com *matters of fact*.” LATOUR, Bruno. “Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern.” Op. cit., p. 231-232.

“desmascarava” os deuses dos outros demonstrando que estes eram projeções psicológicas (produto da “imaginação patológica”), continuava a praticar os seus mandamentos à vontade. Assim, a postura crítica moderna tem se permitido ser, ao mesmo tempo, antifetichista e fanática. Mas, como destaca Latour, o problema deste modelo é que ele não pode ser detido, e, uma vez ativado, acaba por destruir não só os “fetiches”, contra os quais o crítico esteja lutando, mas também acaba por servir para demolir o cimento dos próprios “matters of fact” que usa interessadamente. Embarcados na missão de demonstrar aos crentes e aos ingênuos que seus objetos sagrados eram meras projeções, esqueceram que os seus próprios deuses iriam ser vítimas da mesma praga arrasadora, que Latour chama “barbaridade crítica”³⁵.

A crítica moderna, construída a partir do modelo iluminista, tornou-se uma droga poderosa que permitia ao crítico sair sempre triunfal da disputa, barrando o acesso do seu oponente ao real³⁶. Depois, as ferramentas críticas se espalharam com consequências funestas, até o ponto em que hoje tudo é potencialmente falso. Mas será que a crítica não pode acrescentar realidade ao invés de subtraí-la? Podemos, diz Latour — apesar de ele mesmo ter caído no modelo crítico moderno mais de uma vez³⁷ —, criar um outro modelo de crítica cujo objetivo não seja mais desiludir e ridicularizar os outros mas, como diz Donna Haraway, proteger e cuidar?³⁸. Neste ponto, Latour cita um filósofo inglês não muito conhecido, Alfred North Whitehead, que reivindicava uma definição de realidade baseada na filosofia natural. “Para a filosofia natural”, dizia Whitehead, “tudo é natureza”³⁹. Como já vimos, pela definição de natureza no Renascimento dada por Cúlianu, era assim que se entendia a natureza antes do advento da constituição moderna ocidental. De fato, a “filosofia natural”, citada por Whitehead, era um dos ramos mais conhecidos da tradição mágica ocidental.

A filosofia natural, ramo do saber mágico ocidental que regia a ideia de natureza no Renascimento — e mesmo antes —, definia a natureza como um todo abrangente que incluía também o social. Este pensamento tem sido resgatado por filósofos e pensadores pontuais mas, como Latour lembra, em geral a filosofia tem se esforçado por fazer exatamente o oposto, redefinindo a cada vez o que é o real, até chegar ao ponto em que, se juntarmos todas as filosofias ocidentais, nada é real. Nesse panorama, podem acontecer três coisas: podemos virar fanáticos defensores de um ponto de vista, entregarmo-nos ao niilismo mais absoluto, ou, como ele e nós propomos, reverter a situação cismando-nos num realismo teimoso que visa entender os modos, as formas, as qualidades e quantidades do real sem deixar nada de fora: sem escolher o que mais nos convém. Latour recorre à figura do *gathering* heideggeriano. Mas preferimos usar o conceito latouriano de “conjunto”, que o antropólogo usa para se referir aos aglomerados de humanos e não humanos. Esses “conjuntos” não podem mais

ser desconstruídos em busca de sentido. A nossa capacidade analítica e crítica tem se acostumado com a desconstrução, mas o que doravante se faz necessário é o desenvolvimento de ferramentas e métodos que levem em conta a vida pulsante dos conjuntos e dignifiquem suas naturezas híbridas ao invés de dissecá-los.

Nesse sentido, nossa tese tenta definir-se enquanto conjunto que sirva para dignificar a vida de outros conjuntos. Um híbrido para híbridos, pois consideramos que tanto a arte quanto a magia são fundamentalmente áreas híbridas. Acreditamos que o pensamento mágico serve potencialmente para nos reconciliarmos com uma visão de arte que vá além das fragmentações modernas e que, juntas, arte e magia, podem ajudar a compreender o mundo além dessas fronteiras. Para começar a tocar na questão, nada como iniciar nosso primeiro “trânsito inverossímil” entre Bruno Latour e Alan Moore, que compõem os chifres da besta que estamos desenhando.

Em uma entrevista publicada na revista *Pagan Dawn* e significativamente intitulada “A arte da magia” (*The art of magic*)⁴⁰, o mago e artista Alan Moore expõe, de forma sucinta, sua visão sobre como ele considera que a magia pode contribuir à nossa compreensão do mundo hoje. A magia, diz Moore, é um guarda-chuva que abrange toda uma série de conceitos radicais que serviram para descobrir o mundo. Consciência, linguagem, representação: tudo provém do mesmo caldo de cultivo. Toda cultura humana é mágica em origem, diz Moore. E, no entanto, ao longo da história a magia tem sido despojada das suas funções sociais pelas diferentes áreas de conhecimento que foram surgindo a partir daquele caldo orgânico do real. Moore não está falando da desaparecimento do mágico ou desencantamento do mundo; o que ele propõe é que quanto maior a especialização do conhecimento, mais se diversificam as funções mágicas. O que ele sugere é que a totalidade da cultura ocidental (incluindo a ciência, claro) não seria mais do que o cadáver desmembrado do mágico: uma espécie de zumbi que sobrevive apesar de ter sido esquartejado.

Mas, se essa criatura sobrevive, é porque há ainda alguma coisa que liga suas partes, como acontece na fórmula alquímica elementar: “Um é o todo, e o todo está no um”⁴¹. No pensamento mágico, dizem Hubert e Mauss, as partes, sem importar a distância, “estão ligadas entre si de uma maneira necessária”⁴². E agora é chegado o momento de considerar o que une as partes ao invés de continuar a se obcecar com o que as separa, diz Moore. O que este mago propõe, de forma análoga ao nosso sábio “bruniano”, é que está na hora de reunir os saberes dispersos ao longo de séculos de operações analíticas. Depois de séculos de análise (necessária, diz ele), é chegado o momento de síntese. Como em uma operação alquímica, os elementos que foram isolados devem ser religados ou *coagulados*. Como o “conjunto” de Latour, o “coágulo” de Moore simboliza uma espécie de *ágora*



Alan Moore.

35 Idem, p. 240.

36 “Vocês veem agora porque é tão bom ser uma mente crítica? Por que a crítica, esse ambíguo *pharmakon*, tem virado uma droga tão poderosa? Você sempre tem razão! Quando os crentes ingênuos se aparam com força aos seus objetos, afirmando que foram obrigados a fazer coisas por seus deuses, sua poesia, seus objetos amados, você pode converter todas essas ligações em fetiches e humilhar os crentes mostrando que sua fé não é mais do que uma projeção, que você – sim, apenas você – pode ver”. Idem, p. 238-239.

37 Recomendamos a leitura do ensaio de Erick Felinto “Meio, mediação, agência: a descoberta dos objetos em Walter Benjamin e Bruno Latour”, em que o autor nota a virulência da crítica de Latour ao trabalho de Benjamin no ensaio significativamente intitulado *How to make mistakes on so many things at once – and become famous for it*, e argumenta que poderia ser consequência da “angústia de influência” de Latour frente ao trabalho do “mestre”. FELINTO, Erick. “Meio, mediação, agência: a descoberta dos objetos em Walter Benjamin e Bruno Latour”. *E-compós*, Brasília, v. 16, n. 1, jan./abr. 2013.

38 Cf. HARAWAY apud LATOUR, Bruno. “Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern”. Op. cit., p. 232.

39 NORTH WHITEHEAD apud Idem, p. 244.

40 PROCTOR, Sam. “Alan Moore: the art of magic”. *Pagan Dawn*, 12 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.pagandawnmag.org/alan-moore-the-art-of-magic/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

41 MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Op. cit., p. 111.

42 Idem, p. 112.

abrangente: um lugar de encontro dos saberes. Sem esse processo de mediação, sem essa nova ecológica que é, na verdade, uma *velha* ecológica denominada *filosofia natural*, é impossível lidar com os conflitos entre as partes e “encontrar a pedra filosofal”, para usar a metáfora alquímica⁴³.

Nesse “trânsito inverossímil” entre o pensamento de um dos acadêmicos contemporâneos com maior repercussão e sua fortuna crítica e o pensamento de um cartunista automeado mago, encontramos analogias que talvez alguns poderiam achar chocantes. A coagulação de que fala Moore é uma operação análoga à *mediação* latouriana. Moore fala também em termos de mediação e resolução de conflitos. Latour reivindica a “diplomacia” tanto em *Jamais fomos modernos* quanto em *An inquiry into modes of existence*. Nem Latour nem Moore pretendem se erigir como inimigos da ciência e da razão. As ciências, diz Moore, são ótimas para medir nosso universo, mas somente a consciência nos capacita para semelhante empreitada, e *ninguém dá conta da consciência, nem sequer a ciência*.

Para Moore, a magia seria esse “engajamento proposital com os fenômenos e as possibilidades da consciência” e por isso pode servir “para transformar, com suas infinitas possibilidades, a desgastada matéria do nosso mundo”⁴⁴. A magia, diz o mago, não nos oferece um sistema fechado de crenças como algumas religiões ou filosofias, mas um sistema interpretativo sempre em expansão. Se o pensamento mágico permite esta expansão é porque ele sempre está somando algo ao caldo; o que não significa exatamente que vale tudo. Na magia não devemos confundir, diz Delgado, o “tudo é possível” com o “vale tudo”. Em um ensaio publicado em espanhol sob o título “Magia: sacudiendo tus venas como un relámpago”⁴⁵, o próprio Moore reconhece esse perigo. Será que não é um risco falar de magia num momento histórico em que os representantes dos saberes que tiraram nossa espécie da lama lutam contra – e aqui o cito literalmente – “uma horda de babacas e tarados que pensam que o planeta foi ensamblado em sete dias como um móvel IKEA”⁴⁶? Nessa situação, é lógico que muitas pessoas achem que mover as águas do mágico pode resultar inconveniente; mas e se no fundo da cartola existisse um jeito de resolver esta disputa feroz entre natureza e sociedade que, segundo Latour, tanto mal tem feito ao mundo?

Quando Moore fala de cultura fala também de natureza; e quando fala de natureza fala também de cultura; ele não se inquieta tentando esclarecer seu posicionamento. Em sua condição de mago e artista, Moore já parte do princípio de que a totalidade da realidade se acha, como já apontamos, sob o mesmo guarda-chuva: ele não tem que confrontar toda a tradição filosófica ocidental e desenterrar os ideais de um filósofo esquecido como Whitehead. Do seu jeito, Moore é também um “realista teimoso”, mas que, de alguma forma, tem uma vantagem em relação a Latour: ele não tem que lutar para reivindicar, o tempo todo, as naturezas-culturas. Para Moore, a magia é a ciência da existência e todos nós somos seres anfíbios que existem simultaneamente em dois planos da realidade: a empírica e a mental; a da ciência e a da consciência. Mas estes dois planos são inextricáveis um ao outro e abrangem uma realidade formulada enquanto “conjunto” latouriano, que Moore dá por suposto.

O pensamento mágico não é, como alguns pensam, a-crítico; o que acontece é que ele visa amalgamar ao invés de separar. Na dissertação de mestrado original, que gerou este trabalho de tese

atual, insistíamos na ideia de que para o pensamento mágico tudo é vida, inclusive a morte, inclusive, como diz Susan Hiller, os sonhos. Como percebe Latour, o pensamento crítico tem se caracterizado e reivindicado enquanto atividade destrutora. Mas o tipo de criticalidade que a magia propõe implica reunir ao invés de desmembrar. O crítico, diz Latour, não é “aquele que tira o tapete de baixo dos pés dos crentes ingênuos”⁴⁷; não é aquele que dá solavancos entre o antifetichismo e o positivismo como um “iconoclasta bêbado”⁴⁸. O crítico, diz Latour, é aquele que procura lugares de encontro, aquele que percebe que não é porque uma coisa foi criada que significa que ela seja irreal. As criações também existem, também precisam de atenção e até, talvez, de manutenção e cuidado. A bruxa, dissemos numa dissertação apresentada na Espanha sob o título de *Pensamentos pagãos*, cuida da vida, porque tudo o que tem é a vida.

1.5 - O CARTÓGRAFO (UMA DEFESA DA VIDA): O SEGUNDO TRÂNSITO INVEROSSÍMIL

Sob o signo da vida iniciamos nosso “trânsito inverossímil” seguinte, que nos leva até o cartógrafo de Suely Rolnik, entidade bruxística do nosso círculo protetor. O cartógrafo foi uma ficção filosófica criada por Rolnik (a partir do conceito de cartografia de Deleuze e Guattari) e desenvolvida em sua tese *Cartografia sentimental*⁴⁹. O cartógrafo de Rolnik é uma espécie de pesquisador do “real social” que, alheio aos “campos” acadêmicos, usa seu corpo para medir a circulação do desejo como se de um sismógrafo se tratasse.

“O problema, para o cartógrafo”, diz Rolnik, “não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade”⁵⁰. Em consonância com o modelo crítico que propõe Latour e com a definição de realidade de Moore, Rolnik reivindica também uma forma de “realismo teimoso” ligado ao vitalismo. Lembremos que Latour propõe um modelo de crítica que, ao invés de destruir, protege e cuida: que some ao invés de subtrair realidade. Moore, da sua parte, defende, como bom mago, uma definição de realidade *anfíbia*, relacionada sempre a dois planos da existência que são inextricáveis. Como vimos, por meio do ensaio de Latour, o modelo crítico iluminista que herdamos propõe sucessivas definições do real que propositalmente deixam de fora tudo aquilo que desejam desqualificar. E como iremos ver no capítulo 2, esta mesma forma interessada e vigarista de definir o real teve tudo a ver com o declínio do mágico e repercutiu inadvertidamente na arte.

O cartógrafo de Rolnik reivindica uma dimensão abrangente do real-social e, como Latour ou Moore, propõe-se a acrescentar à realidade, cuidar dela. Onde a filosofia natural diz “só há real natural”, Rolnik diz “só há real social”⁵¹. Mas, na verdade, estamos ante a mesma operação. Até agora

43 Aliás, como no caso das histórias de piratas que buscam um tesouro, a questão não é encontrar a pedra, mas se vale a pena buscá-la.

44 PROCTOR, Sam. “Alan Moore: the art of magic”. Op. cit.

45 MOORE, Alan. “Magia: sacudiendo tus venas como un relámpago”. *El Estado Mental*, 10 jul. 2016. Disponível em: <<https://elestadomental.com/diario/magia>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

46 Ibidem.

47 LATOUR, Bruno. “Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern”. Op. cit., p. 246.

48 Ibidem.

49 ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Op. cit.

50 Idem, p. 66.

51 Idem, p. 58.

Latour e Moore têm falado da expansão do real, enquanto o princípio do cartógrafo é “a expansão da vida”⁵². Este princípio está sempre, como é lógico, em movimento. “Pode-se até dizer”, diz Rolnik, “que *seu princípio é um antiprincípio*: um princípio que se obriga a estar sempre mudando de princípios. É que tanto seu critério quanto seu princípio são vitais”⁵³. O cartógrafo precisa se manter flexível, disposto a transformar-se sem nunca arriscar o que para ele é mais importante: a vida. Assim, o cartógrafo inventa estratégias “em nome da vida, e de sua defesa [...], por mais estapafúrdias que estas sejam”⁵⁴. O cartógrafo “*sempre avalia o quanto as defesas que estão sendo usadas servem ou não*”⁵⁵ para manter um certo vitalismo e muda suas estratégias e sua forma, seu corpo, em função disso. Mas é claro que todos os corpos têm um limite quando de mudar se trata. Por isso, o cartógrafo possui uma espécie de detector que Rolnik chama de *limiar de desencantamento possível* e demarca os limites desse corpo vibrátil quando este se aproxima da perda de sentido e da desilusão⁵⁶. A partir de um certo limite “a reatividade das forças deixa de ser conversível em atividade e começa a agir no sentido de pura destruição de si mesmo e/ou do outro”. Quando isso acontece, acrescenta Rolnik, “*o cartógrafo [...] pode e deve ser absolutamente impiedoso*”⁵⁷.

Ante tal afirmação categórica, não podemos evitar a lembrança dos “*benandanti*” de Carlo Ginzburg; aqueles lobisomens da região do vale de Friuli que durante as suas expedições noturnas extracorpóreas se dedicavam à defesa das safras⁵⁸. Os cartógrafos, igualmente aos “andarilhos do bem” friulianos, lutam pela vida (pela fertilidade da terra) com os seus corpos vibráteis; seus corpos extracorpóreos. E, claro, não é casualidade que os *benandanti* fizessem isso sob o signo da besta, metamorfoseados em lobisomem.” Lembremo-nos da metodologia proposta no início por María Zambrano, nossa sibila. Tratava-se mais de uma trilha que de um caminho; um sendeiro escarpado traçado por uma besta e depois talvez ampliado com o próprio passo do pesquisador. Para percorrê-lo, dizíamos, deveremos nos metamorfosear, pois o caminho é descontínuo e o que realmente o converte num caminho é o corpo/saber do bicho.

Assim como a besta faz o caminho com as metamorfoses do seu corpo, o cartógrafo de Rolnik o faz trocando de máscaras, mudando em função das transformações do desejo, sem esquecer nunca daquele limiar do desencantamento que já foi mencionado, pois o corpo só pode aguentar um certo número de transformações. “É evidente”, diz Rolnik, “que esse tipo de avaliação nada tem a ver com cálculos matemáticos, padrões ou medidas, mas com aquilo que o corpo vibrátil capta no ar”⁵⁹. Esta tarefa “mutante” implica, como diz Zambrano, uma trabalhosa educação e re-educação, pois faz tempo que o homem perdeu a plasticidade do bicho⁶⁰. Como no caso do *Vampyroteuthis* (sobre o qual falaremos com mais detalhe na sequência), trata-se de deixar que a informação, acumulada no próprio corpo, transforme nosso “código genético”. O *Vampyroteuthis* transmite, recebe e corporifica

a informação por meio de fenômenos luminescentes ou nuvens de tinta⁶¹ que, significativamente, são fenômenos matéricos que beiram o intangível e devem ser interpretados com o próprio aparato “vibrátil” do corpo, que vai acrescentando as informações de forma antropofágica, em um processo de “encorpamento”.

1.6 - O CALDO DO REAL VAI SE ENCORPANDO: TERCEIRO TRÂNSITO INVEROSSÍMIL

Estamos embarcando no nosso próximo “trânsito inverossímil”, mas talvez neste caso a síntese entre Rolnik e Zambrano não seja tão impossível nem seu compromisso tão inconcebível. O método de Zambrano se caracteriza por uma certa musicalidade. Ela mesma fala que suas “notas do método não são anotações, mas notas no sentido musical”⁶². O cartógrafo de Rolnik talvez não faça música, mas com certeza a lê e a escuta, a procura como se seu corpo fosse uma orelha gigante. Nosso pentagrama se transforma aqui praticamente em um pentagrama musical. O pesquisador segue uma certa melodia nos seus devires, uma melodia que é “lida” com o corpo vibrátil. Segundo Zambrano, a besta não só abre a trilha, mas também serve de guia, como uma melodia. Zambrano começa falando de animal-guia mas, depois, este se converte em um guia humano ou quase humano⁶³. Superada essa barreira entre animal e humano, Zambrano passa já a falar diretamente de *caminhos-guias*. Mais uma vez a natureza dos vínculos enquanto seres híbridos (muito além de meros conectores entre entes) se faz evidente.

Como diz nossa sibila, é característico do guia não se explicar: o guia enuncia, às vezes apenas indica o caminho. Daí que quem “recebe” esse “caminho-guia” deva sair de si para ser capaz de escutar “as notas, no sentido musical, de um método”⁶⁴. É com esta melodia, às vezes estridente, mas, quase sempre, praticamente inaudível, que o caminho-guia *seduz* o pesquisador. Primeiro o coração se mexe e depois a mente obedece, diz Zambrano⁶⁵; como o cartógrafo de Rolnik, que vive com *o corpo virado para* “as estratégias de formação do desejo no campo social”⁶⁶. Para esse tipo de pesquisador, não importam os “setores da vida social” nem suas “referências teóricas” específicas. “O cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência”⁶⁷ sempre e quando isso serve à sua regra de ouro, que se alça em defesa de um certo vitalismo mutante.

Ambas metodologias – a de Rolnik e a de Zambrano – se baseiam aberta e manifestamente no desejo e na observação de sua formação. Mas toda pesquisa não provém de um desejo? Pesquisar, diz Rolnik, é dar corpo ao desejo. Então, por que esta tendência acadêmica a obviar este movimento decisivo do desejo e seu impacto no devir da pesquisa? Acreditamos que alguma chave se oculta sob

52 Idem, p. 68.

53 Ibidem.

54 Ibidem.

55 Ibidem.

56 “*Ele sempre avalia o quanto as defesas que estão sendo usadas servem ou não para proteger a vida. Poderíamos chamar esse seu instrumento de avaliação de ‘limiar de desencantamento possível’, na medida em que, afinal, trata-se, aqui, de avaliar o quanto se suporta, em cada situação, o desencantamento das máscaras que estão nos constituindo, sua perda de sentido, nossa desilusão.*” Ibidem.

57 Idem, p. 69.

58 Ver GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.

59 ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Op. cit., p. 68.

60 ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Op. cit., p. 79-80.

61 FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. New York: Atropos Press, 2011.

62 ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Op. cit., p. 62.

63 “O caminho recebido serve ao humano quando tem sido aberto e dado não por um animal, mas por um animal-guia, visível ou invisível”. Idem, p. 80.

64 Ibidem.

65 Idem, p. 81.

66 ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Op. cit., p. 65.

67 “Todas as entradas são boas enquanto as saídas sejam múltiplas”. Idem, p. 65.

esta omissão generalizada. É casual que sejam duas mulheres que reivindicuem, de forma aparentemente excepcional, o papel do desejo na pesquisa acadêmica-existencial? Acreditamos que não. Mas, como nossa pesquisa poderia ser considerada como excessivamente herética e como também não desejamos arder na fogueira, vamos deixar de lado, por enquanto, nosso desacato neste ponto. Esperamos que a colocação das duas entidades masculinas nos chifres da besta sirva para nos redimir ante o deus (eminentemente masculino) do método cartesiano.

Sem dúvida, como diz Zambrano, a função do método cartesiano no Ocidente tem sido decisiva. O método em si ganhou uma grande importância a partir do Renascimento, muito mais, diz ela, do que no mundo greco-latino e medieval. Segundo Zambrano, a partir do Renascimento se produz uma modificação na relação do homem com a sociedade e com a natureza, a qual começa a sentir como coisa alheia. É neste contexto que surge o *Discurso do método* de Descartes e, a partir de então, sua interpretação e aplicação cada vez mais esquemática e simplista. Em paralelo com o devir destrutor da crítica que Latour denuncia, Zambrano põe em manifesto que o método cartesiano foi fortalecido por uma atitude de desconfiança generalizada que só tolera aquilo que se apresenta como evidente, óbvio e, depois, banal. A clareza do método cartesiano rejeita as trevas sem penetrar nelas, sem abrir nelas fios de luz. No método cartesiano a luz, diz Zambrano, deve ser constante e homogênea. Essa limitada forma de entender a luz vem acompanhada de um tipo de temporalidade linear, sucessiva e plana⁶⁸. O “eu” cartesiano não sofre alterações, não muda, não corporifica: apenas se projeta (mentalmente) ao longo dessa linha reta que vai do “eu penso” até o “eu existo”. Assim, o que Zambrano denomina “a vida espontânea do sujeito”⁶⁹ foi sendo relegada a um segundo plano.

Num texto intitulado “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”⁷⁰, Rolnik se debruça por definir uma certa atmosfera intelectual que seja também existencial. Trata-se de um texto que serviu para defender um certo concurso acadêmico, motivo pelo qual parece-nos especialmente relevante, dado o contexto – acadêmico – desta pesquisa. No formato a que Rolnik se ajustara, solicitava-se que a autora apresentasse uma espécie de cronologia de sua trajetória. Mas ao tentar se aproximar dessa história linear, ela descobre uma outra história invisível feita não de fatos, diz ela, mas do que ela denomina “marcas”. Traçando uma analogia com a terminologia latouriana, parece que o que Rolnik está dizendo é que o que importa nessa história não são os “matters of fact” e sim os “matters of concern”, um pouco como fez Manuel Delanda no seu já histórico ensaio sobre *Mil anos de história não linear*⁷¹, um trabalho-chave para entender a história à margem da cronologia.

As marcas de Rolnik são pontos de referência invisíveis que podem ser entendidos como preocupações ou “concerns” que definem o rumo da pesquisa. Vivemos mergulhados num plano visível, claro, mas também num plano invisível, “igualmente real, embora menos óbvio”, diz Rolnik. O que acontece neste plano faz com que os contornos de nossa figura tremam até às vezes quebrá-la, nos obrigando à criação de um novo corpo. O caldo emaranhado do real (feito de vermes como o

queijo) vai ganhando um corpo: se *encorpa*. As marcas vão nos percorrendo de uma forma, insistimos, praticamente musical, às vezes à margem da nossa vontade: cada marca, diz Rolnik “tem a potencialidade de voltar a *reverberar* quando atraindo e é atraída por ambientes onde encontra *ressonância*.”⁷² A marca é uma espécie de ovo, diz Rolnik, e na sua “ovicidade” ela se caracteriza por “seu potencial de proliferação”⁷³.

No mundo invisível das marcas “estamos distantes de uma cronologia de fatos [...], nos encontramos em um outro tempo, que funciona segundo uma outra lógica que não é mais a de uma sequência linear”⁷⁴. A lógica à qual se refere Rolnik é “a lógica de uma gênese, no sentido não de causa, mas de processo de constituição”⁷⁵. As linhas de tempo que surgem a partir dos ovos/marcas vai “produzindo a realidade” e, ao se entretecer com outras, vai gerando *areas of concern* que precisam de um corpo próprio. Esta lógica dos sucessivos devires e corporificações é incompatível com o método cartesiano, até o ponto em que Rolnik nega totalmente a possibilidade do método: não há método, só “um longo e sutil aprendizado que acaba na morte”⁷⁶. O antimétodo de Rolnik está na linha do antimétodo esférico de Zambrano ou da trilha das bestas (devir cartográfico no caso de Rolnik).

O cartógrafo percorre o território da pesquisa segundo critérios que nada têm a ver com aqueles ditados num mapa, que demarca previamente a direção que deverá ser tomada. Não há uma estrada já construída: não há “especialistas”. Algumas pessoas podem sentir desconforto ao comprovar que não dominam alguma das referências que constituem o marco bibliográfico deste trabalho, ou podem sentir que faltam muitas outras que consideram “essenciais”, o que provavelmente terá a ver com a “essência” que define a prática de cada um. Nosso campo referencial se compõe de linhas historiográficas, antropológicas, filosóficas, e estéticas, enquanto outras, indefiníveis, se inscrevem no vasto terreno do “pensamento contemporâneo”. Talvez ninguém que se sinta instalado dentro de uma “área” específica de conhecimento possa se sentir “à vontade” neste entorno eclético. Estamos abrindo uma trilha, seguindo como podemos os cheiros e traços da besta, seguindo, enfim, sua música. Nesse tipo de pesquisa a erudição não é uma forma de demonstrar uma certa verdade, mas “um corpo” que encarna “uma série de marcas que ao nos afetarem podem provocar em nós o aparecimento de uma ou várias marcas inusitadas ou também reavivar alguma marca que já estava ali a nos desassossegando, sem que pudéssemos ouvi-la e/ou responder à sua exigência”⁷⁷.

O método que Zambrano propõe consiste exatamente em prevalecer *à margem* do Método, com “m” maiúsculo, graças às possibilidades que oferece um corpo feito-vibrátil, feito-bicho, pronto para desenvolver garras, asas ou cascos. Zambrano fala do *animal-caminho-guia* como epítome desta transformação que, mitologicamente, foi corporificada por figuras como o centauro ou a se-reia⁷⁸. Para falar deste ser mutante, Rolnik remete a uma figura que ela apresenta em sua *Cartografia sentimental*. Trata-se da “noivinha-que-quando-gora-descola”. A mais aguerrida das noivinhas rolnikianas, a “noivinha-que-quando-gora-descola” é aquela capaz de mudar a pele (isto é, a máscara) quando sente que esta não acolhe mais “os movimentos de desterritorialização e territorialização de

68 ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Op. cit., p. 75.

69 Idem, p. 74.

70 ROLNIK, Suely. “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC-SP, realizado em 23 jun. 93, e publicada em *Cadernos de Subjetividade*, v. 1, n. 2, p. 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica, PUC-SP. São Paulo, set./fev. 1993.

71 Ainda não editado em português, *Mil años de historia no lineal* foi publicado em 1997.

72 ROLNIK, Suely. “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. Op. cit.

73 Ibidem.

74 Ibidem.

75 Ibidem.

76 Ibidem.

77 Ibidem.

78 ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Op. cit., p. 82.



Lygia Clark, *Mascaras sensoriais*, 1967



Lygia Clark, *Bichos*, 1965

seus afetos⁷⁹. Com a “noivinha que-gora-e-descola” descobrimos que não há nada por trás da máscara; não há um rosto único e verdadeiro que deve ser explicado ou revelado. Ela encarna a capacidade de um ser desejante para se adaptar aos fluxos que lhe atravessam, para se engajar com a rede de vínculos em que se encontra, para se relacionar com esses seres híbridos e trocar os chifres pelas penas ou as guelras sem, claro, enlouquecer no processo. Como diz Rolnik, “a procura pelo verdadeiro, aqui, perde até o sentido: revela-se como falso problema. A única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não podendo passar e como”⁸⁰.

Mas para falar deste ser mutante Rolnik recorre também a outra figura: *o artista*. “O artista”, diz Rolnik num texto sobre Lygia Clark, “consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho”⁸¹. O cartógrafo, tem dito Rolnik, se caracteriza por uma sensibilidade vinculada ao corpo-vibrátil, e essa mesma sensibilidade Rolnik identifica com o *ser artista no mundo*. Não, então, com a própria profissão. O rigor artístico aqui é mais da ordem da ontologia do que da metodologia; tem a ver com o ser no mundo mais do que com o método. Trata-se, de um rigor ético/estético/político, diz Rolnik. Num texto que dedica a Tunga, intitulado “Instaurações de mundos”⁸², Rolnik define esta política não como uma *temática ou ideologia “artisticamente” representadas*⁸³. A política entendida desse jeito “coloca o real em movimento” e torna visível o invisível: “trata-se de produzir novas formas de tempo, novos mundos”⁸⁴.

Curiosamente, existem analogias entre as teses de Rolnik e a “arte vampyroteuthica” que Flusser define em sua ficção filosófica sobre o *Vampyroteuthis Infernalis*. O vampyroteuthis passa por uma experiência e, vendo que na sua memória não existe um modelo para capturá-la, cria uma pintura corporal luminosa que atrai outro vampyroteuthis, com o qual copula. Assim, a informação fica inscrita na memória e é também passada ao corpo do outro e acumulada no “ovo”. Outra alternativa do vampyroteuthis é emitir uma nuvem de tinta que contenha uma certa informação e que seja devorada pelos congêneres vampyroteuthicos. À diferença dos vampyroteuthis, na

arte humana, a experiência se inscreve nos objetos, diz Flusser, o que de alguma forma lhe parece uma manobra mais transparente. Flusser desconfia dos estratagemas do vampyroteuthis porque a comunicação, diz ele, nunca é produto de um acordo entre as partes e sim o produto de uma ence-

nação enganadora que dirige intencionalmente a atenção do devorador de informação para onde o emissor-sedutor dita.

Por um lado, Flusser reivindica a arte vampyroteuthica, enquanto por outro ele receia suas capacidades sedutoras e potencialmente totalitárias. Existe, no entanto, uma solução não totalitária para lidar com a produção de desejo vampyroteuthica. Uma solução, claro, híbrida, que não implica, porém, uma síntese; pois, como diz Flusser, “não pode se dar uma síntese humano/vampyroteuthis [...] Cada encontro resulta num híbrido em que o vampyroteuthis se libera no humano enquanto o humano se libera no vampyroteuthis”⁸⁵. Devemos reconhecer o vampyroteuthis que há em nós e, ao mesmo tempo, não esquecer da vantagem que os humanos têm frente ao vampyroteuthis: séculos de experiência com os objetos. Segundo Flusser, o interesse pelos objetos é o que nos faz humanos; perdemo-nos nos abismos do vampyroteuthis pode nos fazer perder nosso vínculo com os objetos e, por tanto, nossa humanidade.

Estes modos aparentemente opostos são, diz Flusser, “dois gestos, duas articulações diferentes, duas manifestações diferentes do espírito, dois tipos de publicação, duas atitudes frente ao público, duas formas de externalização, de publicar o privado, de exibir o inibido: duas atitudes opostas frente ao inefável. Em suma: [...] duas formas diferentes de arte”⁸⁶.

Por isso a dificuldade é manter um equilíbrio entre as duas; equilíbrio precário, que na fábula de Flusser se apresenta como desafio frente à era digital. E, no entanto, faz séculos que os artistas andam nesta mesma corda bamba que, na nossa fábula, não tem nada a ver com o digital. Vejamos como o artista lida com o “ovo” (seja o do vampyroteuthis ou aquele ovo “rolnikiano” repleto de marcas que proliferam) ao passo que não esquece os objetos (seguindo a tradição humana).

1.7 - GERMINANDO HÍBRIDOS: QUARTO TRÂNSITO INVEROSSÍMIL

Estamos iniciando o nosso quarto trânsito inverossímil, aquele que nos leva para o artista ou, segundo nosso diagrama, para o “*bricoleur*”. Temos invocado Tunga e Susan Hiller como dupla entidade andrógina do artista bricoleur. É verdade que poderíamos ter escolhido outros artistas, como por exemplo a já mencionada Lygia Clark, ou Ana Maria Maiolino, sobre quem também escreve Rolnik, além de muitos outros artistas mais ou menos próximos da nossa pele. Mas Tunga e Hiller lidam os dois com o assunto do oculto, o que faz com que sua inclusão neste trabalho seja menos questionável desde o ponto de vista do “assunto”, ao qual devemos nos ajustar de alguma forma para manter um rigor que seja, também, aparente.

Mas além de trabalhar com o oculto, estes dois artistas são perfeitos para falar de realidades híbridas, ou, como diz Latour, de “naturezas-culturas”: de ovos que são também objetos e de objetos que são também ovos. Como no pavilhão psicoativo de Tunga em Inhotim, o fluxo circular tem uma

79 ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Op. cit., p. 35.

80 Idem, p. 36.

81 Esse texto começa com uma poderosa citação de Lygia Clark: “Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente”. A partir daí, Rolnik começa a falar de “corpo-bicho”. ROLNIK, Suely. “Arte cura?”. Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Hibrido.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2017.

82 ROLNIK, Suely. “Instaurações de mundos”. *Revista Usina*, 2016. Disponível em: <<https://revistausina.com/2016/12/04/instauracoes-de-mundos/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

83 Ibidem.

84 Ibidem.

85 FLUSSER, Vilém. Op. cit., p. 121-122 (tradução nossa).

86 Idem, p. 106 (tradução nossa).



Tunga, *Cooking Crystals Expanded*, 2010.



Susan Hiller, *Witness*, 2004.

certa importância: as coisas não são quebradas em partes: não tem ovos por um lado e objetos por outro. A arte mantém, em princípio, o “nó górdio”⁸⁷ que, como a magia, envolve pessoas e coisas numa espécie de matrimônio místico e essencialmente híbrido. Assim, os objetos podem ser engendrados como ovos; podem cumprir a mesma função do que uma nuvem de tinta vampyroteuthica. Tudo é, potencialmente, “matéria-prima de um processo de criação não só artística, mas também da própria existência”, diz Rolnik de Tunga. “O universo revela-se obra de arte” e vira um “work in process”⁸⁸ no qual, evidentemente, os objetos têm parte imprescindível.

Neste ponto precisamos apresentar a figura do *bricoleur*, que o antropólogo Lévi-Strauss usou para estabelecer uma série de paralelos entre o pensador primitivo e o artista. Estamos cientes de que, com o passar do tempo, o trabalho em que o “bricoleur” germinou (*O pensamento selvagem*) tem sido criticado por sua tentativa de dignificar o pensamento indígena comparando-o com a ciência. No entanto, continuamos a achar a figura do “bricoleur” extremamente relevante para traçar analogias entre o pensamento mágico e a produção artística. A lógica inerente ao “pensamento selvagem” foi já posta em relação com a arte nesse livro. Por outra parte, a ideia de um pensamento selvagem parece-nos apropriada a este trabalho: se o “selvagem” se define em função de um contexto denominado “civilizado”, talvez pudéssemos considerar esta tese como um exercício de “selvagismo” no seio da academia.

O *bricoleur* de Lévi-Strauss é uma espécie de catador do real. Ao longo de seus percursos e devaneios, o *bricoleur* vai localizando com o radar do seu corpo vibrátil o que vale a pena trazer de volta para o ateliê. Claro que esse exercício de bricolagem não é apenas de natureza material, mas também intelectual – o “ateliê” ao qual se faz referência é a memória, o próprio corpo. A materialidade do pensamento é uma das chaves do artista *bricoleur*. Como diz Tunga quando perguntado sobre a importância dos materiais: “Para mim as matérias são palavras, ou as palavras são matérias. Quer dizer, procuro uma materialidade do pensar, uma materialidade da equivalência do pensar com algo que seja palpável ou algo que seja perceptível. Assim, o pensar um perfume cheirando um perfume é diferente de pensar um perfume sem estar cheirando este perfume, ou cheirando um outro perfume”⁸⁹. Aqui se vê muito bem como a memória e o ateliê são inseparáveis para o artista

bricoleur, que percebe pensamentos da mesma forma que percebe os materiais que usa para seu trabalho. Por isso a memória, assim como o ateliê, não é apenas um lugar de armazenagem, mas também o lugar onde será gerado todo tipo de sínteses impossíveis. Tunga compara arte e Alquimia porque, segundo ele, o que a Alquimia propõe “é pensar o espírito e a matéria concomitantemente”⁹⁰, pensar o espírito enquanto matéria, e a matéria enquanto espírito.

O *bricoleur* não é quem vai, literalmente, pegando elementos exóticos e inusitados e levando-os para um lugar onde depois irá produzir misturas “malucas”. Isso não significa, claro, que os artistas *bricoleurs* não tenham uma faceta de “gralha”, sendo praticamente obrigados a recolher e trabalhar com aquilo que lhes chama, a seguir a música do caminho-guia. Os *bricoleurs* reconhecem o poder da matéria e se permitem ser influenciados por ela. Como acontece com a gralha, os elementos com os que o *bricoleur* trabalha devem ser primeiramente desejados, mas esse desejo não é estritamente sexual senão que, como diz Tunga, ele tem muito mais a ver com o que ele chama de “energia de conjunção”⁹¹.

Para estabelecer isso de uma vez, gostaria de fugir momentaneamente da linearidade do texto e comparar três experiências de contato com o campo de trabalho e os utensílios do *bricoleur*. Trata-se de três anedotas ligadas a três tipos de garimpagem diferentes, porém análogas. Em todos os casos, trata-se de coisas que puxam do *bricoleur* coisas que não são propriamente “coisas” e que, portanto, não necessariamente seriam “levadas”, literalmente, para o ateliê. Peço paciência enquanto pulamos do ponto um ao três.

1 - Em primeiro lugar, a lista que Rolnik escreve enumerando o “insólito equipamento de Tunga”:

Chumbo, ouro, prata, cobre, aço, latão, alumínio, limalha de ferro, madeira, borracha e argila; mas também gelatina, imã, pólvora, ácido sulfúrico e éter; velas, líquido luciferino, lâmpadas, lamparinas, lanternas e lampiões; batom, perucas, cabeleiras, tranças, laços de cetim, pentes, pérolas, seda pura, agulhas e dedais; gêmeas, ninfetas, top-models, atrizes de telenovela, campeãs de atletismo, estrelas nacionais de brilho internacional; fragmentos de velhas canções, filmes, computadores, projetores, caixas de charuto brejeiras, tacapes, malas velhas, chapéus, panamás e cowboys; moscas, aranhas, lagartixas, cobras, sapos e besouros; sinos, sinetas, urnas, cálices, jarras, vasilhas, esponjas de lavar louça, termômetros, tripas de mico e ossos; relva, redes, areia, beira mar, beira de rio.

2 - Na sequência, olhemos para os conteúdos da bagagem de mão das bruxas de Logroño segundo o antropólogo espanhol Caro Baroja, registrado por sua vez em documentos da inquisição:

87 O nó górdio é um nó mítico impossível de se desfazer. Quando o rei Midas morre, Frígia fica sem herdeiro e um oráculo proclama que quem desatasse o nó feito pelo pai de Midas, o rei Górdio, seria o próximo Rei. Alexandre O Grande ouviu a lenda e, chegando em Frígia, corta o nó com sua espada. A expressão “cortar o nó górdio” significa resolver um problema com violência e sem interesse pelo problema em si.

88 ROLNIK, Suely. “Instaurações de mundos”. Op. cit.

89 FRAGA, Marina. Entrevista realizada em visita ao ateliê do artista, no dia 06 de dezembro de 2012. Disponível em: <http://revistacarbone.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>. Acesso em: 12 dez. 2017.

90 Ibidem.

91 Ibidem.

A primeira levava com ela “régua, compassos e esquadras, e um balão mal colocado”. Tudo isto servia “para os conjuros, e fazer presente o passado, e trazer a sua presença à pessoa ou pessoas que houvesse menester; movimentar montes, arrancar árvores e deter rios”. A segunda “levava consigo pedaços de caveiras, tranças de cabelo, pedaços de tecido, um scarpin, um tricô, e uns ossos de morto, uns saquinhos de pós, e alguns dentes”. A terceira, a pintora, “levava numa saca sangue apodrecida e seca, pedras, e mãos ao parecer mortas, e muitos papéis pintados, de homens e mulheres, formas de construções, rios e arvoredos”. A quarta bruxa “numa cesta leva vidros quebrados, folhas de vá-rias árvores e algumas figuras de crianças, feitas em cera e algumas em barro”

3 - E, por último, uma bela anedota com a qual Isabel Stevens inicia uma entrevista com a artista Susan Hiller, na qual a entrevistadora soube captar bem um momento significativo:

“O que aconteceu com a bruxa, a marionete-bruxa alemã?” Pergunta Susan Hiller à garçonete do bar do noroeste de Londres no qual combinamos o encontro e onde ela é freguesa habitual. Atrás de nós, cada polegada da parede está cheia de pinturas de feira de pulgas. Sobre nós, as prateleiras acumulam ca-sualmente todo tipo de quinquilharias: garrafas, troféus, ornamentos, um signo de Budweiser e uma coruja dissecada. A bruxa é achada. Ela estava oculta atrás dumas panelas velhas, luminárias e violinos que pendem do teto. Hiller é uma artista que sempre teve olho para os objetos e ocorrências do cotidiano e um interesse pelo sobrenatural (...). Este parece um ambiente adequado para olhar para trás e conversar sobre sua carreira nos últimos 50 anos. “O veleirinho não estava aqui a última vez que estive”, acrescenta.

1 - A listagem de instrumentos de trabalho do Tunga é, por si, sugestiva. Os elementos que a compõem e, sobretudo, sua aglomeração, transporta-nos para um universo erótico híbrido, humano e não humano. Como na arte vampyroteuthica, o desejo que todos estes elementos suscitam no *bricoleur* irá depois ser gerido de forma que o potencial erótico resulte contagioso e, na cópula, gere novos seres desejantes; mas note-se que os objetos não estão excluídos da cópula.

2 - A listagem de utensílios das bruxas de Logroño é surpreendentemente artística. Melhor ainda: trata-se dos instrumentos de um artista contemporâneo, não medieval, nem sequer renascentista. Julgando pelas ferramentas de trabalho, estas artistas multidisciplinares pareciam bem avançadas à sua época. Cabe até imaginar que elas trabalhavam com outros materiais não-tão-materiais, que foram ignorados pelos inquisidores que registraram o conteúdo de seus bolsos e que, portanto, não foram incorporados à lista como o foram à lista dos materiais de trabalho de Tunga.

3 - E agora, pensemos em Susan Hiller convocando a jornalista ao seu pub preferido. Nesta gruta dos tesouros, a artista penetra com um olho vibrátil que registra os movimentos dos seres que habitam lá. A bruxa foi se ocultar atrás de umas panelas, luminárias e violinos. Um barquinho de vela chegou navegando até a cena e a artista o recebe, reconhecendo sua presença, pois perceber alguma coisa no *horror vacui* do pub feito mundo ou do mundo feito pub é já uma espécie de ritual de boas-vindas.

Nos três casos, os objetos que protagonizam estas anedotas não se inscrevem dentro de uma ordem epistemológica: não é em função de um domínio do conhecimento que eles adquirem importância. Por isso, alguns podem considerar essa reunião de objetos uma verdadeira “bagunça”. De fato, a primeira exposição de Susan Hiller em Londres foi criticada por se parecer com os conteúdos de uma bolsa de mulher. Hiller, assim como Tunga, tem trabalhado com mídias muito diferentes. O próprio trabalho “escultórico” de Tunga desafia o cânone, pois se nega em muitos casos a apresentar unidades coesas do ponto de vista formal, e o limite entre escultura, instalação e performance fica difuso. Hiller trabalha com som, cerâmica, foto... mas trabalhar *atravessando transversalmente* o midiático não é fácil para um artista, diz Hiller. Dizer que um artista faz “muitas coisas diferentes” não é um elogio e sim uma crítica velada que aponta para uma certa falta de coerência, aponta a artista.

Os artistas, diz Hiller, são treinados para serem formalmente “consistentes”, mas será que a fonte da consistência não reside em outro lugar? “Eu sou muito consistente”, diz Hiller, “provavelmente muito mais do que gostaria. Não posso evitá-lo. A mídia pode ser diferente, mas a gente tem um número limitado de obsessões”⁹². No caso, essas obsessões seriam as “*areas of concern*” às quais nos referimos anteriormente: as *marcas* rolnkianas. No caso da gralha, o “concern” são as coisas brilhantes; mas no caso dos artistas *bricoleurs* às vezes os critérios podem ficar menos aparentes, sobretudo levando em conta que perseguem esse brilho em coisas que outros poderiam não considerar materiais. Voltando à analogia da gralha: imaginemos que ela não persiga objetos brilhantes, mas *o brilho mesmo*. Não “a ideia do brilho”, não o brilho entendido enquanto propriedade, mas enquanto materialidade. Essa poderia ser a “energia de junção” da bricolagem da gralha⁹³. Nesse sentido, o desejo é entendido como aquilo que gera uma “area of concern”: um campo de força.

Assim, definir esses artistas apenas em termos epistemológicos e discursivos é um problema. Hiller tem sido definida como uma artista “paraconceitual” por sua afinidade formal com as linguagens conceituais, por um lado, e por sua predileção pelo paranormal, por outro. Mas ela não procede em nenhum caso de forma “conceitualizante” no sentido de que não são os “conceitos” que norteiam sua prática. Ela mesma afirma que não lida com abstrações mas com transferências entre corpos⁹⁴. O interesse de Hiller pelo oculto tem a ver com o fato de o oculto ser um dos pontos cegos da cultura ocidental, um ponto cego em que se produzem transferências entre corpos, que são negadas pela constituição moderna. Como a antropóloga imaginária de Latour, Hiller tem um excelente radar para detectar as brechas entre teoria e prática, entre os afetos dos seus informantes e os seus atos. Nossa



Susan Hiller, armarinho cheio de amostras de água benta pertencente a obra *Homage to Joseph Beuys*, em processo desde 1969.

92 Ibidem.

93 FRAGA, Marina. Op. cit.

94 LOWNDES, Sarah. “Artists at work: Susan Hiller”. *Afterall Online Magazine*, 2 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.afterall.org/online/artists-at-work-susan-hiller#.WjAWJ1Vrxx4>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

etnógrafa “selvagem” olha para esses materiais-imateriais que constituem o ponto cego da cultura ocidental: por exemplo, a consciência humana, a imaginação, o “subconsciente” e o paranormal.

Tunga tem a vantagem de ser brasileiro; vantagem porque isso lhe permite ser colocado em contexto com uma linhagem artística bem mais interessante do que a tradição “conceitual”. Referimo-nos à antropofagia, com a qual Rolnik relaciona a produção desse artista⁹⁵. “A antropofagia ganha no Brasil um sentido que extrapola a literalidade do ato de devoração, praticado pelos índios. O assim chamado Movimento Antropofágico extrai e reafirma a ética deste ritual – devorar o outro, mas apenas os bravos, pois que espíritos fracos poderiam ser veneno para seus corpos”⁹⁶. Assim, a antropofagia, como a arte vampyroteuthica, não tem a ver com “uma mistura que faria nascer novas identidades, agora mestiças, mas uma incansável e variada mistura que implica sempre devir-outro”, ou, em termos vampyroteuthicos, devir *no* outro, por meio do outro.

Parece-me que essa definição se aplicaria perfeitamente ao artista *bricoleur* que estamos invocando aqui e não apenas a uma (anti) identidade cultural brasileira. Regidos pelo que Rolnik chama “princípio antropofágico de individuação”, os brasileiros, diz ela, “tenderiam a não caracterizar-se por qualquer espécie de representação substancializada de si”⁹⁷. Me parece que a antropofagia, entendida nesse sentido, tem a ver com o devir do artista que se entrega a “um frenesi de atrações e repulsas” e, assim, acaba por não se autodeterminar *conceitual e epistemologicamente*. O artista engole obras que depois se engolem entre si ou são engolidas por outros, ou uma obra engole um artista durante um certo tempo, e este tem que sobreviver no ventre da baleia até ressurgir. Todo esse processo “óvico” de bonecas russas e “devorações” torna impossível a fragmentação em unidades ou ideias que facilitam o discurso segundo os termos ocidentais convencionais.

Tanto Tunga quanto Hiller trabalham de costas para as obras “únicas”. “Não produzo singularidades”, diz Hiller: “trabalhar em série é um compromisso político, pois a organização do trabalho não é hierárquica”⁹⁸. Ou, nas palavras de Tunga: “o trabalho é um conjunto de trabalhos; um sempre leva ao outro, como se entre eles existisse um ímã”⁹⁹. Assim, existe uma espécie de justiça em como os artistas lidam com a própria obra. Como diz Rolnik: “trata-se de repotencializar uma obra em relação às outras. Uma obra acaba lendo a outra, e isso pode dar um novo sentido ao conjunto”¹⁰⁰. Nenhuma obra é desprezível nesse cosmos. Lembremos da definição do “conjunto” de Latour. O que nos preocupa – o que preocupa estes artistas – é a produção de conjuntos. Nessa tarefa, empregam-se “finíssimos fios de toda espécie”¹⁰¹: fios materiais, mas também narrativos; documentos, depoimentos e até cartas ou cartões postais¹⁰².

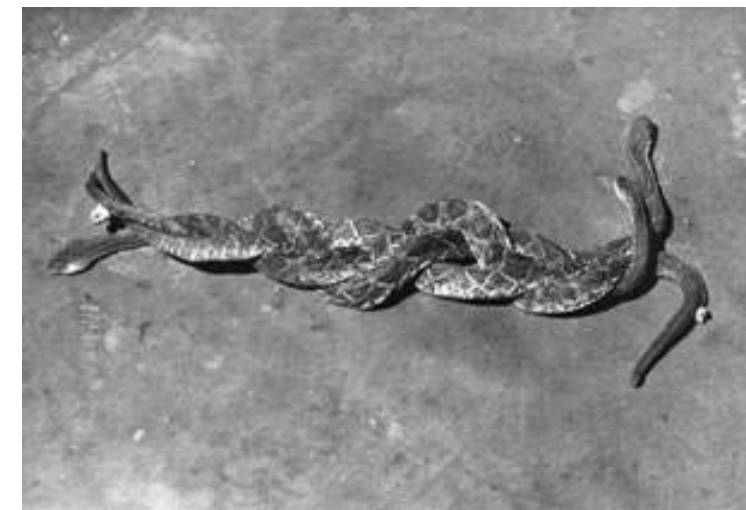
Não se pode desprezar o poder da palavra na operação mágica: a questão não é usar ou não palavras, mas como usá-las em função do conjunto. Como o cartógrafo, o artista *bricoleur* ou antro-

pófago não desprezam o texto, mas eles não fazem um uso estritamente discursivo da linguagem: A linguagem não é “um veículo de mensagem-e-salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos. Tapete voador... Veículo que promove a transição para novos mundos”¹⁰³. Veículo que facilita olhar para o mundo a partir de um outro lugar, considerado impossível.

Lendo o texto de Rolnik sobre Tunga, resulta difícil não voltar sobre as palavras que o antropólogo Manuel Delgado dedica ao operador mágico, encarregado de produzir “trânsitos inverossímeis entre esferas, sínteses impossíveis, compromissos inconcebíveis no plano do pensamento normal, laços aberrantes, misturas entre substâncias simbólicas incompatíveis”¹⁰⁴. O artista, diz Rolnik, “solda aquilo que se pensaria insoldável”, processo que “implica uma certa intimidade com o invisível, uma certa habilidade para decifrar os signos mudos de um mapa de sensações que se traça e retraça em função dos pedaços de universo que se engole”¹⁰⁵.

É o artista que de alguma forma dá liga ao conjunto: o artista é o *vínculo de vínculos*. Não é, portanto, uma questão de “coletar”. Nem o *bricoleur*, nem o antropófago, nem o vampyroteuthis são coletores. Não se trata de uma síndrome de arquivo, pois a síndrome de arquivo está ligada a uma certa episteme, a uma catalogação que não interessa a esses artistas. Há algum sistema de armazenagem, claro, mas às vezes o *bricoleur* coleta alguma coisa e não sabe por quê. Às vezes, como um vampyroteuthis iludido, ele nem é ciente de ter carregado uma nova informação até que repara em um novo ser e passa a viver com ele, tal qual um cachorro vira-lata que um dia o seguiu até sua casa.

Por isso o *bricoleur* é o focinho da besta: sua parte mais intuitiva, onde se unem a boca e o nariz. O artista é o vínculo de vínculos. As outras quatro pontas o mantém equilibrado, mas o ponto de contato com a terra, a base do pentagrama, é exatamente este. Os chifres e as orelhas servem para construirmos um corpo com o qual possamos sobreviver a esta pesquisa. Não rejeitamos as mais relevantes referências acadêmicas: como já foi dito, é necessário que a cada certo tempo alguém descubra a roda no seio da academia. No entanto, neste momento de efervescência em que acadêmicos tão notáveis quanto Latour reivindicam a dignidade ontológica dos híbridos, corresponde lembrar que muitos artistas nunca esqueceram desses seres desgraçados. De fato, nunca deixaram de ser eles mesmos híbridos ou, para usar a definição de nosso druida-artista, “anfíbios”. Como veremos nos capítulos 3 e 4, um certo animismo ou vitalismo se relaciona a esse tipo de prática, que considera, como Tunga, que “aquilo que é, é vivo”¹⁰⁶.



Tunga, *Vanguarda viperina*, 1985.

95 ROLNIK, Suely. “Instaurações de mundos”. Op. cit.

96 Ibidem.

97 Ibidem.

98 COOKE, Rachel. “Susan Hiller: ‘I’ve had just the right amount of attention, enough not to live in total despair’”. *The Guardian*, 30 jan. 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/30/susan-hiller-tate-britain-inter-view>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

99 ROLNIK, Suely. “Instaurações de mundos”. Op. cit.

100 Ibidem.

101 “É como se os ímãs estivessem ali para lembrar que a matéria-prima de Tunga são as forças de atração e repulsa que trabalham os corpos em seu encontro”. Ibidem.

102 Tunga emprega cartas e documentos em seu trabalho, enquanto um trabalho de Susan Hiller consiste numa coleção de cartões postais, geralmente aquarelas de paisagens, apresentadas como homenagem aos artistas “invisíveis” cuja autoria não foi tida em conta.

103 ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Op. cit., p. 66.

104 DELGADO, Manuel. Op. cit., p. 63.

105 ROLNIK, Suely. “Instaurações de mundos”. Op. cit.

106 FRAGA, Marina. Op. cit.

Nessa linha vitalista, Rolnik afirma que “a arte é uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho em sua generosa vida germinativa”¹⁰⁷. Mas, como sabemos, nem tudo é “heterogênesa” na arte. Rolnik admite que no mundo contemporâneo a arte tem se convertido num domínio “bem delimitado” que às vezes cultiva umas formas de subjetivação totalmente alheias aos “estados intensivos” que seriam próprios da arte. E, no entanto, apesar de admitir que existem artistas que são alheios aos “estados intensivos” que ela descreve, Rolnik ainda fala “do artista”. Nós também falamos “do artista”, pois “artista” pode ser este ou aquele, pode ser Lygia Clark, Ana Maria Maiolino, Tunga ou Susan Hiller; mas “artista” é, principalmente, um território existencial¹⁰⁸. O artista é como o cartógrafo, como o antropólogo, como o vampyroteuthis: uma ficção filosófica. *Mas, não por isso, irreal.*

1.8 - QUINTO E ÚLTIMO TRÂNSITO INVEROSSÍMIL: DE VOLTA AO PONTO DE PARTIDA

Quando um mago tem que responder se a magia é “real”, ele se vê em uma tessitura parecida à do artista quando tem que responder sobre a utilidade “real” da arte. Na sua qualidade de mago e artista, Alan Moore responde magistralmente a esta, sempre inoportuna, pergunta, desafiando nossa noção do real. O ser humano não é capaz de experimentar a realidade diretamente, diz Moore, mas isso não significa que tudo seja falso, pois, como também diz Latour, não há nada “além” do conhecimento¹⁰⁹. O conhecimento, dizem os dois de formas diferentes, é exatamente esse acesso, esse caminho, mas não existe apenas um, senão muitos que devem ser e são criados constantemente.

A construção desse acesso é essencialmente o que determina que uma experiência seja definida como verdadeira, diz Latour. Segundo ele, trata-se de uma espécie de ponte que o pesquisador estende entre ele e o “fenômeno” para que outras pessoas possam também recriar a relação entre coisas a princípio tão diferentes quanto “um cultivo biológico, uma foto, um gráfico, uma equação, um título, um sumário, um certo parágrafo e um ensaio”. Tais elementos diversos compõem o que Latour denomina “corrente referencial”¹¹⁰: uma constante que se mantém através de sucessivas transformações. Latour chama esse elemento persistente de “móvel imutável” (*immutable mobile*). Esta é a única veracidade acadêmica à qual aspiramos aqui: não temos mais provas do que nossa própria construção. Nos orgulhamos então de encontrar uma definição como a de Latour do que seria um pesquisador: uma pessoa que é capaz de seguir uma trilha confusa, feita de elementos heterogêneos. Como o caminho-guia-besta de Zambrano, trata-se de um caminho que exige que o corpo do pesquisador seja capaz de se transformar, porque sua capacidade mutante será o único fator que converterá uma série de pousos num caminho.

A antropóloga imaginária de Latour precisa não só pular, mas também atravessar uma série de entidades e seres (aglomerados de humanos e não humanos) para conseguir uma certa continuidade. O pesquisador deve se deixar afetar por essas entidades que ele atravessa, corporificando-as ou traduzindo-as. A definição do pesquisador de Latour apresenta alguns traços em comum com o cartógrafo de Rolnik, com o caminho-guia-besta de Zambrano e, para quem ainda não o percebeu, com a ideia de médium, pois o pesquisador vira um veículo de entidades invisíveis ou vindas de outras dimensões. Poderíamos pensar em alguém na corda bamba: este alguém não se propõe a atravessar o abismo, pois ganha a vida flutuando nele, entendendo sua natureza. Talvez por isso Aby Warburg já usou esta figura do funâmbulo para falar do artista. Latour também descreve o exercício do pesquisador como um “*balancing act*”, uma espécie de ato de “diplomacia”, diz ele, que consiste em “falar bem das coisas que tem importância para cada quem”¹¹¹ sem por isso aderir a nenhum modo de existência específico¹¹². Como o tapete voador mencionado por Rolnik, ele se contagia com o que é importante para cada um, desde o lugar impossível que constitui o voo mágico.

O pesquisador, diz Latour, atravessa *redes* (“NETWORK”) de *formas* diversas (“PREPOSIÇÕES”)¹¹³. O cruzamento entre as redes e as preposições serve de base e autoriza a pesquisa, diz Latour. É o que permite ao pesquisador circular à margem dos domínios, mas ao mesmo tempo ativar uma consideração vibrátil do que cada campo energético representa¹¹⁴. Dessa forma, Latour tenta resolver um nó no debate entre modernos que nunca foram modernos e pós-modernos que não sabem como superar o que nunca foram. Muitos têm conseguido chegar à conclusão de que as estruturas de conhecimento humanas não são estanques nem totais. Mas cuidado, porque não se pode por isso deduzir que elas não existam. Por exemplo, a antropóloga imaginária de Latour, que estuda “os modernos”, se encontra numa situação em que deve respeitar o valor afetivo que os seus informantes modernos dão à substância chamada razão; apesar de perceber que as declarações deles não correspondem com suas práticas, a conclusão dela não pode ser que a razão não exista. A substância chamada “razão” continua a ter importância, mas deve ser considerada à luz desse abismo com o qual ela se deparou.

Cada “preposição” estabelece uma correspondência com o real, constrói sua corrente referencial. O problema surge quando uma forma de correspondência abarca as outras e “absorve”, como diz Latour, a realidade, pois isso reduz qualquer outro modo a um jogo metafórico secundário¹¹⁵. É assim que, para os modernos, a Ciência com “c” em caixa alta acabou se correspondendo com a realidade enquanto o resto de nós simplesmente “fala” dela. Para seguir com nosso raciocínio: a Ciência tem se instituído como única via de acesso ao real, mas isso não equivale a dizer que a Ciência não exista.



Susan Hiller, *Homage to Yves Klein - Levitation (Man)*, 2011.

107 ROLNIK, Suely. “Lygia Clark e o híbrido arte/clínica”. *Percurso* – Revista de Psicanálise, ano VIII, nº 16. Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 1º semestre de 1996, p. 44.

108 Um território existencial, aliás, talvez não transitado por todos os artistas profissionais. Também não podemos afirmar que todos os artistas se instalem lá. Às vezes, trata-se apenas de uma visita extremamente produtiva, ou de uma visita no momento errado.

109 LATOUR, Bruno. *An inquiry into modes of existence: an anthropology of the moderns*. Op. cit., p. 84-85.

110 Idem, p. 76-77.

111 Idem, p. 46.

112 Idem, p. 59.

113 “Exploring ways, as it were, of ALTERING itself”. Idem, p. 62.

114 Latour inclusive se refere a um exercício de transubstanciação por meio do qual a “corrente referencial”, pavimentada com o movimento do “móvel imutável” se transforma naquilo que simbolicamente representa do mesmo jeito que um mapa de uma trilha se transforma (se carrega) com a paisagem que traduz em signos. Idem, p. 79.

115 Idem, p. 72.

Por isso, a antropóloga imaginária de Latour tem um especial interesse nas confusões causadas pelo sistema perceptivo em si, que Latour chama de “erros de direção” (*mistakes of direction*). Trata-se de erros que se referem à própria interpretação. Cada prática, cada domínio, possui um código por meio do qual se diferencia o verdadeiro do falso; mas lembremo-nos que nenhum domínio está isolado de nenhum outro. Um erro de cálculo na definição do religioso, diz Latour, rende substâncias científicas incompreensíveis. Um erro de cálculo na definição do científico rende a magia irreal; e um erro de cálculo na definição do mágico pode render substâncias artísticas incompreensíveis. No cruzamento entre todos os campos de conhecimento existem pontos cegos. É nesse cruzamento, diz Latour, que as causas desses erros adquirem maior importância e, ao mesmo tempo, são menos estudadas.

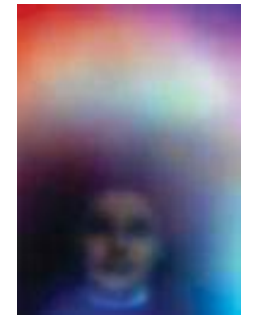
Temos, então, um ponto cego. A magia é o que a arte não vê quando olha pelo retrovisor. Ou talvez a magia é o que o conhecimento não vê quando olha pelo retrovisor. Mas, no caso da arte, há inúmeros casos de artistas cuja afinidade com uma tradição mágica ocidental não tem passado à posteridade. Por isso Susan Hiller faz uma série de homenagens às fontes esotéricas não reconhecidas na obra de artistas como Gertrude Stein, Yves Klein e Marcel Duchamp. Às vezes são os próprios artistas os que ocultam esse tipo de afinidades; às vezes é a história a responsável por eliminar qualquer referência “exótica” que possa desacreditar o artista. O próprio orientador desta tese tem reparado no interesse de Duchamp pelos fenômenos paranormais. E, no entanto, Duchamp tem passado à história como o grande pai do conceitualismo. Na mesma linha de Hiller ou do Prof. Dr. Mario Ramiro, parece-nos óbvio que Duchamp se inscreve numa tradição referencial que permanece, em grande medida, invisível. Existe, como diz Susan Hiller, um “revival” do interesse por uma série de ideias “esotéricas” vinculadas a cultos “*new age*”¹¹⁶, mas o fato dessas ideias e crenças serem interpretadas

de forma extremamente literal ou extremamente metafórica é indicativo de que a grande barreira moderna ainda permanece firme e forte em nossas cabeças, motivo pelo qual não dá para simplesmente negar sua existência e seguir em frente: devemos lidar com ela.

Longe de ser irreal, a consciência é a base sólida sobre a qual se levanta a maior parte do mundo material, diz Moore¹¹⁷. O paradoxo reside no fato de a crítica moderna degradar os fenômenos da consciência ao status de irrealidade, enquanto outorga o status de realidade a fenômenos materiais (igualmente levantados sobre fenômenos da consciência). Mas o que aconteceria, pergunta-se Moore,



Susan Hiller, *Homage to Yves Klein - Levitations*, 2008



Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp - Auras*, 2008. Detalhe.

Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp - Auras*, 2008.

se considerássemos que tanto os fenômenos físicos quanto os mentais pertencem à ordem do real, mas de formas diferentes? O que aconteceria se aceitássemos que todas as criaturas são *anfíbias*, no sentido de que todas elas habitam, também, uma realidade suplementar? Em seu artigo sobre a magia¹¹⁸, nosso druida embarca numa viagem descritiva por uma paisagem mental e encontra todo tipo de criaturas dotadas de agência: na consciência há espaço para demônios, deuses, bombas de vácuo e espirais de DNA. Por isso Tunga pode dizer que “o campo de investigação da ciência e o campo de investigação da arte [...] são o mesmo campo”. O que os difere é a corrente referencial mas, como dizia Flusser, todo discurso é, de qualquer forma, uma ficção filosófica.

Nossa intenção não é construir um grande aqueduto entre a zona de conhecimento A (Arte) e M (Magia) com ajuda do MÉTODO, mas tentar dar um corpo a esse ponto cego, essa área híbrida que talvez possa permitir aos artistas se reinterpretarem, sob a luz (ou a sombra) de uma tradição ontológica mágica. Antes de ser o carro-chefe do estruturalismo e do pós-estruturalismo, da antropologia ou da semiótica, as redes já tinham sido o campo de trabalho de qualquer operador mágico. Elas vêm de longe. Por isso, e tendo em conta que jamais fomos modernos, digamos juntos: “*Vinculum vinculorum*”¹¹⁹.

118 Ibidem.

119 “A fórmula ‘vínculo de vínculos’ é aplicada por Bruno [...] a três coisas diferentes: ao eros, à fantasia, e à fé. Certamente, como sabemos que o eros é uma operação fantástica, podemos reduzir a lista a dois termos. Depois aprendemos que a fé só pode se formar e prosperar no terreno da imaginação, o que significa que, no fundo, o vinculum vinculorum é o sintetizador, receptor e produtor de fantasmas”. CULIANU, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Op. cit., p. 138.

116 LOWNDES, Sarah. Op. cit.

117 Cf. MOORE, Alan. Op. cit.

2 SOBRE O RETORNO DO MÁGICO



Milan Grygar, fotograma do vídeo *Living Drawing*, 1973.

**E SUA MATERIALIZAÇÃO
NA CURADORIA
CONTEMPORÂNEA**

*The learner must be led, always from
familiar objects toward the unfamiliar...
guided along, as it were, a chain of flowers
into the mysteries of life.*

LEMA (HERDADO DE CHARLES WILSON PEALE)
DO MUSEUM OF JURASSIC TECHNOLOGY,
LOS ANGELES.

Como visto na introdução, apesar de vivermos imersos em uma realidade vincular, a divisão do conhecimento por áreas e a convicção moderna do progresso impede a análise das vastas redes de fluxos. O pensamento mágico, caracterizado por sua capacidade de detectar os vínculos entre as coisas e assumir o mundo enquanto uma complexa articulação de forças, constitui um ponto cego na cultura ocidental, caracterizada pela negação das misturas aberrantes e dos trânsitos inverossímeis.

Partindo desse quadro descritivo do estado da questão, este capítulo visa apresentar um panorama de projetos curatoriais contemporâneos que pensam o mágico, abordando os problemas com que se deparam os curadores no momento de pensar assuntos relativos à tradição mágica, pejorativamente conotada no imaginário e no saber ocidentais. Algumas informações históricas enquadram as questões apresentadas, oferecendo coordenadas que servem para entender como o mágico é considerado na cultura ocidental moderna e também o seu “*revival*” nos dias de hoje.

As informações históricas foram muito condensadas para impedir que o capítulo se convertesse em um ensaio historiográfico. Alguns dos trabalhos mais importantes que serviram de marco histórico a este capítulo foram *Religion and the decline of magic*, de Keith Thomas¹, *Historia del miedo en Occidente*, de Jean Delumeau², *Eros y magia en el Renacimiento*, de Ioan P. Culianu³, os mais atuais *Modern enchantments*, de Simon During⁴, e o trabalho de Lorraine Daston e Katherine Park sobre a cultura do maravilhoso⁵.

1 THOMAS, Keith. *Religion and the decline of magic: studies in popular beliefs and Seventeenth-Century England*. London: Penguin Books, 1991.

2 DELUMEAU, Jean. *Historia del miedo en Occidente*. Madrid: Taurus, 2002.

3 CULIANU, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 2007.

4 DURING, Simon. *Modern enchantments*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

5 DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. *Wonders and the order of nature: 1150-1750*. Cambridge: MIT Press, 1998.

Começaremos nossa história pronunciando uma palavra que adquiriu uma dimensão mágica: *Iluminismo!* O termo representa a ruptura total da razão ocidental com qualquer forma de pensamento mágico, mas, paradoxalmente, condensa um poder próprio a um amuleto: nos protege do “mal irracional”, tal qual um poderoso pingente contra o mau-olhado. Viajemos então, com ajuda desse feitiço, para um conceito cheio de luz e, portanto, de sombras.

2.1 - UM JOGO DE LUZ E SOMBRA

Nesse período da história do Ocidente, identificado com a suposta instauração da razão, a luz se impôs teoricamente às sombras da ignorância. Paradoxalmente, nesse período se desenrolaram alguns fenômenos aparentemente contraditórios, como por exemplo o surgimento do moderno espiritismo e a proliferação de espetáculos de fantasmagorias na França. A narrativa oficial sobre a construção da Europa apresenta uma linearidade assustadoramente coerente, que tem mais de ilusão de ótica do que de verdade histórica. Ilusão de ótica que, no entanto, acabaria por determinar muitas coisas, pois as ilusões, como defendemos nesta tese, fazem parte da nossa realidade e são até capazes de gerar realidades perfeitamente tangíveis (as ninfas, apesar de serem flutuantes e etéreas, parem filhos humanos⁶). Vejamos um exemplo.

Em seu livro sobre as origens da lanterna mágica e da fantasmagoria⁷, Max Milner aprofunda a relação entre os avanços ópticos e o auge da literatura fantástica na Europa do século XIX. Segundo ele, esse apogeu foi provocado pelos próprios avanços da ciência que, paradoxalmente, foram utilizados para criar ilusões. Segundo Milner, o apogeu do fantástico se fez possível em resposta a uma necessidade, pois em um momento em que a crença começava a desaparecer, o imaginário adquiriu maior força. A tese de Milner é que o imaginário se beneficia do efeito de liberação produzido pela adoção de uma concepção racional do mundo e, simultaneamente, de seu vazio afetivo⁸. O vazio deixado pela crença perdida é, assim, preenchido por espetáculos fantásticos que outrora teriam nos aterrorizado. É o que em inglês se denomina “*suspension of disbelief*”, isto é: a suspensão da descrença. A suspensão da descrença é o que permite que desfrutemos de uma obra de teatro ou que sintamos terror durante um filme de zumbis, apesar de sabermos que não é “real”. A suspensão da descrença depende de que a crença tenha sido previamente desarticulada e que nossa capacidade para crer tenha sido convenientemente arquivada. Uma vez feito isso, a crença permanece disponível, recuperável com a ocasião de um evento “estético” ou “ficcional”.

Assim, a perda da crença serve para que se instaure um regime que depende tanto da descrença quanto de seu retorno – intermitente e localizado. A tese de Max Milner é, como aponta Simon During, excessivamente simples, mas nos parece certa no que se refere ao diagnóstico. Quando a civilização dá um salto para a razão – reprimindo crenças tradicionais –, uma febre pelo irracio-

6 Cf. PARACELSO apud AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010.

7 MILNER, Max. *La fantasmagoría*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.

8 Idem, p. 18.



Etienne-Gaspard Robertson, representação de um espetáculo de fantasmagorias, 1798.

nal concomitantemente se apodera da cultura popular. Nesses períodos caracterizados a posteriori como capítulos cruciais na história do progresso, os fenômenos fantasmáticos se propagam e viralizam com facilidade, causando, às vezes, verdadeiras hecatombes. Por exemplo: o nascimento dos estados modernos europeus foi também o período de máxima intensidade na caça às bruxas e não, como comumente se pensa, a escura Idade Média.

Voltando à atualidade, é possível afirmar que existem indícios de que a civilização ocidental está atravessando um período de intensificação do fantástico, período em que tanto a descrença quanto sua suspensão se revezam sem controle em uma velocidade vertiginosa. Como diz Bruno Latour, o modelo crítico contemporâneo, herdeiro do modelo moderno, permite às pessoas serem céticas antifetichistas e positivistas fanáticas ao mesmo tempo⁹. Um grande leque de fenômenos culturais associados à “magia” e ao “oculto” contribui para apoiar a hipótese de que nos encontramos em um momento de intensificação parecido com o descrito por Milner, baseado num exagero dicotômico. Sagas literárias, filmes, seriados de TV e inclusive exposições de arte contemporânea permitem mapear a visibilidade crescente (tão intensa quanto confusa) dos assuntos, direta ou vagamente, associados ao mágico. Mas como parece existir na cultura ocidental um ponto cego no que se refere à magia, frequentemente esse assunto é ignorado ou recebe abordagens duvidosas, pois continua a ser visto como um efeito colateral da suspensão da descrença e não como um fenômeno digno em si mesmo de análise.

Na prática, estamos rodeados de redes mágicas. Na teoria, existe um bloqueio, uma espécie de tabu que impede, em algumas culturas mais do que em outras, um tratamento da magia que não esteja vinculado à noção de truque de mágica ou, quando muito, com a de culto “primitivo”. Por isso, não só é preciso detectar a relevância do mágico na cultura contemporânea ocidental como também os motivos pelos quais este saber se fragmentou, perdendo o significado no campo teórico. Tentar tratar o pensamento mágico exige, portanto, rever a história de uma série de tradições esquecidas e também de seu processo de decadência. Somente assim poderemos começar a entrever um padrão, uma cadeia de eventos que relegou o pensamento mágico a um lugar no qual sua legitimidade intelectual não mais se sustenta.

Cabe lembrar – como o fazem as autoras de *Wonders and the order of nature*, Lorraine Daston e Katherine Park – que as maravilhas, que antes tinham encantado príncipes, doutores e outros membros das elites europeias, passaram, a partir de um certo ponto, a ser consideradas como “cultura popular”. Com a redefinição do modelo de intelectual, que se cristalizou ao longo do Iluminismo europeu, as maravilhas, as raridades e os mistérios passaram a ser considerados vulgares e indesejáveis. A instauração sistemática desta nova ideia de intelectual, infelizmente, persiste na contemporaneidade, mas, contra o que comumente se pensa, não foram a ciência e a razão que acabaram com “a

cultura do maravilhoso”. Do mesmo modo que Daston e Park, Isabelle Stengers observa que o ato de maravilhar-se nunca foi incompatível com as ciências (no plural), e que a Ciência (agora com “c” em caixa alta) só passou a silenciar o poder do maravilhoso quando foi mobilizada “em defesa” da ordem pública, como veremos a seguir.

No ensaio de Stengers intitulado “Wondering about materialism”¹⁰, a autora brinca com o duplo sentido que o termo “wonder” possui em inglês, significando, ao mesmo tempo, “maravilhar-se” e “perguntar-se”. Seguindo a linha oferecida pela autora, pretendemos, ao mesmo tempo, maravilhar-nos e refletirmos a respeito do processo de declínio da cultura vinculada a um modelo de filosofia natural ou de experiência das culturas/naturezas. Não pretendemos desmascarar a história “oficial” para revelar, assim, sua verdadeira face. O que se busca aqui é acrescentar, não desconstruir. O fato de ser comum o pensamento que determina a ciência e a razão como fatores para o desencantamento do mundo diz muito sobre a realidade que os ocidentais têm herdado, e é exatamente isso que o torna um fato relevante. Essa estrutura narrativa tem servido de base para a construção de todo um espetáculo de fantasmagorias que não pode ser destruído com fatos, pois os fantasmas são imunes aos fatos. Neste trabalho, não aspiramos a brandir a enferrujada espada da verdade histórica na face de um fantasma que não pode morrer (porque já está morto); aspiramos a contribuir com a criação de um fantasma menos cruel, mais abrangente.

Dizer que a razão e a ciência acabaram com a cultura do maravilhoso é excessivamente simplista. O que tinham em comum, se perguntam Daston e Park, a mecânica cartesiana com a anatomia comparada de Harvey; o modelo newtoniano e a óptica kepleriana¹¹? A suposta “Ciência”, assim como a suposta “Europa”, não possuía – nem talvez possuía – unidade. As datas, dizem Daston e Park, complicam o quadro: os cometas tinham ficado “*démodés*” várias décadas antes de que os cálculos matemáticos de Edmond Halley fossem publicados e confirmados; e se a questão da simpatia/antipatia tinha deixado de ser relevante nos estudos sobre eletricidade não foi porque a “Ciência” comprovou sua inexistência, mas porque o pensamento da época já tinha definido tais tipos de fenômenos como irrelevantes ou de mau gosto¹². Historiadores como Keith Thomas dedicam um tempo considerável a sustentar que antes do aparecimento de um sistema alternativo, o pensamento mágico já tinha sido julgado e condenado¹³.

Isabelle Stengers localiza como momento decisivo a condenação do mesmerismo na França, momento este em que as autoridades reagiram para se defender desta “praga” que, como sublinha Stengers, não estava isenta de conotações políticas, pois o fluido magnético que Mesmer “esculpia” e “redistribuíu” em sua terapia era interpretado como uma prova afirmativa da conexão entre todos os seres humanos, independentemente de sua classe, sexo ou raça. A comissão científica que acabou com o mesmerismo foi formada pelo rei, que chamou alguns dos mais prestigiosos cientistas da época para formar o tribunal. Claro que, para avaliar a existência do fluido magnético, eles usaram métodos próprios e, logicamente, concluíram que o fluido não existia. A causa de tudo, segundo tal comissão, era a *imaginação*. Os efeitos das curas e tratamentos mesméricos não foram levados em

10 STENGERS, Isabelle. “Wondering about materialism.” In: BRYANT, Levi; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham (eds.). *The speculative turn*. Melbourne: Re.press, 2011.

11 DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. Op. cit., p. 330.

12 Ibidem.

13 Ver THOMAS, Keith. Op. cit., Capítulo 22 – “The decline of magic”.

9 Ver Capítulo anterior.

conta. Tratava-se, enfim, de uma forma de empirismo bastante parcial, pois ignorava o que de fato podia ser visto: os resultados. Como diz Stengers, o veredicto passava por cima da própria imaginação; mas já Paracelso tinha proclamado que o magnetismo (no qual se baseava o magnetismo animal das terapias mesméricas) era inútil sem *a vontade e a imaginação*. Mas já fazia algum tempo que a longa tradição onto-epistemológica vinha sendo ignorada. Para Stengers a destruição das práticas tradicionais não começou com o colonialismo, mas sim nesse momento. Nós consideramos que a destruição havia começado muito antes, com as bruxas rurais em substituição aos terapeutas mesméricos e com inquisidores cultos ao invés de cientistas.



Representação de uma terapia mesmerica, anúncio do livro de A. Brierre de Boismont, *Des hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions*, 1845.

Mas não foi aquele tribunal que acabou com a cultura das maravilhas: sua desarticulação já vinha há tempos se configurando no seio da intelectualidade. E, uma vez definido o inimigo, se convocou a “Ciência” às filas. Durante a época anterior ao Iluminismo, geralmente referida como *Renascimento*, tinha-se abusado do poder do maravilhoso, o que havia provocado o surgimento de inúmeros movimentos sectários, herdeiros dos movimentos milenaristas, liderados por visionários no mais puro estilo “Conselheiro”¹⁴. Assim, a Reforma e a Contrarreforma encontraram uma agenda em comum na luta contra o paganismo¹⁵. Na Inglaterra, o “entusiasmo” foi demonizado, enquanto na França as “superstições” foram o alvo do contra-ataque¹⁶. O termo “entusiasmo” veio a descrever os

Puritanos, Quakers, Anabaptistas e outros coletivos que desafiavam a autoridade da Igreja Protestante e do Estado (que na Inglaterra são a mesma coisa)¹⁷.

Assim, como diz Simon During, o pensamento mágico serviu convenientemente como um critério discriminatório relacionado à raça, gênero e classe¹⁸. O termo “superstição” anteriormente tinha servido para fazer referência às práticas religiosas pagãs e idólatras, e depois, práticas demoníacas vinculadas à bruxaria, mas, nesse contexto, passou a se referir aos medos irracionais dos quais eram vítimas os débeis mentais¹⁹. A superstição e o entusiasmo provocavam entre os intelectuais alarme e pena. A “insana trindade” estava composta pelo Entusiasmo (a mãe), a Superstição (a filha) e a Imaginação (a espírita santa)²⁰. Os prodígios serviam para manipular o povo e o tornava imprevisível, capaz de qualquer coisa. Nesse sentido, os ateus, como dizia Chevalier de Jaucourt na *Encyclopédie*, eram muito menos perigosos²¹.

Segundo During, a partir do século XVIII a magia foi se desconectando do sobrenatural²². Hobbes, Spinoza, Locke, Hume e Bacon atacaram por diferentes flancos²³. O conceito da “razão suficiente”²⁴ foi forjado como um critério cristão válido contra a ameaça da superstição. Mas note-se que o princípio da razão suficiente não estava baseado na comprovação científica, mas na premissa de que devia se aceitar como verdadeiro o “adequado”. As crenças vigentes até então se mostraram intelectualmente insatisfatórias (inadequadas), mas isso não aconteceu porque os “cidadãos” tiveram acesso a uma série de dados que lhes demonstraram, cientificamente, a ineficácia da magia. Como diz Keith Thomas citando o psicanalista Ernest Jones, o homem médio atual não hesita em rejeitar as mesmas evidências que o homem médio de alguns séculos atrás rejeitaria; mas nenhum dos dois possui argumentos com os quais defender seus posicionamentos. A maior parte dos milhões de pessoas que hoje riem de qualquer ideia de magia teria dificuldades de explicar por que acham o pensamento mágico tão ridículo²⁵. Nesse sentido, como nota Spinoza, a razão se parece mais com a superstição do que com o conhecimento²⁶.

Muito antes de a “Ciência” – ou a “Razão” – ter assinado a certidão de óbito do pensamento mágico, a intelectualidade já tinha embarcado em uma missão para encontrar as causas naturais do entusiasmo: humores melancólicos, epilepsia e histeria foram mencionados, mas a ganhadora foi a imaginação, que virou coringa para explicar qualquer fenômeno. Sem maiores explicações, as terapias mesméricas, o magnetismo animal, a hipnose e outras práticas similares passaram a ser desacreditadas por serem *apenas* fenômenos da imaginação, como se isso fosse suficiente para pôr uma pedra sobre a questão. A imaginação virou o equivalente do “psicossomático” médico, relacionado com o uso que se dá hoje ao termo “psicológico”, que serve para pôr entre aspas todo um leque de experiências. O termo científico que se adotou na época para explicar qualquer aflição ou efeito deste tipo foi “imaginação patológica”²⁷.

Mas, como bem falam Daston e Park, os ataques contra a “insana trindade” (Entusiasmo - mãe -, Superstição - filha - e Imaginação - espírita santa)²⁸ estavam motivados por um medo fundamentado na crença dos efeitos tangíveis da imaginação, capaz de gerar monstros extremamente reais. Os intelectuais fortaleceriam sua mente contra os fantasmas da imaginação com a ajuda do sistema que veio a ser conhecido como “Razão”, pois temiam o poder que aquela podia ter sobre eles. Mas as mulheres, as crianças, os velhos, os loucos, os estrangeiros “bárbaros”, os povos primitivos e as massas quase analfabetas (um grupo eclético que desconhecia a razão ocidental e que, por isso, veio a ser identificado com a ideia do “vulgar”) ficariam irremediavelmente expostas ao entusiasmo; alvo fácil da imaginação. De novo, esta divisão tão conveniente entre “alto” e “baixo” tem sido notada por historiadores tão variados quanto Carlo Ginzburg, Daston e Park ou Simon During²⁹. Assim, a

14 Referência ao líder do movimento religioso popular associado à Guerra de Canudos, Antônio Conselheiro.

15 Ver CULIANU, Ioan P. Op. cit., Capítulo IX – “La gran censura de lo fantástico” e, mais especificamente, a seção intitulada “Solo hubo una Reforma”. No caso de DELUMEAU, Jean. Op. cit., ver “Conclusión: herejía y orden moral”, em especial a seção intitulada “Un proyecto de sociedad”.

16 Cf. DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. Op. cit., p. 337-338.

17 Cf. DURING, Simon. Op. cit., p. 51.

18 Idem, p. 11.

19 Cf. DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. Op. cit., p. 337-338 e DURING, Simon. Op. cit., p. 15.

20 “The unholy trinity: Enthusiasm, Superstition, Imagination”. DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. Op. cit., p. 334.

21 Idem, p. 338.

22 Cf. DURING, Simon. Op. cit., p. 14.

23 Ver Idem, p. 14-15 e p. 46-54.

24 “Sufficient reason”. Idem, p. 15.

25 Cf. THOMAS, Keith. Op. cit., p. 774.

26 “Spinoza concedes that the common people will achieve an opaque rationality in the form of figments of the imagination”. DURING, Simon. Op. cit., p. 16.

27 Ver DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. Op. cit., p. 339-341.

28 Ver nota 21.

29 Ver DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. Op. cit., Capítulo IX – “The Enlightenment and the anti-marvelous” e, neste, em especial a seção intitulada “Vulgarity and the love of the marvelous”; ver também GINZBURG, Carlo. “High and low: the theme

imaginação se converteu num anátema, num potencial sintoma de degradação moral e intelectual o que iria ter (e ainda tem) efeitos colaterais na área das artes.

2.2 - O ANÁTEMA DO ENTUSIASMO

A campanha contra o entusiasmo religioso passou a permear o universo estético, onde o entusiasmo em si começou a ser olhado com suspeita. Mas, com o tempo, se esqueceu um detalhe importante: os intelectuais antientusiastas estavam também condicionados pelo temor de Deus³⁰. Lembremos que sua luta era a culminação da guerra contra as diversas formas de paganismo que tinham se espalhado pela Europa. A razão iria lhes servir para unificar seus critérios e argumentos e cobri-los com um manto de laicismo³¹. Como concluem Daston e Park, a rejeição da cultura e da estética do maravilhoso tinha mais a ver com questões metafísicas e de classe do que com o espírito científico. Simon During o resume, melhor do que ninguém, quando define este grupo em três palavras: “*intelectuais religiosos ortodoxos*”³².

As maravilhas e milagres ainda eram considerados possíveis, mas indesejáveis. Sobre esta firme base, se deu a irmanação das reformas: a da Reforma (protestante) e da a Contrarreforma (católica). Como diz Ioan P. Culianu, só houve uma reforma: a do imaginário³³. Também Jean Delumeau conclui que as duas reformas se uniram contra o que ele denomina “a blasfêmia”. Nunca foi possível sentir tanto o peso da “polícia cristã”, diz o historiador, quanto durante as duas reformas³⁴. O povo blasfemo – que abrangia desde os turcos até as bruxas, passando pelos judeus errantes e os ciganos –, foi considerado uma ameaça para a futura ordem das nações europeias. O que começou como uma variedade de reformas religiosas virou um único projeto de sociedade, que Delumeau define “à la Foucault” como um projeto de “normalização vigilante”³⁵. A luta contra o entusiasmo (blasfemo em si mesmo) foi chave nessa normalização que se assentou sobre a separação e confronto entre o culto e o popular, assim como entre o conhecimento racional e as superstições rurais.

É mais ou menos nesse contexto que podemos começar a abordar os problemas que persistem hoje na hora de curar a magia. Depois de séculos de campanha de desprestígio do pensamento mágico, é fácil que os intelectuais contemporâneos – herdeiros daqueles que se aliaram para lutar contra a “imaginação patológica” – acabem jogando pedras contra a tradição fantástica mesmo quan-

do eles tentam seu resgate. Daston e Park falam dos “melancólicos contrailuministas”³⁶ que, segundo as autoras, teriam contribuído a uma visão idealizada e distorcida de um passado “encantado”, porém infantil, que se define por contraposição a um presente “desencantado”, porém adulto. O contrailuminismo, dizem Daston e Park, serve para reforçar a dicotomia entre magia e razão. Todas as coisas que ficaram no anverso do iluminismo passaram a ser jogadas juntas numa gaveta à qual os “melancólicos contrailuministas” – como os chamam Daston e Park – recorrem com as melhores intenções. Trata-se, dizem as autoras, do negativo fotográfico do Iluminismo. Uma miscelânea formada pelo sinistro, o folclórico, o grotesco, o esotérico, o étnico e um longo etcetera de “monstros” da razão.

A fantasia, sem o arcabouço das tradições que lhe davam forma, colapsou numa polpa sem noção de si. Uma polpa informe, mas devidamente iluminada pelo holofote da razão, o que a tornou ainda mais estranha, pois, como diz Mario Perniola na introdução do seu ensaio sobre a sombra na arte, quanto mais banal e diurna é a luz, mais profunda é a sombra³⁷. Quanto mais violenta é a luz com a qual se pretenda iluminar o trabalho e a operação artística, mais densa se torna a sombra projetada, diz ele. Para Perniola, atualmente a arte só pode existir na sombra que acompanha a operação, talvez inevitável, de “jogar luz sobre”. O autor argumenta ainda que a operação artística é hoje tratada com excessiva ingenuidade: uma potente luz aplaina e banaliza a experiência artística reduzindo-a ao “*objet d'art*” ou à operação comunicacional³⁸.

Assume-se, diz ele, que a arte pode ser apresentada sob plena luz do dia. Mas, por isso mesmo, a arte hoje, mais do que nunca, projeta uma sombra, uma silhueta em que se retrata tudo aquilo do que a luz nunca poderá se apropriar³⁹. As sombras sempre estiveram relacionadas ao esoterismo⁴⁰; Perniola sublinha porém que a necessidade de refugiar-se nelas (para criar nelas) não tem necessariamente a ver com esta tradição mas com o fato de que as sombras oferecem proteção, discrição, abrigo e frescor: elas ocultam porque isso faz parte de sua natureza. A sombra some quando exposta à luz, isto é, ela resiste à institucionalização. Por outra parte, a sombra não mantém uma relação de antagonismo com o *establishment*, não luta abertamente com a luz e também não cai na armadilha de procurar a conciliação entre opostos. No trabalho de Perniola, a sombra é apresentada como guardiã de um certo tipo de conhecimento que exige uma compreensão mais complexa dos conflitos dicotômicos⁴¹.

Mas este lugar na sombra, esta margem colada às luzes, banais e deslumbrantes, está longe de ser um lugar ideal: encontra-se ele num perpétuo estado de ameaça, já que, com bastante facilidade, pode se tornar um simples lugar de evasão ou de lazer, como veremos a seguir. A sombra de Perniola tem muito a ver com o lugar ocupado pelo pensamento mágico no Ocidente. Assim como

36 Ver em DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. Op. cit.: Capítulo IX, especificamente a seção intitulada “The wistful Counter-Enlightenment”.

37 “The more violent is the light which one pretends to shed on the work and on artistic operation, the darker is the shadow they project. The more diurnal and banal is the approach to artistic experience, the more what is essential withdraws and takes refuge in the shadow”. PERNIOLA, Mario. *Art and its shadow*. London: Continuum, 2004, p. xvi.

38 Idem, p. xv.

39 “Today more than ever, [...] leaves behind a shadow, a not so bright silhouette, in which is portrayed anything disquieting and enigmatic that belongs to it”. Idem, p. xvi.

40 Idem, p. xviii.

41 “The shadow does not place itself as an adversary, but, if anything, as the keeper of a knowledge and a feeling which it alone can reach, only to disappear when the full light wants to appropriate it. It implies a deeper experience of conflict than what the institutions and communication can achieve [...]. That is why it does not agree with the idealization of conflict and victory implicit in the dialectic. For the shadow, winning is impossible and to think of winning is naive”. Idem, p. xix.

of forbidden knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”; e, finalmente, DURING, Simon. Op. cit., p. 50.

30 DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. Op. cit., p. 361-362.

31 Mas, como notaram muitos pensadores, o “grande Outro” nunca sumiu: Deus se transformou num sistema de raciocínio (Theodor Adorno), numa ideia de Estado (Michael Taussig), ou simplesmente em dinheiro (Giorgio Agamben).

32 DURING, Simon. Op. cit., p. 14.

33 Ver CULIANU, Ioan P. Op. cit., Capítulo IX – “La gran censura de lo fantástico” e, especificamente, a seção intitulada “Solo hubo una Reforma”.

34 Ver em DELUMEAU, Jean. Op. cit.: “Conclusión: herejía y orden moral”, especificamente a seção intitulada “Un proyecto de sociedad”.

35 Ibidem.

na arte, a tentação de explicar o truque para satisfazer o público é grande, mas significa “pão para hoje e fome para amanhã”. Se jogarmos luz sobre um prazer que só pode ser satisfeito nas sombras, é provável que quando tocado pelos primeiros raios de sol este se converta, como uma criatura mítica da noite, em cinzas ou em pedra. Por outra parte, quanto mais forte é a luz (quanto mais racional é a explicação) mais escura é a sombra e mais perto nos encontramos de uma situação em que luz e sombra se apresentam como opostos, ao invés de aliados.

Os desafios de mostrar aquilo que não pode ser visto (ou que talvez possa, mas não sempre e não de qualquer jeito) são variados, como adverte Julia Coelho em seu trabalho sobre *O que é visível, o que é invisível, o que pode ser visto e o que não pode ser visto*⁴². Nesse ensaio, Coelho apresenta vários exemplos de “(in)visibilidade variável” em paralelo com a questão da otá (“um elemento primordial na vida do filho de santo”⁴³). A otá, diz Coelho, é a morada do santo: “uma poderosa pedra que, a partir do momento de sua consagração, deve permanecer no igbá – altar sagrado –, guardado dentro de uma vasilha tampada de modo que ninguém possa vê-la”⁴⁴.

Mas o que acontece quando uma otá é exposta? A partir dessa pergunta, Coelho, por sua vez, também questiona como mostrar o que não pode ser mostrado (ou se cabe mostrá-lo). Assim, não é de se estranhar que dividamos com essa pesquisadora o interesse por Bispo do Rosário ou Hilma Af Klint, figuras-chave para se pensar o que pode ou não ser mostrado e por quê. Será que no caso de Bispo, inquire Coelho, “o caráter mágico do *Manto de apresentação* é perdido por estar disposto em um espaço expositivo ao invés de vestindo o corpo de Bispo do Rosário em seu leito de morte?”⁴⁵. Ou, no caso da artista Hilma Af Klint, será que os vinte anos em que suas pinturas ficaram ocultas (de acordo com o desejo póstumo da artista) incrementaram o poder dessas obras?



Arthur Bispo do Rosário, Manto da apresentação.

42 COELHO, Julia. *O que é visível, o que é invisível, o que pode ser visto e o que não pode ser visto*. Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, orientado pelo Prof. Dr. Mario Ramiro e João Loureiro. O prof. Sergio Bonilha e eu mesma formamos a banca examinadora. Disponível em: <<http://bendego.com/julia-coelho.html>>.

43 Idem, p. 10.

44 Ibidem.

45 Idem, p. 38.

A partir da reflexão de Coelho poderíamos nos perguntar o que na operação artística é mais importante: velar ou revelar. E, assumindo que devemos lidar com as duas operações, como manejar e respeitar uma potência secreta na hora de mostrá-la? Este se mostra um dos grandes desafios enfrentados por curadores e pesquisadores contemporâneos em geral, mas a dificuldade se multiplica quando se trata de “jogar luz” sobre as associações entre arte e magia, porque aí nos deparamos com o desafio de fazer perceptíveis coisas que mal enxergamos. Nem nós mesmos podemos ver o que fica no ponto cego. A herança intelectual ocidental é neste sentido um péssimo ponto de partida, pois o pesquisador pode ter naturalizado uma série de preconceitos sobre as quais nunca refletiu. Por exemplo, existe o perigo de que o pesquisador seja um herdeiro inconsciente do ditado antientusiasta que assume as práticas mágicas como práticas “do vulgo”. E se nosso pesquisador se sobrepõe ao seu próprio preconceito, subsiste o de seus colegas, que podem facilmente acusá-lo de cair numa conduta academicamente desonrosa. Para validar sua “intelectualidade”, ele deverá dispender um tempo valioso em uma defesa desses ataques e será, muitas vezes, na hora de se proteger que ele acabará jogando luz onde antes havia sombras cheias de acontecimentos prazerosos.

Na sequência ilustraremos alguns desses perigos por meio de exposições realizadas ao longo dos últimos dez anos. Como é lógico, dada a própria atividade curatorial e o assunto desta pesquisa, temos nos interessado especificamente pelos discursos ligados ao mágico. As exposições pelas quais temos interesse visam o resgate deste ou daquele aspecto do mágico no âmbito da arte contemporânea, mas muitas vezes trazem consigo algum preconceito que se faz evidente na articulação do discurso curatorial. No presente capítulo, citaremos apenas alguns exemplos que consideramos representativos de condutas que se repetem. Não esperamos aqui abranger criticamente os projetos expositivos em sua totalidade – aliás, às vezes tratam-se de exposições muito bem resolvidas. Nosso interesse reside na duplicidade que o discurso revela; uma duplicidade que não tem a ver com a negligência de um indivíduo, mas com uma herança cultural. Absolutamente utilitarista, nosso objetivo é traçar um percurso por uma série de preconceitos que são sintomáticos, por sua vez, da queda em desgraça da tradição mágica ocidental.

2.3 - MAGIA ≠ MÁGICA? MAGIA ≠ CIÊNCIA?

Começamos então por um dos mais fortes preconceitos, senão o principal. Na cultura ocidental, tanto a magia quanto a mágica são associadas às noções de farsa e simulação: a magia não é real e pode ser explicada enquanto sofisticada articulação de mecanismos técnicos e psicológicos cujo único fim é ludibriar o espectador ou crente.

Seguindo esta lógica, às vezes a magia é tratada apenas como sinônimo de mágica. Todas as magias do mundo são, no fundo, formas de mágica cênica. Por exemplo, projetos como *Magic show* (2009), de Sally O’Reilly e Jonathan Allen, definem magia como um diálogo entre ficção e farsa. Nas palavras dos curadores, “para alguns a magia incita a agência criativa da fantasia e da ilusão” enquanto “para outros significa a licença para praticar a enganação”. O projeto de exposição foca em práticas artísticas que se utilizam de técnicas mágico-teatrais para gerar reverência sem perder a intenção crí-

tica. Desta forma, a exposição visa revelar “como a ilusão estratégica e o engano podem ser aplicados em contextos mais ominosos”⁴⁶.

Tal como os curadores mencionam acima, a magia, sem dúvida, tem utilidade e também é uma ferramenta potencialmente crítica de encenação estratégica. Mas ao apresentar a magia enquanto ferramenta – o que serve ao propósito de valorizá-la diante daqueles que consideram a magia uma bugiganga inútil do pensamento ancestral –, esta é reduzida à categoria de encenação. A magia, parecem estar nos dizendo os curadores, serve, mas serve para fantasiar ou enganar, para distrair ou criticar. Não podemos evitar pensar que esta visão contribui para a perpetuação de uma certa visão ocidental da magia que a reduz a um conjunto de técnicas relacionadas à ludibriação das pessoas. Como a mágica parece se assumir como técnica enganadora, ela é tolerável, porque se inscreve dentro da lógica utilitarista da indústria do entretenimento e da suspensão da descrença. Por isso, falar de mágica ao invés de magia representa uma vantagem clara para os artífices intelectuais do projeto: eles não podem ser tidos por entusiastas.

Como diz o próprio Simon During (que contribui para o magnífico catálogo dessa exposição), a mágica secular foi, no passado, instrumentalizada como veículo de disseminação de um posicionamento moderno cético e antientusiasta⁴⁷ que visava mostrar que toda magia “tem truque”. Já em *Modern enchantments*, During propõe que a mágica ajudou a conformar a modernidade, ficando finalmente restrita a algumas manifestações culturais, especialmente a literatura e o cinema. Dado que nós reivindicamos que a magia (*em geral*) ainda faz parte dos sistemas ocidentais e especificamente da prática artística, nossa pesquisa resulta, em muitos sentidos, complementar à de During. Mas este sustenta, entretanto, que a religião não pode ser secularizada, enquanto a magia sim – e, de fato, ela foi secularizada na mágica –, o que nos distancia profundamente dele. Em nosso ponto de vista, entendemos que a magia também não pode ser totalmente secularizada, nem sequer por meio da mágica.

Apesar de passar grande parte do primeiro e do segundo capítulo reconhecendo que a “mágica secular” não pode se desligar totalmente da noção de “magia sobrenatural”, ele insiste em que seu interesse não é em uma magia “real e poderosa” (*real and potent*)⁴⁸. Um breve olhar para a história da magia é o bastante para perceber que “a lógica da magia secular só é descritível em relação à magia de propósito sobrenatural”⁴⁹, diz During certamente. Mas, ao mesmo tempo, ele, como muitos teóricos que trabalham com mágica, escolhe se distanciar manifestamente de qualquer noção de magia sobrenatural. O texto de During, igualmente ao projeto de Sally O’Reilly e Jonathan Allen, oscila entre a epifania e a contradição. Tais trabalhos são extremamente úteis, pois nessa brecha que se abre entre os achados lúcidos dos autores e as omissões e negações deles podemos entrever os preconceitos mencionados.

Esse tipo de rejeição da magia sobrenatural pode chegar a virar desprezo indissimulado quando o projeto curatorial coloca como alvo aproximar arte e ciência. Nesse sentido, o discurso da exposição significativamente intitulado *O oposto da magia*, que teve lugar no MALBA e foi curada

por Lux Lindner, é especialmente revelador. Esse posicionamento curatorial é sintomático da necessidade de afugentar o fantasma do mágico, pois se a arte pretende se legitimar como uma forma respeitável de conhecimento, ela deve renunciar explicitamente a qualquer vínculo com o mágico sobrenatural. De fato, a arte deve reivindicar constantemente sua filiação à Ciência (com “c” em caixa alta). No texto da exposição, defende-se que um dos motivos para a organização da mostra é dar uma ajuda (*tirar cables*) à comunidade científica, sob ameaça. Por outra parte, o curador busca reivindicar uma arte que se afaste da “iluminação explosiva”, da “impaciência”, do “*facilismo*” e das “promessas de prontidão” próprias da magia⁵⁰.

Fica aparente que o curador tem uma ideia da tradição mágica bastante limitada e claramente pejorativa. A pergunta que nos vem é: por que a arte tem que se constituir em relação à ciência, seja em oposição ou sintonia com esta? É supostamente a arte que vai ajudar uma ciência sob ameaça? Ou é a associação com a Ciência que ajuda a arte a se afastar da suspeita de ser “explosiva”, “impaciente” e “fácil”? A arte demonstra ser “verdadeira” quando se coloca ao lado da ciência e “falsa” quando se coloca ao lado da magia. Mas a magia não sabe nada de distinções modernas desse tipo e não pode ser regida por elas: a magia não entende por que a ciência não é mágica, a magia não entende por que a arte não é ciência e por que a ciência não é arte.

Neste ponto caberia lembrar que quando “A Ciência” se ergueu como o inimigo da magia o processo foi tudo menos higiênico. Como diz During, a magia e a ciência estavam muito mais imbricadas do que os pensadores iluministas estavam dispostos a admitir. A revolução científica se desenvolveu *a partir* da magia natural, e não apenas *contra* ela⁵¹. Na batalha entre filosofia mecanicista e animismo⁵² não estava nada claro onde acabava uma e começava o outro. Entretanto, como nos lembra Thomas, as atitudes racionalistas tinham existido muito antes de Galileu ou Newton⁵³. E, para quem não saiba, Newton era alquimista também. O mago e cartunista Alan Moore se lembra disso na entrevista que usamos como pedra angular em nossa introdução. Ele também lembra que Einstein recebeu a inspiração para desenvolver a teoria da relatividade depois de ter uma visão em que se viu correndo lado a lado com um raio de luz e que James Watson, que descobriu a molécula do ADN junto ao Francis Crick, sonhou previamente com duas escadas de caracol⁵⁴.

Segundo Moore, tanto a ciência quanto a magia perderam algo vital em sua separação. A arte se viu obrigada a escolher entre uma e outra, se posicionando e se definindo numa batalha que não era necessariamente sua. Por isso, parece-nos que a divisão entre mágica e magia ou entre magia e ciência não contribui para um resgate da tradição fantástico-mágica com a que desejamos dialogar a partir da arte, que é essencialmente uma tradição ligada à filosofia natural: uma filosofia das naturezas/culturas na qual as coisas não podem ser tão categoricamente delimitadas.

50 Nota de imprensa da exposição *Lo contrario de la magia*, MALBA, Buenos Aires, 2014. Disponível em: <<http://www.malba.org.ar/contemporaneo-31-lo-contrario-de-la-magia/>>.

51 DURING, Simon. Op. cit., p. 17.

52 THOMAS, Keith. Op. cit. Ver p. 769, para filosofia mecanicista, e p. 771, para animismo.

53 Idem, p. 773.

54 PROCTOR, Sam. “Alan Moore: the art of magic”. *Pagan Dawn*, 12 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.pagandawnmag.org/alan-moore-the-art-of-magic/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

46 Nota de imprensa da exposição *Magic show*, Southbank Centre, Hayward Gallery, Londres, 2009. Disponível em: <https://www.southbankcentre.co.uk/s3fs-public/press_releases/Magic_Show__PR__UpdatedFINAL.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

47 DURING, Simon. Op. cit., p. 1.

48 Ibidem.

49 Idem, p. 3.

2.4 - GABINETE DE CURIOSIDADES

Em aparente compensação, há outros discursos curatoriais que aludem à magia sem pudor. No entanto, a ausência de preconceitos desses teóricos, com frequência, vem seguida de perto pela ausência de critérios. A magia, sem história oficial e sem consideração acadêmica, permite uma liberdade desmedida para o curador abranger qualquer tipo de extravagância. Assim, nesses contextos, a tendência é a uma certa exotização instrumental do conjunto. Os elementos independentes são engolidos, um atrás do outro, pelo curador antropófago, sem nenhum ritual. O paradigma antropofágico, que nos dispomos a comparar aqui com o paradigma barroco do gabinete de curiosidades europeu, é assim banalizado e subvertido, como adverte Suely Rolnik no seu ensaio sobre “Antropofagia zombie”⁵⁵.

As exposições curadas por Jean de Loisy no Centro Georges Pompidou de Paris e na CaixaForum de Madrid são ótimos exemplos do posicionamento que estamos descrevendo. No caso de *Traces du sacré*, realizada no Pompidou em 2008, a enormidade do propósito (mostrar a significância e sobrevivência do sagrado ao longo da arte do século XX⁵⁶) resulta numa exposição que possivelmente contribui para a dessacralização dos conteúdos. Por outra parte, a exposição *Maestros del caos: artistas y chamanes*, que junta objetos de importantes coleções antropológicas e obras de artistas contemporâneos, tenta demonstrar “que o caos ancestral, reflexo do inconsciente humano, permanece conosco ainda hoje”⁵⁷.

O desafio é maiúsculo, pois o caos tem uma incômoda tendência a virar confusão. Por outra parte, a comparação entre ancestralidade e inconsciente freudiano nos remete, novamente, a um preconceito moderno. De fato, a identificação do mágico com o ancestral e do ancestral com o inconsciente é um traço característico do que Daston e Park definiram como “melancólico anti-iluminismo”. Nesta visão de mundo, artistas e indígenas se dão as mãos porque tanto uns quanto os outros estão mais perto da infância (ancestral e inconsciente) da humanidade. Assim, o pretexto da multidisciplinaridade e da “transistoricidade” pode servir, nesses contextos, para encobrir um formato de exposição que perpetua noções, vaga ou explicitamente, coloniais. A despeito da boa intenção (isto é, a eliminação da barreira entre antropológico e artístico; entre “eles” e “nós”), a exposição desconsidera o valor específico dos conteúdos com uma pretensão universalista bastante questionável. O resultado é uma espécie de *bazar de curiosités* que não transmite, porém, o *weltwunder*⁵⁸ que se espera desse formato expositivo.

55 ROLNIK, Suely. “Antropofagia zombie”. *Brumaria 8: Arte y Revolución. Sobre historia(s) del arte*, Documenta 12 Magazine Project, 2007.

56 “Taking in the whole history of twentieth-century art, from Caspar David Friedrich to Kandinsky, from Malevich to Picasso, and from Barnett Newman to Bill Viola, the exhibition looks at the way in which art to continue to testify, in often unexpected ways, to the existence of a universe beyond, remaining, in a thoroughly secularised world, the profane vehicle of an ineluctable need to rise above the quotidian”. Ver nota de imprensa da exposição *Traces du sacré*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2008. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/announcements/39359/traces-du-sacr/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

57 Nota de imprensa da exposição *Maestros del caos: artistas y chamanes*, CaixaForum, Madrid, 2013. Disponível em: <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-maestros-del-caos-caixaforum-madrid-esp_816-c-17562_.html>. Acesso em: 20 dez. 2017.

58 Literalmente, maravilhas do mundo.

Em seu texto sobre antropofagia zumbi, Suely Rolnik repensa em termos antropofágicos a estandardização de um “método criativo” baseado na mistura perversa e na instrumentalização da alteridade. Mas, antes, Suely Rolnik se pergunta quais são os elementos constitutivos da fórmula antropofágica. Como suspeitávamos, não se pode devorar a qualquer “outro”, diz Rolnik se referindo aos dois eventos-chave na construção do mito antropofágico (a história do bispo Sardinha e os índios Caeté, de um lado, e a de Hans Staden e os tupinambás, de outro)⁵⁹. A regra é se afastar daquilo que enfraquece e assumir o que fortifica. Uma vez feita a escolha, uma vez que o nosso radar vibrátil determina aquilo que deve ser ingerido, abrem-se as comportas e o corpo se disponibiliza para engolir a presença viva do “outro”; para que essa poderosa diferença seja incorporada à “alquimia da alma”. Trata-se de uma espécie de *bricolagem*⁶⁰ existencial que tem uma função: a de possibilitar o devir ser, diz Rolnik.

No gabinete de curiosidades, o museu é o corpo e o acervo é o almoço. Nos parece válido repensar não somente este formato expositivo – que aqui comparamos com o gabinete de curiosidades –, mas também a disciplina curatorial em geral, com ajuda da ideia de antropofagia. Acreditamos que tanto a experiência antropofágica brasileira quanto o gabinete de curiosidades podem “contribuir a problematizar a subjetividade contemporânea”⁶¹, caracterizada pelo exercício compulsivo que Rolnik descreve em seu ensaio sobre antropofagia zumbi. Por meio de ambos os modelos, pode-se refletir sobre a relação com “o outro”, num panorama em que proliferam as misturas perversas feitas de pedaços mal digeridos em banquetes mais parecidos com concursos do tipo “*all you can eat*”. Sem dúvida, o curador deve fugir do que Rolnik define como “subjetivação atlética”⁶², pois nem no gabinete de curiosidades nem na fórmula antropofágica qualquer ingrediente serve. A norma é basicamente a mesma nos dois casos: tudo na mistura deve maravilhar.

Esse “maravilhar-se” é um sentimento que Erick Felinto, Lucia Santaella e Siegfried Zielinski relacionam com o barroco e com o trabalho de Flusser⁶³. Caracterizado esteticamente pelo que hoje se percebe como demasiadamente eclético e teatral, o barroco tinha um gosto pelo inusual, uma devoção pelo desconhecido. Como diz Felinto, os gabinetes de curiosidades “incorporavam perfeitamente o espírito do barroco, ao conjugar, num mesmo espaço e sem distinções, as maravilhas da natureza e do artifício humano”⁶⁴. Em outras palavras, os gabinetes de curiosidades permitiam que fossem expostas naturezas/culturas de forma não dicotômica. Mas note-se que o apagamento das fronteiras dicotômicas não gera uma homogeneidade mas, pelo contrário, uma paisagem cheia de

59 Como conta Suely Rolnik, o bispo Sardinha e a tripulação do barco foram completamente devorados, o que demonstra que eles eram admirados pelos índios Caeté, enquanto Hans Staden, inicialmente capturado para o mesmo propósito antropofágico, acabou sendo liberado pelos tupinambás quando estes viram seu adversário aterrorizado pelo que ia lhe acontecer. ROLNIK, Suely. “Antropofagia zombie”. Op. cit.

60 Segundo a definição ampliada do *bricoleur* lévi-straussiano proposta na introdução desta tese.

61 ROLNIK, Suely. “Antropofagia zombie”. Op. cit.

62 Ibidem.

63 Erick Felinto e Lucia Santaella falam da “pulsão tipicamente barroca que tomou corpo nos célebres gabinetes de curiosidades (Wunderkammer), nos quais se exibiam simultaneamente as maravilhas da natureza e do artifício humano” e que “se manifesta na obra de Flusser”. Acrescentam que, “para Zielinski, o filósofo era digno representante dessa tradição barroca”. FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. *O explorador de abismos*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 15.

64 FELINTO, Erick. “Vampyrotheuthis: a segunda natureza do cinema – a matéria do filme e o corpo do espectador”, *Flusser Studies 10*, nov. 2010, p. 7. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-10-november-2010-double-issue>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

claro-escuros: aquele *chiaroscuro* tão tipicamente barroco. Aqui, não se trata de colocar a arte sob os holofotes, como dizia Perniola, mas de abrir fios de luz nas trevas, como dizia Zambrano. No barroco, diz Felinto, natureza e cultura funcionam “como noções que se iluminam mutuamente e que só adquirem sentido quando aparecem conjuntamente”⁶⁵. Este “esfumaçamento das fronteiras entre natureza e cultura” se reflete também no esfumaçamento das fronteiras entre ciência e imaginação, também presente ao longo do trabalho de Flusser, que afirmava que todo discurso científico é uma forma de “ficção científica”⁶⁶.

Claro que, como diz Erick Felinto, “a estranheza não é, obviamente, critério de veracidade ou cientificidade. Porém, mesmo o homem de ciência sente por vezes aquela inclinação ao maravilhoso, ao estranho e ao exótico, que foi a paixão central do Barroco”. Mas, ao invés de virar assunto de estudo, essa inclinação será normalmente corrigida, por ser considerada “inconsequente ou intelectualmente irresponsável”⁶⁷. Infelizmente, há muitos projetos curatoriais que reforçam essa impressão. Por isso vamos dedicar algumas páginas a um gabinete de curiosidades contemporâneo que tem sido de grande inspiração para o presente trabalho. Trata-se do Museum of Jurassic Technology de Los Angeles, antropofágico e barroco, exemplo excelso de *weltwunder*, construído, em sua totalidade, como uma grande tecnologia do encantamento⁶⁸.

2.4.1 - MUSEUM OF JURASSIC TECHNOLOGY

O Museu de Tecnologia Jurássica, conhecido como MJT, se define como um pequeno museu de ciências naturais com ênfase nas curiosidades e inovações tecnológicas; mas, para muitos, o MJT é uma grande obra de arte. Existe uma espécie de “culto” caracterizado pela devoção a este museu, uma espécie de sociedade secreta de fãs. Já os motivos pelos quais o MJT arrasta fiéis podem revelar diferenças irreconciliáveis, semelhantes às produzidas pelos cismas religiosos. Há, por exemplo, pessoas que entendem o MJT como uma reflexão irônica sobre os mecanismos institucionais que caracterizam o display museográfico. Essas pessoas percebem o museu como uma crítica e, ao mesmo tempo, uma celebração dos museus. Para um outro grupo, ao qual pertencemos, essa postura entra em conflito com o principal dogma de fé do MJT, isto é, o da própria fé. De alguma forma, o primeiro grupo de seguidores do MJT está formado por admiradores e inclusive por crentes⁶⁹, enquanto o segundo está formado por entusiastas e fanáticos da pior estirpe.

65 Idem, p. 9.

66 “Flusser afirma que hoje, como nunca antes, é clara a necessidade da ficcionalidade para o pensamento científico. Mais que isso, importa ressaltar que a ciência deve ser entendida como um caso especial de ficção”. FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. Op. cit., p. 67.

67 FELINTO, Erick. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. *Revista ECO-Pós*, v. 19, n. 1, 2016, p. 21. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/3346>. Acesso em: 20 dez. 2017.

68 Expressão apropriada de GELL, Alfred. “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia”. *Revista Concinnitas*, ano 6, vol. 1, n. 8, jul. 2005.

69 Como sublinha During, ter fé não é o mesmo que crer, ao ponto de que a categoria da crença ter sido usada contra a fé. A crença foi, diz During, a categoria principal para “psicologizar” o sobrenatural. A crença marca nossa relação com uma dada proposição, mas é opcional e pode mudar como se fosse um estado de ânimo. Nesse sentido, a crença pode ser bastante superficial. Ver DURING, Simon. Op. cit., especialmente “Enchantment and loss” e a secção intitulada “Belief”.

No livro *Mr. Wilson's cabinet of wonder: pronged ants, horned humans, mice on toast, and other marvels of Jurassic Technology*, Lawrence Weschler mergulha na história do museu criado por David Wilson. Nele, o próprio Weschler volta repetidamente sobre o fato de que o criador do museu, o sr. Wilson, parece *acreditar* “em tudo isso”⁷⁰. No livro, Weschler começa questionando tudo o que Wilson lhe conta, para depois comprovar a veracidade de muitas anedotas que inicialmente lhe pareciam absurdas. Como um bom jornalista e um bom ocidental, Weschler tenta submeter as louquíssimas histórias de Mr. Wilson a um critério de avaliação que visa separar o real do ilusório. Mas os relatos de Wilson são tão arrevesados, suas referências tão obscuras, que a comprovação viraria quase uma empresa “borgiana”⁷¹. Weschler não pode senão ir aceitando a presença da dúvida até que, no final, a assume como parte imprescindível da experiência (estética) do MJT.

Muitos fãs do museu pensam que o MJT é uma reflexão irônica sobre os museus, o que seria normal, pois como nota During, na magia secular as velhas maravilhas (*old marvels and wonders*) normalmente sobrevivem tingidas de ironia⁷². Mas David Wilson é definido pelo autor em várias ocasiões como carente de ironia (*irony less*)⁷³: Mr. Wilson não possui uma grama sequer de ironia em todo seu ser, nota Weschler. Claro que a “veracidade científica” não é exatamente relevante ao MJT, mas isso não implica que este museu seja um exercício irônico que questione a verdade que os museus nos apresentam. Da mesma forma que no estudo de Daston e Park sobre a cultura das maravilhas, no MJT a maravilha se acha no centro da operação. *A verdade é a maravilha; a maravilha é a verdade; a verdade produz maravilha; a maravilha produz verdade.*

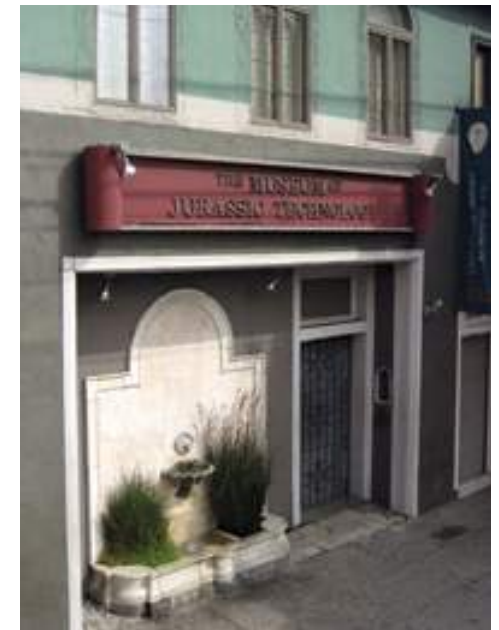
Esse modelo estético é antiquíssimo. A estética do gabinete de curiosidades exige, como explicam Daston e Park, que a paixão e os objetos se definam mutuamente por meio de um processo em que nenhum dos dois permaneçam estáticos, afirmação que também poderia ter sido feita por Timo-

70 Entre outras anedotas, Weschler conta como depois de uma apresentação do sr. Wilson num congresso de museografia, um conhecido crítico de arte foi comentar com a mulher dele (Diana Wilson) que tinha ficado maravilhado com a “performance” do marido dela. “O que faz você pensar que foi uma performance?” – quis saber a mulher –; “David acredita em tudo isto” (“*David believes all this stuff*”). Ver WESCHLER, Lawrence. *Mr. Wilson's cabinet of wonder: pronged ants, horned humans, mice on toast, and other marvels of Jurassic Technology*. Vintage Books: New York, 1995, p. 41.

71 Diz respeito às narrativas de Jorge Luis Borges.

72 “In secular magic, then, old marvels or wonders normally survive as such only with a tinge of irony”. DURING, Simon. Op. cit., p. 29.

73 WESCHLER, Lawrence. Op. cit., p. 62.



Façada do Museum of Jurassic Technology, Los Angeles, USA.



Alex Braidwood, retrato de David Wilson tocando para suas pombas no quintal do Museum of Jurassic Technology.

thy Morton em seu ensaio filosófico sobre “magia realista”⁷⁴, trabalho imprescindível sobre o qual nos aprofundaremos nos capítulos seguintes. Mas enquanto isso não acontece, podemos ir adiantando aqui alguns traços desse novo/velho modelo estético/mágico a partir do MJT.



Imagens da série de ilustrações e dioramas sobre o jogo de cordas “Cat’s Cradle”, Museum of Jurassic Technology.



74 MORTON, Timothy. *Realist magic*. Michigan: Open Humanities Press, 2013.

Nos antigos “*wunderkammer*”, maravilhas naturais eram mostradas junto a obras de arte e aparelhos. Mas, entre os séculos XVIII e XIX, se consolida a separação entre arte, história natural e tecnologia. Anteriormente, tudo pertencia igualmente à ordem do conhecimento, que era indissociável da experiência estética. A euforia não era gerada no objeto em si mesmo, como erroneamente assume During⁷⁵, mas no centro vital do espectador ou, em todo caso, no abismo que se abria entre a coisa maravilhosa e o espectador maravilhado, que Timothy Morton vai chamar “*the rift*” (a fissura, a fenda, ou fratura) em *Realist magic*. Na primeira metade do século XX, Duchamp tocou nesse assunto afirmando que a obra só se completava no espectador. O comentário tem passado para a história da arte como novo e revolucionário, mas na verdade se inscreve numa tradição com a qual Duchamp estava bem familiarizado e à qual, acreditamos, pertence com pleno direito.

A magia que se produz entre o objeto e o espectador, a misteriosa brecha que se abre entre eles quando se encontram (quando *se conhecem*), é o “*wonder*”, a maravilha, ou, já introduzindo o termo equivalente da tradição estética espanhola, o “*duende*”, ao qual García Lorca dedicou uma famosa conferência⁷⁶. O duende é uma criatura mágica que, de forma bastante significativa, emprestou o seu nome para a estética, apesar de não ter recebido seu devido reconhecimento nesta área. Especificamente, diz-se que alguns artistas flamencos *têm* duende e foi desse ambiente que Lorca tirou o termo. Talvez por isso, apesar de “*Juego y teoría del duende*” poder ser entendida a partir da teoria estética, a conferência tem passado à posteridade como um ensaio exclusivamente sobre o flamenco.

A despeito de Lorca aceitar a ligação do duende com as artes do corpo, especificamente com o flamenco, ele reconhece que qualquer manifestação artística pode *ter* duende. Mas cuidado, porque Duende não é, segundo Lorca, o equivalente da musa, nem do anjo: não é uma inspiração etérea. O duende lorquiano, para não perder o costume, se refugia nas sombras, sobe pela planta dos pés, queima o sangue e faz o corpo tremer ou estremecer com uma vibração. As sombras (Perniola) e as vibrações (Rolnik) irão aparecendo ao longo do trabalho, pois são inevitáveis numa conversa sobre arte e magia, assim como o fogo. O duende não pode ser capturado, só invocado pelo corpo. Como diz Rolnik, em relação à antropofagia, “o efeito da presença viva não pode ser representado ou descrito, mas unicamente expresso, num processo que requer uma invenção que se concretiza performaticamente: uma obra de arte, mas também uma forma de ser, de sentir, de pensar, uma forma de sociabilidade, um território existencial”⁷⁷.

75 “The marvel differs most decisively from the uncanny and the fantastic in that it is not psychologically complex: it carries within itself its effect, if not its meaning. No sensitive being is supposed to be immune to the amazement that the appearance of a marvel triggers”, diz-se em DURING, Simon. Op. cit., p. 31. Mas no livro de Daston e Park sobre a cultura das maravilhas argumenta-se exatamente o contrário, isto é, que a tradição ligada à maravilha dependia tanto dos objetos quanto da paixão que inspiravam, de tal forma que a paixão e os objetos de definiam mutuamente num processo em que nenhuma das duas partes permanecia estática. Assim, a maravilha era sempre relativa, ligada àquele que a contemplava, pois o que era novo para alguém podia ser familiar para outro, o que era misterioso para alguns podia ser transparente para outros. Ver DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. Op. cit., p. 16, p. 17 e p. 23.

76 LORCA, Federico García. “Juego y teoría del duende”. Palestra proferida em 20 de outubro de 1933, em Buenos Aires, Argentina. Editado, por exemplo, em *Conferencias*, volume II (Madrid: Alianza Editorial, 1984) ou em *Obras completas*, tomo III (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997).

77 Traduzido do espanhol “El efecto de esta presencia viva no puede ser representado o descrito, sino únicamente expresado, en un proceso que requiere una invención que se concreta performativamente: una obra de arte, pero también un modo de ser, de sentir o de pensar, una forma de sociabilidad, un territorio de existencia, etcétera”. ROLNIK, Suely. “Antropofagia zombie”. Op. cit.

O duende precisa de um corpo vivo, o que o aproxima do processo antropofágico e da experiência do gabinete de curiosidades, igualmente ligados ao corpo. Porém, nos parece que Lorca talvez tenha se limitado um pouco ao restringir os corpos vivos à anatomia humana. Um museu, por exemplo, não seria também uma espécie de corpo vivo? No final das contas, trata-se de corpos que contêm corpos que contêm corpos, enlaçados numa cadeia infinita de acoplagens. Como Strathern adverte em seu ensaio sobre a arte de aprender a ver na Melanésia⁷⁸, o corpo enfeitado traz com ele toda uma série de corpos que ficam contidos nele: os dos porcos que se tem, os dos familiares, os ancestrais etc. Os “ontólogos objetuais”⁷⁹, sobre os quais falaremos mais no próximo capítulo, preferem falar de objetos dentro de objetos dentro de objetos, mas nós insistimos em conservar, como Flusser, um certo humanismo residual. Note-se que, como tem observado Erick Felinto, esse “humanismo residual” que o filósofo se empenha em manter não tem a ver com “afirmar o humano em detrimento da máquina (ou do animal)”, mas com uma forma de acoplagem “mais criativa” entre seres⁸⁰ que abrange, também, o humano: que não esquece do corpo.

Assim, como Flusser, conservamos um certo resíduo humanista: o corpo. Em nosso corpo abrigamos ou produzimos outros corpos. Em um espetáculo de canto flamenco, por exemplo, o corpo do cantor acorda os corpos dos espectadores, adormecidos até então, e lhes devolve a sua corporeidade, que depois de acordada serve para alimentar o corpo do cantor e permitir que ele se faça ainda mais presente, mais vibrátil; e assim os corpos vão reverberando uns nos outros e se alimentando mutuamente. Não acontece o mesmo em toda operação estética? O MJT não canta nem dança, mas tem duende. O próprio Mr. Wilson tem sido descrito em inúmeras ocasiões como um “*leprechaun*”, “*pixie*” ou “*elfo*” por seus traços físicos e sua estatura reduzida. Assim, é como se no centro da construção do museu estivesse o “duende” e também, literalmente, *um* “duende”. Mr. Wilson seria neste caso o corpo matriz que foi incorporando acervos esquecidos de outros gabinetes, vibrando e se distribuindo neles e com eles.

Mr. Wilson confessa ter sentido sempre uma grande atração pelos museus: eles eram escuros, silenciosos, cheios de coisas velhas e misteriosas. Eles estavam muito distantes de ser instituições de ensino no sentido pedagógico atual, mas eram acessíveis a qualquer um que estivesse disposto a dar uma série de pulos de fé. Em uma das partes mais emotivas do livro de Weschler, Wilson confessa que criou o MJT para oferecer um ambiente em que as pessoas pudessem ser *transformadas*⁸¹. O rito antropofágico serve ao mesmo propósito: devir. Mas a prova irrefutável da analogia entre antropofagia e a cultura das maravilhas é o critério que serve para selecionar os ingredientes que se somam ao caldo. A prova que determina se aquilo deve ser ingerido é, diz Rolnik citando o *Manifesto Pau-Brasil*, a alegria. A alegria é o sintoma de uma “palpitante vitalidade” à qual devemos abrir nosso corpo⁸².

Weschler fala de musas em seu livro sobre o MJT, mas nos parece que o que atraía Wilson

78 STRATHERN, Marilyn. *Learning to see in Melanesia: lectures given in the Department of Social Anthropology*, Cambridge University, 1993-2008. Manchester: HAU, 2013.

79 Isto é, pensadores pertencentes ao movimento conhecido como “ontologia objetual” ou “O.O.O.” (*object oriented ontology*). Iremos nos debruçar sobre a importância desta corrente de pensamento no Capítulo 4.

80 FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. Op. cit., p. 21-22.

81 “All at once it was made completely apparent to me, though without any detail, how my life would have to follow the course that has lead to... well [...] to this. I mean, I see running this museum as a service job, and the service consists in [...] providing people a situation... in fostering an environment in which people can change. And it happens. I've seen it happen”. WESCHLER, Lawrence. Op. cit., p. 44.

82 ROLNIK, Suely. “Antropofagia zombie”. Op. cit.

nos museus era bem mais sua “duendidade”. Como a maravilha, o duende não é invocado por virtude de um grande refinamento. O segredo do MJT não reside em nenhuma de suas partes: o museu não se constrói ao redor de um “*masterpiece*”, nem sequer ao redor de um compêndio de nomes. O MJT é uma bricolagem lévi-straussiana, uma armadilha geliana, uma ópera magna da tecnologia do encantamento. Uma tecnologia, como o próprio nome do museu indica, jurássica, antiquíssima: a tecnologia que transforma as pessoas por meio de uma experiência estético/mágica.



Display da exposição “*The World is Bound with Secret Knots—The Life and Works of Athanasius Kircher, 1602-1680*”, Museum of Jurassic Technology.

Mas já faz tempo que o modelo antropofágico e o do gabinete de curiosidades foram subvertidos pela ordem mundial capitalista, como diz Rolnik. No atual panorama, os que se dedicam à criação de mundos devem sobreviver numa espécie de “guerra estética planetária”⁸³ que consiste na concorrência feroz entre máquinas expressivas que rivalizam entre si para conquistar o mercado de subjetividades anestesiadas. O corpo vibrátil ficou fora de forma, incapaz de detectar a diferença entre potência viva e carne morta. Estamos longe dos banquetes ancestrais, diz Rolnik, mas ainda existem pessoas que andam por aí procurando o antivírus para lutar contra a epidemia que avança.

Agora, liberar a subjetividade dos processos de instrumentalização perversa com os quais temos nos acostumado não é o mesmo que exigir coerência. De forma alguma podemos pedir coerência para as exposições que seguem este modelo de gabinete de curiosidades, mas o que podemos exigir é a invocação do duende. A vantagem do duende é exatamente que ele não pode nunca ficar sujeito à “zumbificação”; ele só vai aonde há corpos vivos, sejam estes humanos ou não humanos. A efetividade do gabinete de curiosidades depende da potência do maravilhoso na mesma medida que a efetividade do banquete antropofágico depende da potência viva do outro e da nossa capacidade para vibrar e abrir nosso corpo a ela. Na hora de lidar com este tipo de formato expositivo, nosso principal inimigo será a subjetivação atlética. Agora, quando o assunto tratado é a magia o perigo se multiplica, pois faz séculos que a magia é considerada, segundo cânones ocidentais, como o território subjetivo *par excellence*: anacrônico e relacionado a um obscuro alheio, a um sempre outro.

83 LAZZARATO apud Idem.

2.5 - CONJUGANDO A MAGIA NO PRETÉRITO

Até agora vimos o quão comum é que, quando tentam apresentar a magia sob conceitos valorizados pelos discursos teóricos vigentes, os curadores reneguem a magia em favor da legitimação de seu próprio discurso. Por outro lado, aqueles que mergulham sem precaução no universo da magia tendem a produzir discursos arbitrários, misturas exotizantes que não servem para atrair o duende e manter viva e vibrante a cultura do maravilhoso.

Muitas vezes parece que a forma mais segura de se aproximar dos assuntos mágicos é por meio do discurso historicista, sempre que este seja fruto de uma pesquisa rigorosa. A exposição *The dark monarch: magic and modernity in British Art*, realizada na Tate St. Ives de Cornwall, é um exemplo perfeito dessa estratégia. A exposição consegue manter a coerência expositiva ao se circunscrever à história do pensamento mágico no Reino Unido. *The dark monarch* “explora a influência do folclore, do misticismo, da mitologia e do oculto no desenvolvimento da arte britânica”⁸⁴, focando na sua relação com a paisagem das ilhas britânicas e suas lendas. Também poderiam ser incluídas nessa categoria algumas valiosíssimas iniciativas de resgate de personagens históricos, como a exposição retrospectiva da pintora abstrata (e mediúnica) Hilma Af Klint no Moderna Museet de Estocolmo (2013). A primeira exposição circunscreve-se à influência do pensamento mágico na arte britânica moderna, enquanto a segunda foca na relevância do pensamento mágico na trajetória de uma artista específica.



Hilma af Klint, *Altarpiece No. 1, Group X, Altarpieces*, 1907.

Colocar em foco uma corrente artística ou figura histórica vinculada à magia permite ao curador ficar à margem de qualquer posicionamento, colocando-se como observador objetivo de um fenômeno histórico. Isso lhe dá uma vantagem inquestionável e, se a pesquisa é rigorosa, a exposição resultante é irrepreensível. Mas cabe notar que dentro desse esquema a magia é apresentada como uma curiosidade histórica, restrita ao passado. Nesse tipo de exposição, a magia consegue receber um tratamento acadêmico, mas somente por ter sido documentada como parte de uma época, uma cultura, ou das vivências de um personagem historicamente relevante. A magia fica assim ligada a um período histórico ou a uma biografia que, quando muito, reverbera sutilmente no presente. O mágico fica restrito a um tempo passado, o que nos faz suspeitar desse modelo por ele ser demasiadamente conveniente.

Também podem ser problemáticas, nesse sentido, algumas exposições com um viés antropológico ou etnográfico. Diferentemente do modelo anterior, estes projetos podem se referir a uma realidade pre-

sente que, no entanto, restringe a validade do pensamento mágico a um determinado contexto étnico. O problema é que isso, muitas vezes, significa que o pensamento mágico fica restrito a um âmbito de alteridade extrema, o que serve, de novo, para evitar uma reflexão sobre o papel da magia no Ocidente. No caso da exposição com eixo historicista, o pensamento mágico é tratado enquanto passado; no caso de muitas exposições com intenção etno-antropológica, o pensamento mágico é tratado enquanto traço de algumas culturas que insistem, teimosamente, em conservar suas tradições obsoletas que nós, ocidentais, claramente “superamos”.

Outra forma de manter o pensamento mágico higienicamente isolado da história ocidental tem a ver com a chamada “*outsider art*”. Nesse caso, o pensamento mágico se definiria por sua relação com a loucura e a alienação. As manifestações artísticas procedentes desse âmbito ficam desvinculadas de qualquer marco referencial além do biográfico, pois o louco é tido como um indivíduo isolado que não pertence a nenhuma tradição histórica ou cultural. Como já examinamos em um ensaio publicado no *Periódico do Fórum Permanente*⁸⁵, a obra do Bispo é geralmente entendida como a de um artista genial, porém doente, isolado e desligado de qualquer tradição artística. Como o passado dos pré-modernos⁸⁶, o passado do Bispo pode ser anulado facilmente. Assim, a obra do Bispo pode ser considerada eternamente contemporânea, pois ela não tem história, nem raízes.

Isso explicaria porque a arte contemporânea é o único “tipo” de arte apta a interagir com a obra de Bispo. Como nota Maria Iñigo Clavo, em seu ensaio sobre a desativação da agência das obras de arte por meio do display museográfico⁸⁷, o diálogo com a arte contemporânea parece ser um recurso habitual na contextualização institucional de manifestações artísticas pouco reconhecidas pelas narrativas oficiais. Nesse texto, Iñigo Clavo analisa a inserção da arte africana no subsolo do British Museum e a forma que esta é misturada anacronicamente com arte contemporânea também africana. A autora cogita que isso, longe de liberar as obras expostas da imposição de valores cronológicos ocidentais, as limita ainda mais. Ao mesmo tempo em que se nega a concomitância com o nosso próprio tempo, ignora-se abertamente a noção de temporalidade que lhes são próprias, diz a autora. O problema aqui não é, no entanto, o anacronismo em si, mas quando este serve para excluir certas coisas da história.

A obra de Bispo tem se apresentado enquanto estranho fenômeno de compulsão psico-artística; mas sua obra foi realizada para Deus, não para nós. Isso não significa, claro, que ela não possa ser vista por humanos, porém – tendo sido essa a intencionalidade explicitamente manifesta pelo autor – ela poderia talvez ser pensada e inscrita, por exemplo, dentro da tradição dos objetos votivos ou rituais. Por que não expor a obra do Bispo ao lado de outros objetos produzidos no seio de movimentos messiânicos e proféticos do Nordeste (como por exemplo o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto)? Melhor ainda, por que não incluir a obra de Bispo na coleção permanente de algum Museu de Arte

85 LINARES, Claudia Rodriguez-Ponga. “O lugar do Bispo”. *Periódico do Fórum Permanente*, nº 7, dez. 2016. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-7/conteudo/desafiando-taxonomias/o-lugar-do-bispo>>.

86 “É verdade que os modernos sempre reconheceram que, no passado, também eles misturaram objetos e sociedades, cosmologias e sociologias. Isto porque eram apenas pré-modernos. Conseguiram livrar-se deste passado através de revoluções cada vez mais aterrorizantes. Como as outras culturas ainda misturam as restrições da ciência às necessidades de sua sociedade, era preciso ajudá-las a sair desta confusão através da anulação do seu passado.” LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Op. cit., p. 129.

87 CLAVO, Maria Iñigo. “Statues also die, even...: time and agency in museum display”. *Stedelijk Studies*. Disponível em: <<http://www.stedelijkstudies.com/journal/430/>>. Acesso em: 14 out. 2015.

84 Nota de imprensa da exposição *The dark monarch: magic and modernity in British Art*, Tate St. Ives, Cornwall, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/exhibition/dark-monarch>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Sacra? O que devemos nos perguntar é até que ponto as exposições que remetem a um “passado mágico” ou lidam com certas sociedades ou indivíduos “mágicos”, podem contribuir com o entupimento ou com a ativação das capacidades críticas que nos fariam perceber a nossa própria magia. Até que ponto servem estes discursos para nos isolar intelectualmente da peste mágica e reforçar a separação existente entre eles (antepassados, primitivos, loucos) e nós?

2.6 - MAGIA VERSUS REALIDADE?

Em síntese, a magia pode ser circunscrita à mágica, apresentada como um acúmulo de bibelôs e curiosidades, estudada em relação a um personagem ou período histórico ou como parte de uma cultura. Todos estes modelos curatoriais geralmente impedem a criação de uma arena que permita avaliar o poder real da magia hoje. As estruturas se impõem aos conteúdos, perpetuando antigos preconceitos. Excepcionalmente, o trabalho de uma vida inteira resulta num maravilhoso banquete antropofágico, como no caso do Museum of Jurassic Technology. Excepcionalmente, pode acontecer que uma exposição sobre mágica chame a atenção sobre a sobrevivência da magia no Ocidente, ou que uma pesquisa histórica, ou etnográfica, se materialize numa exposição que nos faça refletir sobre o papel do pensamento mágico em nosso próprio tempo ou contexto cultural. Pode acontecer, mas acontece pouco.

Ainda existe outro tipo de manifestação curatorial que, mesmo não tratando de assuntos relativos à magia, usa seu léxico. Por exemplo, o termo “alquimia” aparece recorrentemente em exposições de cerâmica; “magia” e “fantasma” relacionam-se frequentemente com as exposições de fotografia e com o formato audiovisual. Nesses casos, a magia é invocada dentro de um trocadilho ou expressão poética muito mais do que repensada séria e coerentemente no contexto de suas manifestações mais atuais (seja a cerâmica, a foto, ou o cinema). Simon During chama nossa atenção para o fato de que, uma vez que muitos termos da filosofia e da estética caíram em desuso (por exemplo, o sublime ou o belo), o léxico mágico foi ganhando terreno. Em palavras de During, “é como se a popularidade das palavras mágicas exprimisse uma ambiguidade sistemática da cultura [...], no sentido de que esta (como a magia) é periférica aos valores de utilidade e eficiência que permanecem centrais à modernidade”⁸⁸.

Em outras palavras, a magia e a arte (ou, como diz During, “a cultura”) são duas áreas reservadas pela cultura ocidental para a ineficácia: áreas de lazer, onde se pode imaginar, sonhar, se maravilhar etc. Lugares que carecem de transcendência no mundo “real”. A acusação de irrealidade acompanha a magia faz muito tempo: já Zoroastro, Moisés, Salomão, Pitágoras e muitos outros foram acusados de criar imagens ópticas capazes de convencer de sua veracidade. Este assunto foi explorado num artigo que publicamos na revista ARS⁸⁹, no qual, a partir de um ensaio de Sylvia Caiuby No-

vaes sobre a origem mágica da imagem⁹⁰, argumentamos que o real, tal como diz a antropóloga, tem sido deslocado do universo das imagens. Nosso ensaio supôs uma tentativa de construção de uma possível via de acesso do real às imagens e das imagens ao real, sem passar pela “objetividade”, pois nem a realidade das imagens nem a realidade da magia tem a ver com os “matters of fact”⁹¹. Caiuby Novaes argumenta que a desvinculação entre mágico e real está relacionada com a desvinculação das imagens do real, pois no final das contas magia e imagem tem uma raiz parecida; compartilham uma sorte parecida.

No pensamento iluminista, do qual somos por regra geral herdeiros, a magia “sobrenatural” nunca foi mais do que uma ficção ou uma encenação: um truque. Analogamente, as imagens nunca foram outra coisa que representações mais ou menos enganadoras. Mas a magia sobrenatural não era tão facilmente explicável quanto os antientusiastas teriam gostado: não dava, infelizmente, para explicá-la na chave do “truque”. Por isso se recorreu ao “truque” supremo: *o truque da imaginação*. Foi então que a magia foi “psicologizada”, diz During⁹², em uma tentativa de desacreditá-la: *tudo está na sua imaginação*. Mas a pergunta que nos vemos obrigados a fazer, uma e outra vez, ao longo de nossas leituras sobre o declínio do mágico é: *como e por que se assume a psique ou a fantasia como ficção?* A magia sempre deu um considerável poder à mente. Na magia clássica e renascentista a imaginação era tratada como um poderoso instrumento de manipulação e de geração de realidades. Havia aqueles que consideravam que a imaginação era tão perigosa que devia ser regulada ou que só devia ser exercitada com precaução por um grupo seletivo de homens sábios. Mas o fato de que a magia tivesse uma dimensão psicológica ou fantástica nunca significou que esta não fosse real, da mesma forma que a dimensão fantástica (fantasmática ou psicológica) não tira realidade de uma imagem.

E, no entanto, no trabalho de Simon During e de Keith Thomas⁹³, para mencionar só dois, encontramos a interiorização do mesmo argumento iluminista que serviu para deslegitimar as terapias mesméricas: a “imaginação” e o “psicológico” são fonte de falsidades. Talvez seja um defeito da nossa imaginação patológica, mas por mais que tentemos não conseguimos entender como a psicologia e a imaginação são assumidas ainda hoje como fictícias. Assim, quando Spinoza diz que os profetas teriam se comunicado com Deus por meio da sua imaginação, não entendemos necessariamente que tal afirmação sirva para inferiorizar a experiência do contato com a divindade. “*God is revealed to the prophets only in accordance with the nature of their imagination*”, diz Spinoza⁹⁴. E, no entanto, During reformula as palavras do filósofo afirmando que “Spinoza argumentou que os profetas bíblicos, *que diziam ter se comunicado diretamente com Deus*, estavam de fato sob a influência da imaginação e das suas imagens e signos”⁹⁵. Percebe-se a diferença entre a afirmação de Spinoza e a forma como During a repassa para o leitor? Literalmente, Spinoza diz que Deus é revelado aos profetas somente de acordo (ou em consonância) com a natureza de sua imaginação. A teoria de Spinoza é definida

90 NOVAES, Sylvia Caiuby. “Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico”. *Revista MANA*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, n. 14, n. 2, 2008, p. 455-475.

91 Ver nota 34 da Introdução.

92 DURING, Simon. Op. cit., p. 44-45.

93 Keith Thomas, por exemplo, admite que não faz parte do trabalho dele tentar compreender como semelhantes “alucinações” podiam “convencer testemunhas de inquestionável integridade”. THOMAS, Keith. Op. cit., p. 711.

94 SPINOZA apud DURING, Simon. Op. cit., p. 15.

95 Ibidem.

88 DURING, Simon. Op. cit., p. 41.

89 LINARES, Claudia R.-P. “A imagem colonizada”. *Revista ARS*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ano 13, n. 25, 2015, p. 73-87.

por During como “teoria da acomodação”⁹⁶, que afirma que as revelações divinas se produzem de acordo com o contexto cultural em que se dão. Mas por que a afirmação de que diferentes sociedades e tempos produzem diferentes climas fantásticos serve para negar a realidade dessas experiências de contato com o divino?

Como dissemos, desde sempre os inimigos do mágico têm lançado a acusação de falsidade contra os operadores mágico. Assim, traçar uma equivalência entre a falsidade e a fantasia nos coloca ao lado de quem acusa. A divisória entre real e fantástico não é válida para pensar a magia a partir de seu interior. Muitos teóricos da magia se perguntam até que ponto tal ou qual fenômeno mágico seria ou não real. Isso pode servir para reconstruir uma linhagem mítico-mágica, para nos religar, por meio da pesquisa histórica e antropológica, a uma certa tradição fantástica. Ernesto de Martino⁹⁷, Carlo Ginzburg⁹⁸ ou mesmo Margaret Murray⁹⁹ reconstruíram parcialmente quadros que ajudam a compreender com mais detalhe a história da magia no Ocidente. Contudo, perguntar-se até que ponto os atos mágicos eram ilusórios nos parece uma perda de tempo, pois a formulação parte da base de que o fantástico pode, de alguma forma, ser cirurgicamente extirpado da realidade. A fantasia permeia cada uma das realidades humanas ao ponto de cérebro não ser capaz de diferenciar entre informações oníricas e aquelas que chegam por meio dos sentidos. A informação empírica também é gerenciada pela imaginação e só pode, de fato, ser organizada, estruturada e sistematizada por ela.

No entanto, devido a uma longa campanha de desprestígio, é difícil encontrar discursos curatoriais dispostos a assumir os vínculos entre a realidade ocidental e a magia não somente enquanto “plataforma enganadora”, mas como via de acesso ao real. Tendo examinado as implicações ideológicas por trás de toda uma série de construções curatoriais, pode ser de utilidade aprofundar a discussão sobre duas exposições que conseguem eludir os perigos até agora citados. Trata-se de *A grande transformación*, curada por Chus Martínez, realizada no Museu de Arte Contemporânea (MARCO) de Vigo em 2008, e *Animism*, curada por Anselm Franke no Kunsthalle de Berna em 2010. As duas exposições têm em comum a abordagem do pensamento mágico enquanto realidade cultural ocidental. No primeiro caso, a curadoria fala abertamente de magia, enquanto no segundo, o curador foca no animismo como assunto constitutivo da identidade ocidental e da sua relação com o outro étnico.

2.6.1 - A GRANDE TRANSFORMACIÓN E ANIMISM

Em seu texto, a curadora de *A grande transformación* reitera a urgência do resgate do pensamento mágico. Chus Martínez argumenta que, se a magia serve para mudar a ordem estabelecida, é possível que se possa usá-la também, juntamente com a arte, para abrir algumas das portas secretas do mundo¹⁰⁰. De fato, a magia não só oferece uma alternativa às formas de pensamento hegemônicas, mas também fornece uma estrutura com a qual questionar e analisar com maior profundidade as realidades que nos cercam: “como forma de conhecimento, a magia não se vê comprometida pelo mito do progresso. Não pretende fazer-nos chegar num ponto do espaço e no tempo designado por um estilo de vida ideal e utópico, nem está subordinada a cálculos econômicos”¹⁰¹.



Aurélien Froment, fotograma de *Théâtre de Poche*, Volume I, 2008. Obra exposta em *A grande transformação*.

A magia é, segundo Martínez, a sombra que segue o avanço dos processos iluministas. Como já vínhamos avisando, a sombra é recorrente neste trabalho, pois sob o signo da sombra podemos vincular magia e arte. Enquanto Martínez afirma que a magia é a sombra que segue o movimento do pensamento iluminado, Mario Perniola afirma que a arte só pode existir na sombra projetada pela luz cegante que visa iluminar e aplainar a operação artística. As sombras sempre têm se relacionado com “uma espécie de esoterismo”¹⁰², diz o filósofo italiano; mas o esotérico, diz a curadora desta exposição, não é um mundo fechado e acessível a uns poucos iniciados. Ao contrário, o esotérico “é de ninguém e de todos, pois lida com aquilo que não pode ser conhecido: a morte, as emoções, o que se encontra além dos limites do nosso corpo”¹⁰³.

A magia, diz Martínez, é um tipo de conhecimento *para-noico*, isto é, próximo (*para*) à razão (*noos*)¹⁰⁴. Seguindo a analogia com a sombra de Perniola, poderíamos dizer que se trata de um pensamento ao lado ou à beira da luz. A magia e a sombra aparecem ambos como alternativas, como lugares à margem onde desenvolver a prática artística. E se a magia é a sombra do progresso (Martínez) e a sombra é o único lugar onde a arte pode existir (Perniola), então deduz-se que arte e magia dividem território. Chus Martínez argumenta que a magia é contrária às teorias do progresso, enquanto

96 Idem, p. 16.

97 Ernesto de Martino (1908-1965), filósofo e antropólogo napolitano autor de *Il mondo magico* e *Sud e magia*, dois trabalhos imprescindíveis neste âmbito de estudos.

98 Carlo Ginzburg (1939) é um historiador italiano que tem desempenhado um papel de destaque no aprofundamento teórico e histórico da tradição mágica-antropológica ocidental da Europa moderna. Ginzburg é autor de obras tais como *História noturna*, *Os andarilhos do bem*, e *O queijo e os vermes*, todos eles fundamentais no desenvolvimento desta pesquisa.

99 Margaret Murray (1863-1963), antropóloga indiano-britânica autora do criticado estudo *O Deus das feiticeiras*, que com o tempo serviu de base para o desenvolvimento do culto wiccano contemporâneo. Em seu trabalho, Murray argumentou a favor da existência de um culto pagão europeu de raízes pré-históricas baseado na adoração do deus cornudo que teria sobrevivido à cristianização.

100 MARTÍNEZ, Chus. “Relación de ideas inspiradas en el otro lado: la magia como objeto de estudio.” *A grande transformación: arte e maxia táctica*. Catálogo da exposição. Vigo: Fundación Marco, 2008, p. 64.

101 Ibidem.

102 PERNIOLA, Mario. Op. cit., p. xviii.

103 MARTÍNEZ, Chus. Op. cit., p. 70.

104 Idem, p. 64-65.

Mario Perniola diz o mesmo de sua sombra, que se mantém à margem dos preconceitos próprios da dialética e, por isso, não se coloca como adversária da luz para vencê-la. A magia não declara guerra: ela é política de outra forma. A magia não atua dividindo as coisas, mas juntando-as.

Do texto escrito por Chus Martínez para o catálogo de *A grande transformación*, depreende-se a intenção de encontrar uma definição contemporânea de magia. A magia é proposta como campo de conhecimento oculto (na sombra, *para-noico*) imprescindível para compreender o que hoje acontece no mundo. Na arte, como na magia, ilusões nada falsas conseguem revelar verdades que a própria realidade insiste em ocultar. Por isso Chus Martínez percebe que existe uma certa urgência em resgatar a noção de magia nas artes visuais, não como representação literal de assuntos supostamente mágicos, mas como um exercício de ser e de pensar o mundo. Em outras palavras, a curadoria de *A grande transformación* detecta uma necessidade de resgatar a magia enquanto território existencial.

Por outro lado, Anselm Franke, sem incidir em nenhum momento no assunto da magia, apresenta uma análise magistral de um assunto clássico do pensamento mágico: o animismo. Em seu texto “Animism: notes on an exhibition”¹⁰⁵, Franke destaca a relação da cultura ocidental com o animismo,

desafiando a convenção segundo a qual a crença na vida das coisas não é um traço ocidental. A descrença nessa vida oculta, à qual nos referimos como “animismo”, seria teoricamente o que nos definiria como cidadãos modernos, mas tal suposição permite que prolifere sem controle uma forma de “animismo capitalista”. De novo, a negação dos vínculos permite que eles se multipliquem, como diz Latour. Franke chama a atenção para o fato de o animismo estar, desde a sua definição, inscrito em nosso DNA cultural como “a incapacidade de diferenciar objeto e sujeito, realidade e ficção”¹⁰⁶. Sem dúvida, esta definição serve para explicar porque o animismo, como a magia, é de difícil definição sem que se parta de certos pressupostos eurocêtricos; pois, basicamente, parte-se da ideia de que o animismo é uma incapacidade ao invés de uma capacidade. Esse “subjugio colonial”, diz o curador, faz parte do nosso cotidiano e tem sido “naturalizado como parte das nossas percepções e experiências”¹⁰⁷.

Tal como diz During, posicionarmo-nos em relação à magia significa também nos posicionarmos em relação a uma rede discursiva de civilidade¹⁰⁸. Nesse contexto, é difícil que um cidadão respeitável declare que acredita na magia, pois nosso conceito de civilização tem sido construído por oposição a esta, diz During¹⁰⁹. Assim, é frequente que as pessoas que lidam com esses assuntos se sintam impelidas a declarar sua descrença como quem se exime de culpa antes



Maria Loboda, *Four or Five Manifestations of a Nightmare*, obra exposta em *A grande transformación*, e Jimmie Durham, *The Museum of Stones*, obra exposta em *Animism*.

de ser acusado de um delito. A questão que enfrentamos, diz Franke, é de natureza *confessional*. Uma resposta errada pode significar o desterro da comunidade. Do mesmo modo como ocorre em uma religião, em que a heresia quebra a ordem considerada “natural”, as crenças mágicas ou animistas supõem uma ameaça tão intensa para a cultura ocidental que não só se exige que nossos preconceitos contra elas sejam aceitos como naturais (tal qual um mandamento), mas também que constantemente renovemos nossa filiação ideológica (rezando o “não credo” ao invés do “credo”).

No entanto, existe um lugar onde o animismo é relativamente aceito no Ocidente, e esse lugar é a arte, diz Franke. Nesse sentido, nós aderimos à teoria de During, que afirma que a magia tem sido canalizada para o mundo do espetáculo e sobrevive em formas culturais engajadas com a produção e distribuição comercial de ficções. Ele põe foco no cinema e na literatura, mas nossa tese é a de que as artes plásticas também podem ser incluídas. Parece-nos, especificamente, que o mercado da arte é herdeiro dessa cultura do maravilhoso ligada ao gabinete de curiosidades, que foi desprestigiada e depois absorvida por uma cultura comercial que favorece a circulação (irônica) de objetos maravilhosos.

A princípio, pode parecer ótimo que a arte seja herdeira da cultura do maravilhoso. Mas há, no entanto, um preço a ser pago: a arte renuncia assim a reivindicar-se como real, ficando “neutralizada num gueto de excepcionalismo”¹¹⁰, diz Franke. O problema que nos incumbe é, portanto, que quando a arte visa se legitimar como forma respeitável (*real*) de conhecimento, parece condenada a se comportar de acordo com certo credo cientificista e antientusiasta. Tal como diz Franke, a autonomia da arte moderna só foi conseguida por meio de sua ficcionalização: os posicionamentos animistas são aceitos no seio da arte só porque têm se combinado, de antemão, que esta é fictícia, irreal.

À equivalência ocidental entre animismo e irrealidade se acrescenta outra dificuldade: inclusive quando se aceita o animismo enquanto dimensão do real, este é entendido em chave negativa. Segundo esse ponto de vista, o animismo serve apenas ao poder. O mesmo pode ser dito da magia: existe, mas só serve para nos manipular. Adorno, por exemplo, argumentou que ao substituir a magia pela razão, o Iluminismo investiu a razão com poderes mágicos¹¹¹; Marx percebeu nitidamente o capitalismo enquanto sistema mágico-animista baseado no poder dos fetiches; Taussig identificou o poder do Estado com o poder mágico; Freud vincula o pensamento mágico à imaturidade psíquica do sujeito. Segundo estes pensadores, a velha magia sobrenatural ainda sobrevive na sociedade ocidental... mas para eles, isso está longe de ser bom.

Estes discursos se encontram afetados por um feitiço dicotômico poderoso: o do confronto entre a razão e a não razão, entre bem e mal, entre Deus e o Diabo. Por isso o animismo, como diz Franke, não pode ser entendido de forma simples, nem em termos “negativos – como uma ausência bárbara de civilização –, nem positivos – como uma condição quase paradisíaca na qual não existem as doloridas separações ontológicas que caracterizam a modernidade”¹¹². Como a magia, o animismo não pode ser visto a partir de uma ótica binária. Por isso, não pode supor, nem supõe, uma recusa “à realidade”, e se assim o faz, vira, como dizia Eisenstein sobre as animações de Walt Disney, “uma revolução sem consequência”¹¹³.

105 FRANKE, Anselm. “Animism: notes on an exhibition.” *E-Flux Journal* #36, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/animism-notes-on-an-exhibition/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

106 Ibidem.

107 Ibidem.

108 DURING, Simon. Op. cit., p. 49.

109 Ibidem.

110 FRANKE, Anselm. Op. cit.

111 ADORNO apud DURING, Simon. Op. cit., p. 64.

112 FRANKE, Anselm. Op. cit.

113 Ibidem.

Só que na verdade a “revolução” de Walt Disney teve um impacto considerável, o que nos faz pensar que talvez o Sr. Disney tivesse um conhecimento mais profundo da realidade do que Eisenstein imaginava. Tal como nos lembra Ioan P. Culianu, a magia renascentista e a teoria dos vínculos foram essenciais na formação da psicossociologia de massa. O Príncipe de Maquiavel, diz Culianu, é mamão com açúcar em comparação com a miríade de técnicas de manipulações mágicas que, derivadas do trabalho de Giordano Bruno sobre vínculos, foram implementadas num nível institucional e midiático¹¹⁴. Não seria isso a que nos referimos quando dizemos que a magia tem sido apropriada pelo poder? Na linha marcada por Silvia Federici em seu livro *Calibán y la bruja*¹¹⁵, acreditamos que o declínio do mágico serviu precisamente para tirar um poder mágico do povo e colocá-lo a serviço do *status quo*. No entanto, ao mesmo tempo que isso acontecia, insistia-se na irrealidade e vulgaridade do mágico.

Em resumo, o restabelecimento de uma onto-epistemologia da magia ocidental é um campo minado. Falar que uma coisa é mágica significa já adjetivá-la pejorativamente. Então, como seria possível falar de magia sem cair nesse mesmo encantamento? Se nos negamos a separar a magia sobrenatural da magia secular é exatamente porque dividi-las implica assumir a pretensão de que uma delas é “real” enquanto a outra é “irreal” (dependendo do contexto, esses discursos são intercambiáveis). A questão, como diz Franke, não é reivindicar ou não o animismo, mas deixar de jogar “o jogo das divisões”¹¹⁶. Assim, *Animism* não é uma exposição sobre o animismo, diz Franke, mas uma exposição sobre a forma como se constroem essas barreiras divisórias, que negam o acesso ao real àqueles que ficam do outro lado.

A grande transformación e Animism são duas exposições que continuam a ser iniciativas excepcionais por seus discursos que se desligam do “jogo das divisões” (o jogo que separa magia e mágica, magia e ciência, passado e presente, eles de nós). Cada vez mais existe uma consciência crescente sobre este assunto e, como consequência, há cada vez mais projetos curatoriais que encaram tais dificuldades de forma lúcida. O pensamento dito mágico está no olho do furacão. Por isso, aproveitando que procuramos marcadores recentes que poderiam definir o retorno do mágico na arte contemporânea, dedicaremos um espaço para notar a vaga presença do mágico em eventos de tipo bienais.

2.7 - QUANDO A MAGIA CHEGA ÀS BIENASIS

Várias bienais vêm marcando o incremento de visibilidade desse assunto. Em São Paulo, *A iminência das poéticas*, em 2012, resgatou o legado de Giordano Bruno, renomado mago medieval, cuja obra serviu para contextualizar o discurso curatorial. Assim, a bienal foi construída sob o conceito dos “vínculos”, que o curador Luis Pérez-Oramas tomou emprestado de Bruno, motivo pelo qual a obra *Os vínculos*, deste autor, foi editada pela Fundação Bienal.

114 Ioan P. Culianu. Op. cit., p. 132-133.

115 FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.

116 “To stop playing the dividing game”. FRANKE, Anselm. Op. cit.

Depois veio uma bienal sobre “coisas que não existem”, e faltou pouco para que se falasse abertamente de magia. *As coisas que não existem* “tocam nos limites do nosso entendimento e envolvem questões ligadas ao visível e ao invisível, [...] à potência transformadora da arte e da cultura, à capacidade de imaginar outros mundos possíveis”¹¹⁷. Nesta bienal de 2014, falou-se de “transgressão, transmutação, transcendência e transgênero” no perigoso limite discursivo que simultaneamente afirma e nega a existência daquilo sobre o que se falava.

Logo depois chegou a hora de *Medidas da incerteza*: no primeiro esboço fala-se em “desordem e equilíbrio, ecologia e medo, mudanças climáticas, inteligência coletiva, fantasmas, sinergia e subjetividade”¹¹⁸. Dada a ambiguidade intencional dos discursos, pode-se questionar até que ponto esses discursos curatoriais citam ou se referem abertamente à magia. Por isso, dessas três bienais de São Paulo, focaremos somente na curada por Luis Pérez-Oramas, por sua filiação ao trabalho de Giordano Bruno, que serve para justificar uma relação direta conosco. Nesta análise, destacaremos os aspectos que conectam a bienal de Pérez-Oramas com esta pesquisa, deixando de fora muitas facetas do projeto. Inclusive, deixaremos de mencionar a maior parte de seus artistas, pelo mero fato de que o que tentamos aqui é analisar a pertinência de um mago medieval no contexto do discurso curatorial. O resgate dessa figura histórica para falar de arte resulta sintomática do ressurgimento *visível* do pensamento mágico na arte contemporânea.



“Mnemosyne” do kit educativo da *Iminência das poéticas*, 2012.

2.7.1 - A IMINÊNCIA DAS POÉTICAS

Para essa bienal, foram editados em português cinco textos considerados chave para o projeto, dentre os quais *Os vínculos*¹¹⁹, do mago medieval Giordano Bruno. Além de Bruno, o uso de referências teóricas como Filóstrato, Bergamín, Quignard e Agamben (autores dos cinco livros editados pela Fundação

117 Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=494>>.

118 Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,medidas-da-incerteza-e-o-tema-da-32-bienal-de-sao-paulo-em-2016,1629448>>.

119 BRUNO, Giordano. *Os vínculos*. São Paulo: Hedra (Coleção Bienal), 2012.

Bienal na ocasião de *A iminência das poéticas*¹²⁰) apontam também numa direção arcaizante. Mas, como e por que Giordano Bruno se mostra relevante no contexto de uma bienal? Fizemos duas tentativas de compreensão dessa questão, a primeira delas em um ensaio inédito que escrevemos depois da visita à bienal e que foi enviado para Pérez-Oramas, com quem estabelecemos um diálogo virtual sobre a inserção de Bruno na bienal e sobre a bienal como dispositivo que flutuava poeticamente entre as palavras e as coisas, entre os discursos e as imagens, propondo, como iremos ver, uma outra forma de discursividade esquecida. Ante a dicotomia entre o moderno e o contemporâneo, o curador escolheu outra via, anacrônica antes de tudo, mas com fortes raízes em um passado pré-moderno.

Nos textos publicados, a explicação que Pérez-Oramas oferece para a inclusão de Giordano Bruno na bienal é suspeitosamente breve, apesar de reconhecer que o *Tratado sobre os vínculos* é um dos dois “textos limiares” que inspiraram a *Iminência das poéticas*. Inicialmente pensamos que isso podia se dever a uma instrumentalização desse personagem histórico incrivelmente controverso, mas depois reparamos que a brevidade da menção apontava na direção de uma série de omissões, omissões talvez necessárias. Como diz Pérez-Oramas, “uma das consequências do mito da curadoria transparente, ao nos fazer acreditar que só permite uma relação direta e sem mediação com as obras, consiste em fazer sumir a presença manifesta dos discursos autorizados”¹²¹, como se a voz do curador “fosse neutra: voz de ninguém, dirigida, demagógicamente, a todos”. O curador foge desse perigo evidenciando a complexidade do seu discurso; não tenta vendê-lo como uma estrutura clara, coesa e transparente¹²²: a omissão que concerne à figura de Bruno é uma sombra no discurso, mas uma sombra que contribui para criar um belo espetáculo de fantasmagorias.

Os vínculos, diz Pérez-Oramas em relação ao trabalho de Giordano Bruno, são a matéria que constitui a bienal. Os vínculos servem para falar da estrutura constelar da bienal (isto é, da ligação “astral”¹²³ entre as obras), mas também entre imagens e palavras, obras e discursos. Não é a primeira vez que Giordano Bruno tem sido levado em conta no terreno da arte: o primeiro historiador moderno a invocar as teorias de Bruno em seu trabalho estético foi Aby Warburg. Também Robert Klein, outro mítico historiador da arte, resgatou a figura de Bruno no contexto de suas teorias sobre a forma e o inteligível, especificamente a parte que lida diretamente com as relações entre arte e magia. Ambos se interessam pelo papel das imagens nas teorias de Bruno¹²⁴. Pérez-Oramas, amplo conhecedor do trabalho de Warburg e Klein¹²⁵, insere Bruno no projeto pelos mesmos motivos, sendo que *A imi-*

nência das poéticas tem a ver com uma reconstrução da relação entre discurso e obra (entre ideias e imagens). Porém a inserção das imagens na teoria dos vínculos é muito mais complexa do que, ao nosso entender, foi revelado no discurso curatorial. Mas vamos por partes.



Aby Warburg, *Tavole Mnemosyne*:
Tavola 79: *Comendo Deus: o paganismo na Igreja*.
Tavola 49: *Ninfa*.
Tavola 45: *Da “grisalha” à realidade pintada*.

Primeiramente, cabe apontar que *Os vínculos* é um tratado sobre metodologia mágica com foco na manipulação de indivíduos e massas. As teorias de Bruno partem da base de que tudo no mundo está vinculado. Bruno acredita no poder das imagens, acredita também que, por meio de sons, figuras e cores, o homem pode ser chamado e acorrentado com forças invisíveis¹²⁶. Mas, segundo Bruno, a principal ferramenta de manipulação é a fantasia do ser humano, onde também se sintetizam todos os estímulos visuais e auditivos. Só com o dito até aqui, poderíamos aceitar definir esse livro como um tratado de estética, mas antes teríamos que aceitar uma definição de estética muito próxima da magia.

Pérez-Oramas reconhece ter algumas reservas em relação ao estudo da teoria estética, preferindo a antropologia da arte e a teoria da imagem¹²⁷. Mas, talvez a definição de estética que se oculta por trás desta bienal tenha, de fato, mais a ver com um tempo anterior a Hegel e Kant. Ao modo do Vampyroteuthis Infernalis de Flusser – sobre o qual dissemos já alguma coisa no primeiro capítulo –, Pérez-Oramas lançou nuvens de tinta sépia (as sombras que ele deixou aparentes no discurso curatorial) sobre os seus congêneres (nós), para que estes absorvessem uma informação sem saber, de antemão, do que se tratava. Do ponto de vista do manipulador de vínculos, a ocultação, mesmo que parcial, é totalmente necessária, pois pode evitar que o sujeito com o qual deseja se comunicar feche suas comportas perceptivas antes de mais nada.

Segundo Giordano Bruno, as pessoas têm, geralmente, um aparelho fantástico fora de forma, o que lhes faz alvo fácil de fantasmas alheios. O artista, o poeta e o mago têm, segundo Bruno, uma

120 FILOSTRATO. *Amores e outras imagens*; BERGAMIN, José. *A decadência do analfabetismo/ A arte de birlibirloque*; QUIGNARD, Pascal. *Marco Cornélio Frontão* (primeiro tratado da retórica especulativa); AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*; BRUNO, Giordano. *Os vínculos*. Todos editados pela Editora Hedra, de São Paulo, em 2012.

121 PÉREZ-ORAMAS, Luis. *La inminencia de las poéticas*. Caracas: Fundación Sala Mendoza, 2014.

122 Idem, p. 8.

123 Nossa leitura dessas constelações curatoriais como “astrais” refere-se à abertura das leituras astrológicas. Como na astrologia, nesta bienal as leituras constelares proporcionam uma base cartográfica com multidão de entradas e saídas.

124 Como o faz Giorgio Agamben no ensaio intitulado *Ninfas*, também editado em português pela Fundação Bienal em ocasião da bienal curada por Pérez-Oramas.

125 A importância do “legado de Aby Warburg”, o mais pré-moderno dos historiadores modernos, é destacada em diversos lugares por Pérez-Oramas. Ver PÉREZ-ORAMAS, Luis. *La inminencia de las poéticas*. Op. cit., p. 22. Ou, como disse o curador em um e-mail: “Desde mis tempranas lecturas de (Robert) Klein intento comprender el sentido de aquella cita intrigante en *La Forma y lo Inteligible*: que una vez clausurada la opción humanista de una primacía (y prevalencia) de la idea sobre el arte solo quedaba la posibilidad de una estética de la fascinación, y que tal posibilidad se fundaba con *De Vinculis in Genere*... Esa estética de la fascinación es sin duda aún la nuestra, incluso ‘a corps défendant’ de conceptualistas y otros contemporáneos. Quizás toda la Trigésima Bienal de Sao Paulo se explique como una tentativa de comprender esa breve cita de Robert Klein...”

E-mail enviado à autora desta tese em 19 jul. 2013.

126 Vale usar a mesma citação de Giordano Bruno que Pérez-Oramas usa em seu ensaio sobre a bienal: “Três são as portas pelas quais o caçador de almas ousa vincular: a vista, o ouvido e o pensamento ou a imaginação. Se conseguisse penetrar por todas estas portas ao mesmo tempo, vincularia poderosamente; amarraria fortemente. Pela porta do ouvido entra assim o caçador armado da voz e do discurso, esse filho da voz”. BRUNO apud PÉREZ-ORAMAS. *La inminencia de las poéticas*. Op. cit., p. 25.

127 Como disse o curador em um e-mail: “Desde meus tempos de aluno de Jean-Marie Schaeffer tenho desenvolvido uma certa reserva em relação à disciplina estética, à teoria estética. Prefiro a antropologia e me interessa muito mais uma antropologia da imagem (ou da arte)”. E-mail enviado à autora desta tese em 19 jul. 2013.

formação psíquico-fantástica que lhes permite manipular os vínculos que outros nem veem. Pérez-Oramas, aliás, é poeta; mas na bienal, a poética é proposta enquanto “instrumental que permite a qualquer pessoa, artista ou não, decidir como se expressar”¹²⁸. O curador diz, em uma entrevista, que resolveu que essa questão era relevante porque, no passar da arte moderna para a contemporânea, a ideia de que a linguagem artística era excepcional foi desconstruída. A arte contemporânea, ao contrário da arte moderna, tende a reivindicar a linguagem artística enquanto linguagem ordinária, por isso as práticas artísticas contemporâneas são mais inclusivas, mas vinculadas à noção de tribo¹²⁹.

É assim que Pérez-Oramas justifica a inclusão na bienal de não artistas, como Arthur Bispo do Rosário ou Fernand Deligny. No entanto, nos parece que o fato de que o curador tenha selecionado não artistas (ou artistas que não se consideravam artistas) tem a ver menos com a inclusão da arte contemporânea nas linguagens ordinárias do que com a busca de linguagens extraordinárias *fora* do “mundo da arte”. Se, como diz o curador, as linguagens ordinárias permearam a arte, talvez não seja na arte que necessariamente iremos nos deparar com abordagens poéticas. Um grande número de artistas desta bienal são de fato figuras “fora da tribo”¹³⁰, por seu destacado uso da linguagem poética, assim como por seu isolamento social ou por sua prática obsessiva e alienada. Isso sem mencionar que, como foi notado pela imprensa, um grande número dos artistas já estava morto há tempos. Não seria esta uma forma de reivindicar as linguagens poéticas *além* da arte, por um lado, e do *contemporâneo*, por outro? Fica implícita, talvez, uma crítica à normalidade excessiva de discursos não poéticos que se dão no seio da arte contemporânea?

Não podemos evitar pensar que a nuvem de sépia lançada pelo “*vampyroteuthis-curatorialis*” gerou um grau de “*lost in translation*” que reverberou nessa entrevista da Folha e nos enunciados gerais que circulavam sobre a bienal, que chegavam ao ponto de, praticamente, dizer o contrário do que estava de fato sendo dito no ensaio do curador. Vejamos, por exemplo, que nessa entrevista Pérez-Oramas afirma que não se pode tratar a arte contemporânea como a moderna, porque a arte moderna não era discursiva e a contemporânea sim, o que, sem dúvida, agradou aos artistas contemporâneos que convertem sua vida numa cruzada contra a “fetichização formalista” do seu trabalho. Mas a presença na bienal de uma proporção considerável de não artistas, não contemporâneos e/ou não discursivos é a forma que podemos perceber, enquanto espectadores, que alguma coisa está sendo dita nas entrelinhas.

Em um e-mail, Pérez-Oramas explicitamente recomenda não nos atermos às fontes baseadas em erros de interpretação das suas palavras. A respeito dessa declaração, o curador esclarece que não tem interesse no hermetismo extremo associado à arte moderna, mas também não o tem na arte que se apresenta como linguagem ordinária¹³¹. Pérez-Oramas não reconhece o discurso como simples ve-

ículo para “falar” de qualquer coisa. O que ele observa em seu ensaio curatorial é que a liberdade do artista contemporâneo para falar a respeito de qualquer coisa está fundamentada, paradoxalmente, na liberdade que os artistas modernos ganharam para si mesmos à força de rejeitar qualquer forma de discursividade. O formalismo que a modernidade reivindicou foi substituído pelo discursivismo, que faz do discurso “valor puro (nem de troca nem de uso)”¹³². Desta forma, Pérez-Oramas chama a atenção para o fato de que os discursos contemporâneos “continuam sendo devedores das tradições formais que seus mesmos conteúdos contestam”¹³³.

Mas qual é essa tradição formal, da qual os discursos contemporâneos são devedores? Demos uma olhada. A bienal resgata a fórmula latina do *ut pictura poesis* num momento em que os artistas retomam esta equivalência por meio de práticas que se centram na primazia da linguagem¹³⁴. Mas parece-nos que o curador-poeta é perfeitamente consciente de que, na fórmula clássica que ele cita, o que tem primazia não é a linguagem, mas o *fantasma*. A equivalência entre pintura e poesia no *ut pictura poesis* se explica exatamente por meio dessa primazia do fantasma. Segundo Giordano Bruno, especialista nesta fórmula, um pintor não só pinta a tela, senão que também é “pintor de imagens interiores da memória”¹³⁵. Neste sentido, o poeta é igualmente pintor, na medida em que ele é também criador de imagens interiores, vivas, prenhes de palavras, isto é, de fantasmas. O filósofo também pode ser considerado, nesse sentido, um criador de imagens, pois o intelecto é de natureza fantástica e isso implica que ele deve ser também um “pintor do espírito”¹³⁶.

O discurso não deve ser tabu, mas aquilo que chamamos “discurso” com tanta leveza é uma maquinaria complexa ligada às artes perdidas da retórica e da poética. Dizer focar em práticas artísticas que dão primazia à linguagem é o pretexto perfeito para reavaliar as relações de poder (os vínculos) que existem entre as imagens e as palavras: o pretexto perfeito para evidenciar que faltam peças do quebra-cabeças. Como bem diz o curador, no *ut pictura poesis* “toda palavra tem por iminência uma imagem, que serve de fundação” e “toda imagem tem por iminência uma palavra, que lhe serve de ressonância”¹³⁷. Este é sem dúvida um dos pilares fundamentais da mnemotecnica bruniana, baseada nessas “iminências” e “ressonâncias” que estamos chamando aqui de “fantasmas”.

Aventou-se que Pérez-Oramas queria repensar as práticas conceituais a partir desta fórmula clássica, mas deve ser notado que essa não é a tradição na qual se baseou a arte conceitual. Fazia tempo que o fantasma da equação tinha sido eliminado, o que convertera a articulação entre discurso e obra em uma operação forçada. A mnemotecnica bruniana ensinava a construir uma memória artificial composta de fantasmas. Nesse sistema, os fantasmas são codificados e organizados em complexas arquiteturas (igualmente fantasmáticas¹³⁸). Esta mnemotecnica, fundamentada, em grande parte, no

128 CYPRIANO, Fabio; GRINSPUM, Ferraz. “Bienal deve estar entre mercado, feira de arte, e museu, diz Pérez-Oramas”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 4 set. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1146323-bienal-deve-estar-entre-mercado-feira-de-arte-e-museu-diz-perez-oramas.shtml>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

129 Cf. *Ibidem*.

130 *Ibidem*.

131 Como o curador diz em um e-mail: “Creo que se trata de un error de interpretación de mis palabras, que tu propia experiencia de la Bienal te lleva a constatar, justamente: no me interesa el arte que hace recurso de los lenguajes ordinarios, tampoco necesariamente un arte que se plantee manifestarse como un idiolecto a-tribal y hermético. Entiendo que la especificidad del arte consiste (al menos en el régimen al que historicamente pertenece) en producir una transformación en los lenguajes que, hasta cierto grado, necesariamente, los ‘excepcionales’ [...]. Como bien lo anotas, nuestra Bienal abundó en estos artistas (que

enumeras) y en esas excepcionalidades”. E-mail enviado à autora desta tese em 19 jul. 2013.

132 PÉREZ-ORAMAS, Luis. *La inminencia de las poéticas*. Op. cit., p. 12.

133 “É sobre este privilégio de liberdade total – conquistada em paralelo com o desmantelamento de todos os discursos objetivos na arte – que os artistas contemporâneos, ávidos de discursividade, explicitamente anti-modernos, praticam, usam e abusam da arte do comentário, sem limitações ou condicionantes”. *Idem*, p. 15.

134 Cf. Apresentação do curador Luis Pérez-Oramas aos cinco livros editados Coleção Bienal da Editora Hedra, p. 9. (Texto presente em todos os cinco volumes da coleção.)

135 CULLIANU, Ioan P. Op. cit., p. 103.

136 *Ibidem*.

137 Apresentação do curador Luis Pérez-Oramas aos livros editados Coleção Bienal da Editora Hedra, p. 11.

138 Note-se que fantasma e fantasia tem a mesma raiz e estão aqui relacionados por essa proximidade.

poder das imagens, foi considerada pelos protestantes essencialmente idólatra e, portanto, amoral. Para combatê-lo, Petrus Ramus criou um outro modelo mnemotécnico protestante que outorgava total prioridade à linguagem, eliminando a imagem e, com ela, o fantasma que mediava a “*pictura*” e a “*poesis*”. Como conta Frances A. Yates em seu trabalho sobre a arte da memória, Ramus criou um método baseado no esquema¹³⁹, no qual as informações eram dispostas em “ordem dialética”. As informações gerais ocupavam o lugar mais importante e a partir daí surgiriam as informações mais específicas em ordem descendente. Uma vez que tudo estava no lugar certo, o esquema era memorizado.

Lembremos que o argumento principal de Ramus contra as fantasmagorias interiores é de ordem religiosa: o que subjaz é a proibição bíblica de fabricar ídolos. Nesse sentido, a concepção da arte enquanto operação discursiva que dá primazia à linguagem pode ser vinculada ao afastamento de um sistema idólatra baseado na relação próxima de palavras e imagens. Pode-se objetar que na arte conceitual e na arte em geral há imagens: mas o problema não é a falta de imagens e sim a erradicação do fantasma nessa mediação entre “*pictura*” e “*poesis*”, pois o fantasma é esse fluxo entre ambas, fluxo que foi impedido pela amputação da imagem nessa equação. Assim, a volta da imagem para a equação não necessariamente contribui para a volta do fantasma, do mesmo jeito que a volta de um braço amputado para o corpo não contribui necessariamente para o funcionamento deste. O resultado é que as imagens comentam os discursos e os discursos servem para comentar as imagens sem que necessariamente haja uma ressonância.

O que acreditamos que Pérez-Oramas tenta fazer é reconectar imagem e discurso: “reavivar” o fantasma. Este exercício não significa traduzir imagens em palavras e palavras em imagens numa equivalência literalista (como acontece em *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth). Nas palavras de Pérez-Oramas, “a enunciação não é um texto, nem um dizer, nem um estado fixo da linguagem; a enunciação é um ato, um agir da língua no ato de materialização temporal”¹⁴⁰. Como poeta, Pérez-Oramas rejeita especificamente a redução do discurso a uma operação de “branding”¹⁴¹ ou a um “comentário sobre”. Os discursos devem se reinventar, diz o curador, “da mão da velha retórica e da antiga poética, num espaço que nem os banalize nem os explore”¹⁴². Assim, “não se trata de não dizer, nem de impor restrições ilegítimas à liberdade de dizer” mas sim de “aprender a dizer de novo com os seus infinitos arsenais”¹⁴³.

Esse é um passo à frente, mas também, como o passo que dá Bruno Latour, é um passo que transcende tanto modernidade quanto pós-modernidade e se imbuí de um espírito pré-moderno. No seu ensaio sobre a bienal, Pérez-Oramas fala especificamente “da velha retórica e da antiga poética”, assunto pouco “sexy” que claramente não atraiu a atenção da mídia. A bienal inteira se propunha como um enorme *Atlas Mnemosyne* ao mais puro estilo warburgiano; estilo que se inscreve, por sua vez, numa tradição mnemônica ligada ao *ut pictural poesis* baseada nas teorias de Giordano Bruno. O kit do educativo reforçava essa impressão se propondo como um jogo vincular composto de imagens e frases poéticas. E o ensaio do curador é um exemplo de como este tenta não apenas *falar* desses assuntos, mas corporificá-los por meio do seu texto, fugindo do discurso transparente que confia banalmente numa correspondência simplista entre imagens e palavras.

139 Ver “Ramism as an art of memory”, em YATES, Frances A. *The art of memory*. London: The Bodley Head, 2014.

140 PÉREZ-ORAMAS, Luis. *La inminencia de las poéticas*. Op. cit., p. 22.

141 Idem, p. 4.

142 Idem, p. 16.

143 Idem, p. 15.

Talvez sempre tenha havido palavras associadas à arte; a questão não é essa, mas *como* elas se relacionavam com as imagens. Pérez-Oramas, ele mesmo poeta, resgata nesta bienal essa outra mnemotecnia perdida e propõe uma reescritura do paradigma conceitual ao passo em que rejeita a ideia modernista de uma imagem total que não precise de nenhuma forma de discursividade. O trabalho feito nesta bienal tem a ver com repensar o que significa o “discurso artístico” à luz de um paradigma eminentemente pré-moderno e, aliás, mágico.

2.8 - PRÁTICAS CURATORIAIS DERIVADAS DA PESQUISA

Ao longo do capítulo, examinamos alguns comportamentos curatoriais que confrontam, com maior ou menor fortuna crítica, o espinhoso assunto do mágico. Por isso, para sermos justos e porque nos vemos obrigados a vincular pesquisa e prática, não podemos deixar de mencionar nossas incursões nesse lamaçal.

O que tentamos em nossos experimentos curatoriais foi deixar algum lugar para a sombra fugir quando, obrigados por convenções comunicacionais, tivermos que jogar uma luz banal sobre tal ou qual obra, artista ou ideia. Os editais, as notas de imprensa e a formulação dos projetos em face de seu financiamento e realização, exigem que certas coisas sejam enunciadas de forma compreensível e, inclusive, simplista. Mas se a luz da operação comunicacional, reduzida ao seu mínimo denominador comum, não pode ser evitada devemos, pelo menos, deixar espaços para que as sombras continuem vibrando nas entrelinhas do projeto.

As peças, os artistas, seus territórios existenciais: eis os pratos que conformam o banquete do curador antropófago. Assim, as peças serão selecionadas por sua potência viva, não por sua capacidade para se referir a um mundo mágico de forma explícita. Muitas pessoas inferem que nosso interesse pelas bruxas implica, necessariamente, um interesse por certo tipo de artista muito específico: mulher ou trans, com tendências performáticas e aparência de sacerdotisa. Assim, nos encontramos, uma e outra vez, em situações em que é necessário justificar porque *não* nos interessa o trabalho de Marina Abramovic. Se, cansados dessa referência, escolhemos eliminar a bruxa da equação e apresentamos nossa pesquisa como o estudo das relações entre arte e magia, provavelmente deveremos também nos desvincularmos de outro *guru* que, junto à Abramovic, ilustra a compreensão do mágico hoje: Alejandro Jodorowsky.

No capítulo seguinte, nos aprofundaremos na problemática de “ilustrar” o pensamento mágico por meio de artistas específicos. Pode parecer que a única forma de se revincular a uma dimensão mágica na arte é vestir chapeuzinhos pretos de ponta, apunhalar cristos e se ungir em sangue. Mas, como temos visto neste capítulo, longe de serem sinais claríssimos de que o assunto sob tratamento é “o mágico”, acreditamos que esse tipo de comportamento pode simplesmente representar ou ilustrar clichês que se constroem sobre os mesmos preconceitos contra os quais eles pretendem se rebelar. Eis o motivo que nos impulsiona a agir com precaução e evitar, na medida do possível, esse tipo de ilustração dos clichês mágicos.

Muitas pessoas repararam num certo componente sinistro das duas exposições sobre as que vou falar aqui: *Abrakadabra*, realizada na Galeria Jaqueline Martins no final de 2015, e *Miniaturas, maquetes, vodu e outras projeções políticas*, realizada na Blau Projects, em 2017. Os dois projetos foram uma extensão desta pesquisa doutoral. Nas duas exposições, tentou-se produzir um sutil desconforto face às restrições dos monótonos cubos brancos, que dificilmente permitem a interferência das sombras. Em projetos expositivos anteriores, que só mencionaremos brevemente, por não apresentarem uma relação evidente com o assunto da pesquisa, também se partia da mesma vontade de desestabilizar sutilmente o olhar do espectador. Por exemplo, na exposição *Luz de gás (Gaslight)* cinco obras de cinco artistas desapareciam na escuridão. Duas dessas obras (um vídeo e uma projeção sobre vapor de água, de Ernesto Paniagua Gómez-Plata e Gabriel Rossell-Santillán, respetivamente) emitiam luz própria, enquanto as outras três obras (de Alicia Marsans, Kina Marull e Jordi Mora Huguet) ficavam nas trevas, apenas iluminadas pelas outras obras e aguardando que o espectador jogasse a luz da sua lanterna elétrica, disponível na porta. A escuridão era um comentário sobre o lugar do próprio espaço expositivo no circuito da arte, mas também servia para refletir sobre o exercício de procurar arte em condições de visibilidade adversas.

Num projeto anterior realizado em conjunto com a curadora mexicana Carmen Cebreros Urzaiz, desenvolveu-se um áudio-guia para um museu em Londres que poderia ser catalogado perfeitamente como gabinete de curiosidades. Tratava-se do Sir John Soane's Museum, um particular *"wunderkammer"* fundado por um importante arquiteto neoclássico em sua própria casa. A particularidade desse museu é que ele é uma espécie de palimpsesto, para o qual o padrão de áudio-guia linear, com o qual estamos acostumados, não servia. O Sir John Soane's Museum pula diretamente do neoclassicismo para o pós-modernismo e, ao mesmo tempo, é profundamente barroco. Assim, nosso projeto se propôs como uma camada adicional, uma homenagem à própria constituição do museu enquanto *"wunderkammer"* inesgotável, cheio de sombras que possibilitam o encontro com o "duende". Do mesmo modo que no MJT, ao redor do Sir John Soane's Museum se ergue uma comunidade secreta de arquitetos, historiadores, artistas, filósofos e diletantes que veneram o lugar. Assim, pedimos para fãs, crentes e entusiastas nos contarem uma história sobre o seu canto preferido do museu. Tentava-se acordar o olhar do espectador por meio de uma espécie de busca ao tesouro, que se produzia dentro do museu com ajuda de um mapa "punctuado"¹⁴⁴ pelos áudios.

Acreditamos que, com isso, tornam-se perceptíveis as afinidades que existiam com o assunto sob tratamento, mas não podemos afirmar que esses projetos estivessem relacionados diretamente "ao mágico"; por isso focaremos nossa atenção apenas nos dois projetos mencionados: *Abrakadabra* (2015) e *Miniaturas, maquetes, vodu e outras projeções políticas* (2017), realizados nos últimos três anos em São Paulo, em paralelo ao doutorado.

2.8.1 - ABRAKADABRA

Para, na medida do possível, tentarmos alguma forma de equivalência com as outras análises, deveremos começar pelo aspecto discursivo. Segundo a nota de imprensa, a exposição pretendia

construir um percurso pela dimensão mágica do som (da palavra às ondas radiofônicas, passando pelo canto das sereias). No texto da exposição¹⁴⁵, tentou-se estruturar a narração curatorial por meio de "pousos". Cada artista servia de epicentro para um "pouso" antes do próximo voo. Mas, primeiramente, um ponto de partida era proposto; a matriz narrativa que servia de pretexto curatorial, o "era uma vez". Como se conta no texto, *"abrakadabra"* é um termo mágico de origem babilônica que, antigamente, era desenhado nas casas e no fundo das tigelas, seguindo o padrão de uma espiral. O propósito era capturar demônios que, inebriados, não conseguiam deixar de ler e seguiam o texto até ficarem imobilizados no meio da espiral. A partir dessa ideia – que colocava palavra escrita, som e desenho no centro de uma operação de invocação demoníaca –, um breve devaneio teórico conduzia o leitor para a ideia de uma "linguagem oculta do espírito universal" ligada à linguagem e ao som.

O que não se queria, porém, era que a montagem fosse uma exposição de "arte sonora", embora o rótulo ter sido inevitável e mesmo servido a um propósito estratégico. Havia arte sonora sem dúvida mas, em retrospectiva, vemos cada vez mais nitidamente que a ideia de possibilitar uma viagem pela dimensão sinistra e inexplicável do som foi mais importante na construção curatorial. Percebemos que, apesar do rótulo, muitas pessoas se sentiam profundamente desorientadas, o que por uma parte era desanimador, mas por outra demonstrava que aquilo se parecia mais com um convite para um voo noturno do que com um mostruário de arte sonora. De fato, a construção discursiva do texto deixava bastante a desejar, pois pretendia apenas convidar para uma experiência, oferecer algumas referências poéticas que servissem de apoio ao espectador. Assim, os segmentos do texto dedicados a cada uma das obras e artistas são continuações desse devir em que se fala do som como canal para a comunicação com o além (Mario Ramiro) ou com a natureza (Fina Miralles), da dimensão paranormal porém escultórica do som (Bruno Palazzo), do canto das sereias (Marisa Pons), das palavras de amor enquanto vínculo mágico (Loreto Martínez Troncoso), do papel dos sons medonhos nas narrações de terror (Raquel Stolf), da impossibilidade do discurso abranger a morte (Stuart Brisley) e do som como realidade emocional para além de padrões binários (Kina Marull). De alguma forma, a exposição acabava aqui – porque aqui acabava a narração. Mas havia ainda um vídeo de Milan Grygar que servia de ponto final ao texto. No vídeo, o artista dirigia, com sons, um exército de autômatos que saíam de uma cartola de mago. Com essa obra, fechava-se nossa espiral, pois lá o



Vista do andar superior da exposição *Abrakadabra* na Galeria Jaqueline Martins.



Vista do térreo da exposição *Abrakadabra* na Galeria Jaqueline Martins.

144 "Palavrão" inventado a partir da definição de "punctum" de Roland Barthes.

145 Ver anexo.



Fina Miralles, *Paraulas a l'arbre*, 1975.

abrakadabra da magia ancestral virava o abracadabra da mágica cênica e vice-versa, revelando um mecanismo comum que era posto em prática pelo artista.

Para produzir um estranhamento entre a “tag” da exposição (arte sonora) e a sua realidade oculta, fizemos questão de colocar algumas obras totalmente silenciosas e inertes na exposição (as fotos de Fina Miralles ou o desenho a lápis de Stuart Brisley). Também quisemos trazer dois vídeos (de Stuart Brisley e Milan Grigar) que não poderiam entrar, estritamente, na categoria de arte sonora. A ideia era desafiar sutilmente a expectativa do espectador em encontrar “arte sonora”, ao mesmo tempo em que se convidava para uma viagem. Nossa preocupação curatorial aqui não era com o rótulo, mas com a confecção de um ambiente discursivo instigador e sutilmente tenebroso onde não fosse preciso que ninguém usasse chapeuzinhos pretos de ponta ou se ungissem em sangue de boi para evocar e invocar as possibilidades e realidades mágicas – muitas vezes incrivelmente sutis – do som.

2.8.2 - MINIATURAS, MAQUETES E VODU

A proposta de realizar uma exposição que explorasse o potencial mágico da miniatura surgiu de uma conversa sobre maquetes com o artista Renato Maretti. Na conversa, contrapúnhamos a ideia de Maretti de intervir numa maquete de um grande empreendimento predial à minha visita ao Museu Bispo do Rosário, onde me deparei com toda uma série de modelos miniaturizados. No texto do projeto, citava como ponto de partida aquela conversa e também como as pequenas cavaliças, galinheiros e cercas produzidas por Bispo nos remeteram às maquetes fúnebres mesopotâmicas e egípcias.

Diz-se que esse tipo de maquete era pensada para servir ao defunto na próxima vida, como uma espécie de garantia de este ter, no além, o mesmo status que teve em vida. Mas cabe também uma compreensão menos literal, que exploramos no texto curatorial. A maquete, diz Lévi-Strauss¹⁴⁶, é uma forma de entender o mundo sem despedaçá-lo. Desse modo, a maquete seria uma forma de abranger o mundo do defunto, sua vida passada. Por outra parte, a redução de escala e a mimesis são traços



Bispo do Rosário, Maquete, Museu Bispo do Rosário.



Bispo do Rosário, Maquete de gado cercado, Museu Bispo do Rosário.

característicos de um tipo de objeto de grande relevância para a cultura cristã, com muito protagonismo no Nordeste do Brasil: o ex-voto. Os ex-votos são imagens votivas que, segundo Didi-Huberman¹⁴⁷, caracterizam-se por ignorar a ruptura entre o paganismo e o cristianismo. Representam uma doença de forma matérica, plástica e geralmente são realizados em materiais fáceis de modelar, como cera ou madeiras moles. O ex-voto tem forma de desejo, forma de reza e de sintoma, pois o que o fiel modela é aquilo que lhe faz sofrer e aquilo que deseja que se transforme, alivie, cure ou se converta.

Na exposição, brincamos com a ideia de que talvez os modelos reduzidos fossem sempre, de alguma forma, “projeções” ou “trabalhos”: talvez todos teriam uma dimensão de ex-voto. A miniatura permite abranger problemas enormes, eliminando as distâncias entre o micro e o macro e condensando processos históricos extremamente complexos. A dimensão infantil e lúdica, própria da miniatura, permite vestir praticamente qualquer coisa com uma bela pele de cordeiro, mas ao mesmo tempo esse ar de casa de bonecas intensifica seu efeito demolidor.

Para ressaltar o vínculo das obras com as maquetes e as miniaturas, insistimos em fazer uma exposição quase exclusivamente “de chão”. As obras ficaram pousadas sobre o chão, com exceção das roupas para pássaros patagônicos (*Ajuar para conquistador*) de Mónica Giron e seu *Neocriollo de bronze*, que exigiam ser colocados a uma certa altura. O *Neocriollo* devia ficar à altura da cintura, para poder ser manuseado pelos espectadores e segurado nas mãos. As três blusas de lã para pássaros ficaram na parede, mas, inclusive neste caso, resolvemos colocá-las por baixo do que teria sido a altura padrão para sustentar um clima expositivo que dependia muito do chão.

As “Pipocas” de Débora Bolsoni também foram imprescindíveis para sustentar tal atmosfera, pois não só não tinham uma localização precisa no espaço, como ficavam jogadas pelo chão criando uma interferência constante e um incômodo considerável que culminava quando o espectador, inadvertidamente, pisava em alguma delas, descobrindo que eram de cerâmica. Nos dois pontos mais afastados do retângulo branco e em diagonal, colocamos os dois volumes totêmicos que iriam definir a distribuição espacial da exposição, isto é, a maquete de Renato Maretti e o “Impenetrável” de barro e tijolo de Martin Carrizo. As duas obras foram produzidas para a exposição junto com a reprodução da catedral de açúcar de Gabriel Rossell-Santillán, que era o terceiro volume arquitetônico da exposição.

Sem dúvida, o processo curatorial envolvido nesta exposição teve muito a ver com a forma de seu surgimento: em uma conversa com um artista que foi imprescindível para a realização do projeto. Por outro lado, a maior parte do orçamento



Mónica Giron, *Neocriollo de bronze*, 2009.



Débora Bolsoni, *Pipocas*, 2008.

146 Ver nota de imprensa no anexo.

147 Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.

foi investido em passagens de avião e produção de obra. Nesse sentido, esperamos poder continuar investindo em conversas, passagens de avião e produção de obras, pois essa é sem dúvida a chave de acesso para uma dimensão muito mais vibrátil da prática curatorial. Não temos a menor dúvida de que sem a presença dos artistas em São Paulo e sem a convivência que se deu durante as três semanas prévias à abertura, a exposição resultante teria sido um vago simulacro do que foi.

A corporeidade do display não foi dada apenas pela presença das obras, mas também pela presença dos artistas. Essa convivência não foi “discursivizada”, pois, como disse Rolnik em relação à antropofagia, “o efeito da presença viva não pode ser representado ou descrito, mas unicamente expresso, num processo que requer uma invenção que se concretiza performaticamente: uma obra de arte, mas também uma forma de ser, de sentir, de pensar, uma forma de sociabilidade, um território existencial”¹⁴⁸. As linhas de tempo de cada corpo-ovo se entreteceram na tecelagem já proposta do projeto, que serviu de marco a uma certa atmosfera expositiva criada pela interação dessas anatomias humanas e não humanas.



Vistas da exposição *Miniaturas, maquetes, vodu e outras projeções políticas*, em Blau Projects.

148 Ver nota 77 deste Capítulo.

2.9 - QUANDO A MAGIA FICA NA MODA

Enquanto isso, continua a sintomática escalada da visibilidade dos assuntos relativos ao “mágico” com projetos curatoriais como *Black Mirror: magic in art*, curada por Dominic Shepherd, na Arts University de Bournemouth; *Cale, cale, cale! Caale!!!*, curada por Juan Canela, na Tabakalera de San Sebastián; *Ver e (re)velar: usos y representaciones de lo inexplicable*, curada por Manuel Oliveira, no MUSAC de León; *A to Z: abracadabra to zombies*, curada por Danielle Avram para a Pollock Gallery, em Dallas; ou *Block mágico*, curada por Soledad García y Brandon LaBelle no Museu de la Solidaridad Salvador Allende, em Santiago de Chile; para citar apenas alguns projetos mais ou menos recentes. Na última bienal de Veneza, o pavilhão da Itália, curado por Cecilia Alemani, abrigou um projeto inspirado no trabalho, com mesmo título, do antropólogo italiano Ernesto de Martino: *Il mondo magico*.

Também continuam a surgir projetos menores, ou menos visíveis, imbuídos de uma perspectiva pós-colonial e de uma certa ecológica, ao redor de assuntos ligados ao mágico. Citaremos, como exemplo, *Lo invisible, lo común, lo mágico: espacios y conocimientos colaborativos entre África y Europa*, que teve lugar entre 2016 e 2017, entre o Senegal e a Espanha; e o *Museu encantador*, uma exposição curada, produzida, e coreografada por Rita Natálio e Joana Levi, onde se pensa o encontro de Brasil e Portugal (sua história colonial) em termos de encantamento, que teve lugar em São Paulo em 2015.

Por outra parte, três programas relacionados com a arte contemporânea escolheram dedicar ciclos de podcast relacionados ao universo do mágico e do maravilhoso. *Raw material*, um programa do San Francisco Museum of Modern Art, dedicou sua primeira temporada (curada e produzida por Ross Simonini) a artistas que trabalham com o desconhecido¹⁴⁹. El Estado Mental, uma plataforma multimídia espanhola, lançou *En la zona*, programa em que pessoas variadas foram entrevistadas – dentre elas, o sacerdote Pablo D’Ors, o xamã shipibo Guillermo Arévalo Valera, o filósofo e psicólogo Javier Esteban e os antropólogos Carlos Suarez, Alejo Alberdi e Héctor Márquez¹⁵⁰, além de nossa própria apresentação sobre pensamento mágico¹⁵¹. Mas, o fenômeno que merece maior destaque aqui é, sem dúvida, o *Miracle marathon*, organizado por Hans Ulrich Obrist, juntamente com Sophia Al-Maria, na Serpentine Gallery de Londres. Depois da maratona de 2014, sobre a extinção relacionada à crise ambiental, e da maratona sobre a transformação, de 2015, o assunto de 2016 focou no sagrado, no ritual, e no pensamento mágico, com o objetivo de “repensar como o imaginário pode predizer o futuro e ter um papel nele”. A maratona foi acompanhada de um programa de podcasts, “uma série de milagres em forma audível”¹⁵².

Se a análise dos vários modelos curatoriais que apresentamos serve de algo, fica claro que o formato da maratona de milagres apresenta alguns probleminhas. De qualquer modo, parece que se Hans Ulrich Obrist e a Serpentine estão por trás de um evento cujo foco é o mágico, podemos afirmar, sem medo, que o retorno do mágico está em um ponto culminante. Em suma, há indícios de que a magia começa a ser percebida como um assunto relevante no âmbito da arte contemporânea, mas será que os canais oficiais da arte contemporânea reconheceram, por fim, sua filiação com uma onto-epistemologia mágica ou será que tudo isso permanecerá como uma moda passageira?

149 Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/raw-material/>>. Ver “season 1”.

150 Disponíveis em: <<https://elestadomental.com/radio/en-la-zona>>.

151 Disponível em: <<https://elestadomental.com/radio/en-la-zona/pensamiento-magico>>.

152 Disponíveis em: <<https://radio.serpentinegalleries.org/series/miracle-podcasts/>>.

3 FIGURAS PARA A CONSTRUÇÃO



Regina de Miguel, *Voices of Vanishing Worlds*, 2013.

**DE UMA NOVA
(MAS SOBRETUDO VELHA)
TEORIA ESTÉTICA**

A magia, dizem as bruxas,
é uma arte.

ISABELLE STENGERS, *REATIVAR O ANIMISMO*.

Para não dificultar o trabalho do leitor, no capítulo anterior focamos nosso olhar em uma série de projetos curatoriais para nos aprofundarmos nos preconceitos existentes na cultura ocidental em relação à magia. Ofereceremos agora uma satisfação ainda maior ao leitor pois, ao longo do doutorado, inúmeras pessoas pediam que déssemos nomes de artistas específicos (“*mas sobre quais artistas você fala?*”), algo a que nos negamos, repetidamente, a providenciar. Os motivos para tal resistência serão vistos brevemente na sequência. No entanto, para consolo de todos, este capítulo também contém nomes, porém gostaríamos de ressaltar, desde já, que eles não configuram o foco principal deste trabalho.

O conjunto (não o “assunto”) que viemos estudando nesta tese doutoral é, como qualquer conjunto, de natureza mista. Propusemo-nos trabalhar na encruzilhada entre a bruxa e o artista, entre a magia e a arte; mas, não por isso, o ser resultante tem “um pouco disso” e “um pouco daquilo”. Lembremos que um híbrido não é um ser composto de essências. Um híbrido não pode ser separado em partes que serão, depois, pesadas, mensuradas e comparadas. Por isso, em nenhum caso propõe-se uma equivalência do sujeito bruxa com o sujeito artista, nem com artistas específicos. Dispusemo-nos a ir atrás de uma imagem, como um arcano do tarô, e as imagens são também seres híbridos, mistos, flutuantes no tempo e no espaço, tão inapreensíveis quanto a própria figura da bruxa.

Tal “metodologia”, que nos move a buscarmos os cheiros e os traços da besta, foi amplamente explorada na Introdução. Além das entidades protetoras que invocamos para justificar nosso comportamento, há inúmeros psicanalistas, filósofos e, claro, teóricos da imagem e da comunicação que procedem a partir da mesma lógica. Na verdade, trata-se de uma tradição que se recusa a assumir o controle total do texto, colocando-se no lugar de um médium amador que trata de invocar – e, com sorte, corporificar –, sob forma textual, os fantasmas que pesquisa. Pesquisadores “*stalkers*” que,

como no filme de Tarkovski, percorrem o perímetro da “zona”: aquela *área de estudo* que se recusa a ser um *assunto de pesquisa*.

Os sujeitos desta pesquisa não são artistas nem exposições específicas. É exatamente desse modelo que se desejava fugir, pois acreditamos que o modelo atual de produção discursiva na arte se baseia excessivamente na descrição de uma obra ou na ilustração de um discurso. A pesquisa acadêmica na área das artes se dá, muitas vezes, sob este signo. Claro que, como disse Luis Pérez-Oramas, “toda palavra tem por iminência uma imagem, que serve de fundação” e “toda imagem tem por iminência uma palavra, que lhe serve de ressonância”¹; mas, como temos visto no decorrer da análise desse projeto curatorial, essa relação vincular – bastante complexa – tem sido simplificada ao longo dos séculos até ser reduzida a uma correspondência forçada entre “as palavras” e “as coisas”².

Na área das artes, percebe-se como necessário que o assunto de pesquisa esteja vinculado à “prática” de forma descritiva. Isso faz com que o artista se veja obrigado a colocar sua própria obra enquanto ilustração de seu discurso. Evidentemente, pesquisa e prática se conectam no sentido de que confluem na mesma pessoa, mas por que forçar essa articulação? Muitos podem achar que nos revoltamos ante uma obviedade, mas gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que isso coloca o pesquisador de artes num lugar paradoxal, pois a arte é uma espécie de tapete voador translúcido por meio do qual se vê o mundo desde o ar. Desse modo, o que se vê não é o tapete e sim o mundo. Mas nos vemos obrigados, constantemente, a falar do tapete e ignorar o mundo, apesar de o tapete só existir para que possamos enxergar aquilo que ele sobrevoa.

Como ficou evidente no capítulo anterior, não temos conseguido escrever uma tese totalmente à margem desse modelo ilustrativo, exigido até certo ponto pelo contexto acadêmico no qual nos encontramos. Preferimos pensar que as exposições sobre as quais viemos falando foram acessórios imprescindíveis para a encenação de uma série de preconceitos contra “o mágico”; mas, finalmente, ficamos com a suspeita de que elas podem ser interpretadas como exemplos. Assim, nossos esforços se redobram neste capítulo, para o qual entrevistamos seis artistas com cuja obra viemos nos familiarizando nos últimos anos, escrevendo textos ou curando exposições para os mesmos.

A afinidade desses artistas com nossa pesquisa nem sempre é evidente num primeiro olhar. Em outras palavras: nenhum deles é conhecido por ser um artista que lida com “o mágico”, como Susan Hiller ou Tunga. Entrevistamos cada um deles, entretanto, colocando à prova vários argumentos desenvolvidos ao longo deste capítulo: argumentos que propõem analogias entre formas de ser no mundo vinculadas à magia e formas de ser no mundo vinculadas à arte. Esperamos demonstrar assim que nem a magia nem a arte são assuntos e sim formas de ser no mundo que muitas vezes confluem. A intenção era revelar que a presença do pensamento mágico na prática artística não se dá de forma óbvia: não se ilustra, *se corporifica*. Não queremos chamar excessiva atenção para os artistas ou para suas obras exatamente para que elas não virem “um exemplo a seguir”. Assim, usamos essas entrevistas enquanto fonte bibliográfica, para que as palavras dos artistas se misturem assim com as dos pensadores acadêmicos que têm nos ajudado na conformação deste tratado sobre magia, arte e estética.

Portanto, não se deve entender que os artistas aqui citados são exemplos de artistas-bruxas. Como temos dissemos na Introdução, “o artista” é, principalmente, um território existencial. Nem

¹ Ver nota 137 do Capítulo 2.

² Note-se que uma correspondência forçada entre “palavras” e “coisas” ou entre “arte” e “discurso”, de fato, reafirma a distância ontológica entre elas.

todos os artistas profissionais transitam por ele ou se instalam lá. Nesses termos, a bruxa poderia ser descrita como uma espécie de espectro que atravessa aquele campo. Às vezes uma pessoa que vaga pelo território “artista” chega para se instalar numa caverna e descobre que a bruxa já mora nos fundos, na parte mais escura. É desse tipo de interação e convivência com o modelo mágico que estamos tratando. Para que isso fique totalmente evidente, gostaríamos de chamar brevemente a atenção para o retorno da bruxa ao panorama da arte contemporânea. Assim, a seção seguinte quer não só sustentar nossa tese de que está em curso um “revival” da magia na arte, mas também servir de exposição dos problemas que a *ilustração* de tipologias mítico-mágicas apresenta.

3.1 - O RETORNO DA BRUXA

Um ano depois do providencial resgate da figura do mago medieval Giordano Bruno no contexto de uma Bienal de São Paulo³, chegaram-nos informações de uma pequena – mas naquele momento audaciosa – exposição coletiva chamada *Modern witchcraft*, curada por Juan Bolivar na ASC Studios de Londres, em 2013. Nesse momento, ainda dava para pôr em dúvida esse “retorno do mágico” para a cena artística contemporânea, coisa que em 2017 já ficou bastante evidente. A exposição não só estabelecia uma relação direta entre contemporaneidade, arte e magia, mas remetia especificamente à bruxaria.

Além das obras de sete artistas contemporâneos, a exposição também trazia uma seleção de objetos do Museu Cuming e, especificamente, da Coleção Lovett de Superstições. Objetos próprios de gabinete de curiosidades, vinculados à bruxaria e ao mundo das “superstições”, ficaram expostos junto a obras de artistas contemporâneos. O texto do curador levava o título “The season of the witch”⁴, referenciando uma mítica música de Donovan, do final da década de 1960. Segundo o curador, os filmes *Halloween III – Season of the witch* e *Poltergeist* prediziam a reassombramento das tecnologias no amanhecer da era digital⁵. As tramas de filmes B de ficção científica encontram sua réplica nas realidades mais banais, como na viralização do “Harlem shake”, comparada a uma dança extática e convertida numa espécie de “praga mágica”, diz Bolivar. A pequena publicação conclui-se com um texto sobre a arte de ver o futuro numa bola de cristal: provavelmente um manual de uso da época em que as ditas bolas começaram a ser comercializadas. Colocados em paralelo, esses dois textos correspondem à montagem da exposição, que jogava com o status ambíguo de alguns objetos da Coleção Lovett de Superstições enquanto obras de arte e de algumas obras de arte enquanto objetos mágicos e *curiosités*.

Depois de alguns anos de silêncio, produziram-se outros felizes movimentos representativos do “revival” da figura da bruxa na arte contemporânea. Um dos mais significativos é o editorial da

Artsy publicado em setembro de 2016, intitulado “Why witchcraft is making a comeback in art”⁶. Nele, Izabella Scott argumenta que o paganismo é uma tendência em auge entre as artistas mulheres. Artistas com preocupações associadas ao feminismo estão se associando em conciliábulos, escrevendo feitiços e organizando oficinas sobre gênero e magia, diz Scott. Depois de um breve percurso pela história do genocídio (das bruxas), o artigo apresenta um percurso por práticas artísticas contemporâneas que referenciam a bruxaria de diversas formas. Encabeçando o texto, uma foto de uma performance realizada na segunda aparição do coletivo conhecido como W.I.T.C.H.⁷, que trabalhou durante a década de 1960 e que ressurgiu há pouco tempo. As outras artistas citadas neste artigo de Scott são Juliana Huxtable, Georgia Horgan, Issy Wood, Linda Stupart, Athena Papadopoulos e Sophie Jung.

Scott descreve o papel que a bruxa tem desempenhado na história e no imaginário ocidental. As bruxas eram as infiéis do Renascimento, diz Scott. Mas serão essas artistas as infiéis da arte hoje? Nosso interesse na bruxa enquanto estereótipo artístico tem a ver com a ideia de heresia. Heresia que, claro, se dá num contexto de caráter religioso. No caso, a religião seria a da arte ocidental, que, como toda religião, precisa de transgressão para sua sobrevivência. Mas talvez o que foi heresia ontem não o seja mais hoje. Não se pretende, com essa hipótese, negar a associação de todas essas artistas com a bruxaria. Entretanto, será que com sua inserção categórica no assunto elas não correm o risco de se tornar meras ilustrações de uma tipologia banalizada de artista-mulher-bruxa? Por que não, por exemplo, incluir um – só um – homem? Nossa preocupação é a de que não se caia em uma representação estereotipada da bruxa e, de novo, não se reduza a tradição mágico-esotérica ocidental a um clichê. Tendo em conta os séculos de mal-entendidos, o “retorno da bruxa” poderia fugir facilmente do terreno da corporificação antropofágica para o da fantasia de carnaval.

Segundo uma das bruxas fundadoras do W.I.T.C.H. original, “não pode se fazer a revolução sem uma cosmogonia”⁸. O coletivo original surgiu da desconformidade com o caráter racionalista e



W.I.T.C.H., performance ritual pelos direitos à moradia, Chicago, 2016.



W.I.T.C.H. protesto ritual na frente do Chicago Federal Building, 1969.

3 Referimo-nos à exposição *A iminência das poéticas*, curada por Luis Pérez-Oramas, sobre a qual falamos no Capítulo 2.

4 Nota de imprensa da exposição *Modern witchcraft*, ASC Studios, London, 2013. Para mais informações ver: <<http://www.ascstudios.co.uk/event/asc-gallery-modern-witchcraft/>>.

5 “If Halloween III predicts a future where ordinary consumer items are secretly tagged, another film released the same year, *Poltergeist* (1982), foresees our inseparable and growing relationship to technology and screens becoming portals to other dimensions”. Idem.

6 SCOTT, Izabella. “Why witchcraft is making a comeback in art”. *Artsy*, 6 set. 2016. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-witchcraft-is-making-a-comeback-in-art>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

7 Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell (W.I.T.C.H.), esse era o nome de um coletivo de coletivos que surgiu no final dos anos 1960 nos EUA. O primeiro coletivo de W.I.T.C.H. foi fundado em Nova Iorque em 1968.

8 MORGAN, Robin. *W.I.T.C.H. – comunicados y hechizos*. Madrid: La Felguera Editores, 2015, p. 42.

falocêntrico das lutas políticas das quais estas ativistas faziam parte. Elas foram capazes de ver que o problema não era o capitalismo em si, mas o modelo de dominação masculina que o sustentava. As relações econômicas e políticas eram, diziam as W.I.T.C.H., também relações de gênero. Ativismo político, espiritualidade e arte deram-se as mãos. Mas se sem cosmogonia não se faz revolução, como dizia Robin Morgan, então talvez precisemos de uma cosmogonia mais abrangente, que passe pela reinscrição da bruxa numa tradição mais ampla do que uma espécie de “Halloween das mulheres bravas”. O conceito de Suely Rolnik conhecido como “subjetivação antropofágica” pode nos ajudar a pensar esse retorno da bruxa. A fórmula antropofágica tem a ver com a corporificação de “uma incontornável alteridade”⁹, que parece totalmente pertinente neste contexto. Tendo isso em mente, cabe refletir: nesse suposto retorno da bruxa, ela é devorada e incorporada por meio de um processo de subjetivação antropofágica ou o fenômeno se reduz a uma máscara do sujeito moderno? Como pode a bruxa atravessar o artista ao invés de, simplesmente, vesti-lo?

Como diz Donna Haraway em seu texto sobre o ciborgue “a blasfêmia sempre exigiu levar as coisas à sério”¹⁰. Nesse sentido, devemos nos perguntar quem são os hereges da arte; para tanto, devemos analisar os dogmas da religião artística hoje. Acreditamos ter deixado entrever alguns dos seus traços conservadores e puritanos no capítulo anterior: a religião da arte se baseia, muitas vezes de forma notável, sobre aquela luta iluminada contra a insana trindade: o Entusiasmo (a mãe), a Superstição (a filha) e a Imaginação (a espírita santa); ou nessa luta contra o caráter “idólatra” do fantasma bruniano¹¹ cuja consequência, nos dias de hoje, é o acasalamento ingênuo entre as imagens e os discursos, fenômeno sobre o qual Luis Pérez-Oramas quis chamar a atenção em sua curadoria na bienal¹².

Também Alfred Gell notou algumas semelhanças entre arte e religião. Gell afirma que “a estética é um ramo do discurso moral, que depende da aceitação dos artigos iniciais da fé”¹³. Nossa visão da estética, como será visto no próximo capítulo, é diferente da que tinha Gell, pois este tentava se desligar de uma visão moderna, “greenberguiana”, da estética, enquanto nós aderimos a uma nova virada estética que tem muito de pré-moderna. Mas coincidimos com a posição de Gell quando este afirma que onde há religião, há heresia; cabendo sublinhar que esta nem sempre é intencionada. Os hereges, muitas vezes, não têm noção de que suas práticas ou pensamentos significam um desafio à instituição, seja esta católica, protestante ou artística. O interessante dos sistemas religiosos é que, às vezes, as regras não ficam totalmente evidentes e são quebradas por pura ignorância. Por exemplo, a jornalista Sarah Thornton conta como, durante sua visita à prestigiada, e paradigmaticamente contemporânea, escola de arte CalArts, uma pergunta tão razoável quanto “O que é um artista?” obteve reações desmedidamente violentas, chegando ao ponto de ela perceber estar violando um tabu. “Você não pode perguntar isso”, diziam-lhe, “É uma pergunta estúpida”, respondiam-lhe outros. Mas, ao mesmo tempo, as razões pelas quais a pergunta lhes parecia ofensiva não eram aparentes¹⁴.

9 “Ao propor a ideia de antropofagia, a vanguarda do modernismo brasileiro extrapola a literalidade da cerimônia indígena, para dela extrair sua fórmula ética, que ocupa lugar central na cultura daqueles povos e fazê-la migrar para a cultura da sociedade brasileira como um todo. A fórmula consiste na existência de uma incontornável alteridade em nós mesmos que este ritual evoca e reitera, ao inscrevê-la na memória dos corpos”. ROLNIK, Suely. “Políticas da hibridação: evitando falsos problemas”. *Cadernos de subjetividade*, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010, p. 15.

10 HARAWAY, Donna; KUNZRUE, Hari. *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 35.

11 Ver Capítulo 2.

12 Idem.

13 GELL, Alfred. *Art and agency – an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 2013, p. 97.

14 THORNTON, Sarah. *7 days in the art world*. Londres: Granta Publications, 2009, p. 52.

É proibido responder que o artista é um viajante (Paulo Nimer Pjota¹⁵, Regina de Miguel¹⁶), um ser mutante (de Miguel¹⁷, Mónica Giron¹⁸) que oxigena a terra como o fazem os vermes (Giron¹⁹), um humano com vergonha de ser humano (Yoann Saura²⁰), um autoexilado (Giron²¹), um “*stalker*” (Débora Bolsoni²²) que paira ao redor de um território existencial (Bolsoni²³), uma forma de resistência *anímica* (Sara Ramo²⁴), um mediador ou enlaçador de mundos (Bolsoni²⁵, de Miguel²⁶), um *bricoleur* (Ramo²⁷), dirigido pela vontade e o desejo (Pjota²⁸, Saura²⁹) ou por umas “*curiositas*” inesgotáveis

15 Em um texto escrito sobre o trabalho de Paulo Nimer Pjota, traçamos uma analogia entre o artista e a figura do viajante do tempo. Entre outras coisas, baseamo-nos na tendência de Pjota à viagem – no espaço e no tempo – como fonte de inspiração.

16 Regina de Miguel, artista que foi entrevistada no âmbito deste trabalho de doutorado, faz da viagem uma forma de pesquisa. Como ela mesma explica na entrevista em anexo, ela começou trabalhando pictoricamente com a ideia de “deslocamento imóvel” e depois começou a perceber a necessidade, cada vez maior, de um deslocamento geográfico. Como se diz na entrevista, a viagem se propõe uma forma de mediunidade que serve para conectar mundos. Regina de Miguel tem realizado trabalhos a partir das suas viagens e pesquisas na Eslovênia, Chile, Ilha Decepción, entre outros lugares.

17 “Creo que el artista es un personaje que tiene la capacidad de mutar, hacer transformación de la propia vida propia y ante la adversidad”. DE MIGUEL, Regina. Ver entrevista em anexo.

18 “Mutante, sí... a la larga se reconoce como un trabajo mutante, y se reconoce bien.” GIRON, Mónica. Ver entrevista em anexo.

19 “Me gusta decir que el artista es a la sociedad lo que el gusano es a la tierra. Me parece que sirve para oxigenar el espacio social: no lo ves, pero está trabajando...” Ibidem.

20 “[...] eu gosto da definição do Deleuze, que dizia que um artista é um ser humano que tem vergonha de ser um ser humano”. SAURA, Yoann. Ver entrevista em anexo.

21 Mónica Giron veio a definir o exílio em relação à experimentação artística. Este “exílio existencial”, diz ela “sirve para experimentar, para abandonar la línea de juego del sujeto pre-establecido, o abandonar el camino pre-trazado para investigar en un área desconocida. Es también salir del perímetro en cierto sentido es salir de la frontera conocida. Experimentar así, es la capacidad de estar en el mundo no al margen sino en un formato de presente vital y creativo y compartiendo. Es como estar haciendo el mundo en el presente”. GIRON, Mónica. Op. cit.

22 Foi a partir do trabalho com Débora Bolsoni (e especificamente de uma série de desenhos que escolhemos mostrar na exposição *Pra aquietar*, na Galeria Athena Contemporânea de Rio de Janeiro) que começamos a pensar na figura do *stalker* de Tarkovski no contexto desta tese de doutorado. Quando perguntamos à Débora sobre suas viagens para “a zona”, ela respondeu “Você nunca sabe nem ir, nem voltar! Mas você vai e volta. Isso é bem angustiante. A zona é a angústia, a angústia do que não pode ser conhecido, onde você sabe que você não está sabendo e, quando muito, tem uns lapsos de entendimento nos quais você investe. Acho que a zona tem a ver com essa tentativa de mapear o trabalho; esse contorno de si ao qual você tenta dar forma, e as obras entram nesse movimento, são parte desse movimento, desse devir que é sempre super circunstancial. Acreditamos que tem a ver com sentimentos e sensações: coisas indizíveis que estão imbricadas com essa circunstância, que são imprescindíveis para dar forma ao momento”. BOLSONI, Débora. Ver entrevista em anexo.

23 (Ser artista) “é uma coisa mais existencial. Todo mundo tem o seu desafio existencial, mas talvez para o artista isso seja mais misturado com a prática profissional”. Idem.

24 (Ser artista) “Tem a ver muito com resistir. Porque na verdade sou uma pessoa mais sombria... Então sempre busquei formas de resistir. Talvez não as mais fáceis, mas aquelas nas quais eu acreditei, aquelas que me animavam. Coisas nas quais podemos nos aproximar. Eu nunca senti que a opinião, pura e simples, fosse um campo adequado para mim... Em alguns momentos de êxtase e de elevada condição humana podemos nos encontrar na ideia de justiça, de liberdade. Mas eu penso que talvez possamos nos relacionar com algo que não seja somente as ideias, ou a separação entre as ideias e a vida, mas uma mistura mais grosseira, que tenha mais a ver com pensar contando com as coisas, e, nisso sim, pensar de uma forma um pouco mais animada. É isso que ando procurando”. RAMO, Sara. Ver entrevista em anexo.

25 Em nossa entrevista, Bolsoni falou sobre animismo em termos de mediação: “eu penso nisso como uma espécie de conversa, de troca. Aí a questão da linguagem de novo. A conversa nunca está parada, só existe porque está em funcionamento. Porque a gente está compartilhando ela, ou nela. Como é que os objetos entram aí? De alguma forma todos somos atravessados uns pelos outros nessa conversa. A gente atravessa os objetos, os objetos atravessam a gente... todos somos canais nesse sentido.” BOLSONI, Débora. Op. cit.

26 “Hemos empezado diciendo que era una enlazadora de mundos, de enlaces insólitos, inesperados – ni yo misma sé muchas veces como va a operar aquello, en eso precisamente está en mi quehacer. Creo que lo definiría de esa manera”. DE MIGUEL, Regina. Op. cit.

27 “Se você me colocar num quarto e me der um jornal, uma caixa de chicletes e, sei lá, uma roupa, com certeza eu tiro proveito disso. Até acharia um exercício prazeroso. No fundo é o que eu faço [...] O ser humano sempre teve relações fortes, vinculantes, com objetos. De fato que para nos relacionarmos com o sagrado precisamos deles. Os objetos são os que mediam nossa relação com o sagrado, são o vínculo entre o que conhecemos e o que não conhecemos. Na arte, meu desejo de usar objetos vem daí... estou ligada demais aos sujeitos, então os objetos são meio terapêuticos nesse sentido. Quando eu vou para o Museu da Pampulha, e vejo todos aqueles objetos no porão, e tiro eles de lá e os reorganizo, estou pensando que todo o mundo tem seu porão: a prefeitura de Belo Horizonte, eu, você...” RAMO, Sara. Op. cit.

28 (Tem) “um prazer que vai te puxando e vai dirigindo o trabalho”. PJOTA, Paulo Nimer. Ver entrevista em anexo.

29 “Me parece que a vontade é o motor do artista. Ser artista é aceitar experimentar, errar, mas sempre com aquela vontade que às vezes te engole, como um ogro, um monstro que engole tudo. Eu encontrei isso em vários tipos de artistas, muito diferentes entre si... é um monstro que só se alimenta da tua vontade”. SAURA, Yoann. Op. cit.

(Giron³⁰, de Miguel³¹). Não se ouve muito falar sobre o artista nesses termos; mas, que o artista seja um profissional cuja função é lubrificar as roldanas da indústria cultural parece-nos uma definição excessivamente utilitária. E, no entanto, por mais terrível que pareça esta definição, nossas crenças fazem com que as respostas anteriores, que vinculam o artista com uma cosmogonia mítica, pareçam ridículas, exageradas, fora de lugar ou, em outras palavras, excessivamente entusiastas.

Neste capítulo entreteceremos as declarações desses seis artistas entrevistados com o nosso discurso de forma claramente interessada. Mas, apesar do viés utilitário³², os artistas sabem bem o que dizem, como se pode comprovar ao ler integralmente as entrevistas em anexo, o que recomendamos encarecidamente. Como já dissemos, o grupo de artistas entrevistados é muito heterogêneo; tal diferença nos ajuda a fugir da ilustração de uma tipologia, da literalidade de um “modelo mágico”. Recorrendo mais uma vez às palavras de Manuel Delgado, a magia (como a arte) não designa nada em específico, a não ser “uma forma qualitativamente singular de pensar as relações entre os seres humanos e mundo, uma atitude do espírito”³³; e era exatamente isso que nos interessava discutir com eles.

3.2 - HABITAÇÃO DE TERRITÓRIOS MÍTICOS



No filme de Andrei Tarkovski intitulado *Stalker* (1979), três personagens penetram em um território conhecido como “a zona”. A tal zona é perigosa, mas de uma forma vaga; inclusive, o próprio perímetro que a delimita é insuficiente para manter os seus mistérios sob controle. Assim como na zona, no território onde pretendemos adentrar, não se pode avançar direito, pois quanto mais reto se pretende caminhar, mais arriscada se torna a operação.

Vamos argumentar aqui que “a zona” representa uma sorte de superespaço no qual o artista ousa investir ocasionalmente: um superespaço fantástico. As metáforas espaciais abundam para falar do fantástico, ao ponto de no tratado de Gilbert Durand sobre *As estruturas antropológicas do imaginário*³⁴, o espaço ser apresentado como forma a priori da fantasia. Seu mestre, Gaston Bachelard, tem dois livros que, juntos, apontam nessa mesma direção: *A poética do devaneio* e *A poética do espaço*. Devaneio e espaço, unidos pela poética. E na poesia, como “na zona”, a linha reta não só não oferece a melhor solução como é garantia de morte.

30 “Como improviso mucho y a menudo me meto a trabajar con tecnologías que desconozco, en cada experimento artístico, en ese desconocimiento que antecede a la experiencia, tengo que vérmelas con sensaciones nuevas. Así mantengo una improvisación formal. En mi caso se puede leer como error, o como imperfección, como algo no finalizado académicamente. Yo tengo la tendencia a ponerme en situaciones en las que no sé qué va a salir, aunque el fondo, lo que subyace, es el querer entender. Y me gusta que la obra conserve esta incertidumbre”. GIRON, Mónica. Op. cit.

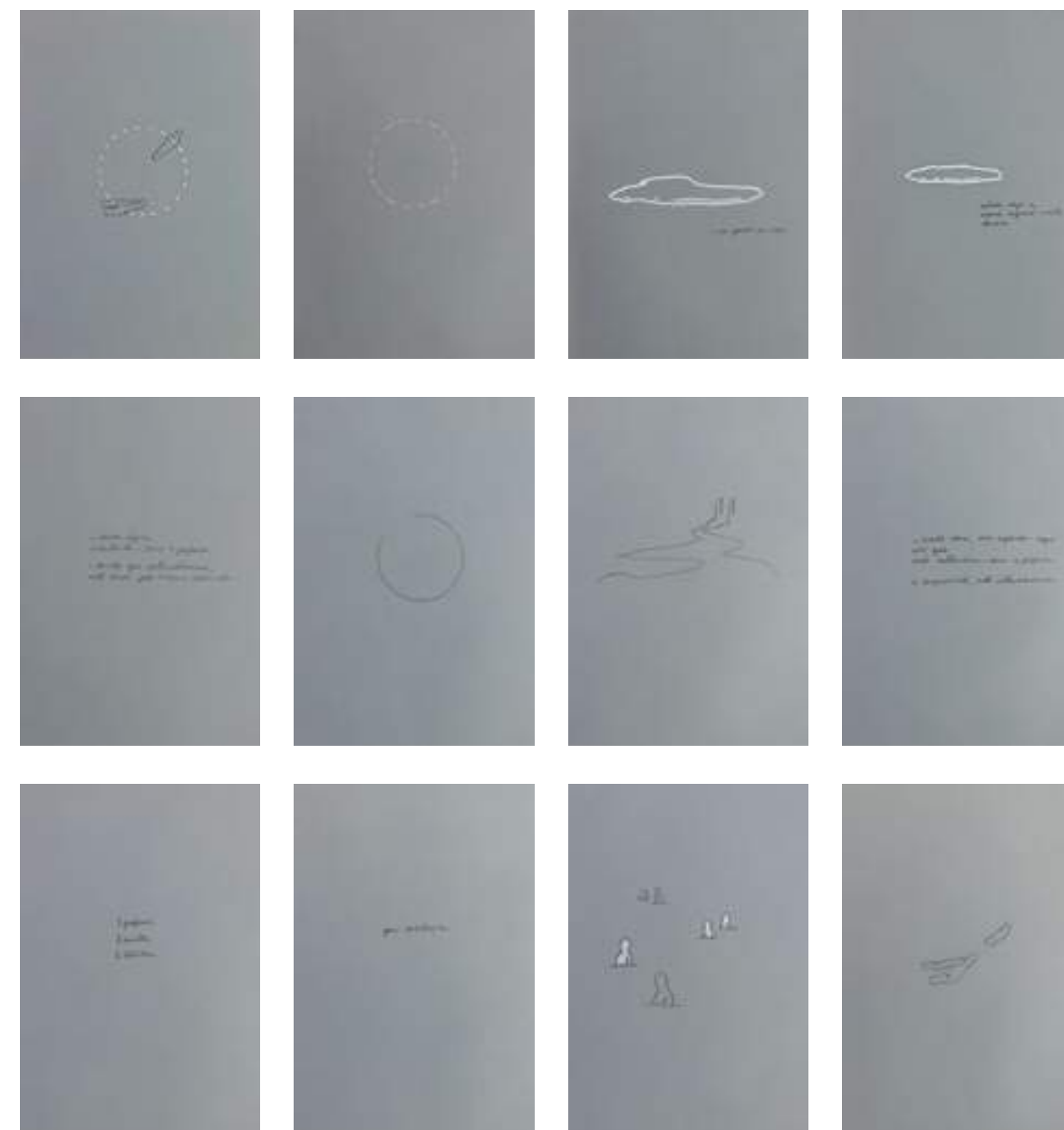
31 “Simplemente soy una persona muy curiosa [...] Siempre me pongo el reto aprender. Es una inercia un poco agotadora a veces, pero me parece importante que sea el motor de la creación. Insisto en ser una diletante... me adentro en imaginarios que desconozco, no en plan sinvergüenza, sino porque considero que no tengo que ser una experta para sentirme interesada en la astrobiología, por ejemplo”. DE MIGUEL, Regina. Op. cit.

32 Que acreditamos não pode ser negado no contexto de uma tese de doutorado.

33 DELGADO, Manuel. *La magia*. Op. cit., p. 13.

34 DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

A analogia entre este filme de Tarkovski e o território mítico no qual se adentra o artista surgiu no confronto com o trabalho de Débora Bolsoni – que tem uma série de desenhos inspirados nesse filme –, mas depois resultou ser também relevante à conversa com Regina de Miguel, que de alguma forma viaja para territórios muito parecidos com “a zona”. Por outra parte, na entrevista que se inclui no anexo desta tese, a artista argentina Mónica Giron recomenda a constante saída do perímetro do conhecido, comparando esse processo com uma espécie de exílio³⁵.



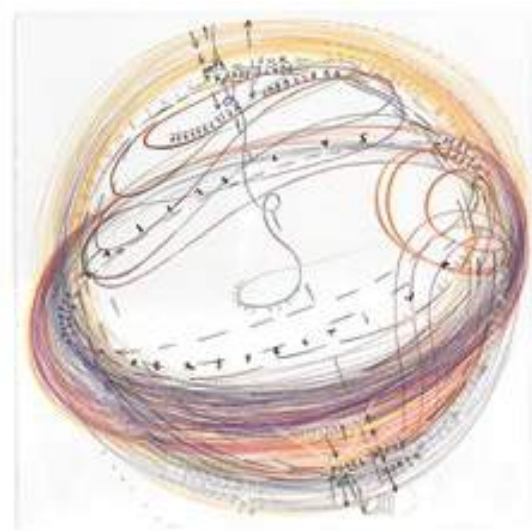
Débora Bolsoni, *Por analogia*, 2013.

35 “El exilio existencial sirve para experimentar, para abandonar la línea de juego del sujeto pre-establecido, o abandonar el camino pre-trazado para investigar en un área desconocida. Es también salir del perímetro: en cierto sentido es salir de la frontera conocida.” GIRON, Mónica. Op. cit.

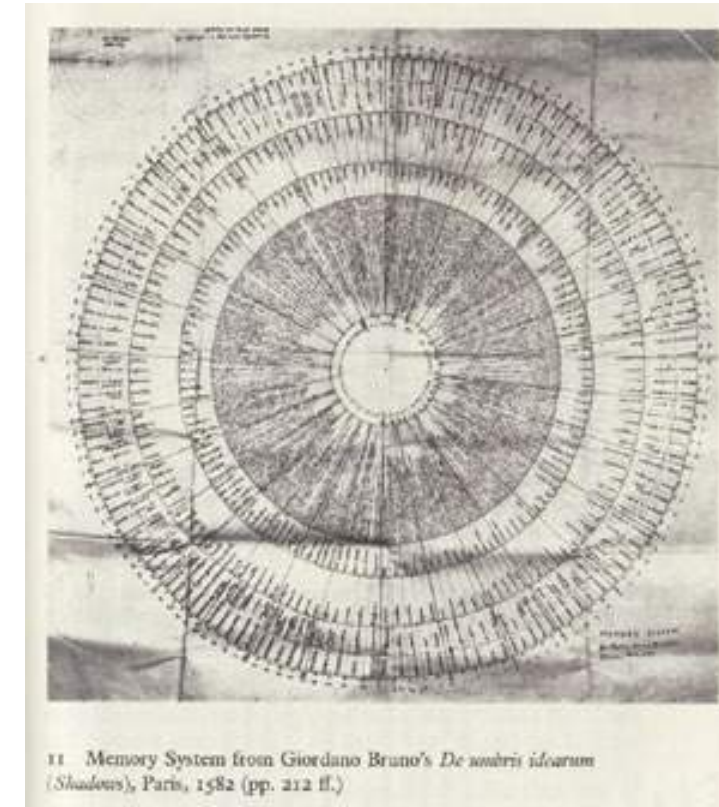
Esse deslocamento é uma das coisas que caracteriza a prática de Giron, mas também de muitos outros artistas que percebem o devaneio “centrífugo” (que foge do centro) como requisito de sua produção e ser no mundo. Seja este deslocamento geográfico – como no caso de Paulo Nimer Pjota ou Regina de Miguel – ou existencial, o devaneio leva, em muitas ocasiões, para uma heterogeneidade das formas, como é verificável nos trabalhos de Mónica Giron e de Sara Ramo³⁶; ou para a lida com diversos materiais, como o faz Yoann Saura, que descreveu “o encontro com o material” como “um caminho”³⁷. Isto faz com que, muitas vezes, os espectadores, fixos em seus próprios centros, percebam o universo criativo de alguns artistas, em sua variedade de formas, como um caos³⁸. Mas, na imobilidade do centro, se esquecem facilmente de que a arte se dá exatamente nessas incursões no anel móvel das periferias existenciais.



Mónica Giron, *Limites*, 1983.

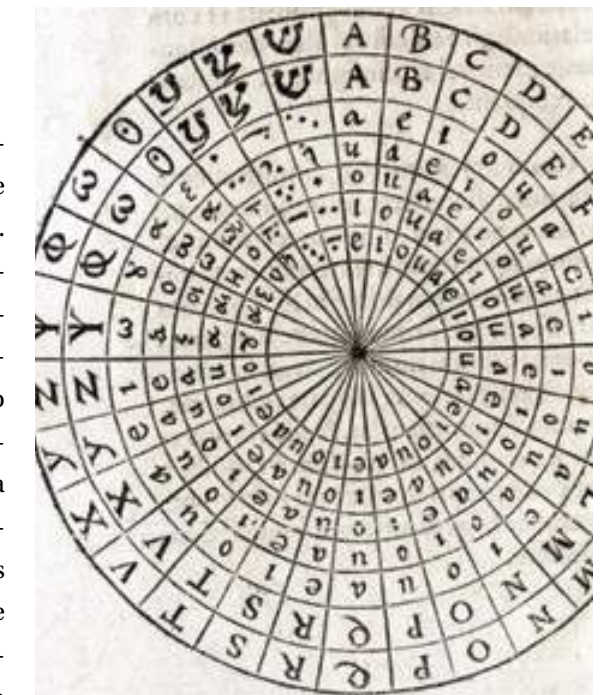


Mónica Giron, *Esquema-perspectivas*, 2015.



Giordano Bruno, diagrama mnemônico de *De umbris idearum*, 1582.

11 Memory System from Giordano Bruno's *De umbris idearum* (*Shadows*), Paris, 1582 (pp. 212 ff.)



Giordano Bruno, diagrama mnemônico de *De umbris idearum*, 1582.

Na *Odisseia*, nos lembra Hiller, o cosmos se organizava em círculos concêntricos e o território dos sonhos se encontrava num dos círculos exteriores, isto é: na periferia³⁹. O círculo é, aliás, uma figura geométrica importante no processo de desenhar o espaço fantástico. Os diagramas circulares organizados em anéis concêntricos, com os quais Giordano Bruno ia traçando a complexa cartografia do espaço mnemotécnico, não só eram formas adequadas para “descrever” a memória, senão que a memória era estruturada *por meio* daqueles diagramas pré-antropológicos, pré-estruturalistas e pré-semióticos⁴⁰. Naqueles espaços circulares iam se inscrevendo os mitos, se articulando em imagens de forma análoga às unidades míticas que Lévi-Strauss chamou “mitemas”, em sua tentativa de ressaltar a equivalência entre o mito e a linguagem⁴¹.

39 HILLER, Susan; COXHEAD, David. *Dreams: visions of the night*. New York: Thames and Hudson, 1989, p. 5.

40 Ver BRUNO, Giordano. *De umbris idearum*. Madrid: Siruela, 2009.

41 Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 210.

36 “É verdade que se você olha para meu trabalho pode pensar “mas porque ela fez isso e depois aquilo?”, e achar que as coisas podem não se relacionar, mas tudo tem a ver com o lugar ou o momento vivido”. RAMO, Sara. Op. cit.

37 “Não é sempre que você acaba escolhendo materiais por questões conceituais, muitas vezes é um passeio na floresta, ou um encontro com a cidade, ou uma conversa com um amigo. O encontro com o material é um caminho”. SAURA, Yoann. Op. cit.

38 “Se você perguntar por aí sobre Sara Ramo, as pessoas vão falar do caos, da desconstrução do cotidiano, do doméstico. Por quê? Porque o que eu faço não faz sentido numa certa epistemologia, então ele tem que ser o caos. Ou infantil, ou doméstico, ou feminino, ou absurdo... tudo o que não faz sentido epistemologicamente”. RAMO, Sara. Op. cit.

Nosso mago Alan Moore também descreve, em seu ensaio sobre magia, um território onde é de fato possível se encontrar com uma grande variedade de criaturas. Como seria essa geografia?, se pergunta Moore. Dois lugares afastados no espaço como Land's End e John O'Groats, estariam talvez um ao lado do outro, já que, em termos conceituais, eles representam os dois extremos geográficos da Grã-Bretanha. E o que aconteceria se tal mundo não fosse estanque e restrito ao indivíduo? E se fosse um mundo comum onde cada um de nós teria, como temos no mundo físico, nosso quarto, nossa casa, nosso bairro, nossa cidade? As ideias poderiam ser elementos da paisagem, tão reais quanto uma formação rochosa ou um vale, e poderiam estar habitados; poderiam até mesmo constituir pontos de encontro⁴². A ecológica mágica, que vê o mundo como um todo interligado, também se aplica ao reino da fantasia. Moore põe em prática essas teorias em seu trabalho, por exemplo no romance intitulado *Voice of the fire*⁴³, que constitui uma viagem da imaginação por um mesmo território: a cidade de Northampton, de 4000 a.C. até o momento em que o escritor se levanta em seu escritório, em 1995 d.C. O escritor vai incorporando uma série de personagens, através dos quais viaja pelo tempo, ficando, sempre, no mesmo lugar. A escrita vira assim um transe consciente que permite uma viagem por uma paisagem. “Estava encontrando o meu território” diz Moore, “me identificando com ele, tentando de alguma forma *virar* ele”⁴⁴.



Luis Camnitzer, *Landscape as an Attitude*, 1979



Mónica Giron, *6 continentes - America del Sur y Eurasia*, 2016.

O território, está nos dizendo Moore, é antropofagizado. Como diz Gustavo Buntinx, em versos que escreveu sobre Mónica Giron: “significar a terra é também incorporá-la. Fazer corpo vivo dela [...] Outra antropofagia outra”⁴⁵. Ou “devorar a Terra é também metabolizá-la. Torná-la energia própria. Ou se envenenar dela”⁴⁶.

Santiago Garcia Navarro também se debruça sobre a relação da artista com o território patagônico, do qual ela é originária (como Moore é originário de Northampton), num texto significativamente intitulado “Se fazer um corpo”, onde nota que “a questão de se fazer um corpo – por meio da obra – é ela mesma uma questão ética”⁴⁷. Isso mesmo poderia ser dito a respeito de Regina de Miguel, artista

42 Ver MOORE, Alan. “Magia: sacudiendo tus venas como un relámpago”. *El Estado Mental*, 10 jul. 2016. Disponível em: <<https://elestadomental.com/diario/magia>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

43 MOORE, Alan. *Voice of fire*. Georgia: Top Shelf Productions, 1996.

44 “I was finding my territory, identifying myself with it, trying to become it in some mad way”. HASTER, Nick. “He does it with magic”. *The Guardian*, 1 jun. 2000. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2000/jun/01/artsfeatures.fiction>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

45 BUNTINX, Gustavo. “La última menstruación de la tierra”. In: GIRON, Mónica. *Modelo de ejercicios terrestres*. Buenos Aires: ARTA Ediciones, 2016, p. 119.

46 Idem, p. 120.

47 NAVARRO, Santiago Garcia. “Hacerse un cuerpo”. In: *Mónica Giron*. Buenos Aires: ZvaletaLab, 2011, p. 138.

produtora de cartografias antropofágicas, como se percebe mais claramente nas suas obras *Decepción* (“sobre” a Ilha Decepção)⁴⁸, ou *Knowledge never comes alone* (trabalho “sobre” o Deserto do Atacama)⁴⁹. De outra forma, as práticas materiais de Débora Bolsoni e Paulo Nimer Pjota estão também fortemente marcadas pela arquitetura vernacular de entornos semiurbanos, quase sempre periféricos⁵⁰. A antropofagia do território é, neste sentido, ligada ao urbanismo e à arquitetura popular.



Mónica Giron, *Continentes de barro - America del Sur, Africa y Eurasia*, 2013-2015.



Mónica Giron, *De frente - tierras de la Patagonia*, detalhe, 1995.



Mónica Giron - com Lucas Ricco e Carol Jones, *Mundus*, 2014-2015.



Mónica Giron, *Partida*, 1991.

48 Ver mais em: <<http://www.reginademiguel.net/Deception>>.

49 Ver mais em: <<http://www.reginademiguel.net/Knowledge-never-comes-alone>>.

50 Os dois artistas mencionaram em suas respectivas entrevistas a influência da arquitetura vernacular. No caso de Débora Bolsoni, esse vernacular refere-se, pelo menos inicialmente, ao entorno da periferia do Rio de Janeiro, aos “puxadinhos” e à convivência, no âmbito doméstico, com materiais de construção. No caso de Paulo Nimer Pjota recomendamos dar uma olhada na seção do site do artista intitulada “about”, disponível aqui: <<http://paulopjota.com/about/>>.



Regina de Miguel, fotogramas do filme *Decepción*, 2017.



Regina de Miguel, fotogramas do filme *Knowledge never comes alone*, 2013.



Paulo Nimer Pjota, *South landscape with gold and my memory about Northeast*, 2016.



Duas imagens do "diário" visual de Paulo Nimer Pjota que pode ser explorado no site do artista.



Bachelard “mostrou claramente que a lógica da identidade estava estreitamente ligada à teoria euclidiana do espaço”, diz Durand⁵¹, para quem, como já dito, o espaço é a forma a priori da fantasia⁵². Assim, a constituição identitária estaria vinculada ao percurso por uma geografia fantástica. O assunto foi pesquisado por Jean-François Chevrier na exposição sobre mitologias individuais e biografias artísticas intitulada *Formas biográficas: construcción y mitología individual*⁵³, em que, como diz Manuel Borja-Villel no prólogo do catálogo, o artista vira xamã de si próprio enquanto a obra se mostra na sua qualidade de fetiche ou de corpo distribuído⁵⁴. Nesta exposição, Chevrier traça uma espécie de cartografia do próprio ato biográfico. Uma série de artistas constituem os pontos cardinais: suas lendas se erguem como as formações rochosas ou os vales que descreve Alan Moore ao falar sobre a geografia fantástica. Claude Cahun, Tadeusz Kantor, Lygia Clark, Dorothea Tanning, para citar só alguns, assumem a forma de trilhas na geografia desta exposição. Como diria Durand, “qualquer mitologia, como qualquer estudo da imaginação, vem desembocar cedo ou tarde numa geografia lendária”⁵⁵, e isso é de fato o que esta exposição consegue: dar forma expositiva a essas geografias fantásticas.

Esse seria, me parece, um dos objetivos do trabalho curatorial. Se o artista é um viajero das periferias (sejam estas tangíveis ou intangíveis) é necessário um exercício cartográfico também por parte de quem se confronta com a profusão das formas que esses deslocamentos trazem. É necessária também uma predisposição à “viagem”. E, no entanto, as itinerâncias dos artistas são, muitas vezes, percebidas como incoerências e punidas com silêncios e omissões de quem (curadores, críticos) poderia dar visibilidade a esses percursos. Bolsoni lembra, na entrevista que nos cedeu, do julgamento de um poeta em um filme de Jean Cocteau. “Por que ele está solto do tempo? Por que sua língua é universal? Por que ele pode transitar desse jeito?”⁵⁶, querem saber os juízes no filme. As obras, diz Bolsoni “entram nesse movimento, são parte desse movimento, desse devir” do poeta “solto” no tempo.

Bolsoni diz ter tentado desenhar uma cartografia desse território, transformando “os trabalhos em ícones, para fazer uma espécie de junção, para desenhar a cosmologia”. Exercício impossível, porque a zona está em movimento constante, mesmo sendo um movimento de translação, menos óbvio. É por isso que, como diz a artista, “você nunca sabe nem ir nem voltar” da zona, mas, de alguma forma “você vai e volta”⁵⁷. Aquele mundo, aquele *hyperobjeto* (no sentido definido por

51 DURAND, Gilbert. Op. cit., 411.

52 Idem, p. 398.

53 *Formas biográficas: construcción y mitología individual*, exposição curada por Jean-François Chevrier no Museo Reina Sofía (MNCARS), 27 de nov. de 2013 - 31 de mar. de 2014.

54 BORJA-Villel, Manuel. In: CHEVRIER, Jean-François. *Formas biográficas: construcción y mitología individual*. Madrid: MNCARS/Siruela, 2013, s/p.

55 DURAND, Gilbert. Op. cit., p. 413-414.

56 “Uma vez tentei desenhar um mapa da minha produção, sabe? Tentei transformar os trabalhos em ícones, para fazer uma espécie de junção, para desenhar a cosmologia... tentei! Mas depois os trabalhos continuam e não tem como fixar isso, está em movimento constante, aí desisti de fazer essa cartografia. No centro tinha o *Splash*, e embaixo tinha uma frase de um filme de Jean Cocteau que vou colocar agora num trabalho que vai ser um “livro-presépio”. O *Splash* vai ocupar o lugar de Jesus e, embaixo, a frase que diz mais ou menos: ‘Você quer ser inocentado de sua culpa ou culpado de sua inocência?’ A frase, no filme, se pronuncia no contexto do julgamento do poeta, querem que o poeta se explique: por que ele está solto do tempo? Por que sua língua é universal? Por que que ele pode transitar desse jeito? É uma das coisas que acho difícil explicar quando me perguntam por referências. Falar que Eça de Queiroz é fundamental para mim deixa as pessoas muito desorientadas, eles esperam outra coisa. ‘Como é que ele aparece na sua obra?’, se perguntam. Ou Tarkovski e muitos outros que não estão aí por nenhum motivo que tenha a ver com nada parecido à ‘relevância histórica.’ BOLSONI, Débora. Op. cit.

57 Ibidem.

Timothy Morton⁵⁸) que se constitui de uma mistura de *inobjetos* (no sentido definido por Flusser⁵⁹) e de objetos tangíveis (as obras, os corpos) tem “input” e “output”, mas, como na caixa preta de Flusser⁶⁰, ninguém sabe exatamente o que acontece no meio. Nesse sentido a zona, como diz Bolsoni, é “a angústia do que não pode ser conhecido, onde você sabe que você não está sabendo e onde, quando muito, tem uns lapsos de entendimento nos quais você investe”⁶¹.

Também Suely Rolnik se debruça sobre metáforas espaciais em seu trabalho sobre cartografia e devir. Deleuze e Guattari também já tinham escrito em termos espaciais em *Mil platôs*⁶². Apesar de eles discordarem profundamente da teoria euclidiana do espaço⁶³ enquanto arcabouço da identidade – segundo foi proposto por Bachelard e Durand –, reivindicam também o espaço como matriz identitária. Em seu “Tratado de nomadologia”⁶⁴, Deleuze e Guattari discorrem sobre o espaço liso, o espaço ilimitado, seja deserto de areia, gelo ou água, como plataforma de um devir identitário nômade. O espaço liso permite a expansão do movimento, a reverberação dos afetos. Nômade, dizem eles, não é quem vai de um ponto para outro, mas quem habita esses espaços lisos. Pensa-se que os nômades não têm terra, mas na verdade é exatamente o contrário: como acontece com os ciganos do filme de Béla Tarr *O cavalo de Turim*, a terra (ou pelo menos o espaço liso) é deles⁶⁵.

Deleuze e Guattari dizem que a máquina de guerra nômade é exterior ao aparato do estado, mas não circunstancialmente: a máquina nômade é *sempre* exterior, pura exterioridade⁶⁶. Do mesmo jeito, a terra do sonho é sempre periférica. Neste “nomos”⁶⁷ escuro, nesta geografia na sombra, o sagrado – que no centro se institui como religião –, se faz difuso como um vapor. Trata-se, dizem eles, de um “monoteísmo literalmente vagabundo”⁶⁸. Ainda segundo eles, este é um “sentido do absoluto singularmente ateu”⁶⁹. Um território liso (diriam Deleuze e Guattari) exige uma ontologia plana (como

diria Levi Bryant) isto é, uma ontologia onde não há máquinas soberanas que englobam o todo e, nesse sentido, não há um Deus, e talvez nem sequer haja “Deuses”, pelo menos não no sentido que os colonizadores deram às entidades com as quais as civilizações indígenas lidavam. Há, simplesmente, um intenso senso do sagrado que adquire diferentes formas.

Como diz Barbara Glowczewski em relação à religião dos aborígenes, a questão religiosa não é evidente. Por isso, às vezes, os antropólogos ficam surpresos quando vão conviver com algum grupo indígena e percebem que alguns rituais não possuem a solenidade que eles esperavam, pois, como observa Félix Guattari sobre a experiência de Glowczewski com os aborígenes do deserto australiano, “o sagrado está tão disseminado que não há necessidade de acrescentar mais, de se pôr uma vestimenta sacerdotal, ou de se criar certa obscuridade”⁷⁰. Nessa mesma conversa, Glowczewski observa que quando se pensa na religião destes povos “há uma imagem ingênua, tradicional, de algo muito sério, silencioso, sombrio”, mas que às vezes “completamente misturado à cerimônia, há crianças gritando, cachorros latindo, pessoas cozinhando, rindo, dizendo obscenidades”⁷¹.

O trabalho de Barbara Glowczewski estava tão conectado ao de Guattari⁷², que ela “usou como exemplo de *território existencial* a forma como os Warlpiri e outros povos do deserto da Austrália Central formam conexões, mapas e agenciamentos através dos sonhos”⁷³. No livro de Glowczewski sobre *Devires totêmicos*, a antropóloga explica a relação dos Warlpiri entre sonho e o ritual, o mito e o encontro com espíritos ancestrais totêmicos. Poderíamos dizer que o sonho é para os Warlpiri uma forma de habitação de territórios míticos. Os Warlpiri, como muitos outros aborígenes do deserto, eram nômades que foram forçados a assumir uma vida sedentária. Assim, o sonho de alguma forma serve para que eles continuem viajando. A antropóloga traça uma analogia entre o conceito de devir de Deleuze e Guattari, as linhas de errância de Deligny e as complexas cartografias dos Warlpiri, nas quais se confunde a geografia australiana com o território mítico-onírico desse povo, capaz de percorrer grandes distâncias durante a noite. Nesse sentido, todas as referências da antropóloga ao “espaço” vão além do significado de “lugar”. O espaço vira aqui uma espécie de “ciberespaço”. As próprias figuras totêmicas estão ligadas a (ou são elas mesmas) percursos, trilhas.

Como nos lembra Rolnik no texto “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”⁷⁴, a formação identitária não é uma história de fatos cronológicos. No mundo invisível das marcas, “estamos distantes de uma cronologia de fatos [...], nos encontramos em um outro tempo, que funciona segundo uma outra lógica que não é mais a de uma sequência linear”⁷⁵. Talvez esse “outro tempo” seja de fato um “não tempo”; um espaço ligado à ideia de fantástico de Durand e também ao “método” sobre o qual nos debruçamos no primeiro capítulo. Refreshando a memória: tratava-se de um antimétodo circular ou “ovico” que comparávamos com uma esfera percorrida por trilhas ocultas entre a vegetação. O cartógrafo de Rolnik percorre o território da pesquisa que está, por sua vez, relacionado com a conformação mutante da identidade: com as

58 *Hyperobjeto* é um conceito pelo qual Timothy Morton descreve objetos que estão distribuídos de tal forma que não podem ser restritos a uma faixa espaço-temporal. Um objeto demasiadamente amplo para a compreensão humana. Por exemplo, o aquecimento global. O uso deste conceito no contexto da produção artística faz referência a que a produção de um artista é também de alguma forma um objeto amplo demais para ser restrito, nem sequer à própria vida do artista.

59 “Inobjetos estão penetrando a circunstância e estão empurrando os objetos rumo ao horizonte. ‘Informações’ é o nome de tais inobjetos”. FLUSSER, Vilém. “Do inobjeto”. *Revista Ars*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ano 5, n. 08, dez. 2006, p. 40.

60 A caixa preta de Flusser diz respeito ao funcionamento dos aparelhos. “Dos aparelhos conhecemos pouco do seu funcionamento; deles vemos apenas a entrada de dados (input - o apertar do botão) e a saída da informação (output - a imagem, o som, o texto) e, por isso mesmo Flusser irá designá-los por caixas pretas”. ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. *O gabinete fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil*. Tese de doutorado em Artes/Poéticas Visuais. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

61 Ver entrevista com Débora Bolsoni em anexo.

62 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

63 O espaço liso que Deleuze e Guattari reivindicam em seu “Tratado de nomadologia”: “es un espacio de contacto, de pequeñas acciones de contacto, táctil o manual, más que visual como es el caso del espacio estriado de Euclides. El espacio liso es un campo sin conductos ni canales. Un campo, un espacio liso heterogéneo, va unido a un tipo muy particular de multiplicidad: las multiplicidades no métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupan el espacio sin medirlo, y que solo se pueden explorar caminando sobre ellas. No responden a la condición visual de poder ser observadas desde un punto del espacio exterior a ellas”. Idem, p. 376.

64 “1227 - Tratado de nomadologia: la máquina de guerra” é o Capítulo 12 de *Mil mesetas*.

65 No filme, os ciganos aparecem apenas em uma cena, mas uma cena crucial. A miséria e a rotina dos protagonistas sedentários são colocadas em cheque pela aparição de um grupo de ciganos que chega para pegar água do poço ao grito de “a terra é nossa”.

66 “No basta con afirmar que la maquina es exterior al aparato, hay que llegar a pensar la máquina de guerra como algo que es una pura forma de exterioridad, mientras que el aparato de Estado constituye la forma de interioridad que habitualmente tomamos como modelo, o según la cual pensamos habitualmente”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit., p. 362.

67 *Nomos* era o *daemon* da lei na mitologia grega. Neste ensaio de Deleuze e Guattari, o nomos representa uma lei material; a lei da máquina de guerra nômade, não a lei “foucaultiana” do estado. Nesse sentido, eles opõem o “nomos” à “lei” e ao “logos”. A lei é a ordem da pólis, enquanto o nomos é a ordem flutuante dos espaços lisos. Idem, p. 367 e p. 375.

68 Idem, p. 387.

69 “Los nómadas tienen un monoteísmo difuso, literalmente vagabundo, les basta con eso, con flujos ambulantes. Los nómadas tienen un sentido de lo absoluto, pero singularmente ateo.” Ibidem.

70 GUATTARI apud GLOWCZEWSKI, Barbara. *Devires totêmicos / Totemic becomings*. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 54.

71 Ibidem.

72 “Meu método de análise das redes totêmicas como uma gestão coletiva rizomática de mitos e sonhos projetados sobre a geografia do deserto era um exemplo perfeito do que ele denominava território existencial (virtual real) e universo incorporal (virtual possível), em tensão com o phylum maquinico (atualmente possível) e flux0 (atualmente real). Ele chamou de funtores estas quatro polaridades dos dois eixos atual/virtual e real/possível, que articulam sua cartografia esquizoanalítica”. Idem, p. 22.

73 Idem, p. 25.

74 Ver nota 72 da Introdução.

75 Ver nota 74 da Introdução.

adaptações do corpo ao território, que poderiam ser relacionadas, aliás, com a antropofagização do território sobre a qual viemos falando nas páginas anteriores. Curiosamente, também Bruno Latour trabalha a metáfora do território em seu tratado sobre formas de existência, recorrendo com frequência à figura da trilha e dos mapas especializados que encarnam de forma abstrata, por meio de uma série de símbolos, caminhos irregulares. E, já que estamos voltando sobre as entidades invocadas na Introdução, cabe lembrar que María Zambrano⁷⁶ fala tanto em termos de esfera quanto de trilha;



Regina de Miguel, *Mapa del futuro abandonado*, 2006.

Zambrano, que na sua condição forçosa de nômade reflete em *Los bienaventurados*⁷⁷ sobre devir e exílio. Como vemos, as “coincidências” começam a reverberar umas nas outras.

Em seu livro sobre *Onto-cartografia*⁷⁸, Levi Bryant adverte que devemos ter cuidado para não tomarmos o termo “caminho” literalmente, mas acreditamos que não estamos em risco de cair na literalidade: para que fique perfeitamente evidente, um “caminho” ou “trilha”, no sentido que estamos usando estes termos aqui, pode ser uma música, um poema, ou um mito. Mas gostaríamos de esclarecer que, apesar de esta ontologia lidar com o espaço, ela não deixa de ser de natureza matérica. Os nômades

possuem uma ligação forte com certos objetos, certos lugares; eles não são eremitas desapegados da matéria. Como fica aparente na entrevista de Sara Ramo, nomadismo e materialidade dão as mãos⁷⁹. Tal como aponta a artista, os objetos que os nômades carregam consigo são um estandarte de permanência, e exatamente por isso carregam todo o poder daqueles deslocamentos; da mesma forma, as obras de arte carregam os percursos mutantes realizados por seus artistas.

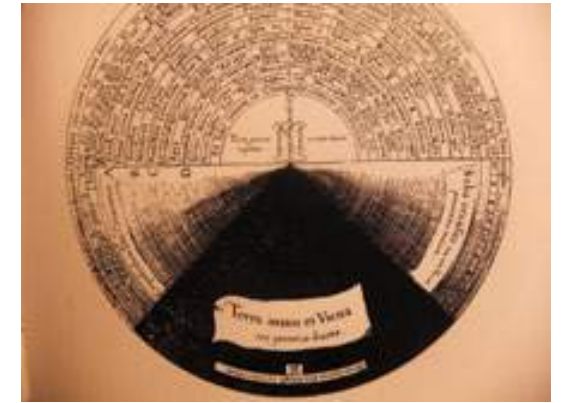
3.3 - A GEOGRAFIA NA SOMBRA

Voltemos momentaneamente aos círculos concêntricos e lembremos que, segundo a descrição fornecida por Susan Hiller, a terra do sonho, na mitologia grega, ficava localizada num círculo periférico. No centro, como nos lembra a artista, encontrava-se o mundo conhecido, governado por Zeus. No círculo imediatamente posterior, achavam-se as terras dos bárbaros e estrangeiros, seguido do anel onde habitavam as criaturas míticas. Depois, vem o *okeanos* (o vasto oceano) e, para além dele, a

terra dos sonhos, seguida, claro, do reino dos mortos. Assim, o mito ocupa um lugar periférico, o sonho ainda mais, e o estrangeiro precede a ambos.

Não é à toa que a magia sempre teve também esse caráter intrinsecamente periférico. Segundo Mauss, “é o próprio fato da proibição que dá ao feitiço seu caráter mágico”⁸⁰. Assim, a esfera do mágico geralmente vem delimitada pelo contorno da sombra que o contém; seu habitat natural. A cerimônia mágica se pratica geralmente longe do templo: “os ritos mágicos”, diz Mauss, “se realizam no bosque [...] durante a noite ou em cantos sombrios, nos recônditos secretos de uma casa. [...] Inclusive quando a magia é lícita, ela é feita em segredo”. E quando a magia se pratica em público, mesmo na forma de mágica cênica, os gestos do mago “se voltam furtivos e suas palavras indistintas”⁸¹. Também na arte, como diz Regina de Miguel, as “explicações últimas” devem ser evitadas: “penso que não é bom desvelar todos os segredos. O conhecimento do conhecimento, a fórmula ou receita do feitiço, não pode ser desvelada...”⁸². Também Yoann Saura concorda que “faz totalmente parte do trabalho artístico produzir mistério, ocultando as estruturas por baixo do tapete, escondendo os mecanismos que usa numa operação que até certo ponto tem a ver com a mágica”⁸³.

Como dizia Roger Caillois, inclusive quando o elemento “mágico” se encontra dentro de um sistema religioso, tende a ocupar um lugar marginal ou sombrio dentro deste: o lugar da mancha. De forma análoga às digressões de Deleuze e Guattari sobre o sagrado no espaço liso, Caillois observa que os poderes da santidade se encontram bem localizados, mas a mancha aparece sempre difusa e indeterminada, assim como a pessoa que adentra nela. Caillois remete ao exemplo dos bruxos australianos, que, mesmo legitimados pelo clã ao qual estão de alguma forma ligados, existem à margem dos marcos sociais deste⁸⁴. Também Mary Douglas tem um notável trabalho sobre o papel da mancha, que ela usa, por exemplo, para se referir ao lugar que temos dado à “magia primitiva” em contraste com a “religião”⁸⁵, e também ao que ela chama de “poluição sexual”⁸⁶, que tem a ver com a transgressão dos paradigmas de gênero. Finalmente, o que é a mancha senão uma coisa que, dentro de um dado sistema, encontra-se fora de lugar? A comida pode ser deliciosa, mas quando chega às roupas se transforma em sujeira. Mas o mais interessante do trabalho de Douglas é como ela



Robert Fludd, *Terra inanis*, 1631.

80 MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Op. cit., p. 27.

81 Idem, p. 28.

82 DE MIGUEL, Regina. Op. cit.

83 SAURA, Yoann. Op. cit.

84 Cf. CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 54.

85 “There is a comfortable assumption on the roots of our culture that foreigners know no true spiritual religion [...] The European belief in primitive magic has led to a false distinction between primitive and modern cultures, and sadly inhibited comparative religion” DOUGLAS, Mary. *Purity and danger*. London: Routledge, 2002, p. 71-73.

86 “Sex is likely to be pollution-free in a society where sexual roles are enforced directly. In such a case anyone who threatened to deviate would be promptly punished”. Idem, p. 174. Aliás, curiosamente esta observação é realizada em relação aos Warlpiri ou, como Douglas os chama, “Warlbiri”, o mesmo povo sobre o qual trata o trabalho de Barbara Glowczewski, já citada neste trabalho. Como, segundo Douglas, os Warlpiri evitam qualquer forma de poluição sexual delimitando os papéis de gênero de forma claríssima – ou ao menos o faziam nos anos 1960 quando este estudo foi publicado –, eles também não têm rituais para lidar com tal poluição. Assim, o motivo para não haver, por exemplo, nenhum costume que evite o contato com o sangue menstrual, não seria produto de uma maior igualdade entre sexos, mas, pelo contrário, derivaria do fato de que “o feminino” está perfeitamente controlado e delimitado, restrito às mulheres.

76 Ver Introdução.

77 ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2003.

78 BRYANT, Levi. *Onto-cartography – an ontology of machines and media*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

79 “Sempre foi assim, mas estranhamente não sou uma pessoa que acumula objetos em casa. Porque eu tive uma vida nômade, indo de uma casa para outra, até hoje, coisas minhas estão guardadas em lugares diferentes do mundo. Tenho coisas que estão comigo há vinte anos, que não faço ideia de como conseguiram me acompanhar todo esse tempo [...] eles são os únicos que não mudam. Os nômades também tinham esse tipo de objeto, e são objetos com uma força enorme, porque eles carregam isso... O poder de terem sido carregados”. RAMO, Sara. Op. cit.

estabelece uma conexão entre mancha e sacralidade. O contato com “o impuro” estaria restrito para delimitar o lugar do sagrado que é sempre, ao mesmo tempo, o lugar onde o mundo conhecido entra em crise, onde as coisas encontram-se fora do seu contexto esperado. A natureza do sagrado não teria a ver, então, com a pureza, que se associa normalmente aos códigos de comportamentos religiosos, mas, pelo contrário, com o que se encontra fora de lugar: a mancha⁸⁷.

Em seu trabalho sobre *Pureza e perigo*⁸⁸, Douglas chega a comparar a mancha com a bruxaria: “trata-se de perigos que vêm das frestas da estrutura”⁸⁹. Não é casual que a magia, o termo em sua origem, se defina essencialmente a partir da noção do que coloca em cheque o sujeito identitário: o estranho, o estrangeiro. “A magia”, diz Delgado, “num sentido estrito, só serve para designar como operavam os ‘*magoi* medas’. De fato, ‘mago’ era a forma como os gregos antigos referiam-se aos sacerdotes iranianos do culto zoroastriano”⁹⁰. Assim, a magia, na Europa, associava-se com as operações maravilhosas desses homens vindos de um Oriente misterioso que, afinal, não é outra coisa senão uma periferia simbólica: o primeiro anel do modelo concêntrico que Hiller usa para falar dos sonhos.

Com o tempo, isso iria se traduzir (ou talvez simplesmente iria se confundir com uma tendência já inerente *per se* a qualquer grupo) na impressão de que os forasteiros ou estranhos são mais propensos à magia e, depois, à heresia. Evidentemente, os povos nômades serão considerados os mais propensos de todos, sejam judeus, ciganos ou índios amazônicos. Não é à toa que Ginzburg decifra, em sua *História noturna*⁹¹, a imagem do sabá, um patrimônio cultural que provém “dos xamãs da Ásia setentrional e central” e “dos nômades das estepes”. “Sem essa lenta sedimentação”, a partir dos rituais e costumes desses grupos nômades, “a imagem do sabá não teria podido emergir”, diz Ginzburg⁹². Os voos noturnos da bruxa estão relacionados com essa tendência à viagem que também se encontra presente no artista. Como temos visto, essa mobilidade nem sempre se materializa em deslocamentos no mapa; ela tem a ver, às vezes, com viagens para uma certa periferia, para aquela “zona” da qual viemos falando. “Podemos viajar pelo mundo sem sair do lugar”⁹³, diz Peter Kingsley em seu livro sobre o Poema de Parmênides⁹⁴. Nesse sentido, viajar é também uma técnica. Viajar é, em muitas culturas, uma arte de iniciação e, como tal, é tanto uma arte de mover-se ou locomover-se quanto uma arte de ser transformado: se você sabe como, pode fazê-lo sobre um pé⁹⁵.

Essa tendência artística à itinerância foi notada por Enrique Vila-Matas, que em seu romance sobre a “literatura portátil”⁹⁶ documenta as atividades de uma sociedade secreta de artistas “portá-

teis” chamados “shandies”, composta por uma variedade de excêntricos sociais, exilados voluntários e involuntários – Walter Benjamin, Marcel Duchamp, Aleister Crowley, Georgia O’Keeffe, Ramón Gómez de la Serna, Josephine Baker, Alberto Savinio, Francis Picabia, George Antheil, Jacques Rigaut, entre outros – que de forma anárquica deambulam numa coreografia onírica partindo de Paris até um submarino, passando por Praga, um sanatório e uma cidade imaginária na beira do rio Níger.

Não custa ver que nessa viagem dos “artistas portáteis” pelo mundo apagam-se as fronteiras entre mito e realidade histórica. Neste romance, os artistas, muitos deles figuras históricas reais, são transformados em mitos. Eles vão e voltam “da zona”, como acontece, diz Lévi-Strauss, na cura xamânica: “instala-se, num ritmo ofegante, uma oscilação cada vez mais rápida entre temas míticos e temas fisiológicos, como se se tratasse de abolir a distinção que os separa no espírito do paciente”⁹⁷. Até que, em suma, se quebram as fronteiras que delimitam a experiência e a dividem em “real” e “simbólica”. A imagem mítica vira um veículo ou, como dizia Benjamin, um relâmpago⁹⁸ que quebra – como o faz os filmes de ficção científica – o espaço-tempo. Como diz Belting, em sua *Antropologia da imagem*, é exatamente essa “negação telemática do espaço” contida na imagem “que até certo ponto proporciona asas ao nosso corpo”⁹⁹.

Por meio dessa analogia entre mito e imagem, podemos compreender a figura da bruxa voadora e também a de outras figuras mágicas associadas ao voo e aos pássaros. Segundo Ginzburg, a mulher-pássaro, precursora da bruxa, pode ser localizada na cultura latina, “onde a hostilidade dos mortos contra os vivos, a sede dos mortos, a figuração da alma sob forma de pássaro (ou de abelha ou borboleta) fundiram-se na imagem mítica da *strix*, estridente pássaro noturno”¹⁰⁰. As bruxas europeias, em seus voos noturnos, seguiam figuras míticas da alteridade, como Diana, a versão romanizada da deusa grega Ártemis – a caçadora que habita as montanhas, as florestas, os leitos dos rios e do mar, as zonas úmidas, os lotes vagos que marcam os limites da terra arada. Ártemis habita “as fronteiras, onde se estabelece o contato com o outro, onde o selvagem interage com o doméstico: como oposição, mas também, simultaneamente, para se interpretar”¹⁰¹.

É precisamente essa ambiguidade que vai permitir ao artista ter uma posição privilegiada, de onde vai tirar seu poder como mediador entre dois mundos. Para Mónica Giron esses mundos que se interpretam mutuamente seriam o conhecimento (campo epistemológico) e a experiência (campo ontológico)¹⁰². No caso de Regina de Miguel, a mediação se converte num dos principais focos do trabalho, já que a artista se converte no “link” que vincula mundos tidos como independentes: equipes científicas especializadas, comunidades locais, músicos e teóricos das ciências humanas. De Miguel trabalha tecendo associações que, por outra parte, já estão aí, mas precisam de um corpo-intérprete, mediúnico. Em nossa entrevista, notamos o paralelismo entre o papel que ela desempenha e o papel da “médium”. E, como De Miguel mesma diz, este é um papel conotado pelo gênero pois “as que têm traduzido e decodificado; as que têm tido o poder da informação e têm sido necessárias para a transmissão de tradições ou genes, têm sido as mulheres”. Assim, nota a artista, “pode-se traçar uma

87 Assim, o *stalker*/artista adentra o território da mancha, onde sabe que não se pode caminhar em linhas retas, pois ali somente o que se sabe é que as normas que se aplicam no centro não regem o âmbito do normal. O *stalker* do filme de Tarkovski vive fora da zona, em seu próprio perímetro, mas ajuda outras pessoas a chegarem até aquele outro centro, desta vez proibido e sagrado, um centro periférico e paradoxal que María Zambrano poderia chamar de “clarão de bosque”. Esse “clarão” seria sem dúvida o lugar propício para um *sabbat*, por exemplo, ou para qualquer outro tipo de encontro entre mundos, como acontece no seriado *Twin Peaks* com o clarão dos sicómoros que marca a entrada para o “Black Lodge”.

88 Editado no Brasil pela Editora Perspectiva.

89 “These pollutions, which lurk between the visible act and the invisible thought, are like witchcraft. They are dangers from the crevices of the structure, and like witchcraft their inherent power to harm does not depend either on external action or on any deliberate intention. They are dangerous in themselves”. DOUGLAS, Mary. Op. cit., p. 169.

90 DELGADO, Manuel. Op. cit., p. 13.

91 GINZBURG, Carlo. *História noturna*. Companhia das Letras: São Paulo, 2012.

92 Idem, p. 294.

93 KINGSLEY, Peter. *En los oscuros lugares del saber*. Atalanta: Girona, 2014, p. 54.

94 Ver o que escreve María Zambrano sobre o assunto na nota 4 da Introdução.

95 Como Simeão Estilita, um asceta cristão sírio que “vivia” no topo de uma coluna de pedra. No famoso média-metragem de Luís Buñuel, *Simão do deserto*, ele viaja pelo tempo com a ajuda do diabo, papel interpretado por Silvia Pinal.

96 VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 2011.

97 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Op. cit., p. 193.

98 “La imagen dialéctica es relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo reconocible, se ha de retener la de lo sido”. BENJAMIN, Walter. *Obras*. Libro I, vol. 2. Madrid: Adaba, p. 291.

99 BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Ed. Katz, 2012, p. 17.

100 GINZBURG, Carlo. *História noturna*. Op. cit., p. 301.

101 VERNANT, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001, p. 23.

102 GIRON, Mónica. Op. cit.



Louise Bourgeois, *I've been to hell and back and let me tell you it was wonderful*, 1996.

analogia entre o assunto da mulher enquanto vinculadora [...] e a forma como as mulheres de outros tempos foram depositárias de um conhecimento que se converteu numa ameaça”¹⁰³.

As observações de De Miguel ajudam a traçar uma analogia entre o artista como agente comunicante e a figura da bruxa. O artista pode ser também esse “link” com uma realidade tida como “outra”. No caso da bruxa ou da médium, trata-se de um link entre vida e morte. Agora bem, para falar com os mortos, diz Ginzburg, é preciso virar um deles temporariamente (ou talvez, pensamos nós, entender os mortos na chave dos vivos). Mas como a dialética exclui a possibilidade de dois mundos coexistirem, “numa sociedade de vivos [...], os mortos só podem ser representados por aqueles que não estão perfeitamente inseridos no corpo social”¹⁰⁴, como diz Ginzburg. Mistura-se aqui a imagem do ser capaz de ir e voltar do além

com a imagem do ser capaz de nos comunicar com agentes não vivos ou não humanos. No caso dos artistas, cabe sugerir que eles oferecem a possibilidade de uma interlocução com entidades que, aliás, são também tidos como não vivos e não humanos: por exemplo, com uma certa objetividade ou materialidade.

O operador mágico, como o artista, “empreende uma viagem para as regiões extra reais”¹⁰⁵. Essa viagem é em si mesma um trabalho, uma dedicação. Nesse sentido, o trabalho da arte está ligado a gerar uma interlocução com uma “realidade que é intelectualmente vivida como outra”¹⁰⁶, que pode até parecer mais real do que a realidade “standard”: uma *super-realidade*. Talvez essa ambição da arte ocidental de se parecer tão literalmente com a realidade (a figuração) venha desse anseio de superação de uma realidade sem graça, inanimada e desencantada. Talvez em culturas onde a arte do sonho, do êxtase e do transe lúcido foram vedadas, a pulsão de atingir uma dimensão exaltada do real tenha se traduzido em uma obsessão pela figuração hiper-realista e, depois, pelas tecnologias de alta definição digital.

A obra do artista, dizem Kris e Kurz, se confunde com a realidade: esse é um traço elementar na biografia do artista mítico ocidental. O anedotário está cheio destas histórias, desde a de Zêuxis e Parrásio até a da ovelha que deu balidos de felicidade ao ver o cordeiro de São João Baptista em uma pintura de Tiziano. Também na *Obra-prima ignorada*, de Balzac, recorre-se à ideia “de que a obra de arte se faz admirar por seu poder de comunicar uma sensação de vida – pela sua vitalidade mágica”¹⁰⁷, dizem Kris e Kurz. Essa pulsão por fazer a arte se parecer com a vida está também presente em movimentos artísticos mais recentes, como por exemplo os da década de 1970, em que propositadamente se recusa o estabelecimento de uma distinção entre arte e vida. Mas também está presente, de diversas formas, na prática artística contemporânea: como diz Paulo Nimer Pjota, o que ele faz “é um arranjo de coisas que estão no real. Não é uma construção irreal ou surreal”. Para este artista “é importante que um adesivo pintado pareça um adesivo pintado. Mas não porque eu quero que



Sandro Botticelli, representação do inferno na *Divina Comédia* de Dante, 1496.

ele imite um adesivo pintado, mas porque eu quero construir um campo atmosférico que remeta ao real”¹⁰⁸. Como diz Sara Ramo, o “real pode ser entendido de uma forma muito dura, sem graça... Esse ‘real’ desprovido de *anima*”¹⁰⁹, e a responsabilidade do artista é animar essa realidade. Ou, como no caso de Regina de Miguel, visibilizar “aspectos ‘pouco cotizados’ da realidade” que revelam um real insuspeito, um real que normalmente é invisibilizado. Também Mónica Giron chama a atenção para essa dimensão invisível do real: campos de ressonância, magnéticos e outros campos de influência que condicionam nossa realidade. Esse, diz a artista, é seu campo de estudo: a articulação entre o real visível e o real invisível que pode, em sua conjunção, trazer outro senso do real¹¹⁰.

De tudo o visto até aqui podemos deduzir, ou afirmar, que vivemos mergulhados num plano visível, claro, mas também num plano invisível, “igualmente real, embora menos óbvio”¹¹¹, como diz Rolnik. É no interstício entre estes dois planos – na “dobradiça” ou “gonzo”, como diz Giron¹¹² –, que se gestam os fluxos que constituem nosso tecido existencial (textura ontológica, diz Rolnik¹¹³). O que acontece nesse plano faz com que os contornos de nossa figura tremam até, por vezes, quebrá-la¹¹⁴, obrigando-nos à criação de um novo corpo que nos permita continuar a viagem.

3.4 - BIO-ATORES

Nenhum mito melhor para falar de bio-atores do que Quesalid, xamã Kwakwaka’wakw da Ilha de Vancouver. A autobiografia de Quesalid foi traduzida por Franz Boas originalmente, e a fonte foi retomada por Lévi-Strauss em sua *Antropologia estrutural*¹¹⁵, na qual encontramos a história. Quesalid mantinha uma postura cética em relação ao poder “real” dos xamãs. Para verificar que eles eram uma fraude, ele se aproximou deles até ser convidado a fazer parte do grupo, onde começa sua formação como xamã. Nosso herói descreve o saber que lhe é transmitido como uma mistura de “pantomima, prestidigitação e conhecimentos empíricos em que se mesclam a arte de fingir desmaios, a simulação de crises nervosas, o aprendizado de cantos mágicos, a técnica para vomitar, noções bastante precisas de auscultação e obstetrícia [...] e, principalmente, [...] o uso de *uma espécie de penugem que o*

108 PJOTA, Paulo Nimer. Op. cit.

109 RAMO, Sara. Op. cit.

110 “Sí, claro, vivimos en un mundo material, pero también toda esa materia tiene campos de resonancia, o campos magnéticos, de impacto sobre nuestra existencia que a veces discernimos y a veces no. Ese es mi campo de estudio... todo eso que es más visible, y lo más sutil e invisible, y que nos afecta, y que también afecta a nuestra capacidad de entender, e influye sobre nuestra capacidad de poder hacer osmosis o no con los sujetos o las cosas que nos rodean”. GIRON, Mónica. Op. cit.

111 ROLNIK, Suely. “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. Op. cit.

112 Giron fala do “gonzo” dos “sentidos”, sendo esse um termo “multirreferencial”, que diz respeito aos sentidos físicos mas também ao sentido que damos às coisas: “Hay un gozne, que son los sentidos: sentido es una palabra multi-referencial que liga el campo ontológico con el campo epistemológico. Ahí – en ese espacio – es donde a mí me interesa ahondar”. GIRON, Mónica. Op. cit.

113 “Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições”. ROLNIK, Suely. “Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. Op. cit.

114 “Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros.” Ibidem.

115 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Op. cit.

103 DE MIGUEL, Op. cit.

104 GINZBURG, Carlo. *História noturna*. Op. cit., p. 300.

105 DELGADO, Manuel. Op. cit., p. 103.

106 Idem., p. 115.

107 KRIS, Ernst & KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, p. 107.

prático esconde num canto da boca e cospe no momento oportuno, molhado no sangue da língua que ele mordeu ou que fez sair das gengivas, para mostrar solenemente ao doente e aos demais presentes, como corpo patológico expulso em decorrência de suas sucções e manipulações”¹¹⁶.

Quesalid vê assim confirmadas suas piores suspeitas. Mas nesse momento o povo começa a lhe reclamar curas, pois se espalha a notícia de que ele virou xamã. Não podendo negar-se e também desejando pôr à prova os métodos supostamente fraudulentos que lhe foram passados, Quesalid cede e realiza sua primeira cura, que é um sucesso. Mas Quesalid continua cético e justifica “psicologicamente” os efeitos curativos do tratamento. Quesalid forja o termo “falso sobrenatural”; algumas curas xamânicas são mais falsas do que outras, conclui. Mas a verdadeira encruzilhada no relato se produz quando Quesalid visita um povoado vizinho e constata que naquela região seus colegas de profissão não cospem a penugem ensanguentada, mas apenas um pouco de saliva. Quesalid adverte que a doente não será curada por meio de tal método e pede licença para praticar o próprio, que culmina com a expectoração da tal penugem. Desta vez, a paciente se declara curada. “Pela primeira vez, nosso herói vacila”, diz Lévi-Strauss, pois “por menos ilusões que tivesse, até então, quanto à sua própria técnica, encontrara uma ainda mais falsa, mais mistificadora, mais desonesta do que a sua. Pois ele, pelo menos, dava algo a sua clientela, apresentava-lhe a doença em forma física e tangível”¹¹⁷. Os xamãs vizinhos ficaram constrangidos ante tal sucesso, pois eles sempre tinham atribuído à doença um caráter invisível, pois nunca pensaram que dar corpo a ela fosse possível. A pergunta que lhes sobrevém é: aquela produção sanguinolenta na mão de Quesalid, “era realmente a doença, ou algo fabricado?” Quesalid resolve não lhes responder – guardar o segredo – e continuar praticando sua profissão fazendo uso da técnica da penugem ensanguentada, pois, no final das contas, seu método funcionava. Mas isso o torna um xamã “de verdade”? A pergunta fica sem resposta até para ele mesmo¹¹⁸.



Alexander (Hammid) Hackenschmied, retrato de Maya Deren, ca. 1942-1943.



Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp at the Age of 85*, foto realizada quando o artista tinha 58 anos para a edição de março de 1945 da revista View.



Claude Cahun, *Que Me Veux-Tu?*, 1928

116 Idem, p. 175.

117 Idem, p. 176.

118 Idem, p. 176-177.

Como diz Lévi-Strauss, “vê-se que a psicologia do feiticeiro não é simples”¹¹⁹; no ato seguinte, ele passa a descrever o que chama de “complexo xamânico”, traçando uma interessante comparação com a psicanálise. Obviamente esta comparação entre xamanismo e psicanálise é muito pertinente, mas nos parece importante sublinhar que também se encontram no relato analogias com a prática artística enquanto método que fica a meio caminho entre “empirismo” e “simulacro”. Quesalid se pergunta se existe o xamanismo “de verdade”. Na mesma linha, nós poderíamos perguntar se existe uma arte “verdadeira”. A resposta nos dois casos talvez seja a mesma: existem curas mais eficazes do que outras; gestos mais eficazes do que outros; artes mais tocantes do que outras. E talvez sejam essas as que de fato dão um corpo estético à doença, como a penugem ensanguentada de Quesalid.

Num texto de Suely Rolnik sobre a *Estruturação do self* de Lygia Clark, nossa bruxa se pergunta pela relação entre arte e cura¹²⁰. Rolnik reivindica que esta obra de Clark não pode ser entendida como o momento que marca sua “passagem” da prática artística para a prática clínica, mas como uma obra que lida com uma dimensão terapêutica da estética esquecida nos dias de hoje. Para explicar como a artista quebra as fronteiras entre arte e clínica, Rolnik descreve uma outra dimensão da subjetividade, associada ao *corpo vibrátil*, e “bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos”¹²¹. O corpo vibrátil está além da percepção, mas também além do simples entendimento psicológico do indivíduo. Por isso, para se referir ao corpo vibrátil ela fala de “sensações”, não de sentimentos. “Sensação”, diz Rolnik, “é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento”, e “é talvez nesse sentido que se pode entender o que quis dizer Cézanne com sua ideia de que é a sensação o que ele pinta”¹²². Como diz um de nossos artistas entrevistados, “o complexo é criar sensações”¹²³.

Na *Estruturação do self*, o corpo vibrátil do espectador é convocado a captar “as sensações provocadas pela estranha experiência com aqueles objetos”. No contato com a obra, “o que lhe está sendo dado a viver é uma experiência propriamente estética, que nada tem de psicológica: sua subjetividade está em obra, assim como também o está sua relação com o mundo”¹²⁴. Em nossa sociedade, diz Rolnik, esse tipo de subjetividade estética encontra-se confinada no artista. De fato, ela lança a hipótese de que as práticas clínicas especializadas no tratamento da psique surgiram “para tratar os efeitos colaterais” do entulhamento do corpo vibrátil enquanto a prática estética deixou “de ser uma dimensão integrada à vida coletiva para confinar-se num campo especializado”¹²⁵. A patologia surgiria então da interrupção deste processo de criação com o mundo. Ao reduzir a subjetividade “à dimensão psicológica e racional” e banir sua dimensão estética (associada ao corpo vibrátil), “o que fica excluído é, nada mais, nada menos, que a participação no processo de criação e transformação da existência”¹²⁶.

É exatamente por isso que Mónica Giron rejeita a ideia da cura enquanto solução final, enquanto “futuro perfeito”, pois para ela, a saída do “inferno automático” não seria uma cura, senão

119 Idem, p. 179.

120 ROLNIK, Suely. “¿El arte cura?”. In: *Quaderns portàtils*. Barcelona: MACBA, 2008.

121 Idem, p. 5.

122 Ibidem.

123 SAURA, Yoann. Op. cit.

124 ROLNIK, Suely. “¿El arte cura?”. Op. cit., p. 8.

125 Idem, p. 9.

126 Ibidem.



Lygia Clark com tecido da *Estruturação do Self* na sua casa em Copacabana.



Niederrheinischer Meister, *Liebeszauber*, 1470.

a possibilidade de acessar outra forma de existência mais conectiva e criativa¹²⁷. A “cura” da qual fala Rolnik não é uma solução final nem ideal: ela tem a ver com “a afirmação da vida como força criadora, sua potência de expansão, o que depende de um modo estético de apreensão do mundo”¹²⁸. Tratar-se-ia de recuperar uma forma estética de ser no mundo que, como Felinto diz, em sua análise do gesto na obra de Flusser e Warburg¹²⁹, tem a ver com a produção de presença, conceito que ele desenvolveu a partir do trabalho de Gumbrecht sobre o assunto. A produção de presença tem a ver “com certa sensibilidade para as *sensações*”¹³⁰. Gumbrecht define a “cultura de presença” – ligada à sensação – em oposição à “cultura de sentido” – ligada à interpretação discursiva ou simbólica. Os gestos aos quais se referem tanto Flusser quanto Warburg tem, como a noção de *Stimmung* de Gumbrecht, uma capacidade de tocar o corpo, mas não de forma estritamente física, pois como sublinha Felinto este contato se refere “ao mesmo tempo a elementos de ordem material e imaterial”¹³¹.

Na *Estruturação do self* a artista esfrega os “objetos” no corpo do crítico, inevitavelmente nos remetendo ao divertido relato de Barbara Glowczewski, que narra sua indignação ao ser “succionada” na região dos rins por um xamã Warlpiri e que descreve também sua posterior surpresa quando, logo em seguida, conseguiu se pôr em pé depois de dias imobilizada pela dor. Estamos falando de gestos que *tocam*. A questão não é se o gesto é falso ou verdadeiro, mas se ele *toca*. Por isso não nos parece descabido o que diz Lévi-Strauss a respeito da psicanálise, que considera um substituto ocidental do xamanismo, que para este antropólogo possui uma dimensão estética muito clara. A eficácia simbólica do xamanismo, da psicoterapia e da arte “consistiria precisamente nessa *propriedade indutora* que possuíram, umas em relação às outras, *estruturas formalmente homólogas* que podem se edificar com materiais diversos nos vários níveis do ser vivo”¹³².

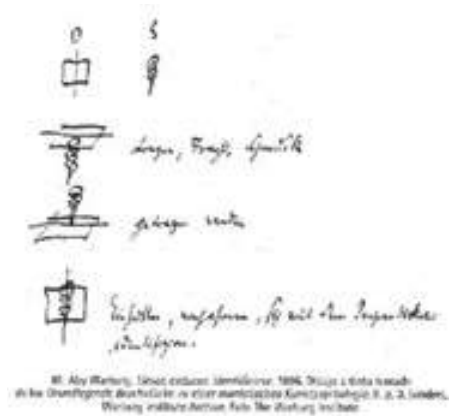
A palavra é uma dessas estruturas, o gesto outro. Mas para ser curativos (isto é, transformadores) eles têm que ultrapassar seu estatuto metafórico e simbólico. Só há capacidade transformadora se existe acoplagem, porque é assim que forma e doença se fazem uma só coisa, como acontece com a penugem ensanguentada de Quesalid. Nos *Devires totêmicos*, Barbara Glowczewski nos dá uma chave importante para entender essa potência curativa do mito. O mito, diz ela, não é só

uma matriz para o ritual, mas uma espécie de “virtualidade” (usando o termo de Guattari) que pode ou não ser atualizada. De fato, ela diz isto com base em sua experiência no Brasil com o candomblé e a umbanda: “Conheci muitos brasileiros que vão consultar sobre qual seria o orixá que eles trazem em seu ‘interior’ como uma virtualidade que pode ou não ser atualizada”¹³³. Esses ancestrais ou orixás, diz Glowczewski, seriam “como estados ontológicos do ser”¹³⁴ com os quais podemos em certos momentos conectar: nos encaixar e nos fundir. Na cura xamânica tenta-se arrastar o paciente para o território mítico, onde a dor do paciente encontra uma estrutura, um acople. “Passa-se assim da realidade mais banal para o mito [...] do mundo exterior para o corpo interior. E o mito que transcorre no corpo interior deverá conservar a mesma vivacidade, o mesmo caráter de experiência vivida”¹³⁵, diz Lévi-Strauss.

Durante o tempo que passou com os índios Pueblo, Warburg desenhou alguns diagramas no tópico da “incorporação” e a “absorção” que nos parece ter bastante relação com este acoplamento. Em ambos os diagramas, representa-se um “objeto” e um “sujeito”. No primeiro diagrama, Warburg representa o sujeito como uma espiral – ou, como diz Didi-Huberman, um filamento elétrico – enquanto representa o objeto como uma espécie de painel quadrado atravessado por uma linha reta¹³⁶. Em três passos, se dá uma progressão que culmina na acoplagem entre “sujeito” e “objeto”: a linha espiralada envolve a linha reta. A imagem resultante lembra um fusível elétrico. No segundo diagrama, sujeito e objeto estão representados por uma lâmpada e um bocal: *o sujeito se para-fusa no objeto*. As duas imagens devem ser lidas em termos de compenetração. Compenetração que libera uma energia “elétrica” e produz uma “luz”¹³⁷.

Note-se como essa estrutura dialética do mito tem a ver com a estrutura das imagens. A imagem, como o mito, também se incorpora. É aí que “apagam-se” as fronteiras entre “mito” e “realidade” e abre-se um portal para um “real-outro”. O mito oferece uma estrutura, mas, ao mesmo tempo, nossa presença altera essa estrutura. O mito adquire assim, como disse Lévi-Strauss, a validade da experiência vivida. Talvez por isso os aborígenes recusam o termo inglês *myth*, pois recusam a separação ocidental que define o mítico por oposição ao vivido¹³⁸. O *stalker*, o nômade, a bruxa: todos eles se arraigaram nesse movimento de ida e volta, que, mais do que representá-los, os percorre. Sendo assim, como pode-se separar, colocar o mito de um lado e o real do outro?

Sabe-se que Platão baniu os artistas miméticos da sua República, mas o conceito de mimese deve ser avaliado à luz do que ele implicava. Assume-se, habitualmente, que a mimese



Aby Warburg, Diagramas 81 e 82 do livro de Georges Didi-Huberman “*La imagen Superviviente*”.



Lygia Clark, *Baba antropofaga*, 1973.



Herman Landshoff, *Eva Hesse no seu atelier*, ca. 1967.

127 “La cura propone un futuro perfecto. Y no sé si eso existe... pero si me interesa [...] discernir si hay momentos en los que se dan intercambios más ricos y creativos, y otros en los que esos intercambios son más automáticos o destructivos. Pienso que sí, que existe la posibilidad de salir del infierno de lo automático en términos de la sensibilidad, pero yo no creo que haya cura. La salida del automático no sería una cura, sino otra forma de existencia.” GIRON, Mónica. Op. cit.

128 Idem, p. 10.

129 FELINTO, Erick. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. Op. cit.

130 Idem, p. 25.

131 Ibidem.

132 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Op. cit., p. 202.

133 GLOWCZEWSKI, Barbara. Op. cit., p. 38.

134 Idem, p. 39.

135 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Op. cit., p. 193.

136 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p. 364-365.

137 Esta ideia foi desenvolvida no contexto de um texto escrito para e sobre Paulo Nimer Pjota sobre as imagens e os artistas como viajantes no tempo. O texto, intitulado “Time-travelers (the spiral and the fire)”, será publicado no final de 2018 num livro sobre o artista editado pela Mousse Publishing.

138 GLOWCZEWSKI, Barbara. Op. cit., p. 46.

fazia referência à imitação e que, portanto, Platão estava condenando a representação tal como ela é entendida hoje: como cópia da “realidade”. No entanto, esquece-se que mimese também significava *personificação*, e que a personificação não era uma arte da impostura, mas sim uma forma de *dar corpo a uma série de mitos* que eram desta forma passados, “contagiados”. Platão estava criticando o emprego da “caracterização dramática”¹³⁹. Não rejeitava o poeta que, por falta de talento, copiava; pelo contrário, o filósofo rejeitava o excesso *órfico*¹⁴⁰. Não negava o valor artístico da poesia mimética, mas sim seu valor social e pedagógico¹⁴¹. As artes miméticas – vinculadas à arte moralmente duvidosa da incorporação – eram vistas como uma mancha na impecável República ideal e, portanto, deviam ser mantidas extramuros¹⁴².

Poesia e filosofia coexistiram em paz durante pouco tempo na cultura ocidental, diz María Zambrano. Segundo ela, a façanha da filosofia grega foi “se apropriar do abismo do ser situado além do sensível” que é “a fonte de toda poesia”¹⁴³. Zambrano afirma que existiu – em Heráclito, em Parmênides e em Empédocles – a união da poesia e da filosofia até a chegada de Platão e sua denúncia da mimese. Segundo Peter Kingsley, a poesia mimética tinha várias funções, estando também relacionada à viagem extracorpórea e a técnicas de autocura durante o sonho. Em seu livro sobre *Os escuros lugares do saber*, Kingsley desafia as narrativas oficiais sobre Parmênides – que tem passado à história como uma espécie de pai da filosofia grega sobre o qual nada se sabe –, oferecendo evidências arqueológicas que o vinculam a uma ordem sacerdotal-médica que, com ajuda da imobilidade e da poesia, induzia à viagem curativa.

Segundo Peter Kingsley, os pensadores platônicos achavam irritante o fato de um filósofo escolher a poesia e não a dialética para se exprimir, motivo pelo qual interpretaram o poema de Parmênides – *Memoria Mundi* – com certa lassitude¹⁴⁴. O poema de Parmênides era, como explica o autor, uma viagem: não apenas a *narração* de uma viagem, mas a viagem em si mesma. As palavras de Parmênides “não são teóricas nem pretendem provocar um debate. Trata-se de uma linguagem que consegue o que diz”. Assim, o uso da repetição não pode se explicar como má poesia¹⁴⁵, mas refere-se a uma técnica que servia para “produzir um efeito de conjuro”, “para curar”, ou “para levar as pessoas para um outro estado de consciência”¹⁴⁶. O poeta, como Orfeu, viajava com palavras, com o canto ou a recitação, diz Kingsley. Pensado assim, é sintomático que para formular sua crítica da mimese Platão tenha escolhido atacar Homero¹⁴⁷, autor das duas viagens que talvez mais tenham marcado a literatura ocidental: a Odisseia e a Ilíada.

139 “Janaway afirma que lo discutido en República III es una clara distinción entre dos formas de narración: la narración que emplea la caracterización dramática y aquella que no lo hace. La palabra usada por Platón para la caracterización de la narración dramática es mimesis, mientras que para la narración (simple) emplea diégesis” JANAWAY apud PAJARO M, Carlos Julio. “De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro”. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, n. 20, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14482/eidos.20.5910>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

140 “Orfeo, o mago que conseguiu viajar por meio do poder do canto”. KINGSLEY, Peter. Op. cit., p. 65.

141 “Platón pregunta: ‘¿[...] hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes?’. Por consiguiente, ‘parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario’”. PÁJARO M., Carlos Julio. Op. cit., p. 113.

142 “It seems, then, that if a man, who through clever training can become anything and imitate anything, should arrive in our city, wanting to give a performance of his poems, we should bow down before him as someone holy, wonderful, and pleasing, but we should tell him that there is no one like him in our city and that it isn’t lawful for there to be. We should pour myrrh on his head, crown him with wreaths, and send him away to another city.” PLATÃO apud NADAFF, Ramona. *Exiling the poets: the production of censorship in Plato’s Republic*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002, p. 64.

143 ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 71-72.

144 KINGSLEY, Peter. Op. cit., p. 112.

145 Idem, p. 117.

146 Idem, p. 115.

147 PÁJARO M., Carlos Julio. Op. cit., p. 118.

A poesia está de fato associada a tradições mágicas muito variadas. Caro Baroja refere-se aos feitiços das bruxas como “conjuros poéticos”¹⁴⁸, enquanto Gell nota que entre os Trobriand, “o mago horticultor não tem instrumentos físicos. [...] Sua arte é exercida pelo discurso. Os encantamentos dos nativos das Trobriand”, diz Gell, “são poemas, usando todos os recursos usuais da prosódia e da metáfora, sobre hortas ideais e técnicas de jardinagem e horticultura idealmente eficazes”¹⁴⁹.

O discurso, não cabe negá-lo, tem uma grande importância na arte, ao ponto de – como diz Manuel Delgado, referindo-se ao pensamento mágico – “o pensamento mesmo [ser] convocado a devir, para ser capaz de se pensar a si mesmo, objeto”¹⁵⁰. Na magia, como na arte, existe um universo simbólico – ao qual alguns neoplatônicos contemporâneos referem-se reverentemente enquanto *ideias* – que dota as atividades técnicas de uma especial efetividade. Mas, para não deixar as coisas tão fáceis, vamos introduzir um matiz. Segundo Agamben, o lugar do poema não está nem no texto, nem no autor, nem no leitor: “está no gesto no qual o autor e o leitor se colocam em jogo no texto”¹⁵¹. O discurso poético, acarreta assim uma certa gestualidade – o “*stimmung*” Flusseriano ou o “*pathos-formel*” Warburgiano¹⁵².

O artista e a bruxa são agentes nesse processo poético-discursivo, mas também são objetos passivos dele, testemunhas. Agamben diz que o autor “é jogado” por seu poema. Delgado diz que “a missão do poeta, como a do mago, é atrair *esse* poder” e, ao mesmo tempo, “aceitar virar uma espécie de cabo de alta tensão”¹⁵³. Essa ideia pode resultar irritante por evocar o fantasma da inspiração romântica, mas, para quem não a tolere, propomos uma outra formulação que vem marcada pelos dois diagramas de incorporação “elétrica” de Warburg sobre os quais falamos. Acaso não somos, como diz Belting, *o lugar das imagens*, “um organismo vivo”¹⁵⁴ para elas? As imagens ocupam nosso corpo, apropriam-se dele¹⁵⁵ como a energia elétrica possui o cabo de alta tensão. O mito, em sua faceta imagética, vira assim o agente do “devir”, à medida que nós nos convertemos em sua “interface”¹⁵⁶.

Quando Alfred Gell diz, em seu grande tratado sobre antropologia da arte¹⁵⁷, que os objetos artísticos são índices de seus fazedores, ele especifica que esse papel não pode ser restrito exclusivamente ao âmbito humano. Muitos objetos considerados artísticos são produzidos por uma agência coletiva, ou por uma divindade ou força. E há objetos que, mais do que serem feitos pelo artista, contribuem para constituí-lo a ele enquanto “obra de arte”. E outras palavras, a obra de arte pode ocupar o lugar do artista, e o artista o lugar de obra de arte. De fato, no quadro sobre “O nexos artístico”, Gell estuda quatro categorias que podem ser AGENTES (ativos) ou PACIENTES (passivos): Artista, Índice, Protótipo e Recipiente¹⁵⁸. Não iremos nos debruçar sobre o quadro de Gell neste trabalho, mas inte-

148 BAROJA, Julio Caro. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 62.

149 GELL, Alfred. “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia”. Op. cit., p. 61.

150 DELGADO, Manuel. Op. cit., p. 97.

151 “El lugar – o, mejor, el tener lugar – del poema no está, por tanto, ni en el texto ni en el autor (o en el lector): está en el gesto en el que el autor y lector se ponen en juego en el texto y, al mismo tiempo, se sustraen infinitamente a él.” AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 91.

152 Esta analogia entre o “*stimmung*” Flusseriano e o “*pathosformel*” Warburgiano é proposta por Erick Felinto em seu ensaio “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. Op. cit.

153 DELGADO, Manuel. Op. cit., p. 113.

154 BELTING, Hans. Op. cit., p. 71.

155 Idem, p. 76.

156 “Superfície de contato” que diz respeito à conexão funcional de dois sistemas. Por exemplo, uma tela ou uma “janela” de um determinado software.

157 GELL, Alfred. *Art and agency – an anthropological theory*. Op. cit.

158 “1. Indexes: material entities which motivate abductive inferences, cognitive interpretations, etc.; 2. Artists (or other ‘origi-

ressa apontar nessa direção porque “artista” é tratado aqui enquanto território que pode ser habitado por diversos seres – ou seja, também por entes não humanos.

3.5 - BIO-OBJETOS: UMA INTRODUÇÃO À NOVA/VELHA VIRADA ANIMISTA



Jerzy Borowski, documentação da obra de Tadeusz Kantor, *Where Are the Snows of Yesteryear*, Stodoła, 1984.

No catálogo da exposição *Formas biográficas: construcción y mitología individual*¹⁵⁹, há um capítulo dedicado aos “bio-objetos” do dramaturgo Tadeusz Kantor. Respondendo a um crítico que lhe acusou de que os objetos tinham adquirido uma importância desmedida em suas obras, Kantor se defendeu com a seguinte explicação:

*Não são acessórios, mas bio-objetos, que atuam com os organismos vivos que são os atores. Os “objetos”, já que é assim que são chamados, estão, para mim, tão vivos quanto os atores; sem eles, os comediantes não existiriam; a mulher que lava louça sempre vai com sua pia de alumínio, o cafetão precisa de sua mesa para existir, isto é, para jogar cartas, o moribundo não pode agonizar sem sua cama e a criança só passeia se for com o calhambeque*¹⁶⁰

Os objetos são mais do que complementos do ator: são parte dele. Podemos dizer que eles não são meramente ornamentais ou, quem sabe, reconsiderar o que entendemos por ornamento. Como diz Alfred Gell, o ornamento tem um papel bem mais importante do que lhe atribuímos, pois padrões que são considerados meramente decorativos servem para ligar as pessoas às coisas. Por exemplo, uma criança pode ter maior predisposição para ir à cama se os lençóis estão belamente decorados com naves espaciais ou dinossauros. Se não o estiverem, talvez os lençóis sejam menos atraentes e, portanto, menos eficazes na hora de pôr a criança para dormir¹⁶¹. Nesse sentido, a decoração tem a ver com o que Gell chama de *tecnologia do encantamento*. Esta abordagem do ornamental revela que aquilo que geralmente podemos considerar acessório tem de fato uma função e que esta tem a ver com os vínculos que emendam afetivamente corpos e objetos.

Além de ser parte da máquina interpretativa chamada obra, os bio-objetos de Kantor são parte do personagem, que sem eles se desvaneceria no ar. Nesse sentido, os objetos possuem um poder que vai muito além da sua função aparente. Cumprem o papel de pilhas ou baterias, alimentando o ator e distribuindo o corpo da personagem que interpretam. Eles são, diz Kantor, “lugares

de eternidade”¹⁶² e poderiam, inclusive, ser expostos sozinhos. No contexto da exposição *Formas biográficas*, eles foram de fato expostos como parte do “corpo macilento”¹⁶³ ou, como diria Gell, da “pessoa distribuída”¹⁶⁴, isto é, da própria forma biográfica de Tadeusz Kantor.

O assunto da agência dos objetos e da pessoa distribuída nos remete ao tema do animismo, que como iremos ver é de extrema importância para assentar as bases de uma reflexão mágico-estética. Iremos nos debruçar nesta seção ao que poderíamos chamar de “nova virada animista” dentro da corrente dos “novos materialismos”. Uma virada que, arguimos, pode ter mais de antiga do que de nova. Como o próprio mito, esta virada é atual e, ao mesmo tempo, antiquíssima. E, como os mitos, sua estrutura se repete ao longo do tempo, mas com variações, como uma espiral. Como veremos, tanto “novo” quanto “materialismo” e “animista” são termos sobre os quais os próprios teóricos que circulam por este território se questionam.

Começamos então pelo assunto que nos traz até aqui: aquela coisa chamada animismo. Relaciona-se o animismo, quase sempre, com as crenças, alheias aos ocidentais, de grupos indígenas ou cultos pagãos. Mas como Anselm Franke demonstrou em sua exposição sobre este assunto¹⁶⁵, o animismo está também inscrito no DNA ocidental. Hoje em dia, ele adquire a forma visível de animismo pós-capitalista, com produtos e empresas que “falam” em primeira pessoa para os seus potenciais consumidores/interlocutores. Mas além desse aspecto capitalizado do animismo ocidental, existe um movimento teórico que, vinculado à ecologia e a uma virada “não humana” ou “pós-humana”, está ganhando cada vez mais visibilidade e, como sempre, está fazendo-o nas universidades mais poderosas do mundo – geralmente anglo-saxãs¹⁶⁶.

As correntes sobre as quais estamos falando se inscrevem na tradição de pensamento conhecida como “Materialismo” mas, no caso, um tipo de materialismo muito mais baseado na ontologia do que na epistemologia e ligado também ao pós-humanismo. Em outras palavras, não se trata de um materialismo de cunho historicista nem cientificista, apesar de, como notam Isabelle Stengers ou Slavoj Žižek, alguns novos materialistas estejam se alinhando perigosamente com a Ciência com “c” em caixa alta, o que implica uma tendência ao autoritarismo que não nos interessa em absoluto. Como bem lembram Lucia Santaella e Erick Felinto, “o pós-humanismo pode efetivamente servir tanto a agendas conservadoras como progressistas” e, por isso, “é preciso cuidar para que a ideia não



Dorothea Tanning, *Chambre 202 - Hôtel du Pavot*, 1970. Obra exposta em *Formas biográficas*.

162 KANTOR apud CHEVRIER, Jean-François. “Los bio-objetos según Tadeusz Kantor”. Parte II, Capítulo 5 de *Formas biográficas: construcción y mitología individual*. Op. cit., p. 276.

163 Expressão usada por Jean-François Chevrier nesse mesmo catálogo. Ver “Sujeto macilento y agencia múltiple”. Parte II, Capítulo 8.

164 Ver “The distributed person”, Capítulo 7 de GELL, Alfred. *Art and agency – an anthropological theory*. Op. cit.

165 Ver Capítulo 2.

166 Isso não quer dizer, claro, que os anglo-saxões sejam pioneiros neste campo. Apenas significa que em centros de conhecimento da Inglaterra, Estados Unidos e França existem já lugares legítimos para esse tipo de reflexão acadêmica. Cabe receber com alegria o fato de que finalmente a matéria vibrante seja reivindicada no seio das academias mais poderosas do mundo. O fato de que estas estejam reagindo contra as tendências filosóficas que se impuseram de forma autoritária no mundo inteiro (e que, aliás, foram por sua vez geradas e sustentadas no seio dos mesmos centros de poder acadêmico que agora se revoltam contra elas) é de alguma forma animador. Especificamente na área chamada “Artes”, consideramos promissora essa virada teórica, pois durante muito tempo a degradação filosófica da matéria vibrante tem servido para alienar discursivamente os artistas ligados a esse tipo de sensibilidade.

nators’): to whom are ascribed, by abduction, causal responsibility for the existence and characteristics of the index; 3. Recipients: those in relation to whom, by abduction, indexes are considered to exert agency, or who exert agency via the index; 4. Prototypes: entities held, by abduction, to be represented in the index, often by virtue of visual resemblance, but not necessarily.” Idem, p. 27.

159 Ver nota 55.

160 KANTOR apud CHEVRIER, Jean-François. “Los bio-objetos según Tadeusz Kantor”. Parte II, Capítulo 5 de *Formas biográficas: construcción y mitología individual*. Op. cit., p. 275.

161 GELL, Alfred. *Art and agency – an anthropological theory*. Op. cit., p. 74.

sucumba às tentações do super-humanismo e perca, assim, seu potencial libertário, sua capacidade de engendrar novas formas de pensamento e de expressão do humano”¹⁶⁷.

Como diz Levi Bryant na introdução do seu livro *Onto-cartography*¹⁶⁸, os materialistas têm tido que lidar com dois tipos de restrição que agora os novos materialismos tentam ultrapassar: os pensadores materialistas pareciam ser obrigados a reivindicar um tipo de materialidade estritamente mecanicista, deixando de lado “as ideias”; ou defender que “as ideias” eram a matéria mesma que conformava as coisas, deixando de lado a matéria mesma¹⁶⁹. Essa restrição imposta por uma estrutura dualista dificultou o surgimento de um materialismo que reconhecesse ao mesmo tempo o poder dos objetos e a materialidade das ideias.

Os novos materialistas incluem entre suas filas os Ontólogos Objetuais, entre os quais se contam teóricos como Graham Harman, Levi Bryant e o que provavelmente seja o intelectual “eurobranco” mais afim à nossa própria tese “eurobranca”: Timothy Morton, alinhado de forma mais perceptível com uma ecológica mágica. Mas, como diz a semiologista brasileira Lucia Santaella, em um dos blogs por meio dos quais divulga o seu trabalho, “o nome realismo especulativo — ou filosofia orientada ao objeto, ou ainda ontologia orientada ao objeto (OOO) — funciona apenas como um guarda-chuva que abriga uma série de autores com tendências distintas e que partem de gêneses também distintas. Pode-se chamá-los de autores porque, de fato, alguns deles não se enquadram na nomenclatura de filósofos. Alguns são teóricos da literatura e do cinema, outros são especialistas em games, outros ainda são ecólogos”¹⁷⁰.

Os ontólogos objetuais tem acessado um público maior por meio da blogosfera e de várias publicações coletivas como *New materialisms: interviews and cartographies*, editada por Rick Dolphijn e Iris van der Tuin e pertencente à coleção *New metaphysics*¹⁷¹ – da qual são responsáveis Graham Harman e Bruno Latour –, ou *The speculative turn: materialism and realism*, editado por Levi Bryant, Nick Srnicek e Graham Harman¹⁷². No Brasil, devemos destacar o papel do Simpósio Internacional *A vida secreta dos objetos / The secret life of objects*, que já em 2012 organizou sua primeira edição na cidade de Rio de Janeiro. Organizado por Erick Felinto, essa primeira edição do simpósio contou com a presença de Bruno Latour, Graham Harman, Siegfried Zielinski, Joachim Paech, Ian Bogost entre outros¹⁷³.

Cabe sublinhar que esse movimento vem tendo uma grande influência sobre a arte contemporânea. Falando sobre essa influência em seu blog, Lucia Santaella destaca várias características que definem mais ou menos a ontologia objetual que podem ajudar a entender porque esta corrente é tão atrativa/relevante para as artes plásticas:

- a) O retorno ao objeto e conseqüente abandono da virada linguística do pós-estruturalismo. (...)
- b) A liberalização da noção de objeto; tudo é objeto: galáxias, a tela deste computador, queijos na chapa, futebol, o ser humano e seus pensamentos, comandos, o litoral Norte etc. (...)
- c) A dissolvença das dicotomias a partir da ruptura radical de quaisquer relações entre interior/ exterior, seja no sujeito, seja no objeto, o que leva à abolição do binômio sujeito/objeto (...)
- d) A rejeição do correlacionismo herdado de Kant, ou seja, o hábito dos humanos de pensar sobre as coisas apenas em termos dos efeitos que elas provocam em nós (...) Disso decorre um cabal descentramento de quaisquer formas de antropocentrismo.¹⁷⁴

Essa forma de pensamento supõe, nas palavras de Santaella “um foco renovado na vitalidade, materialidade, autonomia, encanto e durabilidade dos objetos”¹⁷⁵, e por tudo isso dialoga especialmente bem com a arte.

De fato, foi nesse caldo de cultivo da ontologia objetual que se cunhou o termo “realismo especulativo” – título de uma conferência realizada em 2007 na Universidade de Goldsmiths, em Londres, sobre o qual tem corrido rios de tinta desde então. Poder-se-ia dizer que o realismo especulativo é ainda mais abrangente do que a ontologia objetual, pois abrange pensadores que manifestamente discordam de alguns dos pontos principais da ontologia objetual. Zizek, por exemplo, opina que a especulação – que deveria ser requisito do “realismo especulativo” – não tem lugar em alguns discursos associados aos novos materialismos, e acusa os ontólogos objetuais de subestimar o lugar do sujeito nesse panorama “ideal” pós-humano. Segundo Zizek, é ingênuo pensar que pode existir um mundo “total” (totalmente objetivo) que não inclua nossa própria subjetividade. Para este filósofo, a realidade inclui sempre uma *mancha*, um ponto cego, que indica o nosso próprio lugar nele¹⁷⁶. “Precisamos”, diz Zizek, “de uma teoria do sujeito que não seja a do sujeito transcendental nem a do sujeito só como parte de uma realidade objetiva”¹⁷⁷.

174 SANTAELLA, Lucia. Op. cit.

175 Ibidem.

176 “In his recent major work *The Parallax View*, Žižek has denounced what he sees as the naïve materialist postulate that includes the subject as just another positive, physical thing within the objective world. He calls it naïve because it assumes the position of an external observer from which the entire world can be grasped—a position that presumes in principle to encompass all of reality by reducing its own perspective to a thing in the world. For Žižek, by contrast, ‘Materialism means that the reality I see is never “whole”—not because a large part of it eludes me, but because it contains a stain, a blind spot, which indicates my inclusion in it.’ Reality, he repeatedly states, is non-All; there is a gap, a stain, an irresolvable hole within reality itself.” BRYANT, Levi; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham (eds.). *The speculative turn*. Op. cit., p. 5.

177 “I think that, in its very anti-transcendentalism, Meillassoux remains caught in the Kantian topic of the accessibility of the thing-in-itself: is what we experience as reality fully determined by our subjective-transcendental horizon, or can we get to know something about the way reality is independently of our subjectivity. Meillassoux claim is to achieve the breakthrough into independent ‘objective’ reality. For me as a Hegelian, there is a third option: the true problem that arises after we perform the basic speculative gesture of Meillassoux (transposing the contingency of our notion of reality into the thing itself) is not so much what more can we say about reality-in-itself, but how does our subjective standpoint, and subjectivity itself, fit into reality. The problem is not ‘can we penetrate through the veil of subjectively-constituted phenomena to things-in-themselves’, but ‘how do phenomena themselves arise within the flat stupidity of reality which just is, how does reality redouble itself and start to appear to itself’. For this, we need a theory of subject which is neither that of transcendental subjectivity nor that of reducing the subject to a part of objective reality. This theory is, as far as I can see, still lacking in speculative realism.” ZIZEK, Slavoj e WOODARD, Ben. “Interview”. In: BRYANT, Levi; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham (eds.). *The speculative turn*. Op. cit., p. 415.

167 FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. *O explorador de abismos*. São Paulo: Paulus, 2012, p. 10.

168 BRYANT, Levi. Op. cit.

169 Ou, nas palavras de Zizek: “Some of these materialisms are mutually exclusive: for ‘discursive’ materialists, it is scientific materialism which, in its allegedly ‘naïve’ direct assertion of external reality, is ‘idealist’ in the sense that it does not take into account the role of ‘material’ symbolic practice in constituting what appears to us as reality; for scientific materialism, ‘discursive’ materialism is an obscurantist muddle not to be taken seriously. I am tempted to claim that discursive materialism and scientific materialism are, in their very antagonism, the front and the obverse of the same coin, one standing for radical culturalization (everything, inclusive our notions of nature, is a contingent discursive formation), and the other for radical naturalization (everything, inclusive our culture, can be accounted for in the terms of natural biological evolution).” ZIZEK, Slavoj; WOODARD, Ben. “Interview”. In: BRYANT, Levi; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham (eds.). *The speculative turn*. Melbourne: Re.press, 2011, p. 406.

170 SANTAELLA, Lucia. “As artes contemporâneas & o realismo especulativo”. Disponível em: <<https://transobjeto.wordpress.com/2016/04/26/as-artes-contemporaneas-o-realismo-especulativo/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

171 DOLPHIJN, Rick; VAN DER TUIN, Iris. *New materialism: interviews & cartographies*. Michigan: Open Humanities Press, 2012.

172 BRYANT, Levi; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham (eds.). *The speculative turn*. Op. cit.

173 Ver <<https://vidadosobjetos.wordpress.com/edicoes-anteriores/2012-2/>>.

Por outra parte, em seu ensaio “Wondering about materialism”, Isabelle Stengers observa que um certo posicionamento materialista nomeado “eliminativismo” está conferindo uma autoridade desmedida à Física (com “f” em caixa alta) e caindo num idealismo radical em que o ser humano, sob a proteção daquela entidade metafísica chamada Ciência, some. O problema que Stengers vê nesse tipo de corrente é que ela serve para perpetuar o extermínio das práticas e saberes que não são consideradas relevantes, como por exemplo a magia. Vivemos num cemitério de práticas e saberes, diz Stengers, mas o que não se pode permitir é que o materialismo filosófico se alinhe com esta destruição. O materialismo tem que *ficar com os problemas* (*Stay with the trouble*¹⁷⁸, como diria Donna Haraway) e resistir à tentação de escolher umas práticas em detrimento de outras. Resistir à tentação de escolher, por exemplo, a física à filosofia, ou a filosofia à arte, ou a arte à magia¹⁷⁹. Por isso Stengers usa o termo “magia” para falar do poder do capitalismo. Explicar o capitalismo por meio de um conceito como a alienação, diz ela, é muito mais conveniente: provavelmente conveniente demais. Falar de magia no contexto do capitalismo significa reconhecer que talvez haja alguma coisa a ser aprendida daquelas práticas que foram banidas pelo senso comum ocidental. Talvez se tivéssemos algumas noções sobre feitiçaria poderíamos lidar melhor com o encantamento que o capital exerce sobre nós, diz Stengers¹⁸⁰.

Entre os filósofos mais citados pelos novos materialistas estão Deleuze e Guattari, Simondon, Heidegger, Spinoza e o esquecido Whitehead, mas também filósofos pré-socráticos como Lucrécio, filósofo-poeta romano do século I a.C., que serve de inspiração tanto a Timothy Morton quanto a Jane Bennett. Inclusive cabe notar que Graham Harman, um dos filósofos de maior visibilidade do movimento, tem se revelado um ávido leitor de Giordano Bruno, cujo trabalho ele analisa em paralelo com seu colega Iain Hamilton Grant¹⁸¹. Cabe também mencionar Bruno Latour, considerado uma das figuras mais importantes para esta virada. É especialmente interessante a tendência destes pensadores em sair da caixinha das referências acadêmicas e citar músicas de Bjork (como o faz Timothy Morton), citar a bruxa wiccana Starhawk (como o faz Isabelle Stengers) ou falar de cinema (como Erick Felinto, Steven Shapiro ou Zizek, que até protagonizou um documentário com leituras psicanalíticas de diversos filmes¹⁸²).

Como nota Stengers, é tentador citar Spinoza, mas, para “ficar com os problemas”, temos que correr o risco de invocar outras entidades. Neste sentido, retomamos o assunto da heresia com o qual abrimos o capítulo. Está na moda citar Spinoza, mas poucos colocam a Bjork (Morton), um amontoado de lixo (Bennet), os vampiros (Felinto) ou a bruxaria (Stengers) como inspiração filosófica. As fontes, enquanto entidades, têm um certo poder, como quisemos reconhecer explicitamente em nossa Introdução. Por isso, em seu ensaio sobre a reativação do animismo¹⁸³ Stengers defende o uso não metafórico do termo magia e se coloca ao lado das bruxas. *O desafio é especular sobre a magia enquanto realidade material*, não metafórica nem tampouco literalmente. Isto é: nem do ponto de vista do materialismo histórico, que consideraria a magia enquanto universo “meramente” simbólico, nem do

ponto de vista do materialismo científico, que procuraria bases científicas para demonstrar a veracidade da magia segundo os seus próprios parâmetros.

Como disse Débora Bolsoni, devemos nos cuidar para não cairmos numa “gentrificação ontológica”¹⁸⁴ que seleciona cuidadosamente influências anímicas – entidades – em função de sua rentabilidade existencial. Para isso, como diz Latour, será preciso antes reconhecer que os modernos (e pós-modernos) também têm os seus deuses-fetiches¹⁸⁵. Assumir o que somos passa por incorporar não apenas os senhores catedráticos barbados, mas a deusa¹⁸⁶. E passa por entender que o catedrático barbado é tão mítico (e tão real) quanto a deusa. Passa por deixar de falar de vazio e falar de buracos com o mesmo respeito. Passa por se perguntar – como fez Sara Ramo pegando qualquer coisa da mesa de café durante nossa entrevista – por que isso é menos real do que aquilo¹⁸⁷. É a isso que Stengers se refere quando fala de reativar o animismo: de reviver um certo estado de risco ontológico.

Tomamos emprestado este jogo de palavras de Isabelle Stengers, para quem “reativar o animismo significa [...] recuperar a capacidade de honrar a experiência, toda experiência que nos importa, não como ‘nossa’, mas sim como experiência que nos ‘anima’”¹⁸⁸. Em *Reativar o animismo*, Stengers relaciona essa virada animista com a ideia de agenciamento de Deleuze e Guattari, mas, no final, acaba voltando novamente para a magia. “Relacionar o animismo à eficácia dos agenciamentos”, diz Stengers, pode “nos reconfortar de maneira um pouco fácil demais”. Podemos nos sentir tentados a “reduzir” esse vínculo entre animismo e agenciamento a “um conceito interessante, como outros o são, ponderando sobre suas conexões com outros conceitos [...] sem temer o olhar desconfiado dos inquisidores, sem sentir a fumaça nas nossas narinas”¹⁸⁹.

Pensar no animismo enquanto agenciamento (e vice-versa) deve, portanto, implicar um risco. Por isso, diz Stengers, devemos apostar em outros termos, como por exemplo “magia”, que, como sabemos, ficou restrito ao uso metafórico. O uso metafórico do termo magia nos protege, diz Stengers: não falamos *verdadeiramente* de magia. Mas “precisamos nos privar dessa proteção para nos livrarmos da triste e monótona vozinha crítica ou reflexiva que sussurra que não devemos aceitar sermos mistificados, uma vozinha que faz ecoar a dos inquisidores”¹⁹⁰. Stengers coloca o exemplo das bruxas neopagãs que, como Starhawk, “chamam de magia o ofício ao qual se dedicam: nomeá-lo dessa forma, dizem elas, é em si um ato de magia”¹⁹¹. Quando elas falam de fazer o “trabalho da deusa” não é metafórico, se bem que tampouco é totalmente literal, no sentido empírico e simplista com o qual a literalidade ocidental ficou carregada. Se reclamássemos que a sua Deusa “é apenas uma ficção, sem dúvida elas sorririam e perguntariam se somos daquelas pessoas que acreditam que a ficção não tem poder”¹⁹². A realidade, como sabem as bruxas neopagãs, não se dá nem no polo da literalidade nem no da “mera” metáfora. Em resumo, uma reanimação (Tim Ingold¹⁹³) ou uma reati-

178 HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

179 “The challenge, which I deem a materialist challenge, is that whatever the mess and perplexity that may result, we should resist the temptation to pick and choose among practices—keeping those which appear rational and judging away the others, tarot-card reading, for instance”. STENGERS, Isabelle. “Wondering about materialism”. In: BRYANT, Levi; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham (eds.). *The speculative turn*. Op. cit., p. 379.

180 Idem, p. 380.

181 HARMAN, Graham. “On the undermining of objects: Grant, Bruno, and radical philosophy”. In: Idem.

182 *The pervert's guide to cinema* estreou em 2006 e se compõe de três partes. Este trabalho foi seguido por *The pervert's guide to ideology*, que estreou em 2012.

183 STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira (Caderno de Leituras nº 62), 2017.

184 BOLSONI, Débora. Op. cit.

185 LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fetiches*. São Paulo: Edusc, 2002.

186 E ela não é só feita de luz...

187 Cf. RAMO, Sara. Op. cit.

188 STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Op. cit., p. 11.

189 Ibidem.

190 Idem, p. 12

191 Ibidem.

192 Ibidem.

193 Tim Ingold fala de reanimar o pensamento em seu ensaio “Rethinking the animate, Re-animating thought”. *Ethnos*, vol. 71:1, mar. 2006.

vação (Isabelle Stengers) do animismo exige que certas palavras sejam puxadas para fora da área da metáfora e da literalidade.

“Será”, se pergunta Stengers, “que a ideia de que a magia designa tanto um ofício formado por agenciamentos quanto sua especial eficácia transformadora poderia nos ajudar a reafirmá-la, afastando-a tanto da segurança do metafórico como do estigma do sobrenatural? Poderia ela nos ajudar a sentir que, pelo contrário, nada na natureza é natural? Poderia ela nos levar a considerar novas conexões transversais, resistindo a toda a redução”¹⁹⁴ como de fato está tentando esta “nova” virada ontológica?

Sinceramente, tendo em conta a similitude das agendas, não podemos deixar de nos perguntar se esta virada é tão nova. O que nos parece relevante e comum a todas estas correntes de pensamento é que nelas faz-se explícita uma virada ontológica que, iremos argumentar, oferece ferramentas críticas para uma nova/velha compreensão da experiência estética ligada a uma ecológica mágica. O que nós temos tradicionalmente chamado de animismo e atribuído aos índios e aos pagãos tem muito mais a ver com uma forma de ser no mundo, de estar imerso no fluxo de uma realidade permanentemente em movimento que também fazia parte, de alguma forma, do conhecimento ocidental, pelo menos antes do banimento (interessado) da magia.

E desse movimento (eco-onto-lógico) do qual o “animista” participa. Não se trata de um sistema que projeta vida nos objetos, mas, diz Ingold¹⁹⁵, de um modo de existência alheio e prévio ao estabelecimento da distinção entre matéria e agência. Para Tim Ingold e para Nurit Bird-David, a definição de animismo em si sustenta uma inversão ou “projeção” dos teóricos que definiram o conceito: se o animismo é um sistema de crenças que atribui vida ou alma aos objetos, então somos nós, modernos, diz Ingold, os verdadeiramente animistas¹⁹⁶. Como se explica essa busca ansiosa por vida em Marte senão por um suposto princípio chamado “vida” que nos foge? Muitas paranoias da ficção científica sustentam a tese de Ingold e confirmam que nós, ocidentais, somos os animistas mais reprimidos e perversos do globo, sempre temendo as represálias dos objetos que chamamos inanimados (robôs que viram assassinos) ou até mesmo dos seres vivos mais ínfimos (células que viram assassinas¹⁹⁷). Mas, para aqueles a quem chamamos animistas, “a vida” não é um “atributo” das coisas, mas um fluxo, um devir, diz Ingold¹⁹⁸. “Os teóricos clássicos” porém, diz Bird-David, “atribuíram suas próprias ideias modernistas de *self* aos ‘povos primitivos’”¹⁹⁹, enquanto afirmavam, ao mesmo tempo, que isso era o que os “povos primitivos” estavam fazendo com os objetos (lhes atribuir sua ideia de “self”).

Antes de Ingold e Bird-David, outros pensadores já tinham notado o equívoco que o termo animismo encerra. Barbara Glowczewski propõe falar de “vitalismo” (um sistema que “postula ligações íntimas entre as coisas das quais a vida depende”²⁰⁰) ao invés de animismo. Também Guattari tentou desvincular este termo da noção cristã de alma – à qual está infelizmente ligado –, falando de animismo em relação a processos de “devir outro”²⁰¹. Na obra de Guattari, o animismo tem a ver

com o reconhecimento e engajamento com o fluxo vital que possibilita o devir. Como diz Viveiros de Castro no vídeo de Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato²⁰², no animismo (ou vitalismo, se se preferir) a alma não está em contradição ou oposição com a matéria. Nesse trabalho, Melitopoulos e Lazzarato “ênfatizam o reconhecimento, por Guattari, da subjetividade animista como uma forma potencial de redefinição da subjetividade contemporânea e observam que, para ele, ‘aspectos da subjetividade polissêmica, transindividual e animista também caracterizam o mundo da infância, da psicose, da paixão amorosa ou política, bem como da criação artística’”²⁰³.

Mas faz séculos que já se notara que a ideia ocidental de animismo levava ao engano; faz séculos que outras culturas reivindicam a “vibração matéria”. Como se diz na introdução do livro *The speculative turn*: Deleuze e Guattari construíram uma visão ontológica positiva das ruínas da ontologia ocidental. Entre as ruínas, jaziam pensadores pré-socráticos, judaicos e árabes... mas também magos medievais, bruxas, ciganos, artistas e um longo etcétera de “animistas”. A operação de resgate foi promissória, mas parcial. Agora faz-se evidente que retomar o fio de uma certa eco-lógica é chave na decorrência da crise mundial chamada “Antropoceno”. Agora bem, como notam Rita Natálio, Nicholas Mirzoeff²⁰⁴ e outros teóricos pós-coloniais, “a ideia que é passada pelo Grande Fim/Antropoceno é a de que haverá um fim de toda a humanidade”²⁰⁵... mas qual seria essa humanidade?” Como lembram Natálio e Mirzoeff, “indígenas e pretos foram sistematicamente escravizados e controlados como ‘objetos que podem falar’”²⁰⁶ e essa situação não tem sido resolvida nos dias de hoje. Mas, por algum motivo, “essa concepção dos escravizados como sendo objetos não humanos, visivelmente não faz parte daqueles cujo trabalho é indispensável para todos os que pensam hoje o Antropoceno”²⁰⁷, observa Mirzoeff; não faz parte, enfim, daqueles que repensam a ontologia e a objetividade. Resumindo, poderíamos dizer que esta virada ontológica tão vinculada ao animismo tem uma certa tendência a ignorar o que os supostos animistas têm a dizer sobre o assunto.

Séculos de virar as costas para uma ecológica mágica tem deixado fora muitas formas de conhecimento e também às pessoas que corporificam esses conhecimentos. Nesse sentido, parece que o animismo tem de fato a ver com reativação no sentido empregado por Isabelle Stengers²⁰⁸. A reativação teria a ver, então, com uma reinserção dos objetos no fluxo vitalista, mas também com a reanimação de certas ideias... ideias associadas ou mantidas vivas em *corpos* que, como diz Jean-Jacques Lebel no ensaio audiovisual de Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato, tem servido “como laboratório vivo”²⁰⁹.

202 MELITOPOULOS, Angela; LAZZARATO, Maurizio. *Agenciamentos: Félix Guattari e o animismo maquínico*, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4L_m5vPQoaY>. Acesso em: 21 dez. 2017.

203 Idem, p. 35.

204 “Que tipo de ‘homem’ é subentendido quando falamos de ‘Antropoceno’? Dado que *anthropos* no Antropoceno acaba por ser reconhecido como o nosso velho amigo (imperialista) homem branco, então, o meu mantra se tornou: não se trata do Antropoceno, mas sim da cena da supremacia branca.” MIRZOEFF, Nicholas. “Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor”. *Buala*, 23 abr. 2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

205 NATÁLIO, Rita. “Acabar com o mundo, torcer o mundo”. *Buala*, 21 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/a-ler/acabar-com-o-mundo-torcer-o-mundo>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

206 NATÁLIO, Rita. Op. cit.

207 “No clássico da virada não humana, *Vibrant Matter* de Jane Bennett, por exemplo, não há a discussão sobre raça em relação com o materialismo vital. [...] A raça, na visão de Bennet, é um problema apenas para o que ela chama de ecologia política e não para a teorização do materialismo”. MIRZOEFF, Nicholas. Op. cit.

208 O termo em si já é um “*statement*” pois, como reconhece a autora, chegou até ela “como presente de bruxas neopagãs contemporâneas e outros ativistas dos Estados Unidos”. STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Op. cit., p. 8.

209 Ver MELITOPOULOS, Angela; LAZZARATO, Maurizio. Op. cit.

194 STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Op. cit., p. 13.

195 INGOLD, Tim. “Rethinking the animate, Re-animating thought”. Op. cit., p. 10.

196 Ibidem.

197 O filme *Vida (Life)*, dirigido por Daniel Espinosa, escrito por Rhett Reese e Paul Wernick, estreado em 2017, é talvez o exemplo mais recente e representativo deste tipo de narrativas em que uma forma “pura” de vida se converte num monstro destruidor (da vida humana).

198 INGOLD, Tim. “Rethinking the animate, Re-animating thought”. Op. cit., p. 10.

199 BIRD-DAVID, Nurit. “‘Animism’ revisited: personhood, environment, and relational epistemology”. *Current Anthropology*, vol. 40, n. S1, feb. 1999, p. 68.

200 GLOWCZEWSKI, Barbara. Op. cit., 25.

201 Idem. p. 34.

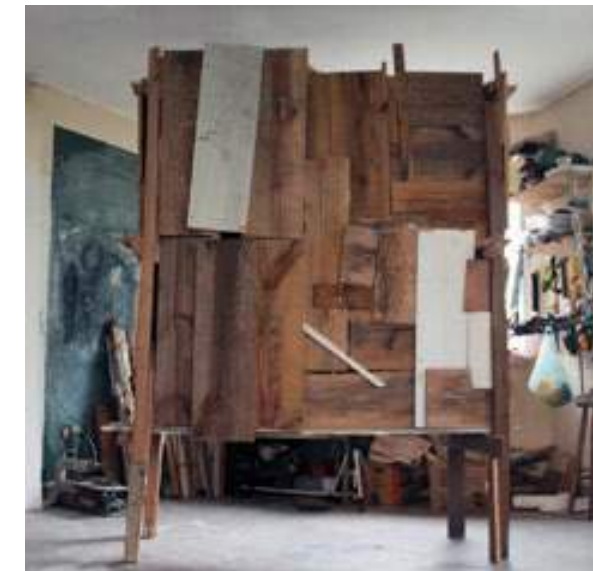
Nossa resistência em falar de “objetos” vem do fato de que “objeto” continua sendo uma categoria que, ao ser enunciada, pode degradar os corpos, depois de tudo o que os corpos têm passado e continuam a passar. Digamos mais claramente: não queremos excluir da equação aqueles que têm se empenhado em corporificar, contra intempéries e maresias, o que agora se define como materialismo vibrante. Em nosso caso, e dada nossa área de estudo, isso significa não esquecer dos artistas. Mas também não podemos nos esquecer dos trabalhos teóricos que já apontavam nessa direção. Não podemos evitar questionar se nossos ontólogos objetuais leram em algum momento a Didi-Huberman, Victor Stoichita ou Régis Debray. Ou, para citar uma figura que está a caminho de ser totalmente esquecida, o historiador Ángel González García²¹⁰, que tem inúmeros ensaios-viagens em que mergulha numa dimensão da história da arte que não poderia ser mais vitalista, nem mais vibrante.

Nesse mesmo sentido, Erick Felinto vem colocando o trabalho de Warburg, Benjamin ou Flusser no contexto da nova virada onto-materialista, argumentando por exemplo que o trabalho de Benjamin foi claramente precursor da “descoberta dos objetos” atribuída a Latour²¹¹. Cabe mencionar também o que nos parece um esforço por não excluir o corpo dessas novas materialidades. Insistimos: ao tentar tirar os objetos do “castelo encantado”²¹² não podemos lá esquecer os corpos. Os corpos, diriam alguns, podem indicar um certo privilégio das formas antropomorfas. Mas e se os corpos tivessem sido menosprezados tanto quanto os objetos? Como nota Felinto, o corpo tem sido “negligenciado por demais na maioria dos estudos de matriz construcionista, tendo sido tomado exclusivamente como um corpo simbólico, (re)produzido através da diversidade discursiva, condicionada pelas práticas de saber/poder, e explicado através de metodologias hermenêuticas”²¹³; reduzido, em resumo, a um mero suporte.

Nesse contexto, faz sentido falar em termos estritamente objetuais? Vejamos brevemente como a história da arte já tinha resolvido esse conflito, no qual, aliás, acreditamos que os artistas nunca se sentiram especialmente concernidos.



Débora Bolsoni, *Sala do trono*, 2015.



Yoann Saura, *Lit clos*, 2016.



Sara Ramo, *Minhas e suas*, 2017.

210 Na sua qualidade de professor de uma universidade espanhola sem orçamento nem relevância internacional é provável que ele nunca seja traduzido para outras línguas, nem talvez republicado na própria, e que seu trabalho passe a fazer parte “dos escombros da ontologia ocidental”.

211 FELINTO, Erick. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. Op. cit.

212 “Cuanto más quieren los pensadores radicales llamar la atención sobre los humanos en los márgenes y en la periferia, tanto menos hablan de objetos. Como si a las cosas se les hubiera impuesto una maldición, permanecen dormidas como los sirvientes de un castillo encantado. Pero en cuanto se les libera del encantamiento, comienzan a temblar, estirarse, murmurar; comienzan a pulular en todas las direcciones, sacudiendo a los actores humanos, despertándolos de su sueño dogmático. ¿Sería demasiado infantil decir que la TAR cumple el rol del beso del Príncipe Encantado que toca tiernamente los labios de la Bella Durmiente?” LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008, p. 73.

213 FELINTO, Erick; PEREIRA, Vinícius Andrade. “A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade”. X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste – SIPEC. Rio de Janeiro, 7-8 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/54538297118827865330189157229447202903.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

3.6 - OBJETOS OU CORPOS?

Em sua obra *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman reivindica os poderes “corpóreos, inclusive trágicos, presentes na geometria minimalista”²¹⁴. A questão da presença, que Didi-Huberman retrabalha no contexto do minimalismo, é chave para fazer nossa pequena contribuição à corrente teórica que hoje repensa o animismo. Em geral, os escultores, como outros chamados animistas, não pensam em termos de “habitação” dos “corpos escultóricos” com “almas/ideias”. Como diz Tony Smith sobre suas próprias peças naquele livro de Didi-Huberman: “eu não pensava nelas como escultura, mas em algo como presenças”²¹⁵. Essa presença da qual fala Tony Smith designa, segundo Didi-Huberman, a dialética de uma presença que é ao mesmo tempo ausência. “Se essa dessemelhança – um simples quadrado ou um simples cubo – nos olha é porque ela agita [...] um debate essencial, de natureza antropológica e não mais antropomórfica, que confronta a semelhança com a ausência”²¹⁶.

Na descrição de Didi-Huberman, a dimensão humana é, ao mesmo tempo, uma dimensão não humana. Nem totalmente uma, nem totalmente outra: “A humanidade estava de fato aí, na estatura do grande cubo negro, mas não era senão uma humanidade sem humanismo, uma humanidade por ausência”²¹⁷. Trata-se, diz o historiador, de “volumes dotados de vazios”²¹⁸. Mas o que é “um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?”²¹⁹, pergunta-se ele. Didi-Huberman usa a figura do túmulo²²⁰ para se aprofundar nesse universo dialético em que presença e ausência se revezam até se solaparem, até que as fronteiras entre um conceito e o outro, aparentemente antagônicos, se apaguem como se apagam as fronteiras entre o universo simbólico e o fisiológico na cura xamânica. Ou, também, como se revezam as duas faces de um taumatópio até formar na retina uma imagem fantasmática que combina os dois lados de uma mesma moeda. Não existe um “conteúdo”, só a experiência desse passo de presença para a ausência. Ou, nas palavras do historiador: “É aí, mas é aí vazio. É aí onde se mostra uma ausência em obra. É aí que o ‘conteúdo’ se abre para apresentar que aquilo em que ele consiste não é senão um objeto de perda – ou seja, o objeto mesmo, no sentido radical”²²¹.

Poderia ser este o “vazio/pleno” ao qual se referia Lygia Clark²²²? A presença seria então como uma imagem que surge num espelho de duas faces, que se dá na relação, no próprio movimento de ida e volta, naquele fluxo. Segundo Rolnik, esse vazio é um “vazio de sentido do mapa vigente, provocado por um cheio transbordante de sensações novas que pedem passagem”²²³. Essa dialética da presença-ausente é relacionada por Didi-Huberman com a aura de Benjamin. A produção de presença de

Gumbrecht, sobre a qual se debruça Erick Felinto, também tem relação com este conceito de presença trabalhado por Didi-Huberman. Ambos podem ser relacionados a uma tradição ocidental “eclipsada ou esquecida pela reflexão teórica ocidental desde, pelo menos, o cogito cartesiano”²²⁴ ou, em outras palavras, desde o Medieval. “Para Gumbrecht”, diz Felinto, “a cultura medieval, com seu interesse por ideias como as de revelação, transubstanciação e ressurreição corporal seria uma cultura de presença, em oposição à cultura da modernidade, na qual o desejo de produzir sentido seria dominante”²²⁵.

Na obra de Gumbrecht, a noção de epifania está relacionada à presentificação e refere-se ao momento em que algo “se mostra a nós a partir do nada, atingindo-nos até mesmo com certa violência e espanto [...] precedendo a formação de qualquer sentido”²²⁶. Quando Jane Bennett anuncia em seu livro sobre matéria vibrante que vai manusear as ideias de vida e matéria, rodá-las, até que elas comecem a parecer estranhas, como quem repete uma palavra enquanto se olha no espelho, e que será no espaço produzido por esse estranhamento que um materialismo vibrante pode começar a se conformar: ela está certamente falando em termos de produção de presença. Este é o mesmo movimento do taumatópio, o mesmo movimento da cura xamânica: o mesmo movimento da imagem dialética benjaminiana ou imagem crítica didi-hubermaniana.

Estamos, em resumo, ante *uma espécie de conversa*, como disse Bolsoni em resposta à questão do animismo em seu trabalho²²⁷. Como dizia Bird-David, em seu ensaio sobre o animismo, “não personificamos outras entidades e depois socializamos com elas, mas as personificamos enquanto, quando e porque nos socializamos com elas. Reconhecer uma conversa com um outro-ser equivale a aceitá-lo relacionalmente”²²⁸. Assim, falar em termos de conversa implica a aceitação desse movimento relacional, porque, nas palavras de Bolsoni, “a conversa nunca está parada, só existe porque está em funcionamento”. Nela, “todos somos atravessados uns pelos outros [...] todos somos canais nesse sentido”²²⁹, diz a artista.

Houve outros artistas entrevistados que falaram deste tipo de “atravessamento”. Yoann Saura, falando sobre o relacionamento do escultor com os materiais, disse: “cada material provoca coisas diferentes, eu atravesso o material e o material me atravessa, ele responde”²³⁰. Sara Ramo, por sua parte, reconheceu que seu trabalho com objetos tem a ver com a possibilidade de se inserir num “movimento vital”²³¹. Como sublinha Tim Ingold em seu ensaio sobre a *reanimação* do pensamento



Sara Ramo animando os achados do porão do Departamento de Cultura da Zona Livre de Sharjah na sua obra *The Garden From Free Zone*, 2013.

214 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 20.

215 Idem, p. 112.

216 Idem, p. 127.

217 Idem, p. 144.

218 Idem, p. 35.

219 Ibidem.

220 “Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições: uma massa de pedra trabalhada seja como for, tirando de sua face o mundo dos objetos trabalhados ou modelados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata, ao contrário, de uma espécie de esvaziamento”. Idem, p. 37.

221 Idem, p. 141.

222 ROLNIK, Suely. “¿El arte cura?”. Op. cit., p. 8.

223 Ibidem.

224 FELINTO, Erick; PEREIRA, Vinícius Andrade. Op. cit.

225 Ibidem.

226 Ibidem.

227 BOLSONI, Débora. Op. cit.

228 BIRD-DAVID, Nurit. Op. cit., p. 78.

229 Ibidem.

230 “[...] eu trabalhei fazendo cenários para teatro, esculpindo isopor; quando você trabalha o dia inteiro com argila você termina o dia carregado de uma certa energia, mas um dia inteiro trabalhando com isopor te suga totalmente. Isso é bem claro, o material responde, tem uma amarração entre o escultor e seu material...” SAURA, Yoann. Op. cit.

231 “[...] quando você move gente, ao invés de objetos, o que você faz parece mais importante, verdadeiro, fica mais aparente. Por que mover objetos quando você pode mover gente? Mas, na verdade, quando você move gente você está movendo objetos... Ou, talvez, com os objetos não preciso dessa capacidade de liderança, que você precisa com as pessoas. Mas, por outra parte, eu não quero a suposta passividade dos objetos. De alguma forma eu desejo a eles uma existência própria, um movimento próprio. Através deles se insere uma possibilidade de movimento vital... RAMO, Sara. Op. cit.

ocidental, a visão de um artista pode chegar a se parecer bastante com a visão que o Ocidente tem descrito como “animista”. Ingold nos lembra que o estar imerso no fluxo de uma realidade permanentemente em movimento é uma característica de alguns artistas e sublinha que um pintor não olha para o mundo como um cenário acabado, mas que participa do nascimento constante do mundo, que ele tenta fazer visível, como dizia Paul Klee²³². Nos parece que é sobre isso que Sara Ramo falava, em sua entrevista, quando insistia em animar o mundo: “O real pode ser entendido de uma forma muito dura, sem graça... Esse “real” desprovido de *anima*. Nossa posição, ou responsabilidade, como seres humanos, mas talvez também como artistas (essa distinção é um pouco difícil de fazer para mim) é animar. Enfim, em resumo: [...] Entre me pôr a fantasia identitária ou morrer, eu tenho ainda a possibilidade de animar”²³³.



Débora Bolsoni, *Untitled from the Baldios series (white net)*, 2016.

Mas, contrariamente ao que os clássicos ditados ocidentais dizem a respeito do animismo, tudo isso não acontece “dentro” dos objetos. Bennet, por exemplo, relaciona o poder dos objetos (“*thing-power*”) com “o lado de fora” (“*the out-side*”)²³⁴, nunca com o de dentro. O “*out-side*” é, para Bennet, “uma dimensão estranhamente irreduzível da matéria”: ela nunca pode ser totalmente conhecida. O interesse pela opacidade que Bolsoni menciona em nossa entrevista parece remeter a esta dimensão misteriosa dos objetos. A recorrência de silhuetas na obra de Bolsoni se refere àquela aparente impenetrabilidade das coisas, aquele “*out-side*” ao qual Bennet faz referência, que, segundo a artista, teria a ver com o paradoxo de que aquela coisa morta, opaca, tenha a capacidade de produzir presença²³⁵.

A própria Bennet parte, em seu livro, de uma experiência estética que se conecta com as experiências com os objetos de Bolsoni, de Ramo, ou, aliás, de Lord Chandos²³⁶. Trata-se de um encontro da autora com uma constelação de objetos que chega arrastada pela corrente: uma luva preta de borracha, uma placa de pólen de carvalho, uma rata morta, uma tampa de plástico branco e um pau polido. Ao ser afetada por esse “conjunto”, ela se deu conta da capacidade daqueles corpos agirem, produzirem efeitos que, inclusive, poderíamos descrever como transcendentais: “quando a materialidade da luva, da rata, do pólen, da tampa de garrafa, e do pau começou a bruxulear e centelhar foi em parte por causa da associação entre elas, e com a rua, com as condições atmosféricas naquela manhã, comigo. Se o sol não tivesse brilhado sobre a luva preta eu talvez



Sara Ramo, *Desvelo y Traza*, 2014.

não teria visto a rata, etc.”²³⁷ Como acontece na instalação de Sara Ramo, *Desvelo y traza*, as coisas vão aparecendo, surgindo da escuridão até nos atingir.

Os materialistas vitais, diz Bennett, tentam se instalar dentro daqueles momentos em que o fascínio pelos objetos toma conta deles. Eu diria que eles tentam ir e voltar daquela região ou “zona”, que tentam se manter em movimento, tentam manter a trilha aberta com o próprio corpo. O animismo tem a ver com “ficar esperto”, “ficar atento”²³⁸, atento “às marcas”, como diz Glowczewski no filme de Melitopoulos e Lazzarato. Nesse sentido, o animismo é, como diz Bird-David, uma epistemologia relacional que fica constantemente de olho nos agenciamentos²³⁹. Através dos objetos ou dos materiais, o artista se insere numa possibilidade de movimento vital, num estar conectado ao mundo ou, como dizia Bolsoni, num diálogo. A arte assim entendida fica relacionada de forma evidente com a dimensão ontológica descrita pelos teóricos, muitos deles antropólogos, que temos citado nesta última parte do capítulo: Ingold, Bird-David, Glowczewski e Stengers. Mas, diferentemente deles, os artistas não precisam “reativar” ou “reanimar” do modo que os acadêmicos talvez precisem fazê-lo, pois os artistas já vivem nesse fluxo, às vezes interrompido, chamado “arte-vida”.



Débora Bolsoni, três amostras do universo “*splash*”, figura que se repete em diversas obras da artista.



237 BENNETT, Jane. Op. cit., p. 4.

238 “Eu acho que o que me sobrou do meu passado grafiteiro foi isto: ficar atento. Quando você faz grafitti você ativa seu olhar como ferramenta e campo de pesquisa. Isso está presente na dimensão empírica do meu trabalho.” PJOTA, Paulo Nimer. Op. cit.

239 “Se o objeto da epistemologia modernista é um esquema totalizante de essências separadas, abordado idealmente a partir de um ponto de vista destacado, o objeto do conhecimento animista é compreender a relacionalidade de um ponto de vista vinculado dentro dos horizontes mutáveis do observador correlacionado. O conhecimento no primeiro caso é ter, adquirir, aplicar e melhorar as representações das coisas (ver Rorty, 1980). O conhecimento no segundo caso é o desenvolvimento das habilidades de estar no mundo com outras coisas, tornando a consciência do ambiente e do *self* mais refinada, ampla, profunda, rica, etc. Saber, no segundo caso, cresce a partir da manutenção da relacionalidade com os seres e coisas circundantes”. BIRD-DAVID, Nurit. Op. cit., p. 77-78.

232 INGOLD, Tim. Op. cit., p. 12.

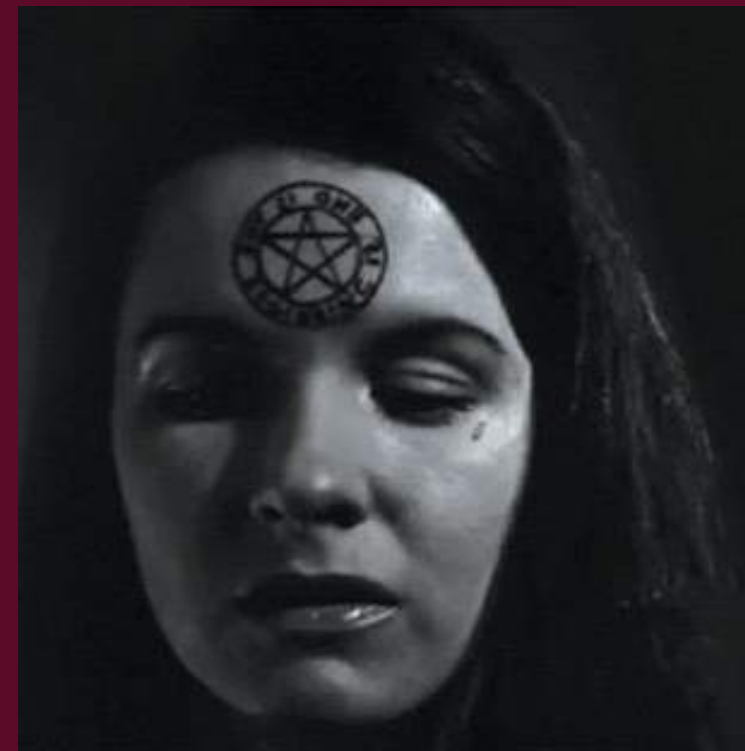
233 RAMO, Sara. Op. cit.

234 BENNETT, Jane. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 2-3.

235 “Em relação às silhuetas, eu me interesse bastante por coisas opacas, por aquelas coisas aparentemente impenetráveis, sólidas. Aí tem uma relação com a coisa morta, mas também com uma presença que emana da coisa, que é incompreensível exatamente porque, teoricamente, a coisa está morta...” BOLSONI, Débora. Op. cit.

236 HOFMANNSTHAL, Hugo Von. *A carta de Lord Chandos*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

4 PEQUENO TRATADO



Maya Deren, *The Witch's Cradle*, 1944.

SOBRE MAGIA & ESTÉTICA

*And what more could I possibly ask,
as an artist, than that your most
precious visions, however rare, assume
sometimes the forms of my images.*

MAYA DEREN, A STATEMENT OF PRINCIPLES.

Vimos até aqui nos debruçando sobre um “superespaço”, que resolvemos chamar mítico; agora, veremos sua relação com uma espécie de “supertempo”, para entendermos como aqueles momentos – em que o fascínio pelos objetos toma conta de nós¹ – se encontram imbricados com uma experiência mágico-estética e anacrônica do mundo. Como Marcel Duchamp declarava: “a arte é um caminho que leva para regiões que o tempo e o espaço não regem”².

Dissemos antes que diante da imagem estávamos diante de um espaço, de um território mítico; Didi-Huberman diz que diante da imagem estamos diante do tempo³. Na introdução a *Ante o tempo*⁴, Didi-Huberman propõe, sucintamente, uma experiência estética anacrônica. A partir de uma série de aspectos e elementos de um afresco de Fra Angelico, o historiador empreende uma viagem de ida e volta que, como a cura xamânica, acaba apagando as fronteiras – neste caso, entre o tempo em que obra foi feita e o tempo em que a contemplamos. Diante de uma imagem antiga, o presente não cessa jamais de se reconfigurar; mas diante de uma imagem nova, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar.

Como manejar esses fluxos? Como pode o significado de algo emergir tardiamente e ainda assim ser considerado um achado real e não apenas um subproduto de uma contaminação subjetiva, pergunta-se Didi-Huberman. A “regra de ouro” dos historiadores, diz ele, é não projetar suas reali-

dades sobre as realidades do passado⁵. Mas a chave para se compreender um objeto não está, necessariamente, no tempo em que a obra se deu. O motivo, segundo Didi-Huberman – e que nos parece absolutamente relevante –, é que, às vezes, os artistas são seres fora do próprio tempo: anacrônicos em si mesmos. Um artista não será necessariamente melhor compreendido por um contemporâneo apenas pelo fato de viverem ambos numa mesma época. Leon Battista Alberti e Fra Angelico, apesar de contemporâneos, não tinham nada a ver, pois *não pensavam no mesmo tempo*⁶.

O anacronismo emana dos artistas. E, aliás, às vezes das próprias imagens. O anacronismo, diz o historiador, é inelutável porque “parece interno aos próprios objetos – às imagens – com os quais tentamos fazer a história”⁷. O anacronismo seria assim, segundo ele, a maneira “de exprimir a exuberância, a complexidade e a sobredeterminação das imagens”⁸. Assim, imagens têm muito mais a oferecer do que um testemunho histórico de seu tempo: elas são viajadoras do tempo, como já dissemos em outro lugar⁹. A viagem do historiador (ou do curador) no tempo faz-se assim necessária, pois, às vezes, o passado (ou o presente) pode constituir um obstáculo para a compreensão: “demasiadamente presente, o objeto corre o risco de não ser mais que um suporte para fantasmas; demasiadamente passado, ele se arrisca a não ser mais que um resíduo positivo, morto, mortificado em sua própria objetividade (outro fantasma)”¹⁰. Por isso, “é preciso não pretender fixar nem eliminar essa distância: é preciso fazê-la trabalhar no tempo diferencial dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis, com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores”¹¹.

Claro que tal processo pode implicar toda sorte de riscos, mas, como temos visto, o risco é estritamente necessário para ficarmos “ao lado dos problemas”¹², para não ecoar a vozinha dos inquisidores¹³. Como dizia Benjamin, “articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo tal como foi”, mas se apoderar de uma lembrança que relampagueia num instante de perigo¹⁴. Mas é um perigo do qual não tem sentido fugir: se as imagens são objetos sobredeterminados elas precisam de saberes sobreinterpretativos. A partir daí, diz o historiador, o anacronismo poderia ser pensado como “*um batimento rítmico do método*”¹⁵. De novo, o método se apresenta enquanto movimento, como o apresentamos na Introdução deste trabalho. Movimento de “ida e volta”, que no capítulo anterior relacionamos com a ida e volta “da zona”, com a cura xamânica descrita por Lévi-Strauss e com a imagem dialética benjaminiana, sobre a qual Didi-Huberman se debruça para falar de anacronismo.

Agora, gostaríamos de introduzir mais uma figura do movimento para entender esses devires. Trata-se de Aby Warburg, historiador da arte cuja valorização contemporânea se deu, especialmente, a partir do trabalho de Didi-Huberman. No



Aby Warburg durante sua visita aos Índios Hopi em 1895.

5 Cf. Idem, p. 36.

6 Cf. idem, p. 38.

7 “Es más válido reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos – a las imágenes – cuya historia intentamos hacer”. Ibidem.

8 Ibidem.

9 LINARES, Claudia Rodríguez-Ponga. “Time-travelers (the spiral and the fire)”. Op. cit. Ver nota 136 do Capítulo 3.

10 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Op. cit., p. 45.

11 Ibidem.

12 Ver nota 182 do Capítulo 3.

13 Ver nota 197 do Capítulo 3.

14 BENJAMIN, Walter. “Sobre el concepto de historia”. In: *Obras*. Libro 1, vol. 2. Madrid: Abada, 2008., p. 307.

15 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Op. cit., p. 45.

1 “Vital materialists will thus try to linger in those moments during which they find themselves fascinated by objects, taking them as clues to the material vitality that they shake with them”. BENNETT, Jane. Op. cit., p. 17.

2 DUCHAMP apud GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Editora 34: São Paulo: 2006, p. 129.

3 “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”. Idem, p. 31.

4 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

prefácio do livro de Philippe Alain Michaud sobre Aby Warburg e a imagem em movimento¹⁶, Didi-Huberman sintetiza o principal motivo pelo qual Warburg foi chave para mudar os paradigmas estáticos da história da arte ocidental: ele a pôs em movimento¹⁷. Agora, para fazer isso, Warburg, como os inventores de máquinas de viagem no tempo, teve de testar em si mesmo essa mobilização, o que – como na ficção científica – teve consequências trágicas para o nosso protagonista. Como os inventores que convertiam seus corpos em verdadeiros laboratórios vivos, testando suas próprias criações, Warburg foi um pioneiro: percebeu, já no início do século XX, que a história da arte devia se abrir a um mundo “de relações múltiplas, inéditas e até perigosas de se experimentar”¹⁸, como, por exemplo, a relação da Florença dos Médici com o Novo México indígena. Percebeu, enfim, que “a imagem não é o campo de um saber fechado”, mas “um campo turbilhante e centrífugo”, renunciando assim aos “esquemas evolutivos – e teleológicos – em vigor desde Vasari”¹⁹. Warburg entendeu que a realidade é sincrética e que as imagens carregam esse sincretismo. Assim, a escolha das imagens não se dá em função da sua pertença a um período ou marco geográfico, mas em função do seu poder imagético, da mesma forma que Paulo Nimer Pjota admite fazer²⁰. Warburg é para a história da arte o que Nietzsche é para a história da filosofia, diz Didi-Huberman: “Antes de Panofsky nos tranquilizar com o estatuto da história da arte como disciplina humanista – estatuto ilustrado pela figura de um Kant capaz de transcender pelo éthos sua própria decrepitude física –, Warburg entregou-se ao risco de uma completa perda de si, à imagem de Nietzsche, atirando-se no pescoço de um cavalo”²¹. Warburg nunca quis “curar-se das imagens”²²; nunca quis deixar de atravessá-las nem impedir que elas o atravessassem. A conversa – o atravessamento recíproco sobre o qual falavam explicitamente Bolsoni, Ramo e Saura no capítulo anterior²³ –, foi levada às últimas consequências.

Num ensaio de Felinto, a figura de Warburg é inscrita como marco da teoria da comunicação, estabelecendo uma analogia entre o tratamento das imagens e dos gestos em Warburg e Flusser (que já é tido como uma referência nesse campo): “e nessa interface entre gestualidade e medialidade, entre movimento humano e suas relações com os aparatos e meios que Flusser e Warburg de algum modo se encontram”²⁴. Apesar de pertencer a duas áreas diferentes, estamos ante dois teóricos que entendiam as imagens como entes em movimento²⁵. Em suma, dois pensadores que compreendiam a vida anímica das imagens zerodimensionais. Não estamos falando desse “animismo” ocidental que

procura vida em Marte, mas de uma “sobrevivência de certas formas expressivas e gestuais ao longo de toda a história”²⁶. As imagens, “libertas de sua possível funcionalidade, se entregam a uma estranha flutuação”²⁷, declara Felinto. Uma flutuação que, enfim, gostaríamos de descrever como *anímica*. Imagens vivas e mutantes, capazes de nascer, viver, morrer e se refazer.

É nesses termos que Morton falará do nascimento, vida e morte dos objetos²⁸. Interessa-nos tocar esses termos porque pensar em nascimento, vida e morte de um objeto ou imagem nos leva para o território dos corpos²⁹. O significado das coisas, diz Morton, é *retroativo*³⁰. O real não é o óbvio: volta para se projetar no presente e dar significado a um objeto, como nota Didi-Huberman em face daquele afresco de Fra Angelico. Nesse sentido, a arte é uma forma privilegiada de viajar no tempo – um pouco do mesmo jeito que a vida é uma forma privilegiada de viajar no tempo. O tempo, diz Morton, emerge da relação entre as coisas – como emerge na relação entre as imagens do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg³¹, ou entre uma mesma imagem lida no presente e lida no passado. De forma análoga à reflexão de Didi-Huberman sobre o anacronismo dos artistas, Morton cita Percy Shelley, que via os poetas como “hierofantes”, como canais ou médiuns que, de alguma forma, projetam o futuro no presente³². Às vezes, diz Morton, quando falamos de arte, contradizemo-nos, mas pode ser que isso se refira a uma contradição inerente às imagens ou aos artistas³³; o anacronismo intrínseco do qual falava Didi-Huberman.

Não é de estranhar então, que, como diz Morton, os filósofos sempre tenham achado a dimensão estética maldosa e enganadora³⁴. A estética tem sido considerada *demoníaca* por filósofos de todos os tempos, porque a experiência estética parece confirmar que as relações de causa e efeito podem ser produzidas à distância: não somente entre sujeito e objeto, os dois no tempo presente, mas, inclusive, através do tempo. Se uma dada situação parece indicar uma relação de causa e efeito entre objetos que não se tocam, então deve-se deduzir que exista alguma entidade intermediária... e é aqui que nos deparamos com o problema.

O problema da “intermediação” toca tanto a questão estética³⁵ quanto a religiosa. Como vimos na Introdução, a natureza híbrida dos vínculos tem sido ignorada na cultura ocidental, vazio que tem a ver – propomos – com a queda em desgraça das tradições mágicas. A intermediação é um assunto tabu. E os demônios não são mais (nem menos) do que mensageiros mediadores entre planos mais físicos e menos físicos da existência: mensageiros que foram satanizados. Assim como os

16 MICHAUD, Philippe-Alain. *Warburg e a imagem em movimento*. São Paulo: Contraponto, 2002.

17 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Prefácio: o saber-movimento (o homem que falava com borboletas)”. In: MICHAUD, Philippe-Alain. Op. cit., p. 17.

18 Idem, p. 21.

19 Ibidem.

20 Paulo Nimer Pjota faz afirmação análoga em nossa entrevista: “Eu tenho uma vontade, quando eu estou escolhendo as imagens, de selecionar coisas com um certo ‘valor’ de poder. Essas três figuras por exemplo, elas transmitem uma certa violência, não são tão doces. São três imagens que sintetizam valores de guerra. Embaixo, na frente da pintura, tem umas garrafas de uma bebida que comprei na Alemanha, uma bebida chinesa, só que quando você bate o olho, de alguma forma elas remetem a urnas funerárias. A escolha dos objetos sempre vai por esse lado. Até o próprio fogo... são coisas que tem essa força imagética.” PJOTA, Paulo. Op. cit.

21 Idem, p. 22.

22 Ibidem.

23 Lembremos que Bolsoni falava desse atravessamento em termos de conversa, uma conversa com os objetos em que virávamos canais uns dos outros. No caso de Saura, falava-se do atravessamento mútuo de material e escultor. Já Ramo, falava em termos de ativação anímica, afirmando que por meio dos objetos ela se insere num movimento vital. Na verdade, essa ideia pode se aplicar também aos outros artistas citados, pois Giron fala em termos de campos de ressonância, e a importância do Feng Shui no trabalho dela tem a ver com essa interconectividade. Por outra parte, de Miguel tenta tornar visíveis esses atravessamentos por meio do seu trabalho, enquanto Pjota se deixa atravessar pelo poder dos ícones que lhe envolvem e, ao mesmo tempo, pela própria dimensão estética da arquitetura vernacular dos lugares para os quais viaja.

24 FELINTO, Erick. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. Op. cit., p. 23.

25 Como “fantasmas”

26 FELINTO, Erick. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. Op. cit., p. 22.

27 Idem, p. 27.

28 Ver MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit.

29 Curiosamente, Bolsoni – desconhecadora da obra de Morton – tem uma obra em que encena exatamente esse nascimento, vida e morte de um objeto: “Tem um trabalho meu que se chama *Epitáfio para isopor*, que é a terceira fase de uma obra em três atos. Num primeiro momento, o isopor estava embalado em plástico-bolha e ficava fora de cena; esse era o *Bloco reserva*. Depois ele foi *Desgelo*, e aí ele ficou exposto na vertical, no contexto da exposição, mas era o mesmo. E a ação culmina no *Epitáfio para isopor*. [...] Ilustra um pouco essa ideia de pleitear esse relacionamento com as coisas, levando em conta sua vida”. BOLSONI, Débora. Op. cit.

30 MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit., p. 91.

31 Cartografia imagética desenvolvida por Aby Warburg numa série de panéis.

32 “Percy Shelley describes poets as ‘the hierophants of unapprehended imagination, the mirrors of the gigantic shadows that futurity casts upon the present’. A hierophant is someone who makes the sacred appear, perhaps a shaman rather than a priest. What this closing section of *A Defence of Poetry* claims is that the significance of an artwork is in the future. The poet is a kind of channel or medium who somehow beams the future into the present”. MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit., p. 91.

33 “It appears that some art-critical contradictions are true. Why? The OOO answer is that there is a profound ontological ambiguity in objects themselves”. Idem, p. 89.

34 Idem, p. 18.

35 Idem, p. 21.

híbridos sobre os quais fala Bruno Latour, renegou-se – como iremos ver – que os mediadores fossem emparentados à dimensão estética, medial em si mesma.



Robert Fludd, *Integrae Naturae*, na obra “Utriusque cosmii maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia”, 1624.

Segundo o mago medieval Giordano Bruno, existe uma espécie de corrente ou escada que une todas as coisas. Assim, os demônios não são necessariamente maus, simplesmente estão mais perto de nós; são mais terrenos do que, por exemplo, os deuses³⁶. Note-se que a concepção do mago – neste caso, Giordano Bruno, que se formou e exerceu a função de padre dominicano – é bastante heterodoxa, pois ele fala de “deuses”. Deuses que não são, porém, aquele que ele descreve como “Uno”, “Simplíssimo”, “Excelente”, “Altíssimo”, “Incorpóreo”, “Absoluto”, “Que a Si Mesmo se Basta”.

A cosmovisão de Bruno tem a ver com a cosmogonia gnóstica, na qual o “príncipe do mundo” teria sido uma divindade menor, um demiurgo criador de uma realidade defeituosa: a nossa. Defeituosa porque, como diz Morton, nela é impossível diferenciar a ilusão do tecido do real³⁷. Isso não incomoda a Morton, mas tem incomodado a teólogos e filósofos por muitos sé-

culos. A dimensão estética (dimensão por meio da qual estamos condenados a perceber a realidade) foi tida por essencialmente perversa... do qual se deduzia que só podia ser produto de uma divindade menor e igualmente perversa. Por isso, na leitura gnóstica (que, suspeitamos, tem influenciado bastante o devir do mundo moderno), a vinda do Deus supremo só se daria após a destruição do nosso mundo matérico e ilusório³⁸, afetado sem remédio por uma praga estética eminentemente diabólica.

Em Flusser³⁹, essa relação do diabo com a matéria adquire muita importância. Antes do diabo não havia noite e dia, não havia vida e morte: só a paralisia paradisíaca do Éden. O diabo se propõe assim criador do tempo: “o princípio da modificação, do progresso, da fenomenalização, portanto”⁴⁰. Mas, fazendo uso de seu habitual humor, Flusser confessa igualmente se sentir “assustado” ante a radicalidade que encerra a equivalência entre diabo e mundo (equivalência gnóstica e efetivamente medonha), e propõe o diabo como “parte da criação, a saber, aquela parte que torna sensível o mundo”⁴¹. Talvez Deus, em sua excelsa divindade, não fosse capaz de criar a dimensão sensível, por lhe ser tão alheia, e por isso viu-se obrigado a criar outra divindade mais capacitada para tal tarefa: o chamado “príncipe do mundo”. O diabo seria, segundo tal leitura, um mediador entre aquele Deus tão excelente

e os humanos, e também o criador da dimensão medial que estamos chamando estética. *Um meio criador de meios: uma espécie de meio absoluto.*

De fato, como diz José Bergamín em seu ensaio sobre *A importância do demônio*, a natureza *aérea* do demônio estava relacionada com sua função mediadora⁴². Por isso, as entidades “demoníacas” podem ser entendidas num sentido amplo: hoje, diz Morton, continuamos a receber mensagens de entidades não humanas como, por exemplo, o aquecimento global. Assim, aderindo à linha socrática, Morton afirma que a arte é uma espécie de “performance” de uma “força demoníaca”⁴³, ou, se nos permitem, a arte é exatamente esse movimento demoníaco que também poderíamos denominar dialético: esse batimento rítmico de ida e volta que, como diz Bolsoni, faz com que atravessemos os objetos e os objetos nos atravessem possibilitando uma conversa com o mundo⁴⁴.

Nessa conversa, concatenam-se causas e efeitos: “perguntas” e “respostas”, como numa entrevista onde não se sabe quem entrevista a quem. Há um discurso do escritor David Foster Wallace sobre a qualidade do real que nos remete ao tipo de concatenação “aérea” de causas e efeitos. O escritor começa contando uma piada na qual dois jovens peixes, um lindo dia, cruzam com um peixe mais velho. O peixe mais velho os cumprimenta falando “Bom dia, jovens. Como está a água hoje?”. Os peixes jovens continuam nadando, até que um vira para o outro e pergunta “O que é a água?”. A “água”, nessa história, é o que, atrevemo-nos a dizer, constitui o “objeto” de estudo de muitos artistas: a dimensão estética, esse “rumor” entre os dois grãos de areia sobre o qual fala De Miguel em nossa entrevista⁴⁵; ou, no caso de Giron, esse universo conectivo ao qual esta artista em particular acede por meio do Feng Shui, que, diz ela, “conecta com a vida e a sobrevida de certas formas culturais”. Formas culturais que incluem a decoração, mas também todas as formas que nos envolvem – sejam essas chamadas paisagem, arquitetura ou urbanismo – e influenciam nossa vida⁴⁶.

Mas os filósofos racionalistas, diz Morton, têm manifestado sempre uma preocupação com “a ação à distância”. Será que, quando me *toca* uma imagem que aparentemente não me *toca*, estou sendo controlado por demônios? – perguntava-se Descartes⁴⁷. Na concatenação de causas e efeitos há um mistério que não é explicável. A causalidade, diz Morton, não é uma máquina perfeita na qual todas as roldanas se encaixam. Por isso, para Morton, *a estética é sempre causal e toda causalidade é estética*⁴⁸, o que significa que a estética não só não está restrita à arte como também não está restrita ao humano: “no universo OOO, a estética humana é como uma pequena ilha num [...] oceano causal”⁴⁹. Um verme saindo da terra úmida ou um serrote cortando um pedaço de madeira⁵⁰ são exemplos dados por Morton para tratar de estética e causalidade. As teorias causais explicam como o truque mágico é feito, diz Morton... mas, e se alguma noção-chave do truque se encontrasse no truque mesmo, no próprio mistério que ele encena⁵¹?

36 “Têm os magos por axioma que se deve, em cada ato que tivermos ante os olhos, atentar na influência que Deus possui sobre os deuses; os deuses sobre os corpos celestes ou astros, que são divindades corporais; os astros sobre os demônios que são guardiões e habitantes dos astros -entre os quais se conta a Terra; os demônios sobre os elementos; os elementos sobre os corpos compostos; os corpos compostos sobre os sentidos; os sentidos sobre o ânimo; e o ânimo sobre todo o ser vivente: assim se desce na escala. Volta então o ser vivo a subir por meio do ânimo até aos sentidos, pelos sentidos até aos corpos compostos, pelos corpos compostos até aos elementos, dos elementos aos astros, dos astros aos deuses incorpóreos (...), através destes até à alma do mundo ou espírito universal, e desde último até a contemplação do Uno, do Simplíssimo, do Excelente, do Altíssimo, Incorpóreo, Absoluto, Que a Si Mesmo se Basta. Eis como se desce de Deus, pelo mundo, até o animal, e como o animal volta a subir pelo mundo até Deus.” BRUNO, Giordano. *Tratado da magia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 36-38.

37 “The aesthetic dimension is a place of illusions, yet they are real illusions”. MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit., p. 18.

38 “Ahora es el juicio de este mundo; ahora el príncipe de este mundo será echado fuera” (Jn. 12:31).

39 FLUSSER, Vilém. *História do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.

40 Idem, p. 33.

41 Idem, p. 34.

42 BERGAMÍN, José. *La importancia del demonio*. Madrid: Siruela, 2006, p. 62.

43 “Socrates decides that a work of art isn’t an accurate picture of something. It’s a performance of something, some inner demonic force”. MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit., p. 22.

44 BOLSONI, Débora. Op. cit.

45 “Existe un rumor constante entre todas las cosas, da igual que uno haga ruido o no lo haga. Clarice Lispector también lo dice, entre un grano de arena – por minúsculo que sea – y otro – por minúsculo que sea – hay un rumor, que nosotros quizás interpretamos como silencio, pero que es la respiración de la tierra...” DE MIGUEL, Regina. Op. cit.

46 A dimensão estética é, nesse sentido, eminentemente política.

47 Apud MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit., p. 25.

48 Cf. Idem, p. 120.

49 Idem, p. 63.

50 Cf. Idem, p. 19.

51 Cf. Idem, p. 17.

A estética é aquela dimensão que fica aparente, mas que sempre encerra um mistério. Na ontologia objetual que nos descreve Morton, os objetos são infinitamente estranhos; como a água do discurso de Foster Wallace, eles se ocultam à plena vista, em sua própria aparência. A arte, como a magia, sabe que as aparências são importantes. Alguns pesquisadores da teoria da comunicação e da teoria da imagem também têm demonstrado ter uma compreensão privilegiada da importância das superfícies. Flusser, por exemplo, dedicou um livro inteiro a elogiar e elucidar os perigos potenciais de uma superficialidade poderosíssima: a das imagens “zerodimensionais”⁵². (E, no que diz respeito ao “meramente” decorativo, já comentamos a reflexão de Gell que afirma o ornamento como um propósito imprescindível na “tecnologia do encantamento”⁵³, ou o posicionamento de Mónica Giron a respeito do Feng Shui.)

Morton fala ainda da importância das causas formais, “essas coisas que se estudam nas escolas de arte e nos programas de literatura”⁵⁴. Gell, Giron, Morton: contemplam o estilo como um aspecto elementar da causalidade. Mas, apesar de sua importância hoje em dia, diz Morton, as superfícies gozam de um status filosófico desprezível, inclusive na área das artes. A estética está em péssima forma, diz Morton; principal e surpreendentemente no reino das ciências humanas. Se você procura uma boa defesa da estética, melhor não perguntar a um humanista, insiste o filósofo⁵⁵. Mas, como se chegou a esta situação? Vejamos, de novo de forma muito breve, como a arte foi afetada por essa consideração da estética enquanto dimensão eminentemente pecaminosa (demoníaca), comprovando mais uma vez que, como vimos no Capítulo 2, certas tendências puritanas de caráter religioso ainda influenciam hoje nossa forma de lidar com a arte.

4.1 - A QUEDA EM DESGRAÇA DA ESTÉTICA (OU A DEGRADAÇÃO ONTOLÓGICA DOS PRAZERES “SUPERFICIAIS”)

A arte, diz Morton, está “em sérios problemas”⁵⁶ e, segundo o autor, sua situação atual tem a ver com a triste história do afastamento do pensamento ocidental da ontologia. O realismo especulativo tem datado o início dessa tendência em Kant, mas, segundo Morton, essa ruptura começa bem antes, no próprio Renascimento. Antes do Renascimento, a lógica era considerada uma parte da arte da retórica, mas Peter Ramus e outros pensadores, principalmente reformistas, separaram a lógica da retórica⁵⁷. Assim, o termo “retórico” virou sinônimo de “mero estilo”⁵⁸, desvinculado totalmente da lógica inerente a um discurso. A partir daí, a estética foi sendo convertida em um assunto relacio-

nado inteiramente à percepção subjetiva dos humanos e, eventualmente, num assunto relacionado somente à percepção subjetiva que os humanos tinham das obras de arte⁵⁹. Mas, nesse momento, a arte já considerava a si mesma acessória, desligada do mundo em que os adultos conversavam sobre o real e resolviam o rumo do mundo. A ontologia virou um tabu enquanto a filosofia se obsedeu com argumentos perfeitos⁶⁰. Agora que a ontologia está de volta, eis o momento de resgatar a estética também. Por isso, nos perdoem se pulamos algumas eminências da teoria estética – como Kant, Hegel ou Greenberg –, mas essa omissão é, por completo, intencional.

Sem querer desacreditar ninguém, nesta tese preferimos citar, por exemplo, Guattari, que se referiu a sua “caosmose” como “um novo paradigma estético”⁶¹. Segundo ele, a valorização estética, que era antes concebida como rizomática, “se bipolariza, se maniqueíza, se hierarquiza, particularizando seus componentes, o que de certo modo tende a esterilizá-la”⁶². Instalam-se em seu seio então toda uma série de “dualismos sem saída – como as posições entre o sensível e o inteligível [...], o real e o imaginário” que “induzirão o recurso de instâncias transcendentais, onipotentes [...] como Deus, o Ser, o Espírito Absoluto, o Significante”. Assim, “a antiga interdependência dos valores” se perde, junto com “as experimentações, os rituais, as bricolagens...”⁶³. E, com elas, a valorização em positivo das superfícies, que em si mesmas desafiam o dualismo, sendo ao mesmo tempo reais e ilusórias.

Suzanne Preston Blier, escreve sobre a importância da pátina na produção artística africana como um traço estético⁶⁴. Sua análise é especificamente sensorial e pode nos ajudar a colocar um exemplo, talvez demasiadamente literal, de um tipo de causalidade estética “superficial”, invisibilizada no Ocidente⁶⁵. A visibilidade das obras, diz Preston Blier, não é necessariamente óbice em muitos tipos de arte africana. Às vezes as obras se encontram em lugares sombrios ou só podem ser vistas ou apresentadas durante a noite. A iluminação “deficiente” obriga o espectador a outro tipo de contato com a obra. De fato, a “pátina” é uma questão principalmente de “contato”: o desgaste da peça na interação com o corpo do portador, o polimento da madeira que indica a roçadura. Também os cheiros contam. Não sabemos se por acidente ou de forma intencional, Preston Blier usa aqui o conceito de “aura”⁶⁶ ao se referir aos aromas rituais cujos traços ainda resultam perceptíveis na obra, impregnada de seu histórico. Tudo isso contribui para criar certo “clima”⁶⁷. A pátina cresce ou aumenta (“increases”) com o passar do tempo, e também contribui, diz Preston Blier, com o “prazer de visualização geral da obra”⁶⁸.

O prazer é, efetivamente, chave para se repensar a experiência estética e a condenação moral das superfícies. Em sua pequena apologia da experiência estética, Hans Robert Jauss⁶⁹ faz uma revisão completa da queda em desgraça da estética, que ele relaciona com o triunfo de certa moralidade

59 “In the early modern period, aesthetics became all about how humans perceive, and then that was restricted to how humans perceive specific objects, namely, works of art”. Idem, p. 80.

60 Cf. Idem, p. 79.

61 GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Op. cit.

62 Idem, p. 132.

63 Ibidem.

64 BLIER, Suzanne Preston. “Ways of experiencing African art: the role of patina”. In: _____. *Art of the senses: African masterpieces from the Teel collection*. Boston: MFA Publications, 2004.

65 O que não significa que ela não exista, apenas que ela não é reconhecida.

66 “One of the most important of Africa’s art media is wood. Knowing that important spiritual forces inhabit the trees out of which an object was carved heightens its iconic power. For some art forms, specific species of trees or trees found growing on particular sites are selected, the qualities of which add to the aura that local audiences may identify with a work”. Idem, p. 14.

67 Ou “atmosfera”, como diria Latour falando de Olafur Eliasson. Ver LATOUR, Bruno. “Atmosphere, atmosphere”. In: *Olafur Eliasson*. Catálogo da exposição. Londres: New Tate Gallery, 2003.

68 BLIER, Suzanne Preston. Op. cit., p. 23.

69 JAUSS, Hans Robert. *Pequena apologia de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

52 FLUSSER, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas* – elogio de la superficialidad. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

53 Ver nota 166 do capítulo 3.

54 MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit., p. 81.

55 Cf. Idem, p. 77.

56 Ibidem.

57 Cf. Idem, p. 78.

58 “Logic was once considered the first and second parts of rhetoric: discovery and arrangement [...] Then Peter Ramus and others separated logic from rhetoric. At one stroke, rhetoric was restricted to mere style; science as a separate discipline was born; and so was aesthetics”. Ibidem.

burguesa, culpada pelo autor de degradar o status ontológico do corpo e do prazer. Jauss começa por apresentar o estado da questão, que continua a ser hoje mais ou menos o mesmo: hoje (1972, ano original da publicação) é assumido que a estética, diz ele, não serve para nada. “Não é simplesmente que os seus dogmas sejam postos em dúvida, mas que sua existência mesma, sua utilidade ou inclusive sua necessidade não é mais levada a sério”⁷⁰.

A arte, alega o literato alemão, tem se visto obrigada a justificar sua função social desde que a estética foi considerada uma frivolidade prazerosa. Tal conflito surge, diz Jauss, numa sociedade baseada na oposição entre trabalho e deleite, em que o trabalho é primordial e o prazer vira sinônimo de algumas horas semanais de lazer que servem de válvula de escape e possibilitam a continuidade produtiva. Quem se deleita fora desse contexto é suspeito. Mas, antes, o gozo tinha um papel em processos de “apropriação do mundo e autoconsciência”⁷¹. Como no exemplo da pátina colocada por Preston Blier, a “atitude de gozo” não só não pode ser excluída da experiência estética, mas “deve se instituir como objeto de reflexão”⁷², diz Jauss. O argumento de que o prazer deve estar cindido da estética é, diz Jauss, “um argumento de má consciência”⁷³. Realmente parece mentira ter que afirmar que o prazer “não é mau” e que pode dar a mão a operações intelectuais; mas não nos esqueçamos de que somos herdeiros de séculos de dogmas “anti-corpo/s” e que inclusive a esquerda está profundamente cindida do prazer, ao ponto de o assunto do “autocuidado” ser ainda uma questão espinhosa em contextos ligados ao ativismo político, para não falar da consideração que recebe a estética dentro do que se denomina “cultura de base”⁷⁴, onde as preocupações que envolvem estética são percebidas como puro esnobismo.

Mas, como alguns dos artistas que entrevistamos nos lembram, a estética não pode ser desvinculada da política. Paulo Nimer Pjota fala de “celas estéticas” para se referir a como as representações podem se acomodar em padrões estéticos que, sem que saibamos, podem ser, de fato, coloniais⁷⁵. Regina de Miguel afirma que as escolhas estéticas que fazemos têm a ver com nossa percepção do mundo e vice-versa; assim, a única forma de lidar com as representações que nos são impostas seria com outras representações: *magia contra magia*, diz De Miguel⁷⁶. Ramo identifica o trabalho com materiais descartados com dimensões ontológicas descartadas – a infância, o feminino, o estrangeiro e a própria objetividade (que está dando tanto o que falar ultimamente)⁷⁷. A dimensão estética, bem

como o gozo que temos associado a ela, é tida como banal, evasiva e apolítica. Agora, não poderia estar tal atitude vinculada a certa herança ligada ao movimento antientusiasta que descrevemos no Capítulo 2? Allan Kaprow aponta nessa direção em seu manual para *A educação do des-artista*⁷⁸, no qual fala de “sacerdotes autoproclamados” para se referir a certos atores do mundo da arte. Na arte, diz Kaprow, tudo acaba na igreja⁷⁹. Uma igreja em que, como tal, existem mandamentos e tabus. Até que ponto, nos perguntamos, esses dogmas antimágicos têm sido interiorizados pela igreja da arte? Mas cabe ainda uma pergunta mais importante: até que ponto esse afastamento da dimensão estética desprovê a arte de seu poder mágico?

O que Jauss nos diz em sua *Pequena apologia da experiência estética* é que a estética foi colonizada pelo pensamento burguês, que, acrescentaríamos, é fruto, por sua vez, de um puritanismo iluminista “anti-wonder”. Jauss, obviamente, não fala em termos de colonizar, mas nós sim, porque de fato existem outras noções de estética periféricas cuja resistência anticolonial está diretamente relacionada com uma reivindicação da estética enquanto fenômeno ligado ao corpo. Como Ella Shohat e Robert Stam nos lembram, em seu ensaio sobre estética policêntrica⁸⁰, em muitas partes do mundo as “rebeldias” e “rupturas” próprias da arte europeia não foram necessárias. Aliás, “aquilo que era remoto e meramente metafórico para o modernismo Europeu – a magia, o carnaval, a antropofagia – era familiar e quase literal para muitos latino-americanos”⁸¹. Como dizia o escritor cubano Alejo Carpentier: se o melhor que a Europa pode oferecer é o encontro de um guarda-chuva e uma máquina de escrever sobre uma mesa de dissecação, então certamente as Américas tinham uma clara vantagem sobre o velho continente⁸². Entre algumas estéticas periféricas, os autores desse ensaio mencionam “*lo real maravilloso americano*”, a antropofagia brasileira, a estética da fome, o tropicalismo, “*hoodoo aesthetics*”, “*nomadic aesthetics*”, “*diaspora aesthetics*”, o “*rasquachismo*” e a estética da santeria⁸³.

Mas, obviamente, não é preciso “pertencer” a movimento nenhum para transcender as barreiras modernas impostas à experiência estética, pois, como nos faz recordar Didi-Huberman, artistas isolados podem criar à margem de seu tempo, indiferentes aos tabus de sua época. Também na Europa existem universos estéticos descolonizados e descolonizadores: por exemplo, o do flamenco na Espanha, ligado fortemente à etnia cigana. E podem se encontrar exemplos individuais e inclusive institucionais: Jauss fala de Cézanne como exemplo de uma arte que visa representar as coisas singulares do mundo como indissociavelmente unidas⁸⁴. (Lembremo-nos que já mencionamos Cézanne no capítulo anterior, quando Rolnik o cita para falar de Lygia Clark e do artista em geral enquanto decifrador das “sensações” do corpo vibrátil⁸⁵.)

Jauss também coloca a estética de Paul Valéry como exemplo de resgate de uma experiência que “possa se dar num canto qualquer onde não se imponha mais a ilusão de que a natureza

70 Idem, p. 29-30.

71 “Si en otro tiempo el goce, como modo de apropiación del mundo y autoconciencia, legítimo el trato con el arte, hoy la experiencia estética es considerada genuina sólo si deja tras de sí todo placer y se eleva al ámbito de la *reflexión* estética” Idem, p. 34.

72 Idem, p. 31.

73 Ibidem.

74 Ver DE MIGUEL, Regina. Op. cit.

75 “Se você pega os desenhos do Brasil de 1500, 1600, até 1700, você vê que tudo é representado igual: dois coqueiros do lado direito ou do lado esquerdo e a paisagem no meio. Se você vai para um bar na Bahia e examina as pinturas lá, provavelmente você encontre o mesmo tipo de representação. São celas estéticas de alguma forma. Coisas que ainda sobrevivem, mas que vem de uma cultura colonial”. PJOTA, Paulo Nimer. Op. cit.

76 “Conforme voy acumulando trabajos veo que se producen coincidencias, y creo que estas decisiones estéticas tienen que ver con cómo percibo la vida. Luego hay decisiones más calculadas, como introducir representaciones de universos virtuales o replicas, desdoblamientos... no es un capricho, es que estas son las estéticas con las que estamos creciendo. ¿Qué es más real? ¿Una imagen que representa una escalera o la representación gráfica de esa escalera en un software específico? En la segunda representación de alguna manera entiendo que eso no es, literalmente, la realidad; o lo es pero no lo es, y por eso también me resulta inquietante y me hace reflexionar sobre esa tensión. Es una forma de pensar las nuevas representaciones del mundo que me parece totalmente pertinente. ¿Y por qué no mezclarlas con otras representaciones de lo real? A fin de cuentas están ya mezcladas. ¿Por qué no generar esas contraposiciones dialécticas? Taussig habla de magia contra magia. La magia contra-atacando a la magia”. DE MIGUEL, Regina. Op. cit.

77 “[...]Porque, depois de pensar muito no assunto, nestes últimos dez anos, e ter crises fortes, pois me sentia culpada, ingênuo, por estar trabalhando com estes assuntos, quando eu poderia estar falando de consciência histórica e assuntos supostamente

transcendentes, cheguei à conclusão de que tudo isso tem a ver com a marginalidade, com o lugar do estrangeiro, com a minha vida. O estranho que não entendemos, porque nem entendemos a infância, nem o feminino, nem os objetos... são nossos grandes problemas.” RAMO, Sara. Op. cit.

78 KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*. Madrid: Ediciones Árdora, 2007.

79 Cf. Idem, p. 25.

80 SHOHAT, Ella e STAM, Robert. “Narrativizing visual culture: towards a polycentric aesthetics”. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The visual culture reader*. New York: Routledge, 1998.

81 Idem, p. 45.

82 Ibidem.

83 Idem, p. 31.

84 BADT apud JAUSS, Hans Robert. Op. cit., p. 61.

85 Ver nota 124 do Capítulo 3.

está feita para o homem”⁸⁶. Haveria um legado mais próximo à ontologia objetual do que esse? Jauss chega inclusive a falar em termos de objetividade: “As coisas vão se constituindo em sua aparição”⁸⁷. Nesse sentido, a pintura de Cézanne seria, diz Jauss, um convite para que o espectador participe do processo de uma nova constituição do mundo por meio da pintura. *Não se trata de contemplar, mas de completar*, de se fazer parcialmente responsável desse constituir-se das coisas, dessa aparição. O resgate da função cognoscitiva da percepção estética faz surgir, ao mesmo tempo que essa “coisidade perdida”, certa “articulação entre as coisas que tinham se tornado desconhecidas para nós”⁸⁸.

A estética é, tanto para Jauss quanto para Morton, uma forma de conhecer o mundo – não um impedimento para fazê-lo. Kant recuperou uma visão da estética enquanto elevação filosófica, mas negou sua função cognoscitiva, diz Jauss⁸⁹. Assim, a estética ficou isolada do conhecimento e quando finalmente caiu a ideia de “arte pela arte”, essa estética esquelética e faminta de realidade caiu com ela. Mas, como diz Morton, só há dimensão estética porque o próprio acontecer das coisas é uma ilusão e, ao mesmo tempo, real. É exatamente por isso que a estética pode ser, e de fato é, *conhecimento em si mesmo*: porque não é possível separá-la da “realidade”. Assim, a estética foi banida por um pensamento ocidental analítico que dissecou o saber em partes e agora encontra grandes obstáculos para “coagulá-lo” novamente em um momento em que, aliás, parece vital fazê-lo. Mas não é só uma questão de “unir forças”; forças que, unidas, podem servir novamente para impor uma autoridade *egologofalocêntrica*⁹⁰. Como diz Morton, se realmente queremos superar (“*get over*”) a modernidade, o que temos de fazer é ver a dimensão estética como o sangue da realidade⁹¹.

Por isso, descolonizar é também descolonizar a experiência estética. Como diz Mirzoeff em seu texto sobre *O direito a olhar*⁹², olhar para o outro é o primeiro passo no reconhecimento da alteridade, mas não de uma alteridade “comum” e sim infinitamente diversa. Nesse ensaio, Mirzoeff opõe a ação de “olhar” (*look*) à ação de “visualizar” (*visualize*). Olhar é, para Mirzoeff, uma ação ativa e mútua em que o outro olha de volta: uma conversa. Visualizar, em contraposição, refere-se a uma história unidirecional e autoritária da visão ocidental. Trata-se de uma visão abstrata, que abrange o espaço dos outros e o organiza. À diferença do olhar, na visualização não se recebe nada do outro, apenas sistematiza-se a informação que deriva do exercício visual para benefício próprio. Em paralelo, Emmanuel Levinas propunha se centrar *na ordem do visível* e reconhecer o “rosto do Outro”⁹³. Segundo este filósofo, que Stoichita cita em seu livro sobre as representações pictóricas da alteridade no Ocidente⁹⁴, somente no “cara a cara” pode se estabelecer algum tipo de simetria. Somente no olhar mútuo: naquela troca em que, como dizia Bolsoni, viramos, todos, canais uns dos outros⁹⁵.

86 JAUSS, Hans Robert. Idem, p. 67.

87 BADT apud Idem, p. 70.

88 Idem, p. 71.

89 “El idealismo alemán vinculó la dignidad de la experiencia estética con la elevada pretensión de conferirle la función cosmológica que la filosofía había abandonado. El arte, y con él la facultad del juicio estético, asume entonces la tarea de recuperar, mediante la sensibilidad estética de la subjetividad, la naturaleza total que se había perdido para la intuición después de la revolución copernicana. El propio Kant, sin embargo, que había elevado lo estético a una instancia mediadora entre naturaleza y libertad, negó aquella función cognoscitiva al juicio estético.” Idem, p. 49.

90 Termo de Suely Rolnik.

91 MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit., p. 80.

92 MIRZOEFF, Nicholas. “O direito a olhar”. *ETD*, Unicamp, v. 18, n. 4, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

93 LEVINAS apud STOICHITA, Victor. *La imagen del Otro*. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna. Madrid: Cátedra, 2016, p. 15.

94 “La diferencia existe. La alteridad se construye”. Idem, p. 13.

95 BOLSONI, Débora. Op. cit.

Mas como chegar nesse estado em que, como diz Bennett, a sensação de fascínio toma conta de nós? Como olhar, como dizia Foster Wallace, para a água ou, como diz Levinas, para o rosto do outro? Dizer que precisamos retomar essa outra tradição estética da qual viemos falando seria demasiado geral. Por isso, na esteira da “ovicidade” demarcada pelo antimétodo de Suely Rolnik na Introdução desta tese, propomos “olhar para o ovo” e lhe pedir ajuda com essa questão. A transcendência, diz Morton fortuitamente, está nas rachaduras de uma casca de um ovo na caixinha de ovos do supermercado⁹⁶. O ovo é uma figura ligada ao esoterismo: um símbolo perfeito para falarmos da causalidade e, aliás, também proporciona um grande prazer que vai da contemplação até o deleite gastronômico. Mas seria errôneo pensar que chegamos ao ovo por esses motivos, pois, na verdade, foi o ovo que chegou até nós. Concretamente, três deles, que se atravessaram mutuamente em nossas leituras.

4.2 - OS TRÊS OVOS: O OVO DE DIDEROT, O OVO DE LISPECTOR E O OVO DE GELL

Na introdução que Didi-Huberman escreve a *Ante o tempo*, ele se pergunta por que o “*action painting*” ou “*dripping*” de Fra Angelico parece ter sido completamente ignorado pela história da arte⁹⁷. Obviamente, não é porque ninguém mais o viu – já que o fenômeno fica aparente ao olho –, mas talvez poderíamos dizer que ninguém mais se maravilhou ante o fenômeno (e documentou sua surpresa).

A capacidade de se maravilhar está ligada à própria capacidade de perceber uma realidade. Isabelle Stengers escreve sobre esse assunto em seu texto sobre a importância de recuperar a capacidade de se maravilhar (“*to wonder*”) no contexto da nova virada materialista⁹⁸. Lá, ela recupera um texto valiosíssimo de Denis Diderot – “realista especulativo” *avant la lettre*. Publicada como parte da obra intitulada *O sonho de D’Alembert*⁹⁹, trata-se de uma conversa na qual Diderot desafia as certezas de seu amigo, físico mecânico. No texto, Diderot vai propondo uma série de argumentos ligados a questões de causa e efeito, intencionalmente provocando seu amigo, até que num certo ponto suplica a D’Alembert que olhe para um ovo.

Pode-se imaginar que nessa massa inerte do ovo há um elemento oculto chamado “vida” que está aguardando para manifestar sua presença? – pergunta Diderot a D’Alembert. E, se sim, qual seria esse elemento? – insiste. Ele ocupa espaço? Como ele chegou até o ovo? Onde estava previamente? D’Alembert não tem resposta para essas perguntas. O que Diderot está pedindo para seu amigo é que



Detalhe do dripping da *Anunciação* de Fra Angelico, ca. 1435.

96 MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit, p. 70.

97 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes. Op. cit., p. 33.

98 STENGERS, Isabelle. “Wondering about materialism”. Op. cit.

99 DIDEROT, Denis. *O sonho de D’Alembert*, composto da conversa entre D’Alembert e Diderot, o sonho de D’Alembert, e uma continuação da conversa posterior ao sonho. Escritos em 1769. Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/archive/diderot/1769/conversation.htm>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

ele aceite a sensibilidade, *a vitalidade*, como uma característica intrínseca da matéria, o que D'Alembert se recusa a fazer, pois, como bom mecanicista, percebe a matéria em termos de roldanas e polias.

A história do ovo de Diderot ressoa o debate que viemos tocando sobre o animismo. Como diz Stengers, o que Diderot faz é desafiar o ceticismo de seu amigo¹⁰⁰. Quando Diderot diz que o ovo pode derrubar todos os templos da terra, ele se refere também ao templo da Ciência, com “c” em caixa alta. Como diz Stengers, Diderot está “lutando uma dupla batalha”¹⁰¹: contra a teologia e contra a autoridade – divina também – da Ciência monolítica. Esse desafio duplo é necessário, pois, como diz Stengers, a “aventura interpretativa [...] deve ser defendida contra a autoridade de quem insista em lhe dar fim em nome da razão”¹⁰²; esteja esta instância do lado da Ciência ou da Religião.

O empirismo de Diderot não tem nada a ver com “os fatos”¹⁰³. Diderot não pede a D'Alembert que contemple a verdade do ovo, mas que *aceite olhar o ovo na cara*: que aceite que nunca poderá ter todas as respostas e se maravilhe ante esse fato. O que Diderot mobiliza contra o ceticismo de D'Alembert é, diz Stengers, o “poder da maravilha”¹⁰⁴. Ela brinca com o termo inglês “*wonder*”, palavra polissêmica que significa ao mesmo tempo “se surpreender” e “se questionar” e que serve para se referir ao duplo movimento vital no qual Diderot tratava de inserir seu amigo: aceitar que o ovo lhe afetasse ao mesmo tempo que permitia que essa experiência colocasse em cheque suas certezas sobre o mesmo. Assim, o poder da maravilha não tem nada a ver com adoração, diz Stengers: não se trata de nos prostrarmos ante o ovo, mas sim de evitar explicá-lo de forma totalitária.

Parece-nos que tal estado de suspensão do juízo (uma espécie de “*epoché* fenomenológica”¹⁰⁵) tem relação com a experiência estética do mundo (não restrita – insistimos – à arte) sobre a qual estamos nos debruçando. Não pretendemos que a suspensão do juízo seja constante ou permanente, mas sim necessária em algum ponto. Como diz Felinto em sua análise da obra de Gumbrecht sobre a produção de presença, é preciso abrir mão da interpretação hermenêutica “para buscar captar o ‘*mood*’, a ‘atmosfera’, a ‘ambiência’ geral”¹⁰⁶. Ou, como diz Rolnik em relação à *Estruturação do self* de Lygia Clark, é preciso “desentulhar o espectador dos clichês associados à obra de arte, que o impedem de se beneficiar da experiência estética”¹⁰⁷. A percepção estética relaciona-se assim a um processo de aprendizado que depende de liberar o “olhar” de uma série de hábitos. Para olhar para o ovo é necessário primeiro, mesmo que momentaneamente, não lhe impor nossas certezas.

Isso é exatamente o que Mirzoeff recomenda que façamos: não lhe impor as certezas do *ver* ao outro, mas nos abrimos à experiência do *olhar*. Assim, essa experiência de encontro com a natureza misteriosa do ovo tem a ver com o abismo do outro. Como diz Flusser em carta a seu amigo Milton Vargas: “conhecer alguém é um processo que seria mais bem definido por ‘aprender que o outro é incognoscível’. Quanto mais penetro no outro, mais me perco em seu abismo. Mas tal descrição talvez falseie a essência do processo. Em realidade, o outro se abre a mim somente se me abro a ele. O mistério abismal do outro é revelado nesse processo de sucção mútua, que é a essência do diálogo

entre amigos. [...] Para o antropólogo, o homem é um sistema complexo que deve ser resolvido. Para um amigo, seu amigo não é um problema: é misterioso”¹⁰⁸.

Essa experiência estética torna-se assim também uma experiência afetiva. Em seu conto sobre o ovo e a galinha, sobre o qual iremos falar agora, Clarice Lispector declara seu amor ao (ou pelo) ovo. Ver o outro, ver o ovo, tem a ver com a experiência do amor. Sobre isso fala Nicholas Mirzoeff, em *The right to look*, e também Vitor Stoichita, em seu livro sobre *A imagem do Outro*, no qual esse encontro amoroso é analisado em relação a um motivo iconográfico que se desenvolveu nas urbes europeias a partir do encontro com os ciganos¹⁰⁹: a “*buenaventura*”. Caravaggio, por exemplo, explorou esse motivo em várias ocasiões, assim como o poeta Giambattista Marino (um dos grandes amigos de Caravaggio). No *Quinto canto de Adonis*, esse motivo iconográfico assume a forma de relato mitológico, diz Stoichita: “a cigana” é Vênus disfarçada, que aparece num cruzamento de caminhos e pega a mão do jovem cujo futuro vai predizer. No momento do contato os dois sentem, subitamente, alguma coisa fluir entre eles, e na sequência desencadeia-se uma metamorfose em que os braços viram correntes e os dois fundem-se num único ser¹¹⁰.

O prazer tinha já feito sua irrupção neste trabalho, no Capítulo 2, quando falamos de antropofagia e do duende no contexto do Museum of Jurassic Technology. A alegria, dizia Rolnik é o sintoma de uma “palpitante vitalidade” para a qual devemos abrir nosso corpo, como no processo antropofágico¹¹¹. Esse “processo de sucção” que, além de ser “a essência do diálogo entre amigos”, como notou Flusser¹¹², pode nos servir para falarmos de uma relação genuinamente animista com o outro. Porque, como disse Sara Ramo em sua entrevista, não são apenas os objetos que precisam ser animados: “os outros’ também podem ser animados constantemente. Animar é atribuir uma força, um poder, a alguma coisa, é permitir que eles manifestem essa força”.

Claro que esta suspensão do juízo, esse olhar anímico, não pode se manter constante. Como diz Clarice Lispector, não se pode olhar muito tempo para o ovo: “ver o ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto o ovo há três milênios. No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. Só vê o ovo quem já o tiver visto. Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido”. Ver o ovo é praticamente impossível, pois, como a água de Foster Wallace, “o ovo é supervisível como há sons supersônicos”. Poderíamos dizer, aproveitando a diferença que Mirzoeff estabelece entre “ver” e “olhar”, que o ovo, como o outro, não pode ser visto: apenas olhado¹¹³. Enten-

108 “To come to know someone” is a process better defined by ‘to learn that the other is unknowable’. The more I penetrate the other, the more I lose myself in his abysses. But such description falsifies the essence of the process. In reality, the other opens himself to me as long as I open myself to him. The abysmal mystery of the other is revealed by mutual suction, which is the essence of the dialogue between friends. This mystery has nothing to do with “the problem of man”. For the anthropologist, man is a complex system, and therefore to be resolved. For a friend, his friend is not a problem: he is mysterious.” FLUSSER apud SCHIRMACHER, Wolfgang. “Editor’s preface”. In: FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. New York: Atropos Press, 2011, p. 11.

109 “Nadie sabe de dónde vienen, ni adónde van, ni por qué razón han tomado el camino de la perpetua errancia, ni desde cuándo lo hacen. No van armados, pero dan miedo, pues son pobres. A su paso, mejor será cerrar puertas y ventanas. Hacia finales del siglo XV, una miniatura que ilustra la *Crónica de la villa de Spiez* (*Spiezer Chronik*) de Diebold Schilling el Viejo los representa ante las murallas [...]; todos lucen abigarrados atuendos y tienen la tez curtiada y oscura. Forman un grupo compacto. [...] Resulta difícil darles un nombre. [...] En la época de su primera aparición en Europa Occidental, las cosas eran aún más confusas. Entonces se les llamaba sarracenos, tártaros, nubios, etíopes o asirios. A veces se les confundió con los judíos e incluso con los moriscos. Después se les llamó egipcianos, término que pronto se transformó en gypsies o gitanos, porque se creía que habían salido del norte de África o del ‘Pequeño Egipto’, situado en el Peloponeso”. STOICHITA, Victor. Op. cit., p. 189-191.

110 Idem, p. 216-219.

111 Ver nota 83 do Capítulo 2.

112 FLUSSER apud SCHIRMACHER, Wolfgang. Op. cit.

113 Incidentalmente, foi esse conto de Clarice Lispector – “A galinha e o ovo” – que a escritora leu no congresso de bruxaria na Co-

100 STENGERS, Isabelle. “Wondering about materialism”. Op. cit., p. 372.

101 “Diderot is fighting a double fight”. STENGERS, Isabelle. “Wondering about materialism”. Op. cit., p. 372.

102 Ibidem.

103 Ibidem.

104 Idem, p. 374.

105 Essa expressão faz referência à suspensão do juízo (*epoché*) céptica que, depois, foi resgatada por Husserl e outros fenomenólogos para falar de um processo de contemplação desinteressada.

106 FELINTO, Erick. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. Op. cit., p. 25.

107 ROLNIK, Suely. “¿El arte cura?”. Op. cit., p. 8.



Cia Auto-Mecânica de Teatro, *Para alguém*, 2010. Obra baseada no conto de Clarice Lispector *O ovo e a galinha*.

der o ovo não é o caminho, diz Lispector, pois “sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando”¹¹⁴. Só pode se entender o ovo quebrado, na frigideira, mas nesse momento não se vê mais o ovo, isto é, perde-se de vista aquele epítome, fechado e superficial, da relação entre causa e efeito.

Mas o ovo não apenas ilustra a famosa equação do ovo e a galinha. Alfred Gell usa o ovo para refletir sobre a causa de coisas bem mais prosaicas em sua reflexão sobre arte e agência. Por exemplo: cozinhar um ovo para nosso café da manhã. O que causou o cozimento deste ovo? – pergunta-se Gell diante da sua refeição; e propõe duas respostas possíveis: a) o ovo foi cozido porque foi esquentado numa panela

cheia de água sobre uma chama ou b) o ovo foi cozido porque ele, Alfred Gell, queria comer um ovo no café da manhã, o que lhe fez encher uma panela de água e ligar o fogo. Gell se deixa decantar pela segunda opção, pois ela em qualquer caso precede à primeira: se não houver “agentes desejantes”, “almejadores de cafés da manhã”, não haveria ovos de galinha – exceto no sudeste asiático, de onde parece que são originárias as galinhas enquanto espécie selvagem – nem panelas, nem fogões: todo o “*egg-boiling phenomenon*”¹¹⁵ nunca teria transpirado, e, portanto, nunca teria sido explicado. Qualquer que seja a explicação que a física dê ao fenômeno, o desejo veio antes; e depois foi perpetuado por uma infraestrutura sociocultural.

Gell compara a causa-efeito do ovo cozido com a magia. Como nos lembra o autor, não há nada místico nisso, pois é assim que acontecem constantemente coisas perfeitamente normais: desejamos coisas (na medida das nossas possibilidades) e as realizamos (ou tentamos realizá-las). Mas, inclusive quando se trata do que chamamos “acidente”, não podemos excluir a possibilidade de que o desejo de alguém esteja envolvido¹¹⁶. Por exemplo: poder-se-ia dizer que a mudança climática é fruto dos desejos humanos, mesmo se estes não buscavam tal mudança intencionalmente. O desejo tem efeitos colaterais: por isso, na magia, assim como na psicanálise, o questionamento e o manejo dos desejos são de máxima importância¹¹⁷.

lômbia para o qual foi convidada como única representante brasileira. No breve discurso que precedeu à leitura do conto em espanhol, Lispector leu uma declaração bem na linha da *Magia realista* de Timothy Morton. “Para mim, o que quer que exista, existe por algum tipo de mágica”, disse a escritora. Nesse discurso, a escritora relata três anedotas, todas de natureza causal e profundamente a-científica: uma chuva curativa que para outros foi catastrófica; vários encontros sincrônicos com penas de pombo; um passarinho morto e de alguma forma renascido quando logo depois da morte do primeiro chegou outro igual para ocupar o seu lugar. Coisas que acontecem sem explicação, mas que, segundo Clarice, são tão impossíveis e misteriosas quanto a árvore que nasce de uma semente... ou a galinha que carrega o ovo que carrega a galinha. Além disso, a escritora reconhece não ter lidado diretamente com a magia; mas admite ter pintado um quadro como se pintar fosse uma forma de magia. Com esse quadro, a escritora diz ter arrancado de si – “talvez através da magia” – o horror que um ser sente no mundo. Escrever, diz Lispector, para finalizar, é completamente mágico.

114 Lispector fala de uma espécie de irmandade ou maçonaria que protege o segredo do ovo: seus discípulos veem o ovo mas depois são forçados a quebrá-lo e esquecê-lo ou jogar palavras sobre ele, pois falando do ovo você acaba por se esquecer dele. Por devoção ao segredo do ovo, ela o esqueceu também, finalmente quebrando-o e comendo-o, pois de qualquer jeito o ovo é um esquivo e ele não quer ser adorado: “diante de minha adoração possessiva ele poderia retrair-se e nunca mais voltar”, diz Lispector.

115 GELL, Alfred. *Art and agency – an anthropological theory*. Op. cit., p. 101.

116 Ibidem.

117 “El lenguaje de las obras de arte es como el de las hadas en los cuentos: quieres lo incondicionado, pues llegará a ser tuyo, pero desfigurado”. ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Barcelona: Taurus Ediciones, 1983, p. 169.

Por meio do ovo, Gell desenha um vetor causa-efeito que chama de desejo¹¹⁸. A magia, diz ele, “registra e sublinha a força do desejo”, mas isso não é produto de uma física mal entendida, senão de uma que tem forte base na própria experiência social do ser humano¹¹⁹. Por isso, para o mago pré-moderno Marsilio Ficino, o grau zero da magia é o amor. “Ficino descreve o fenômeno hipnótico que surge espontaneamente no momento da manifestação natural do sentimento amoroso”¹²⁰, diz o historiador Ioan P. Culianu. “No entanto, para seu seguidor mais renomado, Giordano Bruno, este sentimento pode-se produzir artificialmente, porque “eros é o motor das relações intersubjetivas em geral, incluídos os fenômenos de massas”¹²¹.

Nesse sentido, o desejo refere-se a uma espécie de magnetismo que vai muito além do desejo sexual entre dois seres humanos. O desejo vira aqui uma figura para falar dessa articulação misteriosa que faz as coisas acontecerem. Timothy Morton – na esteira de Aristóteles – propõe a atração/sedução (“*allure*”) como o motor da causalidade¹²², e Jane Bennett fala de “afeto impessoal” como sinônimo de “vibrância material”¹²³ (a “sensibilidade” ou “vitalidade” que Diderot dizia ser uma propriedade da matéria). Em todas essas formulações teóricas, o afeto desencadeia um processo causal: a agência gera agência. Nesse sentido, Morton diz que a arte “é uma extrapolação da causalidade”¹²⁴, e Guattari identifica a arte como o âmbito mais capaz de revelar alguma das dimensões estéticas da maquinaria causal¹²⁵, sublinhando que não se refere à “arte institucionalizada” nem “às suas obras manifestadas no campo social”, mas “a uma dimensão da criação em estado nascente”¹²⁶.

Esta gênese criativa (que Guattari chama “ontogênese”) se refere a uma potência de emergência que tem tudo a ver com a figura do ovo, que viemos seguindo. Por meio desses três ovos desenhamos um elo: *magia-eros-estética*. Esse elo é também uma cadeia de montagem misteriosa, uma “máquina” que carece de explicação mecânica e que, o tempo todo, nos remete a uma corrente infinita de causas e efeitos. Uma máquina que dá forma ou funciona por força de um combustível magnético, aquele vetor que Gell tem chamado de desejo. A partir dessa reflexão, propomos uma analogia entre máquina estética e a máquina erótica em relação com a ideia de potência de emergência que tanto interessava a Guattari e que, esperamos, possa servir como modelo teórico de aproximação à figura evasiva da bruxa em sua passagem pelo território existencial do artista.

118 “The causal arrow between desire and accomplishment reflects the practical fact that the more one desires something to happen, the more likely it is to happen (though it still may not). Magic publicizes the strength of desire.” Ibidem.

119 Ibidem.

120 CULIANU, Ioan P. Op. cit., p. 153.

121 “Ficino descuida el aspecto de la producción del eros, cuyas causas son, para él, transcendentales. Bruno se concentra, en cambio, en la posibilidad de la manipulación erótica del individuo y de las masas. Ficino describe el fenómeno hipnótico que surge espontáneamente en el momento de la manifestación natural del sentimiento amoroso; Bruno se ocupa, sobre todo, de la hipnosis dirigida, activa y comunitaria, a un sujeto individual o colectivo, hipnosis cuyas reglas de producción calcan las del amor espontáneo”. Idem, p. 153-154.

122 “Many readers of Harman’s work say that they accept, or are at least prepared to admit, the possibility of withdrawn objects. But allure ad the engine of causality? Cause and effect as metaphor, as translation? This they find hard” (p. 83). “What Harman calls allure, the way one being exerts power over another”. MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit., p. 188.

123 “What I am calling impersonal affect or material vibrancy is not a spiritual supplement or ‘life force’ added to the matter said to house it. Mine is not a vitalism in the traditional sense; I equate affect with materiality”. BENNETT, Jane. Op. cit., p. xiii.

124 The reason why art is important is that it’s an exploration of causality, which as we know since post-Newtonian physics involves a lot more than just little metal balls clunking one another... entities interact in a sensual ether that is (at least to some extent) nonlocal and non temporal. That’s how objects can influence one another”. MORTON, Timothy. *Realist magic*. Op. cit., p. 20

125 “Temos que nos desfazer de visões mecanicistas da máquina e promover uma concepção que englobe, ao mesmo tempo, seus aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociais, teóricos, estéticos. E aqui, mais uma vez, é a máquina estética que nos parece a mais capaz de revelar alguma de suas dimensões essenciais, muitas vezes desconhecidas”. GUATTARI, Félix. Op. cit., p. 137.

126 Idem, p. 130-131.

4.3 - A ARTE COMO MÁQUINA ERÓTICA (E A BRUXA COMO MONSTRUOSA HERMAFRODITA VAMPYROTEUTHICA)



No filme inacabado de Maya Deren, *The witches cradle*, protagonizado por Marcel Duchamp, podemos encontrar várias chaves desse processo de produção de desejo; assim como na obra do próprio protagonista, especificamente no *Grande vidro* – que depois iremos quebrar com ajuda da bruxa antes de finalizar este capítulo.

Nos trechos disponíveis de *The witches cradle*, uma série de cordas e fios vai se locomovendo por si só, envolvendo o sr. Duchamp e nos lembrando a instalação intitulada *A mile of string*: uma milha de corda branca com a qual Duchamp emaranhou as obras e o espaço expositivo da exposição retrospectiva de arte surrealista, organizada por André Breton em Nova Iorque em 1942.

No vídeo de Deren – rodado em 1943 – a bruxa de alguma forma captura o mago com suas próprias armas (os vínculos – as cordas brancas de *Uma milha de corda*). Mas cabe sublinhar que a bruxa não parece controlar totalmente suas habilidades; pelo contrário, parece bastante desconcertada por elas: na gravação, a bruxa parece iniciar a si mesma, sem mestre e sem muito domínio da situação.

Num certo momento, vemos a bruxa no que parece ser um museu de arte moderna à noite, e nesse campo de treino ela começa a mexer com as obras, a animá-las, ou talvez a apreender delas a animação que lhes é própria. De fato, se vemos o filme novamente, reparamos que possivelmente ela estivesse no museu à noite e o “mago-artista” (Duchamp) estivesse sendo capturado pela “bruxa-espectadora”, que o obriga a lhe devolver o olhar.

No único plano exterior, Duchamp aparece sentado à mesa de um bar na calçada, olhando para um emaranhado de cordas brancas que aparece em suas mãos e que, claramente, lhe descon-

certa. Intercalam-se planos de um coração palpitante e planos da bruxa, insinuando que ela teria alguma relação e insinuando, assim, um afeto vincular. O tempo todo, a bruxa parece surpresa por tudo o que acontece, mas, ao mesmo tempo, parece ser a causa dos acontecimentos. Na testa, a bruxa traz um pentagrama desenhado, em cuja borda circular se lê a inscrição: “... *the end is the beginning is the end is the beginning is the end is the beginning is...*”.

Autor daquele outro tratado da vinculação erótico-causal-estética intitulado *O grande vidro*, a presença de Duchamp – o grande mago branco da arte contemporânea – parece totalmente pertinente em um trabalho sobre a gênese de uma bruxa. Dentre os nomes que Duchamp dá à noiva do seu “vidro”, destaca-se “Motor-Desejo”; e, dentre os nomes que dá aos solteiros, estão “aparelho sol-

teiro”, “máquina de *eros*” e “nove moldes machos”¹²⁷. Os “moldes-machos” se enchem com uma espécie de “gás de desejo”¹²⁸ que a “noiva-motor” emite. A noiva, diz Octávio Paz em seu *Castelo da pureza*, “envia a seus solteiros um fluido magnético ou elétrico” e “despertados pela descarga, os moldes se inflamam e emitem, por sua vez, um gás que, após várias peripécias, passa pelos sete cones do tamis” e “convertido em um líquido, chega até as tesouras que, ao fecharem-se e abrirem-se, dispersam-no”¹²⁹. Mas as partes da máquina erótico-estética nunca se tocam: os pontinhos, traços e ondas d’*O grande vidro* referem-se a um tipo de ação à distância. Apesar do movimento frenético do aparelho solteiro, a noiva permanece virgem. E, no entanto, alguma energia flui entre os solteiros e a noiva, o que permite que a máquina continue funcionando. Como no vídeo de Maya Deren: “... *the end is the beginning is the end is the beginning is the end is the beginning is...*”.

Segundo Paz, *O grande vidro* é uma das muitas possíveis versões do mito da grande Deusa Virgem. Assim, “por trás da mascarada moderna se desenha outra realidade, arcaica e fundamental”¹³⁰. Paz apresenta, num primeiro momento, uma visão bastante heteronormativa do mito e interpreta que ele tem relação com “a separação entre os homens e a mulher, o culto ambíguo que estes lhe professam e o domínio desta sobre aqueles”¹³¹. Mas cabe aqui também uma leitura à margem dessa visão restritiva (e suspeitosamente conveniente) de gênero que tem a ver com forças – eminentemente eróticas – movimentadoras e com outro tipo de maquinaria que nada tem de mecânica. A noiva, como bem diz Duchamp, é o motor; tudo nasce nela e retorna a ela. A partir desse caráter circular, Paz propõe que o mito da virgem e seus adoradores é também “a projeção ou tradução de outro mito”¹³² e se desloca ao terreno da mitologia hindu para falar da “passividade inconsciente do absoluto” e do “aparecimento da atividade ou energia”¹³³.

A ideia de *eros* como primeiro “motor” é antiquíssima. Já Aristóteles falava de “motor imóvel”¹³⁴: aquilo que movimenta sem ser movimentado e que, portanto, seria a origem do resto. Como dissemos em um texto sobre Débora Bolsoni, o motor imóvel é “uma espécie de deus amoral e sem



Marcel Duchamp, *O grande vidro (a noiva despida por seus celibatários, até)*, 1915-23.



Marcel Duchamp, *Mile of String*, 1942.

127 PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, p. 32.

128 Ibidem.

129 Idem, p. 35.

130 Idem, p. 39.

131 Ibidem.

132 Idem, p. 40.

133 Idem, p. 41.

134 “Com efeito, o princípio e o primeiro dos seres é imóvel tanto em si mesmo quanto acidentalmente, mas produz o movimento primeiro eterno e único. E, posto que todo movido é, necessariamente, movido por algo, o primeiro motor é necessariamente imóvel em si.” ARISTÓTELES. *Metafísica*, livro 12, 1072a, 25-36. São Paulo: Edipro, 2006.

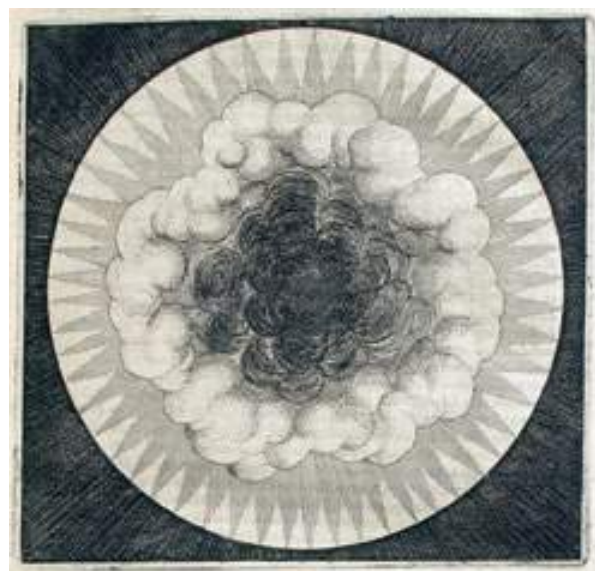
nenhuma característica antropomorfa. O motor imóvel é a primeira causa, mas não é o criador das coisas, nem mexe nelas com um senso de causalidade dirigida. Esse Deus aristotélico atrai as coisas colocando-as em movimento do mesmo jeito que o amado mobiliza o amante; por meio de uma atração ou força”¹³⁵.



Raffaello Sanzio, *Primo moto*, Stanza della Segnatura do Vaticano, 1508.



Débora Bolsoni, vista da exposição *Pra Aquietar* na Athena Contemporânea, 2017.



Robert Fludd, um dos desenhos da série sobre a criação do mundo, na obra *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, 1617.

Talvez venha daí o ditado mágico que afirma que “entre um desejo e sua realização não existe, na magia, espaço nenhum”¹³⁶. O historiador da arte romeno Robert Klein dizia que a eficácia mágica era “questão de energia; a alma mais fervorosa vai à frente da mais fraca”. Por isso, era bom que o mago tivesse “além de uma inclinação permanente, uma disposição especial, um desejo mais forte, no momento em que opera”¹³⁷. A magia, diz Klein na sua teoria sobre arte e magia, é uma linguagem dos afetos, que se expressam ou se materializam por meio da imaginação. Porque o desejo, como veremos agora, é uma operação fantástica.

4.3.1 - INTERLÚDIO PNEUMÁTICO

Como vimos ao longo do Capítulo 2, a imaginação viu-se profundamente afetada pela campanha de desprestígio que a intelectualidade europeia dirigiu contra ela. Segundo Gilbert Durand, a partir do século XVII, “o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais”¹³⁸. Assim, diz ele, essa dimensão da existência passou a ser entendida como característica do que carece de consequência¹³⁹: o imaginário deixou de ser tido como útil. Mas, ao nos direcionarmos a um tempo anterior, descobrimos que a fantasia (*phantasia*) teria sido uma espécie de intermediária entre corpo e alma, e que desempenhou um papel imprescindível na conectividade entre essas duas dimensões, tendo sido por séculos estudada como tal. Esse “médium” foi chamado “pneuma” por Aristóteles e era aproximadamente definido como o “órgão” da *phantasia*: “tão sutil que se aproxima da [...] alma” ao mesmo tempo em que “continua sendo um corpo que pode entrar em contato com o mundo sensível”¹⁴⁰.



Robert Fludd, *De praeternaturali utriusque mundi historia*, 1621.

Mas o pneuma é responsável por muito mais do que o simples processamento das informações procedentes dos sentidos para que estes sejam assimiláveis pela alma. *Grosso modo*, a existência da *phantasia* permite a sintetização de qualquer tipo de conhecimento a partir de “sensações”, provenham de onde provenham. Isso diz respeito ao fato de que – feliz ou infelizmente – o ser humano não é totalmente “capaz de diferenciar entre as informações oníricas e as que chegam por meio dos sentidos”¹⁴¹. Por isso, os fantasmas vão e vêm entre o tangível e o intangível: entre o que vemos, o que sonhamos, e o que desejamos. Assim, graças aos fantasmas “recebemos imagens dos objetos”, mas também temos sonhos ou “contatos e visões sobrenaturais”.

Como diz Agamben, a fantasia é o lugar por meio do qual conhecemos o mundo físico, mas também é “sede das influências astrais, o veículo dos influxos mágicos e, como *quid medium* entre

136 MAUSS, Marcel. Op. cit., p. 78.

137 KLEIN, Robert. *La forma y lo inteligible*. Madrid: Taurus, 1980, p. 147.

138 DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011, p. 12.

139 Idem, p. 13-14.

140 CULIANU, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Op. cit., p. 31.

141 “El hombre está dotado de un cerebro extremadamente complejo y desprovisto de cualquier tipo de dispositivo especial que le permita analizar los estímulos según su lugar de origen: resumiendo, no es capaz de distinguir directamente entre las informaciones oníricas y las que le transmiten los sentidos, la imaginación de lo tangible”. Idem, p. 135-136.

135 LINARES, Claudia Rodriguez-Ponga. Nota de imprensa da exposição *Pra aquietar*, de Débora Bolsoni. Athena Contemporânea, julho-agosto, 2017. Ver texto completo em anexo.

corpóreo e incorpóreo, permite dar conta de uma série de fenômenos que sem isso seriam inexplicáveis, como [...] o efeito dos fantasmas de acasalamento sobre o membro genital¹⁴². O fantasma “pinta” ou “imprime” imagens na nossa alma, que ficam gravadas com ajuda da mãe das musas, Mnemosyne¹⁴³, e agem sobre nosso corpo. Por isso a pneumatologia não era “apenas” um ramo da filosofia, mas também da medicina.

A teoria do sintetizador pneumático, mesmo sendo atribuída principalmente a Aristóteles, teve origens anteriores e cada corrente de pensamento tinha sua própria versão a respeito, discordando sobre a localização exata desse “órgão intangível” dentro do corpo humano. Por exemplo, na “teoria estoica do conhecimento sensível” – diz Culianu – “um ‘sintetizador’ cardíaco, o *hegemonikon*, recebe todas as correntes [...] dos órgãos dos sentidos [...] e produz ‘fantasmas compreensíveis’¹⁴⁴ para a alma. O coração, o fígado, e o cérebro são alguns dos órgãos que mais atenção recebem dos teóricos do pneuma ao longo dos séculos; mas os fantasmas não podem ser definidos como incorpóreos nem como corpóreos, e, pior ainda, eles parecem ter uma certa autonomia, inclusive quando são fantasmas provenientes de um objeto tangível. Assim, o dogma cristão vai, finalmente, optar por classificá-las como más, e essa sofisticada compreensão da fantasia e suas criaturas híbridas – os fantasmas – será esquecida.

Como lembra Giorgio Agamben num excelso trabalho sobre a palavra e o fantasma na cultura ocidental que tem muito em comum com o nosso tratado preferido sobre o papel do fantasma na cultura medieval (*Eros e magia no Renascimento*, de Ioan P. Culianu), a psicologia moderna seria a responsável por recuperar a ideia do fantasma¹⁴⁵. A psicanálise também herda da pneumatologia o gosto pela compartimentação da psique em “estâncias” (id, ego e superego) à qual eram tão afeitos os teóricos do pneuma, que pensaram e repensaram sobre as cavidades cerebrais nas quais se davam esses processos¹⁴⁶.

Em resumo, o pneuma – conceito que percorre a magia clássica, medieval e renascentista –, é uma espécie de espelho de duas faces no qual se refletem tanto “o de cima” quanto “o de baixo.” A metáfora do espelho é usada abundantemente¹⁴⁷, mas cabe sublinhar que se trata sempre de um espelho permeável, que “durante a existência terrena, pode ficar mais sutil e tornar-se etéreo, ou então obscu-

recer-se e ficar pesado”¹⁴⁸. Se o espelho está “limpo”, permitirá ao operador mágico ver os fantasmas que se projetam por ambos lados. Por isso, “em Sinésio, o sintetizador pneumático se torna o terreno por excelência da adivinhação e da magia”¹⁴⁹. A “*phantasia*” – o sintetizador pneumático – se institui assim como *vinculum vinculorum* ou vínculo de vínculos¹⁵⁰, isto é, como instância mediadora por meio da qual se faz possível qualquer tipo de operação vinculante entre a alma e a matéria, o divino e o humano, e que, como tal, permite que se expliquem todas as influências entre corpóreo e incorpóreo.

4.3.2 - TRADUZIR OU CORPORIFICAR

Os vínculos com os que trabalha o operador mágico têm que passar obrigatoriamente pela *phantasia* (ou fantasia). Esses vínculos se materializam na forma de *phantasmas* que, entendidos assim, têm relação com os demônios na sua condição de mensageiros¹⁵¹ ou, se se prefere, *tradutores*, pois, como diz Culiani, “tudo se reduz a um problema de comunicação” para o qual o sintetizador fantástico, também chamado “pneuma” fornece uma solução¹⁵².

Este é o problema que Benjamin encarou em seu trabalho sobre a tradução. Como nota Felinto, a linguagem é para o tradutor uma dimensão “medial”, comparável à noção aristotélica de meio: aquilo que há “entre olho e objeto visto”: aquele “entre-espaço ou *in between*, capaz de ligá-los”¹⁵³. Contudo, o meio não é imaterial nem material: sua natureza híbrida é exatamente o que permite que uma série de conexões sejam estabelecidas. Assim, o meio não é uma superfície transparente na qual se manifesta o sentido, diz Felinto, senão exatamente esse *movimento comunicador*¹⁵⁴. O tradutor benjaminiano não estaria muito distante do cosmos de Latour, diz Felinto, pois para os dois pensadores “a verdade das coisas não consistiria na antiga definição filosófica da correspondência entre pensamento e realidade, mas sim numa série de traduções entre atores”¹⁵⁵. De fato, nas teorias pneumáticas, as figuras de movimento são recorrentes: fala-se de “veículos”, de “influxos”, e Aristóteles chega mesmo a definir a imaginação como “um movimento”¹⁵⁶.

A aplicação voluntária da imaginação é, segundo Giordano Bruno, uma característica de algumas “profissões especiais”: o mago, o poeta e o artista¹⁵⁷. O artista, tal como o operador mágico, distingue-se pelo desenvolvimento de seu aparelho pneumático e isso facilita o estabelecimento de uma comunicação fluida entre o mundo da matéria e o mundo do intangível; como o tradutor de Benjamin, o artista permite que os objetos se comuniquem com ele em sua linguagem muda¹⁵⁸.

142 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 50.

143 Idem, p. 134.

144 CULIANU, Ioan P. Op. cit., p. 36.

145 “É provável que a psicanálise contemporânea, que resgatou o papel do fantasma nos processos psíquicos e parece ter até a pretensão de se considerar, cada vez mais explicitamente, como teoria geral do fantasma, encontraria um ponto de referência útil em uma doutrina que, com antecedência de muitos séculos, havia concebido o Eros como processo essencialmente fantasmático e havia atribuído lugar importante ao fantasma na vida do espírito.” AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Op. cit., p. 49.

146 “Este esquema psicológico, frequentemente simplificado em uma tripartição correspondente aos três compartimentos do cérebro da tradição médica, encontra-se constantemente nos autores medievais. Assim, na *Philosophia mundi* de Guilherme de Conches, um dos mestres da Escola de Chartres no século XII, o processo psíquico é expresso nos crus termos temperamentais da medicina humoral: ‘Na cabeça há três celas ... a primeira é quente e seca, sendo chamada de fantástica, ou seja, visual ou imaginativa, pois nela existe a capacidade de ver e de imaginar, e precisamente é quente e seca para que possa atrair as formas das coisas e as cores. A cela do meio é chamada [...] racional: nela há a capacidade de discernir. O que a fantástica atrai, passa a esta, e ali a alma discerne. É quente e úmida, para que, ao discernir melhor, se conforme às propriedades das coisas. A terceira cela é denominada memorial, porque nela há a capacidade de manter algo na memória.’ Idem, p. 141-142.

147 Falando sobre Averróis, Agamben observa que “[...] isso se deve ao fato de que todo o processo cognoscitivo aparece concebido como uma especulação em sentido restrito, um refletir-se de fantasmas de espelho em espelho: espelho e água são os olhos e o sentido, que refletem a forma do objeto, mas especulação também é a fantasia, que ‘imagina’ os fantasmas na ausência do objeto. E conhecer equivale a curvar-se sobre um espelho onde o mundo se reflete, um espíriar imagens reverberadas de esfera em esfera: e o homem medieval está sempre frente a um espelho seja quando se olha em volta, seja quando se abandona à própria imaginação.” Idem, p. 144-145.

148 Idem, p. 162.

149 “El sintetizador pneumático se convierte, en Sinésio, en el terreno por excelencia de la adivinación y de la magia.” CULIANU, Ioan. Op. cit., p. 162.

150 Idem, p. 138.

151 “Que sorte para um mago”, diz Culianu, “ter acesso às divindades com os demônios como intermediários!” Idem, p. 199.

152 Idem, p. 32.

153 FELINTO, Erick. “Meio, mediação, agência: a descoberta dos objetos em Walter Benjamin e Bruno Latour”. Op. cit., p. 7.

154 “Todavia, tudo muda se a noção de meio passa a compreender não tanto um instrumento para se apropriar do mundo, mas antes um movimento por meio do qual o mundo se constitui. WEBER apud idem, p. 7-8.

155 Idem, p. 8.

156 “Se, pois, nenhuma outra coisa, a não ser a imaginação, dispõe das características listadas, e ela é precisamente aquilo que se disse, então a imaginação será um movimento produzido pela sensação que chegou à realização.” ARISTÓTELES apud AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Op. cit., p. 135

157 CULIANU, Ioan P. Op. cit., p. 135.

158 “As coisas se dirigem ao homem (em sua linguagem muda), para que este possa, então, nomeá-las. Se a lâmpada ou a mon-



Gjon Mili, Pablo Picasso desenhando um fantasma com luz para a Revista Life, 1949.

Ainda, relaciona-se vagamente a imaginação à profissão artística, mas esta não é uma associação discursiva que seja bem-vinda, pois geralmente invoca-se a imaginação como um termo vago. A teoria clássica do sintetizador fantástico devolve sua complexidade à relação que existe entre a produção artística e a imaginação.

Mas Giordano Bruno avisa esses operadores de fantasmas para que regulem e controlem suas fantasias¹⁵⁹. O mago deve encarnar um paradoxo do desejo: deve senti-lo e, ao mesmo tempo, instrumentalizá-lo, nunca deixando que seus fantasmas se apoderem dele. O mago deve concentrar mais energia do que ninguém, pois adequadamente canalizada é essa energia que vai lhe permitir se instituir como mestre de vínculos. Essas teorias da magia (que depois irão incidir na psicanálise) foram condicionadas por um modelo

fálico¹⁶⁰. Assim, Giordano Bruno vai recomendar a retenção do sêmen; não, como sucede em algumas disciplinas orientais (o Tao e o Tantra), mas sim como forma de assegurar a eficácia do vínculo. Quanto mais santo se é (quanto mais limpo está o pneuma) maior força se tem para vincular aos outros¹⁶¹.

Desse ponto de vista, a bruxa é um ser indisciplinado, fraco e lúbrico. Por não seguir esse modelo, a bruxa é percebida como uma *amateur* da magia, que não é capaz de exercer sobre si mesma a contenção que o grande mago branco exerce sobre seu “aparelho fantástico”. No entanto, é possível que o poder da bruxa siga outro modelo. Para entender essa alternativa, propomos a figura do fogo, por motivos que são tanto de natureza estrutural (o fogo vai crescendo aos poucos, deve ser alimentado, mantido vivo, reavivado etc.) quanto míticos, pois o fogo tem uma forte carga simbólica que o vincula à ideia de agência biológica¹⁶². Segundo a teoria psicanalítica freudiana, o prazer é a diminuição da tensão psíquica produzida por um desejo¹⁶³. Em outras palavras: o prazer viria com a extinção do desejo. Mas a analogia do fogo-vaginal permite-nos entender o prazer não como o final da tensão e sim como uma forma de manter viva a tensão na própria consumação.

Paratirar um pouco de intensidade vaginal da narrativa, podemos nos remeter à declaração, perfeitamente normal, de Paulo Nimer Pjota quando fala de “um prazer que vai te puxando e vai dirigindo o trabalho”¹⁶⁴.



Remedios Varo, *La llamada*, 1961.

tanha não se comunicassem ao homem, ‘como poderia ele nomeá-las? Mas ele as nomeia; ele se comunica ao nomeá-las’.

BENJAMIN apud Idem, p. 6.

159 Ibidem.

160 O falo é mais poderoso no momento de excitação máxima; excitação que deve ser mantida e não consumada. A consumação supõe a perda de tensão, tamanho e força. A satisfação do desejo é, dentro deste esquema, sinônimo de debilidade.

161 “Cuando alguien desea algo con ardor, tiene la fuerza (el poder) necesaria para atraer en su órbita el objeto de su deseo. Pero si deja salir el semen, la fuerza de su deseo disminuye y, por consiguiente, la fuerza del vínculo también se reduce. Por todo ello, se considera que el operador debe reforzar el vínculo, retener el esperma, porque: ‘aquel que quiere vincular debe desarrollar los mismos afectos que aquel que tiene que ser vinculado’. Este es el efecto transitivo de la magia: para provocar una emoción o un afecto, el operador debe primero desarrollarlo en sí mismo, desde donde, sin duda alguna, será transmitido hasta el aparato fantástico de su víctima. Lo que Bruno quiere decir no tiene nada que ver con las prácticas del *coitus reservatus*: sencillamente recomienda la continencia al operador y, al mismo tiempo, que desee al sujeto con ardor. De hecho, también dice que ‘cuanto más santo se es, más facultad se tiene para vincular a los demás’.” CULIANU, Ioan P. Op. cit., p. 145.

162 Referimo-nos às narrações míticas em que os homens roubam o fogo da mulher, que ela guarda entre as pernas ou no ventre.

163 Cf. FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In: *Obras completas*, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago editora, 2006.

164 PJOTA, Paulo. Op. cit.

Trata-se de viver o desejo como um prazer – que vai te puxando – ao invés de como um tormento que deve ser resolvido. Mais uma vez, como acontece no berço da bruxa: “... *the end is the beginning is the end is the begging is the end is the beginning is...*”. Nada é resolvido: o desejo não é apagado e, por isso, diz-se erradamente que a noiva permanece virgem.

Outro aspecto da bruxa que desafia os procedimentos do grande mago branco tem relação com o pacto diabólico que é selado com a união carnal das duas partes. Esse contato tão direto não tem a ver com aquela dimensão medial tão estruturada da qual viemos falando. De fato, poderíamos dizer que o pacto diabólico supera qualquer tipo de tradução pneumática. Poderia até parecer que o “meio” desaparece; que ele é esmagado entre o corpo da bruxa e o do diabo. O fogo diabólico funde a alma e o corpo da bruxa até os confundir e torná-los indistintos. A alma é entregue ao diabo, o príncipe do mundo material, sensacional, medial. A alma se faz, assim, um corpo. Como diz Michelet em seu livro sobre a bruxa: “engolindo alma e corpo, as duas coisas, o diabo faz uma pílula”¹⁶⁵.

Sugerimos, então, que o pacto diabólico é um pacto entre forma e ideia, entre corpo e alma. Um pacto, portanto, contrário a qualquer noção de dualismo: um pacto onde se derrubam as paredes das estâncias, onde se quebra o espelho. Querendo ultrapassar tal fronteira, limpamente estabelecida pela magia branca clássica, a bruxa derruba a barreira entre corpo e alma, convertendo um exercício de tradução num exercício de corporificação. Assim, ela é capaz, como Hildegard von Bingen, de ver, ao mesmo tempo, as coisas interiores e as coisas exteriores¹⁶⁶, sendo muitas vezes incapaz de distingui-las. A placa fotossensível de duas faces, na qual se revelam as mensagens das duas partes (a material e a imaterial), é quebrada: “O grande vidro” duchampiano se derrete. A bruxa vira assim uma “máquina erótica” absoluta: ela é a noiva e os solteiros. Em seu monstruoso hermafroditismo, surgem nela causas e efeitos.

Essa metamorfose nos faz lembrar do trabalho de Flusser sobre o Vampyroteuthis Infernalis¹⁶⁷ que já mencionamos superficialmente em nossa Introdução. A diferença principal entre o Vampyroteuthis e o ser humano é, dizia Flusser, a forma de armazenar informação: os humanos vivem tentando fazer “download” das informações que juntam, para deixá-las inscritas em diversos meios, enquanto o Vampyroteuthis – que vive *num meio líquido* – confia apenas no “ovo”¹⁶⁸: o suporte genético (o *fantasma*) da própria espécie. O humano, diz Flusser, confia na permanência

165 MICHELET, Jules. *La bruja*. Madrid: Akal, 2006, p. 174.

166 “A mí me sorprendía mucho el hecho de que, mientras miraba en lo más hondo de mi alma, mantuviera también la visión exterior”. CIRLOT, Victoria; GARI, Blanca. *La mirada interior* – Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media. Madrid: Siruela, 2008, p. 50.

167 FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. Op. cit.

168 Idem, p. 105.



Representação de bruxas entregando bonecas de cera ao diabo, publicada no livro “*The history of witches and wizards: giving a true account of all their tryals in England, Scotland, Swedeland, France, and New England; with their confession and condemnation*”, 1720.



Marlene Dumas, *In-side the pearl*, 1999.



Louise Bourgeois, *Mulher espiral*, 2003.

dos objetos, por isso procura a imortalidade por meio deles, enquanto o Vampyroteuthis procura a imortalidade no outro. Em outras palavras, o Vampyroteuthis também usa objetos (luzes, cores, nuvens de tinta), mas não para se expressar neles, *senão para se expressar nos outros*¹⁶⁹. Nesse processo artístico, a memória do outro é a que deve ser trabalhada¹⁷⁰. O objetivo é informar o “outro”, alterá-lo, impor-lhe uma particular informação, conhecimento, comportamento ou sensação.

Traduzir e corporificar. O gesto humano e o gesto vampyroteuthico são, diz Flusser, “dois gestos, duas articulações diferentes, duas manifestações diferentes do espírito, dois tipos de publicação, duas atitudes frente ao público, duas formas de externalização, de publicar o privado, de exhibir o inibido: duas atitudes opostas frente ao inefável. Em suma: efetivamente tudo se reduz a duas formas diferentes de arte”¹⁷¹. Mas Flusser, com sua tendência barroca, dramatiza quando descreve ao Vampyroteuthis como um ser calculador que cuidadosamente impõe suas formas aos seus congêneres, chegando a devorá-los. Lembremos que o Vampyroteuthis aceita, ao devorar, ser devorado. Por outra parte, não se trata de uma escolha “a morte”: tradução e corporificação se revezam, negociam, coexistem. Apenas acreditamos que um dos modelos tem sido mais negligenciado do que outro.

É claro que a arte do Vampyroteuthis supõe, quando levada ao seu extremo, um perigo “infernal”: a arte humana está se aproximando, cada vez mais, do modelo Vampyroteuthico, diz Flusser. E, no entanto, ele não se refere à arte e sim “às artes” humanas, cada vez mais invasivas e avassaladoras. Por isso, cabe perguntar-se: numa época em que somos sujeitos mais passivos do que ativos nas operações mágicas *vampyroteuthicas* que nos envolvem, poderíamos aprender algo destes modelos?

Acabamos aqui nossa reflexão sobre estética, que tem culminado no encontro com a máquina erótica e causal da arte, em parte esquecida pelos modelos teóricos associados à arte nos dias de hoje. Por fim, devemos dirigir nossos passos de volta depois dessa viagem, fechando o ritual para que ninguém fique do outro lado, reiterando que nada do que dissemos aqui pode ser interpretado de forma estritamente literal... mas, tampouco, estritamente metafórica.

4.4 - FINAL DA VIAGEM: ENTÃO, OS ARTISTAS SÃO OU NÃO OPERADORES MÁGICOS?

Tendo em conta que o panorama para o artista-mediúnico já é bastante complicado, pode parecer normal que o modelo “bruxístico” que descrevemos nessas últimas páginas esteja condenado às sombras. É verdade que, como dissemos anteriormente, a natureza da sombra é consubstancial à

magia e também à arte. Assim, não pretendemos que a arte seja o resultado de uma operação mágica deliberada, pois, como dizia Mário Pedrosa, “isso seria como admitir a institucionalização da magia”¹⁷². Como disse Sara Ramo em nossa entrevista, a magia tem sido perseguida exatamente por seu potencial anti-institucional, porque “você deixa de precisar que alguém venha e mova as montanhas”. A magia permite que nós mesmos animemos nossa vida e, como diz a artista, “animar tua vida – quarta-feira à tarde, na tua casa –, te faz muito livre”¹⁷³.

Desse modo, como diz Mário Pedrosa em seu ensaio sobre “Arte e magia”, a magia pode ser institucionalizada, mas esse não é seu propósito. Gostaríamos de finalizar com algumas observações deste ensaio de Pedrosa que foi escrito a partir de um questionário que André Breton enviou para o curador, perguntando-lhe sobre as relações entre arte e magia. Nele, o grande curador brasileiro se exprime de forma ambígua: “o criador não é o feiticeiro”, diz Pedrosa, “mas o artista [é] indissoluvelmente fundido ao feiticeiro”¹⁷⁴. O que encerra tal contradição? Pensamos que, talvez, a contradição encerre um paradoxo irresolúvel sobre o qual não é possível se posicionar radicalmente.

“A arte da nossa época é em si mesma o maior e mais profundo esforço do pensamento e da sensibilidade ocidental para recuperar o espírito mágico [...] caído em desuso com o advento do racionalismo metafísico e da civilização utilitária burguesa”¹⁷⁵ afirma Pedrosa. Mas, ato seguido, afirma que o operador mágico é um burocrata, um servidor e um mediador profissional que trabalha com técnicas estereotipadas enquanto “o artista descobre, amplia ou recupera o mundo do real”¹⁷⁶.

O que Pedrosa parece estar insinuando é que o artista é mais mágico do que o próprio mago. A realidade que o artista descobre e amplia – como a realidade “anímica” ou animada sobre a qual falamos aqui –, “não é passiva”; “ela se aprofunda e amplia constantemente; cresce por toda parte, sempre e em todas as direções. E cada vez que acrescentamos ao real, se faz magia. O artista, e algumas vezes o sábio, é o único mágico automático de nossos dias, ao menos no Ocidente”¹⁷⁷, sentencia Pedrosa.

Mas então..., podemos ou não podemos comparar o artista ao mago? Sim e não; não e sim. Não porque, nas palavras de Pedrosa, a magia, depois de séculos de perseguição, “não pode ser rea-



Reprodução de uma “mesa de bruxa”, Museo de la Inquisición de Cartagena de Indias de Colombia.



Mesa de trabalho de Eva Hesse, 1967.

172 PEDROSA, Mário. *Arte - ensaios*. São Paulo: Cosacnaify, 2015, p. 312.

173 “No final das contas, o que me parece muito difícil, e talvez não o seja para outros, é gerar um interesse verdadeiro pelas coisas. O difícil de estar vivo é gerar interesse pela vida em si; pela vida tipo quarta-feira à tarde na sua casa. Isso é o que me preocupa. Como gerar magia quarta- feira à tarde na sua casa? É aí que vejo o paralelo com a tese que você está escrevendo. A magia tem sido perseguida, porque faz com que você não dependa dos grandes poderes; você deixa de precisar que alguém venha e mova as montanhas. Animar sua vida – quarta-feira à tarde na sua casa --, te faz muito livre. E é algo em que você pode submergir aos poucos. E a magia está ligada também a certos aspectos éticos e materiais, talvez muito básicos, mas importantes... A magia está mais relacionada com pequenos eventos do que com os grandes, apesar de todos os clichês que dizem o contrário.” RAMO, Sara. Op. cit.

174 PEDROSA, Mario. Op. cit, p. 312.

175 Idem, p. 313.

176 Idem, p. 315.

177 Ibidem.

169 Idem, p. 106.

170 “Within this artistic creation we are able to distinguish between several phases. (1) Vampyroteuthis goes through a particular experience. (2) He searches in his memory for a suitable model in order to capture it. (3) He verifies the absence of such a model: the experience is as yet unuttered. (4) This arresting experience goes beyond his organism, is organised by the brain and then transmitted to the chromatophores. (5) The chromatophores transcode the experience into a “skin painting” code. (6) Such skin colouration, never seen before, provokes the curiosity of another Vampyroteuthis. (7) The emitter uses the new colouration to seduce the receiver and copulate with it. The result of this creative process is that henceforth there is a model to capture the unuttered experience, and that this model is thereafter stored in the memory of the copulating mate. The acquired information was thus incorporated into the vampyroteuthian dialogue and will remain there forever. This is because vampyroteuthian dialogue is eternal, as eternal as the genetic information stored in the egg.” Idem, p. 109-110.

171 Idem, p. 106.

bilitada¹⁷⁸ – tal como fora em um passado distante. Sim porque, novamente nas palavras do crítico brasileiro, atualmente a nossa única forma de acrescentar algo a esse real-mágico em perpétua transformação é pela atividade artística, mesmo quando esta não é normativa ou reconhecível como tal. Diz Pedrosa que os efeitos e eficácia da magia hoje em dia “só se podem sentir de modo sistemático, [...] através da obra de arte. Em todos os outros domínios da atividade mental, as modalidades do pensamento científico, ou pelo menos do pensamento lógico-discursivo, ocupam todo o espaço existente¹⁷⁹. Fora da arte, diz Pedrosa, a magia será só “uma prática fora de uso, ou no máximo uma prática institucionalizada¹⁸⁰. Segundo o crítico, para podermos nos instalar de novo dentro desta ecológica mágica seria necessário “livrar-nos de nossas próprias estruturas mentais atuais, esquecendo as aquisições científicas de nosso mundo presente, para mergulhar outra vez num contexto social arcaico [...] que infelizmente (ou felizmente?) já não é o modo de pensamento da humanidade¹⁸¹”.

Mas o que está agora em jogo tem a ver exatamente com ir além dessa dicotomia que Mário Pedrosa percebe como inamovível. Guattari, mais otimista que Pedrosa, percebe a arte como um potencial terreno de hibridação, um território medial que talvez possibilite o movimento e comunicação entre diversas dimensões e entidades. Por meio da arte, a magia talvez possa fluir em outras direções, diversificando-se e afastando-se dessas formas mágicas totalitárias que nos obnubilam com as densas nuvens de sépia da razão. Apesar de ser evidente que, como diz Guattari, “a arte não detém o monopólio da criação”, ela “leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas¹⁸². E, como sabem muitos artistas – mediúnicos ou bruxísticos – a constituição deste paradigma estético heterogenético “reside na aptidão desses processos de criação para se autoafirmar como fonte existencial¹⁸³”.

Assim, ficamos felizes que a filosofia venha agora ao resgate ou, melhor dizendo, atualize-se de acordo com as necessidades mais urgentes de nosso tempo; necessidades que, argumentamos aqui, têm a ver com a recuperação de uma ecológica mágica que não pode ser desligada da dimensão estética. Mas, ao mesmo tempo, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que muitos artistas têm sido sempre materialistas, sempre vibrantes, dedicados de corpo e alma ao realismo especulativo sem saber nunca onde começava a alma e acabava o corpo; alheios aos dualismos, como nossa bruxa. Agora, os magos brancos das ciências humanas querem recuperar uma aliança antiga, superando as barreiras entre cultura e natureza que nós mesmos construímos; mas será que mais uma vez vamos deixar do lado de fora as ontologias não discursivas, as ocidentais e as que não o são?

178 Idem, p. 316.

179 Ibidem.

180 Idem, p. 318.

181 Ibidem.

182 GUATTARI, Félix. Op. cit., p. 135.

183 Ibidem.

5 REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoría estética**. Barcelona: Taurus Ediciones, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Ninfas**. Valencia: Pre-textos, 2010.

_____. **Profanaciones**. Barcelona: Anagrama, 2006.

ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. **O gabinete fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil**. Tese de doutorado em Artes/Poéticas Visuais. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

BAROJA, Julio Caro. **Las brujas y su mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

_____. **Los hombres y sus pensamientos**. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1989.

BENNETT, Jane. **Vibrant matter**: a political ecology of things. Durham: Duke University Press, 2010.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Madrid: Ed. Katz, 2012.

BERGAMIN, José. **A decadência do analfabetismo/ A arte de birlibirloque**. São Paulo: Hedra (Coleção Bienal), 2012.

_____. **La importancia del demonio**. Madrid: Siruela, 2006.

BIRD-DAVID, Nurit. "'Animism' revisited: personhood, environment, and relational epistemology". **Current Anthropology**, vol. 40, n. S1, feb. 1999.

BLIER, Suzanne Preston. "Ways of experiencing African art: the role of patina". In: _____. **Art of the senses**: African masterpieces from the Teel collection. Boston: MFA Publications, 2004.

BRUNO, Giordano. **De umbris idearum**. Madrid: Siruela, 2009.

_____. **Os vínculos**. São Paulo: Hedra (Coleção Bienal), 2012.

BRYANT, Levi. **Onto-cartography** – an ontology of machines and media. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

BRYANT, Levi; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham (eds.). **The speculative turn**. Melbourne: Re.press, 2011.

CAILLOIS, Roger. **El hombre y lo sagrado**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.

CIRLOT, Victoria; GARI, Blanca. **La mirada interior** – Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media. Madrid: Siruela, 2008.

CLAVO, Maria Inigo. "Statues also die, even...: time and agency in museum display". **Stedelijk Studies**. Disponível em: <<http://www.stedelijkstudies.com/journal/430/>>. Acesso em: 14 out. 2015.

COELHO, Julia. **O que é visível, o que é invisível, o que pode ser visto e o que não pode ser visto**. Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://bendego.com/julia-coelho.html>>.

COOKE, Rachel. "Susan Hiller: 'I've had just the right amount of attention, enough not to live in total despair'". **The Guardian**, 30 jan. 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/30/susan-hiller-tate-britain-interview>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

CULIANU, Ioan P. **Eros y magia en el Renacimiento**. Madrid: Siruela, 2007.

CYPRIANO, Fabio; GRINSPUM, Ferraz. "Bienal deve estar entre mercado, feira de arte, e museu, diz Pérez-Oramas". **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada, 4 set. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1146323-bienal-deve-estar-entre-mercado-feira-de-arte-e-museu-diz-perez-oramas.shtml>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

DASTON, Lorraine; PARK, Katherine. **Wonders and the order of nature**: 1150-1750. Cambridge: MIT Press, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas**. Valencia: Pre-Textos, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. **Exvoto**: imagen, órgano, tiempo. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.

_____. **La imagen superviviente**: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada, 2009.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

DELANDA, Manuel. **Mil años de historia no lineal**. Barcelona: Ed. Gedisa, 2012.

DELGADO, Manuel. **La magia**. Barcelona: Montesinos, 1992.

DELUMEAU, Jean. **Historia del miedo en Occidente**. Madrid: Taurus, 2002.

DIDEROT, Denis. **O sonho de D'Alembert**, composto da conversa

entre D'Alembert e Diderot, o sonho de D'Alembert, e uma continuação da conversa posterior ao sonho. Escritos em 1769. Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/archive/diderot/1769/conversation.htm>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

DOLPHIJN, Rick; VAN DER TUIN, Iris. **New materialism**: interviews & cartographies. Michigan: Open Humanities Press, 2012.

DOUGLAS, Mary. **Purity and danger**. London: Routledge, 2002.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O imaginário**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

DURING, Simon. **Modern enchantments**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

FEDERICI, Silvia. **Calibán y la bruja**. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.

FELINTO, Erick. "Meio, mediação, agência: a descoberta dos objetos em Walter Benjamin e Bruno Latour". **E-compós**, Brasília, v. 16, n. 1, jan./abr. 2013.

_____. "Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação". Revista **ECO-Pós**, v. 19, n. 1, 2016, p. 21. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/3346>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. "Vampyrotheuthis: a segunda natureza do cinema – a matéria do filme e o corpo do espectador". **Flusser Studies 10**, nov. 2010, p. 9. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/felinto-vampyrotheuthis.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

FELINTO, Erick; PEREIRA, Vinicius Andrade. **"A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade"**. X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC, Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/54538297118827865330189157229447202903.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos**. São Paulo: Paulus, 2012.

FILOSTRATO. **Amores e outras imagens**. São Paulo: Hedra (Coleção Bienal), 2012.

FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. "Do inobjeto". Revista **Ars**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ano 5, n. 08, dez. 2006.

_____. **El universo de las imágenes técnicas** – elogio de la superficialidad. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

_____. **Vampyrotheuthis infernalis**. New York: Atropos Press, 2011.

FRAGA, Marina. "Entrevista com Tunga". Em visita ao ateliê do artista, no dia 06 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

FRANKE, Anselm. "Animism: notes on an exhibition". **E-Flux Journal #36**, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/animism-notes-on-an-exhibition/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

GELL, Alfred. "A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia". Revista **Concinnitas**, ano 6, vol. 1, n. 8, jul. 2005.

_____. **Art and agency – an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 2013.

GINZBURG, Carlo. **História noturna**. Companhia das Letras: São Paulo, 2012.

_____. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Os andarilhos do bem**: feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.

GIRON, Mónica. **Modelo de ejercicios terrestres**. Buenos Aires: ARTA Ediciones, 2016.

GLOWCZEWSKI, Barbara. **Deviretotêmicos/Totemicbecomings**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**: making kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HASTER, Nick. "He does it with magic". **The Guardian**, 1 jun. 2000. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2000/jun/01/artsfeatures.fiction>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

HILLER, Susan; COXHEAD, David. **Dreams**: visions of the night. New York: Thames and Hudson, 1989.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. **A carta de Lord Chandos**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

INGOLD, Tim. "Rethinking the animate, Re-animating thought". **Ethnos**, vol. 71:1, mar. 2006.

JAUSS, Hans Robert. **Pequena apologia de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002.

KAPROW, Allan. **La educación del des-artista**. Madrid: Ediciones Árdora, 2007.

KINGSLEY, Peter. **En los oscuros lugares del saber**. Atalanta: Girona, 2014.

KLEIN, Robert. **La forma y lo inteligible**. Madrid: Taurus, 1980.

KRIS, Ernst & KURZ, Otto. **La leyenda del artista**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

LATOUR, Bruno. **An inquiry into modes of existence: an anthropology of the moderns**. Cambridge: Harvard University Press, 2013. _____. "Atmosphere, atmosphere". In: **Olafur Eliasson**. Catálogo da exposição. Londres: New Tate Gallery, 2003.

_____. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013.

_____. **Reensamblar lo social**: una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2008

_____. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fetiches**. São Paulo: Edusc, 2002.

_____. "Some experiments in art and politics". **E-flux Journal** #23, mar. 2011. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/23/67790/some-experiments-in-art-and-politics/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

_____. "Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern". **Critical Inquiry**. Chicago, vol. 30, n. 2, p. 225-248, winter 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/421123>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2012.

LINARES, Claudia Rodriguez-Ponga. "A imagem colonizada". Revista **ARS**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ano 13, n. 25, p. 73-87, 2015.

_____. "O lugar do Bispo". **Periódico do Fórum Permanente**, nº 7, dez. 2016. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-7/conteudo/desafiando-taxonomias/o-lugar-do-bispo>>.

_____. "Time-travelers (the spiral and the fire)". In: **Paulo Nimer Pjota**. Milano: Mousse Publishing (no prelo).

LORCA, Federico García. "Juego y teoría del duende". Palestra proferida em 20 de outubro de 1933, em Buenos Aires, Argentina. In: **Conferencias**, vol. II. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

LOWNDES, Sarah. "Artists at work: Susan Hiller". **Afterall Online Magazine**, 2 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.afterall.org/online/artists-at-work-susan-hiller#.WjAWJ1Vrx4>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

MARTINO, Ernesto de. **El mundo mágico**. Ernesto de Martino comentado por Silvia Mancini. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2004.

_____. **Sud e magia**. Milano: Feltrinelli, 1982

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Warburg e a imagem em movimento**. São Paulo: Contraponto, 2002.

MICHELET, Jules. **La bruja**. Madrid: Akal, 2006.

MILNER, Max. **La fantasmagoría**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.

MIRZOEFF, Nicholas. "Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor". **Buala**, 23 abr. 2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

_____. "O direito a olhar". **ETD**, Unicamp, v. 18, n. 4, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

_____. (ed.). **The visual culture reader**. New York: Routledge, 1998.

MOORE, Alan. "Magia: sacudiendo tus venas como un relámpago". **El Estado Mental**, 10 jul. 2016. Disponível em: <<https://elestado-mental.com/diario/magia>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

_____. **Voice of fire**. Georgia: Top Shelf Productions, 1996.

MORGAN, Robin. **W.I.T.C.H.** – comunicados y hechizos. Madrid: La Felguera Editores, 2015

MORTON, Timothy. **Realist magic**. Michigan: Open Humanities Press, 2013.

MURRAY, Margaret Alice. **O deus das feiteiras**. São Paulo: Gaia Editora, 2002.

NADAFF, Ramona. **Exiling the poets**: the production of censorship in Plato's Republic. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

NATÁLIO, Rita. "Acabar com o mundo, torcer o mundo". **Buala**, 21 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/a-ler/acabar-com-o-mundo-torcer-o-mundo>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

NOVAES, Sylvia Caiuby. "Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico". Revista **MANA**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, n. 14, n. 2, 2008, p. 455-475.

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012

PAJARO M, Carlos Julio. "De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro". **Eidos**: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte, n. 20, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14482/eidos.20.5910>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

PEDROSA, Mário. **Arte – Ensaios**. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

PERNIOLA, Mario. **Art and its shadow**. London: Continuum, 2004.

PÉREZ-DRAMAS, Luis. **La inminencia de las poéticas**. Caracas: Fundación Sala Mendoza, 2014.

PROCTOR, Sam. "Alan Moore: the art of magic". **Pagan Dawn**, 12 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.pagandawnmag.org/alan-moore-the-art-of-magic/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

QUIGNARD, Pascal. **Marco Cornélio Frontão** (primeiro tratado da retórica especulativa). São Paulo: Hedra (Coleção Bial), 2012.

ROLNIK, Suely. "Antropofagia zombie". **Brumaria 8: Arte y Revolución**. Sobre história(s) del arte, Documenta 12 Magazine Project, 2007.

_____. "Arte cura?" Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Hibrido.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2017.

_____. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____. "¿El arte cura?". In: **Quaderns portàtils**. Barcelona: MACBA, 2008.

_____. "Instaurações de mundos". Revista **Usina**, 2016. Disponível em: <<https://revistausina.com/2016/12/04/instauracoes-de-mundos/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

_____. "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica". **Percurso** – Revista de Psicanálise, ano VIII, nº 16, p.43-48. Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 1º semestre de 1996.

_____. "Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico". Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC-SP, realizado em 23 jun. 93. In: **Cadernos de Subjetividade**, v. 1, n. 2, p. 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica, PUC-SP. São Paulo, set./fev. 1993.

_____. "Políticas da hibridação: evitando falsos problemas". **Cadernos de subjetividade**, p. 14-21. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, PUC-SP. São Paulo, 2010.

SANTAELLA, Lucia. "As artes contemporâneas & o realismo especulativo". Disponível em: <<https://transobjeto.wordpress.com/2016/04/26/as-artes-contemporaneas-o-realismo-especulativo/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

SCOTT, Izabella. "Why witchcraft is making a comeback in art". **Artsy**, 6 set. 2016. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/>>

artsy-editorial-why-witchcraft-is-making-a-comeback-in-art>. Acesso em: 21 dez. 2017.

STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira (Caderno de Leituras nº 62), 2017.

STEVENS, Isabel. "Susan Hiller's search for the right medium". **Apollo Magazine**, 9 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.apollo-magazine.com/susan-hillers-search-for-the-right-medium/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

STOICHITA, Victor. **La imagen del Otro**. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna. Madrid: Cátedra, 2016.

STRATHERN, Marilyn. **Learning to see in Melanesia**: lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, 1993-2008. Manchester: HAU, 2013.

THOMAS, Keith. **Religion and the decline of magic**: studies in popular beliefs and Seventeenth-Century England. London: Penguin Books, 1991.

THORNTON, Sarah. **7 days in the art world**. London: Granta Publications, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. **La muerte en los ojos**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

VILA-MATAS, Enrique. **História abreviada de la literatura portátil**. Barcelona: Anagrama, 2011.

WESCHLER, Lawrence. **Mr. Wilson's cabinet of wonder**: pronged ants, horned humans, mice on toast, and other marvels of Jurassic Technology. Vintage Books: New York, 1995.

YATES, Frances. **The art of memory**. London: Bodley Head, 2014.

ZAMBRANO, María. **Claros del bosque**. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1977.

_____. **El hombre y lo divino**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993

_____. **Los bienaventurados**. Madrid: Siruela, 2003.

_____. **Notas de un método**. Madrid: Editorial Tecnos, 2011.

CATÁLOGOS

A grande transformação: arte e maxia táctica. Catálogo da exposição. Vigo: Fundación Marco, 2008.

Formas biográficas: construcción y mitología individual. Madrid: MNCARS/Siruela, 2013.

Mónica Giron. Buenos Aires: ZavaletaLab, 2011.

NOTA DE IMPRENSA DE EXPOSIÇÕES

Lo contrario de la magia, MALBA, Buenos Aires, 2014. Disponível em: <<http://www.malba.org.ar/contemporaneo-31-lo-contrario-de-la-magia/>>.

Maestros del caos: artistas y chamanes, CaixaForum, Madrid, 2013. Disponível em: <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-maestros-del-caos-caixaforum-madrid-esp__816-c-17562__.html>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Magic show, Southbank Centre, Hayward Gallery, Londres, 2009. Disponível em: <https://www.southbankcentre.co.uk/s3fs-public/press_releases/Magic_Show__PR__UpdatedFINAL.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Modern witchcraft, ASC Studios, London, 2013. Disponível em: <<http://www.ascstudios.co.uk/event/asc-gallery-modern-witchcraft/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Pra aquietar. Galeria Athena Contemporânea, Rio de Janeiro, julho-agosto 2017.

The dark monarch: magic and modernity in British Art, Tate St. Ives, Cornwall, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/exhibition/dark-monarch>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Traces du sacré, Centre Georges Pompidou, Paris, 2008. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/announcements/39359/traces-du-sacr/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

PROGRAMAS DE ÁUDIO

En la zona. Disponível em: <<https://elestadomental.com/radio/en-la-zona>>.

Raw material. Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/raw-material/>>.

Miracle marathon. Disponível em: <<https://radio.serpentinegalleries.org/series/miracle-podcasts/>>.

FILMES

Simón del desierto (1964), Luís Buñuel (dir.), México, 45 min.

Stalker (1979), Andrei Tarkovski (dir.), União Soviética/Alemanha Oriental, 163 min.

O cavalo de Turim (2011), Béla Tarr (dir.), Hungria, 186 min.

VÍDEOS

FELINTO, Erick. **Por uma nova ecologia do pensamento? Vilém Flusser, a ficção filosófica e o encontro com a alteridade radical.** Palestra proferida na Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense em 05/08/2015. Vídeo disponível em: <<http://www.lis.uff.br/erick-felinto-por-uma-nova-ecologia-do-pensamento-vilem-flusser-ficcao-filosofica-e-o-encontro-com>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

MELITOPOULOS, Angela; LAZZARATO, Maurizio. **Agenciamentos: Félix Guattari e o animismo maquínico,** 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4L_m5vPQoaY>. Acesso em: 21 dez. 2017.

WALLACE, David Foster. **This is water.** Commencement speech to Kenyon College class of 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8CrOL-ydFMI>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

6 ANEXOS

NOTA DE ADVERTÊNCIA

Antes de mais nada, gostaria de advertir o leitor de que as seguintes entrevistas se instrumentalizam dos entrevistados. Os artistas que aceitaram me conceder estas conversas estavam cientes de que elas tinham sido propositadamente direcionadas para sustentar minha pesquisa doutoral. Logicamente, a própria seleção dos artistas foi feita dentre pessoas cujas afinidades “subterrâneas” com algum aspecto da minha pesquisa já tinham sido previamente reveladas. Assim, considero minha responsabilidade avisar o leitor de que o material que se dispõe a ler aqui não apresenta nenhum traço de objetividade sociológica. Tal como os argumentos destes artistas validam os meus, há certamente muitos outros artistas que não se sentirão nem um pouco aludidos nessas falas. Muito provavelmente eu tenho pouco ou nenhum contato com estes últimos, e, se o tivesse, também não teria o menor interesse em entrevistá-los. Eis a natureza *narcisista* desta pesquisa e, ousou dizer, da maioria das pesquisas.

Por fim, advirto que as entrevistas foram gravadas e suas transcrições conservam elementos de oralidade. Contudo, assim como Orson Wells, em seu filme *F for fake*, posso afirmar que: “Tudo o que vocês vão escutar durante a próxima hora é estritamente verdadeiro”.

6.1 – ENTREVISTA COM DÉBORA BOLSONI

Claudia Rodriguez-Ponga - Qual o seu discurso, seu álibi, a narrativa com a qual sua obra é exposta e vendida?

Débora Bolsoni - Eu acho que acabo me fazendo valer de um discurso meio pronto...

CRP - Mas todo mundo faz isso, né?

DB - É. Às vezes, é como não falar nada e ganhar um tempo para começar a conversa. Daí a conversa pode começar, mas depois...

CRP - E o que você se acostumou a dizer?

DB - Ai, ai (lamentos)... Falo de arquitetura vernacular, construção do espaço, essas coisas comuns, preestabelecidas, o que a gente toma como "prontas" nas nossas noções de espaço...

CRP - E essa questão dos materiais de construção, que me parece que as pessoas identificam muito com o seu trabalho...?

DB - A indistinção entre o que é público e o que é privado...

CRP - Mas tem muito mais...

DB - Tem. Às vezes, chamo a atenção sobre o valor; nossa atribuição de valor às coisas. Com uma vontade de provocar um pouco, de questionar a relação que temos com as coisas a partir do seu valor material: a atenção que a gente dá para as coisas em função da sua materialidade ou de sua preciosidade também.

CRP - E a linguagem, que também é um assunto muito importante para você? Me parece que você menciona bastante isso, mas as pessoas acabam por não entender muito como a linguagem se insere na sua obra, para além das palavras e frases que você escreve às vezes por cá e por lá.

DB - A preocupação com linguagem é das coisas que mais me mobiliza. Eu entendo linguagem como produção de pensamento e, portanto, criação. E a linguagem abrange o concreto e também o que nos foge. A linguagem evidência o que nos foge...

CRP - Eu fiquei pensando na linguagem enquanto dimensão híbrida; como dimensão que liga o humano e o não humano.

DB - Sim, exato...

CRP - Agora tem um movimento filosófico que está bem em voga, uma corrente de realismo especulativo chamada "ontologia objetual", que repensa a realidade em termos de objetividade. Objetos dentro de objetos dentro de objetos... infinitos

objetos, sem um objeto superior que abranja tudo. Você já disse "No name, but names", projeto que nos uniu e que "partiu de um desejo de mostrar singularidades dentro de um conjunto". Você "não queria só fazer uma massa de desenhos no espaço", mas "dar caracteres individuais para cada peça ainda que todas estivessem sobre o mesmo suporte". Me conte um pouco sobre como você percebe essa relação entre as obras e os espectadores...

DB - Se trata de jogar a responsabilidade para quem está olhando. Você vai lá olhar uma coisa e a coisa fala "não, sou eu que estou te olhando, quem é você? Se mostre, se posicione".

CRP - Você tira um certo poder do espectador.

DB - Tiro, tiro... tem um desejo disso. Mas é interessante, porque eu acho que vou dar uma perturbada, mas depois as pessoas não se sentem perturbadas. Elas se sentem agraciadas de algum jeito...

CRP - Talvez elas gostem de ser objetificadas, talvez as pessoas tenham uma certa vontade de ser objetificadas e em circunstâncias normais eles não conseguem assumir isso.

DB - Pode ser. De alguma forma, as obras assumem sua presença e os incluem no mundo das coisas.

CRP - Mmm... existe uma espécie de movimento nessa inserção. Na última exposição que a gente fez junto, conversamos bastante sobre movimento: você me passou seu texto sobre pique-estátua, eu te coloquei o assunto do motor imóvel – essa figura aristotélica que mobiliza as coisas não mecanicamente, mas por uma espécie de sucção, como o amado mobiliza ao amante, por uma espécie de atração. Me parece interessante, porque o animismo também tem a ver com introduzir os objetos num movimento, num fluxo... não é como pensar que os objetos têm literalmente uma vida dentro.

DB - Eu penso nisso como uma espécie de conversa, de troca. Aí a questão da linguagem de novo. A conversa nunca está parada, só existe porque está em funcionamento. Porque a gente está compartilhando ela, ou nela. Como é que os objetos entram aí? De alguma forma todos somos atravessados uns pelos outros nessa conversa. A gente atravessa os objetos, os objetos atravessam a gente... todos somos canais nesse sentido. Tem um trabalho meu, e um texto que escrevi, sobre uma certa responsabilidade de não fazer o que chamei de "gentrificação ontológica", porque às vezes eu acho que os artistas fazem isso: querer esconder coisas que você não quer ser... coisas com as que você discorda mas que aparecem no trabalho. Não dá para fugir do que já atravessou você. Você é fruto daquilo, mesmo que você deteste. Eu acho que há uma certa responsabilidade em não fazer essa gentrificação,

assumir esses gostos, referências... que você não escolheu, que escolheram você. Isso vem de um trabalho que fiz no Itaú Cultural, um trabalho que eu estava fazendo para a fachada de um edifício em São Paulo, e eu fiquei pensando isso em relação a São Paulo, ao que ela pretende ser e obviamente não é. Eu acho que, como artista, tem que se assumir o que se é...

CRP - Eu fico pensando em como isso está relacionado com as coisas pelas quais você sente afeto. Coisas próximas.

DB - É assustador, porque você vai ser avaliado por isso. A gente tem tantos preconceitos...

CRP - Sim. Por exemplo, essa questão do animismo...

DB - Sim! Você está vivendo aquilo, mas você não pode falar!

CRP - Você se encontrou com atitudes despeitosas nesse sentido?

DB - As pessoas têm... medo, né? Elas ficam constrangidas, não querem testemunhar você falando certas coisas. Ai, eu também não quero constranger ninguém...

CRP - Já que estamos falando de trocas entre humanos e não humanos: em diversos lugares você fala sobre esse assunto da troca e da necessidade de estar com o outro. Eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre esse contato: rede de transferências? A arte como armadilha para engajar as pessoas nessa troca?

DB - Ah, sim. É uma prática que ali (na arte) se permite. Às vezes, a arte é uma espécie de colo. Por exemplo, na minha relação com a literatura: a literatura foi um colo, um lugar que me deu amor...

CRP - Numa entrevista com Leandro Muniz você fala que, em seus começos, você nem sentia muita necessidade de interlocutores (humanos) porque você já tinha interlocutores (não humanos).

DB - Eu tinha! Não me sentia sozinha, entendeu? O humano não está mais lá presente, mas são energias humanas no final das contas.

CRP - Em relação a essas redes de “quase humanos” ou “demasiadamente humanos”, como seria esse universo a que sua obra se refere? Porque, no início, sua obra pode parecer um pouco discordante, mas, à medida que se vai conhecendo, percebe que ela tem uma coerência. Eu me lembro que, nessa primeira exposição sua que vi, fui te falar de Tarkovski, porque tinha uma coerência lá própria dos filmes de ficção científica... Esse universo não é regido pelas mesmas regras,

mas tem uma coerência e nele se desenha uma espécie de paisagem que faz sentido. Como você vê a “paisagem” da sua obra, nesse sentido?

DB - Uma vez tentei desenhar um mapa da minha produção, sabe? Tentei transformar os trabalhos em ícones, para fazer uma espécie de conjunção, para desenhar a cosmologia... tentei! Mas depois os trabalhos continuam e não tem como fixar isso, está em movimento constante, aí desisti de fazer essa cartografia. No centro tinha o *Splash*, e embaixo tinha uma frase de um filme de Jean Cocteau que vou colocar agora num trabalho que vai ser um “livro-presépio”. O “splash” vai ocupar o lugar de Jesus, e embaixo a frase que diz mais ou menos: “Você quer ser inocentado de sua culpa ou culpado de sua inocência?”. A frase, no filme, se pronuncia no contexto do julgamento do poeta, querem que o poeta se explique: Por que ele está solto do tempo? Por que sua língua é universal? Por que que ele pode transitar desse jeito? É uma das outras coisas que acho difícil explicar quando me perguntam por referências. Falar que Eça de Queiroz é fundamental para mim deixa as pessoas muito desorientadas, eles esperam outra coisa. Como é que ele aparece na sua obra?, se perguntam. Ou Tarkovski e muitos outros que não estão aí por nenhum motivo que tenha a ver com nada parecido à “relevância histórica”.

CRP - Claro. Sabe que a partir da nossa última exposição estive pensando em *Stalker* de novo? Porque tinha aqueles desenhos... E aí comecei o terceiro capítulo [da tese] com esse assunto, falando que o artista é aquele que vai e volta da “zona”. Numa entrevista, você respondeu que, para criar, você se deixa levar por coisas que se impõem a você, e citou o Drummond quando falava que o poeta “deve adentrar surdamente no reino das palavras para descobrir aquelas que querem ser ditas”. Qual o “reino” no qual você adentra? Me fale um pouco dessa “zona”.

DB - Você nunca sabe nem ir, nem voltar! Mas você vai e volta. Isso é bem angustiante. A zona é a angústia, a angústia do que não pode ser conhecido, onde você sabe que você não está sabendo e, quando muito, tem uns lapsos de entendimento nos quais você investe. Acho que a zona tem a ver com essa tentativa de mapear o trabalho; esse contorno de si ao qual você tenta dar forma, e as obras entram nesse movimento, são parte desse movimento, desse devir que é sempre super circunstancial. Acreditamos que tem a ver com sentimentos e sensações: coisas indizíveis que estão imbricadas com essa circunstância, que são imprescindíveis para dar forma ao momento.

CRP - Na sua obra há uma série de referências recorrentes que, se me permite, vou chamar aqui de “metáforas obsessivas”: figuras que também vão e voltam ciclicamente. Como o “splash”, o cubo, os carrinhos, o galão de água etc. E depois

existem referências recorrentes à morte e aos cultos dela: a cemitérios populares (em que os leitos são cobertos com azulejos), a túmulos (*No names but names*), ritos fúnebres (como *Epitáfio para isopor*), ícones (as tampas de esgoto como “ícones” da Virgem)... Em nosso trabalho juntas, eu relacionei esse assunto com a importância da silhueta na sua obra, enquanto demarcação de uma “ausência presente” ou uma “presença ausente”; me parece que todas essas formas estão ligadas a uma reflexão sobre o ser. A produção espelha, nesse sentido, uma certa vida e morte das coisas, da nossa relação com elas?

DB - Um exemplo sobre como essas figuras entram na obra: o *Splash* por exemplo vem de quando eu comecei a me alimentar de São Paulo e ficava olhando para os fluxos comerciais, para como o comércio move a cidade, e o “splash” era a forma que servia para emoldurar os preços, as ofertas, e colocar o valor das coisas. Mas também via a relação com propaganda cristã e, nesse sentido, o “splash” se referia a um certo esplendor católico. Entre os dois, invocava-se uma espécie de poder irradiante. Em relação às silhuetas, eu me interessei bastante por coisas opacas, por aquelas coisas aparentemente impenetráveis, sólidas. Aí tem uma relação com a coisa morta, mas também com uma presença que emana da coisa, que é incompreensível exatamente porque, teoricamente, a coisa está morta...

CRP - Objetos que nascem, vivem e morrem?

DB - Sim... Tem um trabalho meu que se chama *Epitáfio para isopor*, que é a terceira fase de uma obra em três atos. Num primeiro momento, o isopor estava embalado em plástico-bolha e ficava fora de cena; esse era o *Bloco reserva*. Depois ele foi *Desgelo*, e aí ele ficou exposto na vertical, no contexto da exposição, mas era o mesmo. E a ação culmina no *Epitáfio para isopor*. Então acontece exatamente isso. Ilustra um pouco essa ideia de pleitear esse relacionamento com as coisas, levando em conta sua vida.

CRP - Fantástico. A pior pergunta ainda está por vir, mas tente responder sem medo: o que é (obviamente, para você, segundo você) um artista?

DB - Para mim, é uma coisa mais existencial. Todo o mundo tem seu desafio existencial, mas talvez para o artista isso seja mais misturado com a prática profissional. É difícil pensar que você está levando sua carreira e tentando se descobrir ou lidando com questões existenciais num momento diferente...

CRP - Ultimamente, estou lendo bastante sobre esta virada ontológica da filosofia ocidental, que parece estar redescobrimo que a ontologia pode ser uma forma de conhecimento. Você sente que o afastamento do pensamento ocidental da

ontologia, em direção da epistemologia, tem repercutido em como a arte é percebida e no discurso sobre ela hoje?

DB - Eu acho que tem a ver com assumir outros tipos de riscos, talvez. O que é que realmente importa? Não é o que é importante para todos... Nada contra, não quero diminuir ninguém, com todo respeito, mas já deu... Talvez eu me importe com outras coisas, ou outras coisas importem a mim. A gente é marginal há muito tempo mas... mas... não entendo muito porque (risos). Parece que é um preço de recalque da sociedade: “se você quer fazer tudo isso, então pague o preço”.

CRP - E qual é o preço?

DB - Não fazer muito parte; não conseguem te incluir direito. Parece que o tempo inteiro você está chamando a atenção para alguma coisa que ninguém quer olhar...

6.2 – ENTREVISTA COM SARA RAMO

CRP - Qual o seu discurso, seu álibi, a narrativa com a qual sua obra é exposta e vendida?

SR - Sempre me senti bem pouco confortável com os discursos fixos e definições em relação ao meu trabalho. Quando eu mesma tenho que escrever sobre ele é verdade que posso ser um tanto evasiva, vaga, mas foi a forma que achei para fugir a um espartilho identitário que me incomodava. Para poder convencer os outros, temos que ter um discurso inteligível, claro, e, em geral, parecer uma pessoa séria, que trata de assuntos importantes. Às vezes inclusive, no discurso artístico, você é levado a se declarar fazendo algo extremamente grave, e a forma mais rápida de convencer fazendo isto é, por exemplo, citar, no próprio trabalho, dados de forte relevância social, e tomar partido... Ter essa forma de consciência histórica é muito importante, mas penso que a arte é, excepcionalmente, um campo totalmente aberto à dúvida e à contradição. Se eu não tivesse que facilitar o trabalho de compreensão da minha obra, eu gostaria de dizer que ainda estou tentando entender todo o campo simbólico que criei... Eu não me ressinto pelo fato de não ter imediata clareza sobre o que estou fazendo. Percebo isso como uma coisa natural, boa, além do que, seria curioso ter tantas certezas com apenas quinze anos de trajetória. É bom, quando se trata de arte, não saber ao certo onde se pisa.

CRP - Existe então um certo paralelismo entre a produção da obra e da pessoa?

SR - Nesse sentido tudo é muito intenso. É verdade que se você olha para meu trabalho pode pensar “mas porque ela fez isso e depois aquilo?”, e achar que as coisas podem não se relacionar, mas tudo tem a ver com o lugar ou o momento vivido. Nós também somos permeados pelos assuntos...

CRP – E se você tivesse que definir esse conjunto visualmente, como uma espécie de constelação?

SR - As pessoas relacionam muito a minha obra com o caos. Mas eu não acho que seja exatamente um caos... é bem pior. É uma tentativa de reorganizar ou reconstruir, a partir de diversos elementos, uma espécie de força. Meus trabalhos são muito físicos... um curador dificilmente vai me fazer um convite, se ele ainda não viu uma instalação minha, quer dizer, se ele não a vivenciou. O meu trabalho não funciona muito no portfólio. Quando vejo as imagens de registro, fico decepcionada. Um grande desafio seria fazer um material que conseguisse transmitir essa fisicalidade de alguma forma. Um exemplo básico: se você vê aquela instalação que fiz no galpão da Fortes Vilaça (“Pano de fundo”), você pensa “ah, então ela pega os painéis e os joga por aí, entendi”. É assim que se pensa em arte hoje: o que ela faz e como ela o faz. Mas é bem diferente quando se sente que o painel vai cair na sua cabeça. Tem tudo a ver com o corpo. Todo o mundo fala que

meu trabalho tem a ver com objetos, e é verdade, mas também tem a ver com o corpo; não dá para entender uma coisa sem a outra. Sempre há uma experiência corporal, uma sensação... como na capela, onde as pessoas sentiram um nojo, um desconforto.

CRP – É difícil desde o ponto de vista da epistemologia ocidental.

SR - Sim. Mas eu, pela primeira vez, me sinto um pouco mais responsável, quero que meu trabalho seja acessível. Eu nunca me importei muito com o que iam falando da minha obra... “é uma artista que busca uma poética do cotidiano” etc. Mas eu tenho parte de culpa nisso. E também eram as ferramentas críticas e discursivas que circulavam por aí. Por exemplo, quando comecei, os meus vídeos tinham uma forte carga feminista, e poderiam ter sido lidos nesse sentido, mas, naquele tempo, falar que aquilo era feminista poderia ser pejorativo. Eu não tinha ferramentas discursivas para argumentar a favor do feminismo politicamente, no máximo, os curadores e críticos aceitavam se referir ao feminino. Apesar de todas as dificuldades que ofereço, no campo teórico as pessoas escreveram bons textos sobre o meu trabalho; minha queixa mais geral diz respeito aquele burburinho produzido por notas de imprensa, de instituições etc. Se você perguntar por aí sobre Sara Ramo, as pessoas vão falar do caos, da desconstrução do cotidiano, do doméstico. Por quê? Porque o que eu faço não faz sentido numa certa epistemologia, então ele tem que ser o caos. Ou infantil, ou doméstico, ou feminino, ou absurdo... tudo o que não faz sentido epistemologicamente.

CRP - Um pouco triste, né?

SR - Não... Na verdade eu acho ótimo. Porque, depois de pensar muito no assunto, nestes últimos dez anos, e ter crises fortes, pois me sentia culpada, ingênua, por estar trabalhando com estes assuntos, quando eu poderia estar falando de consciência histórica e assuntos supostamente transcendentes, cheguei à conclusão de que tudo isso tem a ver com a marginalidade, com o lugar do estrangeiro, com a minha vida. O estranho que não entendemos, porque nem entendemos a infância, nem o feminino, nem os objetos... são nossos grandes problemas. Inclusive quando minha obra trata abertamente assuntos políticos, como “Geografia do Lastro ou A Riqueza dos Outros”, acabo tratando do assunto de forma não-discursiva, escatológica. No meu trabalho há certa violência que tem a ver com todos... os lixinhos. Não tenho medo do que foi descartado, esse é um pouco o meu mundo.

CRP - Claro. Estou me lembrando daquele texto que Stella Senra escreveu no qual ela fala que você “toma o partido das coisas”. Na verdade é que você se põe do lado de certa marginalidade, porque as coisas tem sido totalmente relegadas a

fetiches desprezíveis, ou a “meras” ferramentas, reduzidas a sua função...

SR - Também as coisas associadas ao “uso” tinham a ver com o universo feminino, porque as mulheres eram as que se ocupavam de pratos, copos... enfim, de lidar com aquele mundo das coisas. Mulheres ou trabalhadores... são os que põem a mão na massa: nossa base. Tudo isso sustenta o mundo, mas é a parte tida como “desimportante”, é a invisível, não é aquela da “A Indústria” sustentando “O Mundo”.

CRP - E a ideia de bricolagem de Lévi-Strauss? Porque talvez isso ajude a explicar que o que você faz não é caos. Essa ideia de arranjar e rearranjar, mas com uma sensação pronunciada de que cada coisa tem o seu lugar, lembra muito o seu trabalho. A lógica é encontrada na própria operação segundo a qual cada coisa tem o seu lugar.

SR - Estive pensando sobre esse assunto. O bricoleur é aquele que se relaciona com os problemas a partir do que tem. A maneira de pensar é muito sofisticada, mas ele usa o que tem. Me parece que a ciência também não consegue fugir disso. De alguma forma a diferença entre o bricoleur e o engenheiro é que eles abordam os problemas de formas distintas. Se você me colocar num quarto e me der um jornal, uma caixa de chicletes e, sei lá, uma roupa, com certeza eu tiro proveito disso. Até acharia um exercício prazeroso. No fundo é o que eu faço. Sou uma pessoa que gosta bastante de ordem, mas não consigo fazer nada ordenadamente. E para trabalhar eu preciso que o atelier esteja bagunçado. Uma pessoa que trabalha comigo, pode ajudar muito simplesmente encontrando as tesouras.... Digamos que procuro uma ordem um tanto misteriosa.

CRP - Picasso dizia que sentia piedade dos objetos.

SR - Sim, claro. Lembro quando os meus pais foram trocar o sofá, era um sofá grená, muito velho, acho que não era nem nosso, alguém que deu para a gente quando fomos morar na Espanha... foi um drama. E o carro igual, o 127. Mas claro, o carro enguiçava em qualquer lugar e toda a família agia em função disso. Sempre foi assim, mas estranhamente não sou uma pessoa que acumula objetos em casa. Porque eu tive uma vida nômade, indo de uma casa para outra, até hoje, coisas minhas estão guardadas em lugares diferentes do mundo. Tenho coisas que estão comigo há vinte anos, que não faço ideia de como conseguiram me acompanhar todo esse tempo. E chega uma hora em que a minha única referência é a permanência desses objetos.

CRP - Objetos sagrados!

SR - Claro, porque eles são os únicos que não mudam. Os nô-

mades também tinham esse tipo de objeto, e são objetos com uma força enorme, porque eles carregam isso... O poder de terem sido carregados. Não estudei sobre isso, mas eu não sei se seria uma relação fetichista, ou idólatra... sei lá.

CRP - Mas fetichismo é pejorativo, né?

SR - Sei... o fetichismo da mercadoria, mas esse não é o meu fetichismo. O meu é mais primitivo, ligado ao afeto. Como se eu devesse uma certa fidelidade aos objetos que me permitiram ter com eles uma relação de familiaridade.

CRP - Tudo bem ecologista. O que você está dizendo está em consonância com uma corrente de realismo especulativo chamada “ontologia objetual”, que repensa a realidade em termos de objetividade. Objetos dentro de objetos dentro de objetos... infinitos objetos, inclusive nós mesmos, e nossas bactérias e tal, sem um objeto superior que abranja tudo... Queria falar um pouco com você sobre o animismo, porque me parece que tudo isso que a filosofia ocidental está redescobrando agora, nunca foi esquecido por artistas como você...

SR - Eu tenho uma relação ambivalente com psicanálise... mas isso que você está falando, por algum motivo, me parece laciano, que, como teoria psicanalítica, me interessa muito. Estou pensando que uma criança pode se relacionar com um objeto tal como se fosse uma pessoa. O ser humano sempre teve relações fortes, vinculantes, com objetos. De fato que para nos relacionarmos com o sagrado precisamos deles. Os objetos são os que mediam nossa relação com o sagrado, são o vínculo entre o que conhecemos e o que não conhecemos. Na arte, meu desejo de usar objetos vem daí... estou ligada demais aos sujeitos, então os objetos são meio terapêuticos nesse sentido. Quando eu vou para o Museu da Pampulha, e vejo todos aqueles objetos no porão, e tiro eles de lá e os rearranjo, estou pensando que todo o mundo tem seu porão: a prefeitura de Belo Horizonte, eu, você... Às vezes é preciso buscar esses objetos esquecidos para “tratar” os seus donos. Eu não consigo ir além disso na minha forma limitadíssima de ser artista...

CRP - (Risos) Mas por que limitada?

SR - Não sei, talvez David Lynch consiga acessar um “porão” de outro tipo, entende? Eu acesso porões, literalmente. Mas o problema aqui é que eu não acredito em acessar “o porão” do “sujeito”... Porque os sujeitos são, dentro de uma leitura também psicanalítica, absolutamente singulares. Eu não consigo acessar o comum... A dimensão mais comum à qual chego são porões isolados.

CRP - Já que a gente falou de psicanálise... E de trabalhar com o marginal, sendo que você na capela literalmente tra-

balhou com as margens, isto é, as paredes esburacadas da capela... Alias o mais característico dela... Enfim, eu adorei aquela parte da entrevista da Arte1 em que você fala que acabou trabalhando com os buracos das paredes da Capela Morumbi porque o buraco era aquilo com o que você estava se identificando. Você pode me falar um pouco mais sobre esse assunto?

SR - Bom, isso foi um “ato falho” total (risos). Nem pretendia falar, mas é totalmente verdade. É a verdade que não deveria ter dito, mas que disse. Quando eu voltei para o Brasil, eu estava num momento pessoal péssimo, e questionava o meu lugar como “mulher”, e me encontrei aqui com as travestis da minha rua, e isso gerou uma familiaridade, porque elas trabalham aqui do lado. Aí eu consegui transpor tudo isso. Eu estou ciente de que essa identificação com aquilo que é considerado “descartável”, pelo status quo, vem um pouco da minha educação dentro da teologia da libertação... Que, na verdade, eu sempre detestei – a minha primeira comunhão me pareceu já uma humilhação – mas, enfim, de qualquer jeito, acho que acabei me identificando um pouco demais. Essa herança cultural faz com que eu perceba essas violências como parte de um corpo coletivo, e que as sinta no meu corpo. Num desses encontros com as travestis aqui, eu estava muito comovida, mas de repente me dei conta de que elas estavam também muito comovidas com os meus problemas, irritadas porque meu companheiro não tinha me acompanhado a sei lá onde. Nesses sucessivos encontros se formou uma confiança, e comecei a perguntar para elas porque queriam ser mulheres podendo ser homens. Sei que isso não se pode articular dentro de uma ideologia bem-pensante de esquerda, não me interprete mal, mas o travestismo pode ser duríssimo, porque já é muito duro em si não se identificar com seu próprio corpo, para depois ter que sofrer toda a violência que sofrem as mulheres e os homens ao mesmo tempo. Elas sofrem violência por não serem suficientemente mulheres, por não serem suficientemente homens, e por serem mulheres também. E finalmente tem uma dimensão objetual no travestismo, de mercado mesmo, porque o que te ajuda a se identificar como mulher são os atributos objetificadores: os peitos, o cabelo comprido liso, etc. O que nos lembra que toda a sexualidade feminina está estruturada nesses termos... a mulher tem que passar por ser objeto, em algum momento, para ser desejada ou desejar. E depois muitas me contavam que tinham sofrido abusos quando crianças, e fiquei pensando se no final ser abusada te coloca também no lugar da mulher.... Em resumo, quando eu pensei no trabalho da Capela, isso não me estava tocando porque queria “falar” sobre “as coitadas das travestis”; me estava tocando porque era meu problema também, enquanto mulher, pensando minha própria sexualidade.

CRP - Hmm... estou pensando que Marilyn Strathern diz que

muitos rituais relacionados a gênero são entendidos pelos antropólogos como sofisticados comentários sobre a natureza da agência e do poder... Os objetos da capela apresentam uma ambigüidade sexual e escatológica importante...

SR - Sim claro. E eles são bichos também, e estão feitos com coisas, feitos com restos de coisas.

CRP - Tá, então vamos falar um pouco sobre animismo: Stella Senra também foca bastante, naquele texto, no assunto do movimento que você imprime aos objetos, por meio do seu trabalho em vídeo, essa ideia de pegar as coisas esquecidas no porão e lhes imprimir “um movimento de animação que as fazia deixar seus lugares, pular, ganhando vida por meio de uma agitação que vinha contrariar a inércia própria de sua condição”. É você que dá vida para eles? Como você entende a questão do animismo?

SR - Para mim tudo o que está... Nem sei como dizer isto... Isso que está aqui (pega uma xícara na mesa), por que isso aqui é menos real? Tem a ver com projeção talvez, ou com uma certa dimensão simbólica, não sei... Com um fluxo simbólico talvez. Mas me parece que efetivamente os objetos estão discriminados nesse sentido. Por exemplo, quando você move gente, ao invés de objetos, o que você faz parece mais importante, verdadeiro, fica mais aparente. Por que mover objetos quando você pode mover gente? Mas, na verdade, quando você move gente você está movendo objetos.... Ou, talvez, com os objetos não preciso dessa capacidade de liderança, que você precisa com as pessoas. Mas, por outra parte, eu não quero a suposta passividade dos objetos. De alguma forma eu desejo a eles uma existência própria, um movimento próprio. Através deles se insere uma possibilidade de movimento vital... O movimento vital que eu percebo.... Se você consegue que seu estar no mundo seja animado, com certeza, sua vida vai ser mais interessante. O real pode ser entendido de uma forma muito dura, sem graça... Esse “real” desprovido de alma. Nossa posição, ou responsabilidade, como seres humanos, mas talvez também como artistas (essa distinção é um pouco difícil de fazer para mim) é animar. Enfim, em resumo: para eu não morrer, eu tenho que animar. Entre me pôr a fantasia identitária ou morrer, eu tenho ainda a possibilidade de animar. O animismo nos permite resistir ao fetichismo da mercadoria, me parece uma das poucas saídas de resistência ao capital. Ainda temos que sair às ruas, mas uma coisa não tira a outra. E, aliás, em relação a esta questão de sair as ruas; “os outros” também podem ser animados constantemente. Animar é atribuir uma força, um poder, a alguma coisa, é permitir que eles manifestem essa força. Muitas vezes me pergunto porque escolho as coisas que escolho... Às vezes eu penso que é porque sou preguiçosa, mas depois penso que, sei lá, os mágicos quando começam, começam com coisas pequenas, não tentam mover a montanha...

CRP - Me parece que você está falando de ter um aceso ao real... Você pode acessar o real neste lápis, não precisa ser uma montanha. E não tem isso alguma relação talvez com a tão vilipendiada experiência estética?

SR - Sim, claro. Bom: a experiência estética é a vida. Eu sempre me senti um pouco mal por pensar assim, porque parece que está errado. E as vezes penso "porque não animei uma frota de ônibus?". Ficaria ótimo, portentoso! Mas não me sinto tão poderosa. De alguma forma esse é o limite ético da minha magia. Eu não ia poder mover as montanhas. Mas não é que não se possa. É que eu não me identifico com as coisas grandes. No final das contas, eu tento dar um empurrão sutil para que as coisas tenham seu próprio movimento, e muitas vezes, como em algumas passagens dos meus vídeos, eu espero que as coisas acordem, ou as acompanho.

CRP - Me parece que você é totalmente alheia ao sublime.

SR - No final das contas, o que me parece muito difícil, e talvez não o seja para outros, é gerar um interesse verdadeiro pelas coisas. O difícil de estar vivo é gerar interesse pela vida em si; pela vida tipo quarta-feira à tarde na sua casa. Isso é o que me preocupa. Como gerar magia quarta- feira à tarde na sua casa? É aí que vejo o paralelo com a tese que você está escrevendo. A magia tem sido perseguida, porque faz com que você não dependa dos grandes poderes; você deixa de precisar que alguém venha e mova as montanhas. Animar sua vida – quarta-feira à tarde na sua casa --, te faz muito livre. E é algo em que você pode mergulhar aos poucos. E a magia está ligada também a certos aspectos éticos e materiais, talvez muito básicos, mas importantes... A magia está mais relacionada com pequenos eventos do que com os grandes, apesar de todos os clichês que dizem o contrário.

CRP - Tem algo disso nessa anedota do bolo... Porque na Capela tem também um bolo de barro com velas, como se fosse de aniversário, que você fica querendo ver úmido. Fiquei sabendo outro dia que você pede para o pessoal da Capela regar o bolo e que, de tempo em tempo, você troca por um novo... Me lembrei de quando eu tinha que dizer boa noite para os meus bichos de pelúcia e ficava cuidando muito para que nenhum deles ficasse ofendido. Tinha que fazer bem, sabe? Sei lá, é um gesto ético, uma espécie de justiça estética, mas também é um gesto devocional, porque se o bolo se seca muito, ele fica feio e não é legal para os bichos que moram nos buracos...

SR - O bolo tem sido uma coisa criticada da exposição... Há pessoas que ficam achando que o bolo sobra totalmente. E tem outras pessoas que me falam que sem o bolo não se entenderia que o trabalho é meu... Quando descobrem o bolo falam "ah! é a Sara". Mas muitos tem achado que o bolo era ridículo demais, e me falado que a obra era ótima, mas que o

bolo de jeito nenhum funcionava. É verdade que a exposição poderia ter estado sem o bolo para ser mais bem resolvida em termos estéticos, mas só pode estar com o bolo, entende? O bolo é a forma em que começou minha relação com essas mulheres (porque teve uma situação de aniversário)... E bom, ele tem 40 velas, e tem aquela coisa dramática de que a expectativa de vida delas é de 35 anos, então eu projeto uns poucos anos a mais ... Mas o bolo também é o mais inteligível da exposição, e por isso é uma oferenda: aquilo que é simples e que todos podemos dividir. Todas as peças da exposição tendem à amorfia, o bolo não, ele tem um claro referente. E o barro é a carne, aquela matéria metafórica, tem a história de que o homem vem do barro e que a mulher vem da costela, e também tem aquele fenômeno dos escravos comerem barro para morrer...

CRP - Você tem quantos anos?

SR - 41... De fato, pensei em pôr minha idade no bolo. Mas... peraí, talvez eu tenha colocado a minha idade no bolo, porque a exposição abriu faz tanto tempo que talvez eu tivesse 40 então... De qualquer jeito, quando eu pensei nesse bolo, eu tinha de fato 40... Mas voltando para essa coisa do barro primordial de que estava falando: o barro não é uma metáfora bonitinha. Alguém me contou que os escravos se matavam comendo barro. E essa coisa de sair do barro nos fala de uma facilidade na moldagem... E exatamente por isso é violento, por termos sido criados de uma matéria tão facilmente manipulável. O bolo era uma homenagem, uma oferenda, mas ele carrega também toda a dureza da exposição. Não escapa dessa escatologia. Por isso eu pedi para eles regarem o bolo, mas as pessoas esquecem, então eu troco por um novo, o que tem certa complexidade, porque ele pesa uns 50 kilos...

CRP - Como uma pessoa, alias.

SR - Sim, pesa tanto quanto uma pessoa. Mas quando ele se seca diminui muito, ele fica pequeno, velho... mas eu luto contra isso.

CRP - Tem a ver com manter a infância? Ou uma ingenuidade, como artista? É isso que é ser uma artista?

SR - Tem a ver muito com resistir. Porque na verdade sou uma pessoa mais sombria... Então sempre busquei formas de resistir. Talvez não as mais fáceis, mas aquelas nas quais eu acreditei, aquelas que me animavam. Coisas nas quais podemos nos aproximar. Eu nunca senti que a opinião, pura e simples, fosse um campo adequado para mim... Em alguns momentos de êxtase e de elevada condição humana podemos nos encontrar na ideia de justiça, de liberdade. Mas eu penso que talvez possamos nos relacionar com algo que não seja somente as ideias, ou a separação entre as ideias e a vida,

mas uma mistura mais grosseira, que tenha mais a ver com pensar contando com as coisas, e, nisso sim, pensar de uma forma um pouco mais animada¹. É isso que ando procurando.

¹ Num e-mail posterior, a artista acrescentou: "Yo creo en la posibilidad de una interlocución sutil y en la complicidad de las cosas olvidadas o calladas: es eso lo que busco".

6.3 – ENTREVISTA COM PAULO NIMER PJOTA

Claudia Rodriguez-Ponga - Eu queria começar perguntando qual é o seu discurso, seu alibi, a narrativa oficial com a que você defende sua obra. Não sei se você teve essa experiência, essa exigência de ter uma narrativa de um parágrafo que representasse discursivamente sua obra...

Paulo Nimer Pjota - Eu nunca fui muito de acordo com esse tipo de narrativa, porque meu trabalho vai para vários lados. Se eu tiver que falar do meu trabalho em 15 minutos, eu vou falar de uma maneira bem breve; com o tempo você vai aprendendo. Às vezes tem alguma exposição e tem uma fala, e aí resumo minha pesquisa, que aborda essa relação entre coisas que caminham pelo lado institucional (museus, história da arte) e coisas que são tidas como “low culture”, banalidades, coisas do cotidiano. Caminho entre esses dois pontos, buscando símbolos e imagens. Só que além disso, meu trabalho também lida com uma dimensão que não é simbólica: a arquitetura vernacular.

CRP - Você acha que as pessoas ficam se acomodando dentro dessa descrição da sua obra?

PNP - Eu acho que sim. Porque... não sei muito bem porque, na verdade. Mas eu acho que é difícil para algumas pessoas entenderem esse universo em que eu transito, principalmente a questão da arquitetura vernacular, que é um ponto muito estudado mas ao mesmo tempo ignorado. As cores, as construções geométricas... passam um pouco despercebidas. A estética do crime, da cadeia, da favela, a estética periférica...

CRP - Coisas que ficam meio invisíveis? Que não são tão evidentes?

PNP - Eu acho que elas são evidentes, mas ao mesmo tempo elas são tão evidentes que passam despercebidas. Como as cores. Eu acho que o que me sobrou do meu passado grafiteiro foi isto: ficar atento. Quando você faz grafitti você ativa seu olhar como ferramenta e campo de pesquisa. Isso está presente na dimensão empírica do meu trabalho. Por exemplo, eu fui para o Marrocos no ano passado, e tudo o que eu vi, usei em trabalhos. Fui para Croácia também, e aí trouxe outras coisas: a cor do Mediterrâneo com as pedras da beira do mar: um certo azul e um certo branco. Fiz um trabalho usando isso. São coisas simples, na verdade.

CRP - É. São simples para quem ativa esse campo de percepção. Já que a gente falou dessa mistura iconográfica entre “alta” e “baixa” cultura e desse campo de percepção empírica como fonte de conhecimento, eu queria perguntar para você se esse tratamento que você dá, tão cuidadoso, tão precioso, tem a ver com dignificar coisas que não são normalmente tidas como reais. Por exemplo Darth Vader, Mickey Mouse, o Capitão América...

PNP - Essa questão desse cuidado com a pintura, principalmente com a parte figurativa, é de certa forma para anular a pintura. Eu não me acho um pintor figurativo nem abstrato. Sou um pintor de imagens.

CRP - Eu não diria figurativo, mas talvez realista, dentro de uma concepção ampla de “realidade”...

PNP - É. Acho que talvez seja isso. O que eu faço é um arranjo de coisas que estão no real. Não é uma construção irreal ou surreal. Uma vez me perguntaram uma coisa parecida sobre o meu trabalho e fiz uma analogia com a música, com um “beat-maker”, que pega “samples” e pedaços de coisas e mistura, criando uma coisa nova. Quando eu coloco essas coisas díspares no mesmo campo, o que eu tento fazer é rearranjar esse mundo real, e aproximar símbolos. Para mim, é importante que um adesivo pintado pareça um adesivo pintado. Mas não porque eu quero que ele imite um adesivo pintado, mas porque eu quero construir um campo atmosférico que remeta ao real. A pessoa que olha para o quadro pensa “Já vi isso em algum lugar, mas não dessa forma”, e busca na memória, presta atenção. São coisas que estão na minha memória, mas também na memória do espectador, mesmo se ele não sabe.

CRP - É uma forma de dignificar uma experiência? Quando eu fiquei vendo as fotos da seção “sobre” do seu site, reparei que as fotos têm um certo ar transcendente. Talvez porque tem o seu olhar por trás daquelas fotos, ou porque de repente a relação com as pinturas fica muito evidente. De repente aquelas coisas totalmente prosaicas adquirem transcendência, provocam uma experiência quase fenomenológica que acho que está relacionada com esse processo de trazer o real para a experiência artística.

PNP - Nessas fotos, por exemplo. Tem várias fotos que tirei num vilarejo em Hong Kong, um dos mais antigos, uma favela que não chega a ser uma favela, um bairro de pescadores que tem umas casas de alvenaria e pequenas casas de metal. De certa forma esse lugar oferece a mesma experiência que a minha pintura. É muito tradicional (a culinária, os costumes, as oferendas), e ao mesmo tempo a cultura pop está muito presente (adesivos da Mickey e da Minnie, adesivos chineses). Eu acho que a China é um país que faz muito isso: misturar culturas e tempos. Mas é tudo real.

CRP - E o que você achou dessa noção de suprarrealidade que mencionei?

PNP - Me fale um pouco mais sobre isso.

CRP - No pensamento mágico, tem uma certa noção de realidade que não confina as coisas à irrealidade. Não é que a magia seja irreal, senão suprarreal, e por meio do ritual ou

do trato com uma série de entidades, se acessa uma realidade mais-real-do-que-o-real. Você sente que tem alguma analogia com o seu trabalho?

PNP - Nunca pensei sobre isso... Na verdade, meu intuito não é que a pessoa tenha essa experiência..., é mais para mim. Eu sempre me interessei por esses ritos, desde criança. Esse interesse passa por vários lugares, além da evidência das máscaras, por exemplo. Por exemplo, em Ruanda tem uma bebida chamada waragi, uma bebida de guerra ("war"). É uma pinga, usada em festas – na África, é muito fácil de ver essa relação entre o ritual e o cotidiano –, e ela foi introduzida pelos ingleses em Ruanda durante a dominação colonial, e depois os soldados bebiam aquela pinga para lutar contra os soldados ingleses. Por outra parte, é comum acreditar que comer ou beber alguma coisa pode te dar poderes especiais. Apesar de eu não conhecer esse termo (suprarreal), eu acho que minha pesquisa passa por esses dois tempos. Olha, eu estou fazendo três exposições individuais este ano, mas todas têm o mesmo título: *History in repeat mode*, porque as coisas continuam se repetindo. A história do poder, dos impérios... o que o Estado Islâmico fez alguns anos atrás é a mesma coisa que o Império Romano fazia: destruir os símbolos. Eu acho que tudo isso vai se repetindo. Esse suprarreal de que você fala é, na verdade, tão real quanto qualquer outra coisa.

CRP - Vamos falar então um pouco do anacronismo, e de como você se situa no tempo. Tem todo aquele debate sobre a modernidade, sobre tentar transcender aqueles conceitos dicotômicos da concepção moderna do mundo: em resumo, a dicotomia entre natureza e cultura. Mas, antigamente, tinha esse conceito de filosofia natural que abrangia qualquer coisa que compunha a natureza humana e também a não humana. Me parece que você não está lutando contra essas ideias dicotômicas porque para você não existem muito essas divisórias... Me parece que muitos artistas não têm esse problema.

PNP - Você me falando isso eu penso no tempo que eu passei na Bahia, e em como essa divisória não existe lá. As religiões de matriz africana são culturas, mas se baseiam em fatos da natureza, são também natureza de certa forma. Eu, na verdade, como artista, nem penso muito nisso. Tudo se intercala na realidade, é um sincretismo.

CRP - ...e sua pintura é aquele sincretismo.

PNP - Mas eu também penso dessa maneira. Eu acho que é a forma como eu fui lidando com a vida e com o trabalho. Cy Twombly, que é uma referência para mim, ficou muito tempo em Roma, e no trabalho dele tinha os rabiscos, mas também os deuses. Para mim, é a mesma coisa. Esse tipo de mistura nem é uma coisa intencional minha, apenas uma coisa que não consigo eliminar. Eu acho que tem artistas que buscam uma

pesquisa mais linear. Eu não consigo. Hoje estou aqui, daqui a quinze dias eu estou em Roma, depois estou na Grécia, depois volto ao Ipiranga e vou num baile funk. E por causa desse meu histórico com grafitti, eu estou atento sempre a tudo que pode entrar no trabalho.

CRP - Essas entidades que ficam aparecendo nas suas pinturas, esses deuses que Twombly trazia para a obra dele, misturados com comida, cânforas, vasilhas... me faz lembrar de uma anedota de Jannis Kounellis, que também tinha uma intensa relação com a cultura clássica e com os deuses, e como ele ficou colocando aquela primeira gaiola naquela primeira pintura porque tratava-se de uma obra para um músico que tinha um ave de estimação. E Kounellis gostava da ideia de que o cara fosse todos os dias alimentar a pintura assim que acordasse. Eu fiquei pensando em até que ponto os seus quadros são algum tipo de oferenda, de homenagem; até que ponto eles encenam aquela ação ritual.

PNP - Pensando na gaiola de Kounellis penso que se assemelha um pouco ao meu trabalho, porque meu processo é diário. Se você pensa de forma não literal, essa pode ser uma forma de alimentar o próprio trabalho. Mas pensando na questão da homenagem, seria muita presunção minha tentar homenagear um deus. Não é uma homenagem, mas uma tentativa de representar algo importante, importante para mim. Eu me sinto com vontade de colocar no meu trabalho as coisas que estão próximas de mim, como um agradecimento, de certa forma.

CRP - Por exemplo, nessa pintura que se intitula *Power is timeless*, que tem três figuras (uma delas é Darth Vader): até que ponto essas entidades emprestam seu poder para a obra?

PNP - Eu tenho uma vontade, quando eu estou escolhendo as imagens, de selecionar coisas com um certo "valor" de poder. Essas três figuras por exemplo, elas transmitem uma certa violência, não são tão doces. São três imagens que sintetizam valores de guerra. Embaixo, na frente da pintura, tem umas garrafas de uma bebida que comprei na Alemanha, uma bebida chinesa, só que quando você bate o olho, de alguma forma elas remetem a urnas funerárias. A escolha dos objetos sempre vai por esse lado. Até o próprio fogo... são coisas que tem essa força imagética.

CRP - E como é que você se relaciona com as suas obras enquanto corporificações daquele poder, ou enquanto objetos com um certo poder?

PNP - Não acredito estar chamando os espíritos. Agora, no sentido estético..., cada trabalho vai pedindo uma coisa. É complicado falar sobre isso. Estou tão próximo do trabalho..., eu mentalizo o que vou fazer. Algumas pessoas se surpreendem de que eu esteja fazendo três exposições neste ano, mas na verdade o

que eu produzi neste ano já estava pronto na minha cabeça. Aí precisa de ajustes, mas as cores por exemplo já estavam. E depois um trabalho chama outro. Tem coisas que não cabem nesse trabalho que vai para o próximo. Acaba sendo uma corrente. É um processo de maturação com o próprio trabalho. Uso fotos, mas apenas pelo relativo à composição. Por exemplo, essa foto que tenho aqui, da África do Sul, onde se vê uma parede verde com um cesto de lixo na frente: nada mais é do que uma pintura com um objeto na frente. O uso que faço dos objetos vem daí. Por exemplo, quando eu estive na China, naquele vilarejo tem aquelas casas quase do tamanho das minhas pinturas, com oferendas na frente: foi aí que comecei a usar mais objetos. No Brasil, por exemplo, em bairros mais humildes, tem muitas casas com espadas de São Jorge na frente, que estão ali para proteção.

CRP - ...os objetos ficam sendo umas "presencinhas" que guardam o seu trabalho.

PNP - Eu acho que isso está cada vez mais evidente no meu trabalho. Antigamente aparecia mais timidamente, e agora está tomando cada vez mais corpo.

CRP - Pelo que eu entendo..., as pessoas gostam bastante do fato de que seu trabalho tenha aquelas conotações pós-coloniais e políticas. Agora, em relação a toda nossa conversa sobre estética, você acha que a dimensão política e estética tem alguma relação?

PNP - Sim, eu acho que sim. Hoje eu acho que isso é mais subjetivo do que antes. Nos trabalhos de três anos atrás era mais literal a relação com uma estética pós-colonial e até colonial. Se você pega os desenhos do Brasil de 1500, 1600, até 1700, você vê que tudo é representado igual: dois coqueiros do lado direito ou do lado esquerdo e a paisagem no meio. Se você vai para um bar na Bahia e examina as pinturas lá, provavelmente você encontra o mesmo tipo de representação. São celas estéticas de alguma forma. Coisas que ainda sobrevivem, mas que vem de uma cultura colonial.

CRP - Acho que muitas pessoas acham que estética e política não tem nada a ver. Às vezes vejo obras que se autoproclamam muito políticas, mas que trabalham de forma totalmente inconsciente nesses registros estéticos. Nem assumem nem tentam quebrar com aqueles paradigmas estéticos.

PNP - Para mim, uma coisa não difere da outra. Se você pensa em política de dominação, o que a gente vê são símbolos, que são imagens de certa forma. Por exemplo, Mickey Mouse é um símbolo da supremacia estadunidense. A publicidade e a propaganda estão cheias de coisas desse estilo. Eu acho que a estética está sempre aparente, desde a roupa. Para mim, é tudo a mesma coisa. Mas meu trabalho não é político no sentido de estar ligado a um certo ativismo, não.

CRP - Eu acho sua obra política porque tenta mudar a forma de olhar para a realidade. A própria experiência estética já te recoloca em relação ao que você está olhando. Mas, enfim, já para acabar... porque pintor e não artista? Porque esse vínculo com a pintura?

PNP - Bom, minha relação com a arte vem de criança, quando você é criança você não tem conhecimento das opções que existem, e eu sou do interior, então arte se reduzia a pintura e escultura. Mas eu não tenho essa relação de amor à pintura. Minhas referências pictóricas são pintores menos apegados à técnica acadêmica, mais soltos, como Twombly. Em geral, minha referência é a realidade. Escolhi a pintura porque eu gosto do que a pintura possibilita: é um campo de representação infinito. A pintura te permite fazer o que você quiser. Se você quer representar um continente, você pode. E não é um campo literal... Pode ser, mas para mim não é, não é discursivo. Hoje em dia eu faço várias coisas – vídeo, escultura... –, mas eu acho que minha forma de olhar para o mundo está ligada à pintura.

CRP - Como é que você acha que se entende a ideia de ser artista hoje?

PNP - Artista é uma pessoa que produz arte... Mas arte é um campo muito amplo. Eu me considero artista porque eu sempre tive vontade de trabalhar com isso e fazer isso na minha vida, me sustentar fazendo isso; criar minha vida em torno disso. É uma forma de vida. A arte aconteceu para mim como uma forma de me encontrar, porque eu era uma criança que não gostava muito do que estava sendo proposto para mim. Não jogava bola, não gostava de vídeo game, e aí eu conheci a cultura hip-hop e dentro disso o grafitti. Entrei nisso de cabeça, e foi o primeiro passo. Foi uma coisa que eu coloquei no primeiro plano, deixei de fazer muitas coisas por isso; fiz muitas coisas por isso. Hoje minha relação com a arte é bem profissional, mas não deixa de ser existencial. Eu vou para o Marrocos não para tirar umas férias relaxantes; eu vou porque meu trabalho está muito ligado a minha vida.

CRP - Percebo uma certa analogia entre o processo de produção de arte e o processo de produção da pessoa...

PNP - Eu acho que isso é muito comum nos artistas, não apenas no meu caso. Mas isso não significa que eu seja um artista romântico: tem um sistema de trabalho, datas etc. Mas tem um gosto, um gosto pelas coisas que se comunicam comigo.

CRP - Tem um prazer?

PNP - Um prazer de certa forma, sim: um prazer que vai te puxando e vai dirigindo o trabalho.

6.4 – ENTREVISTA COM MÓNICA GIRON

Claudia Rodríguez-Ponga - ¿Cuál es el discurso, la coartada narrativa o conceptual con la que tu obra es expuesta y vendida?

Mónica Giron - Bueno, yo supongo que van apareciendo distintas narrativas, y aparecen conceptos divergentes, según quien la presente, teniendo en cuenta quien la presenta, y que cada quien proyecta e interpreta como puede, según su contexto. A mí personalmente me da gusto iniciar una conversación o un escrito a partir de algo que esté en la obra, de un referente visible. Quizás incluso describir o señalar algo que esté a la vista. Empezar por algo físico. Porque mi trabajo por lo general es multi-referencial, y entiendo que por eso es importante simplificar el diálogo, y a partir de algún aspecto proponer una entrada, para abrir un diálogo.

CRP - ¿Y cuándo no estás tú? ¿Cómo hablan tus galeristas de tu trabajo?

MG - No tengo la menor idea.

CRP - ¿Sientes que ahora hay una tendencia u obligación a sintetizar el discurso?

MG - Bueno, cuando yo empecé a estudiar en los ochenta ya era el caso. En la academia uno entrena para eso: para articular un formato corto de presentación que sea como un gancho. Y depende del contexto... ahora son los curadores, los operadores culturales o los galeristas los que manejan esas frases cortas para mover las piezas...

CRP - Últimamente ando leyendo bastante sobre lo que se ha llamado "el giro ontológico": resumiendo, parece que la filosofía occidental está re-descubriendo que la ontología puede y debe (si queremos sobrevivir) ser una forma de conocimiento, pero me parece que todo eso que la filosofía occidental está re-descubriendo ahora nunca fue olvidado por artistas como tú... por ejemplo, la ontología objetual (que es un movimiento filosófico que se inscribe dentro de la ola que se ha dado por llamar realismo especulativo, que es a su vez una especie de materialismo trascendental) plantea en términos filosóficos una reivindicación del "objeto" en términos existenciales: no hay sujetos, todo son objetos, dentro de objetos, dentro de objetos, encadenados de forma misteriosa y causal... sin un objeto superior, digamos, sin un dios. Hay una cierta lectura ecológica que subyace que, me parece no es para nada ajena a tu producción. Y, sin embargo, estoy segura de que tú no has necesitado leer a estos intelectuales para llegar a conclusiones parecidas. ¿Crees que estos conocimientos que supuestamente "están volviendo" son en realidad formas de ver el mundo que tienen bastante que ver con la operación existencial que es ser artista en el mundo?

MG - Sí, ese tipo de preguntas yo me las formulo, supongo que porque fui formada como creyente... además tengo una tendencia al idealismo.

CRP - ¿Sí? Yo veo esa espiritualidad en tu trabajo, pero por algún motivo no veo que esté reñida con el materialismo...

MG - Sí, claro, vivimos en un mundo material, pero también toda esa materia tiene campos de resonancia, o campos magnéticos, de impacto sobre nuestra existencia que a veces discernimos y a veces no. Ese es mi campo de estudio... Todo eso que es más visible, y lo más sutil e invisible, y que nos afecta, y que también afecta a nuestra capacidad de entender, e influye sobre nuestra capacidad de poder hacer osmosis o no con los sujetos o las cosas que nos rodean. Y por sujetos... sí, hablo de otros humanos. Yo estoy segura que hay conformaciones culturales que tienen impacto colectivo, que son de origen humano, y que pueden generar campos de euforia o de pánico.

CRP - ¿Como la ideología?

MG - Sí. O un gran concierto de rock. Y son campos de emociones que nos pueden afectar sin que nos demos cuenta. Claro que también hay cosas ligadas a la naturaleza, como por ejemplo los cambios de la luna, o el acercamiento de un meteorito, o una inundación, o huracán. El huracán no tiene un sujeto, pero nos afecta a todos en distintos modos. A la zona de Houston la afecta, pero a la colección Menil de arte que está en Houston también y por lo tanto también al artista cuya obra se ve afectada, por ejemplo.

CRP - Eso es pensamiento en red, pensamiento mágico, pan-teísta: ver el mundo como un todo interconectado.

MG - Sí, está todo interconectado. ¿Eso significa que es mágico? Para mí no queda muy claro que sea mágico. Para mí estamos en una época distinta. Tenemos herramientas para discernir en esa red.

CRP - Herramientas epistemológicas... que sirvieron para dejar de lado la ontología occidental...

MG - Claro. Pero yo lo que pienso es que ahora, con esa capacidad de análisis, podemos ver la red de otra manera. Si logramos ver la red de nuevo esas herramientas nos pueden ayudar a transformarnos.

CRP - Y como artista; ¿sientes que el alejamiento del pensamiento occidental de la ontología en aras de la epistemología ha repercutido en cómo el arte se percibe?

MG - A mí me interesa generar experiencias que generen co-

nocimientos, en el campo de la red. Y es algo arduo... por ejemplo estoy desarrollando una obra, *Cadena de sentidos* (2017), que tiene que ver con el intento de salir de la repetición. El infierno es como una repetición, como una repetición sin valor inteligible, sin agencia, sin experimentación. La repetición automática de cualquier cosa, sobre todo de los mecanismos emocionales, es infernal. Para salir de la repetición, para experimentar, me sirve mucho tratar de comprender como se siente el mundo. La cadena de sentidos es un comentario y a la vez una puesta en escena sobre lo que entendemos como sentidos, que normalmente te dicen que son cinco. Rudolf Steiner, agregó que tenemos doce sentidos, a los que él denominó sentidos vitales. Desarrollé esa pieza trabajando con los colegas en una exposición y logramos detectar o argumentar 38 sentidos, incluidos los detectados por Steiner. Por un lado, está el conocimiento, por otro la experiencia. Pero hay un gozne, que son los sentidos: sentido es una palabra multi-referencial que liga el campo ontológico con el campo epistemológico. Ahí – en ese espacio – es donde a mí me interesa ahondar.

CRP - ¿Este ahondar en este universo conector, donde se solapan ontología y epistemología, está en movimiento perpetuo? ¿Te obliga a experimentar? Me acabo de acordar que comparas la experimentación con el exilio... ¿podrías hablar un poco más de esto?

MG - Bueno, ese texto al que haces referencia sobre la experimentación, está escrito y publicado en 1983 cuando yo estudiaba arte en Suiza. Eso fue la época de la dictadura en Argentina. Uno de los referentes de la cita es la situación política es decir tener que irme de Argentina para estudiar arte era si, una suerte de exilio. Y otro sentido es el exilio existencial sirve para experimentar, para abandonar la línea de juego del sujeto pre-establecido, o abandonar el camino pre-trazado para investigar en un área desconocida. Es también salir del perímetro, en cierto sentido es salir de la frontera conocida. Experimentar así es la capacidad de estar en el mundo no al margen sino en un formato de presente vital y creativo y compartiendo. Es como estar haciendo el mundo en el presente.

CRP - ¿Y qué impacto crees que ha tenido en tu carrera el salirte todo el rato de ese perímetro?

MG - A mí eso me sale natural. Pero es difícil para mis pares y colegas reconocirme, en cuanto a la trayectoria.

CRP - Porque eres una artista mutante...

MG - Mutante, sí... a la larga se reconoce como un trabajo mutante, y se reconoce bien. Pero ha sido bueno poder llegar hasta acá viva y activa, poder sostener 36 años de trabajo en

el arte, porque entonces se reconoce que hay muchas obsesiones que vuelven, dentro del formato que se reconoce como "obra de arte".

CRP - Te quería preguntar por este tema de los formatos, por las formas... te quiero hacer varias preguntas sobre tu relación con la tierra. En los versos que le dedica Gustavo Buntinx a tu obra dice: "Significar la Tierra es también incorporarla. Hacer cuerpo vivo de ella". Habla de "Otra antropofagia otra", dice que "devorar la Tierra es también metabolizarla. Tornarla energía propia. O envenenarse en ella. Darle humana experiencia, mensura humana". La lección de geografía se vuelve lección de anatomía y viceversa. En el texto de Santiago García Navarro se remite a un escrito tuyo en el que comparas tu cuerpo con "el cuerpo de la Patagonia". Hay una analogía entre tu cuerpo y la tierra...

MG - Voy a intentar responder. Tengo imágenes que pueden servir. Cuando era adolescente yo intentaba ser una con la tierra. Hubo un amanecer específico en el sur de la Patagonia, sobre una roca, antes del alba... y estaba yo en una meditación profunda, y me sacó de ese estado un tero. Un tero es un pájaro que tiene un graznido muy duro, amenazador y vuela rasante. Puede generar pánico. Mi meditación sobre la unión con el mundo estaba en cierto modo idealizada, y el sentido hizo una irrupción. Se hizo como un corte tajante en el curso del espacio y el tiempo que yo estaba vivenciando. Ese corte puso en escena una nueva realidad, muy concreta, mi cuerpo vivo y el cuerpo volando del tero y el control del espacio físico con el sonido. Volvemos al gozne de los sentidos del que hemos hablado. Otra vez, cuando estudiaba arte en Ginebra solía tomar apuntes, dibujaba en unas libretitas muy chiquitas, en la vía pública; también en el tranvía, y un día estaba dibujando la mano de una señora, que, al ser invierno, estaba enfundada en su guante. En esa época yo estaba tomando aulas de dibujo académico y de anatomía, entonces yo dibujaba, como un renacentista, el guante, la mano con piel, y el hueso; todas las capas. Y la señora se ve que me miraba. Y antes de bajarse, se corrió el guante, como para hacerme ver: abajo del guante había una mano de metal articulada. Otro momento en el que, en esa osmosis, algunas cosas funcionaron pero otras fallaron...

CRP - Entiendo. Y ya que estamos hablando de este tema... hablemos de la incomodidad que produce tu obra. Porque estéticamente, tu obra puede resultar bastante incómoda e incoherente a primera vista. En su texto sobre los Ejercicios terrestres, García Navarro hace hincapié en los efectos devastadores que producían a veces estas obras sobre el público, un poco como la mano metálica, que irrumpe inesperadamente... en ese sentido tu preocupación con la ecología en términos estéticos, pero nada idealizados...

MG - Lo escatológico tiene que ver con nuestro fin último. Y también tiene que ver con lo que el cuerpo rechaza. Lo escatológico desarma emocionalmente, por supuesto, porque tiene que ver con esa situación de transformarse en algo completamente otro: y por lo tanto nos resulta bastante intolerable. Yo por ejemplo me pregunto hoy, acerca de qué sintió la señora en el tranvía cuando ella vio que le dibujaba una mano, pero ella sabía que no tenía mano. Yo me quedé en un estado de shock profundo... pero ella, no lo sé.... La obra de arte, en el mejor de los casos, nos puede dar herramientas "abreactivas", como diría Joseph Beuys... que hacen aparecer cosas, visiones, sueños, emociones, sentimientos, cuya posibilidad puede ser de hacer ver, o de entender. Son eventos o cosas que hacen surgir sentidos, o sentidos que surgen antes de la aparición de eventos o de cosas ... no sé si se relaciona con la aparición Heideggeriana, pero creo que va por ese lado. No sé con certeza tampoco, pero si me interesa ese poder ver y la incerteza que causa y luego el poder sostener lo incierto, la incerteza. Buntinx habla de lo escatológico como en un sentido último, pero también como de estar siendo en eso, dentro de eso... y Santiago García Navarro trabaja más sobre el sentido político de la finalidad en las obras de arte.

CRP - Vale, y ahora que has mencionado esto... García Navarro plantea una relación entre estética y política al hablar de "políticas de la estesia" en relación a tu trabajo. Viene a decir que estéticamente trabajas para y por un re-aprendizaje del sentir con los otros, contribuyendo a "la construcción de un cuerpo común". Valeria Balut dice que tu saber "concibe que cada elemento se compone de materia, alma y espíritu, al igual que todos los seres están ligados en una red energética, enmarañada de entrecruzamientos". Por ejemplo, tu interés por el Feng Shui tiene que ver con este mundo en red, aunque la mayor parte de la gente cree que es una "simple" técnica para decorar su casa... pero la decoración también ha sido infravalorada, como lo ha sido la estética, por ser "superficial". La estética es, en tu caso, una ecológica?

MG - Me gustaría participar en echar más luz, o más entendimiento, discernimiento, sobre estas relaciones. Mientras yo mantenga la curiosidad, y tenga energía para lanzarme a investigar lo que no entiendo, prefiero siempre compartirlo. El campo de la educación artística, es una muy buena arena para hacer esto, mientras te dejen. La obra de arte en sus múltiples manifestaciones también puede serlo. Aunque durante mucho tiempo fue más una cuestión de ver de qué iba mi trabajo, pero eso lleva tiempo: tengo que hacer para ver... y eso significa tiempo y una acumulación retrospectiva de hechos y de acciones. En mi juventud – quizás porque había menos experiencias acumuladas –, eran menos sofisticados o más brutales los acercamientos al problema o a las preguntas, al "shock": o a la producción o fabricación de una obra, como más difíciles de poner en obra o en trabajos que fueran útiles en un sentido

conectivo o colectivo... Mi interés por el Feng Shui viene de mi interés por la conectividad en términos de percepción y sensibilidad. Tal y como yo lo entiendo, se conecta con la vida y la sobre-vida de ciertas formas culturales. Entendiendo que el decoro es una forma o un formateo cultural también, y que la manera y el lugar en que vivimos, o en que construimos las instituciones colectivas, nos marca. Lo mismo resulta para el mundo físico, cultural-natural, humano... El Feng Shui, lo mismo que la arquitectura, el urbanismo, el paisajismo, o la geografía, me interesan en la medida también en que se pueden leer como formas y relacionar entre sí y con campos de sensaciones que también son políticos. Con campos de sensaciones que tienen que ver con la belleza, la armonía, o la ausencia de estos últimos. Un problema que se plantea hoy en día en el arte contemporáneo, en tanto que campo epistemológico o intelectual, es que se suele hacer la pregunta política a partir de un análisis marxista que se reduce a una polaridad: Son dos polos, y un polo debe derrotar al otro. Pensando que el polo que debe vencer es el ideal trotskista, que obviamente no tuvo nada que ver con el estalinismo ni con lo que quedó de Rusia... no hemos logrado superar esa espantosa sensación de que abajo del guante hay una mano de metal dura, en lugar de la mano ideal. Eso es lo que nos tiene a todos pasmados... y no lo sabemos resolver. El Feng Shui por otro lado, es una herramienta para analizar la fuerza energética y magnética de los elementos inanimados y de los elementos animados, y sus relaciones, y sus cambios, y tiene muchísimas variables. Por eso creo que la tradición de un conocimiento como el Feng Shui es revolucionario en un sentido sutil, y por eso nos sirve como instrumento para entender, o interpretar, la revolución mucho más allá de una polaridad.

CRP - ¿Una revolución curativa? ¿Terapéutica?

MG - A mí me interesa la armonía, la belleza, pero no sé si me atrevo a decir "la cura". Porque, como la vida, es cambio... por ejemplo, de la muerte no hay cura. La cura propone un futuro perfecto. Y no sé si eso existe... pero si me interesa examinar fenómenos que afectaron en el pasado, y que pueden afectar en el futuro. O discernir si hay momentos en los que se dan intercambios más ricos y creativos, y otros en los que esos intercambios son más automáticos o destructivos. Pienso que sí, que existe la posibilidad de salir del infierno de lo automático en términos de la sensibilidad, pero yo no creo que haya cura. La salida del automático no sería una cura, sino otra forma de existencia.

CRP - Dices que te interesan la armonía y la belleza, pero muchas de tus obras son muy poco harmónicas y bellas, más bien monstruosas. Por ejemplo, tus planetas, que son como "objetos de furia", como el vudú.

MG - Ah, ¿Los Mundus? Mundo es lo opuesto a in-mundo, es-

tamos de nuevo con el tema de lo escatológico, o de lo que no queremos aprehender. Esas esculturas son fascinantes. No los hice yo, los Mundus, los hizo un soguero; son resultado de un trabajo en colaboración, que también me interesa mucho. A mí me fascinan como objeto de contemplación; y se convirtieron en obra de arte. Se parecen a pelotas de fútbol viejas. En ese sentido representan una cierta capacidad de sobrevivir. En la experiencia abreactiva del arte hay un momento en que aparece una experiencia, más o menos inconsciente, que es lo que estoy denominando belleza, aunque el objeto no sea formalmente bello. Es esa movilización que me interesa.

CRP - Vale, sigamos este movimiento. Lygia Clark, que también trabajaba con esta experiencia abreactiva como tu la has llamado, tiene este trabajo con el símbolo del infinito que me parece que puede resonar con tu obra, donde hay una recurrencia de los lazos, del símbolo del infinito, de los ochos que se suceden encadenados... tiene algo de esto que ver con el concepto de "realidad-vida" de esta artista, que equiparaba el proceso a la vida misma y decía. En este sentido, ¿el arte es vida?

MG - Quizás. Soy muy mental, así que tengo una tendencia a entender el arte como una arena de investigación y despliegue. El arte como un lugar de intercambio, como lenguaje, como parte de la comunicación y sí, es parte de la vida. La espiral en ochos: no son infinitos en el infierno, sino en el espacio y el tiempo, como un fractal que se repite con diferencias. Nunca es el mismo. A diferencia de una cinta de Moebius, que es fija o inmutable. Como lo que sucede en *Caminhando* (1963), esa obra de Lygia Clark adonde ella propone a otros participantes, que corten por el medio e indefinidamente, hasta donde puedan, un papel organizado en forma de cinta de moebius. La experiencia de hacer el *Caminhando* nunca es la misma, porque cada vez es el papel y la tijera y la mano son distintos... Me parece que esa obra de Lygia, esa experiencia, es una maravilla, y por eso la he propuesto también en su homenaje y en agradecimiento, en clases.

CRP - En "algunos apuntes sobre mi trabajo" hablas de mantener la puerta abierta a "la dulzura de la incertidumbre"... últimamente estuve leyendo a una filósofa llamada Jane Bennett que dice que los materialistas vibrantes (su libro se llama *Vibrant matter*) tratan de desarrollar una capacidad para la ingenuidad... ¿Tiene ese aspecto "naif" de tus obras algo que ver con esto quizás? ¿Con esta cabida para la incertidumbre?

MG - Cuando escribí eso, sobre la incertidumbre, no lo entendí como ingenuidad. Según yo entiendo la ingenuidad tendría que ver con no tener en cuenta la complejidad, o la maldad o el desorden posible en una situación. A la incertidumbre la pienso como una forma de producir una versatilidad que permite a la persona entrar por alguno de los referentes del

trabajo: como tirar un ancla y encontrar elementos comprensibles en alguna parte de la presentación. Como improviso mucho y a menudo me meto a trabajar con tecnologías que desconozco, en cada experimento artístico, en ese desconocimiento que antecede a la experiencia, tengo que vérmelas con sensaciones nuevas. Así mantengo una improvisación formal. En mi caso se puede leer como error, o como imperfección, como algo no finalizado académicamente. Yo tengo la tendencia a ponerme en situaciones en las que no sé qué va a salir, aunque el fondo, lo que subyace, es el querer entender. Y me gusta que la obra conserve esta incertidumbre.

CRP - Queda sólo la peor pregunta: ¿Qué es un artista?

MG - Me gusta decir que el artista es a la sociedad lo que el gusano es a la tierra. Me parece que sirve para oxigenar el espacio social: no lo ves, pero está trabajando...

6.5 – ENTREVISTA A REGINA DE MIGUEL

Claudia Rodríguez-Ponga - ¿Cuál es el discurso, la coartada narrativa o conceptual con la que tu obra es expuesta y vendida generalmente?

Regina de Miguel - Bueno... la cuestión de la venta hay que olvidarla, porque desde hace años no existe. Yo trabajo con una galería, que sabes que es una de las mejores de España, pero, como me dijo una vez Agustín Pérez Rubio en Argentina: "Nena, tú eres capital simbólico". Quizás no todos los artistas se meten en los líos en los que me meto yo, aunque no quiero decir que su obra sea más cómoda. No sé qué decirte... simplemente soy una persona muy curiosa...

CRP - ¿Y los curadores cuando hablan de tu trabajo?

RM - Quien mejor me conoce es Sonia Fernández Pan. A mí me gusta definirme como investigadora.... uso una expresión: "enlazadora de mundos". Tiendo a enlazar aspectos de la realidad "poco cotizados", pero que, arañando, revelan conexiones insólitas que acaban sacando a la luz una verdad no sospechada. Trabajo con esta cuestión de lo que permanece invisibilizado, pero no de forma inocente: cuestiones espinosas que "se tapan" con lenguaje científicista, con artefactos culturales, representaciones geo-políticas... cada vez estoy haciendo más trabajo de campo, metiéndome mucho con etnografía... y trato de no permanecer estancada en formatos que conozco, aunque es cierto que en los últimos años tiene más protagonismo el formato audio-visual, pero he procurado acercarme al texto, a la poesía, a la música...

CRP - Y también tienes una forma muy "multidisciplinar" de resolver formalmente tus exposiciones, ¿no? Esa puesta en escena, esos objetos... lidias con impresión en 3D, software que convierte sonido en señales lumínicas...

RM - Sí, es una escenografía, algo muy teatral, y siempre me pongo el reto aprender. Es una inercia un poco agotadora a veces, pero me parece importante que sea el motor de la creación. Insisto en ser una diletante... me adentro en imaginarios que desconozco, no en plan sinvergüenza, sino porque considero que no tengo que ser una experta para sentirme interesada en la astrobiología, por ejemplo.

CRP - Eso lo dice Jim Jarmusch de sí mismo. Te voy a buscar esa entrevista. Él dice que es un diletante.

RM - Pues fíjate que cuando dije eso este verano en el CA2M en las sesiones de la imagen, la gente se quedó muy sorprendida, como también se quedaron muy sorprendidos porque pensaban que yo iba a ser... muy dura. Me decían que daba la sensación, leyéndome, viendo mis obras, de que sería mucho más fría, difícil. Se sorprendían de que fuese afectuosa, de que le diera ese valor afectivo a lo que tejo. Pero tiene sentido, porque ten-

go que buscar alianzas constantemente, con gente de contextos muy alejados, generar equipos de mucha confianza... ese ha sido un aprendizaje muy importante: salir de la burbuja del artista que trabaja muy solo – que también hay que tener valor, eh – y convertirme en una agente que se inventa estrategias para conectar cosas. Bueno, más o menos...

CRP – Entonces, ¿dirías que tu trabajo no suele catalogarse, que es muy difícil reducirlo a una frasecita, o a un párrafo?

RM - A ver, me resisto. Mi trabajo se resiste. La gente que hace eso lo hace porque en general no conoce bien el trabajo, porque han visto solo una obra, por ejemplo. En ese sentido mi trabajo funciona mal en ferias, y es imposible que se venda rápido. De pronto pueden salir proyectos a largo plazo: un encargo de una fundación, una residencia en algún lugar, algún curador/a que se interese por una pieza para una exposición. Pero al coleccionista le tienes que contar una cosa muy rápida, y yo para eso no funciono. Además opongo una resistencia deliberada a esta reducción del discurso. Me da la gana de ser exigente. Si la gente no sabe lo que significa una cosa que la busque en la wikipedia. Yo tampoco soy una experta en nada, y eso no me impide adentrarme en mundos ajenos, informarme.

CRP - Me parece que tiene que ver un poco con como trabajas con el "género documental", que luego resulta no ser documental, o no en el sentido en que estamos acostumbrados a entender "el documento". Tus películas empiezan como documentales y van revelando toda una serie de asociaciones, todo un universo causal que no es solo discursivo, sino que tiene una dimensión estética... la gente empieza a ver "un documental" y cuando se dan cuenta no saben dónde están.

RM - Hablar de géneros me parece esencialista y reduccionista: mi mente no funciona de esa manera. Tengo grandes amigos documentalistas, y video-artistas, aunque tampoco me gusta el término. Si haces video-arte se supone que debes hacer algo corto, tiene que ser un gesto poético... se encasillan las cosas muy fácilmente. Y por otra parte, cuando se tratan determinadas temáticas políticas o históricas, hay mucho miedo a introducir ficción. Hay un recelo, porque para algunas personas ficción significa frivolidad. Y si usas los recursos del arte, las capas estéticas, desconfían del trabajo, porque la estética también se percibe como algo frívolo. Yo lo que pienso es que ese planteamiento no solo es muy pobre, sino que viene de un prejuicio muy grande...

CRP - Flusser tiene un ensayo sobre la ciencia ficción en el que dice que la ficción es totalmente necesaria para la ciencia... que en ese sentido la ciencia es una forma de ciencia ficción.

RM - Totalmente. Y también hay que llamar la atención sobre todo el sub-texto político de la ciencia... por ejemplo todas las

investigaciones que no se financian porque no hay un interés privado que las sustente; porque quizás su trasfondo ideológico es subversivo, como en el caso de Lynn Margulis, que por eso me interesa tanto. Pero te quería hablar de una cosa que me sucedió, bastante espinosa, que no tengo resuelta a nivel personal. Fui invitada hace poco a unas jornadas que se produjeron en Bilbao, donde el grueso fuerte de las ponentes eran mujeres queer. La cuota de heteros era mínima, creo que yo era la única blanca hetero, además con residencia en un país del norte. Ellas reivindican la rabia como parte de su proceso de empoderamiento, y la verdad es que, aunque yo me siento cercana a eso, es muy fácil caer de nuevo en el divide y vencerás, y repetir discursos esencializadores. El caso es que me convertí en el enemigo número uno... viví una situación muy difícil en relación a la película que rodé en Chile, Una historia nunca contada desde abajo. Sin haber visto la película me acusaron de hacer extractivismo ideológico en beneficio del mundo del arte euro-blanco... me intentaron poner el ejemplo de Patricio Guzmán, que yo admiro profundamente. Y de hecho *Nostalgia de la luz*, de Guzmán, es un caso en el que la poesía y el pensamiento especulativo se infiltran en una narrativa muy dura sobre desapariciones forzadas. Bueno, pues me llegaron a decir que esto de utilizar imaginarios virtuales, que tanta sofisticación estética, que esa producción tan impecable... que no, que no podía ser.

CRP - Es decir, te estaban acusando de esteta.

RM - Sí, sí, evidentemente. Y esto a partir de unos stills de la película en mi presentación. Algunas habían visto el trailer, pero nadie había dedicado una hora y media a ver la película.

CRP - ¿Y cómo le explicarías a esas personas que la estética puede ser política, o que tiene una dimensión política?

RM - Existen todavía unos prejuicios enormes entre grupos que hacen un trabajo de activismo vinculado a lo que llaman "cultura de base"... en fin, supongo que ellos sienten que el resto de la gente que trabaja en cultura estamos cegados: nos acusan de tener éxito... pero, ¿éxito?, ¿en serio? Si te dedicas a esto ya sabes que tu campo es muy limitado... o te acusan de querer ganar dinero cuando todos sabemos que con esto nadie gana dinero. Es muy absurdo que te traten con ese paternalismo. O bien eres una malvada que está aquí intentando aprovecharse de los relatos ajenos, o eres una ingenua a la que no se le ha caído la venda de los ojos y sigue un poco deslumbrada con el mundo del arte, cuando lo que tienes que hacer es salirte de ahí y empezar a luchar de verdad...

CRP - Claro, porque el arte es inútil. Una pijada inútil.

RM - Justo... ser artista, tener galería... pero ojo, porque yo no vendo fotos de manteros vendiendo en la calle, por ejemplo, y

hay gente que considera eso arte político. Elijo otras estrategias. Y me niego a acomplejarme por tener unos conocimientos que me gusta poner en práctica. Aunque es verdad que soy bastante amateur en muchos sentidos, y a veces cuando me meto a hacer una cosa no sé muy bien cómo las haremos, pero confío en que encontraremos la forma. Sí que es verdad que para mí la estética es importante. No tengo nada en contra de la belleza, y se puede encontrar la belleza en lo más terrible, doloroso... esa visión positivista de lo que la belleza es me parece, una vez más, muy esencialista, reduccionista.

CRP - A mí me gusta mucho la visión estética de Timothy Morton, que define la estética como causal, y cualquier fenómeno causal como estético. Un gusano saliendo de la tierra, alguien cortando madera, por ejemplo. Una estética que va mucho más allá del arte pero que en el arte tiene un lugar. Pero la estética no se entiende así, se entiende como una distracción, no como algo que nos pueda conectar con una "ecológica" del mundo.

RM - Sí, sí, sí, evidentemente. Hay determinadas cuestiones de ritmo, de composición, que son muy intuitivas, que no calculo, pero que me doy cuenta que son muy propias de mí. Y conforme voy acumulando trabajos veo que se producen coincidencias, que creo tienen que ver con cómo percibo la vida. Luego hay decisiones más calculadas, como introducir representaciones de universos virtuales o replicas, desdoblamientos... a ver, no es un capricho, es que estas son las estéticas con las que estamos creciendo. ¿Qué es más real? ¿Una imagen que representa una escalera de tu casa o la representación gráfica de esa escalera en un software específico? En la segunda representación, de alguna manera, entiendo que eso no es, literalmente, la realidad; o lo es pero no lo es, y por eso también me resulta inquietante y me hace reflexionar sobre esa tensión. Es una forma de pensar las nuevas representaciones del mundo que me parece totalmente pertinente. ¿Y por qué no mezclarlas con otras representaciones de lo real? A fin de cuentas, están ya mezcladas. ¿Por qué no generar esas contraposiciones dialécticas? Taussig habla de magia contra magia. La magia contra-atacando a la magia. En realidad, ese es el origen de la magia... en el posfacio de *Museo de la cocaína*, Taussig habla de que todo ese libro suyo es un hechizo... y, si te digo la verdad, cuando me piden explicaciones últimas... pienso que no está del todo bien desvelar todos los secretos. No hay que desvelar el conocimiento del conocimiento, la receta o fórmula del hechizo.

CRP - Te quería preguntar sobre la cuestión del viaje en tu trabajo. El viaje como ritual iniciático, en tu caso asociado a la investigación que, a su vez, tiene forma de viaje. Creo que también el papel del sonido, y en concreto la voz, tiene que ver con este asunto. La narración sonora se convierte en una especie de hilo, como el que le dio Ariadna a Teseo en el laberinto... lo que me recuerda al slogan del Museum of Jurassic

Technology, del que sé que ambas somos admiradoras: "The Learner must be led always from familiar objects toward the unfamiliar, guided along, as it were, a chain of flowers into the mysteries of life" (Charles Wilson Peale dixit). Háblame un poco de este viaje entre lo "mítico" y lo "real".

RM - Con la cuestión del viaje creo que puedo trazar más o menos la genealogía. A mí me pasó que ya en el inicio de mi carrera empecé pintando mapas, cartografías y arquitecturas pero en desplazamiento, como elevadas. Eran imágenes bastante surrealistas. Pero claro, trabajaba encerrada en el estudio, muy sola. Empecé a trabajar con collage digital, a trabajar con nuevos imaginarios del espacio; en ese momento Google Maps y todos esos sistemas de geo-localización eran muy nuevos y estaban poco explorados, y me empecé a interesar por ellos, pensando en el tema del desplazamiento in-móvil. Pero cada vez la necesidad de un desplazamiento geográfico se hizo más grande. Fue el momento también en el que abandoné España... los primeros viajes que hice, sobre todo el primero, fue muy contemplativo. Me había obsesionado con un lago que aparecía y desaparecía en Eslovenia, y para mí eso era como una representación muy elemental de una especie de interfaz en la naturaleza: el lago era como una pantalla. Las grabaciones fueron muy pictóricas, y no había mucho más detrás. Esto estaba conectado con un viaje hacia el centro de la tierra, porque lo que sucede es que el agua del lago en verano se drena hacia unas cuevas: el lago sigue existiendo pero en forma de corriente subterránea. El viaje que hago es, digamos, desde el lago, desde el centro de la tierra, hasta donde nuestros instrumentos científicos nos permiten ver, o percibir. Una especie de axis-mundi. Me fui a una estación de radio-astronomía, en Holanda, que fue mi primer contacto serio con un equipo e institución científica. Claro, ahí entendí que no todo está en los libros: en todo mi trabajo se hace énfasis en la importancia de la experiencia, en que no hay que creer como están los relatos contruidos, porque muchas veces son unilaterales porque provienen de un conocimiento especializado. Lo que se produjo ahí fue un objeto muy mágico: se puso en marcha la antena antigua, con los antiguos trabajadores, ya jubilados, que ya no estaban en modo "productivo" por así decirlo, sino que utilizaron la antena casi de modo recreativo. Ese video en el que un científico le canta un villancico a la Luna; ¿te acuerdas? Lo que hicimos fue registrar el sonido de un agujero negro, de Sagitario A, que está en el centro de la Vía Láctea. Esto luego lo grabamos en un disco de vinilo... que de alguna forma es una analogía divertida con el agujero negro... y que además nos permite jugar con esa imposibilidad de verlo, porque no se puede ver un agujero negro más que con recreaciones virtuales. Así es en realidad como se está investigando a día de hoy en universo: por medio de cálculos que devienen en recreaciones virtuales. Esto luego se fotografió por medio de un microscopio de rebote electrónico, que tampoco es óptico, y que también genera una imagen recreada...

esa ampliación da lugar a un paisaje muy onírico, que puede parecer la superficie de un planeta muy lejano... en fin, a partir de ahí empecé a entender el sentido del desplazamiento real, de trabajar como infiltrada, pedirle a la gente que hagan un pacto de ficción conmigo y se alejen de su rutina utilitaria, y tratar de producir otra clase de conocimiento, mezclando todo lo que supuestamente está al servicio de la ciencia pero re-conduciéndolo y haciendo yo de enlace.

CRP - ¡Tú eres la médium!

RM - Bueno... soy "el link" (risas). Y la relación con el sonido viene ya desde entonces; ya me di cuenta que era un elemento que nunca había considerado, pero que me fascinaba, precisamente porque no tengo ningún conocimiento musical, y empecé a entender que la colaboración con músicos era para mí importante, y a ver que para ellos también resultaba estimulante porque son dos mundos que no suelen ir de la mano... como pasa con la literatura también... porque es interesante notar que los campos de la cultura están también escindidos entre sí.

CRP - Es cierto, y más o menos por eso te iba a preguntar... porque tienes una visión muy abarcadora, cartográfica, del arte, de la experiencia artística, que une a científicos, músicos, teóricos de humanidades, etc. Ya lo dice Sonia Fernández Pan en un texto sobre ti, creo que hablando sobre tu trabajo en Atacama: que eres una artista cartógrafa, en el sentido de que tus mapas no son representaciones geográficas o epistemológicas, sino que suponen la "búsqueda de una actitud general". La cartografía lleva en boga desde Deleuze y Guattari y ha seguido teniendo relevancia teórica de la mano de figuras como Suely Rolnik, pero me da la sensación de que esta forma de producir conocimiento no ha sido incorporada a los ambientes del arte, o quizás no ha sido incorporada en general...

RM - A ver... lo que existe a día de hoy es el circuito este de las residencias, con el problema que supone, claro, que es que el artista aterriza como un ovni en un lugar y como mucho se le comunica con agentes culturales, pero en general no con otros sectores. Y claro, la problematización de contextos específicos requiere de mucho trabajo, y de un trabajo político; eso es ineludible. Mi experiencia más reciente es muy significativa en este sentido. Como te comentaba fui recientemente invitada por el Instituto Goethe a ir, como artista alemana, a Colombia, al Chocó. El Chocó es uno de los lugares más pobres, más aislados y con más violencia del mundo. Es una bomba de relojería que contiene narcotráfico, minas de oro (es el lugar donde se inició la esclavitud en América, con esclavos traídos por los españoles en su búsqueda de "El Dorado"), y un ecosistema amazónico. Y claro, tú puedes elegir, porque hay zonas totalmente paradisíacas, y de hecho la Fundación tiene una cabaña allá que es como un resort de

lujo, verdaderamente espectacular. Y claro, ¿qué han hecho otros artistas alemanes cuando han ganado esta beca? Pues irse de vacaciones. Así que se quedaron muy sorprendidos de que yo me quisiera ir a las minas de oro y que quisiera entrar en contacto con las comunidades mineras. Y el oro... en fin, resumiendo mucho te diré que en este momento veo el oro como el material maligno por excelencia... y luego están los terrenos que ha vendido el gobierno colombiano a empresas extranjeras, por ejemplo canadienses, que han entrado con un extractivismo químico y han causado el envenenamiento de las aguas, mutaciones en los niños... es totalmente dantesco. En fin, que lo que no se puede es ir allí a hacer colonialismo.

CRP - Para ti el viaje tiene un riesgo... tú te colocas en una situación de incertidumbre real.

RM - Esta vez ha sido casi demasiado, porque además me fui sola. No estoy muy orgullosa, me lo he recriminado bastante a la vuelta... pero quiero volver, solo que volveré más preparada, no seré tan temeraria. No es una cuestión de hacerse la mártir. Lo que me parece interesante es explorar arquetipos, y estas zonas que guardan muchos secretos. Los lugares que tienen infinitos relatos no me suelen seducir tanto, están hiper-representados. Pero si tú te metes en Google Maps y buscas los lugares donde he estado solo vas a encontrar un borrón, una mancha... hay ahí una labor de ocultación brutal que tiene que ver con no desvelar la masacre que la minería está produciendo, para no encontrarse de pronto con un laboratorio de coca, o un campamento de paramilitares...

CRP - Viajar a la mancha, al borrón... a mí esto me está recordando mucho a *Stalker* de Tarkovsky, y a los viajes a "la zona"...

RM - Ah sí, es que esa peli la vi de muy jovencita y me dejó muy marcada (risas).

CRP - Sé que eres conocedora de las corrientes de pensamiento llamadas OOO (Object Oriented Ontology) y ANT (Actor-Network Theory), ahora tan en boga. Te quería preguntar, porque mi impresión es que los artistas han manifestado una tendencia atemporal por moverse en estos reinos ontológicos que respetan la agencia de las redes y los "objetos" que conforman el tejido de lo real. En resumen, tengo la sensación de que el arte siempre ha hecho por visibilizar vínculos y solapamientos considerados inauditos, como tú haces.

RM - El artista que no se ha movido en la escena de la autonomía del arte, sino que es consciente de que el objeto de arte es una herramienta, un fetiche en el sentido de conector de realidades, y que opera desde esa perspectiva mágica (y también política, ojo); sí, ese artista yo pienso que sí. Ahora, a mí lo que me preocupa mucho de estas corrientes... mira,

yo hice un acercamiento super-intuitivo. Cuando me di cuenta de que estaba haciendo una cosa, y que esa cosa se estaba poniendo por escrito, me llevé una gran sorpresa. Y cuando Godofredo Pereira me invitó a escribir en un libro que editó llamado *Savage objects*, vi el resultado final y me dije "¡ah que bien, ha quedado muy bien!", y ahí quedó la cosa. El caso es que el otro día ordenando aparece por ahí el libro y veo que estoy con Taussig, con Graham Harman, Martin Holbraad y un montón de autores que estaban elaborando estas teorías, o que están en su base. Pero nunca fui muy consciente de esto, y claro que es estupendo porque significa que se están moviendo las cosas, que muchas personas estamos empezando a vibrar juntas... pero me preocupa cuando se empiezan a hacer adaptaciones ilustrativas...

CRP - ¡Justo! Gracias.

RM - Hay muchos artistas de mi generación y más jóvenes que han empezado a hacer "ejercicios" sobre este "tema"; y ponen una cita de fulanito y entran en una corriente legitimadora X. Y para mí, ahí ya apaga y vámonos. En general, lo detecto en seguida, aunque aún habrá quien me la dé con queso... pero lo veo mucho. Y además esta actitud implica una falta de espíritu crítico tremenda, porque la idea es justamente NO trabajar con lo que te dan previamente masticado. Y otra cuestión que me preocupa en relación a esto: no caer de nuevo en lo del buen salvaje, como me decía Pedro Cesarino cuando estuve en Brasil. No tirar de pronto de Viveiros de Castro (el "aliado oscuro" de Latour y Haraway) como si no hubiera un mañana... aunque, si te digo la verdad, me gusta más que todos los hijos latourianos, que me parecen más domesticados... pero es un problema, porque no nos podemos convertir en Gauguin... hay que ir con pies de plomo...

CRP - Sí, te entiendo. Yo en la tesis he asumido que no me quedaba más remedio que trabajar obviando cualquier referencia al pensamiento indígena, ni siquiera a Viveiros de Castro, exactamente para no caer en esto, aunque es un contexto académico así que es un pelín diferente, porque ahí sí puedes arder en la hoguera...

RM - Si pudiéramos hablar con la propiedad de quién pertenece... que como te digo es un conflicto que no tengo resuelto, porque luego pienso: ¿y por qué soy yo menos del sur? Porque es muy jodido haber nacido en la época en la que yo he nacido en el sur de Europa, con todo lo que ha presionado el norte para que nos fuéramos a la mierda... con los políticos tan corruptos que hemos tenido. Realmente esa línea divisoria... yo con lo que definitivamente no siento pertenencia es con el contexto alemán, pero en fin, en un momento tan conflictivo en nuestro país he necesitado más protección, motivo por el que vivo allí, a pesar de que no dejo de sentir el vínculo como precario, temporal.

CRP - Cuando se piensa en términos de magia se piensa en "los otros", en "esa cosa" que sucede aún en algunos lugares de América Latina, de África... yo lo que intento decir es: "Cuidado señores, que en Occidente también ha habido y hay magia". En fin, cuando me estaba leyendo Nunca fuimos modernos de Latour, topé con una entrevista del mago Allan Moore en la que decía que después de habernos pasado siglos dividiendo el mundo en áreas de conocimiento (que según él habrían estado originalmente unificadas bajo el paraguas de la magia) era hora de apelar un poco a la síntesis o principio de "coagulación" alquímico que reagrupase todo este conocimiento disperso: artes, magia, ciencia y política, juntos de nuevo. Es decir, lo que haces tú... ¿Qué te parece? ¿Y qué te parece esto de la magia en Occidente?

RM - Reducir las cosas a períodos concretos o geografías concretas me parece muy limitado... al final todo tiene que ver con la especialización de un tipo de conocimiento científico puesto al servicio de un ser humano muy específico, y todo lo que queda al otro lado es peligroso.... pero esto se ha dado en todos los contextos geográficos. Claro que se ha dado más en unos territorios que en otros, por lo menos en la historia reciente. Pero anda que no han estado pasando cosas aquí (en Europa). Recuerdo que a raíz de todo el tema del volcán islandés que entró en erupción, que paró el espacio aéreo y curiosamente coincidió también con el 15M y la acampada en Sol, formamos un colectivo para trabajar acerca de la construcción artificial de Europa. Y es verdad que todo esto era la punta del iceberg de la disconformidad. Yo hice una especie de "timeline sismográfica" que señalaba todas las manifestaciones minoritarias de los últimos tiempos... y era apabullante tomarle el pulso a todos estos movimientos sociales disconformes, reprimidos, invisibilizados. Por eso hay que ir con mucho cuidado. Claro que yo nunca había estado expuesta a nada tan dramático como lo que acabo de vivir en Colombia, pero lo que una no puede hacer es quedarse en que "es una zona muy aislada y oprimida y mira tú que mal", porque lo que hay que pensar es que si eso existe es porque hay y ha habido una voluntad de que eso exista, y hacer las conexiones con los agentes y las agencias involucradas, que van más allá de construcciones geo-políticas.

CRP - Claro, muchas veces se polariza. Europa versus América Latina. Pero primero: Europa no existía como tal. Y segundo: "Europa", antes de joder a América Latina, se jodió "a sí misma", y esas brujas que ardieron en la hoguera eran "minorías étnicas". No se puede simplificar...

RM - Somos incapaces de entendernos entre nosotros... en fin, a mí me hablas de España y salgo corriendo, pero si no somos capaces de hacer paralelismos esto va a ser imposible. Porque de estos lodos estos barroos... tenemos que ser capaces de hacernos espejo.

CRP - En Una historia contada desde abajo surge de forma poderosa la figura de la bruja. Por favor, ¿podrías hablar un poco sobre la relación que estableces entre bruja, mujer, éter y máquina?

RM - Todo comienza porque leyendo la tesis doctoral de Ellen Medina sobre Cybersin me encuentro un pie de página que menciona el discurso en el que Stafford Bier dice que el objetivo de la sala de operaciones es hacer desaparecer a la mujer entre ellos y la máquina. ¡La reflexión es tremenda! Como que se abrió el océano: ¡sin quererlo el tipo había desvelado uno de los grandes secretos ocultos de la humanidad! Porque las que han traducido y descodificado, las que ha tenido el poder de la información y han sido necesarias para la transmisión de tradiciones o genes, hemos sido las mujeres. Imagínate la sensación de poder de este hombre que dice "La tecnología por fin nos va a hacer autónomos; ahora sí que no las vamos a necesitar". La verdad es que no lo he racionalizado nunca porque a veces opero de forma muy intuitiva, pero se puede trazar una analogía entre este tema de la mujer como enlazadora, como medio, como agente comunicante, que logra que las cosas lleguen de un lugar a otro (aunque haya un tipo dirigiendo la operación) y la forma en que las mujeres en otros tiempos fueron las depositarias de un tipo de conocimiento que se convirtió en una amenaza en el momento en el que el hombre decidió ser más afirmativo y ocuparse de este conocimiento... el médico, por ejemplo. Y en fin, el ensañamiento con el cuerpo de la mujer tiene que ver con esto, creo... y a partir de ahí también la relación con los procesos de explotación de la tierra... la violencia no solo se ejerce contra los cuerpos, sino contra los territorios, que de alguna manera también son depositarios de un conocimiento.

CRP - Me hace gracia, porque tú haces este papel de vinculadora. Tu eres esta "sibila" que capta-recibe, descodifica y transfiere la información...

RM - (Risas) Últimamente estoy muy obsesionada con un tema del que habla Taussig: el inconsciente corpóreo. Él dice que en un momento en el que ya los referentes antropocéntricos se están tambaleando (aunque este proceso no es ni mucho menos fulminante) hay que volver otra vez a los mitos fundacionales, aprender del pensamiento medieval, en el sentido de la relación entre micro y macrocosmos, pasar por encima de esta cuestión del sujeto/individuo moderno... que realmente tampoco existe, y esto lo explica muy bien Dorion Sagan, el hijo de Lynn Margulis, cuando habla de que somos comunidades, de que somos un ecosistema; y Rosi Braidotti también lo dice, que somos "Legión". En este momento, establecer estas redes nodales, verlas por todas partes como para re-encantar lo aparentemente inerte, significa cosificarse, sí, pero también percibir cada cosa como una persona hechizada (esto último creo que lo he sacado de una película). Es muy revelador,

en todo este proceso de deshumanizarnos, caer en la cuenta de estas conexiones insólitas.

CRP - En tu película sobre *Decepción*, ¿no decías algo así como que "todo es vida", o me lo he inventado yo?

RM - Creo que más bien la protagonista, que es como una especie de alter ego mío, dice: "Yo siempre estuve viva", y "Soy una mujer que no ha tenido hijos, pero que los tendré dentro de un millón de años"... es una especie de perspectiva animista del ciclo de la vida como algo irreductible. Llevamos acumulada la experiencia de muchas mujeres, de muchas vidas... y no solo pensando en términos de genética clásica, sino en términos de traumas heredados. Yo escribí esto muy inspirada por La pasión según G.H. de Clarice Lispector. Mi personaje dice: "No importa que yo muera, no es eso a lo que yo llamo vida".

CRP - En la tesina que escribí hace mil años en España yo decía que para la bruja todo es vida. Es como lo opuesto al "esto no es una pipa" de Foucault... todo es lo que es. ¿Qué es eso de no ser? Yo no tengo referentes para pensar en lo que no es.

RM - Claro, eso es imposible. Me recuerda a la performance que estoy preparando ahora con Lucrecia Dalt, que es un homenaje a la pieza de John Cage, esta de 4'33". A mí lo que me parece muy raro es la interpretación que se suele hacer de esta pieza de John Cage. Para mí es una puesta en evidencia de que existe un rumor constante entre todas las cosas, da igual que uno haga ruido o no lo haga. Clarice Lispector también lo dice, entre un grano de arena – por minúsculo que sea – y otro – por minúsculo que sea – hay un rumor, que nosotros quizás interpretamos como silencio, pero que es la respiración de la tierra...

CRP - Sí... tanto vacío, tanto vacío y nadie habla de agujeros. Si no es en términos de materialidad, yo no tengo herramientas para pensar en estos asuntos, la verdad.

RM - Claro... y los intersticios, los pliegues...

CRP - Bueno, estamos acabando: te he dejado la peor pregunta para el final, la del tabú: ¿qué es un artista?, o ¿qué es para ti ser artista?

RM - No sé para los demás... pienso que los artistas lo son por muy diferentes motivos. En mi caso, solo me voy respondiendo a eso conforme voy haciendo, viviendo, trabajando. En estos momentos... hemos empezado diciendo que era una enlazadora de mundos, de enlaces insólitos, inesperados – ni yo misma sé muchas veces cómo va a operar aquello –, en eso precisamente está mi quehacer. Creo que lo definiría de esta manera.

CRP - Acabas de definirte de forma bastante parecida a como Manuel Delgado define al mago, espera que busco la cita...

RM - Mira, mientras tanto otra cosa que igual ayuda en la definición: alguien dijo un día, un poco en serio, un poco en broma, "Deberíais desaparecer ya todos los artistas de una vez"; y una amiga respondió que eso era imposible, que podrías hacer desaparecer a unos cuantos, pero surgirían otros mil... y sí, yo creo que el artista es un personaje que tiene la capacidad de mutar, hacer transformación de la propia vida.

6.6 – ENTREVISTA COM YOANN SAURA

Claudia Rodriguez-Ponga - Eu queria começar perguntando qual é o seu discurso, seu álibi, a narrativa oficial com que você defende sua obra. Não sei se você teve essa experiência, essa exigência de ter uma narrativa de um parágrafo que representasse discursivamente sua obra...

Yoann Saura - Sim, sim... Eu acho que como todo artista visual eu tive que fazer isso, tive que colocar frases sobre volumes, apesar de que esculturas são volumes bastante silenciosos, bem mudos. Mas, sim, já escrevi diversos textos tentando clarear certas partes do meu trabalho, mas nem sempre com muita clareza, ainda mais em português, com o qual batalho bastante. Na sua pergunta você relaciona a construção de uma narrativa com a necessidade de defender um trabalho. Mas, na verdade, eu acho que uma obra boa não precisa de sistema de defesa escrita, ela existe e cria seu sentido pela própria presença dela: ataca, desestabiliza, emociona, cria ódio, repulsa ou qualquer outra sensação no espectador.

CRP - E você encontrou alguns termos que ajudaram você a falar de sua obra?

YS - Sim... mas acho que sobretudo por meio das minhas conversas e encontros com outras pessoas. Eu diria que meu trabalho está focado na domesticação, na bestialidade. Numa frase só: trata-se de como segurar a força de um animal. Isso caracteriza meu trabalho atual e o antigo também. Sem eu ter realmente percebido, em trabalhos anteriores eu já estava nesse caminho. Eu me interessei bastante pelo uso de animais para trabalhos associados a formas de vida tradicionais, construindo uma certa ligação com o que a gente chama de cultura da terra... E aí, por extensão, pensando nessas peças que a gente coloca sobre os corpos dos animais para dirigir e usufruir da força deles, eu cheguei a pensar na questão da joia, no uso de peças acima do corpo; daí veio minha série *Lotus*, sobre sapatos de mulher japoneses, que me interessam pelo paralelo entre requinte e sadismo.

CRP - Nesse sentido, você pensa a animalidade além do animal.

YS - Exatamente, sempre na sua relação com o humano.

CRP - Me parece que isso envolve um manejo de energias, de forças. Como por exemplo na sua série intitulada *Tensegrity*, em que as peças de três eixos se sustentam/articulam por meio da tensão dos seus elementos. Essa tensão, que é física nas peças, como você relaciona ela com a tensão entre humano e animal?

YS - Primeiramente, preciso dizer que a tensegridade é um sistema de construção bastante novo, que combina elementos rígidos com elementos em tensão mesmo, com cordas. Quando a corda rompe, a estrutura toda cai, não tem mais escul-

tura. É como uma arma prestes a disparar. A tensão existente nesse sistema de construção desenha um limite extremo de ruptura. O que me interessa é esse momento prévio ao rompimento, essa violência contida.

CRP - Então, de alguma forma, você trabalha com a tensão enquanto matéria.

YS - Exatamente. O que estou esculpindo é a tensão entre os elementos.

CRP - E em relação a essa tensão entre o humano e o animal?

YS - Eu não vejo muita diferença entre o animal adestrado e o humano... Estou pensando no impossível controle de sua própria energia, de seus instintos. Não temos muita diferença em relação a animais adestrados que, de repente, correm pelo impulso do próprio instinto...

CRP - Me parece interessante que não é só essa barreira entre o humano e animal que fica difusa no seu trabalho, também a barreira entre humano e objeto... Entre humano, animal, e objeto. De alguma forma, essas esculturas de madeira, borracha, cordas, se animam com aquela tensão da qual a gente está falando. Elas têm uma certa presença.

YS - Sim, o objeto se transforma numa violência, ele se transforma numa arma... Me lembrei do livro do André Malraux, *La condition humaine*... as esculturas representam uma recusa de agir. É uma força que está ali, mas que é controlada.

CRP - Como a noção antropológica de agência tem a ver com isso que a gente está falando?

YS - Sobre esse assunto da agência, eu confesso que não sabia muito, mas ela é totalmente ligada, para mim, ao livre-arbítrio, que nem nos humanos é tão livre. E os animais também tem alguma forma de livre-arbítrio, claro. Estou pensando agora num cachorro que outro dia resolveu me obedecer sem eu falar nada para ele, mas eu senti como ele obedeceu minha vontade e, ao invés de seguir o instinto dele resolveu fazer outra coisa. Os objetos... eles são elementos de compreensão, eles são colocados lá num campo de forças, em equilíbrio. De alguma forma, são também como o cachorro que obedece a ordem...

CRP - Em relação a essa questão da presença – que me parece estar relacionada com essa energia contida lá na peça –, você pode me falar um pouco sobre as suas divergências (e convergências) com a obra *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman?

YS - Eu adorei ler esse livro do Didi-Huberman, achei uma análise muito rica do minimalismo. (Aliás, eu mesmo tenho

vários trabalhos que se relacionam com a criação de túmulos; esses foram um pouco meus começos na escultura, e continuo trabalhando sobre o assunto.) Mas eu tive dificuldade com algumas coisas que ficaram sem foco no livro... Como escultor, me faltou um olhar mais ligado à fabricação dos volumes. Os minimalistas trabalharam com materiais que não ficam marcados pelo escultor, materiais sem nenhuma informação relativa à maneira de criar um volume, sem esse histórico do “belo traço” ou da “modelagem bem realizada e vibrante” que é uma herança de práticas acadêmicas e históricas na pintura e escultura. São materiais impermeáveis às energias do escultor, por assim dizer. Eu passei da argila para as chapas de plástico, com as que trabalhei uma época, justamente depois de ler o livro de Donal Judd, tentando fugir de um certo sentimentalismo da matéria. Não é sempre que você acaba escolhendo materiais por questões conceituais, muitas vezes é um passeio na floresta, ou um encontro com a cidade, ou uma conversa com um amigo. O encontro com o material é um caminho. Cada material provoca coisas diferentes, eu atravesso o material e o material me atravessa, ele responde. Por exemplo, eu trabalhei fazendo cenários para teatro, esculpindo isopor; quando você trabalha o dia inteiro com argila você termina o dia carregado de uma certa energia, mas um dia inteiro trabalhando com isopor te suga totalmente. Isso é bem claro, o material responde, tem uma amarração entre o escultor e seu material...

CRP - Falando de amarração: às vezes suas esculturas resultam violentas, como se fossem “objetos de fúria e força”, toscos, amarrados, como as estatuetas usadas no vodu. Você vê algum paralelismo formal ou de outro tipo?

YS - Eu diria que talvez uma certa imagem de violência...; mas me sinto mais próximo das cabeças reduzidas, sabe? O vodu é uma religião de origem africana com códigos e rituais claramente estabelecidos. Não busquei nenhuma relação com divindades específicas no meu trabalho, mas tentei sim retratar e expressar uma panóplia de forças nas minhas obras. As cabeças reduzidas têm a ver com o aprisionamento da alma de uma pessoa, o que pode ser comparado com a contenção de alguma energia dentro de um volume esculpido. Essa prática – das cabeças reduzidas – tem a ver com reduzir a cabeça de uma pessoa para que sua alma não saia do corpo.

CRP - É uma forma de domesticar, reter uma força num volume...

YS - Sim...

CRP - A gente falou um pouco sobre o papel do conhecimento tradicional na sua obra, em relação a essa noção de força animal presente nas peças de *Tensegrity*. Como artista francês residente no Brasil, gostaria de saber se você considera que

existem menos “tabus” na relação entre prática artística contemporânea e conhecimento tradicional. E se existem menos “tabus” em geral também, “tabus” de tipo discursivo...

YS - Então, essa pergunta é interessante, mas ao mesmo tempo não é só como escultor que tem tabus... tem aspectos que tem a ver com as relações sociais. Eu sinto que aqui a violência entre as pessoas é mais informal... Nesse sentido, na França, por exemplo, eu sinto que a violência faz mais parte de estruturas claramente marcadas. Por exemplo, eu demorei muito para me afastar de certas estruturas acadêmicas clássicas do século XIX..., porque essas estruturas são mais fortes lá. Outros tabus interessantes que vale mencionar: eu tenho uma formação de encanador, mas em público falo pouco sobre isso, porque apesar de que as noções que adquiri como encanador me servem muito no ateliê, isso não me serve nessa construção pública de mim mesmo como artista. O trabalho manual no Brasil é muito desvalorizado, ligado à escravidão. Eu acho que ser francês e trabalhador manual no Brasil é considerado quase um paradoxo, porque se supõe que os franceses devemos ser intelectuais ou alguma coisa do tipo...

CRP - E, por exemplo, quando você projeta aqueles vídeos junto às esculturas da série *Tensegrity*, em que se mostram as relações tradicionais com animais tal e como se davam na sua região? Estou me referindo a relações que tem a ver com domesticação e sacrifício, mas também com convivência... Como você acha que esse material seria recebido se fosse exposto num contexto europeu?

YS - Como na Europa a gente está passando por um momento em que o politicamente correto tem adquirido uma grande importância, seria muito mal visto. Mas eu acho essencial não ser politicamente correto. O politicamente correto é soterrar a violência, e isso leva a uma explosão. Eu sinto que isso é extremamente perigoso. Tem que ter formas de lidar com a violência, com os animais, mas também entre seres humanos; precisa aceitar, olhar para isso, não simplesmente negar.

CRP - Nós já conversamos sobre o surgimento de um movimento filosófico conhecido como OOO ou “Object Oriented Ontology”. De fato, foi você quem me falou sobre este ramo do realismo especulativo. Tem a ver com reconhecer que os objetos têm um certo poder, e tudo isso faz parte de uma virada ecológica também... Queria falar um pouco com você de animismo, porque me parece que tudo isso que a filosofia ocidental está redescobrimo agora nunca foi esquecido por artistas como você...

YS - Quando eu te falei, eu acabava de descobrir também. Mas como sabia que você estava trabalhando sobre magia, eu sabia que ia te interessar...

CRP - Foi uma dica fantástica, obrigada. Mas, sinto que os artistas que estão sendo associados com a ontologia orientada ao objeto (OOO) são às vezes meio clichê, no sentido de que suas produções – geralmente instalativas, muito espetaculares – misturam elementos biológicos com novas tecnologias, manipulando de modo evidente os sentidos do espectador por meio de recursos climatológicos, por exemplo. Parece que para “comungar” com esta corrente, é preciso misturar caranguejos e bactérias com telas de plasma e cheiros estranhos, o que até certo ponto me parece uma interpretação demasiadamente literal da teoria. Como escultor que se enquadra dentro de uma definição mais “tradicional” de artista (artista-escultor), o que você acha disso?

YS - Eu acho interessante a “object oriented ontology” para repensar a vida anímica da arte, desde um ponto de vista descentralizado do humano... Mas, em relação com o que você está dizendo, me vem à cabeça a pintura chinesa, a tradicional. Pensando por exemplo numa paisagem desta tradição: ela não é feita desde o ponto de vista do artista..., é um retrato poético, sensacional. Para pintar desse jeito, você tem que ser árvore, tem que pintar do ponto de vista de uma pedra. Estou lembrando uma cena de um filme de Wong Kar-Wai, *Chungking Express [Amores Expressos]*, em que o personagem principal pergunta a um lençol porque ele está triste, porque ele chora lá pendurado no varal. Agora este tipo de pensamento está na moda, mas isso sempre existiu... O pensamento ocidental recortou isso. Lembrei agora de uma amiga coreana que estava frustrada fazendo sua tese na França, porque tinha que ter todas aquelas divisórias dos capítulos e subcapítulos. Ela me falava que na Coreia sua tese seria um bloco de texto, e não entendia porque aquela obsessão com quebrar o texto em partes. O artista sempre tem isso..., sempre precisa sair do corpo, ser aquela pedra, ou o material com o qual trabalha... Nem sempre há separação: se pensa em bloco. A gente estava falando sobre tabus... Pois bem, o artista precisa às vezes se utilizar daqueles caminhos que os críticos abrem para eles, se aproveitar, mas o caminho fácil é ser literal: o complexo é criar sensações. Quando eu aprendi a esculpir, eu aprendi a ocultar as estruturas, ao invés de mostrá-las. Ocultando as estruturas às vezes você traz vida para a escultura...

CRP - Como um corpo, né? As vísceras e os ossos precisam estar por dentro... se estão por fora é que tem alguma coisa errada...

YS - Exato, às vezes essa literalidade demonstra uma vontade excessiva de mostrar as estruturas. Às vezes é bom apagar algumas marcas...

CRP - Vamos falar um pouco da produção daquele mistério, então. Num livro intitulado *Realist magic (Magia realista)*, um dos máximos expoentes da OOO, Timothy Morton, diz que a

causalidade é estética. Morton diz que o mistério é um fator crucial da causalidade que não pode ser desprezado, mas que também não pode ser desvelado. A causalidade, diz Morton, vai além do mecânico, ela é misteriosa, e estética... Gostaria de saber se sua leitura da experiência estética tem a ver com esta visão da OOO.

YS - Acabei de te responder, na verdade... faz totalmente parte do trabalho artístico produzir mistério, ocultando as estruturas por baixo do tapete, escondendo os mecanismos que usa numa operação que até certo ponto tem a ver com a mágica. É como a tese que minha amiga coreana queria fazer, apagando todas as marcas, fugindo das divisórias, sem uma estrutura aparente.

CRP - Você sente que o afastamento do pensamento ocidental da ontologia para a epistemologia tem repercutido em como a arte é percebida e discursivizada hoje?

YS - Eu acho que está mudando. A gente teve um olhar excessivamente analítico sobre a arte que acabou matando parte da poesia, ou da magia, dela. Uma obra de arte é muito mais complexa do que o discurso, vai muito além de um análise mecânico. A gente continua tendo isso, mas acho que tem mais alternativas, outras dimensões, linhas de pensamento que começam a lidar com a arte de forma menos acadêmica. A arte não é só mecânica... é mecânica e alguma coisa mais.

CRP - Vou acabar com a pior pergunta: o que é um artista? Ou como se faz um artista? Talvez sejam duas perguntas...

YS - Então vamos com duas respostas: eu gosto da definição do Deleuze, que dizia que um artista é um ser humano que tem vergonha de ser um ser humano. Além disso, o que faz o artista, é, me parece, a vontade de fazer algo, de criar algo... com uma soma de muitos erros, claro. Me parece que a vontade é o motor do artista. Ser artista é aceitar experimentar, errar, mas sempre com aquela vontade que às vezes te engole, como um ogro, um monstro que engole tudo. Eu encontrei isso em vários tipos de artistas, muito diferentes entre si... é um monstro que só se alimenta da tua vontade. E pensando nos artistas que conheço, acho que de fato todo mundo tem isso, não é uma particularidade minha.

6.7 – TEXTOS CURATORIAIS SOBRE DÉBORA BOLSONI

PRA AQUIETAR EXPOSIÇÃO NA ATHENA CONTEMPORÂNEA

*A noite é a brincadeira do dia
O dia é a brincadeira do mar
O mar é a brincadeira da vida
Pra aquietar, pra aquietar*

Luiz Melodia

Num texto da artista intitulado “Pique estátua” em referência à brincadeira infantil também conhecida como “estátua”, Bolsoni descreve “uma cena interrompida em que os objetos, como se fossem corpos munidos de movimento, foram surpreendidos antes de chegarem a seus devidos lugares, ou ainda, antes de chegarem ao lugar para onde se dirigiam”. Enquanto isso acontece, “a artista, à espreita, numa distração medida, deixa que os materiais lhe fujam do controle para poder então surpreendê-los, fazer um corte brusco e inesperado, como que para colher uma amostra do tempo para estudo e análise.”

Na brincadeira à qual se refere Bolsoni, o movimento é tão essencial quanto a quietude. O ganhador é aquele que evita ser visto em movimento, mas que, no entanto, se movimenta (“eppur si muove” que diria Galileu num sussurro diante do tribunal da inquisição que lhe julgava). Quem antes chega é, paradoxalmente, quem mais fica quieto... quem mais se mexe é quem se mexe menos? Estas ideias podem resultar contraditórias, mas elas são recorrentes na metafísica desde antes de Aristoteles, através do qual nos tem chegado a ideia de “motor imóvel”.

O motor imóvel é, em essência, o ato puro: “o que movimenta sem ser movimentado”. Trata-se de uma espécie de deus amoral e sem nenhuma característica antropomorfa. O motor imóvel é a primeira causa, mas não é o criador das coisas, nem mexe nelas com um senso de causalidade dirigida. Este deus aristotélico atrai as coisas colocando-as em movimento do mesmo jeito em que o amado mobiliza ao amante; por meio de uma atração ou força. Não se trata, portanto, de uma operação de natureza mecânica, apesar do que a palavra “motor” possa evocar hoje em dia. No motor imóvel não tem potência, só ato; mas nele o ato não implica movimento. Ao

contrário: *o motor imóvel só pode ser a causa primeira de tudo porque não se movimenta*¹.

É as obras de Bolsoni, aquelas que interrompemos com nossa entrada em cena? Para onde elas vão? O que as movimenta? E se elas não fossem para nenhum lugar? As obras insinuam trajetórias em potência, parecem aquietar-se, deter-se, congelar-se quando olhamos para elas. Mas não será o contrário? E se elas não contivessem a potência de uma trajetória? E se fossem ato puro? Eis o motivo pelo qual estas obras sempre ganham: porque elas não estão brincando do jogo que aparentam brincar. Elas já chegaram ao seu destino porque não iam para nenhum lugar. Como diz Bolsoni nesse mesmo texto que comecei citando “o corte na linha do tempo é apenas uma tática de busca de permanência. Uma tentativa de entrever, na suspensão dos atos, alguma essência inesgotável.”

Como nas paradinhas da música de Luiz Melodia que dá título à exposição, estes cortes no tempo são, na verdade, a chave de qualquer movimento, sua essência inesgotável. A força que gera movimento por força de um fluxo magnético, uma atração. Como a Ilha de Paquetá, imóvel no tempo, atraindo Sônia Braga até ela, dirigindo seus passos. Ou como a famosa “zona proibida” do filme de Tarkovsky atraindo os “stalkers” até sua, sempre indecifrável, área de influência. Não são referências da artista à toa. Ondas, cubos ou cobras deslizantes, caminhos, palavras, rodas, carrinhos... já percebemos que as obras de Bolsoni refletem sobre a natureza do movimento, mas talvez o que se mexe não são as obras e sim a gente, firme e vagorosamente orbitando ao redor delas.

1 “Com efeito, o princípio e o primeiro dos seres é imóvel tanto em si mesmo quanto acidentalmente, mas produz o movimento primeiro eterno e único. E, posto que todo movido é, necessariamente, movido por algo, o primeiro motor é necessariamente imóvel em si”: ARISTOTELES, *Metafísica*, livro 12. interlocución

NO NAMES, BUT NAMES EXPOSIÇÃO NO DRAWING LAB PARIS

La vue glisse le long de l'univers. La main sait que l'objet est habité par le poids, qu'il est lisse ou rugueux, qu'il n'est pas soudé au fond de ciel ou de terre avec lequel il semble faire corps. L'action de la main définit le creux de l'espace et le plein des choses qui l'occupent. Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes que l'homme les connut d'abord. L'espace, il le mesure, non du regard, mais de sa main et de son pas.

Henri Focillon, *Éloge de la main*

(Once there was a hand traced on a wall)

This is a story about the mixed interdisciplinary roots of drawing and sculpture. It is therefore a story of *silhouettes*; of a line scratched onto a rocky wall to trace the presence of a hand, of a beast, of an absent lover. Drawing and sculpture, like in Pliny's story about the origin of drawing, together in this gesture, saluting the paradox of presence/absence. Drawings which are sculptures, sculptures which are drawings. As Henri Focillon said, there isn't one without the other: the eye needs the hand, because it is the hand that knows if an object is heavy, it is the hand that knows if something is concave or convex, full or empty. "Surface, volume, density, gravity, they are not optical phenomena"¹, rightly says Focillon. So this is also a story of drawing as a spacial, tactile, endeavor. The story of picking up a chalk and drawing on a blackboard.

(Once there was a hand traced on a wall, and as it drew itself, it felt the wall)

Bolsini's cardboard gravestones have metamorphosed into stone or cement (all in all, they have been made earthbound) by a splash of paraffin, that all-but-innocent material which Didi-Huberman traced back to votive rituals, to death masks, to flesh. Wax moves, says Didi-Huberman, it is almost alive, it is unstable, it upsets². It is the paraffin that sustains the drawing, and it is the drawing of a *silhouette* on it that turns

the whole thing into a memorial gesture. Finally, it is the sequence and repetition of these *draw-tures* or *sculpt-wings* that turns the whole thing into a graveyard. Bolsini confirmed I wasn't making this up: "My sculpture is related to death, as is sculpture in general", she told me. As Didi-Huberman noted in *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, even the most rigid three-dimensional geometrical lump can trigger this feeling of a humanoid presence.

(Once there was a hand traced on a wall, and as it drew itself, it felt the wall and then fled in surprise, shocked by its own autonomy)

The silhouettes represent objects, but isn't the life of objects also "a strange form of life, kicking through windows, rolling on yards"³? These vibrant, material entities (to quote directly Jane Bennett's work on "*Vibrant Matter*") are activated before us. The "mimesis lesson" is not restricted to humanoid entities; actually, mimesis is more a matter of shapes and memory. A shape which suddenly starts to tremble. Of course, this is agency we are speaking of: the agency of a hand, the agency of objects. What magicians and artists throughout the ages have ached to achieve (and achieved) is now central to a form of contemporary philosophy that reclaims the object as an ontological unity: the world is made of objects, within objects, within objects... and they are all, to a certain degree, autonomous. In the room right beside the main installation, several of Bolsini's tile drawings bring with their landscape motives (a little seagull, a flower) a nostalgic reference to nature. In them, human silhouettes relate to some of her usual object-subjects. Landscape, human figure, and still life converse, but somehow fail to communicate, containing each other, but also leaving each other out.

(Once there was a hand traced on a wall, and as it drew itself, it felt the wall and then fled in surprise, shocked by its own autonomy, and when it turned it saw itself and its absence, on the wall)

In some objects, says Didi-Huberman, loss comes and goes, like objects which have the ability to look convex and then concave⁴. Of course, a sculptress who has long studied the urban environment is devoted to this movement, to this simultaneous "here and there"; this rhetoric of transhumance that Michel de Certeau walks us through in his "pratique du quotidien", a text which Bolsini knows well. What better figure to incarnate this dual presence-of-absence than a *silhouette* drawing? Are these objects being put to rest or are they being

brought to life? Here we see no names, but, of course, there are names, names that hover like a superstition, lined up like in a Borgian library. Again, I did not make this up: Bolsini has been learning from her object-subjects for years now, observing carefully how they contain each other. From libraries, shelves, and books she has taken their ability to exhibit themselves, to be unit and structure at the same time, sculpture and exhibiting device, form and language. Or, in other words, to be names within names within names within names...

(No names, but names)

¹ Focillon, Henri. *Eloge de la main*. p.6

² Wax Flesh

³ Lyrics from Bonnie Prince Billy's song "Strange Form of Life"

⁴ "Neles a perda vai e vem" p.116. "Este volume, diante de nós, estar cheio de um ser semelhante a nós, mas morto". p.38

6.8 – TEXTO SOBRE SARA RAMO: “ONTO-ELOGIO DO BURACO”

SOBRE A EXPOSIÇÃO DE SARA RAMO, PARA *MARCELA E AS OUTRAS*, NA CAPELA MORUMBI

Tem buracos no bolso do arte pelos que foram fugindo pequenas coisas. Delas não ficou mais do que a forma de sua passagem, o túnel que cavaram no mundo antes de sumir. Disse o moleiro de Carlo Ginzburg que o mundo é um queijo e os anjos seus vermes que o atravessam de parte a parte. Buracos em que a vida e sua putrefação dão ao alimento tudo o seu gosto e força. Se pensamos nos buracos como as vias que possibilitam nosso funcionamento não parecerá tão estranho pensar eles como canais escavados por anjos – mensageiros entre dimensões, agentes transformadores.

Os buracos são extremamente úteis para a sobrevivência e, inclusive, única via da vida. Mas apesar do evidente serviço que eles nos fazem, eles inspiram um medo atávico. Jean Pierre Vernant fala de “Kere, essa morte com nome feminino”, o abismo primordial da mitologia grega, que reinava quando o mundo não era mais do que um buraco escuro, sem fundo nem centro. Mas este vazio terrífico, será que ele não está feito também de alguma coisa, como os furinhos do queijo? E se o elemento terrífico do buraco não fosse o vazio senão a vida que ele possibilita/habilita?

Diz Maria Zambrano que a angustia que os primeiros humanos sentiam não tinha nada a ver com o vazio, mas com a sensação de que envolta deles tudo era plenitude. Paradoxalmente, semelhante caos sensorial não permitia aos humanos criar um espaço vital, diz Zambrano. Em palavras de Malevich: “o mundo é como um buraco, mas um buraco cujo corpo não está vazio”. De fato, ele está cheio... cheio e não sabe-se de quê. O espaço – aquele “vazio” tão cobiçado – é então uma conquista trabalhosa, um lugar que se cava no mundo para sobreviver ao “horror vacui” sensorial que supõe estar vivo ou na vida.

Mas a vida é uma ameaça permanente para quem conquistou um espaço. Uma vez que se faz um buraco ele tem tendência a se entulhar ou se encher de ar, de sangue, de água, de poeira, ou, no caso dos olhos, de imagens. Emanada da vida uma espécie de horror ornamental, vegetal ou geométrico: uma fertilidade asfixiante e descontrolada, como um ventre que não para de se encher e esvaziar. O equilíbrio entre este crescimento sem fim chamado vida e o vazio que os humanos precisam para recuperar o fôlego é como pouco delicado. A clareira (onde se constroem as aldeias indígenas) seria talvez um bom exemplo desse equilíbrio. Graças à osmose que os buracos possibilitam eu respiro dentro do mundo e ele dentro de mim:

os buracos são as janelas que fazem uma moradia habitável. Agora bem, deveremos ter cuidado de não converter a casa em janela, ou a clareira num deserto, pois as virtudes do buraco só podem se dar se respeitamos sua natureza: à dos limites.

Seja na carne, na taipa ou na floresta, o buraco faz parte de um corpo, algo que fica evidente nesta instalação de Sara Ramo na Capela Morumbi. A taipa da qual esta feita a Capela -fabricada com barro, ossos de pequenos animais e outros restos orgânicos- fez a artista interagir com a Capela Morumbi enquanto corpo, que, como tal, se encontra adequadamente esburacado. “Os buracos”, disse Ramo numa entrevista que realizou para ARTE1, “eram aquilo com o que eu estava me identificando”. Numa entrevista posterior ela reconheceu aquilo como um “ato falho”, isto é, como “a verdade que disse, mas que não deveria ter sido dita”. Uma verdade que não deve ser dita exatamente porque os buracos são lugares malditos na ontologia ocidental. Os buracos nos lembram que o único vazio que existe é o vazio que nós criamos emulando a alguma divindade (imaginária ou não, essa não é a questão) muito distante dos nossos pobres corpos sensoriais e caóticos. Os seres que saem ou entram dos/nos buracos da Capela são a corporificação desse vazio que não tem nada de vazio. Eles são falos, ou enormes clitoris, fezes, vísceras ou bichos (talvez vermes como os anjos do moleiro de Ginzburg?). Coisas que, em qualquer caso, dão ao buraco uma dimensão de coisa viva, de coisa cheia, de coisa que lida com a vida e a conduz ou lhe oferece abrigo.

Me parece interessante que os buracos e paredes de taipa-carne não tenham sido exploradas nas anteriores intervenções “site-specific” da Capela Morumbi, sendo como são os traços mais característicos deste espaço. Esta omissão diz respeito a um certo tabu de dimensões estéticas. Se os buracos são a “meta” (o “além”) e a “física” da metafísica, isso tem uma série de implicações vagino-cêntricas que, se bem podem ser aceitas desde um ponto de vista discursivo, continuam produzindo repulsa física. Muitas pessoas se sentiram tocadas pela instalação de Ramo na Capela Morumbi, mas também enjoadas, desagradadas. Não pretendemos negar que a exposição tem uma certa dimensão escatológica, mas cabe sublinhar que nessa experiência se põe de manifesto um forte preconceito dos nossos corpos com os nossos corpos. E quanto mais corpo é um corpo, mais aumenta o preconceito do nosso corpo. Isto é: quanto mais em evidência se coloca um corpo, quanto mais ele se assume como entidade matéria e esburacada, mais ele impacta sensorialmente nos outros corpos.

Nesse sentido, cabe pensar em quais são, geralmente, os corpos que mais se assumem como tais. O título da exposição – Marcela e as outras – faz referência a um grupo de travestis que frequentam a rua onde mora Ramo, mas como a artista disse quando a entrevistei, não se trata de *falar sobre* as tra-

vestis, mas de pensar também a própria sexualidade, a própria condição de ser esburacado e modelável que se inscreve, claro, no marco de um preconceito ontológico que joga em contra dos interesses do buraco enquanto símbolo – sempre matérico – da vida e da carne.

O barro – como me lembra a artista na nossa entrevista –, remete também a uma mitologia relacionada a origem da vida e sua dimensão escatológica. Ramo não só refere-se ao barro da taipa da parede, mas também o barro do bolo de aniversário que constitui o único objeto que ancora a instalação ao chão do espaço expositivo. Como diz Ramo, “a exposição poderia ter estado sem o bolo, mas ao mesmo tempo *só pode estar com o bolo*”. Secundado por esta analogia entre o barro e a carne que a taipa esburacada traz, o bolo de barro vira também um bolo de carne: um bolo precário, cru, que se seca, que deve ser umedecido e eventualmente trocado cada certo tempo pela artista. Um bolo que pesa mais de 50 quilos e tem 40 velas no topo. A expectativa de vida de uma travesti no Brasil é de 35 anos, me diz a artista, que de alguma forma deseja modestamente puxar esta exígua média de vida por cima do marcador atual. Mas eu não posso evitar perceber que a artista cumpriu 41 anos faz pouco e provavelmente pesa mais o menos o mesmo do que o bolo, o que faz que me pergunte o que realmente está sendo oferecido para os bichos que habitam nos buracos das paredes.

O bolo de barro, diz a artista, “é o mais inteligível da exposição, é por isso ele é uma oferenda: aquilo que todos podemos dividir”: aquela condição que todos podemos dividir, se estamos dispostos a nos reconhecer como corpos esburacados e modeláveis, como o faz Ramo neste caso. Nesse sentido, “o bolo era uma homenagem, uma oferenda, mas ele carrega também toda a dureza da exposição”: a dureza de lidar com ser barro, carne, buraco.

Ramo é uma artista conhecida por trabalhar com dejetos, pegar as coisas do porão do museu e rearranjar-las do outro lado... do lado em que as coisas se veem. Do mesmo jeito, ela agora traz visibilidade para a faceta mais oculta da Capela Morumbi: seus buracos. Afinal, as paredes de taipa da Capela não só são literalmente as margens, os limites (aquilo que faz da própria Capela um buraco-espaco) mas também o aspeto mais ignorado deste espaço e do nosso ser no mundo em geral.

PD: Talvez não “tenha buracos no bolso da arte” senão que a arte seja, em si mesmo, um lugar que privilegia o esburacamento, que chama nossa atenção constantemente sobre aquilo que nos foge, aquilo que não pode parar de fluir e que por isso se desliza entre os dedos até de punhos fechados.

6.9 – TEXTO SOBRE PAULO NIMER PJOTA: “TIME-TRAVELERS: THE FIRE AND THE SPIRAL”

IN THE UPCOMING BOOK ABOUT PAULO
NIMER PJOTA EDITED BY MOUSSE
PUBLISHING

*“Long before art had a history,
images produced memory”*

Georges Didi-Huberman, *Confronting Images*

*“Sitting in front of a fire is mesmerizing.
It’s magical. I feel the same way about electricity.
And smoke. And flickering lights.”*

David Lynch, *Catching the Big Fish*

“I’m an expert traveler”

Janis Kounellis, *Man of Antiquity, Modern Artist*

Since Paulo’s work imbricates “high” and “low” culture, I feel inclined (I feel I have the rare license) to do the same, and speak about time-traveling and Twin Peaks whilst simultaneously quoting top contemporary academicians. Because, guess what, *reality is syncretic*, and Paulo is a profoundly realist painter and, therefore, a profoundly syncretic one. As he told me in a recent interview, he does not work with the unreal or surreal, but rather by re-arranging the real, approximating realities.

Paulo worked on three solo shows this year: all of them titled “History in Repeat Mode”. This pulled me simultaneously into two distinct spirals: the spiraling vortex which appears in the sky in repeated occasions during the third season of Twin Peaks, and the spiraling time-space conundrum which was introduced in western art history by Mr. Aby Warburg - a whirlpool in which Didi-Huberman has revealed masterfully, spinning like a dervish. Like in the third season of Twin Peaks and in the Warburgian reading of history, there is a fair amount of repetition, but there is also movement as the spiral sucks us in or spits us out. This is not, of course, a movement “forward”, but a movement from within which can indeed take us some-other-place or some-other-time.

And, since we are spiraling into the text, I can’t help but add some good old classic anthropology to the mix: Levi-Strauss’ own totemic spiral, that takes us to a mythical territory. Please,

do not infer any unreality or surreality from this since, as I have already stated, this is a strictly realist text for a strictly realist painter. In myths, like in spirals, there is a certain repetition, but there is also a sort of rolling growth. Following this movement which Levi-Strauss set in motion, Viveiros de Castro proposes that this spiraling movement can both *roll in or out*: the myth, like the spiral, is a form of perpetual imbalance. Renato Sztutman picks this up and takes it a bit further, introducing us to a series of *twin* mythologies, in which one of the twins tries to bring about order whilst the other one tries to bring about the return of a rather more confusing mythical time. Intertwined, these twin movements ensure the “spiraling movement of the world”, says Sztutman in his text about “Ethics and Prophecies in Levi-Strauss’ Mythologiques”¹.

But, as Barbara Glowczewski says in her “Totemic Becomings”, myth is not only a “matrix” for ritual, but a kind of “virtuality” (to use Guattari’s term) which may or may not be updated and embodied: *incorporated*. A myth is present, but it is also something ancient. It’s happening now, but it also happened ages ago. In “Confronting Images”, Didi-Huberman reminds us that in front of an old image the present reconfigures itself and that, likewise, in front of a new image the past does the same. This is why the meaning of something may emerge some-other-place or some-other-time: Because, as Didi-Huberman explains, the key to understanding a certain something about an image is not necessarily under its doormat, neither time-wise nor space-wise. The point is not to isolate past from present, ignoring these fluxes, but to navigate them, surf them.

The virtuality of myths allows us to travel in time: a myth is an image which we incorporate to travel in time. This is why anachronism, says Didi-Huberman, is unavoidable: Not only because we are inevitably “contaminated” by our own time, but also because anachronism seems to be a *property* of images, it seems to *emanate* from them. Images are, in themselves, time-travelers, and it is this way that they can be our vessel. An anachronistic reading of art-history is therefore a way to express the exuberance, the over-determination of images, says Didi-Huberman. And if images are over-determined, the we should not be ashamed of being, ourselves, over-determined and exuberant too, because only this way will we be able to travel with them.

Paulo’s work travels in time, and, much like time-traveling in SF movies, this implies risks to which, however modestly,

¹ SZTUTMAN, Renato. *Ética e profética nas Mitológicas de Lévi-Strauss*. Conferência proferida em 28 de novembro de 2008 na Jornada “Claude Lévi-Strauss: homenagem pelos 100 anos”, organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832009000100012#nt

I would like to be an accomplice of. The spiral is the figure that allows us to speak of time travel here, because it embodies repetition and, at the same time, an organic movement, a growth. It also happens to be the figure I encountered in Paulo's studio when I went to interview him, on the only canvas that was left there. But, apart from this spiraling movement, there tends to be a certain force involved in the process of time-traveling too: a *flash*, a *zap*, and then a sizzling aura that remains after the deed. This is none-other than the fire which, after that same visit to Paulo's studio, made its way to the title of this text; although to Benjamin, Giorgione, and Robert Zemeckis this energy would more likely appear as a bolt of lighting that breaks the so called time-space continuum. Indeed, we will be re-quired to walk with fire if we need to go-other-places-and-times.

Power is timeless, states one of Paulo's paintings. In it, Darth Vader's helmet mingles with two African masks and a small Captain America. Paulo tells me he is moved by the will to interact with stuff that has a certain "power": an imagnetic-power-value. Even the fire itself, he adds nonchalantly. The fire: which has become more and more visible in his paintings to the point of framing some of them. The fire, which takes the specific shape of the kind of ornamental flames which, I believe, are to be frequently found on skate-boards. This is something that had previously escaped my attention but which I obviously already knew. Actually, Paulo told me how, after seeing his paintings, its common for people to point out something they had previously ignored. Maybe subtle, oblique things? - I inquired. Not at all, he said: evident things, but sometimes so evident that no one notices, like the colors. I myself went home to notice a spiral sign outside my door: a red spiral sign that marks the presence of a hose which should be used in case of fire. Of course, the sign had already been there. The association between the spiral and the fire was there all along, it had simply not started *stirring* in me until that moment. After that, the spiral/fire combination spiraled out of control because, indeed, both elements are to be frequently found, hand in hand, in images associated to time travel, ever since the first filmic version of H.G. Wells' "The Time Machine", directed by George Pal and released in 1960 (and probably before that too). Admittedly, it's not exactly a spiral, but it's close enough...

So, in Benjamin's terms, articulating the past does not mean to recognize it exactly as it was, it means to embody a memory that lights up the whole sky momentarily, during a (probably decisive) moment of danger². The past is a lighting bolt, says Benjamin, or, as Alan Moore would put it in "Voice of Fire",

*history is a heat*³. Very fittingly, I found these two drawing by Aby Warburg in Didi-Huberman's great treatise about his work: one of the best ghost stories for grown-ups along with Twin Peaks. The overlapping of signifiers is almost uncanny, almost too much for this text to bear, yet its there.

During his time with the Pueblo Indians, Warburg drew some diagrams on the topic of "incorporation" and "absorption". Both diagrams embody this by representing graphically an "object" and a "subject". In the first diagram, Warburg represents the subject as a spiral (a sort of spring or *electric filament*, says Didi-Huberman) and the object as a square panel parted in the middle by a line. There is a progression in three steps that leads to the springy line wrapping across the straight line: subject and object are now intertwined in what looks like *an electric fuse*. In the second diagram the subject and the object are represented respectively by a *light bulb* a *lamp-shade* or *lamp-base* onto which to screw the light bulb. Images, says Didi-Huberman analyzing these diagrams, have to be read in terms of con-penetration. All images, says Didi-Huberman, come from the body and return to the body, but this implies also that they travel and, I would add, allow time-travel to happen as if they were a vessel onto which we screw ourselves on and "zap" our way into past and future.

In Chris Marker's movie "La Jetee" we find the perfect example of how both myths and images can allow us to time-travel. By myth, I mean the ultimate damnation of time-travel narratives of which this movie is the epitome, which is none-other than to bear witness or even to bring about your own demise (something which, if I may point out, also happens with the "tulpa" phenomenon in Twin Peaks). By image, I mean the enigmatic memories that allow the tragic hero of "La Jetee" to retain sanity whilst coming and going between past, present and future. In this movie, our time-traveler's body endures the strenuous circumstances of time-travel because he is *screwed onto* an image of his past. Actually, it can be argued that the body can travel only because it is a support for these images.

Like in La "Jetee", the meaning of things, says *on-fire*-contemporary-thinker Timothy Morton, is retroactive. Reality is not what is obvious: reality is what comes afterwards, what happens in the future and comes back to transform the present, sometimes meaningfully altering it. In this sense, art is a privileged form of time travel. This is why paradox and

³ MOORE, Alan. *Voice of Fire*: "History is a heat, oppressive and exhausting. Fall rather than sit upon the at-risk heirloom sofa and attempt to locate the remote control by touch alone, groping among the permafrost of magazine and empty teacup that conceals the carpet, for its own good. It would be much simpler just to look, admittedly, but more depressing. Fingers close on the device, a fruit and nut bar as imagined by a silicone-based life-form, and locate the necessary stud. A vague southerly flail ignites the news on Channel Four. History is a heat."

contradiction are frequent when speaking about art: because art is, in itself, contradictory: it breaks the time-space continuum. Of course, like a certain film critic⁴ says about Twin Peaks, there is a certain coherence, a *spiraling coherence* in which colors are added to the mix, producing all sorts of new, yet familiar, whirly shapes and shades which had sometimes previously escaped out attention.

The analogy with painting is almost too good: it covers from the importance Paulo gives to colors to the way in which the elements that coexist in his painting have whirled their way in. In fact, Paulo has several pieces which present themselves as "dialogues": dialogues of "arrangements", "constellations" and "time", nonetheless. Other guests (other shades) invited to the mix are "ancient empires", "ritual", "geometric motifs" or "popular chromo-therapy". Actually, his recent exhibition in Mendes Wood and Maureen Paley was based on a "synthesis between contradictory ideas" and thus titled. Much like these *twin* mythologies we were talking about, these "contradictory ideas" are enmeshed into the painting, almost emitting a soft fizzing noise. Like a song made from samples, said Paulo in our interview, the elements resurface, repeat, but they are transformed by the movement. These spiraling arrangements and re-arrangements are the shape of a being in progress, of the famous Deleuzian/Guatarian "becoming".

Paulo told me how some people are surprised that he managed to have three different solo shows this year. But everything was kind of already ready in his head, turning: that syncretic arrangement and re-arrangement which is visible in his painting is also, as he pointed out, how he himself works. Of course some adjustments were needed, but once you're in that flux one work starts calling out to the next. In Lynchian terms: if you like it enough, a little fish attracts other, sometimes bigger, fish... and they all end up in your net. It's whirlpool logic through and through. And let us not forget that Lynch is a painter at heart too, or that this is how it all started.

In this sense, aesthetics are not, as Timothy Morton points out in his treatise about "Realist Magic", the glue that sticks the human subject to the non-human object. The aesthetic experience has far more to do with this electric con-penetration that Aby Warburg represented in the two diagrams I mentioned. Or, as Morton himself puts it, it has more to do with a sort of demonic action at a distance that goes way beyond the realm of art, into reality. A forever mysterious contiguity between stuff that doesn't visibly touch. Sometimes the bare eye, or the bare intellect, cannot fathom any connection: "like the connections in Bradley Mitchum's dreams, they might not entirely make sense, but they are felt. They are powerful. And

they are true"⁵. Because something sizzles or lights up over-there when you meddle with this thing over-here.

So, once again, we have to stand by Mr. Alan Moore when he says: *History is a heat*. Paulo seems well aware of it.

² For those who have seen Part 8, this takes on another meaning, whilst hopefully still working for those who hasn't.

⁴ Follow "Film Crit Hulk" in www.vulture.com

⁵ Film Crit Hulk on the Part 11 of Twin Peaks Season 3. Available at: <http://www.vulture.com/2017/07/twin-peaks-the-return-recap-part-11.html>

6.10 – TEXTO CURATORIAL DA EXPOSIÇÃO: “MINIATURAS, MAQUETES, VODU E OUTRAS PROJEÇÕES POLÍTICAS”

EXPOSIÇÃO COLETIVA SELECIONADA
NO C.LAB MERCOSUL DE BLAU PROJECTS,
COM OBRA DE DÉBORA BOLSONI,
MARTÍN CARRIZO, MÓNICA GIRON,
JAIME LAURIANO, RENATO MARETTI
E GABRIEL ROSSELL-SANTILLAN

Segundo Levi-Strauss, a miniaturização não é apenas uma característica essencial da arte (pois torna o mundo inteligível), mas também uma forma de conhecimento contrária ao modelo ocidental, que insiste em conhecer o objeto dividindo-o em partes para quebrar sua resistência: “com o modelo reduzido o conhecimento do todo precede o das partes”. Por outra parte, ela é sempre “*man-made*”, construída, e por isso “constitui uma verdadeira experiência sobre o objeto”. A maquete é fruto de um trabalho de compreensão, mas também o trabalho por *meio do qual* se compreende.

Assim, a questão do trabalho é essencial à ideia de maquete; mas “trabalho” tem um duplo senso enquanto materialização de um feitiço ou de uma operação mágico/religiosa. Recorrendo ao estereótipo que todos conhecemos: no vodu opera-se uma mudança na pessoa cujo boneco de cera é alfinetado, mas o mesmo acontece na tradição cristã dos ex-votos, imagens votivas que representam uma doença de forma plástica e visam sua cura. Num pequeno ensaio sobre o ex-voto, Didi-Huberman os define como objetos votivos “aos que o donante está unido”. Neles, “passamos da magia por contato à magia por semelhança”. Em outras palavras, o ex-voto não só encarna um contato íntimo com seu fazedor, mas com aquilo que representa. “O que o donante faz modelar é aquilo que lhe faz sofrer e aquilo que deseja que se transforme, se alivie, se cure ou se converta”, diz Didi-Huberman.

A exposição surgiu a partir de uma visita para o Museu Bispo do Rosário e uma conversa com o artista Renato Maretti. No Museu Bispo de Rosário me deparei com uma série de modelos em miniatura. Bispo tinha recebido a missão, divina, de reconstruir o mundo para mostrá-lo a Deus no Juízo Final. Assim, a maquete teria sido uma forma de abranger o mundo. Concomitantemente, Renato Maretti me falava de sua fascinação com as maquetes dos desenvolvimentos prediais de São Paulo, que se erguem como altares nos escritórios que vendem a promessa do paraíso residencial da classe média-alta brasileira. A maquete do prédio que inclui-se nesta mostra constitui uma espécie de premonição do futuro de tal projeto socioeconômico, ou, como pouco, seu reverso sinistro.

Neste projeto alguns dos artistas recorrem à miniaturização para pensar o desenvolvimento das grandes urbes latino-americanas, como o próprio Maretti ou como costuma fazer o artista argentino Martín Carrizo, conhecido pelas suas construções em miniatura de prédios em obras ou talvez já em ruínas. Aqui, a obra de Carrizo vira praticamente uma homenagem à esse estado ambíguo, um templo profundamente urbano. Também pensando a construção do sagrado, desta vez como processo violento de encontro e colonização entre culturas, encontra-se a catedral de açúcar e luz do mexicano Gabriel Rossell Santillan, que faz parte de uma série de obras produzidas durante sua estadia com as comunidades mayas e remete à luta deste povo pela independência da República mexicana e das suas forças eclesásticas.

Jaime Lauriano, que em sua obra condensa e destila um genocídio cultural de grande escala (*Genocídio #2*), ou a argentina Mónica Girón, com seu enxoval para bandeirante (“*Ajuar para conquistador*”) tocam também em processos coloniais. No caso de Girón, inclui-se também uma peça de sua série de “neocriollos”, que destilam uma forte ironia sobre a utopia da mistura na América Latina, se remetendo à língua criada pelo artista Xul Solar, que misturava espanhol, português e outras línguas com o objetivo de que os Latinoamericanos pudessem “se entender melhor”.

Já ironizando sobre o próprio Brasil, Débora Bolsoni traz sua “Arapuca com confete” (uma armadilha “made in Brazil”?) e suas pequenas “Pipocas” de cerâmica escala 1:1, símbolo da identidade brasileira primeiro dignificado para depois ser espalhado pelo chão e talvez pisado inadvertidamente.

Um gesto que talvez possa acordar a consciência do que pode se destruir sem quase percebê-lo.

6.11 – TEXTO CURATORIAL DA EXPOSIÇÃO: “ABRAKADRABA”

EXPOSIÇÃO COLETIVA NA GALERIA
JAQUELINE MARTINS, COM OBRA DE
MARIO RAMIRO, BRUNO PALAZZO,
FINA MIRALLES, MARISA PONS,
LORETO MARTINEZ TRONCOSO,
RAQUEL STOLF, STUART BRISLEY,
KINA MARULL E MILAN GRYGAR

“Sound is a charm, a binding of spells

David Toop, *Sinister Resonance*

*“A Hermés se atribuye también en su mito la invención
de la música y de la palabra (...) dios del aire o de los
aires, (...) personificación de todos los demonios”*

José Bergamin, *La Importancia del Demonio*.

Segundo um dicionário de palavras mágicas, ABABRA ABRAKAKRAKA é um termo mágico de origem babilônica: essa sequência quase cacofônica de sílabas (que mais tarde transformou-se no termo *abracadabra*, usado até hoje nos *shows* de magia) era desenhada nas casas e no fundo das tigelas, seguindo o padrão de uma espiral. Destinava-se a capturar demônios que, inebriados, não conseguiam deixar de ler e seguiam o texto até ficarem imobilizados no meio da espiral.

As teorias da magia são geralmente consensuais na definição de operações mágicas como uma combinação de sons, figuras, gestos e substâncias; além de, é claro, pressupostos do processo mágico mais difíceis de definir, como a vontade (fé?) ou o exercício e controle da fantasia (e dos fantasmas por ela produzidos). Muitas vezes descobrimos que uma ação mágica somente é possível com o uso adequado de som e gesto – e de alguns dos outros requisitos mencionados anteriormente. É esse o caso da espiral babilônica.

Ioan P. Couliano afirma que a dimensão mágica do som “está subordinada à teoria da origem natural das linguagens”¹, segundo a qual o significado das palavras não é arbitrário. As palavras e os fonemas que as compõem “derivam da lin-

guagem oculta do espírito universal”², mas o uso que fazemos delas frequentemente não coincide com sua acepção original. A linguagem convencional é insuficiente. Para que um afeto seja comunicado, é necessário buscar: experimentando a voz, o ritmo, a poesia, o balbúcio, o som, distorcendo sentidos, produzindo narrativas. Na tentativa de encontrar uma cadeia de sons que, na operação mágica, tenha um peso tão específico quanto um mineral ou uma planta: um som que *comunique*, que *alcance*. Um chamado que atraia, que conecte. Uma revelação que abra nossos olhos (arte), ou que os feche (publicidade).

O som viaja pelo ar e identifica-se com este elemento, com sua imaterialidade e espiritualidade. Afinal, como diz Bergamin, palavra e música “são no ar”, se concretizam no ar, assim como os demônios, mal-afamados por portarem mensagens que o mundo material não deseja. Conforme o dito popular, “mate o mensageiro”: e assim os espíritos malignos eram demonizados. Ou seja, sons incorpóreos sempre representaram mau agouro. De fato, o som incorpóreo implica um olhar fixo e determinado: algo ou alguém, provavelmente o *outro*³, está à espreita, quiçá pronto para nos atacar.

MARIO RAMIRO: *Ruído Branco*

“O som”, segundo David Toop, “é uma assombração, um fantasma, uma presença cuja localização no espaço é ambígua e cuja existência no tempo é transitória (...). Em tais contextos, o som muitas vezes funciona como uma metáfora para a revelação mística, a instabilidade (...), a falta de forma, o sobrenatural (...), o desconhecido, o inconsciente e o extra-humano”⁴.

Essa noção de som continua a existir apesar da era científica. Podemos até dizer que, paradoxalmente, os avanços tecnológicos contribuíram para ampliar a percepção do poder sobrenatural do som. Conforme salienta Mario Ramiro, cuja principal linha de pesquisa gira em torno de aparições de espíritos e de sua relação com tecnologias fotográficas e de áudio, “com o desenvolvimento da telegrafia sem fio e o surgimento do rádio, a ideia da existência de um canal ‘etéreo’ (pelo éter) reforçará ainda mais o imaginário popular relacionado às possibilidades de um

1 Couliano, Ioan P. *Eros and Magic in the Renaissance*. Chicago, The University of Chicago Press. 1987, p. 122

2 Couliano, Ioan P. 1987, p. 91

3 LACAN, Jacques. *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 98. Lacan faz referência às observações de Sartre a respeito do olhar: “Ao examinar o texto do próprio Sartre, veremos que, longe de se referir à emergência desse olhar como algo relacionado ao órgão da visão, Sartre associa o farfalhar das folhas que ecoa repentinamente durante uma caçada ao passo que ressoa num corredor. É quando escutamos esses sons? No momento em que estamos prestes a espiar pelo buraco de uma fechadura. (...) O olhar em questão representa, com certeza, a presença de outros.” (Tradução livre da autora.)

4 TOOP, David. *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. London: Continuum, 2011. p. XV.

‘rádio mental’ ou da telepatia. Em decorrência disso, muitos serão os radioamadores que começarão a rastrear o espaço etérico em busca de vozes distantes, deste mundo ou do além”⁵.

BRUNO PALAZZO: *Duas Presenças*

O som viaja por canais a que não temos acesso: canais que, a nosso ver, beiram o imaterial. Mas o som pode também ser trabalhado plasticamente, acusticamente, esculpido, de forma literal. Nesse sentido, Palazzo – ávido colecionador de dispositivos sonoros e profundo conhecedor de suas possibilidades – é um escultor, na plena acepção do termo, cuja matéria-prima são as ondas sonoras.

Estas *Duas Presenças*, que evocam os clássicos dispositivos de teletransporte de filmes de ficção científica em que magia e ciência se confundem, tal como ainda ocorre nos laboratórios que pesquisam, com total seriedade, assuntos como telepatia ou hipnose, não só reforçam nossa percepção do som como aparição fantasmagórica, mas também enfatizam suas qualidades esculturais. Como afirma em seus escritos Val del Omar – outro pesquisador de possibilidades e nuances sonoras –, o som não deve necessariamente ser reduzido à linha estereofônica que se estende de um tímpano a outro. “O pulo do gato reside na passagem do monólogo ao diálogo. De um som para dois sons. O primeiro deve constituir a manifestação acústica da imagem visualizada na tela; o segundo deve representar a reação do sangue e da consciência do observador.”⁶ Segundo o sistema “diafônico” de Val del Omar, um som deve vir atrás da tela e o outro, atrás do espectador. Dessa forma, o observador dispõe de coordenadas de espaço/tempo que lhe permitem reagir, enquanto a dinâmica acústica dos fones de ouvido permite apenas que o observador exista naquele momento, sem que efetivamente participe. Assim, é essencial, na obra de Palazzo, que nós, observadores, estejamos no tempo e no espaço (e estejamos no som). E, da mesma maneira, o conhecimento técnico é utilizado para projetar uma dimensão fantasmagórica (ou, no caso de Val del Omar, espiritual) do som.

FINA MIRALLES: *Paraules a l’arbre*

As mulheres das áreas rurais foram os alvos mais comuns de perseguições porque, mesmo quando não eram consideradas bruxas, eram frequentemente “chamadas para curar animais

ou vizinhos que adoeciam, para ajudar a encontrar um objeto perdido ou roubado [...], ou para prever o futuro”⁷. Assim como Fina Miralles, essas mulheres mantinham uma relação de proximidade com a natureza e com ela se comunicavam, na mesma língua, para resolver assuntos do dia a dia.

A obra de Miralles já foi associada à *land-art* e à *body-art*, termos com os quais não tinha familiaridade nos idos de 1970 e em relação aos quais continua indiferente. Segundo ela, sua produção não poderia ser mais direta: como fonte, a natureza vem antes da cultura, e o conceito de cultura que adota abrange apenas aquilo que considera natural, enraizado. Sua obra advém dessas conversas secretas que, embora simples para a artista, demandam a dedicação de uma vida: nem todos falam com árvores.

MARISA PONS: *Assobiatriz*

Essas criaturas míticas eram metade pássaro antes de se tornarem metade peixe e, a julgar pela transformação, seus cantos provavelmente mais se assemelhavam a sons agudos e sinistros, como os produzidos por gaivotas ou baleias, que a cantos canonicamente eróticos. Assim, quando Marisa Pons optou por recriar um coral de sereias, estava, na verdade, reforçando a natureza performática de sua obra como “assobiatriz”. Em inúmeras histórias do folclore popular, os sons sibilantes são associados a assombração. No conto dos irmãos Grimm “O Flautista de Hamelin”, as crianças seguem cegamente o som da flauta até uma caverna, onde são presos para sempre; no Paraguai, na Argentina e no sul do Brasil, um monstro conhecido como “Pombero” anuncia sua presença assobiando à noite; o “Jaci Jateré”, personagem da mitologia guarani que pune as crianças que não ficaram quietas durante a *siesta*, anuncia também sua presença com um assobio, e assim por diante.

Metáfora total do som como feitiço, o canto da sereia produz fascinação e traz desgraça, pois penetra irreversivelmente na mente de quem o escuta, envenenando a mente. De fato, a sereia pode ser vista como uma mulher fálica, pois emascula os marinheiros pelos ouvidos – entendidos aqui como orifícios, e o canto da sereia, como o elemento espúrio que penetra pela força. “A sereia é aquela que amarra (...). A palavra grega *seira* designa uma corda: a corda com um nó correção”⁸.

LORETO MARTINEZ TRONCOSO: *Parlez-moi d’amour*

Magos medievais como Giordano Bruno acreditavam que todas

as coisas do mundo estavam ligadas e que o vínculo entre elas era o amor, em suas diversas formas, ou a ausência dele. O mago teria a capacidade de manipular esse vínculo segundo sua vontade. Dessa forma, magia e sedução seriam artes afins: o mago imitaria os artifícios da sedução para, deliberadamente, manipular os sentidos de suas vítimas e criar forças de atração ou repulsão, em relação a ele mesmo ou entre elas. De fato, palavras de amor são comparáveis a palavras mágicas, uma vez que nos induzem à perda de identidade.

Na peça de Loreto Martínez Troncoso, a artista evoca a dimensão claustrofóbica desse obscuro e mágico ato de enlçamento presente na sedução, recorrendo ao clichê da voz da amante. A presença do corpo espectral é recorrente na obra de Martínez Troncoso, artista mais conhecida por suas performances orais.

RAQUEL STOLF: *Coleção de Arrepios*

A tradição oral contribui, em grande medida, para a padronização cultural dos sons de pavor que se entrelaçam nos contos e ilustram a narrativa. Ao compilar esses “arrepios”, Stolf, colecionadora e produtora de ressonâncias sinistras, cujo trabalho se foca, em grande parte, em noções de som, de silêncio e de invisibilidade, inadvertidamente despertou o fantasma desse lugar (e a história que ele escondia...).

Diz-se que o espaço atualmente conhecido como Laboratório da Fundação Cultural de Criciúma foi, na década de 1940, um laboratório de análises de carvão. Desativado nos anos 1960, em 1964 teria sido usado como cárcere da ditadura brasileira. É possível imaginar, mas não comprovar, o que lá se passou. Portanto, isso faz parte de uma história invisível e não validada até o momento. História essa que, por não ter sido confirmada oficialmente, o que a transformaria em verdade histórica, pertence ao universo das narrativas de terror.

STUART BRISLEY: *The Last Breath*

O vídeo *The Last Breath* representa o auge de quatro *performances* nas quais o artista britânico Brisley, pioneiro no gênero *performance*, enfrenta a narrativa da morte invocando suas lembranças como testemunha de duas experiências traumáticas.

Brisley já mencionou a narrativa (oral) atrelada à arte da *performance*, uma vez que seus trabalhos iniciais – imbuídos de um entendimento visceral e um tanto repulsivo à ritualidade – por vezes se estendem ao longo de várias semanas, e por isso não eram vistos, mas comentados. Nesta ocasião, no entanto, a narrativa é o cerne da performance.

A imagem do “último suspiro” do título da obra é, segundo o artista, “uma descrição extremamente banal de nossa compreensão da morte”. A morte é impenetrável às palavras. Estes encontros cara a cara com o fim são abordados por meio de uma coreografia cega e delirante, em que os sons proporcionam as únicas coordenadas. Brisley trava uma luta com a narrativa que evidencia, com a frieza da “voz em *off*”, a impossibilidade de conciliar a morte com sua representação na linguagem convencional.

KINA MARULL: *Undisclosed title*

Embora, sem dúvida, se relacione à linguagem, o som está acima dos preconceitos racionais que impregnamos em nosso DNA cultural, usando a própria linguagem. É desconcertante a tal ponto que nem mesmo nossos corpos conseguem distinguir claramente sons como dor ou regozijo, prazer ou espanto, e assim por diante. Em um ato de extrema provocação à estrutura binária que passou a permeiar todo o pensamento ocidental e o enquadrou em um eixo de oposição de conceitos (alto ou baixo, real ou imaginário, e assim por diante), o som permanece não colonizado. Em muitos casos, somente nossos instintos poderão distinguir entre um grito “bom” e um grito “mau”.

Kina Marull, cuja prática artística advém do cinema, posiciona sons quase idênticos, de naturezas distintas, em cada lado de uma gravação em estéreo.

MILAN GRYGAR: *Living Drawing*

Como demonstra a origem de um dos termos mais usados na magia cênica, “magia secular” e “magia sobrenatural”⁹ (assim definidas por Simon During) não são tão facilmente distinguíveis. Um breve olhar para a história da magia é suficiente para perceber que “a lógica da magia secular só pode ser descrita em relação à magia de propósito sobrenatural”, mas também que a magia sobrenatural tem uma dimensão mecânica. Assim, *abrakabra* torna-se *abracadabra*: há um mecanismo comum a ambas.

Neste *Living Drawing* de Milan Grygar, artista referência cuja produção é focada na pesquisa do som e do desenho desde a década de 1960, um pequeno exército de autómatos é animado pelas ordens do mago, neste caso, o artista.

5 RAMIRO DE ANDRADE, Mario. *O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil*. Tese apresentada ao Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2008.

6 VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona: Ediciones La Central, 2010. p. 112. (Tradução livre da autora.)

7 FEDERICI, Silvia. *Caliban y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010. p. 239

8 QUIGNARD, Pascal. *Butes*. Madrid: Sexto Piso, 2011. p. 13

9 DURING, Simon. *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. p.3

REVISÃO DE TEXTO:

Aline Magnos e Juliano Gouveia dos Santos

PROJETO GRÁFICO:

Martina Brant

