

WU WEI - Um atlas do ~~não~~ agir

Henrique Bastos de Castro Pires

Versão atualizada após defesa pública

Trabalho de Projecto - Mestrado de Comunicação e Artes

Orientador José Augusto Nunes Bragança de Miranda

FCSH - Universidade NOVA de Lisboa

Dezembro / 2022

Agradecimentos

**J
M
A
G**

Resumo / Abstract

WU WEI*

Um atlas do ~~não~~ agir

Palavras chave: atlas, *inframince*, neutro, objectualidade, processo, linguagem

Resumo

A partir de uma série de peças produzidas em 2021/2022, proponho relacionar as peças no espaço / texto. Pretendo apontar uma reflexão sobre trabalho enquanto organização através de uma instalação no vazio. As peças navegam em assuntos cíclicos e essenciais e mantém facetas associativas com situações que trazem a tona uma visão “pós-humana” sobre matéria, tempo, origem, sociedade e fronteira, e geralmente referem à ideia de disfunção, individualidade, relações e possíveis recomeços. * *em chinês: não agir*

WU WEI*

An atlas about ~~not~~ doing

Key words: atlas, *inframince*, neutro, objecthood, process, language

Abstract

*From a set of pieces produced in 2021/2022, I propose relating pieces in a space / text. I intend to point a reflection about work as organization through an installation in the emptyness. The pieces range from cyclical and essential subjects that keep facets and metaphorical situations bringing up “post-human” views about matter, time, society, origin and borders, and they generally refer to an idea of dysfunction, individuality, relationships and possible resets. * in chinese: non acting*

Índice

Introdução (5-6)

I - Situando o trabalho

1.1 O Dilema do Contemporâneo.....(6)

1.2 *Inframince* e Objectualidade.....(9)

II - Argumentação

2.1 O *Neutro*.....(14)

2.2 *Koan*.....(17)

2.3 *Kairos, Satori, Wu wei*.....(23)

2.4 Androginia e percepções do “entre”.....(26)

III - Atlas

3.1 *Prelúdio*.....(28)

3.2 *Gaiola*.....(29)

3.3 *Escape*.....(30)

3.4 *Mus músculos*.....(31)

3.5 *Sem título*.....(32)

3.6 *Medidas*.....(33)

3.7 *Panorama*.....(34)

Conclusão (35)

Referências (37)

IV - Apêndices

A) Nota de apresentação.....(38)

B,C,D,E,F,G,H) Fichas técnicas e imagens.....(39-46)

Para Marcel Duchamp *inframince* é um tema que não poderia ser trazido se não através de exemplos. “O possível é um *Inframince*”¹

Introdução

O ensaio pretende navegar entre referenciais teóricos e conversas que circundam a minha produção plástica “*Wu wei*”² entre os anos de 2021 e 2022. Para costurar um caminho desenvolvo essa dissertação, que será apresentada na Universidade NOVA de Lisboa a título de Mestre em Comunicação e Artes, na qual selecionei algumas passagens que se relacionam com os trabalhos e foram importantes na construção e compreensão do que me propunha a fazer.

Busco pôr em atlas o resultado de uma pesquisa - ainda em andamento - que procura intercalar idéias sobre pensamento e prática artística contemporânea, de modo a aproximar os sentidos e caminhos dessa produção, bem como apontar uma reflexão sobre alguns pontos que a fazem existir.

Acerca das composições produzidas apresento também notas que me guiaram nesse período, buscando construir um raciocínio, maximamente descritivo, de um paralelo entre forma e materialização de pensamento.

A partir de fragmentos, proponho uma análise das questões envolvidas nessa materialização à luz de associações inerentes à linguagem em relação aos objectos enquanto declaração ou exemplo do que não se explica.

Na primeira parte, situo a pesquisa no campo da Arte Contemporânea, bem como principais focos e matérias de estudo, relacionando temas como a percepção da imagem, objectualidade e o *inframince*. Em sequência, apresento aspectos do seminário sobre *O Neutro*³, de Roland Barthes, como uma possível réplica à primeira parte.

¹ DUCHAMP, Marcel. Notes. Paris: Flammarion, 1999. (tradução própria)

² Termo em chinês - Princípio fundamental da filosofia Taoísta que significa “não fazer”.

³ BARTHES, Roland. O Neutro. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2003.

As diversas ideias ao redor do *Neutro* soam a mim como um possível rascunho base, ponto de partida, para compreender alguns nós dessa pesquisa - enquanto tradução e localização. Como o *inframince* de Duchamp, o *Neutro* de Barthes vem de terrenos invisíveis, frestas (não palpáveis), e tem dificuldades para se explicar de forma casual, procurando fugir de adjetivos.

Em um terceiro momento, faço uma abordagem mais específica da parte plástica desenvolvida, trazendo algumas notas, imagens e considerações pessoais que se intertextualizam com o todo desse trabalho e suas possíveis dobras.

I

1.1 O Dilema do Contemporâneo

Inevitavelmente, o assunto trabalhado pelo artista é sempre objeto de seu interesse. Cada artista enfrenta um caminho longo, particular, cheio de desvios entre a sua própria compreensão do mundo e o que de fato consegue se materializar em um trabalho artístico no intermédio de uma existência.

Isso porque ser contemporâneo pode ser entendido como justamente não ser contemporâneo, de modo a se evocar uma distância produtiva necessária para criar algo a partir do olho que observa, mas que também vive, para então poder desenvolver um ofício com códigos particulares.

Entendendo ideias sobre o contemporâneo, incluo anotações feitas a partir de uma aula de José Bragança de Miranda:⁴ O contemporâneo se localiza entre o eterno e o passageiro: luz e sombra, barulho e silêncio, visível e invisível.

Guarda assim um paradoxo: sendo impossível parar o tempo, onde podemos situar esse ínfimo espaço no qual o que acontece agora torna-se passado por algum ponto de vista?

⁴ Disponível em link: <https://www.youtube.com/watch?v=1laThPeyVC0&t=19s>

Na busca de entender melhor essa noção nas artes, é preciso absorver o conceito de contemporâneo a partir de uma crise do tempo instalada que coloca o tempo histórico perante uma imaginária eternidade. O tempo, apesar de uma linha constante, é mutável e impermanente, de modo que adaptação e cultura parecem girar em torno disso. Atrelado a essas condições, o debate ao redor do contemporâneo está permanentemente ligado a uma visão antropocêntrica presente no desenvolvimento da humanidade ao se relacionar com o tempo.

A partir do século XX e de novas idéias e percepções sobre luz, transfiguração, instante e epifania, surgiram teorias que rompem com esse conflito e olham para o “fator conversão”, seja ele em forma de ação, pensamento, ou de todas as coisas justapostas e interligadas por essa cadeia chamada tempo.

No contemporâneo ocidental, diante da imposição de uma nova tecnologia condutora de ideias como envio, processamento, movimento e circulação - e não propriamente da produção - experimentamos de maneira diferente, a partir de determinadas influências e hierarquias, estando quase sempre a questionar isso.

Parece já não haver espaço para um tempo matemático ou velhas mediações - lugar de corpos/objectos perfeitos. Nesse contemporâneo, como de fato nossas expectativas se tornaram frustradas, o "velho" ficou para trás, permitindo-nos olhar a história instantaneamente, *“revelando repetições apenas como paródias”*.⁵

O círculo revela que não houve resolução para “os mesmos problemas de sempre” e assim nada teria sido efetivamente produzido. O contemporâneo significaria basicamente essa crise de visão da história perante uma enraizada “substância do mundo” ou a Lei dos homens.

Com isso em mente, tornou-se comum enfrentar a necessidade de um outro contemporâneo - deverá ser um outro contemporâneo, porque o contemporâneo da sociedade ocidental pouco tem consciência de que a matéria transforma a coisa e,

⁵ CALASSO, Roberto. I quarantanove grandini. Os 49 degraus. Trad. em português. Nilson Molin. Companhia das letras (1997)

talvez, só aquele que está no topo vê - isso não muda, e a estrutura se repete através de uma relação de condutores, estreitando os limites entre condução e produção.

Nesse sentido aponta Walter Benjamin: perante essa técnica e a possibilidade da re-produção, “*a história é feita por todos*”⁶. Benjamin sugere considerar o desenvolvimento da arte como algo que é neutro: temos o que a história (considerando guerras e revoluções) nos deu, porém não temos um meio de orientação comum.

Mas a produção, mesmo com novos limites colocados, é inevitável. Segundo Heidegger, há uma lógica de produção: quando produzimos, inundamos o mundo e a natureza, mas também destravamos e violentamos nossos corpos. Por um pensamento essencial, da natureza recebemos tudo, mas o indivíduo contemporâneo ocidental não sabe receber e quer forçar a dar, fomentando assim um jogo do aparecer - O que não está / produção / está.

O jogo do aparecer guarda vantagens e desvantagens no sentido de que as máquinas começam a se tornar natureza através da industrialização e do digital - há uma destruição da relação humana com a natureza e passamos a receber através da tecnologia - pensar nas redes sociais, personas, filtros, *avatars*. Considerar ainda o dispositivo do arquivo infinito, a rememoração permanente e também um certo caos de possibilidades do presente através das múltiplas “teorias” difundidas, criadas a todo momento.

Pergunto: como orientar-nos melhor no contemporâneo? Essa “crise” pode ser em si uma condutora do fim? Como essa crise afeta as relações? Como essa crise afeta o modo de fazer arte? Rousseau já dizia que se tudo é aparência, apenas na urgência devemos decidir - apenas quando somos de fato obrigados a responder. Benjamin por hora nos exemplifica em seu ensaio sobre o *surrealismo*⁷ descrevendo um relógio com alarme que toca permanentemente de segunda a segunda - como uma urgência permanente e ou uma nunca urgência para o despertar.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - A arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (1936). Trad. em português por Sérgio Paulo Rouanet. p.165

⁷ BENJAMIN, Walter: *Magia e técnica, arte e política - O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*. (1929). Trad. em português por Sérgio Paulo Rouanet. p. 35

1.2 *Inframince* e Objectualidade

Para Marcel Duchamp há uma mediunidade no artista na relação com o mundo. Em função do peso de cada intenção, o ato criativo seria uma transmutação através da matéria. Iconicamente, como num contragolpe, essa “desmontagem” do esquema proposta por Duchamp consegue hoje, por diversas vias, se renovar/reafirmar constantemente, e segue quebrando alguns paradigmas (seguindo rastros de princípios dadáístas).

É de Duchamp que tomo emprestado a ideia de *inframince*.⁸ “*Inframince* é algo que não pode ser propriamente explicado, se não através de exemplos - como o calor que fica no assento após uma pessoa se levantar”. *Inframince* poderia ser hoje essa gordura invisível que reside no ar, que cerca as relações, os gestos, e muitos dos arranjos sociais construídos.

Os *ready-mades*⁹ de Duchamp são importantes na construção desse trabalho, e aqui se desdobram em semi *ready-mades*” - algo que está inicialmente fora (ou entre). O conceito mais restrito de escultura, texto, ou desenho, passa a dar lugar a um objecto híbrido, algo que se resignificou, sofreu mutações. Parte dali, mas já não cabe ali - ou não é completamente entendido por ali.

As associações e aporias presentes ao início dessa produção são um convite a essa observação e reflexão antropocêntrica, quase sempre relativa, e a idéia de começar parece-me algo cada vez mais difícil. Cito o primeiro parágrafo de Gonçalo M. Tavares em seu *Atlas do Corpo da Imaginação*: “começar aqui é interromper uma tarefa noutra lado, claro.”¹⁰

Quando penso em interromper, penso que enquanto estudo para compor esse projeto (que até aqui já teve vários nomes), faço muitas outras coisas ou partes de mim se mantêm ocupadas com outras coisas. As minhas mãos, por exemplo, se sentem duras, ocupadas pela sensação de frio.

⁸ DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999. (tradução própria)

⁹ DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999. (tradução própria)

¹⁰ TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Ed. Caminho, 2013.

Outro exemplo: enxergo o tamanho do silêncio ao redor ou mesmo a capacidade de relativizar a existência, a própria insignificância, e mais ainda coisas que vêm dela - como a interiorização, o desconforto e o vazio quase preenchido de saber que pensar arte é também fazer arte - uma aventura radical que tenta suavizar-se a todo momento.

Me comprometendo mais um pouco, entendo o contemporâneo como uma malha que tende a não coincidir com a própria sombra. O artista se abraça a essa malha, podendo, se conseguir, largá-la em algum instante - cada obra é proveniente dessa malha e, antes de tudo, um registro de algo que veio ao mundo, algo que pode (consegue) ser visto.

A palavra *objectualidade* relaciona-se a teorias da mídia entre as quais Michael Fried traz o termo quando aborda questões da arte e suas antíteses. Fried estabelece um sistema de valoração que classifica objectos no mundo pela natureza de suas propriedades, desafiando a condição de ser um mero objeto.

Para Fried, objectos de arte são compostos com uma coerência interna e portanto, parecem autônomos do mundo circundante. Essas afirmações sobre a objectualidade começaram a ser formuladas e aplicadas diante de objectos que foram criados em meados dos anos sessenta sob o rótulo de arte minimalista ou literalista.

*“A arte literalista é uma categoria que reconhece ou destaca seu status como mero objecto, ou sua condição de objecto. Por esta conotação, objectualidade tem um significado dúplice em que "objecto" também pode ser definido como uma declaração lançada ou introduzida em oposição; uma objeção. Sob essa luz, a arte minimalista é lançada como uma anomalia ou um desvio flagrante das condições da arte.”*¹¹

Em sua amplitude, o termo objectualidade ou *objecthood* apresenta um problema inicial: como alguns objectos poderiam ser classificados ou vistos com significado especial com a exclusão de outros objectos? Mais especificamente, em

¹¹ FRIED Michael. *Art and Objecthood* (1967) Trad. português Milton Machado

que condições os objectos são declarados objetos de arte e em que condições permanecem meros objectos?

A classificação poderia ocorrer em termos de forma. Isso faria sentido porque a forma pode ser definida literalmente como contorno, na qualidade de um objecto material (ou figura geométrica) que depende de relações constantes de posição e distância proporcional entre pontos que compõem sua superfície ou linha externa.

Mas o plano da imagem enquanto forma (representada), tem a capacidade de conter uma via que não é “meramente literal” ou, não é um simples objecto, pelo fato de ser um plano coordenado autônomo no mundo. Para cumprir essa aspiração, a pintura - o objecto físico entendido como quadro pendurado na parede não pode ser a forma que domina a experiência de seu conteúdo.

A distinção também pode ser vista em termos da sintaxe. Os ensinamentos da *Gestalt* nos orienta de forma que a única relação significativa seja entre a coisa e o espaço circundante, de modo que o espectador é conscientizado de ser o fator crítico da situação; os objectos se relacionam com ele e para ele.

Fried analisa a arte minimalista como uma arte que "*procura ocupar uma posição*"¹² no mundo. Nas artes em geral, Fried afirma que todo significado está na sintaxe, havendo uma correlação entre situar os elementos da forma em um campo autônomo e a percepção de que os elementos constitutivos se relacionam plenamente (são propositais ou internamente significativos).

Embora Fried escreva especificamente sobre arte e em contexto de diálogos relacionados à arte, ele se baseia em discussões mais gerais sobre objectos e fenomenologia. Afirma que pode haver uma distinção entre a percepção dos objectos e a percepção da arte - sendo preciso examinar como a percepção da arte e dos objectos é pensada filosoficamente.

¹² FRIED Michael. *Art and Objecthood* (1967) Trad. português Milton Machado

Descartes, escrevendo em latim, usa a palavra *corpus*, que significa corpo, para denotar coisas materiais ou objetos do mundo. Concebe corpo ou *corpus* como todos compostos da mesma substância elementar.

"Toda a matéria existente em todo o universo é uma e a mesma, e é sempre reconhecida como matéria simplesmente em virtude de sua extensão."

O pensamento seguiria um caminho em que os conteúdos do mundo não são investigados pela particularidade, mas são conceituados como unitários. O mundo dos algoritmos talvez seja excessivamente calculado e signifique, sob outro ponto de vista, um retrocesso. Para Descartes, qualquer coisa que seja percebida e tenha tridimensionalidade é um objecto (como para os algoritmos, qualquer pessoa é um número).

Séculos mais tarde Merleau-Ponty quebra esse sistema de Descartes e conceitua o “eu” e os “corpos” como completamente entrelaçados e indistinguíveis, especialmente no que diz respeito à percepção do mundo - sem distinção clara entre sujeito e objecto, os objectos podem fazer parte do ser do sujeito:

“Na verdade, apenas movendo fisicamente nossos corpos pelo espaço e percebendo nosso próprio corpo diante de nós, é como estabelecemos e diferenciamos o mundo.”

Nesse sentido, Fried enfatiza a capacidade da arte de prender o espectador ante às obras - durante a experiência do sujeito e objecto da arte, espaço e tempo entram em colapso, negando a possibilidade de um mero objecto.

Poderia-se pensar, por outro lado, que é a adesão à forma que faz com que qualquer trabalho artístico não seja um mero objecto, não a nossa percepção, como Fried e Merleau-Ponty argumentam. Mas não se chegaria a nenhum lugar afirmar que “arte” é aquilo que se constitui de forma significativa, tendo em vista que precisaríamos de um prévio acordo quanto ao entendimento de “forma significativa”.

No entanto, a invocação de Fried da palavra “objectualidade” como a antítese da arte, permite que estabeleçamos uma estrutura com certo valor reconhecível: em virtude de sua oposição à banalidade, ao mundanismo e à falta de graça da objectualidade, a arte assumiria um certo significado transcendental - Mas Fried termina o texto: “*presentidade é graça*”.¹³

Outros escritores não distinguem arte de objectos por meio de argumentos apenas sobre percepção e fenomenologia, mas examinam a maneira como os objectos de arte se comportam socialmente. O conceito de “aura”¹⁴ de Walter Benjamin por exemplo, inclui a percepção de uma arte que reside em espaços específicos. Tal vinculação é um requisito para o que Benjamin chama de valor de culto da arte não reproduzível (sendo o valor de culto historicamente determinado e em movimento dialético). No entanto, a arte como categoria sobreviveria ao valor de culto e sua especificidade espacial na forma de arte reproduzível.

Múltiplos olhares para partir da premissa de que: como todos os objectos feitos, os objectos de arte são produzidos materialmente dentro de uma sociedade - No entanto, objectos de arte tornam-se reificados sob algum formalismo e a retórica da teoria da arte afirma que esses objectos são distintos porque sua produção é definida pelo “meio” em que são constituídos. Portanto, não há nada propriamente intrínseco no objecto ou na experiência dele que o distinga dos demais objectos produzidos na sociedade. Pelo contrário, é um conjunto de práticas sociais que definem e declaram o objecto como obra arte.

Na conjunção de idéias como essas, a considerar o entrelace das ações e o “ritmo” de cada corpo (sujeito artista) enquanto instrumento da arte, os objectos tendem a ser crias remanescentes de tentativas e encontros. Reflexos de algo que se agarra, tendendo a deslocar-se aos olhos da sinestesia, gesto, linguagem e matéria.

¹³ FRIED Michael. *Art and Objecthood*. (1967). Trad. Milton Machado

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - A arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (1936). Trad. em português por Sérgio Paulo Rouanet. p.165

II

2.1 O *Neutro*

Para “ativar” o atlas dos assuntos ou situações desse projeto, escolho de início trazer fragmentos de um seminário atribuído por Roland Barthes em 1978 ao redor da ideia do *Neutro*¹⁵. Barthes diz que aqueles que procuram saber sobre o Neutro, ou se consideram “neutros” ou desejam o neutro.

Ao meu ver *O Neutro* interessa aqui como ferramenta educacional nas artes enquanto prática artística e social e, pessoalmente, talvez me situe entre essas alternativas descritas por Barthes ao sugerir o seminário como este possível eixo comum ao sentido do meu trabalho. Percebo que a compreensão sobre *O Neutro* está atrelada a uma atitude que se refere ao exercício de consciência sobre o peso das coisas, de modo a perceber os pensamentos e falas como condutores na forma de fazer arte (e vida).

Entretanto Barthes diz que é fácil conhecer o Neutro, o difícil é se manter calado, não falar sobre ele. Essa idéia é um dos desafios a ser enfrentado hoje, pois quando deixamos de falar, impedimos uma maior aproximação de outras vias de pensamento - mantemos o segredo. Quando se pensa “arte” leva-se sempre em conta rastros incompreensíveis, mesmo estando sempre a inventar dentro das repetições e paródias, como dito na primeira parte sobre o contemporâneo. Deixar de falar sobre essas distâncias invisíveis acaba por dificultar uma possível construção para além dos paradigmas atuais (rastreadáveis) - O Neutro, segundo Barthes, é o que é avesso aos paradigmas.

Trabalhando contra o Neutro, há de se considerar o grande fluxo de comunicação - sempre controlado e atrelado a ideia de consumo - que tem sido usado de forma a expandir a desinformação, e, em contrapartida, fortalecer algumas polaridades e retóricas dominantes ineficazes, desatualizadas.

¹⁵ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2003.

Com um sistema de pensamento cada vez mais híbrido, passei a questionar como enxergar *O Neutro* como essa entre-porta de “saída ou entrada” a fim de se atingir um diálogo mais consciente hoje, de modo a abrir e não fechar.

Barthes começa o seminário trazendo quatro textos que se relacionam com a morte e com a idéia de um luto vivo, potente no tocante às construções de pensamento artístico do passear através do Neutro como forma de resiliência. Podemos pensar que o paradoxo de “luto vivo” muito tem a ver com o nosso contemporâneo.

Nesse encontro (ou luta) entre o Neutro e o Contemporâneo, passei a investigar “*não justificativas*” que guardassem considerações sobre a noção do Neutro, de modo a incluir os territórios do acaso, da quebra de paradigmas, e da dificuldade de se manter justa a linha das nuances reveladas no passo-a-passo do processo.

Ponto de partida: “*As composições de um **todo** (uno) neutro*”

O desejo do Neutro - affecto

O Neutro como objecto - suspensão da violência

*O Neutro como desejo - violência*¹⁶

Comecei a me perguntar de onde viria o **todo** deste processo. Onde se estabilizava a consciência de *maker*, médium, ou comunicador? Seria uma mera alternância entre affecto, violência e suspensão da violência? E como lidar com o Neutro, mais consciente de sua existência? Como, finalmente, me sustentar pelo insustentável para que então tudo seja transmutado? Poderia, afinal, me estender e pensar o Neutro no campo das relações, passando, nas palavras de Barthes, pelos “*pontos úmidos e secos da benevolência*”¹⁷ implícita no envolvimento - até onde superficial? - relacionando a fadiga, o ego, o posicionamento e o cansaço na sociedade. A capacidade de recolha na individualidade. A idéia de preguiça ou sensação de fadiga - estar à inércia, num espaço valioso de criação, de trabalho, de jogo com a própria inspiração ao se relacionar com o vazio.

¹⁶ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 30

¹⁷ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 35

O silêncio também é um tempo de recolha. As percepções e os lugares do silêncio. Tempo de recolha que interfere na capacidade de significação. Destreza. Arma que quebra o paradigma das relações humanas (e não humanas). A neutralidade do silêncio, a soberania, o ser calado e o ser falante, os códigos da fala, a igreja e o misticismo, a crença - Tudo isso atravessado pelo silêncio.

Blanchot descreve: "*Kafka desejava saber em que momento e quantas vezes, estando oito pessoas a conversar, convém tomar a palavra para não passar por calado.*"¹⁸

Seriam parentes do silêncio ou anticorpos a trabalhar com o Neutro: *a delicadeza, a minúcia, a discricção e o sono* - anticorpos que tendem a ser facilmente corrompidos, driblados pelo modo de vida ocidental capitalista, nos levando constantemente a pensar que este contemporâneo já não serve.

Para descrever a natureza desses anticorpos Barthes traz ideias de metaforização, como a bíblia do chá; noções de falta e a repetição como uma forma de excesso (fora da delicadeza) no trato do espaço, códigos e interpelações. Categoriza como princípio de delicadeza: "*interstício absoluto entre o conformismo e a moda*" - a moda como margem e as marginalidades da margem.

Cita também a brandura do sono. "*O estado neutro contido no sono utópico que separa dois corpos: um que possui a morte, o sono perfeito que esquece o mal, e o sono da vida, que logo se retoma para se levantar em um novo dia.*"¹⁹

Um sono no cuidado da iminência de algo. Um sono que ativa em nós uma existência desprovida de consciência - estado feliz, pleno. A utopia de sono é sem sonho (ou o raciocínio aqui não o inclui) - Barthes não gosta de sonhar.

"*Há modos de sono e sonho, e também suspensão do tempo em "sonos" causados pelas drogas, por exemplo. "A capacidade que tem o sono de dividir o indivíduo e suas facetas - o dormir a dois, o narcisismo do sono."*²⁰

¹⁸ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 225

¹⁹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 76-78

Seguindo do sono e do silêncio, o Neutro relaciona-se com a figura da “afirmação” por teorias de linguagem entre o sujeito e sua comunidade - As falas de cada um dentro de uma imposição pela língua que, apesar de atribuir ferramentas e trazer segurança, faz-se sempre imperativa ao sujeito para se comunicar.

Um bom exemplo é pensar no discurso provocador de Joseph Beuys diante dos principais líderes institucionais em Dusseldorf no qual se manifesta através de “arrotos” no microfone da Universidade ²¹ - um discurso consegue ser mais específico por englobar outras condicionantes ideológicas e regras de combinação - no caso daquele discurso, Beuys desafia a linguagem através da posição que ocupa frente a um público intelectualizado e com expectativas a seu respeito a serem superadas.

2.2. Koan

Diante da cor e do incolor, do indistinguível e o distinguível, do bom e o mau adjetivo: o quente/frio, o fosco/brilhante, o claro/escuro, o duro/macio, o dentro/fora, o cheio/vazio. Contrário a essas dualidades estabelecidas, partilho o pensamento de Barthes:

“Na qualidade de sujeito, não me sinto nunca plenamente adjetivado, e é essa espécie de anestesia adjetiva que funda em mim a postulação do Neutro”²²

Desenvolve-se, a partir daí, uma outra linguagem que parte de tratamentos não predicativos nos quais evita-se adjetivos permanentes. Talvez a compreensão do Neutro seja de fato isso: aceitar o predicado como um simples hiato, um tempo fragmentado - pensar que o adjetivo é a morte do ser/objeto:

“Como no Retrato chinês - jogo de salão oriental em que se evita adjetivos simples, no qual é preciso adivinhar quem foi escolhido a partir de associações com

²⁰ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 83

²¹ Disponível em *Beuys*. Documentário. Realizador Andres Veiel, Zero One Film. 2017.

²² BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p.119

*objectos comparados àquela pessoa. Exemplo: Se “A” fosse um carro? Uma fruta? Um animal? Um lugar?”*²³

O estado Neutro consistiria em deixar-nos levar pela banalidade que há em nós, ou ao menos reconhecê-la. Mas os ecos diante da morte (fim perpétuo e inevitável) impedem que a banalidade consiga certa autonomia para se fazer “protagonista” enquanto condutora das relações - talvez apenas através da arte isso seria possível. O Neutro (enquanto indivíduo ou manifestação):

*“não é aquilo que leva a diferença até a indiferença, mas justamente o que não deixa a indiferença entregue à sua igualdade definitiva.”*²⁴

Aplicando no conceito de ideosfera, o jogo de perguntas e respostas. Inicialmente a resposta é algo que parte de uma pergunta - em vários modos, uma reação. Olhando do campo do Neutro, as perguntas já carregam em si uma tensão, uma demanda, talvez certa violência impositiva. Pode-se pensar na pergunta como algo que encurrala, invoca - mais um movimento afetuoso do que um modo de comunicação - já que uma pergunta espera sempre uma resposta, boa ou ruim. Pelas regras sociais ocidentais, uma resposta imprecisa, uma incerteza, ou mesmo a opção pelo silêncio, não servem objectivamente para uma pergunta, podendo ser até mal interpretados.

*“Faça o que fizer, sou ludibriado como um rato. Toda pergunta faz de mim um rato na ratoeira: exames, polícia, escolhas afetivas, escolhas doutrinárias.”*²⁵

Um comportamento do Neutro seria subverter essa ordem poderosa da pergunta através da própria resposta: uma resposta pela tangente, um desvio, uma incongruência. A filosofia *Zen* guarda a noção de *koan*, uma dessas tangentes do pensamento relevante para a produção de imagem e linguagem na prática artística. Uma noção de um campo aberto, mas infiltrado, que parte do “**não**”.

²³ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p.175

²⁴ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p.178

²⁵ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 224

Conselhos sobre o Zen e o koan:

1. **Não** calcule segundo sua imaginação.
2. **Não** deixe que sua atenção se distraia quando o mestre levanta as sobrancelhas ou pisca
3. **Não** tente extrair sentido do modo como o koan é formulado
4. **Não** tente fazer demonstração com as palavras
5. **Não** pense que o sentido do koan deve ser apreendido ali onde é proposto como objeto de pensamento
6. **Não** tome o Zen como um estado de simples passividade
7. **Não** julgue o koan segundo a lei dualista do "é" ou "não é"
8. **Não** considere o koan como algo que designa o vazio absoluto
9. **Não** raciocine sobre o koan
10. **Não** deixe seu espírito na atitude de esperar que o satori apareça²⁶

Considerando alguns processos artísticos, os conselhos sobre o *koan* são pertinentes também para as interpretações. O **não** do *koan* é mais **sim** no sentido de que acaba por alargar limites ou possibilidades, servindo ainda como ferramenta para se permitir examinar/investigar o trabalho de outros artistas. Poema de Kafka (resposta às convenções burguesas) sobre o poeta - o ser artista²⁷

“- O senhor descreve o poeta como um ser de estatura prodigiosa, cujos pés estão na terra, enquanto a cabeça desaparece nas nuvens. É naturalmente uma imagem bem habitual no âmbito das representações convencionais da pequena burguesia. É uma ilusão, oriunda de desejos ocultos, que nada tem com a realidade. O poeta sempre é na realidade muito menor e mais fraco que a média da sociedade. Por isso sente o peso da existência terrestre com muito mais intensidade e força do que os outros homens. Para ele, pessoalmente, cantar não passa de um modo de gritar. Para o artista a arte é um sofrimento, com o qual ele se liberta para um novo sofrimento. Ele não é um gigante, porém um pássaro mais ou menos multicolor na gaiola de sua existência.

²⁶ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 243

²⁷ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 266

- O senhor também? - Perguntei eu.

- Sou um pássaro completamente impossível. Sou uma chuca, um kavka. O carvoeiro do Teinhof tem uma. O senhor já viu?

- Sim, ela fica correndo na frente da loja dele.

- Pois é, minha parenta tem mais sorte que eu. É bem verdade que lhe cortaram as asas. No meu caso, em compensação, isso nem foi preciso, pois minhas asas se atrofiaram. Esse é o motivo por que para mim não existem alturas nem distâncias. Desamparado, vou saltitando entre os homens. Eles me observam com grande desconfiança. Pois afinal, sou um pássaro perigoso, um gatuno, uma chuca. Mas é só aparência. Na realidade não tenho percepção alguma das coisas que brilham. Essa é a razão pela qual nem sequer tenho penas pretas e brilhantes. Tenho a cor da cinza. Uma chuca que sonha em desaparecer entre as pedras. Mas é só uma brincadeirinha; para o senhor não perceber que hoje não estou bom.”

Parece certa e atual a colocação de Kafka quando se refere ao artista ser como um pássaro “mais ou menos multicolor”. Barthes, a certa altura, traz a figura da nuance como um elemento da linguagem neutra - como se, apesar de estar entre o ser e o pouco, o Neutro ativasse pequenas nuances para agir com mais potência. As penas pretas e brilhantes que Kafka diz não ter, ao meu entendimento, seriam uma espécie de excesso, de estabilidade, de respostas para as perguntas já instituídas, e não propriamente camuflagem, oscilações - coisas do Neutro, escondidas entre pedras e gradientes.

“Não posso responder. Mas posso comentar (o que os garotos fazem muitas vezes consigo mesmos): comentar = elevar ao ponto mais alto possível a consciência do gesto, do incidente: falar a mensagem em outra linguagem (discurso), que não aquela em que foi emitida, ou seja, traduzir, interpretar. O Neutro não consiste obrigatoriamente em anular (levar cacetada sem se mexer) mas em deslocar, deslocar-se (e encolher-se não é uma possibilidade excluída, desde que eu fale comigo mesmo a linguagem do encolhimento)²⁸

²⁸ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 281

Pensando na idéia de encolhimento, por vezes percebo esse mecanismo no trabalho. *Retirar-se na gaiola da nossa existência, ou, nas palavras de Rousseau: circunscrever-se.*²⁹ Segundo Barthes, seriam formas de circunscrever-se: sair da realidade, estar eternamente ou simplesmente não fazer nada - sobretudo estar à tangência. Toma-se o quarto ou o atelier como “espaço de retirada”, intercalando a questão do ritmo com o circunscrever-se - A ideia de que começar é interromper algo.

Uma experiência com camundongos brancos da espécie *Mus Musculus*³⁰ mostra que neste animal a ansiedade não decorre de ter que escolher entre dois caminhos, mas sim de ter todos ou nenhum caminho diante de si. No espaço virgem de um campo aberto (arena circular) ele acaba por não ter uma via de retirada, pois tem todas. Invariavelmente angústia é o que descreve as reações dos camundongos nessa arena circular: o máximo da ansiedade que diminui progressivamente em recintos com maior quantidade de referenciais: arestas, paredes, corredores, labirintos. O Neutro neste sentido estaria relacionado a uma produção de espaço, não de distanciamento. O “*ma*” é uma noção em japonês que significa a produção de espaçamento no tempo e no espaço para regular temporalidade e espacialidade: nem amontoamento, nem desertificação, mas sim um despojamento (atrelado a um desapego).

Com isso em consideração, Barthes teoriza a arrogância no contemporâneo. A ideia do *forçar a dar*, comparando a sociedade ocidental para os indivíduos com uma mãe que está sempre a alimentar o bebê, mesmo que ele esteja sem fome. Destaca ainda o frenesi do indivíduo ocidental que está cada vez menos em silêncio em função da facilidade de acesso e sedução das corporações (mídia/estado) que atuam para estimular e garantir que tomemos sempre uma posição - *um ataque constante ao Neutro* - nas palavras de Barthes, há uma “recessão da timidez” no mundo.

O pensamento ocidental tende assim a valorizar a vontade e o esforço de forma a promover o orgulho da dificuldade na valorização massificada do que é difícil. Num sentido contrário posicionam-se filósofos orientais que só atacam as complicações difíceis em seus detalhes fáceis, e só se dedicam aos grandes problemas nos seus frágeis primórdios.

²⁹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 283

³⁰ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 298

Associações ativas entre evidência e interpretação. Uma primeira, mais libertária, diz que ao confessar uma interpretação sobre uma evidência “desarrogantizamos” nossa escrita (nossa fala). Uma outra, Nietzscheana, que diz:

*"Toda subjugação, toda dominação, equivale a uma interpretação nova; em termos radicais: não há outra saída para a arrogância a não ser a suspensão da interpretação, do sentido".*³¹

O Neutro se coloca fora da idéia formal de afirmação, conceito, ou filosofia, mas mantém que a referência a um conceito possibilitaria o despertar de um novo pensamento, uma nova forma de vida, de entendimento.

Quando olhamos para o espelho contemporâneo, parece ter sido Nietzsche quem melhor desmontou a redução ao conceito: *"Todo conceito nasce da identificação do não-idêntico"*³². A partir daí, o Neutro de Barthes se estabelece através da gradual (e banal) sobreposição ao conceito por ações de escrita, associação, criação. *Uma pan-memória e não um completo esquecimento.*³³

Entre tolerâncias e intolerâncias, uma solução paliativa: pausar e buscar refúgio no misticismo da escrita para fugir da arrogância e sobreviver dentro de um possível exercício para se entrar e sair do *panóptico*³⁴, implicando que talvez tenha-se algo mais a ser descoberto sobre o nosso biopoder. Escrever para se encontrar. Abrir caminho no beco sem saída - resistir e adiar.

Assim, o panorama de uma pan-memória seria o contrário de uma disforia (sensação de que as coisas não estão em seus lugares). Tudo estaria em seu lugar - mesmo um panorama de desordem (de caos) não seria disfórico, pois seria espetáculo capturado por um sujeito externo. Panorama é o "lugar certo" no sentido de que é todo lugar. Ao contrário da arena ansiogênica do camundongo branco, torna-se uma espécie de lugar coringa que encontra função de “lugar certo” em qualquer ponto, mesmo deslocando-se.

³¹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 321

³² NIETZSCHE, Friedrich. *Livre du philosophe*, p. 181

³³ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 325

³⁴ FOUCAULT, Michel. - A interpretação da arquitetura do “*panopticon*” como um paradigma da evolução da nossa sociedade

2.3 *Kairós, Satori, Wu wei*

Exposta a noção de *koan*, é possível desenvolver uma terceira parte do capítulo onde incluo passagens de Barthes a descrever outras três compreensões do *Zen* que são fundamentais para compreensão do Neutro: *Kairós, Satori, Wu-wei*.

Kairós

*“Ho kairós = medida conveniente, justa. Momento conveniente, oportuno, ocasião. Útil para apontar o caráter assistemático do Neutro, sua relação com a ocasião e a conjuntura. O que cabe ali.”*³⁵

Mas como perceber o *kairós*? Primeiramente, perceber que o “tempo” não é compatível com o tempo de hoje. O tempo não coincide com a vida e a vida busca se ajustar ao tempo. De forma inevitável há um descompasso e o sistema do Neutro precisa constantemente considerar desvios para conseguir existir nesse contexto.

O entendimento do *kairós* no Neutro mescla duas modalidades: uma que se aproveita da oportunidade a partir de um apuramento no sentido psicológico para perceber palavras e atitudes - um **quê** preciso aponta para o *kairós* - e outra mais retórica e cética, que sugere duvidar, afirmar, ou submeter-se quando preciso, - um **quando** preciso aponta para o *kairós*. A idéia de consciência sobre o *kairós* trata de alterar a temporalidade do discurso através do momento certo como oportunidade de espreita ou captura, respeitando ou furando o próprio senso político na sociedade. Seria possível dizer: o Neutro escuta a contingência mas não se submete a ela, podendo haver uma inversão do *kairós*: o tempo vira e já não é tempo. Barthes traz o caso de Tales de Mileto que usa o tempo para enganar o tempo:

*“A mãe exortava-o a casar-se, ele responde: ‘Não, por Zeus, ainda não está na hora.’ Ela o convocou outra vez, quando ele tinha mais idade, porém ele disse: ‘Já passou da hora.’ Esquiva perfeita do sistema: o próprio kairós não funda um sistema, muito menos reafirma o objeto que ele expunge”*³⁶

³⁵ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 348

³⁶ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 354

Ou seja, não foi preciso Tales de Mileto ir propriamente contra o casamento para conseguir escapar de se casar. Ele não se apegou a um sistema (nem o do casamento nem o do celibato).

A noção de *kairós* é importante porque ela está presente constantemente na prática e nos processos criativos de várias formas. Um *insight*³⁷ é um exemplo de *kairós* dentro da racionalidade no sentido de que é aquilo em que não pensamos numa continuidade lógica prevista. Barthes cita o exemplo sobre a *seda* em que Francis Bacon traz a idéia de que as grandes invenções não vêm de um aperfeiçoamento das coisas conhecidas, mas sim de um outro lugar - de uma coisa inaudita, heterogênea:

*"Assim também, se na descoberta da seda alguém tivesse falado de um fio para a fabricação de roupas e móveis, fio que supera de muito o fio do linho e da lã, em finura e solidez ao mesmo tempo, assim como em brilho e suavidade, as pessoas teriam pensado que se estaria falando de alguma planta oriental, ou da mais delicada pele de animal; ou então das plumas e da penugem de certos pássaros; mas certamente não passaria pela mente de ninguém que se trata da obra de um pequeno verme, e de uma obra tão abundante que se renova e se reproduz todos os anos."*³⁸

Satori

Um *satori* é um *kairós* fora da racionalidade: uma iluminação que não clareia, desemboca no vazio, provoca uma catástrofe mental fora das dimensões da verdade.

*"Num modo degradado, seria possível conceber espécies de satoris estéticos (de efeito estético) - um pintor pintando um cavalo, não podendo representar perfeitamente a espuma da boca, acaba por pegar a esponja com que havia enxugado o pincel com todas as cores misturadas e a arremessa com raiva contra o quadro, conseguindo assim uma imagem fiel da espuma."*³⁹

Mas diante desse *kairós*, o perecível. Pode-se deslocar um pouco a noção de *kairós*, mantendo o seu sentido de momento certo, aceitando que esse "momento

³⁷ Palavra em inglês que significa, iluminação interna, clarividência.

³⁸ BACON, Francis. 1857. [Trad. bras. *Nouum Organum* /verdadeiras interpretações a cerca da natureza]

³⁹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 358 (citação sobre o doutrinário do certicismo por Hegel)

certo" revele o seu caráter perecível: momento que passa e cujo perecimento é aceito, desejado. O Neutro não só reconhece o perecível, como também lhe atribui valor ativo: não sobre re-signação, mas antes "consagração". Supondo que algumas peças desse trabalho sejam um *kairós* (alguma coisa oportuna), quer-se dizer que se aceita sua fragilidade, sua perecibilidade, sua contingência, o "uma vez só e acabou".

Wu wei

*“Eu pensava, pensando nos outros, naqueles que me cercam: no fundo, toda "psicologia", descrição, conhecimento, avaliação do outro resume-se a: em que consiste seu querer-viver? Em que estilo, em que qualidade? Como suporte o querer-viver o outro?”*⁴⁰

Daí chegamos ao título do trabalho: o *Wu wei*, o não agir. Não é o contrário do querer-viver; não é um querer-morrer: é o que burla, esquiva, desorienta o querer viver. É, portanto, estruturalmente um Neutro - o que desloca o paradigma.

No Taoísmo, tradição milenar filosófica e religiosa originalmente do leste asiático, por vezes se compreende que *Wu wei* é o que privilegia o espontâneo em detrimento do voluntário - o que se privilegia é a isenção do querer. Mas no mundo contemporâneo, o "espontâneo" pode também ser visto com uma conotação selvagem, pulsional, anti-intelectualista.

Uma posição mais coerente talvez seja pensar o *Wu wei* como: não dirigir, não orientar a força para um fim, deixá-la onde está - não usar a própria força, não usar a própria sabedoria, ou tentar usá-la ao mínimo. Filosofar segundo o raciocínio da dúvida, sem porém agir com imprudência, levando em conta que as coisas estão em destruição e construção ao mesmo tempo - Aí está o que se chama tranquilidade na desordem. *Tranqüilidade na desordem significa perfeição.*⁴¹

Barthes traz o exemplo de um taoísta mais radical que prescreve regras de conduta (a partir do *Wu wei*):

⁴⁰ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 361

⁴¹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 363

*"Não fazer nenhum mal, para não ser punido; não fazer nenhum bem, para, adquirindo boa reputação, não ficar onerado com funções absorventes perigosas [...] Agir como quem não serve para nada"*⁴²

Paradoxalmente, o tema do sagrado: *"O carvalho sagrado foi poupado pelo machado porque não servia para nada; conseguiu ser inútil, o que para ele é a maior utilidade. (Grenier, Tao, p. 103)."*⁴³

*"Quase todos os homens imaginam que ser considerado apto para alguma coisa é um bem, quando na realidade, é ser considerado inapto para tudo é que seja uma vantagem. O estado fundador do sagrado é na verdade não ser bom para nada."*⁴⁴

Para o *Tao*, o ideal seria ser sagrado sem que isso se veja. Barthes, a esta altura, descreve a apatia do espelho que, como a água, contém tudo, mas não ambiciona render, agarrar-se a coisas ou pessoas, *"deixa-se balançar por vagas quaisquer"*.⁴⁵ Uma metáfora que nos remete à imobilidade no movimento ou, por outro prisma, à tranquilidade na desordem. Poderíamos interpretar como um tipo de deriva, pertinente à realidade, se tomarmos em conta possibilidades de futuro para o *mundo sem centro*⁴⁶ bem descritas por Hans Sedlmayr sobre a crise da humanidade (e da arte) na terra perante a constante perda de sustentação dos "centros" provenientes das antigas grandes civilizações.

2.4 Androginia e percepções do "entre"

A última figura do pensamento relacionada ao Neutro, é o Andrógeno. Frequentemente, nos apoiamos na estrutura de pólos A / B, nem A nem B, e A e B". Tornou-se um movimento antropocêntrico estrutural. Mas afinal, precisamos?

O Neutro de que Barthes trata - o Neutro estendido ao discurso (dos textos, das condutas, dos códigos da arte) - não é o *"Nem... Nem"*⁴⁷; o não quero isso nem

⁴² BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 367

⁴³ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 367

⁴⁴ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 367

⁴⁵ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p.374

⁴⁶ SEDLMAYR, Hans. *Art in Crisis - The Lost Center*. Trad. Brian Battershaw. Ed. Routledge

⁴⁷ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 391

aquilo. É na verdade o "ao mesmo tempo", o simultâneo, ou o que entra em alternância. Uma inversão estrutural, uma reviravolta, o complexo. Mas o complexo inextricável, insimplificável e sem exemplos - o entre, o *inframince* de Duchamp, uma "sobreposição" minuciosa de nuances inquebráveis.

Desse ponto de vista, o Neutro não é o que anula os sexos e as premissas, mas o que os combina, os presentifica no sujeito/objecto, simultaneamente, alternadamente – e aqui Barthes destaca a imagem do Andrógeno: "*Poderíamos dizer que o Neutro tem sua figura, seu gesto e sua inflexão figurada no que o andrógeno tem de inimitável: o sorriso; o sorriso Leonardiano analisado por Freud: Gioconda, Sra. Ana, Leda, São João, Baco - ao mesmo tempo sorrisos de homens e de mulheres, sorrisos-figuras em que se abole a marca de exclusão e de separação, sorriso que circula de um sexo ao outro.*"⁴⁸

O paradigma é então neutralizado (transcendido, deslocado), não na figura da indiferença, da insensibilidade, mas no êxtase do enigma, desatrelado ao gesto do conflito, do sentido arrogante, do sorriso imperativo de uma pergunta - através da quebra de paradigmas, da aceitação do gradiente, da incorporação e fomentação de nuances como possível forma de (r)evolução. Olhar através dos gradientes - flutuar entre o ele e o ela, entre o isto e o aquilo.

*"Seu sim pode sempre flutuar até o não, delongar-se até o sim, e tudo sem lógica alguma, sem nenhuma justificação, simplesmente conforme as súbitas perspectivas que lhe descortina a imaginação, perspectivas imprevisíveis."*⁴⁹

Meio certo, muito errado.

⁴⁸ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 400 (Freud em *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, "Les Essais", 1927)

⁴⁹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. p. 404

III

3.1 *Prelúdio*

O atlas parte de uma peça de áudio, no escuro. Uma espécie de *Prelúdio* para os sentidos. Trata-se de uma gravação com o cacarejar de galinhas. A instrução é ouvir com uma venda de modo a impedir interferências da visão, aproximando o som das galinhas, para que o ouvinte perca alguns referenciais e sinta-se num lugar sem adjetivos rígidos - a abrir espaço no tempo e no campo da percepção. Figura 1⁵⁰



As peças seguintes se desenvolvem como encontros ou situações. Intercepções diferentes que simbolizam espaços ou posições, de início ainda sem uma ordem ou localização prevista. Deleuze argumenta que se escreve para aqueles que não podem ler, como os animais e as crianças. A rata *Josefina*⁵¹ em Kafka é um exemplo que dá seu canto a um povo que não sabe cantar e estes dão à sua música devires sem os quais ela seria impossível. “*Não somos responsáveis pelas vítimas, mas diante das vítimas. E não há outro meio senão fazer como o animal (grunhir, fugir, escavar o chão com os pés, entrar em convulsão) para escapar ao ignóbil: o pensamento está por vezes mais próximo do animal que morre, que de um homem vivo, mesmo democrata.*”⁵²

⁵⁰ Imagem representativa de *Prelúdio* (3.1)

⁵¹ KAFKA, Franz. *Um artista da fome*, Trad. José Maria Vieira Mendes.

⁵² DELEUZE, Guilles em PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: Ensaio de biopolítica*.

3.2 *Gaiola*

Em *O Aberto (L'Ouvert)*, Giorgio Agamben refaz a genealogia do humano justamente a partir da diferenciação com o animal, detectando a persistência de uma exclusão do não-homem no homem paralelamente a uma antropomorfização do animal. A *Gaiola* do artista - talvez a mesma de Kafka - presencia isso.

*“O homem encontra em si, e isola dentro de si, um animal que ele qualifica de não-homem, numa decisão que é ao mesmo tempo metafísica e técnica, e que implica sempre e necessariamente uma zona de fronteira, de indistinção. O que ele isola é uma vida separada, nem humana nem propriamente animal, uma vida excluída dela mesma, uma vida nua.”*⁵³ Figura 2⁵⁴



Ver também a escultura de Marcel Duchamp: *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?*⁵⁵

Por que não espirrar, Rose Selavy? (o amor é vida, espirrar é algo natural ao ser)

Um paródia (convite) a aceitar o orgasmo: Por que não espirrar? A vida é rosa.

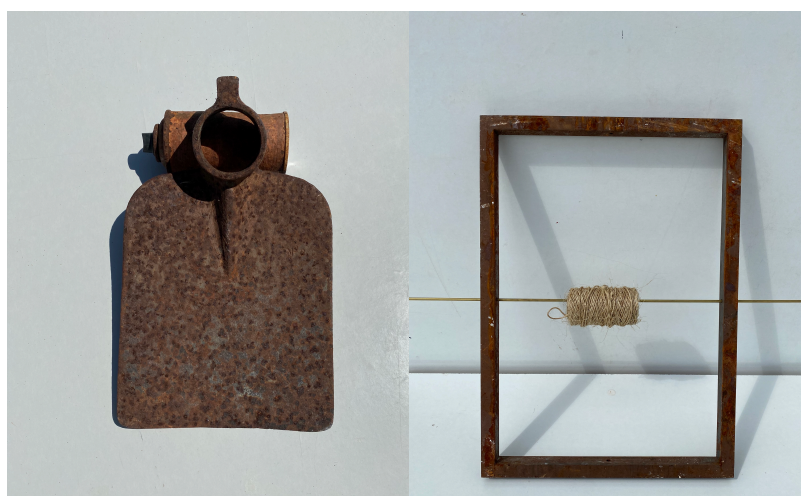
⁵³ AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto - O homem e o animal*. Coleção Biblioteca de Filosofia Cont. Ed. 70

⁵⁴ Imagem representativa de *Gaiola* (3.2)

⁵⁵ O pseudônimo feminino de M. Duchamp é um trocadilho com *eros c'est la vie*, ou o amor é vida.

3.3 *Escape*

A posição de Agamben advoga um jogo *entre* natureza e humanidade. Como se a máquina antropológica que separa o animal no homem já tivesse sido superada, deixando em suspenso algo que estaria por vir e para o quê não teríamos ainda uma palavra adequada. Figura 3⁵⁶



Pensando em uma máquina inoperante, incluo *Escape*, diálogo no qual fazendo novas articulações entre objetos - encontrados, enferrujados e esquecidos - passei a esboçar o vazio central que separa, no homem, o homem da natureza.

A ferrugem nada mais é que o tempo a oxidar o ferro ou a natureza a oxidar o homem. Penso que o ofício do artista aponta e acontece frente esse vazio, uma vez que em nossa cultura o homem foi se entendendo resultado dessa divisão, numa articulação do animal e do homem, do inumano e do humano, da vida natural e da vida qualificada. A escolha dos objetos não é uma coincidência - tratam-se de coisas resgatadas que guardam em suas prévias funções possibilidades de escape.

⁵⁶ Imagem representativa de *Escape* (3.3)

3.4 *Mus musculus*

O estudo ansiogênico dos ratos *Mus musculus*, que sentem certo pavor diante de uma superfície sem referenciais, demonstra o porquê de certos experimentos de laboratórios serem feitos em labirintos com "paredes" (e outros referenciais) a fim de otimizar a performance dos animais. À certa altura, me vi na tentativa de capturar um instante possível entre um grupo - como uma família em que cada membro corre em uma direção e não é claro o porquê foram parar ali. Figura 4⁵⁷



Formalmente, em *Mus musculus* os ratos respeitam/preservam as proporções de uma escala real e podem ser instalados em contextos diferentes - os ratos não só vivem da sobra, mas seriam também testemunhas resistentes do falso progresso que tivemos até aqui. A condição de “sermos ratos” tende hoje a ficar escondida ou camuflada através de alívios, subterfúgios instantâneos entre o manual e o digital. Mas, na verdade, é justamente através desses mecanismos que tal condição se evidencia.

⁵⁷ Imagem representativa de *Mus musculus* (3.4)

3.5 *Sem título*

Incluo no espaço social uma orelha *Sem título* feita de cerâmica a ressaltar o papel da escuta como instrumento de linguagem e pensamento. A partir do exercício desse costume, conseqüentemente cultivamos mais espaço interno para uma auto-crítica ou um “ponto de situação”. De algum modo o barulho do silêncio nos permite ouvir “de perto”.

Ouvir “de perto” seria uma sugestão para reavaliarmos a relação com o tempo. Nós ocidentais tendenciosamente temos o costume de afastar o que nos é estranho ou o que nos exige mais tempo do que o nosso acelerado cotidiano tende a ofertar - isso nas relações coletivas ou individuais - como absorver uma música em uma língua distante ou um mesmo um filme mudo ou “sem cores”. Figura 5⁵⁸

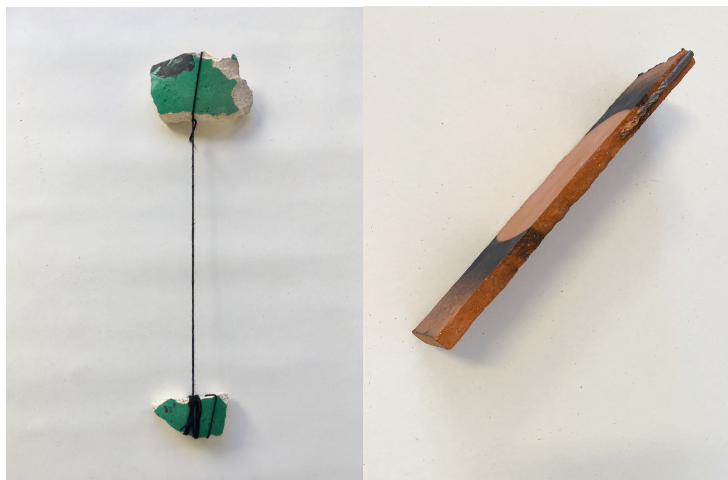


A peça em cerâmica é suportada por um cano de PVC pintado com tonalidade próxima que torna sua extensão. O cano de PVC é um tubo cilíndrico comumente utilizado em construções para transportar água - suja ou limpa.

⁵⁸ Imagem representativa de *Sem título* (3.5)

3.6 *Medidas*

Outras peças, *Medidas*, se agarram a parede. Uma delas provém de um desenho a grafite que dizia “pedra grande presa a pedra pequena” feito sob a sombra da linha que prendia dois fragmentos. A frase referia-se a descrição do próprio objeto e se permitia existir a partir de dois pontos de vista - sob o ponto de vista da pedra grande ou da pedra pequena - Afinal, quem sustentaria e quem atrasaria quem? A não-solução para essa pergunta impede que se crie um juízo de forças ou uma afirmação definitiva. A frase foi apagada e ficou apenas o objeto. Figura 6⁵⁹



A segunda *Medida* me ocorreu enquanto trabalhava uma espécie de furo - feito com uma broca em que a mão pressiona e gira contra o barro. Àquela altura me deparei com uma peça retangular com tamanho e cor de tijolo e fiquei a me associar a esse movimento da broca da furadeira que gira quando estamos a perfurar uma parede para sustentar algo - por vezes temos a sensação de um tiro no escuro, podendo nos deparar com um tijolo furado ou com uma viga impenetrável. Ambas são coisas que nos impedem seguir adiante e as medidas tratam desses limites entre o indistinguível e o imensurável, entre trabalho e processo.

⁵⁹ Imagem representativa de *Medidas* (3.6)

3.7 *Panorama*

Última peça, *Panorama* - um conjunto de aproximadamente 1000 esferas de cerâmica que quando comecei, não sabia que estava a começar. Ao princípio de um confinamento (fruto da pandemia do COVID 19) cada esfera se tornou partícula para marcar o tempo frente a novas associações entre o coletivo, o espaço, e a falta de centro. Buscava um corpo de existência, para então subvertê-lo - deixava suas margens expostas, explorava sua paisagem, seus moldes - seguia multiplicando suas formas na individualidade. A peça, enquanto corpo, por vezes se estabilizava em paisagens e composições, outras vezes não. Figura 7⁶⁰



⁶⁰ Imagem representativa de *Panorama* (3.7)

Conclusão

A fim de dissecar alguns dos assuntos da pesquisa busco demonstrar que os afetos não estão distantes da produção plástica, conciliando sempre coisas encontradas com coisas produzidas por mim: re-construções e co-construções onde sujeito e objeto trabalham juntos. Destaco o barro enquanto origem da matéria - inicialmente disforme, acabou por vir da idéia de disfunção e da necessidade de sair do papel. Luxo ou lixo, não faço para ser algo - faço até ser suficiente, até encontrar o que não sabia que estava a procura. Aquela idéia de gradiente do Neutro que pode ser conjugada com o “quanto bastar”, oposta à idéia de excesso, mais aproximada de tangência e objectualidade

Ao princípio do ensaio cito Gonçalo M. Tavares em seu *Atlas do Corpo e da Imaginação* - escritos onde Gonçalo examina pontos que cruzam o universo das imagens passando por noções de corpo, tempo, processo, método e linguagem. Pensar que um trabalho artístico materializado vem de lugares muitas vezes indecifráveis, da imaginação e sobretudo do método - por associações mescladas, acasos, indagações (conscientes ou inconscientes) dos próprios autores que permanecem abertas para novas interpretações e reenquadramentos.

Em múltiplas camadas, vejo o pensamento do Neutro como uma ferramenta a ser disseminada em razão de noções, que, diferente de neutralizar, propõem um entendimento do todo e seus paradigmas para depois encontrar um “recheio” como resposta ou vestígio a seguir.

Sendo o tempo uma indomável que atravessa infinitas dimensões, cabe ao indivíduo (humano-animal) estar a espreita do vazio e consciente de um universo fictício onde os fatores de produção e resultado são constantemente incorporados à noção de mercado. O que me leva a escrever é ainda a existência do terreno da dúvida enquanto ponto de catástrofe - ponto de tragédia como solução da máquina emperrada de Agamben - e o fato de que a dúvida abre mais espaço para o fictício do que qualquer certeza.

Independente do raciocínio da dúvida, tomando apenas esse como possível, busquei revelar traços presentes de duas relações: uma do artista com o mundo e outra do artista com o seu trabalho. *Predador e presa*⁶¹. Escolhas inicialmente estritas nas quais o eu e a coisa acabam por se misturar numa reflexão que não busca explicar, mas apontar possíveis caminhos fora da noção contemporânea da eternidade como regra. Fazemos por que escolhemos fazer - desde os tempos pré-históricos recolhemos, moldamos, quebramos, construímos, trocamos, transportamos, exibimos. Fazemos por que crescemos na experiência, porque precisamos. Cada mergulho é um mergulho a neutralizar a luz do mundo, e só assim é possível ver no escuro.

⁶¹ Roberto Calasso. *The Celestial Hunter*. Tradução Richard Dixon. Allen Lane. Penguin Books, Random House UK, 2020.

Referências

- BARTHES, Roland. *O Neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2003.
- DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.
- FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. (1967) Trad. Milton Machado.
- CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: *O Engenheiro do Tempo Perdido* - entrevistas com Pierre Cabanne. Trad. Portuguesa. Coleção Arte e Prod. Ed. Assírio & Alvim.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Ed. Caminho, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto, o homem e o animal*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Edições 70.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1987.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: Ensaios de biopolítica*. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2000.
- SEDLMAYR, Hans. *Art in Crisis - The Lost Center*. Tradução Brian Battershaw. Ed. Routledge. NY, 2017.
- CALDAS, Manuel Castro. *Dar coisas aos nomes* – Ed. Assírio & Alvim, 2008.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome*, Tradução José Maria Vieira Mendes. Ed. 11x17
- DELEUZE, Guilles e GUATARI, Félix. 1972 *O Anti-Édipo*. Tradução Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Ed Assírio & Alvim, 2004.
- CALASSO, Roberto. *The Celestial Hunter*. Tradução Richard Dixon. Allen Lane. Penguin Books, Random House UK, 2020.
- CALASSO, Roberto. *I quarantanove grandin (Os 49 degraus)*. Tradução port. Nilson Molin. Companhia das letras, 1997.

Apêndices

A. Nota de apresentação

Fazendo uma apuração sobre o estado inominável ou um estado “possível” de existência, me deparei com o conceito do *inframine* e tão logo com as fronteiras de interpretação envolvidas na objectualidade.

Num segundo momento, mantendo já a tendência de procurar um livro como guia/atlas, encontrei o seminário de Roland Barthes ao redor do Neutro - uma estrutura de pensamento capaz de mapear a origem de determinadas pulsões frente ao desafio de agir (ou de não agir). Não agir sempre me pareceu um desafio para o indivíduo que persegue o artifício. Não agir se tornou uma mais valia para driblar o tempo e o confuso confúcio do contemporâneo. Confúcio esse me traz até aqui. Ao me voltar para o campo das origens, é improvável não levar em conta os fatos que ajudaram a construir o raciocínio por trás de cada obra plástica. Wu wei quer sair do papel, quer fazer a ponte - Ponte entre o que não se explica e o encontro com a matéria que pode se fazer soberana (ou não). Ponte utópica (?)

Destaco a ideia surrealista de Benjamin sobre o despertador: uma permanente urgência, logo, uma não urgência. Viver com o surrealismo na mesa de cabeceira, onde as coisas parecem mais flutuar do que se agarrar num teste de composições. Aliás, se agarrar parece-me uma dessas chaves para furar esse padrão flutuante. A alternância da mão com o olho em busca de um fundamento, de uma âncora com peso apropriado para sustentar essa frágil dicotomia. Mas existe uma âncora capaz de se sustentar em mares de areia movediça? Muitas vezes escrevendo me veio a sensação de ilha, sendo necessário quebrar as moléculas de água salgada ao redor, separar o sal do oxigênio, do hidrogênio. Outras vezes, a sensação de naufrágio, dentro do campo das relações, como Barthes traz em seu texto, “pontos secos e úmidos da benevolência”.

A linguagem enquanto elo das relações me parece trazer essas alternâncias entre a enxurrada e a desertificação. Ao meu ver, é difícil realizar trabalhos com a presença de um texto. Ao contrário, faz-me mais sentido hoje trazer o cacarejar das galinhas

(que levantam cedo) para apontar esse hiato remanescente da linguagem que toma suas formas automatizadas, criptografadas, instagramadas.

A filosofia Zen afinal pode ser usada como ferramenta combativa/elucidativa para esse entendimento de ação e reação na linguagem. O que me leva a evocar isso é o fato de haver uma prática “mindfulness” em preceitos budistas que não se limita apenas ao orientais, mas mantém certa dificuldade de efetivamente alcançar algumas culturas do ocidente - tanto no Brasil quanto em Portugal a população que se declara budista é de menos de 0,2%. Fazendo uma intersecção com a prática artística, procurei no texto alinhar o cotidiano de um atelier com a essência meditativa mais abrangente. Cada trabalho é fruto de um brecha de luz entre situações aparentemente banais distorcidas pela pontualidade de um instante congelado, como dispositivos de declarações lançadas, embasadas em fragmentos para compor uma espécie de “mala” budista.

Os 3 capítulos deste trabalho fazem alusão ao começo, ao meio e ao fim novamente. Às situações perenes presente nesse grupo de sete que evocam uma relação de máquina antropológica "pós humana" - passando pelo acaso, pelo encontro e pela resignificação. Essa costura usa a linha do não para chegar ao sim (ou ao talvez) - Protagoniza a animalidade a fim de desintoxicar o pensamento/comportamento buscando revelar apenas o essencial. Aliás, é através da escrita que consigo fazer isso, não tanto através da fala. A voz guarda camadas mais profundas que muitas vezes me são ainda indomáveis e acabam por prejudicar a comunicação.

O Neutro, acima de tudo, busca um autoconhecimento que se impõe ao artista enquanto fala, enquanto come, enquanto ama ou enquanto sofre, valendo também como contraponto para esses opostos, como enquanto dorme, enquanto expele, ou enquanto sonha. Igualmente, entendo a arte como essa ferramenta institucional mediadora de impulsos e autonomias entre o ver e o fazer, entre o dentro e fora, como uma membrana onde o processo de osmose acaba sendo inevitável. Escapar disso é aparar as arestas, é tentar ver o todo, é se distanciar e se aproximar.

B. Figura 1



Ficha técnica

Título: *Prelúdio*

Ano: 2022

Descrição: áudio em Loop com intervalos

(1min) - sala escura

C. Figura 2



Ficha técnica

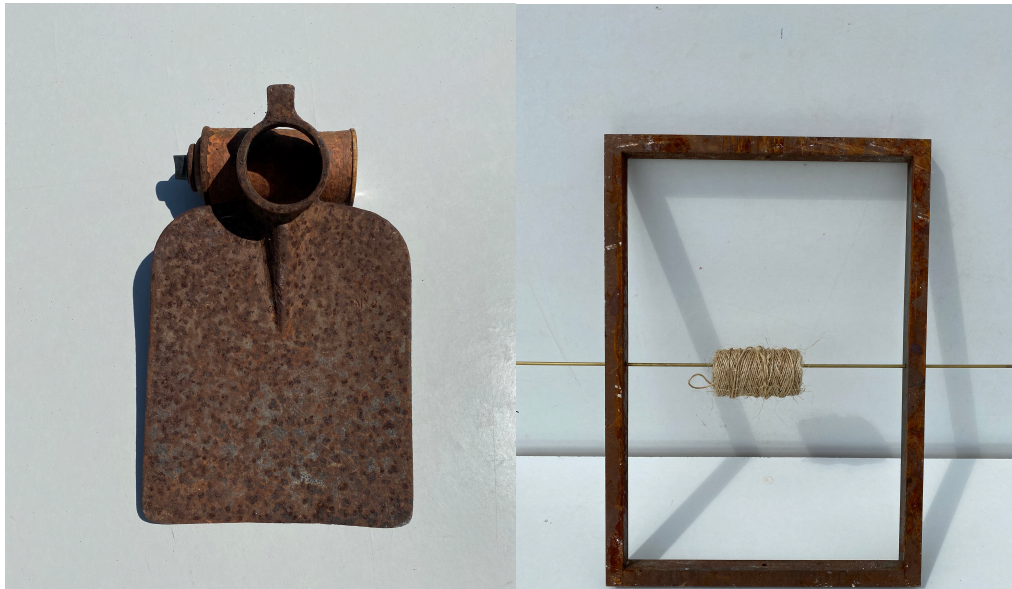
Título: *Gaiola*

Ano: 2021

Descrição: gaiola, brita e tinta acrílica

26 x 37 x 15cm - parede

D. Figura 3



Ficha técnica

Título: *Escape*

Ano: 2021

Descrição: ferro, tubo de spray, fio de latão e rolo de sisal

- i. 50 x 100 x 5cm
- ii. 30 x 18 x 16 cm

E. Figura 4



Ficha técnica

Título: *Mus musculus*

Ano: 2021

Descrição: ratos de cerâmica

20 ø cm cada (+ suporte)

F. Figura 5



Ficha técnica

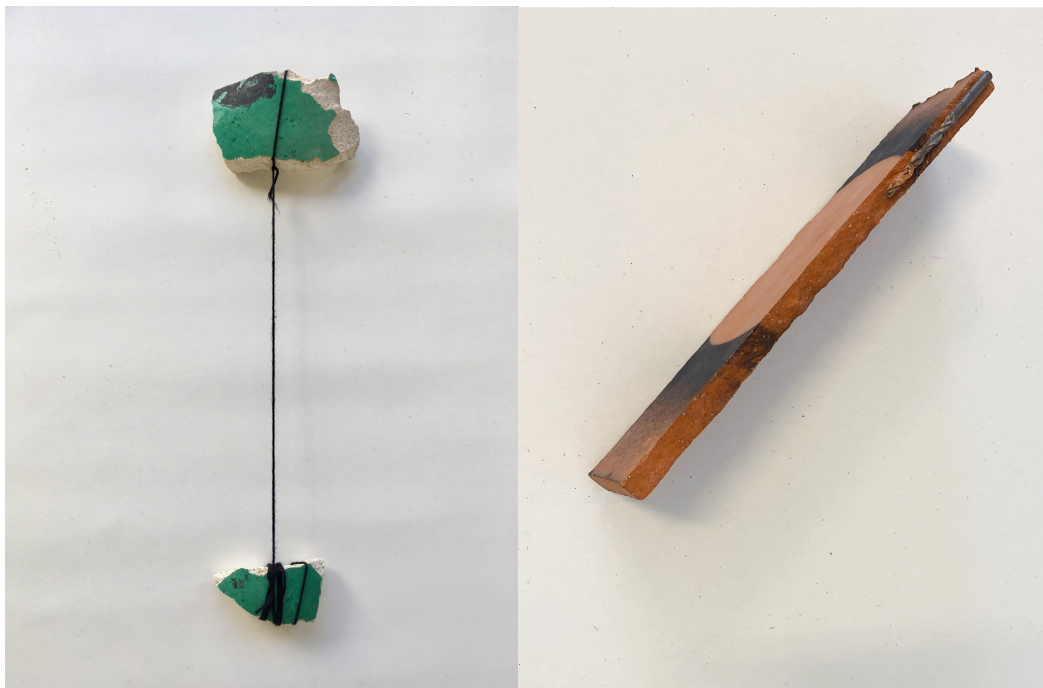
Título: *Sem título*

Ano: 2021

Descrição: orelha de cerâmica, spray, tudo PVC.

120 x 10 x 8 cm

G. Figura 6



Ficha técnica

Título: *Medidas*

Ano: 2021

Descrição: cerâmica, broca, linha

I: 35 x 10 cm

II: 25 x 10 cm

H. Figura 7



Ficha técnica

Título: *Panorama*

Ano: 2021

Descrição: aprox. 1000 esferas de cerâmica

Dimensões variáveis