



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

ANTONIO ALMEIDA DA SILVA

**LABORATÓRIOS DOS DESPROPÓSITOS:
VESTÍGIOS ECOLÓGICOS ENTRE
ARTE E CIÊNCIA**

**CAMPINAS
2018**

ANTONIO ALMEIDA DA SILVA

**LABORATÓRIOS DOS DESPROPÓSITOS:
VESTÍGIOS ECOLÓGICOS ENTRE
ARTE E CIÊNCIA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Educação, na área de concentração de Educação.

Orientador: Antônio Carlos Rodrigues de Amorim

O ARQUIVO DIGITAL CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO ANTONIO ALMEIDA DA SILVA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM.

CAMPINAS
2018

Incentivo: Programa de Ajuda de Custo para os Servidores Docentes da Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS.

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

Silva, Antonio Almeida da, 1979-
Si38L / Laboratórios dos Despropósitos : vestígios ecológicos entre arte e
ciência /

Antonio Almeida da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Antônio Carlos Rodrigues de Amorim.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Laboratórios. 2. Ecologia. 3. Arte. 4. Ciência. 5. Educação. I. Amorim, Antônio Carlos Rodrigues de, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Laboratory of nonsense : ecological vestiges between art and science

Palavras-chave em inglês:

Laboratories

Ecologie

Art

Science

Education

Área de concentração: Educação

Titulação: Doutor em Educação

Banca examinadora:

Antônio Carlos Rodrigues de Amorim [Orientador]

Leandro Belinaso Guimarães

Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

Susana Oliveira Dias

Marta Luiza Strambi

Data de defesa: 26-04-2018

Programa de Pós-Graduação: Educação

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

ANTONIO ALMEIDA DA SILVA

**LABORATÓRIOS DOS DESPROPÓSITOS:
VESTÍGIOS ECOLÓGICOS ENTRE
ARTE E CIÊNCIA**

Autor: Antonio Almeida da Silva

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim (Orientador)

Prof. Dr. Leandro Belinaso Guimarães

Profª. Drª. Susana Oliveira Dias

Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

Profª. Drª. Marta Luiza Strambi

A Ata da Defesa assinada pela Comissão Examinadora consta no processo de vida acadêmica do aluno.

Em memória de Francisco Pereira da Silva “Chicão”.

Nos tempos “quando meu quintal era maior que o mundo”, meu pai sentado no sofá “quase que nem uma árvore”, aquela permanência me fazia alcançar o deslimite do ser; ventavam de longe as coisas mais simples, que mesmo em silêncio ele me ensinava todas as coisas através dos gestos mais simples. Na aba de seu boné, carregava ensinamentos agramaticais, que em nenhuma escola eu aprenderei. “Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós” Ele tinha esses descobrimentos nos olhos, era capaz de colocar sabedoria em poucas palavras. Aquele velho Chicão era um estímulo para meus estudos e na vida. Quando estávamos todos acostumados com aquele velho Chicão, ele bateu asas e avoou. Virou passarinho. Foi para o meio do cerrado ser um arãquã. Pra compor o amanhecer”.

O melhor agradecimento é aquele que a gente faz em forma de um abraço, mas como isso não é possível, segue uma escrita-agradecimento-abraço. E a melhor maneira que sempre achei para dar um agradecimento-abraço foi por meio de uma pequena história.

Era uma vez um pé de vento, daqueles que brotam de côcoras num canavial. Um pé de vento muito que danado trouxe algumas palavras para ajudar o menino que não sabia o que fazer para agradecer as pessoas que de certa maneira permitiram que ele virasse formiga para ser devorado em um dia por uma árvore.

Para completar essa metamorfose manoelina, o menino precisou naufragar pelos mares mais inusitados e só depois pode encostar seu barco na areia para agradecer às conchas mais ilustres. O menino convidou o vento para levar os agradecimentos, pois o vento era mais eficaz do que avião.

Mas o vento não veio inteiro, veio todo picado, o vento que aqui chegou era para ser montado pelos encontros, leituras, palestras, conversa séria e conversa à toa, palavra por palavra, gesto por gesto.

No caminho, cada vez mais eu me interessava pelas conversas à toa, dessas que não foram pensadas, em que de repente você pesca uma palavra que está no outro, que vira um conceito, uma metodologia, uma ideia.

Tem gente que tem tanta palavra boa que tem formato de rio, algumas são bem rasas, outras profundas, outras encharcadas. Há pessoas que deslizam o tempo todo como corredeiras que não param nem para pescar, essas a gente aproveita para escutar e correr nas correntezas que elas nos dão. Também há aquelas que são que nem peixe, algumas a gente leva, outras a gente devolve para o rio tomar conta. Eu gostei mesmo daqueles peixes que brotavam nas árvores tipo piraputanga. Essas árvores ventavam palavras de otimismo, perseverança, persistência e dedicação. Pois nesses quatro anos tinha dias que pareciam que não ventava nada e em outros dias passavam por mim alguns furacões.

Nunca gostei de ir ao rio iscar peixe, preferia ficar fisingando palavras. Eu tinha muita inclinação por palavras pescadas nos poemas de Manoel de Barros, a quem sou muito agradecido pela piracema de palavras. Aprendi muito observando o rio e as árvores e com isso me aproximei das pessoas que aparentam que são águas paradas, mas trazem afetos de um tufão.

Tem pessoas que a gente carrega pela vida toda e nem se dá conta, o que a gente sente é mesmo saudade (saudade é uma palavra que a gente sempre pesca), por falar em saudade, não posso deixar de agradecer, em primeiro lugar, a pessoa mais importante dessa história, minha mãe. Ela é dessas grandes árvores de ventos calmos, mas só para de ventar quando suas folhas estão bem pertinho de dela.

Passaram por nós ventos muitos tristes nesse último ano que deixaram um vazio inédito. Obrigado, mãe, por não cair, assim eu também pude ficar em pé.

À minha mãe dedico todo o meu esforço e tento compensar de alguma forma minha ausência. Agradeço também todos os ventos vindos de minha família, tios, primos, cunhadas e principalmente meus irmãos.

Agradeço os ventos dos amigos temporários, ocasionais e calorosos que ventaram em mim o necessário, não foi preciso mais do que esses pequenos gestos. Nomearei alguns, sabendo que me esquecerei de vários. Eder Proença, Guilherme Trópia, Marcos Reigota, Hugo Fortes, Wenceslau Machado, Alda Romaguera e todos os amigos do Humor Aquoso. Sou grato aos alunos e professores da Universidade Estadual de Feira de Santana, em especial ao Marco Barzano e à Elenise Andrade.

Agradeço especialmente a alguns ventos amigáveis, muito generosos em meu percurso: Rogers Grossi, Eduardo “vulgo Edu-arte”, Leandro A. Jesus, Sebastian Wiedemann e Carmem Machado.

Aos meninos cientistas do Laboratório de Genômica e expressão da Unicamp, Guilherme Borelli (Fox) e Nicholas Vinicius (Nicho), por facilitarem e abrirem as portas do laboratório para outras brisas, fazendo das práticas com as imagens e ciência algo cheio de humor.

Um vento em forma de abraço para Glória Jovê, “Dona do Infraordinário”, que me recebeu de braços abertos na Espanha/Catalunha. Agradeço também a professora do Departamento de Ecologia da Unicamp Eleonore por apresentar e abrir as portas do Laboratório de Zoologia e agradeço também a toda equipe do museu de Zoologia da Unicamp. À professora Marta Strambi, pelos sopros artísticos trazidos durante a banca. À Elenise Andrade, pelos ventos fortes que destelham telhados, mas muito importantes para fortalecer a tese. À Alik, por seu vento baixinho e poético que leva o pensamento ao delírio. A Susana Dias, por suas biotecnologias aberrantes que sempre me entusiasmassem. Uma ventania para professor Sandro Tonso, vento amigo sempre disposto a ouvir minhas ideias, dono de um coração daqueles de pai. Ao Leandro Belinaso que sopra aquele vento bem gentil e confortável, que dá vontade de ficar nessa brisa todo tempo.

Agradeço a alguns artistas que ao longo da pesquisa se tornaram grandes amigos: Marcelo Moscheta, Bené Fonteles e Rodrigo Braga. Todos eles trazem ventos existenciais para este trabalho, com toda poética, ventaram em mim mutações e derivações na minha escrita.

Agradeço gentilmente ao artista Tarcísio Almeida que deu novos ares ao formato desse compêndio-tese, oferecendo ao texto impresso e ao pdf outras pertinências.

Os “menores” ventos, que carregam uma potência do tufão, para Ana Godoy, amiga, revisora e alquimista da tese, com sua leitura atenta trouxe dicas indiscutivelmente potentes para eu prosseguir. Não posso deixar de lembrar que ela foi uma das pessoas que ventou em mim a possibilidade de estar no grupo Humor Aquoso.

Volto a agradecer meus irmãos, principalmente ao Lenilson, que soprava meus textos ajustando sua direção, meu irmão tinha qualidade de pássaros e comunhão com as árvores.

Todos os ventos e direções ao queridíssimo Antonio Carlos R. Amorim (AC) que traz consigo ventos vindos dos diferentes continentes, ventos sonoros e imagéticos. Um vento elegante e gentil. Agradeço pelo segundo gesto de confiança e por acreditar novamente nas minhas inclinações às ecologias da ruína e do resíduo.

Minha memória é do tipo caleidoscópica, ela não vem inteira e arrumadinha, ela vem toda picada e desarrumada, por isso é difícil lembrar de todas aquelas pessoas que ventaram frescor na minha água corrente. Nesses quatro anos, muitas pessoas me ensinaram dis- aprender, sem estudar. Ventos do presente, do passado que excitaram o brilho de descobri- mento nos meus olhos e que insistiram para que eu enxergasse de preto.

Meus agradecimentos a todos os ventos esquecidos que passaram por esses laboratórios do despropósito e continuam fazendo com que cada ponto trace uma reticência e cada reticên- cia uma linha e cada linha uma existência.

... Para o colecionador [...] a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas:
não que elas estejam vivas dentro dele; é que vive dentro delas.

Walter Benjamin, 1987, p. 235.

RESUMO

Propomos uma investigação das (im)possibilidades atuais de perceber na arte contemporânea algumas produções que capturam e ao mesmo tempo são capturadas pelas forças da natureza, mas especificamente aquela que traz consigo certa apreensão poética e ao mesmo tempo subversiva da natureza. Que tipo de ciência se inventa ao aproximar e se misturar com a arte? Quais as derivas na arte quando é contaminada e atravessada pela estética da ciência? Quais obras contemporâneas poderiam trazer elementos ínfimos da natureza para compor um laboratório-museu dos despropósitos? Somos influenciados pelos conceitos trazidos pela filosofia, bem como por uma escrita estética e poética de Manoel de Barros. Uma prática e uma escrita-tese que atuam como um procedimento curatorial, que apresenta uma ecologia agitada por inúmeras vontades, que vão desde rastrear, coletar, colecionar, arquivar, relacionar. Uma prática ecológica que estabelece diálogos e arranjos, cria metamorfoses e desloca as imagens para compor com lugares inusitados. Entendemos que a arte possa trazer novas possibilidades de abordagens e de criação deste processo criativo, tanto no que se refere ao natural, como no que diz respeito à cultura. Da mesma maneira, a ciência não é menos autorizada do que a arte pra criar e experimentar com as diferentes poéticas e estéticas. Tanto ciência como arte estão expandindo fronteiras e, cada uma de sua maneira, estão experimentando criativamente para imaginar mundos de uma forma diferente, tentando encontrar novos caminhos, novos pensamentos e novas questões. Apresentamos os “laboratórios dos despropósitos” como espaços de agenciamentos com as imagens de arte e ciência que experimentam outros modos de pensar e praticar ciência. A ciência não é ou está na coisa, mas na relação. A ciência não está no acervo; assim como a arte não está no acervo. A ciência e arte são, antes de tudo, relação. A pesquisa tenta, de diferentes maneiras, estabelecer encontros, nos diferentes espaços onde artistas, cientistas, filósofos, escritores, dentre outros, tecem relações com as diferentes materialidades. Essas ecologias acontecem e imbricam em espaços-tempos de vida e relação.

Palavras-chave: Laboratórios, Ecologias, Arte, Ciência, Educação.

ABSTRACT:

We aim at investigating current (im)possibilities of noticing productions which captivate and are captivated by forces of nature in contemporary art, precisely the ones which bear both poetical and subversive apprehension of nature. What sort of science can be invented after one approximates science to art and mixes them both? How is art derived after it has been contaminated by aesthetics of science? Which contemporary oeuvres could bring undermost nature elements, so to create a museum-lab of nonsense? We have been influenced by philosophical concepts, as well as by the aesthetic poetry writing of Manuel de Barros. Both our practice and our thesis-writing act as curatorship proceedings which introduce an ecology moved forward by countless wills, ranging from tracking, to gathering, to collecting, to filing, to relating. Such an ecological practice sets up dialogues and arrangements, it frames metamorphosis and displaces pictures so to compose along unexpected places. We argue that art can bring about new approaches and new possibilities during the creation process, concerning both aspects, the natural and the cultural. By the same token, science isn't any less authorized than art to create and experiment with profuse poetical and aesthetic perspectives. Science and art are expanding frontiers. They're both, each one at its own pace, creatively experimenting in order to imagine worlds differently, by trying to find new paths, new thinking, new issues. We introduce these "laboratories of nonsense" as agency spaces where arts and pictures of science express different ways of thinking and practicing science. Science is not in things, but it's in its relations. Science cannot be archived. Neither can art. Above all, science and art are relation. Our research intends to establish encounters in various spaces where artists, scientists, philosophers, writers, and many others, relate to different materialities. Those ecologies occur and interact within space-time of life and relations.

Key-words: Laboratories, Ecologies, Art, Science, Education.

I APRESENTAÇÃO	13
Nota de (des)escurecimento	
2 GRETAS, RANHURAS E SUPERFÍCIES INTRODUTÓRIAS	15
3 HÁBITO NATURAL OU PERFORMÁTICO DE COLECIONAR INUTILIDADES	19
4 UM BIÓLOGO COLECIONISTA DE ARTISTAS	23
5 POR UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO:	33
ALGUMAS ENTRADAS E POSSIBILIDADES ECOLÓGICAS COM A ARTE	
6 COMPÊNDIO I	39
Natureza intempestiva: pulsações com a arte	40
Ecologias de Rodrigo Braga: <i>Mais força do que necessário</i>	42
Habitei em mim um cão, um relato por meio da <i>Fantasia da compensação</i>	50
7 COMPÊNDIO II	59
Laboratório como chão	60
Zoo(m) como laboratório	67
Chão como laboratório	75
Corpo como um laboratório	79
Laboratório entre a Terra e o Cosmo	85
8 RELATO DE UM DEVIR OUTRO DO ARTISTA	101
9 INTER-AÇÕES (SEM)FINAL: RELATO DE UM EXPLORADOR	109
INTER (RE)FERÊNCIAS	115

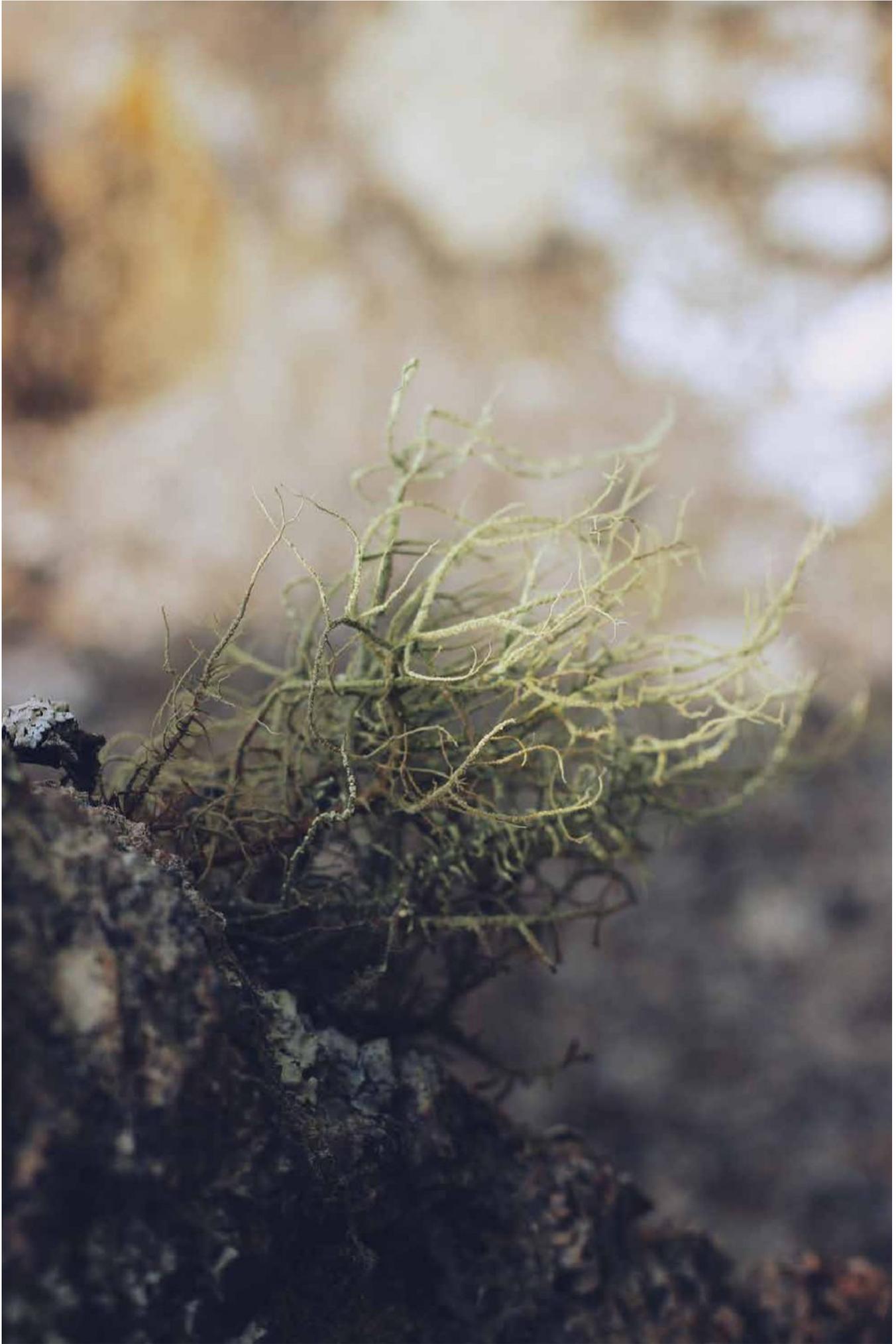


Figura 1: Fotoexperimento Lab(cco)pasio. Foto Leandro Jesus. Fonte: Arquivo pessoal, 2017.



2

3



4



Enquanto isso... num letreiro escuro no Portal do Inferno, Dante Alighieri adverte:

“Convém fazeres nova viagem / Disse-me, então, ao ver-me soluçando / E escaparás deste lugar selvagem [...] Deixa, ó vós que entrais, toda a esperança!” (ALIGHIERI, 1991, v.I, p.107).

I

APRESENTAÇÃO

Nota de (des)escurecimento:

Entre devagar, não gaste todo o fôlego logo de início, avance calmamente e observe cada detalhe daquilo que se apresenta. Não espere uma viagem rápida e nem tranquila, pois percorrer lugares desconhecidos não é uma experiência fácil. Talvez você se perca algumas vezes durante o caminho, pois há ventos lentos e fortes vindos de toda direção; por isso, oferecemos um atlas que pode ser um bom instrumento para sustentar sua viagem.

Para entrar nessa viagem e sobreviver, como em qualquer outra viagem, você aventureiro necessita de um mínimo de elementos e cuidados para saber como se conduzir: primeiro, abandone as expectativas antes de começar, o que você encontrar pelo caminho será sem dúvida mais interessante do que o que esperava ou imaginava; segundo, tome cuidado com o termo experimentação, pois nos laboratórios dos despropósitos a experimentação não envolve um método a ser seguido, e ela acontece de diferentes formas e envolve corpos diversos. Se posso adiantar algo, a experimentação aqui também é uma maneira de proliferar pensamentos mais abertos às diferenças, buscando criar e formular um problema, afirmando as singularidades; terceiro (e não menos importante), quando falo de ecologia, não se iluda, não se trata aqui de um estudo das relações, processos e dinâmica dos seres vivos. Para compreender de qual ecologia estou tratando, talvez os estudos de Félix Guattari (*As Três Ecologias*), de Isabelle Stengers (*An Ecology of Practices*) e de Ana Godoy (*A menor das ecologias*) possam dar algumas pistas importantes.

Uma didática da invenção que através dos pequenos gestos inventa possibilidades de experimentar a ciência, de pensar e de escrever atravessado pelo encontro com diferentes formas de vida, gesto esse que nos desafia a criar modos de estar juntos e reocupar a Terra.

Nessa viagem/tese (s)em rumo, verificar mundos desconhecidos é o que me interessava, ainda que precisasse atravessar territórios que nascem da minha experiência, principalmente com a ciência e depois com a arte. Em termos de um percurso/narrativa; a pesquisa apresenta algumas direções e entradas (não cabe aqui nenhuma causalidade ou prioridade nessas entradas).

A primeira entrada nasce do encontro com algumas obras de artistas da contemporaneidade que trabalham com a natureza, experimentando esse lugar da ciência.

A segunda entrada busca pensar os diferentes territórios e atravessamentos dos diferentes artistas e suas obras que dão origem ao atlas e a uma mandala, nos quais o leitor pode se localizar, para depois se perder caso queira.

A terceira seria a ciência experimentando esse devir artístico e o que pode acontecer com ela, principalmente nos textos “Encontros Parasitas” e “Natureza intempestiva: pulsações com a arte”. Nesse último, escolho as obras de Rodrigo Braga, que movimentam possibilidades (in)orgânicas para pensar as relações ético-estéticas com a natureza.

Na quarta entrada, apresento alguns personagens que criam o “Laboratório dos despropósitos”, prática capaz de deslocar diferentes obras e artistas para outros territórios. Estes laboratórios têm a delicada tarefa de tentar problematizar alguns aspectos pertinentes para práticas de ciência e ecologia. O personagem “colecionador de despropósitos”, algumas vezes, narra e produz uma reflexão sobre os encontros, construindo uma ‘ponte’ e um ‘desvio’ entre os diferentes laboratórios/territórios.

Agora, deixo você livre para entrar da maneira que quiser nesses compêndios.

Que os ventos o direcionem para uma boa leitura.

O autor.



Figura 5: série Corpo como Laboratório. Antonio Silva, 2017. Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

2

GRETAS, RANHURAS
E SUPERFÍCIES INTRODUTÓRIAS

Convocam-se nessa tese-laboratório as diferentes forças das máquinas, das quimeras, dos fluxos (in)orgânicos, dos seres (des)estruturados, das coisas (in)diferenciadas, dos humanos e não humanos para uma ocupação nômade nas práticas de ciência.

A ciência não é ou está na coisa, mas na relação. A ciência não está no acervo; assim como a arte não está no acervo. A ciência é, antes de tudo, relação.

Que tipo de relações entre laboratórios se estabelece? O que os diferentes laboratórios tendem a experimentar? O que investigam? Quais tipos de ciências produzem?

Há um rastro que, ao mesmo tempo, são planos de percepção, sensação e composição que atravessam as produções dos artistas que deslocam em alguma superfície os sentidos e significados da natureza. Um laboratório que é menos previsível para tais respostas, pois, é o acaso que permite criar variações.

Entendemos que cada vez mais se torna preciso inventar novos regimes de visualidade para práticas de ciência, pensar os procedimentos da citologia, ecologia, biotecnologia como linguagens que podem estar presentes em todas as áreas. A tese escolhe a arte contemporânea para tal diálogo, mas as bricolagens com a ciência tão pouco são exclusivas da arte.

Laboratório é entendido como qualquer espaço, ato ou hábito de experimentar com o inusitado. Uma prática que nesse momento se abre à escrita, que é também uma forma de ocupar a terra, de se ocupar da terra, de proliferar e exercitar um pensamento.

Laboratórios a serem pensados como museus que estabelecem um território, constroem um solo, uma planta, que não se funda e se fixa, que através dos movimentos entre as propostas artísticas, irrompem uma possibilidade pulsante de abrir para uma nova terra, numa expectativa de uma dissolução das formas que fundam os territórios que alicerçam e fixam um museu.

Laboratórios-museus pensados no encontro com as propostas de Dion, Malraux, Rennó e Brusky, entre outros artistas, inventam ecologias fronteirísticas, em que todas as formas de vida são bem-vindas para com elas compor laboratórios-museus dos despropósitos.

Artistas da land arte, da bio-arte, fotógrafos, escultores, performistas e colecionadores abrem para a invenção de um laboratório-museu do futuro, um futuro inventado que também (re)inventa passados, em que as coleções de despropósitos afirmam a coexistência do artístico e do científico.

Um laboratório terra-itinerante, que não se fixa à terra, mas que abre suas portas para práticas ecológicas, estéticas, literárias, políticas e pedagógicas. Museus-laboratórios que acontecem em toda parte, desde um encontro inesperado com uma escultura numa rua qualquer da Filadélfia ou um grafite em um muro nos subúrbios de Berlin. Se abrir para o inédito e o imprevisto quando se caminha em uma galeria, rua e estação de metrô.

Pensar, sentir o que a cidade lhe oferece, fazer seu próprio museu através dos movimentos centrípetos e centrífugos, divergentes e convergentes, criar seu próprio arquivo de relações entre lugares, obras de arte e a paisagem. Assim se propõe inventar e pensar um arquivo mutante de artistas que abordam ciência e arte.

Uma prática e uma escrita-tese que atuam como um procedimento curatorial, que seleciona, coleciona, arquivava, estabelece diálogos e arranjos, cria metamorfoses e desloca as imagens para compor com lugares inusitados, que se interessa pela expansão da vida e pelos modos de subjetivação singulares, e que é atravessado pelo mínimo gesto. O gesto de curador é também, um gesto de cuidar; espécie de guardião dos despropósitos que garimpa, seleciona e reúne não somente as obras de arte, mas também os encontros necessários entre seres distintos, costurando o trabalho de um menino-pesquisador-biólogo colecionador, personagem múltiplo que movimenta a pesquisa e o texto.

Laboratórios e museus

Na tese, o ato de colecionar inventa um espaço especulativo ao mesmo tempo em que atua como um manancial privilegiado de existências através das produções de diferentes artistas espalhados pelo mundo. Espécies-obras vivas instaladas ali no espaço museu à vontade, ocupando as mais diversas salas/territórios, ganhando existência na paisagem, contaminam e parasitam as paredes e o chão, agora não mais passíveis de serem ignoradas.

Um espaço aberto, onde o espectador/leitor/transeunte transita pelas derivas e aberturas ecossistêmicas que cada conjunto de obras compõe, abrindo assim a ecologia para afetos ainda não experimentados.

Laboratórios e museus partilham desse modo alguns princípios comuns, são espaços sempre abertos à criação, por isso são poéticos. E são também espaços abertos a outras visibilidades, nesse sentido são estéticos.

Do encontro entre eles, emerge um laboratório-museu, que deixa ser um espaço clássico (*mouseion*) para se tornar espaço sem fronteiras. Um museu laboratorial que se reinventa o tempo todo por meio das práticas mais inusitadas.

Nesse laboratório-museu, “musas são multiplicidades em movimento, vetores, pontos, cruzamentos, urdiduras, tecidos e planos que se oferecem ao mundo, vindos de algum canto, que se articulam e se conectam a um sem fim de agentes e de possibilidades, e não se esgotam neles.” (CHAGAS, 2011, p. 5).

A metodologia para montar um laboratório-museu é singular: encontram-se obras e práticas artísticas que dizem ao colecionador algo sobre ciência. Dentre inúmeros encontros e achados, se faz um arquivo e com o arquivo se experimentam criações a partir de perturbações, variações nas imagens. O arquivo não pertence ao colecionador e nem pertence especificamente a alguém, está aberto a todos que queiram inventar práticas e criar novos arquivos.

No final das contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra de arte em contato com o mundo exterior ao decifrar e interpretar suas qualificações internas, acrescentando assim sua contribuição ao ato criativo. (MARCEL DUCHAMP apud RENNÓ, p.41).

Deixe os “ecos” do museu imaginário (MALRAUX, 2011) povoarem a tese-laboratório-museu para dar ao arquivo de imagens novas existências e desafios para a ciência, a filosofia, a arte e a educação.

O desafio se apresenta em pensar um espaço laboratório-museu na sua complexidade e despropósito, transitando em suas múltiplas dimensões, escapando desse lugar apenas de tradição, espetáculo ou especulação para o lugar da experiência e do experimento com os processos, matérias, materiais e propostas das diferentes coisas reunidas. De modo que o leitor, espectador, visitante, possam inventar, eles também, outras existências para as imagens, que possam inventar sua própria ecologia para abrir novas fendas para as práticas de ciência. Nesse sentido, esse eco(estético)sistema em arquivo não reconhece fronteiras geográficas, disciplinares ou até mesmo estilísticas.

“É como se aquilo que estivesse por longo tempo situado numa zona de sombra [...] ganhasse visibilidade.” (VAINER, 2005, p. 254).

Privilegio, nessa escrita curatorial, as produções/artistas que tentam escapar do jogo “da mais-valia”, que não separam a arte da vida, e que mantêm viva a função político-poética da arte. Escrita que veste o abandono por meio da linguagem, dando outras composições às imagens de natureza, produzindo uma ciência do ínfimo e da desmedida atravessada pelas multiplicidades de naturezas.

Mas o que quer um pesquisador-professor-biólogo das imagens de natureza? O que as imagens de natureza propõem ao professor-biólogo? Ainda não escovamos respostas precisas para tal provocação. Por agora exercitamos formas de contaminação, mutação, deformação, anomalias e modulações de vida que se dão ora pela escrita, ora pela experimentação com as imagens.

Nossa pretensão é que essas imagens possam proliferar outros modos de existir e pensar entre a arte e a ciência produzindo deslocamentos no pensamento que ainda separa a arte e a ciência do mundo e da vida.

6



Figura 6: série - Laboratório como chão. (De)composições, Antonio Silva, 2017. Arquivo pessoal.
Figura 7: série - Laboratório como chão. (De)composições, Antonio Silva, 2017. Arquivo pessoal.

7



18

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.

O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem pra pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu pra imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente. (BARRROS, 2008, p. 23).

¹ Aqui busco um diálogo com o poema de Manoel de Barros, “Encontro de Pedro com o nojo.”

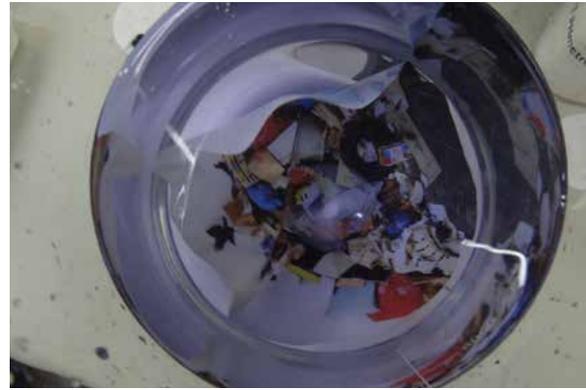
Eu observava de longe e escutava a preferência de alguns objetos de serem outros e, aos poucos, me aproximava das coisas para grudar nelas, deitar entre os (des)objetos, atraindo-me cada vez mais as coisas corrompidas por não sê-las. Quando me encostava nestas coisas, virávamos uma espécie de parentes. Eu me (des)fazia. Ao me encontrar com essas naturezas corrompidas pela arte e pela ciência, eu era reconstruído¹.

3

HÁBITO NATURAL OU PERFORMÁTICO DE COLECIONAR INUTILIDADES

Como conhecer as coisas senão sendo-as?
(Jorge de Lima, 2005).

8



Certo dia de muito vento, soprou em mim um hábito natural que levava o meu corpo a capturar (des)objetos que não tinham um território definitivo, que atravessavam as fronteiras entre a natureza e a ciência. Alguns desses objetos estavam em formato de imagens fotográficas, outros eram instalações, desenhos, pinturas, etc., mas todos eles apostavam em mim possibilidades de pensar em outras práticas ecológicas.

Assim ventou e re(i)ventou mais.

Ventou pela manhã um hábito de juntar imagens de uma natureza que engendra um por vir – coisa inusitada para quem fica acordado até tarde –, um desejo de capturar agrovais de imagens descompassadas, algo que habitasse diferentes reinos e não se fixasse em nenhum, que invadisse o estado de metamorfose e instaurasse o abandono.

A força do vento era tanta que trouxe uma multidão de pessoas (des)importantes, um bando de andarilhos que produzem (in)existências com diferentes materialidades da ciência e com a natureza.

O vento deixou em mim hábitos de organizar e catalogar coisas descomparadas, inter-reinos, vidas mortas, carne, vísceras e performances, animais e suas metamorfoses, natureza para o amanhã.

“Virtude impessoal do vento, com sua dose de transporte e acaso, que carrega de longe e sem alarde o que não se espera ou não se conhece” (PELBART, 2013, p. 329).

A cada dia, um novo vento e um novo encontro com vidas in-ventadas. Não tenho como provar cientificamente esses acontecimentos, mas foi o vento que me trouxe os artistas e junto com cada artista-vento uma possibilidade de arrastar a ciência para o impossível. Uma ciência que rodopia com seus procedimentos e métodos e faz brincadeiras com a arte, uma arte que atravessa suas fronteiras para contaminar a ciência com suas travessuras. Assim se inaugura em mim uma ecologia, que também é um gesto mínimo e impuro, aberto ao abandono de coletar e colecionar naturezas corrompidas pela ciência e pela arte.

“O que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 83).

Havia entre mim e o vento mais que um acordo, éramos cúmplices em fazer peraltagens. Certa vez soprou de longe a possibilidade de capturar com uma rede toda imagem que embarcasse no ínfimo, e que tivesse sida preparada para o abandono. Daí, fui buscar esses despropósitos, não encontrei muita coisa em ruína, mas havia alguns vestígios de algo que já havia habitado e instaurado o trapo a modo de tapetas e que aos poucos foi revelando um exercício da terra, da lama. Composições de diferentes elementos expostos ao chão.

20

“Nunca ouviste passar o vento.

O vento só fala do vento” (PESSOA, 1946).

Desde pequenininho gostava de colecionar ossos, gravetos, lesmas, insetos, e algumas latas que eu pegava na mata; isso talvez fosse um defeito de meu olho, uma pequena repetição de mim, e de alguns outros. Daí, cresci e exercitei colecionar pedras, livros e estolhos. Hoje, experimento colecionar artistas e suas coisas indistintas que me ensinam o chão. Ao aprender de chão, fiz comunhão com as coisas menores e com grandes ciências, que não eram tão diferentes assim, era apenas uma questão de olhar para diferentes lados do ínfimo.

Também fui aprendendo com alguns artistas inúmeras possibilidades de distorções da natureza, coisas (des)comparadas, novas taxonomias e performances humano-vegetais, humano-animalis e humano-minerais.

Cada artista me levava a uma imagem, que me levava a outro artista, assim grudavam em mim registros fósseis de práticas artísticas que inventam formas de ensinar ciências, fui então aprendendo com o corpo. Aprendendo que fazer arte e fazer ciências é apenas uma questão de se abrir à incontingência.

“O que te diz o vento que passa?” (PESSOA, 1946).

Entre a ciência e a arte cresciam alguns visgos que esticavam possibilidades do entre. O entre era como se fosse outro vento, talvez uma brisa que arejava os pensamentos e conhecimentos sobre as coisas de menor. Convivi por muito tempo na escória do vento por meio do entre.

Entre gestos e performances que se movimentam em escombros, aderi a um gosto por ermos, restos e seres que param de funcionar para adquirir existências outras. Tudo isso adentra e se conecta a uma coleção de biólogo-arquivista, achados de um professor-biólogo-artista.

“Que é vento, e que passa” (PESSOA, 1946).

“Pois, o vento carrega partículas de mundos diversos e os espalha a seu bel prazer, misturando domínios e embaralhando os gêneros, espécies, linhagens e hereditariedades. Há sempre uma desterritorialização eólica que esconjura a cepa pura” (PELBART, 2013, p. 328).

Quis botar prumo no vento, dar a ele territórios, compor andanças, deslocamentos nos pensamentos com a imagem. Inventava mapas para poder navegar na proa do vento.

Alguns artistas eram como ventos, ou ao menos tinham uma certa fisiologia anemológica. Alguns eram calma, outros causavam em mim um turbilhão de pensamentos que ventavam em escritas que estavam desde sempre destinadas a se contaminarem por suas ventanias descomparadas.

“A escritura não tem outro objetivo: o vento, mesmo quando nós não nos movemos.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 89).

Habitava em mim um biólogo que estava obcecado pelas incontingências da vida, mas do que sua gênese, evolução e criação. Amadurecia em mim certo gosto de observar, coletar, arquivar e (des)ordenar gestos e procedimentos que transitam e habitam certas práticas artísticas que se aproximam da natureza. Um gosto peculiar por juntar e deslocar de suas taxonomias originais.

Olá, colecionador de naturezas ínfimas,
Olá, Colecionador de despropósitos,
Recolhe imagens à beira da estrada,
Que te diz sobre as naturezas in-ventadas?²

Um arquivar que se confunde com sintetizar os afetos deixados pelos ventos, atravessados por movimentos e ondulações que querem emaranhar, formar redes, conexões entre seres e corpos híbridos. Um arquivar que também pode ser entendido como uma síntese de imensas conexões possíveis entre arte e ciência. O gesto de arquivar coloca a ciência em relação íntima com saberes outros de outros territórios, com outros modos de expressão, sem nenhuma pretensão de legitimar ou enquadrar, mas apenas realizar conexões entre um domínio e outro.

Conexões ainda por inventar, territórios comuns ainda por engendrar. O arquivo do biólogo busca (des)organizar o ínfimo, mas como (des)organizar e (des)nomear coisas tão descomparadas? Brotou em mim um gosto de me habitar nas coisas sem feito, de instaurar morada num entre. O entre me levou ao encontro de alguns artistas que buscam na natureza outras existências. Amanhecia em mim um gesto de colecionar e arquivar através dos encontros com os artistas que inventam aproximações com as diferentes naturezas, instaurando superfícies de contato e contágio.

Talvez esse estranho gosto de colecionar tenha germinado na epiderme da ciência, brotando possibilidades de afecções sensíveis nos encontros subcutâneos com a arte e com o tempo, esticando existências através dos encontros com a filosofia. O que faz colecionar? Puro tempo, ou melhor, afetos deixados pelo vento. Desejos subterrâneos, vestígios de uma criança que ainda habita em mim, que agora brinca de ser pesquisador-professor-colecionador; de fato eu era esses escombros trazidos pelos ventos infantis. Venta em mim um gosto de capturar, de arquivar coisas que trepam no abstrato, mas “besouros não trepam no abstrato”. Fiz então um chão, territórios para que os besouros-artistas pudessem trepar.

Arquitetamos territórios como zonas de passagem, intersecção, esses domínios não são definitivos e só podem ser definidos pelo estágio de formação e erosão, ou seja, eles nem sempre foram assim, e à medida que são habitados por um artista, abrem-se a uma nova forma de pensar, uma abertura para o imenso infinito dos modos de existência.

Artistas, filósofos, cientistas, animais e coisas, fictícias ou reais todos são de alguma forma intercessores para desencadear potências de abrir os territórios para qualquer coisa. Busquemos reunir esses seres periféricos, fictícios ou reais, animados ou inanimados, seres-forças, em um arquivo.

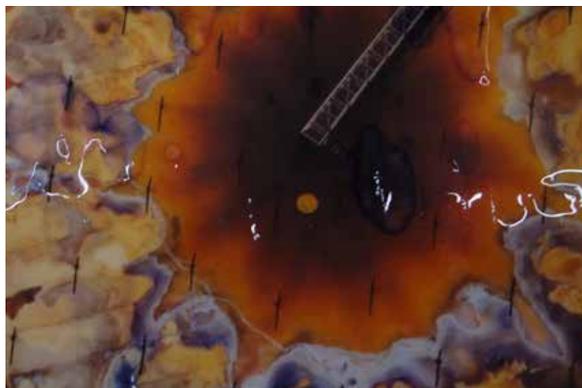
Arrebanhado e guiado pelos afetos trazidos por cada obra, em posição de aliança ativa com cada artista, o biólogo-pesquisador distancia-se da imagem clássica do observador purista e reflexivo para ser alçado à condição de criador.

Um professor-biólogo-pesquisador-arquivista, mais do que organizar e sintetizar existências, cria modo de estar juntos, hibridiza, cria relações (in)existentes, uma taxonomia por vir. Assim, instaura um pensamento que quer ser ecológico e ao mesmo tempo quer sua (des)ecologização, quer mesmo vazar por todos os *ecos* e escapar da *lógica*. Produzir *ecos* no *lógico*. Eco-artísticos e eco-científicos que põem em cheque posições e classificações hierarquizadas, dualismos entre humanos e animais, máquinas e humanos, natureza e cultura. Vidas in-ventadas e moduladas pelas e com as imagens. Um fazer bio(sem)logos que vai das taxonomias aos heredogramas (im)possíveis das naturezas atravessadas de ciência e arte, liberando telúricas e tectônicas impensadas, que arrastam o *eco* para sistemas em deriva.

Ecos que ventam nos campos, florestas, museus, laboratórios.

² Poema escrito através da releitura do poema “O Guardador de Rebanhos” de Alberto Caetano de (Fernando Pessoa).

9



10



II



Figura 8: série - Laboratório como chão.
Fotografias(i)magnéticas, Antonio Silva, 2017.
Arquivo pessoal.

Figura 9: Laboratório como chão.
(De)composições, Antonio Silva, 2017.
Arquivo pessoal.

Figura 10: Laboratório como chão.
(De)composições, Antonio Silva, 2017.
Arquivo pessoal.

Figura 11: Laboratório como chão.
(De)composições, Antonio Silva, 2017.
Arquivo pessoal.

4

UM BIÓLOGO COLECIONISTA DE ARTISTAS

Este Museu de tudo é Museu/ como qualquer outro
reunido;/ como Museu, tanto pode ser/ caixão de lixo
ou arquivo./ Assim, não chega ao vertebrado que deve
entranhar qualquer livro:/ depósito do que aí está,/ se
fez risca ou risco.

(João Cabral de Melo Neto, O Museu de tudo, 2009).

O menino e seu despropósito de colecionar

Um movimento que traça caminhos inéditos em busca de coisas que lhe afetam, um desejo de se aproximar do mundo das artes, de investigar, se relacionar, de criar, move o corpo de um menino biólogo em busca de afetos. Afetos trazidos pela Land art, pela Bioart, pelas performances das vísceras e carnes, do designer das plantas, animais e microrganismos. Afetos cravados na rocha, na lama, nas águas; são afetos minerais, vegetais e por vezes animais. São essas forças que convidam o menino biólogo a colecionar os despropósitos. O desejo de compor e ser contaminado pelas práticas de alguns artistas levou seu corpo a percorrer um longo caminho de encontros e achados em diferentes lugares do mundo, em busca de produções artísticas atravessadas por certa ecologia.

Tentando perceber as práticas ecológicas trazidas pela arte, o menino começa a procurar na internet, através de palavras-chave como Bioarte, Arte e ciências, Land art, em diferentes idiomas em busca de propostas artísticas que conectavam ciência e natureza. Nesse movimento, ele vai encontrando produções que indicam de certa forma um movimento para a ciência, trazendo novas questões para as práticas científicas, apontando para ciências outras e novas formas de experimentar com a vida.

Essa busca resultou em uma coleção de mais de 100 artistas interessados em inventar outras ciências.

Mas essa forma de pensar a ciência e a ecologia nas propostas artísticas era algo próprio do menino que colecionava, que talvez os cientistas e os artistas não estivessem tão interessados nessas questões; mas a produção dos artistas convidou o menino a inventar possibilidades com a ciência, e especialmente com a ecologia.

Era como se o menino enxergasse coisas que os artistas não viam em suas obras, antecipando relações e fusões entre diferentes práticas entre arte e ciência. Cada artista e obra encontrados arrastavam o menino para um exercício de pensar a ciência de outra maneira. Estes achados artísticos levavam os olhos do menino para outro e mais outro achado. O menino compunha uma coleção de artistas que, no entendimento dele, experimentavam novas composições e práticas sobre a natureza e exercitavam uma ciência de outra perspectiva, a da desmedida, dos deslimites e do despropósito.

24

Algumas propostas deixavam explícita sua relação com a ciência e a ecologia, outras, indiretamente, tocavam os olhos do colecionador como possibilidades de pensar as ciências de outra maneira, não era apenas uma questão de interpretação, mas o menino era capaz de ver outra ciência naquelas produções.

Esse movimento de encontrar artistas e perceber em suas obras possibilidades estéticas e ecológicas foi, ao longo da pesquisa, compondo um arranjo de possibilidades para inventar a ciência e suas práticas, quer seja ela em sua epistemologia ou em sua pedagogia.

“Artistas são por princípio anômalos: subjetividades vulneráveis aos movimentos da vida, cuja obra é a cartografia singular dos estados sensíveis.” (ROLNIK, 2011, p. 2).

O menino, além de colecionar, tinha um gesto de arquivar e organizar as peças/espécies. Era um gesto muito diferente de amontoar, ou seja, juntar um montão de imagens que somente ocupam espaço e não permitem a circulação de ideias, conversas e construção de pensamentos. Aquelas obras necessitavam de um sopro de ar, um vento, para que pudessem existir de outra maneira, em diferentes habitats, e contaminar e parasitar ambientes distintos. Um vento fraco, um sopro já é suficiente para polinizar, para espalhar os esporos estéticos e poéticos de dentro da ciência para fora das áreas de conhecimento enrijecidas. A impessoalidade do vento que, sem alarde, faz brotar fissuras em paredes rígidas, “numa verdadeira ecologia das emissões e disseminações” (PELBART, 2013, p. 371). Um vento sem alarde que parte de uma janela que nunca fecha, de uma fresta de porta sempre aberta. “Pois o vento carrega partículas de mundos diversos e os espalha a seu bel prazer, misturando domínios e embaralhando os gêneros, espécies, linhagens e hereditariedades”. (PELBART, 2013, p. 328).

Uma desterritorialização eólica capaz de juntar imagens que atravessam os domínios da ciência e da natureza, que estabelecem ligas, alianças entre espécies distintas. O vento como um meio para germinar outras ecologias. Arrastando as imagens através de disseminações materiais e virtuais.

“Estranha ecologia: traçar uma linha, de escritura, de música ou de pintura. São correias agitadas pelo vento. Um pouco de ar passa”. (DELEUZE, 1998, p. 89).

O gesto de colecionar, arquivar e relacionar produções contemporâneas dos artistas que experimentam a natureza é o gesto de um vento performático. Uma maneira muito própria de pensar as artes e a ciências, apostando em outras maneiras de pensar as relações entre as coisas. Relacionar e catalogar novas espécies de produções contemporâneas, investigar e compor nichos e territórios. Isso já não é uma ecologia?

Em muitos momentos o menino acreditou que todo aquele movimento com os diferentes artistas era uma prática que de certa forma punha o conceito “ecologia” em deriva, e experimentou os próprios processos ecológicos num ato criativo e intempetivo, levando a ecologia a um certo limite.

Mas percebia que o termo ecologia ia se tornando muito sério, muito sisudo, impedindo a escrita de experimentar com outras coisas. A palavra ecologia já tinha ocupado por muito tempo os espaços da ciência, e o menino, aos poucos, foi percebendo que ela, a ecologia, era apenas um processo de germinação e propagação para outras coisas que brotavam na escrita-tese. Assim, a ecologia foi se decompondo e se estratificando em outros conceitos, ideias e em travessuras na escrita.

O menino sentia que a palavra ecologia era de fato muito pesada, havia tanta coisa dentro do *oikos* que não tinha mais espaço para nada. De tanto escreverem e falarem da tal ecologia, quase já não restava nada a ser dito.

Já tinha mais de 100 anos que os cientistas inventaram de chamar toda aquela multiplicidade de fluxos de ecologia, e exaustivamente exploraram conceitos e comportamentos. A palavra, de tão usada, estava demasiadamente velha, havia se tornado uma senhora enrugada de tantas sacralizações sobre os seus gestos. Estava cansada de ser desentendida pelos cientistas, ora sendo vista como estática, ora como economicamente produtiva. Ela já não mais aguentava ser marcada, demarcada, mensurada e examinada como mero objeto ou troféu nas mãos dos cientistas, como um dia tinha sido na mão dos naturalistas.

Decidida, pelas mãos do menino, a velha ecologia desceu de seu pedestal e despiu-se de seu vestido justo para compor práticas profanas com a natureza.

O menino, que se aproximou dessa nova propagação, observando suas contaminações naturais e artificiais, quis registrar e colecionar seus gestos. Seguindo-a por toda parte, o jovem colecionador aprendeu com ela a arte prática da profanação e inventou algo distinto, que nomeou de "laboratórios dos despropósitos".

Ventava nos olhos do menino o ato de colecionar. O vento era uma dispersão das formas rígidas da organização, da classificação e da construção do pensamento científico, que de certa forma desfaziam as trincheiras postas pelo pensamento científico, onde já não fazia mais nenhum sentido armazenar vidas em potes ou empilhá-las em árvores genealógicas.

Habitava no olho vesgo daquele menino uma coleção de emaranhados de imagens-coisas, compondo uma malha de linhas entrelaçadas que crescia e se movimentava. "A coisa, todavia, não é só um fio, mas um certo agregar de fios da vida". (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 290).

O menino inclinado às práticas estrábicas da ciência desarrumava espaços rígidos, tais como o laboratório, a ponto de este espaço expressar o corrompimento dos erlenmeyer e a profanação dos tubos de ensaio. Esse estilo de enxergar nas obras de arte outros desejos dilacerava as formas naturais, rompia com os conceitos e normativas das ciências canônicas.

Biomias: territórios em transição

De início, o ato de colecionar e classificar era uma espécie de (ante)proposta metodológica, que encurvava no desafio de desobedecer a obcecada e inquietamente prática de apropriar-se das espécies para fins taxonômicos. Assim, a coleção de espécies/museu permitia criar um nicho ecológico aberto e imprevisível sobre o meio, que consistia na relação (in)orgânica com seu próprio contexto social. Museus ético-estéticos como espaços vibrantes que exploraram as infinitas formas de comunicação entre os biomias.

Biomias artísticos, longe de qualquer homogeneidade, é qualquer espaço não necessariamente físico que agrega seres-imagéticos distintos: imagens pioneiras, rasteiras, trepadeiras, seres endêmicos e estrangeiros. Biomias são territórios de propagação e proliferação de vidas, territórios que se multiplicam pela Terra e se constituem através dos movimentos sem propósito dos artistas nômades.

Pensar em práticas de/no laboratório influenciadas pelo nomadismo dos artistas, abertas a experimentar os museus imaginários de tão reais, tal como nos apresenta Borges (2007) ao transitar pela enciclopédia chinesa "Empório Celestial dos Conhecimentos Benévolos", onde o autor nos permite pensar outras formas de existência para as coleções.

Assim, inventamos também uma classificação, a fim de pensar melhor algumas estratégias para a ocupação do território da ciência através dos movimentos dos artistas pelos diferentes territórios que fecundam a Terra e abrem alternativas para outras proliferações.

Quanto às características das obras:

- a) naturezas e seus artificialismos;
- b) simbioses e parasitismos;
- c) carne, vísceras e performances;
- d) efemeridade da terra;
- e) metamorfoses animais.

Quanto aos territórios:

- a) colecionismo e ressignificações;
- b) taxonomias reais e (im)possíveis;
- c) hibridismos, simbioses e novas naturezas;
- d) materialidades únicas: peles, formas, conteúdo e vidas inúteis;
- e) naturezas múltiplas;
- f) novas fronteiras e outras possibilidades de ser.

(deixamos que o leitor invente e acrescente suas próprias classificações. Alguém se arrisca ir até a letra Z?)

É na passagem de uma obra a outra e de um território a outro que se criam variações mínimas, suficientes para repensar as práticas artísticas e científicas.

"Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

O ato de colecionar exigiu que o menino construísse alguns territórios a partir das características de cada espécie/artista para que pudesse entender como cada obra funciona e como ela age sobre o corpo do menino cientista. Alguns artistas colecionavam propostas que relacionavam ciência e natureza. No território *Colecionismo e ressignificação*, as propostas artísticas se ligam uma às outras, e acontecem não apenas pela repetição, mas pelo diferente.

Artistas que colecionam ideias, histórias, objetos, seres e acontecimentos. Um modo de organizar que, mesmo sendo muitas vezes linear e pragmático, inventa possibilidades de produzir diferenças e ressignificações. Quase todos os artistas presentes nesse arquivo têm algo de colecionista, e escolhemos principalmente aqueles que agenciam processos de criação a partir dessas coleções e que inventam outras ecologias que deslocam entre a repetição e a diferenciação. Alguns exemplos de artistas que catalogam materialidades improváveis: Damien Hirst, Marcelo Moscheta, Andy Goldsworthy, Charley Harper, Raquel Nava, Walmor Corrêa, entre outros.

Os territórios não estão dados, muito poucos querem prender as obras em um determinado lugar, eles nasceram diante da necessidade que o colecionador tinha de se aproximar das obras e dos artistas e iniciar um diálogo entre mundos distintos. Essas práticas contemporâneas de pensar a ciência de forma distinta eram então, algo novo no pensamento daquele menino.

Espécies/obras dos despropósitos

Como um menino feito no mato pode amar tanto o despropósito? Ele, que viveu muito tempo no mato, capturando insetos e inventando ciências com as latas, interessou-se pela arte contemporânea e quis sair do seu laboratório de ser inútil para aventurar-se nos museus de arte em diferentes lugares do mundo. Assim, iniciou uma jornada em busca de um rastro de natureza nas diferentes exposições no Brasil (Campinas, São Paulo, Florianópolis e Salvador), Argentina (Bueno Aires), Estados Unidos (Nova York, Washington e Filadélfia), Espanha (Barcelona, Madri, Lleida), França (Paris), Alemanha (Berlin) e Polônia (Varsóvia e Cracóvia).

"Toda coleção é também um diário, um diário de viagens, mas também um diário de sentimentos e de estados de ânimo, dessa obscura mania que nos leva a organizar o fluir da vida" (CALVINO, 1987, p.13).

Os museus percorridos pelo menino eram como uma floresta ou um campo, de onde poderia avistar inúmeras espécies; cada obra de arte era para ele uma espécie. Algumas, pela proximidade ou parentesco, configuravam uma família, outras tinham etiquetas fixadas com seus nomes registrados, já outras tinham uma classificação provisória: "*Untitled*". Os museus eram o nicho ecológico daquelas espécies; algumas eram endêmicas, pois só faziam parte daquele lugar, eram espécies exclusivas daquele habitat, outras vinham de longe, de outros países, eram totalmente exóticas e tinham dificuldade em se adaptar àquele ambiente tão formal e rígido. Faltava-lhes oxigênio, entre outros nutrientes, mas, principalmente, faltavam-lhes os afetos que possibilitassem o contágio e a proliferação.

Havia espécies que estavam perdendo a coloração e o contorno, por ficarem tanto tempo enclausuradas em suas grades emoldurantes. Mas outras estavam livres e soltas ao museu, podendo conectar-se com as demais e produzir mutações e alterações fenotípicas.

Algumas espécies/obras eram produzidas em laboratórios de biotecnologia, outras nas florestas, campos, estúdios ou ateliês. Algumas duravam anos, por exemplo: *Flor do Manguê* de Frans Krajcberg, *Fantastic Forest* de Spencer Byles, etc., outras semanas *A thousand Years* de Damin Hirst e *Village Green* de Vaughn Bell, e ainda havia aquelas que duravam apenas um instante: *Nature?* de Marta de Menezes, *Emergent Behavior* de Thomas Jackson, *Snow Circle* de Walter Mason, para ficar somente nesses exemplos de propostas efêmeras.

Tinha espécies postas como sagradas: não se podia fotografar, nem chegar muito perto, muito menos tocar, mas outras, muito poucas por sinal, que só existiam na interação com as pessoas. Mas as espécies começaram a se relacionar, criando seus próprios eco(estético)sistemas segundo as (im)possibilidades de seus nichos ecológicos: algumas faziam simbiose, outras parasitismo, havia aquelas que tinham algo de animal e vegetal, outras brotavam da terra, e as mais exóticas saíam dos tubos de ensaio.

Diante daqueles ecossistemas híbridos e diversos, o menino começou a registrar informações (des)necessárias, fotografando e anotando aspectos que pudessem dar um certo contorno a um arquivo de naturezas inventadas pelas propostas dos diferentes artistas.

Alguns parâmetros e critérios a princípio foram priorizados, primeiro: espécies/obras que tivessem algo de ciência e natureza, algum conceito, ideia, materialidade etc. Que a obra trouxesse alguma questão para repensar as práticas de ciência, seja no laboratório, na floresta ou na sala de aula – mas isso tudo muitas vezes estava ali implícito, pois, aparentemente, a obra não era produzida, pensada por esse viés. Essa forma de ver anormalidade nas naturezas era própria do menino, que cientificamente as observava.

Mas o que pretendia o olhar científico do colecionador era a sua maneira de ser afetado pela obra. Cada obra lhe proporcionou um afeto diferenciado, algumas lhe davam um afeto animal, outras traziam afetos minerais.

“[...] para o colecionador [...] a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas”. (BENJAMIN, 1987, p. 235).

O colecionador se interessava em registrar espécies que se comportavam como instalações, fotografias e algumas que tinham interfaces audiovisuais. Essas espécies foram, ao longo do tempo, compondo uma coleção de seres/artistas que inventam desutilidades ecológicas.

“O colecionador é um ser que mantém uma relação muito misteriosa com os objetos dos quais não prioriza serventia” (MELENDI apud RENNÓ, 1962, p. 26).

O menino, cada vez que movimentava a coleção, mais tinha vontade de atravessar as obras, de conversar com cada uma daquelas espécies, mas esta seria a tarefa para uma vida toda. Então decidiu escolher, dentre uma multidão de seres, algumas espécies, e estabeleceu a linguagem escrita como meio de invenção de formas de atravessá-las, compondo narrativas fabuladas, que nada mais eram do que a obra habitando o corpo daquele menino, de modo que, em alguns casos, já não se sabia quem era o menino, quem era a obra e quem era o artista estudado.

Um pequeno gesto de colecionar que instaura na contemporaneidade uma estética e uma poética de arquivar cujo desafio é inventar uma terra, ou melhor, um mundo para a proliferação de seres heterogêneos.

Poética do arquivar

A estética de arquivar instaurou, na prática de pesquisa daquele menino, uma poética interessada no registro, na documentação, na classificação; mas, ao mesmo tempo, inventava novos modos de existência através da repetição e ordenação diferenciada, numa experimentação carregada de outra percepção de natureza, fazendo reverberar modos criativos de coabitar.

Assim, o menino busca pôr em coabitação práticas da ciência, fotografias, compostos (in)orgânicos dispostos na natureza, tubos de ensaio, placas de Petri, microscópios, entre outros instrumentos presentes nos laboratórios. Tais incidências inusitadas tentam de alguma forma se associar através de simbioses e parasitismos trazendo outras perspectivas para as práticas de ciência, apostando numa horizontalidade entre objetos, seres e práticas científicas.

O processo de registrar e arquivar faz extrair do mundo diferentes práticas, o que sugere articular outras diferentes coisas: folhas, cipós, argila, corpo, célula e DNA. Tudo que afetava o menino era matéria e argamassa para que ele compusesse seu inventário de ecologias inúteis, em busca de existências mínimas e rastros que escapam nas diferentes obras de arte. Existências entre a biologia, a química e a geografia, que nem mesmo elas se dariam conta. Artistas que exploram naturezas nas mais variadas possibilidades para extravar as noções da vida e do sujeito antropológico, onde a ideia de ser contemporâneo já não corresponde muitas vezes ao desejo da forma humana, mas tende a admitir os múltiplos feixes do existir, em que diferentes formas de ser ocupam uma multiplicidade de mundos.

Assim, “em meio à falência do antropocentrismo a que assistimos nas últimas décadas, em domínios vários, da filosofia à ecologia, seres que antes pareciam reclusos à esfera subjetiva ganharam um outro estatuto, uma nova vida”. (PELBART, 2016, p. 391).

Esses que saem do anonimato, dos contos, lendas e mitos para desafiar as práticas das ciências. Vidas que preexistem às configurações acelerantes e métodos homogeneizantes da vida. Humanos e não humanos, artistas e coisas reivindicam modos de existências singulares. Vírus, monstros, agentes larvais, entidades ancestrais com suas maneiras próprias de transformar e nos transformar.

Entes invisíveis, impossíveis, virtuais, que pertenciam ao domínio dito da imaginação, do psiquismo, da representação ou da linguagem, atravessaram alegremente a fronteira entre sujeito e objeto e reapareceram numa outra chave ontológica. Já não somos os únicos actantes do cosmos – proto-subjetividades pululam por toda parte, e mesmo aquilo que parecia mero objeto de manipulação tecnocientífica, como a natureza, salta para o proscênio, reivindicando meios de expressão próprios. (PELBART, 2016, p. 391).

Um arquivo que busca organizar um inventário dos seres/obras de arte e seus diferentes modos de existência, uma arte de eco-existir. Vidas que precisam ser coisa, obra, para que conquistem o direito à existência, pois ainda que existam, sua existência não está dada, é preciso constantemente que ela seja instaurada, como afirma Pelbart (2016). Para esse autor, a instauração não é um ato solene, cerimonial, institucional, como quer a linguagem comum, mas um processo que eleva o existente a um patamar de realidade e esplendor próprios – “patuidade”, diziam os medievais. (PELBART, 2016, p. 393).

Diferentes movimentos no gesto de colecionar e acumular

Para o menino, o mínimo gesto de colecionar e arquivar envolvia uma estética e uma ética muito diferentes do mero acumular. O ato ou gesto de acumular não cria passagem e aresta, está muito preenchido e não há espaço para circular. Não há passagem de ar onde os seres imagens já estão dados como prontos, e não há mais espaço para inventar.

O acúmulo é nada mais que amontoar coisas, formas fechadas entre si, presas ao hilemorfismo, estágio onde os estados da matéria são separados das suas formas de vida. A normativa de um amontoado é reduzir a vida a objetos e a retirada dos processos vitais.

O fenômeno da acumulação coagula os movimentos de deslocamento, sedimenta e lhes impõe formas, funções e ligações; de certa forma são organizações dominantes e hierarquizadas, organizadas exaustivamente para extrair qualquer abertura e variação. É o exagero sem variação, é o excesso sem relação, um amontoado de corpos adaptados a uma única função: a de reprodução sem variação. Um amontoado de corpos anestesiados onde seu excesso de rotina impede qualquer variação.

Acumular diz de uma vida produtiva que não produz nada de novo, é instrumento de captura da falta, por isso se excede, pois não para de inventar sua própria armadilha: há de preencher a todo momento a sua falta de vida.

Já o ato de colecionar instaura um estilo de vida, que também é um movimento nômade, pois permite um eterno descolar sem fixar-se em um habitat. Cria e instaura um hábito que está em relação com o acontecimento. Uma coleção que se torna meio de si mesma para abrir os espaços-ecossistemas para a vida em sua multiplicidade.

Assim, a coleção de obras de arte que inventam outras naturezas não é um acúmulo ou aglomerado de imagens, pois o exercício de colecioná-las é habitado por uma dispersão viva e criadora no gesto de um colecionador. Por isso é uma coleção que se abre para novas sensações e disposições, inventando territórios que nada mais são que espaços de circulação. Um arquivo de produções artísticas prontas que disparam uma experimentação contínua, fazendo com que o arquivo funcione como um conjunto de ecossistemas que inventa novas vidas através de um diálogo com os espaços e materialidades da natureza.

O menino inventou uma prática de arquivar que procura escapar de qualquer estado de conservação, que não quer pensar biodiversidade como uma medida, ou até mesmo algo linear e sem rupturas, e conceber a vida como uma massa amorfa. Mas, sim, agrupar figuras distintas que estabelecem relações múltiplas entre si. Um princípio instigante que inventa uma ordem e ao mesmo tempo faz passar ali o caos, afirmando sua heterogeneidade, pois tenta reunir forças distintas de práticas diversas. Se, para Foucault (2004), o arquivo não é algo congelado, estático, mas um sistema de discurso múltiplo e móvel feito de diversas camadas, embaralhar as camadas, destacar sua ruidosidade é o que me interessou.

Assim, com ajuda dos filósofos e artistas, a pesquisa se faz arquivo e se reinventa a cada nova espécie/obra encontrada. Arquivo de artistas que inventam outras naturezas em diferentes nichos e espaços de experimentação. Um arquivo inconcluso e aberto aos afetos, que nada mais é que uma vontade de pensar a biologia pelas arestas.

Um arquivo movimentado pelas ideias de alguns artistas, poetas, filósofos, cientistas e naturalistas. Todos eles convidados a compor com o conjunto de escritas-imagens, a produzir encontros larvais, geniais, bestiais entre seres distintos para pensar um arquivo para um museu aberto³.

Pensar o arquivo tal como apresenta Paulo Brusky (2016), em que ele funciona como um artifício, um dispositivo do pensamento crítico operando sobre as questões contemporâneas. Um gesto de registro de naturezas diversas e de seus vestígios e ações contemporâneas sobre a biodiversidade de formas e matérias vivas e não vivas. Um arquivo propenso às naturezas distorcidas, que permite inventar outras formas de acessar formas inéditas de vida.

³ Desloca-se nessa pesquisa o sentido de museu, não somente subordinado a instituições ou galeria, mas também todo acervo de obras dispostos nas ruas, bibliotecas, livros, internet entre outras possibilidades de encontrar e pesquisar uma obra.

Para Brusky (2016), a arte é uma forma de ver, não só de fazer. Ele é um garimpeiro de obras subterrâneas, onde tudo pode ser capturado, principalmente a sobra, o resto e o descuido, tornando-se um poema visual. Brusky subverte a própria ideia de arquivo, criando outras formas de vida, criando outras formas de ver a vida, dando outra versão para as coisas vivas: versar sobre outras vidas, coabitar a vida di-versa.

“Subverter sempre só tem sentido se não parecer palavra de ordem, se permitir recreação, que é o mesmo que recriação” (BRUSKY, 2016, p. 66).

Um arquivo ao modo Brusky é ao mesmo tempo um dispositivo que brinca com a imagem escrita, experimenta e a cria diálogos improváveis, que pode (des)funcionar como informação ou objeto. Um arquivo mala do artista, rico em dados biográficos. Uma coleção de artistas que experimentam na natureza, e que permitem brincar com a ideia de arquivo, informação ou objeto.

Um arquivo que propõe pensar, executar e expor outras ecologias. Uma ecologia em trânsito. Não há dis -----tância que impeça os heterogêneos de se conectarem. No arquivo mala do artista cabe tudo⁴.

O arquivo de Brusky preza pelo experimentalismo, criando através dos elementos mais banais do cotidiano, da beleza e poesia das formas vivas mais precárias.

O menino era o tempo todo afetado pelos modos distintos de colecionar de outros artistas inventando modos de compor com suas coleções: dos arquivos subversivos de Brusky, da série Arquivo Universal e o Projeto menos valia de Rosângela Rennó às diferentes produções de Artur Barrio.

Um arquivo precário, visceral e que abre sua pele para escrever algumas dores da humanidade⁵. Um caderno arquivo ruído silencioso que registra todo o risco, sem limite. Um livro na carne crua, na carne dura, na carne efêmera, carne inter(conta)minada, transitória; cosmo que aproxima a arte e a vida.

Arthur Barrio (2002) traz uma coleção de imagens sensoriais, pulsantes e viscerais, registros do submundo líquido, rugoso e vivo, explorando, a 70 m de profundidade, no mar, as materialidades mais percíveis, fundindo corpos de humanos, objetos e animais. E quando chove, a água do mar fica esverdeada de possibilidades de pensar as relações entre natureza e arte⁶.

Não interessa a Arthur Barrio que suas obras façam parte de um acervo para a eternidade, mas que seu acervo possa viver através das forças revulsivas e repulsivas da vida. Que os museus sejam espaços para todas as formas de expressão e singularidades da vida.

Arthur Barrio me encoraja a pensar o arquivo dos despropósitos de forma mutável, sensível, como catalizador de subjetividades subterrâneas.

Rosângela Rennó inventa arquivos de imagens e objetos diversos que não servem para informar, mas para de-formar. A artista instaura uma narrativa do e com o submundo, dando novos espaços e visualidades para as imagens anônimas. A artista compõe uma *Bibliotheca*⁷ de imagens construídas pelo obscuro amor às imagens que são encontradas e descartadas continuamente nos mercados de pulgas. Centenas de documentos e imagens, que já tinham perdido a sua potência de lembrança e sua função original, ganham outro estado: de arquivo vivo.

“Em suas vitrines/páginas, as imagens perdidas retornam e propagam, para quem queria escutar, que não há uma só história, um só sentido, mas existem simultaneamente múltiplas histórias, infinitos sentidos.” (MELENDI apud Rennó, p. 35).

A artista joga com o invisível, inventando com o resto e o abandonado uma possibilidade de existência. Entre imagens, objetos e palavras, cria um arquivo mutante e mutável.

O trabalho de Rosângela Rennó desliza, ao mesmo tempo, pela elegância formal e pela denúncia social. Através de refinadas estratégias de apropriação, deslocamentos e recontextualização, suas obras evocam um acúmulo de sentimentos pessoais, sociais e culturais. [...] obras abertas a múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um. (MELENDI apud RENNÓ, 1962, p. 23).

Rosângela Rennó é uma colecionadora com uma síndrome arquivista de fotografias, objetos, vidas e memórias esquecidas, descartadas ou abandonadas, operando sobre as sobras da cultura. Sua obsessiva pulsão arquivista permite registrar em fragmentos, os mais heterogêneos e ocultos da história. Põe para o expectador uma narrativa em forma de arquivo nada linear, pois as imagens sempre estão deslocadas de seus locais de origem. A coleção da artista inventa uma nova maneira de adentrar nas sombras da imagem.

Rosângela Rennó, com seus procedimentos e métodos muito próximos da ciência, cria ambientes sensíveis a um sistema de evidências que se revela com contato e as conexões com as obras. O arquivo da artista cria um espaço que convida a partilha das memórias, histórias, interpretações de cada artefato artístico. Onde o expectador⁸ possa recriar infinitamente a obra.

Para a artista, a materialidade da fotografia parece ser assumida de forma precária, “resíduos de imagens”, onde a representação ou realidade deixa de ser o interesse das propostas,

4 Experimentamos uma escrita-arquivo com algumas palavras presentes nos trabalhos Brusky, 2016.

5 Estamos Falando da obra “Livro de Carne” (1978-1979) de Artur Barrio.

6 Escrita influenciada pela entrevista realizada por Marina Fraga em novembro de 2013.

7 Instalação *Bibliotheca*, realizada em 2002, onde a artista Rosângela Rennó apresenta uma coleção de álbuns de fotografias do final do século XIX até os anos 1980.

8 A noção de expectador/público não se restringe à ideia de usuário, visitante e frequentador de museu; pois pretende abranger para todos aqueles que nunca foram ao museu, mas que de certa maneira são beneficiados de alguma maneira por sua prática.

pois o que interessa é a forma como o arquivo cria novas imagens, narrativas pouco convencionais que permitem expandir as potencialidades expressivas do conjunto de fotografias e objetos. Ao descolar a imagem do seu contexto habitual e arrastar para outros espaços, ela rompe alguns estereótipos e nos obriga a “reaprender”, a ver as imagens através do “reencantamento do olhar”.

A prática de colecionar artistas contaminados de natureza é a todo tempo afetada pelas propostas de artistas que colecionam imagens. Entre o discurso e a obra, o menino vai aprendendo e dando força à materialidade do arquivo. Assim, o arquivo do jovem colecionador surge por meio dessas forças pioneiras, de diferentes artistas que experimentam a arte de colecionar e inventam maneiras de arquivar.

É na heterogeneidade que as imagens-arte e as imagens-ciência se misturam e se recombinam em processos de metamorfoses.

Por meio do procedimento de seleção e organização de produções envolvendo diferentes relações com a natureza, estas imagens passam a formar outra coisa, aproximando diferentes naturezas e ao mesmo tempo ressignificando e pondo em relação imagens/obras (coisa) que talvez jamais estivessem juntas. Dessa forma, o colecionador inventa outras maneiras de estar junto, em que a coisa e seu acontecimento ocupam diferentes nichos do *arkheion*⁹.

Museu como um espaço, como descreve Malraux (2006), que nos habita, muito mais do que o habitamos, um espaço de encontro, mas também de confronto. Um museu onde o espectador também é curador, onde diferentes formas de vida possam estar juntas e ensaiar conexões e desconexões e experimentar devires. Um espaço eco-estético onde os diferentes artistas circulam e se avizinham. Talvez seja preciso pensar o laboratório-museu como espaço “sem paredes” (MALRAUX, 2006), um espaço sem qualquer tipo de enquadramento, que permite uma experiência através do imaginário: um laboratório-museu ainda por vir.

“O museu é uma afirmação, o Museu Imaginário é uma interrogação” (MALRAUX, 2011, p. 174).

Ele é espaço de produção de sentidos e de imagens que dialogam com o espectador, cuja experiência é singular, onde as imagens escrevem uma narrativa repleta de histórias e camadas de vida, interrogando e confrontando o olhar. “Museu é um confronto de metamorfoses” (MALRAUX, 2011, p. 10).

Inspirado na proposta de museu imaginário, o menino-pesquisador-biólogo-colecionador foi desafiado a pensar um laboratório-museu, um espaço que é também um laboratório imaginário. Assim, foram ocupadas e contaminadas as galerias de um laboratório, que deixa de ser invadido pelas coisas do passado e se faz do presente, desenterrando seus cadáveres – pois, de acordo com Valéry (2005), os museus durante muito tempo eram tidos como túmulos para as obras de arte, um lugar de acúmulo de obras de interesse social, histórico e econômico, verdadeiros cemitérios de corpos/obras consideradas sagradas.

Se, para Walter Benjamin (1994), mais do que remeter ao passado e ao futuro, os museus suscitam sonhos, são ambientes de devaneios e fantasias individuais e coletivas que abrem possibilidades e desentrem paradigmas; para Hélio Oiticica, o “Museu é o mundo”, e existe somente na experiência cotidiana entre o visível e o invisível, entre o acessível e o inacessível, entre arte e não arte, entre a arte e a emoção. Onde colecionador, público e espectador deslocam-se em direção ao objeto e a imagem, podendo muitas vezes o objeto deslocar para os espaços públicos “ready-made”¹⁰. Um museu que instala o mundo.

Poderá esse espaço, tal como sugere Manuel Castells (2010), constituir-se como novos conectores temporais e espaciais, e contribuir para a reinvenção do mundo?

“O museu-rizoma ou museu-conector de tempos e espaços guarda e amplifica as multiplicidades, e oferece “N” possibilidades de conexões: conexões que se fazem, se rompem, se refazem e que se abrem para outras conexões”. (CHAGAS, 2011, p. 120).

Deslocar o conceito de museu e de laboratório, compondo-os, implica a valorização das articulações entre diferentes vidas animais, vegetais, minerais e formas indefinidas. Um laboratório-museu que experimenta romper a dicotomia entre a obra de arte e o colecionador/observador, onde o visitante não é conduzido pelos espaços, mas conduz a si mesmo pelas experimentações e afetos produzidos. Onde o observador não somente contempla a obra, mas é forçado a confrontar e criar nossas possibilidades de existência. Obra-espectador, espectador-obra num movimento de captura, uma dobra de um sobre o outro.

À medida que seleciona e compõe com as obras por meios de seus afetos – afetos vegetais, animais, minerais, afetos em DNA –, cada espectador forma seu próprio catálogo. Assim, o espectador tilonorrinco arranca da obra alguns componentes para inventar seus nichos.

Uma coleção que inventa novos arranjos, que propõe inventar nichos de existências possíveis, nas mínimas condições, habitando e criando ambientes outros, onde se experimenta de forma ficcional e especulativa os (des)propósitos artísticos e científicos. Ambientes que improvisam territórios de existência para imagens e práticas por vir.

Bios(imagens)cenas que ocupam a biocenose dos laboratórios-museus. Artistas que atuam em matilha proliferando como pragas nos diferentes nichos, departamentos ou salas, saltando de um espaço e ambiente para outro.

Na casa-laboratório-museu, nunca residiram tantos seres de biomas instáveis. Em que o bioma é pensado como espaço de convivência das coleções distintas, apresentadas em galerias ecossistêmicas imagéticas.

9 Segundo Derrida (2001), *Arkeion*, do grego, é, inicialmente, uma casa ou um domicílio. Princípio ou natureza onde as coisas começam.

10 Ready-made de Duchamp é justamente o deslocamento do objeto do cotidiano ou local de origem para espaços dos museus de arte.

“Uma galeria não devia ser um conjunto de quadros, mas a posse permanente de espetáculos imaginários e selecionados” (MALRAUX, 2011, p. 19).

Os biomas são, portanto, parte de um ecossistema nunca finalizado, nunca fechado, produtos de uma longa, lenta, laboriosa e delicada maturação do *arkheion*. Uma casa sempre em processo de mutação, assim como as espécies-artistas.

Os artistas e seus devires coleópteros, num exercício de rolar sobre os excrementos da terra. Artistas e seus devires cipó chumbo, trepando no hospedeiro para sugar suas entranhas. Artistas e seu devir camaleônico, metamorfoseando as cidades. Artistas e seu devir monera, contaminando e proliferando nos territórios rígidos e sagrados da ciência.

Os artistas em devir não param de proliferar um nos outros, estão à espreita tempo todo. Populações de artistas que se metamorfoseiam em animais performáticos, esculturas de cipó, mandalas de folhas e pedra, para se tornar bactérias, máquinas e quimeras. Artistas blastóporos, triploblásticos que diferem molecularmente uns dos outros por linhas de intensidade e inventam meio de contágio “com uma atmosfera ambiente, onde só a vida pode engendrar-se” (NIETZSCHE apud DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 363).

Artistas que engendram imagens de natureza para serem dispostas ao contágio. Imagens em fase de gástrula que atuam como novos seres, não subordinadas ao empilhamento taxionômico, não condicionadas e presas aos planos e estratos postos pelas novas regras e consensos da teoria sintética da evolução. Elas, as espécies-imagens-obras dispersam-se o tempo todo, escapando das rígidas e formais práticas que ditam e conservam a vida.

O menino colecionador de despropósitos estava atento aos vestígios, às dobras e rugas das espécies-imagens-obras, e aproveitava-se de suas dispersões nos laboratórios para iniciar suas profanações científicas.

Aos poucos, foi percebendo que coletar, reunir e organizar seres distintos era uma prática laboratorial das coisas inúteis, um exercício de uma desfunção científica. Foi se dando conta de que estava inventando um dispositivo de guardar e organizar essas coleções. Não era uma organização que tinha como intenção a conservação e preservação dos seres, mas permitia que as imagens e as produções dos diferentes artistas/espécies pudessem movimentar possibilidades de pensar as práticas de ciência.

Com esse mínimo gesto de reunir coisas descomparadas, o menino inventou algo muito próximo de um laboratório. E o gesto de selecionar as imagens, a descoberta de novas práticas trazidas pela arte, arrastavam diferentes concepções de ciências para seus (des)limites. Tais atos foram aos poucos musealizando, produzindo um museu.

Laboratório do despropósito

Antes de montar o arquivo, o menino e o biólogo precisavam fazer algumas peraltagens com as imagens, dar a elas novos comportamentos, precisavam desemendar as estruturas para vencer seu estado isolado, “desorbitar pela imaginação” e exercitar modos de povoamento das diferentes propostas artísticas.

Sob o olhar atendo do biólogo, o menino começou a escovar espécie por espécie para compor um “laboratório do despropósito”. Recorria às mais inusitadas imagens: entre seres híbridos e mandalas de folhas e pedras, experimentos genéticos e estéticos, todas essas práticas seriam um percurso de uma obra artística na produção de um eco(estético)sistema.

O menino colecionador e seus amigos quiseram nomear a prática de colecionar, arquivar e inventar outras formas de vidas de “Laboratório experimental de despropósitos artísticos e científicos”. Uma proposta de laboratório que pensa a vida na sua multiplicidade. Não sendo um, mas muitos, cada laboratório criou uma zona de transição entre diferentes possibilidades de pensar a arte, a ciência e a filosofia fazendo dessa distinta ocupação um bioma nada estável de possibilidades estéticas com as imagens de arte e natureza.

Quando se arrastam as imagens produzidas pelos trabalhos dos diferentes artistas para o laboratório do despropósito, criam-se mutações e metamorfoses na própria obra, acrescentando novas camadas e maneiras de a obra existir.

Um laboratório que cria uma terra, que inventa territórios, e que não para de se desterritorializar. Um laboratório em fluxo através das intersecções dos seres/imagens distintas que dá um novo ritmo para as produções artísticas com a natureza, que investe em outros modos de ocupação e criação de espaços e tempos com a natureza, que ensaia conexões através de propostas diferenciadas.

“Pensá-los como conectores espaciais e temporais, ou mesmo como pontes, portas e portões que podem ligar e desligar culturas, tempos, pessoas e grupos sociais diferentes, é amplificar o alcance e os sentidos dos museus e compreendê-los em sua dimensão relacional”. (CHAGAS, 2011, p. 120). Desterritorializar o museu, inventar outro museu, fazer dele terra propícia para novas relações e territórios de convivência. Que multiplicidades são essas que ocupam o espaço laboratório-museu?



I2

32



I3

I4



Figura 12: Chão como laboratório. Antonio Silva, 2017. Fonte arquivo pessoal.

Figura 13: Chão como laboratório. 2017. Foto Leandro Jesus. Fonte arquivo pessoal.

Figura 14: Chão como laboratório. 2017. Foto Leandro Jesus. Fonte arquivo pessoal.

5

POR UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO:
ALGUMAS ENTRADAS E POSSIBILIDADES
ECOLÓGICAS COM A ARTE

Por uma didática da Invenção¹¹

Já faz muito tempo, desde os primeiros descaminhos¹², que nos interessamos pelas “purezas de ruínas”, pelos “bichos corrompidos”, pela “coisificação do homem”, pela inutilidade das pedras, pelo ínfimo das coisas despercebidas. Gostávamos de nos aproximar das escórias dos objetos abandonados e dos desusos da máquina. Todos esses e outros despertecimentos encontrados na poética de Manoel de Barros nos convidaram a pensar de que maneira poderia a escrita habitar os vestígios ecológicos em diferentes produções que apresentem uma relação com a natureza e a ciência e quais obras de arte contemporâneas poderiam habitar naturezas poéticas da escória e do chão.

Compomos durante o encontro com os artistas pensamentos, sensações e escritas (isso acontece em muitos momentos da pesquisa) atravessadas ora pela força e potência estética das/nas diferentes produções, ora pela linguagem poética de Manuel de Barros, pois de certa forma sua poética cultiva em mim possibilidades ecológicas de arrastar a palavra para os lugares mais ínfimos e decadentes, dando outras derivações e invenções na linguagem. Diante do exposto, decidimos escrever em alguns parágrafos algumas contaminações com as poéticas da inutilidade e como elas inauguram os “Laboratórios dos despropósitos” reinventando a didática proposta por Barros e afirmando-a.

Ecologia das inutilidades

A poética de Manoel de Barros busca experimentar seres, palavras e coisas inúteis, busca experimentar no lodo, no limo e na matéria em putrefação, uma escrita poética. Uma poética que peregrina na natureza por meio de seus escombros e vestígios larvais; brotam dela excrementos viscosos e inventivos para tecer uma malha que encosta nos seres e coisas para grudar e tensionar a linguagem por um processo imanente e de puro devir.

Os devires se manifestam na poética de Manoel de Barros, não só os devires, mas certo gosto por aquilo que rasteja para baixo, buscando entre pedras e lagartos o gosto por insignificâncias, uma inclinação para as coisas transitórias, precárias, efêmeras, fósseis e nômades.

Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos cabem falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução - se houver reconstrução. Porém a nós, sem dúvida - resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas - e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas (BARROS, 2007, p.308).¹³

Em nossas investigações com a arte, apresentamos ao leitor, àqueles interessados a se abrigar nas ruínas e escombros expositivos, sujeitos estes contaminados por nossas afecções, por nossas experimentações larvais, sujeitos que se interessam por nossas inclinações às inutilidades e aos despropósitos, apresentamos algumas entradas, contudo, não oferecemos saída, por agora, apenas “finas linhas que constituem os ‘novos abrigos’. É preciso um corpo para isso...” (PREVE et al., 2012, p. 14).

Ecologias, (des)objetos, artificialismos e vidas inúteis

Diferentes artistas, Juan Calle, Giuseppe Penone, Raquel Nava, Helen Pynor, Jason Briggs, Mark Dion, etc., criam com o improvável, com elementos do cotidiano, coisas banais e sem utilidade. Pedacos de carne, coisa peluda, bico de tucano, gatos mortos pendurados em uma árvore, uma estante com seres distintos, folhas, cipós, minerais, restos fossilizados, queimados, abandonados, todas as coisinhas sem eira nem beira, tudo presta para os laboratórios dos despropósitos. Detritos inundam a formas artísticas de falar de natureza. Nossos artistas estão interessados mais pela “linguagem madruguenta, adâmica, edênica e inaugural.” (BARROS, 2006, p. 64).

Adoramos os girassóis de Van Gogh, mas optamos em falar da beleza dos escombros, gostamos de virar e revirar os restos para capturamos a escória. Para nós, o belo aproxima do inesperado. “Beleza e glória das coisas o olho é que põe. Beleza é o desnecessário” (BARROS, 2010, p. 206)

Assim, apresentaremos algumas propostas artísticas que se deslocam de uma ideia clássica de beleza para o inusitado, já não faz muito sentido a mimese de Aristóteles, a realidade não é mais uma sombra projetada nas paredes da caverna de Platão, a realidade é pura criação - invenção. “As coisas que não levam a nada / têm grande importância”. (BARROS, 2010, p. 145).

¹¹ Manoel de Barros propõe um movimento estético de derivação, de transmutação da palavra, criando relações entre diferentes contextos e unindo estruturas e termos que dificilmente estariam juntos. Somos influenciados por essas didáticas da invenção para movimentar, escavar e contaminar as ecologias improváveis e inventivas e os laboratórios dos despropósitos. Essas didáticas de Manoel de Barros nos inspiram metodologicamente nessa tese.

¹² Esses interesses se afloraram durante o Mestrado em Educação na Universidade de Sorocaba (2007- 2009).

¹³ Optamos por não seguir as normas de citação para poemas e poemas em prosa.

Alguns artistas, como Alexis Rockman, Fernando Vicente, Walmor Corrêa, Patricia Piccinini, Stelarc, Dustin Yellin, Cal Redback, entre outros, engendram uma possível natureza para as condições do amanhã, seres humano-animais, humano-vegetais que se estabelecem diante das novas condições do antropoceno. Artificialidades sistêmicas que diluem as fronteiras existentes entre ciência, ficção e arte. Criaturas míticas, folclóricas, cibernéticas, híbridas, mutantes, parasitas, de uma multiplicidade de vida que se rearranja e se reinventa dentro de painéis de vidro, estantes ou vitrines dos museus. Os artistas criam proto-(in)humanidade, e dispõem suas quimeras para serem contempladas.

Evasões e contaminações na Ecologia da invenção

Artistas que habitam nas malhas das naturezas múltiplas e cambiantes inventam possibilidades de existir diante das “fronteiras reflexivas do mundo perceptível.” Chama-se ‘natureza’ ao mundo acordado pelas fronteiras reflexivas do mundo perceptível, que nós entendemos como nosso legítimo campo de atuação – este entendido como definido e determinado e por outro lado ameaçado de destruição. (BORSCHÉ, 2011, p. 98).

Para muitos dos artistas apresentados nesse arquivo, a natureza é matéria, linguagem, corpo e expressão. Em diferentes trabalhos, há um movimento de reaproximação com a natureza, afastando-se do artificialismo, instrumentalismo e do utilitarismo presente em algumas práticas que envolvem a natureza. Artistas inventam ecologias fazendo seres ordinários com suas existências infraordinárias, e do comum e trivial incitam e produzem o novo.

“Um modo de fazê-lo se dá pelo estímulo da busca de relações mais elevadas, não previamente determinadas, com o mundo e com a vida, para o que a arte pode servir de um precioso médium”. (BARROS, 2011, p. 140). O professor Roberto Barros (2011) nos chama atenção para uma necessidade do processo criativo. Entendemos que a arte possa trazer novas possibilidades de abordagem e de criação deste processo criativo, tanto no que se refere ao natural quanto no que diz respeito ao cultural. Assim, inventam-se na arte práticas e fazeres ecológicos alimentados pela constante reflexão criativa.

Da mesma maneira, a ciência também cria e experimenta com as diferentes formas. Para alguns artistas, a ciência é como um campo, um espaço de possibilidades para trabalhar a poética e a estética.

Para Stengers (2002), a ciência é uma prática social que se reafirma na sua singularidade, cristalizada na prática experimental, assim como qualquer outro conhecimento transforma fatos em ficções.

Stengers (2003), ao discursar sobre as “As Ecologias das Práticas”, adverte que se quisermos entender que a ecologia das práticas seja uma ferramenta de pensamento não podemos renunciar às práticas das ciências “tradicionais”; diante disso, precisamos urgentemente criar um habitat para que a objetividade e a subjetividade possam de alguma forma estar presentes, e que nenhuma prática seja considerada como melhor ou maior que a outra. Que a força não está no poder ou submissão de uma prática, mas como ela é capaz de nos envolver e fazer parte de nosso entorno. A força talvez esteja na sua capacidade de fazer “*attachments*” (conexões ou pontes) com as coisas do nosso mundo.

E cada ponte estabelecida nas relações, em cada conquista das ecologias práticas, enquanto ela diverge, tem que ser celebrada como um evento cósmico. Isso depende de um interesse coletivo (humanos e não humanos) e não pode ser produzido por vontade própria.

Ainda pensando com Barros (2011) e Stengers (2002, 2003), arte e ciência podem juntas abrir alguns movimentos estéticos nas práticas de ecologia, de modo que essas práticas se contaminem pela estética do sensível, invisível e dos indiscerníveis presentes nas mais delicadas formas de existir, e que também se experimente outras formas de se (re)inventar enquanto uma prática científica que cria a todo momento ficções e novas ferramentas para o pensamento.

Desafios da atualidade sugerem uma melhor percepção das artes, das ciências e das imagens na busca de pontos de interconexão e intervenção entre cenários e campos restritos da ciência, da arte e da filosofia. Alguns autores, como Gilbert Simondon (2015), Anne Sauvagnargues (2006), Michel Serres (1985), Humberto Maturana (2001), Giorgio Agamben (2014), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, 2008, 2010, etc), Felix Guattari (1997), Tim Ingold (2007, 2012, 2017), Isabelle Stengers (2002, 2005, 2012, 2017), entre outros, apostam nos diferentes contágios trazidos pelos atravessamentos da arte.

Outras ecologias em Félix Guattari

Guattari (1997) nos apresenta algumas possibilidades de pensar, posicionar e agir em face de alguns paradigmas impostos por meio das práticas capitalistas e ecológicas (tais como desequilíbrio ambiental, social, a padronização de comportamento dos modos de vida humana), tais questões, de certa maneira, nos levam a pensar novas formas de viver daqui para frente.

O desafio de se produzir antídotos para a uniformização, segmentarização, mercantilização das formas de vida, em busca de inventar e desenvolver outras maneiras e práticas específicas de existir, que, de acordo com Guattari, somente poderiam ser produzidas por meio da “Ecosofia”, práticas que instituem uma articulação ético-política entre as três ecologias (meio ambiente, relações sociais e subjetividade humana).

“O que quer que seja, parece-me urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas cientistas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estéticas” (GUATTARI, 1997, p. 18). E, assim, experimentar outras práticas ecológicas menos uniformes, individualistas e presas a uma única forma e estrutura, inventar outras composições, outras durações, outras “temporalidades humanas e não-humanas. Entendo por estas últimas o delineamento ou, se quisermos, o desdobramento de devires animais, vegetais, cósmicos, assim como de devires maquínicos.” (GUATTARI, 1997, p. 19).

Forças ecológicas em busca de movimentos e fricções da sensibilidade, da inteligência e do desejo, atuando em grandes escalas, mas também nos domínios moleculares, imperceptíveis, invisíveis e silenciosos.

Assim, entendemos que os Laboratórios dos despropósitos também são práticas da “Ecosofia”, pois buscam criar outras subjetividades sociais e ambientais. As *três ecologias* de Félix Guattari acompanham e fortalecem todo movimento traçado nessa pesquisa.

Bifurcações e borrões ecológicos

Diante de algumas propostas trazidas pelas obras que dialogam com a natureza, brota e escava outra maneira de se fazer/pensar ecologia.

Não negamos a importância da ecologia como área de conhecimento, muito menos afirmamos que ela não possa experimentar e criar em si devires, mas nos ocupamos em agenciar outros movimentos, em que a ecologia, como especialidade da biologia que estuda as interações dos seres vivos, perde sua centralidade, quase sendo dissolvida e tornando-se sempre imperceptível.

Assim, subtraímos qualquer ideia de administrar e conservar os ambientes e a vida. Escapamos das práticas econômicas, políticas, subjetivas sobre os recursos bióticos e sociais. De tal modo que ecologia talvez seja apenas uma forma de nomear o movimento e o conjunto de fluxos que as obras sobre natureza e ciência trazem. Que a ideia de ecologia talvez esteja na forma de organizar e movimentar o pensamento entre a arte e a ciência.

Essa “outra ecologia”, que se aproxima muito da “ecosofia”, é derivada das obras dos artistas que acolhem o abandono das vidas inúteis, os hibridismos e as artificialidades naturais e trazem para ciência outras subjetividades.

Aspiramos, aqui, ali e acolá, por ecologias que produzem desvios ou devires. Devires que movimentam territórios (im)possíveis, que abalam as estruturas do logos e invadem as duras paredes do *oikos*. Desvios que escapem das fronteiras impostas pela ciência moderna, que produzam bifurcações e fricções na forma de conceber os diferentes objetos e a vida.

Instaura-se na tese uma ecologia que acontece com a relação entre coisas, seres, substâncias, que interfere na vida, uma vida que invade a ecologia, que cria um espaço vivo de contínuo ato de criação. Uma ecologia que possa inventar um “instrumento para traçar as linhas da vida.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57).

Ecologia das desmedidas, dos deslimites, que olha profundamente para aquilo que ainda não existe, e que consegue com o despropósito da inexistência sua pura expressão de experiências com o indiscernível, o invisível e o sensível.

Nessa ecologia, busca-se o abandono das formas rígidas e limitadas, balizas que incidem no corpo, na matéria e na escrita. Ecologias que adentram os laboratórios e inventam outras formas de eco-existir, que criam vidas-menores, vidas atravancadas de bioperaltagens¹⁴. Inventamos uma ecologia que produz um museu imaginário, tal qual Malraux (1976), e que não se deixa encerrar pela organização; aspiramos que nesses museus-laboratórios se criem novas maneiras de habitar o caos.

Outra didática da invenção: movimentos intensivos pelas derivas da arte

Apresentemos uma ecologia agitada por inúmeras vontades, que vão desde coletar e colecionar obras de arte, rastrear e apresentar territórios, atlas, mandalas, linhas e desvios, até entrar e habitar nas diferentes obras e delas produzir escritas que ligam a terra ao cosmo, deixando-se contaminar pelo excesso de imagens e as experimentando em diferentes situações: dobrar, desdobrar, deformar, produzir outros movimentos, formas, texturas, performances.

Esses movimentos compõem o que chamamos de “Ecologias”, práticas ecológicas intensivas que subvertem aquilo que estrutura e aprisiona um organismo.

¹⁴ Bioperaltagens – brincamos com o termo bioarte, instaurando certo humor nessas práticas.

Essas práticas ecológicas nos direcionam a criar novas armas, nos arremessam a criar ecologias não oficiais, que permeiam a subversão, o submundo; produzir o subverso¹⁵, subversar as direções para aderir ao submerso. Pensar contra o seu tempo. Trazer outro movimento à ecologia, arrastá-la de seu eixo, cambiar para a margem, para a deriva, para o desvão. Uma didática da invenção que põe em jogo o regime de percepção no qual estamos imersos.

Buscamos outras formas de olhar para as diferentes imagens trazidas pelos artistas que apresentam a natureza como linguagem, para, assim, reinventar e forçar seus (des)limites. Dessa maneira, inventamos percursos, derivas e conceitos invadidos pelo combate que Godoy (2008), no seu livro *A menor das ecologias*, estabelece com as ecologias maiores (influenciadas pelas práticas da biologia da conservação), em busca de outras práticas, de ecologias menores. "Inventar percursos, mas, principalmente, se abrir às derivas" (GODOY, 2008, p. 25).

Tomamos essas derivas para produzir rasuras e fissuras nos continentes uniformes, organizados, enquadrados e com rotas definidas pela objetividade e razão, para agenciar arquipélagos movediços, dinâmicos, desprovidos de origem e centro, ricos nas intensidades. As ecologias trazidas por Guattari (1997) e Godoy (2008) podem ajudar a pensar as didáticas da invenção entre a arte e a ciência.

É nesse movimento de produzir um arquivo de imagens que capturamos as potências para pensar as rachaduras nas práticas de ciências. Experimentar na arte um modo de escrever filosofia, pensar a arte e as ciências como potências abertas ao devir criativo. O que, e que obra podemos inventar no encontro entre matérias, arte, ciências e filosofia? Como ser afetado por esses encontros? Essas e outras questões comporão formas de experimentar escritas, pesquisas e vida.

Figura 19: Chão como laboratório. Antonio Silva, 2017. Fonte: arquivo pessoal.

15



6

COMPENDIO I

Natureza intempestiva: pulsações com a arte

O que chamamos aqui de “naturezas intempestivas” são algumas intensidades trazidas em algumas produções artísticas que atuam contra o tempo, e com isso, no tempo e estabelece pontes em favor de um tempo vindouro trazendo uma forte relação com o imprevisível e o efêmero, atuando nos processos intensos e nas intempéries (in)orgânicos, mutualismos, parasitismos, simbióticos, e entre toda manifestação que pulsa da natureza.

Nesse compêndio destacamos diferentes naturezas intempestivas, a primeira relação estabelecida tenta descrever as “topologia intempestiva das coisas (in)orgânicas” nos trabalhos de Rodrigo Braga e a segunda natureza intempestiva são as inusitadas propagações escritas em “Parasitismo, saprofitismos e simbioses e as suas intempéries imensuráveis”.

Dos arquivos-ecologias representados por sua multidão de artistas¹⁷, extraímos, para esta pesquisa, alguns artistas, que de certa maneira, movimentaram, desde sempre, potências e possibilidades de escritas, estéticas, poéticas e ecológicas. Priorizemos alguns artistas e suas obras para compor uma escrita que experimenta o exercício de criar pontes entre arte, ciência e filosofia.

Natureza intempestiva das coisas (in)orgânicas¹⁸

Dentre de uma multidão de artistas que apresentam relações (in)orgânicas em suas obras, elegemos as obras de Rodrigo Braga para aprofundarmos possíveis atravessamentos ecológicos, assim, permitimos adentrar com mais ênfase e mais profundidade nas suas produções. Colecionamos encontros, conversas e/ou entrevistas com esse artista, experimentamos possibilidades de movimentar um pensamento ecológico através da arte.

No desafio de nos aproximar mais das poéticas efêmeras e (in)orgânicas, elegemos dois artista para um exercício de escrita intempestiva, atravessada pelo contato, contágio com as obras, seguido de conversas/entrevistas¹⁹ com o artista.

Nesse estágio de pesquisador/coleccionador inventamos, com as produções artísticas de Rodrigo Braga²⁰, uma ecologia da escória, do abandono, do despropósito, (des)objetos, dando as coisas e aos objetos outras funções, deslocando-os para funcionarem de outra maneira. Ao atravessar as diferentes produções desse artista, fomos capturados pela potência do (in)orgânico, pelo gesto do ínfimo, e pelos múltiplos devires. Então, decidimos investir com um pouco mais de fôlego e mergulhar pelas linhas poéticas, estéticas e filosóficas, que se manifestam nas frestas dos encontros entre arte, filosofia e ciência.

Nos estudos sobre as possíveis ecologias presentes na poética da natureza manifestada pelas obras de arte de Rodrigo Braga, não queremos entender seus significados, nem como a obra funciona; queremos pulsações, proliferações, metamorfoses e imanências. Buscamos uma escrita com as multiplicidades de sentidos e do devir²¹ entre os processos de individualizações múltiplos e constantes que habitam os artefatos artísticos. Devir é energia criadora das possibilidades e potencialidades das ecologias e vidas que a arte produz.

Topologia das coisas (in)orgânicas

Apresentamos alguns extratos escritos para pensar nas diferentes manifestações orgânicas e inorgânicas trazidas pela arte, uma vez que, talvez seja na arte onde podemos encontrar uma maior indiscernibilidade entre compostos orgânicos e inorgânicos. Nomeamos inicialmente de uma “topologia das coisas (in)orgânicas”, pois, apostamos na continuidade e nos homeomorfismos entre os extratos topológicos orgânicos e inorgânicos. Assim, escapamos de uma dualidade de forças entre o inorgânico e o orgânico para apostar nas redes, interseções, interconectores e simbioses entre esses. Explorar, assim como faz Deleuze (2012), os lugares de indeterminação e de indiscernibilidade entre os diferentes elementos, onde animal, vegetal e mineral se tornam indiscerníveis.

É sob a égide dos processos de individualização que se dá a mais íntima relação entre o orgânico e o inorgânico; já não se trata de função ou invasão, mas origens comuns, gêneses comuns. Considerando que todas as formas de vidas são a soma organizada de átomos, moléculas, e que na microforma, nas microrrelações, as diferenças entre os compostos se anulam, dissolvem-se as uniformidades e as fronteiras do corpo. Processos múltiplos acontecem, desde a (des)constituição, (des)codificação, (des)solução e (des)feixes de informações.

“Uno, así todas las cosas han nacido de esa cosa única, por modificación” (ROOB, 2014, p.9).

Ácidos, bases, sais e óxidos reivindicam o direito à alma, vida essa que o humanismo moderno lhes negou, pois, a distinção exata entre matéria orgânica e inorgânica era desconhecida até então. Escapamos dos jogos de oposição que a modernidade vivenciou entre o orgânico e o não orgânico para experimentar suas conexões, imbricações e hibridismos contemporâneos.

17 O arquivo de imagens consta com mais de 80 obras catalogadas e descritas e mais 100 ainda por serem catalogadas.

18 Embora tenha escolhido as obras de Rodrigo Braga para falarem da “Natureza intempestiva das coisas (in)orgânicas” também estou muito interessado nas topologias (in)orgânicas de Thiago Rocha Pitta para um próximo processo de escrita-imersão.

19 Tal ação foi realizada com o artista Rodrigo Braga no Rio de Janeiro em julho de 2016.

20 A escolha para escrita com as produções do artista Rodrigo Braga se deu por um afeto intempestivo e inexplicável que movimentou com toda força alguns pensamentos dessa tese.

21 Quando falamos de devir recorremos ao texto de Deleuze e Guattari (1997) e quando mencionamos multiplicidade recorremos ao texto de Deleuze (1999).

“Por ese motivo, el proceso de transmutación se representaba como una especie de fermentación, durante la cual ciertos metales podían transmitir sus propiedades, como una encima o levadura.” (ROOB, 2014, p.23).

Diante disto, saímos de uma concepção Aristotélica, que separa isto daquilo, ou seja, separa o mundo orgânico e o mundo inorgânico, que segundo o filósofo Aristóteles somente o orgânico possui internamente o princípio de sua atividade, isto é “animus”.

Traçamos algumas possibilidades de experimentar na arte encontros e manifestação de vida nos diferentes seres orgânicos e inorgânicos, pois, ambos são providos de anime, em suas diferentes manifestações. A vida orgânica e a inorgânica estão interconectadas pela diferença essencial da vida. Enfim, a inexistência de um, acarreta a existência do outro.

Vertemos diante das inúmeras possibilidades de experimentar com as formas (in)orgânicas, tal ato não é privilégio da arte, a ciência, também, o faz, com seus elementos funcionais, ou seja, através das funções e proposições, contudo, é na arte onde os domínios não estabelecem graus de prioridade, ou de separabilidade entre essas duas vidas. A criação artística como um movimento sensível atravessado por vidas (in)orgânicas.

Não queremos de nenhuma forma desqualificar os inventos e proposições orgânicos e inorgânicos pela ciência; nós gostamos muito dos planos de referência e das determinações que a física, a química e a biologia trazem e até colecionamos alguns dos seus inventos. “Também há tanta criação em ciência quanto na filosofia ou nas artes. Nenhuma criação existe sem experiência” (DELEUZE, 1999, p. 152).

Os artistas rascunham na natureza suas autoexpressões do sensível, compõem ritmos e expressões (in)humanas, conjuntos moleculares atravessados por forças (in)orgânicas. É tanto desejo de desfazer “numa absoluta alteridade, do absoluto desnudamento de si-mesmo” (NABAIS, 2009, p. 116), que a natureza é convocada para pousar sem roupas, “de pernas abertas para o sol” para que a lente, o pincel, o lápis, e as mãos a fecundem. Há um desejo inorgânico da natureza de se entregar nas mãos do artista, é pura ousadia dela, que nada tem a ver com submissão, pelo contrário, é puro alvoroço e excitação carbônica.

Trava-se uma batalha entre o corpo do artista e o objeto, seja ele vegetal ou mineral faz disso um “enlace ou o corpo a corpo (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se estreitamente, num corpo a corpo que é puramente ‘energético’ (DELEUZE, 1999, p. 199).

Topologia intempestiva das coisas (in)orgânicas

A vida PULSA, insiste em PULSAR, antes do prazo ela PULSA, ela não nos espera, na lentidão ou na exaustão, ela faz o seu tempo, seu ritmo, seu compasso, imprevisível ao passo que nem sempre conseguimos acompanhar. A vida é natureza, força naturante, está em toda parte, vai do macro ao micro. Em escala macro suas ações nos parecem irreversíveis; entretanto, em microescala esse movimento pode nos surpreender.

A vida é orgânica, mas também inorgânica, uma está dentro da outra. Nos diferentes processos vitais há uma coparticipação de ambos os processos. Desde a fotossíntese, ciclo de carbono, ao metabolismo celular, a vida se aviva entre as trocas (in)orgânicas.

Processos intensos e intensivos acontecem em cada célula, a vida vibra, PULSA, PULSA, processos de troca e interação, lança coisas para fora, captura coisas para dentro, um apego e desapego.

Em cada célula se produzem, selecionam e sintetizam vidas, por meios de forças enzimáticas, e toda vida tem que passar pelo crivo de uma permeabilidade seletiva. A vida tem sua ética, ela escolhe quem e com quem ela quer existir e produzir.

A vida biológica aumenta ou diminui a potência de existir conforme experimentamos seus afetos orgânicos e inorgânicos absorvidos pelo mundo. Somos constituídos num encontro pontual entre carbonos e silícios, entre partes duras e moles que se desprendem da terra, e são arrastadas e levadas como folhas ao vento, se espalham e esparramam para viver entre diferentes graus de complexidades moleculares e atômicas.

Processos metabólicos intensos que geram um movimento excitante, dinâmico e fluído. Órgãos, tecidos, células, organelas, moléculas e átomos se contraem e se expandem assim, a Biologia nos convida a PULSAR pelos encontros semipermeáveis e moleculares.

Alguns encontros demoram a acontecer, pois, falta uma potência de ação que exerça nos fluidos de menor concentração endereçando à maior concentração. Cada encontro força a troca entre os corpos, do macro ao micro, há transferência de potências de forma ativa, impulsionada pela quebra de energia (ATP), nessa troca de fluxos diferentes estruturas alteram sua formação, levando cada célula num estágio intenso de excitação, assim, quanto mais troca, mais equilíbrio, mais excitação. Do macro ao micro essa potência excitante de ação produz em nós vontade de mais força e mais potência, mais energia e mais vida.

Do micro ao macro, nos tornamos um aglomerado e com uma multiplicidade presa em um organismo. Pura potência elétrica, pura excitação. Estrutura essa que se projeta imperceptivelmente para fora em busca de novas permeabilidades.

Água abaixo, fogo acima, não tem como deter a vida, ela já acontece, complexamente acontece. Acontece por meio de encontros, todos os encontros geram vida por meio dos afetos. É da necessidade da natureza de afetar e ser afetado.

Ecologias de Rodrigo Braga: *Mais força do que necessário*.²²

O artista experimenta com diversas linguagens para expressar sua obra, reunindo diversos aspectos da arte, concebendo o próprio processo de criação como resultado do trabalho artístico, rompendo, assim, a fronteira do que venha a ser arte e não arte. O artista consegue transitar entre a escrita, o desenho, a fotografia, a manipulação digital, o vídeo, a performance e a body arts, entretanto, foi na fotografia que encontrou mais expressividade em sua poética artística.

As diferentes produções artísticas de Rodrigo Braga apontam para uma aproximação corporal, sensorial e criativa com a natureza, numa entrega visceral do corpo com a força da natureza. Assim, a obra acontece num movimento intensivo de aliar-se com as forças da natureza, e não somente com a natureza. É nesse encontro entre o corpo e a obra que se produz uma diferença, que é própria da invenção. A criação depende desse encontro, encontro entre as naturezas animal, vegetal, mineral, tempo e atmosfera. Um encontro entre e inter-reinos que escapa a qualquer nomenclatura e classificação.

Rodrigo metamorfoseia a natureza no outro sem sair de si mesmo. O artista se dissolve em meio aos seres inventados. A natureza proposta por Rodrigo Braga é feita dessas modificações e contaminações com outro e consigo mesmo.

Assim, temos que consentir que as intensidades trazidas pela diferença de forças possam passar entre os corpos e dissolver as subjetividades identitárias. Nem é preciso alterar a forma ou formato do corpo para que este se lance a um devir-qualquer, contudo, esse ser produz em si um movimento diferenciador do próprio ser.

Há uma trepidação de forças entre esses reinos, que faz com que suas diferenças produzam em si e no outro um acontecimento. Como disse Espinosa (1997), há um plano comum, uma superfície comum nesses encontros.

Na aproximação das diferenças, na busca de algo em comum, que se acentua a diferença. Assim, existe algo em comum nesses corpos, que é a própria diferença que cada um apresenta.

A criação nasce no entendimento dessas diferenças, que tendem a permanecer diferentes, não abrindo mão de sua diferenciação, não abrindo mão do comum, mas ao contrário, que as forças do outro possam coexistir em si mesmo, como ser múltiplo.

Rodrigo Braga, com a sua câmera fotográfica, registra uma natureza contaminada pela estranheza, afetada pelo inumano, pelas forças do imprevisível. Pura espera de um encontro, algo que gere um acontecimento. Acompanhei de perto o trabalho do artista ficando alguns dias hospedados em sua casa em junho de 2016, podendo conversar sobre as suas obras e processos criativos. Nesses dias Rodrigo Braga me convidou para ir a Floresta da Tijuca no Rio de Janeiro para realizarmos uma caminhada pela floresta no intuito de dar alguns indícios e processos de criação. Aproveitei a oportunidade dada ao artista e fiz uma conversa/entrevista durante esse dia de caminhada/residência artística na floresta.

I7



²² Título da exposição de Rodrigo Braga realizada na Bélgica em 2010.

²³ Foto do autor sobre processos criativos e investigativos durante uma curta residência com Rodrigo Braga na Floresta da Tijuca em julho de 2016.

Nas diferentes produções, o artista experiencia os elementos ínfimos da natureza, numa entrega quase que total à contingência, ele vivencia a força da natureza, numa aproximação de corpo a corpo, travando uma batalha simbólica com as inúmeras sensações, que oscilam entre prazer, angústia, dor, contemplação e exaustão. Movimentos, transpirações, ecos, ruídos, gritos, estalos e a própria respiração compõe a trilha sonora de seus registros imagéticos.

Como numa espécie de um pacto, num comum acordo entre o artista e as coisas que lhe atravessam (mineral, vegetal, animal e outros), brota um desejo mais forte do que necessário de reinventar encontros.

Suas criações antinarrativas oscilam entre o real, ficcional, plural, apresentando relações instáveis e incômodas entre sujeito, cultura e natureza. Nas diferentes produções, o artista instaura e habita uma ecologia primitiva, sensitiva, sensorial, insubmissa, subversiva e ao mesmo tempo criativa.

A arte talvez seja a maneira na qual o artista pode se expressar, contudo, não aquilo que ele é enquanto indivíduo, mas, sobretudo, das inúmeras forças e sensações que lhe atravessam.

O artista não busca um conforto, um alívio, um antídoto, ou até mesmo canalizar suas pulsões para buscar certo equilíbrio ou até mesmo produzir um corpo mais acomodado, socialmente aceitável, como se a arte pudesse anestesiar e controlar suas angústias e frustrações.

Sua arte não se apresenta como um protesto, ou até mesmo uma reivindicação de si ou da natureza. Trata-se, talvez, de compor e cultivar com a natureza um exercício laboral através das experiências com os lugares e coisas que encontra, “uma agricultura da imagem”.

As ecologias dos despropósitos experimentam escritas pré-individuais, transindividuais, em processos de devir constantes com as Ecologias de Rodrigo Braga²⁴.

18



Devir Eremita – I

Por andar muito tempo isolado adquirir um gosto eremita pelo que sobra, pela força avassaladora da sombra, gosto de entulhos, pedras e ciscos, mas o que admiro mesmo é a lama. Criatura e coisas que surgem do chão, do encontro entre terra e água, da matéria orgânica, da putrefação, mas o que admiro mesmo é a desconstrução.

A lama se oferece e se dispõe ao encontro com aquilo que lhe aproxima, que lhe atravessa, sempre a modificando, aglutina-se aos vestígios, carcaças, aos corpos em decomposição, incorpora ao chão para ser carregada e ao mesmo tempo carrega o chão, arrasta tudo que está deitado no chão, entra em simbiose com aquilo que lhe agrada, produz limo e gosma. Lama corpo que arrasta, fluido que se esfrega, viscosidade que contamina o chão. O que a lama exercita é pura desconstrução. A terra, antes, tímida, sólida, organizada, entra em um devir molecular através do encontro com os elementos fluídos, agitados e desfigurados. Nesse acasalamento entre terra e lama, brotam-se seres larvais, insetais, vestigiais, musgos e terra e água em convivência pacífica. A lama que é água e terra, em sua diferença, adere ao corpo do artista e experimenta suas sensações.

Lama, carvão, cinza, humano e animal principiam realidades pré-individuais, tais seres experimentam seus níveis mais primitivos, assim, produzem designers orgânicos e inorgânicos através dos encontros.

Forma y materia, realidades anteriores al individuo y separadas entre sí, pueden ser definidas sin consideración de su relación con el resto del mundo, [...] Pero el sistema energético em el cual se constituye un individuo no es más intrínseco con relación a este individuo de lo que es extrínseco; está asociado a él, es su medio asociado. (SIMONDON, 2015, p. 60).

Há inúmeros atos performáticos nesse encontro, movimentos incessantes, aberrantes e profícuos. A lama lambe o chão com sua saliva, inserindo nele seus excessos, águas que se

24 Temos aqui uma escrita que acontece quando se deixa atravessar por uma estética da escrita contaminada pelas poesias de Manoel de Barros (2010).

25 As imagens de Rodrigo Braga estão disponíveis em: <<http://www.rodrigobraga.com.br/>>. Acesso em: 31 agosto 2016.



I9

lançam e se esfregam, mistura com quase tudo, quase tudo é absorvido e capturado por sua força pegajosa, qualquer coisa que se move ou fica parada.

A lama, a terra, a pedra e o animal se exibem nas obras de Rodrigo Braga, não somente como um cenário, sobretudo, como uma condição para que haja atrito e que as forças não se anulem. Anti- Extra- Inter- Entropia, assim é o estado que fica um corpo quando se aproxima do outro, continuar com mais força, com mais energia; e se existe algum equilíbrio é somente para provocar excitação, assim, o corpo persiste sempre em tensão.

Devir Eremita – II

Nasce um desejo performático por fotografar, desejo em se fotografar, desejo de produzir autorretrato. Certa preferência por querer adentrar em outros corpos, fazer morada, se apropriar e acasalar através dos impulsos metamorfósicos, de fazer ser sujeito eremítico, inclinado ao obscuro. Habita sozinho uma multidão de sensações. Um ser individuado não é de todo solitário, pois carrega em si fluxos intensos, tons existenciais que habitam em aglomeração, ser transbordante, devido ao que, carrega uma carga de tensões e potenciais.

Há sempre uma vazante no sujeito que se deixa atravessar pelos deslocamentos, por vezes, nas proximidades da lama, dos entulhos, da água e da argila, do sal e da prata, naquilo que escapa pode se encontrar um ermo.

Ser ermo, ser que não é totalmente individuado, ainda que tenha um corpo, sua forma não está totalmente definida, está sempre em processo de se desfazer através dos inúmeros encontros que o atravessam. Ser que aloja do pré-individual ao trans-individual. Para Simondon (2015) o trans-individual²⁶ é uma realidade paradoxal, o ser trans-individual não está totalmente preestabelecido, é algo que está em nós, mas que de certa forma devemos encontrar. É um espaço entre o ser individuado entre outro.

Nesses lugares ermos pode-se encontrar uma oportunidade propícia para um acasalamento entre o artista e a natureza, ou entre o artista e qualquer coisa, entre a coisa com a coisa.

Desse acasalamento geram-se inter-seres, seres frutos de um incesto primitivo, brota-se um agroval de ideias, de bocolices, seres sem era nem beira, coisas estafermas (coisa parada, sem préstimo, inútil, que não serve para nada).

Olhos de peixe morto, chifres tortos, patas de boi, orelhas de coelho, uma coroa de babosa, língua de vaca, rabo de peixe, cara de cachorro, pelos de macaco penetram dentro dele, uma contaminação retórica com a transmutação. Um desejo em ser contaminado pelo que há de mais estranho no outro.

“De meus interstícios crescem musgos.” (BARROS, 2001, p. 27).

Gosma, plantas e pelos grudam na pele e instauram uma química do brejo. Há um enlace com as coisas que não prestam, há uma adesão do homem com lata, do homem com o trapo, do ser humano com sua existência. Por vezes, nas proximidades da mata, encontram-se ecos de berros, tão mudos de ensurdecidores, será a besta fera da floresta? Parece-me que não. Acredito seja apenas um artista encostando-se à natureza para exercê-la.

Gritos se produzem, repetidamente, exaustivamente²⁷. O que é mais necessário? As pausas são para respirar, quase sem fôlego, a garganta se expande, a voz silencia a nossa aldeia. É a natureza que geme? Ou o homem que teme? Talvez seja dor, alívio, nostalgia, raiva e solidão. Todas essas sensações juntas. Gestos e gemidos se contorcem. Excessos vazam e derramam por todos os lados, mas será mesmo excesso? Ou algo com “mais força que necessário”?

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.

Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.

Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica,
inaugural -

Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às
crianças que foram.

Às rãs que foram

Às pedras que foram.

Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua.

Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?

Seria uma demência peregrina. (BARROS, 1992, p. 299).

Figura 19: série *Desejo eremita*,
Rodrigo Braga, 2009.
Fonte: site do artista.

²⁶ Optamos escrever separadamente para
tencionar as palavras para novas individuações.

²⁷ Fazemos referência à obra *Mentira repetida* de
Rodrigo Braga, 2011.

Da alegoria do Parecível

Entre metamorfoses e hibridismos que se inventam continuamente a cada processo, o rosto do artista se trans-indivua. O que mais interessa ao artista é de fato o processo mais do que a produção, é no intervalo de um para o outro que a obra acontece. O corpo e o rosto do artista é todo performático. Rodrigo veste as máscaras mais inusitadas num ritual que expande as suas sensações internas para conectar com a natureza.

Desenha-se aqui uma anti-narrativa, quase que mitológica. Olhos, línguas, rostos e bocas penetram e deixam penetrar no absurdo, pura fabulação. Há um desejo vegetal, animal, de compor com o (in)orgânico. Ser bestial, coisal, uma derivação de reinos, instaura-se aqui uma ecologia primitiva, que habita num estágio que antecipa a forma, ser-des-verá-ser. Entre a trepadeira, o coelho, o homem e o peixe habitam muitos outros seres²⁸.

Entre a harmonia e a desarmonia, o belo e o grotesco habitam seres híbridos, rostos que se transvestem com olhos, escamas, rabos e barbatanas de peixes. O artista justapõe em um mesmo plano o belo e o grotesco, elementos distintos o co-habitam, brota-se da pele estruturas bizarras, um anúncio de uma especiação em ser coisa. Na "Alegoria do parecível" o artista demonstra sua aptidão para o entre, adere às formas do inter-ser, que não é contrário ao ser, mas um des-ser, um ser que está para coisa, uma coisa que habita e é habitada no ser.

Em um mesmo plano axiológico crescem como cabelos barbatanas de babosa, trepam e ele é envolto por ervas. Fragmentos de animais aderem ao rosto, pedaços e restos que não foram utilizados pelo jantar, uma iguaria para poucos. O que não se come é devorado pelo artista. São muito mais do que caras e bocas, gestos habitam e fazem do corpo seu suporte. Ao rosto se suporta e adere tudo, suporta o absurdo e o perturbador, e adere o belo e o inusitado.

O corpo é uma superfície de cruzamentos, onde não se pode explicar pela física somática, mecânica ou fisiologia. As teorias mais modernas não dão conta de explicar o corpo. Para Simondon (2015) o corpo é como uma estrutura pessoal de afetos para além de si próprio.

Corpo entendido como um conjunto de sistemas, para além da anatomia, corpo como sistema tenso, jamais estável, com ritmos rápidos e lentos, corpo tomado de intensidades, desprendendo de seus órgãos que lhe dão certa forma.

Um corpo se compõe por meio dos afetos, de acordo com Simondon nenhum ser vivo parece desprovido de afetividade e emotividade.



21

Ecologia da sensação e da dor. Invasões do corpo e dos sentidos

Investiguemos em algumas produções de Rodrigo Braga as microilhas da dor, da 'esfoliação' e mutilação do corpo e da alma, algo que atinge a totalidade do sensível presente em algumas produções do artista. Ilhas intensas e intensivas que arrancam do corpo as mais ínfimas e máximas potências.

Nas fotografias "Unha e carne", da série *Cartas ao vizinho*, o artista empresta à arte sua dor, seus pés estão nidificados, anormalidades embriológicas ou apenas deformações visuais? O que chega até o gesto é a dor diante da impossibilidade de andar. Corpo estancando, estagnando, obstringindo e paralisando. O que se faz com a dor? Suportemos para que ela seja o nosso limite para abertura de algo novo, algo por vir.

²⁸ Distanciem-se de qualquer representação de um corpo que reproduz ou torna animal ou vegetal, pois, essas máscaras são apenas metáforas. O processo e experiência proposto pela obra é muito mais amplo e subjetivo.



22

Entre imagens que se aproximam e fazem menção as sindactílias cutâneas, essas manifestações de um corpo mutilado, pela fusão cutânea e óssea, espontânea ou forçada, engendram e fabulam diálogos com a atualidade. Inventam possibilidades de res-existir.

A dor em Rodrigo Braga pode ser sentida por diferentes trabalhos: no vídeo *Tônus*, 2012, *Mentira repetida*, 2011, *Sentinelas do rio*, 2010, *Risco do desassossego*, 2004, *Fantasia de compensação*, 2004, *Hiato*, 2007, *Sereia*, 2007, entre outras produções.

Nessas diferentes produções, o artista performatiza a dor e o sofrimento não como vítima, mas como cúmplice da vida, sofrimento como inerente à vida. Do corpo à paisagem, a dor não é mais o limitante para criar, talvez, seja preciso atravessar a fronteira da dor para abrir a ferida do sensível. Assim, a maior angústia é da espera para que o acontecimento se instaure e dele produza variações excessivas, fazendo com que o corpo transborde de intensidades, "que, desejado, o acontecimento se efetue em sua ponta mais estreitada, sob o corte de uma operação (...). O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido" (DELEUZE, 1974, p. 152).

O corpo ferido, perfurado, recortado, exausto e separado do que pode entrar em delírio e criar outros corpos, outros encontros, outros territórios e zonas de realidade. É preciso da experiência com a dor fazer um encontro festivo, a dor como um instrumento de modificação de si.

A dor agora não mais permanece no artista, ela agora instaura e dura diante do olhar de cada espectador. A dor é aqui entendida como uma possibilidade de inventar uma nova individualização, levando para uma individualização outra, instaurando uma metamorfose do corpo.

O que há de tão especial no sofrimento que faz o corpo entrar em um delírio extasiante. Pensamos com Nietzsche (2001), na busca de trazer um sentido para a dor, pois a dor somente é tolerável quando ela tem um sentido.

Assim, o artista performatiza a dor, dando autonomia ao corpo diante à agonia, faz do corpo não um escravo, réu do sofrimento, mas pelo contrário, zomba diante da dor, queremos assim fazer entender que o artista não leva o sofrimento tão a sério, ao invés disso, experimenta as forças internas e externas diante à aflição.

A dor aqui já não tem mais sua centralidade, não destrói e nem anula o artista. A ideia da dor e do sofrimento talvez esteja num outro plano que não esse da natureza e da existência do homem, talvez a dor seja algo próximo ao divino como acreditava Platão. Para o artista a dor e o sofrimento agem como uma travessia, tal como pensa Nietzsche (2001), pois, para o filósofo a dor não é vista necessariamente como uma experiência negativa, mas uma via transformadora para a própria dor, fazer da alegria uma vontade alegre, tornando o homem mais forte.

A dor como uma potência capaz de modificar a si mesma, de produzir feixes de tensões e forças resultantes de autênticas experimentações com o pensamento, forças, essas, que são necessárias, que fazem parte de nosso corpo e da nossa mente intensiva.

Fazer da dor um fluxo, dar uma performance para a dor, dar ação e intensidade ao gesto, assim o artista produz ilhas de dor e intensidades que se arrastam para compor com outros territórios.

A criação, às vezes, precisa atravessar questões difíceis, para criar é preciso atravessar a dor.

Para criar é preciso de estímulos, uma experiência radical com o corpo, mas, o que realmente interessa para Rodrigo Braga não é somente a obra de arte como produto final, mas que a produção artística seja uma forma de propagar as experiências do corpo.

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 43).

As ecologias trazidas pelas fotografias de Rodrigo Braga experimentam com a natureza de forma poética, nos seus vestígios, na sua composição com o obsoleto, na força do espontâneo, na estética da dor, no delírio do inédito e do acontecimento sempre necessário, instaurando devires animais, vegetais, orgânicos e inorgânicos, através de múltiplos processos de individualizações que o artista cria hibridização com a natureza, modulando imagens e performances que estão no (in)visível, no (in)dizível, no previsível, produz aqui uma ecologia da imagem que "é impossível ter o controle, assim como é impossível defini-las. Estão espalhadas pelos nossos 'meios', andam e fazem encontros, traçam mapas de existência, duram pouco, instante talvez" (PREVE et al., 2012, p.14).

O artista se (des)diferencia dos diferentes seres e coisas da natureza, como via necessária para uma reindividualização, numa espécie de dissolução, (des)diferenciação e (des)composição das ecologias eminentes.

Assim, Rodrigo Braga experimenta subverter a arte, a linguagem, a natureza, arrastando a ecologia à deriva, para experimentar outras existências com a natureza, expondo-a em um processo de devir constante. O devir nas obras do Rodrigo Braga não está exatamente na imagem, mas no processo e na relação com a obra.

O corpo do artista atravessa a dor e se trans-individa para além do individual, esta talvez seja a maneira encontrada para propagar as experiências do corpo. O artista instaura uma ecologia da dor, do devir em processos de individuações mais fortes do que necessário, oferecendo um instrumento muito importante para pensar processos de (des)subjetivação tensos e intensivos da natureza, ou melhor da própria vida. O artista e a natureza inter-individuam produzindo devires, transformações e novas ecologias para o mundo e novos mundos para a ecologia.

Devir vegetal no artista

Escova-se o chão e retira-se da terra um Teu, um devir vegetal no homem, é do homem que brotam longas e finas folhas paralelinérveas. Um corpo monocotiledôneo que deixa brotar suas sensações mais íntimas. O corpo bulbo rizoma-se ao adentrar as mais inóspitas e estranhas experiências. O artista se embriaga em meio de um canalial, produz fotossíntese e quimiossíntese por traz da cabeça. Há nesse estranho corpo-agricultura combustíveis animais e vegetais, que liberam glicoses e etanóis múltiplos, que embriagam nossos sentidos.

Assim esse corpo-colmo permite brotar de sua medula espinhal um desejo primitivo por ser vegetal. Um elã entre reinos, num estágio de vir a ser o outro, proto-humano-vegetal. Sensibilidade, dor, solidão fazem diferir dos outros animais e vegetais. O artista busca enterrar o mais íntimo de si, para que possa se instaurar e brotar o sensível.

Entrar em estado de cócoras, se por ao estado primitivo, onde ainda não é possível identificar as fronteiras entre o animal e o vegetal.

Instaura-se nas obras de Rodrigo Braga uma poética abissal performativa, uma poesia de cócoras que escreve uma natureza improvável, fantasia e realidade se confundem, arrancam a cabeça do artista, dando traços vegetais, não se trata de modo algum de dizer que o corpo do artista está se tornando vegetal ou vice-versa, não há alguma correspondência entre as formas animais, vegetais e um corpo. Habita-se aqui um desejo de experimentar sensações no encontro entre os inter-reinos. Ser animal ou vegetal é o que menos interessa, escapa qualquer nomenclatura, gerimos nossa atenção para a sombra que um reino produz no outro, traçando animalidades e vegetalidades intensivas num corpo que é pura sensação.



47

Sensação tem um lado voltado para o sujeito e um lado voltado para o objeto. Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolavelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo eu *me torno* na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro (DELEUZE, 2007, p. 42).

Sensações afloram e afetam com todas suas potências o corpo do artista, movimentos intensos agem num corpo por dentro e conectando a um fora, corpo e objeto, interior e exterior se habitam, passam por transformações, torções. O corpo do artista e a materialidade externa é o próprio sentir.

Rodrigo é um apanhador dos despropósitos, da escória, do abandono: o motor de um carro que não funciona mais, alguns ossos de cavalo, um cemitério indonésio, etc, etc. Habita um gesto de a paisagem aderir ao artista onde tudo é passível de ser capturado. O que escapa do olho do artista?

–“Acho que escapa é muito a experiência do entorno, a sensação, quero dizer, o que encontro ao redor, estou aqui com você, tem uma cachoeira próxima, fazendo um barulho, um ruído, a mata alta, o sol quente bate nas copas, essa temperatura, essa umidade, isso impregna o corpo também, isso está junto da gente, e isso de certa forma altera a experiência, a concentração, altera o olhar, a sensibilidade, de modo que quando eu vou clicar já transcorreu um percurso, de sensibilização mesmo, afecções, posso dizer assim, (risadas.) Minha, da mata, da pedra, da água, da terra, isso acaba de alguma maneira estando na imagem”²⁹.

Rodrigo Braga está sempre em transe, com os deslimites das imagens, é capaz de fazer peraltagens com a natureza e o deslimite do mundo, tem uma mestiçagem que tangencia entre a experiência do possível e do real, se transfaz uma ecologia por vir, que produz novos territórios entre reinos distintos. “Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem sobre um alhures, e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que restitui territórios”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 103).

Em suas experiências com os seres e coisas nunca se encerra em si, não é totalizante, não forma uma substância, identidade, mas um devir. “A experiência é uma relação, uma conexão entre um sujeito e um objeto.” (SOUZA, 2010, p. 41). O corpo se envolve com objeto, afeta e é afetado, ninguém sai ileso desse encontro. “A experiência é um ‘entre-dois’” (SOUZA, 2010, p. 41). Habita aqui um processo de individuação constante entre a coisa e o artista.

Figura23: “Teu”,
Rodrigo Braga, 2007.
Fonte: site do artista.



Figura 24: série Agricultura da imagem:
Campo de espera,
Rodrigo Braga, 2011. Fonte: *site* do artista.

Figura 25: série Agricultura da imagem:
Mortalha mútua 2,
Rodrigo Braga, 2013. Fonte: *site* do artista.

30 Fazemos referência à série *Agricultura da Imagem*, Rodrigo Braga, 2013.

31 Fazemos referência à série *Desejo Eremita*, Rodrigo Braga, 2009.

32 O nadifúndio é a Terra dos que produzem bens e valores que não se podem vender ou comprar no mercado (SOUZA, 2010).

33 Escrita influenciada através da leitura de Manoel de Barros. Caderno de andarilho. In: *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Uma escrita que brota na “agricultura da imagem”³⁰

Semear despropósitos para colher o inusitado, esta é a condição do “artista quando coisa”. Ao artista cabe somente plantar a imagem, adubar, fertilizar, regar e ficar de cócoras numa moita, a espera de um tempo, o tempo todo, numa solidão inquieta, numa permanente travessia de um “período de árvores”, na expectativa de que o tempo faça escapar da terra e dar ao chão formato de broto, de erva, de algo que trepa, tal qual uma erva daninha que gruda, desgruda e escorrega contaminando a plantação.

O que se planta? O que se colhe? Nessa safra/série só cresce o descabimento que o corpo produz com a imagem. O artista-agricultor instaura uma “doença da natureza”, nessa safra/série, corpo animal, vegetal, mineral se inter-relaciona escapando de uma possível alelopátia, pois, na agricultura de Rodrigo Braga, tudo se grupa, se experimenta, se atravessa e se deixa atravessar numa transmutação simbólica pela natureza.

Inaugura-se aqui uma “disposição de inventar comportamentos” com a paisagem, assim, o artista estica a paisagem para caber nos seus des-escopos. A paisagem se entrega timidamente aos olhos do artista, tal qual uma donzela em noite de núpcias, assim, o artista se faz despir no outro os seus mistérios, e com delicadeza ambos se estranham, admiram, afetam para que possam atingir a obscuridade na imagem, a natureza e o artista perdem seus respectivos papéis para se reinventarem.

Rodrigo arrasta pedras em seu dorso, enfeita-as com galhos e raízes, dispõe a compor com outros seixos em uma agricultura que não serve para nada. O artista gosta mesmo de carregar pedras ao acaso e ao mesmo tempo engendra alguns cenários para que o acaso se eternize³¹. *As paisagens vadiavam no seu olho* (BARROS, 2008), é tanta vagabundagem que algumas imagens atingem percepções infra-humanas.

Faz da arte uma produção alternativa, um “nadifúndio³²” em que a fotografia possa registrar elementos dispares que confundem e inquietam o espectador, por sua forma híbrida e interconectada entre arte e natureza.

Sob esse “nadifúndio” amadurecem relações entre plantas, bichos, húmus, pedras, lama, sementes, pele, ossos e vísceras, “como se cada ser individuado perdesse, sob esse novo ventre, as suas diferenças específicas ou os limites que separam e determinam a essência de cada espécie de seres.” (SOUZA, 2010, p. 74).

Suspendemos as diferenças específicas entre os seres e inventemos outras composições entre as diferentes espécies, num assentimento entre os reinos animal, vegetal e mineral. O artista enquanto estado de ser-coisal atravessa esses sítios de vida sem se fixar em nenhum.

Experimentemos juntamente com a inspiração poética de Manoel de Barros inventar outras escritas com as produções fotográficas da “agricultura da imagem”, assim, apresentamos algumas cenas escritas atravessadas.

Cena 1

Certo dia um artista, ainda menino, acampou a beira de uma árvore e resolveu fotografar a banda direita do peixe morto. Assim ele fotografou, mas viu que o peixe morto precisava de mais esplendor, ele estava metade pálido, daí o fotógrafo decidiu adornar seu dorso com folhas das amendoeirais. O peixe vestido de folha ficou todo vistoso que se fez de banquete para as tucandeiras. O sol frequentava a tarde toda sobre a imagem do peixe morto vestido de natureza, fora tanta duração, que o verde escapara de seu limbo, dando espaços para tons mais amarronzados. Acho que os tons amarronzados também ornavam com os do peixe prateado. Os peixes ficaram pertencidos pelas cores e com elas aperfeiçoaram a paisagem³³.



Cena 2

De tanto buscar, o menino fotógrafo encontrou uma semente de peixe em formato de olho, nem quis saber de examinar, tratou logo de plantar. Cavou durante o dia e a noite com uma colher de prata, era a única coisa que restava no seu bolso, o fotógrafo não tinha muita disposição para arameiro, mas para cavoucar entre terras tinha até de mais. No buraco deixou o olho do peixe germinar feito semente, passaram-se dias sem brotar nada, até que uma noite surgiu um frondoso pé de piraputangas, pacus e tucunarés, era uma composição de peixes, que até ornava. O pé e seus frutos eram abençoados aos urubus.

O menino tinha gostado de fazer essa peraltagem com as imagens, que ao cavoucar a terra encontrou sabugos e restos de ossos de arara, quis fazer outro buraco entre os restos de barros e pedras para dar um sepultamento aos seus achados, dessa vez, o menino já exausto, decidiu cavar com enxadões e pás, ao cavar brotava-se água por todos os lados, aquele buraco era uma continuação das águas. Enterrou dignamente na lama os objetos encontrados, fizera o que era de respeito com a entidade. Passaram-se anos, quando o menino já crescido avistou de longe, um brilho azulado, se deu conta que era o mesmo lugar em que ele enterrou o despropósito, e naquele lugar se rasgava das pedras um pequeno arbusto, que ao invés de folhas, produzia penas com nervuras azuis. “Se as folhas são azuis, suas nervuras podem ser esqueleto de bicho” (BRAGA, 2014, s/p). Residia dentro daquele feito um testemunho, além do jogo de forma e funções de um mimetismo biológico, uma transmutação de coisas. O menino fez tirar da sua lente os tons azuis de Van Gogh que brotava daquela árvore. Foi aí que o menino-artista descobriu que tinha realmente “um substrato de ambiguidades” disfarçadas dentro de si.



26

49

Cena 3

Havia alguns peixes que gostavam de ficar à borda, há aqueles que preferiam ficar à beira da mata, esse que ficava na mata, nem queria saber de passear, estava exposto o dia todo ao sol que nem uma lagartixa, se inclinava às folhas e gravetos em decomposição. O peixe não era uma sobra, não era resto, ele estava apenas para uma comunhão com os “entes”, qualquer coisa podia sê-lo. Outro peixe dito esperto imitava ter dois olhos, era uma imitação necessária, para ser diferente, ficou sendo diferente, pois, ninguém mais sabia onde o começava e onde terminava. Seu começo e fim eram imperceptíveis pelo excesso de aparência. O peixe tornou-se impessoal.

Havia outros peixes que faziam comunhão com o chão, qualquer chão, alguns experimentavam os pedregulhos, nadavam milagrosamente por eles tentando exercê-los. Na beira da praia, havia outro peixe fascinado por areia, brincava de esconde-esconde, e deixava a areia conter-lhe, de tal forma que já não se sabia de fato o que restava de peixe e o que sobrava de areia. A areia tinha tanta intimidade com o peixe, que desejava sê-lo, nesse consentimento contínuo e descontinuo um aperfeiçoava o outro. Será que podemos chamar isso de evolução?

O que mais habitava pela beira do rio, era a presença de alguns cardumes dispostos aos seixos, era tanta justaposição, era tanta excitação entre as pedras e os pequenos peixes, que as pedras rapidamente os desfizeram e dessa núpcia sobraram tão-somente as carcaças e as escamas dos alevinos que agora somente servem para o substrato da paisagem.

27





Figura 28: série
Agricultura da imagem: *Organismos*,
Rodrigo Braga, 2013. Fonte: *site* do artista.

34 O artista e o autor do texto tornam-se cão apenas por meio da fantasia, quase tudo é invenção. A escrita aqui acontece com a leitura e reflexões do texto “Um relatório para a academia”, presente no livro: *Um Médico Rural*, de Franz Kafka (1999), e com algumas conversas feitas com o artista Rodrigo Braga em 2015. A escrita desse relato hibridiza entre a obra “Fantasia da compensação” de Rodrigo Braga, 2004 e um modo muito particular de entrar nessa obra.

35 Sendo, pois não é um estágio definitivo, algo que está em via de transição.

Cena 4

O menino Rodrigo “gosta mais dos vazios do que do cheio”, aprendeu a fazer imagens e era capaz de fazer peraltagens com aquilo que fotografava, mas muito antes disso, já desenhava suas metáforas, gostava mesmo de inventar para o lápis outras paisagens. Permaneceu no estado de ser-artista, de tanto desobedecer o comum. Pincelava passo a passo com o olho da lente a paisagem com composições, texturas, intensidades cromáticas, inclinando ao estilo clássico. Carregava consigo alguns desobjetos: uma arcada de dentes ungulados, algumas costelas e esqueletos de um peixe qualquer, escovava essas pré-coisas para compor com o horizonte, instaurava-se uma doença por aquilo que não presta, aquilo que é inútil. O artista brincava em sua solidão de fotografar coisas descomparadas, fabricava imagens que esfregavam na natureza.

Como diz o poeta, “quem não tem ferramenta de pensar, inventa” (BARROS, 2010, p. 401).

O menino inventava nada além do que já antes imaginava, tudo estava composto em sua cabeça, as inutilidades estiveram o tempo todo lá dentro ancoradas de côcoras e esperando apenas uma abertura, era tanta vontade de experimentar, que sua imaginação transvia o mundo. Lá fora a natureza e os seus lugares estavam a toda espera para que o menino fosse lhe faceirar, que botasse neles suas obscenidades, era tanta intimidade que as paisagens já sem pressa comiam os olhos do artista em troca de tirar suas naturalidades.

O artista sozinho apreciava “viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e lagartos” (BARROS, 1997, p. 13).

Habitei em mim um cão, um relato por meio da *Fantasia da compensação*³⁴

“O devir não produz outra coisa senão ele próprio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.18).

Eminentes senhores, escrevemos a partir de agora com dentes, pelos e quatro patas caninas, eu já não mais humano submeti a habitar no animal por uma necessidade existencial. Na minha passagem pelo humano, apenas me recordo de uma mesa cirúrgica, onde tesouras, bisturi e entre outros instrumentos estavam ao meu redor, é muito dolorosa essa lembrança. Naquele dia penso que não estava me evoluindo ou até mesmo regredindo a um cão, mas sentia o tempo todo que o cão me atravessava, com suas performances, com seus movimentos quadrúpedes, e sua dupla camada de pelos. Por alguns instantes já habitava ao mundo de cão ao modo inumano.

Como um animal torna-se tão humano? Como um humano se faz animal? É preciso ter muita coragem para latir, ranger os dentes, entrar no mundo dos caninos não é fácil, têm que se observar meses e anos. Foram necessários cinco anos para que eu me autoadestrasse, observei constantemente diferentes alcateias para poder aprender salivar frequentemente e saber o momento certo para latir, rosnar e balançar o rabo, não tinha outra saída, ou eu imitava o cão, ou estaria entregue ao fracasso ou esvaziamento de mim mesmo. Eu de fato precisava fazer isso, era mais forte do que necessário. Precisava habitar o imaginário e ganhar vida própria. Perdi parcialmente aquilo que restava de humanidade para poder respirar como um cão. Acho que devo esclarecer um pouco melhor meu período de transição, não posso afirmar cientificamente se eu era um cão, mas não estava me tornando um, pois, de fato habitava um espaço entre eu e o animal, por mais que eu gostaria de poder escolher ser apenas um, ou o outro, eu era o entre.

Não me tornava algo, eu era o próprio algo, me reinventava com algo e comigo mesmo e com as coisas que eu experimentava, “é isto o que somos quando já não somos diferentes daquilo que criamos”. (SOUZA, 2010, p.51). Produzia-se devir através das coisas em que eu me aproximava. Vivía densamente uma condição canina que me arrastava.

No estágio pré-individual de ser coisa pequena, frágil, tímida, singela, arrisquei vestir a minha cabeça uma máscara, com alguns elementos que me descem força, robustez, coragem, então, capturei essas forças-sensações de um Rottweiler.

Eu agora sendo³⁵ cão, tive que aprender a me comportar como tal. Umas das tarefas mais fáceis foram as de dobrar as patas e caminhar de forma quadrúpede, confesso que no início esfolava meus joelhos até sangrar, mas aos poucos fui criando consistência nas minhas articulações, músculos, pele e pelos. Meu andar sobre quatro patas não era de todo perfeito, por mais que me esforçasse meu andar ainda era desengonçado, correr era quase impossível. O latir se deu por imitação, não era difícil imitar os cachorros, mas era preciso estar atendo as variações, aprendi que os latidos rápidos e repetitivos significava um estado de alerta, já para demonstrar que algo me interessava teria que produzir latidos rápidos com três a quatro latidos seguidos de pausa. Como bom cão, aprendi ficar alerta a tudo, melhorava a cada dia minha visão, meu olfato era capaz de captar o mínimo odor muitos metros de distância. Aprendi logo de começo algumas atitudes próprias desses animais, produzia incansavelmente saliva, sinalizava com os olhos e orelhas a minha satisfação. Mas como era típico da minha raça canina, exigia-se que eu ficasse sempre inquieto e alerta.

Não estava plenamente satisfeito com um modo de ser único. Às vezes quis ser cão, outras quis ser homem, eu transitava entre os dois, sem fixar em nenhum, estava entre o cão e o homem, para alguns ainda era humano, pois, ao menor gesto contra o meu corpo, eu me levantava e deixava perceber minhas cicatrizes humanas, mas não conseguia sustentar por muito tempo a pose.

Como um jogo de intensidades, forças humano-animais se atravancavam em mim como flechas, morava em mim um corpo disforme, minha cabeça estava toda costurada, moldada, ensanguentada e esquartejada. O corpo canino por mais estranho que pareça era em mim um corpo sensível aberto a novas criações.

Agora. Está tudo exposto, não há nada que esconder, ainda residia algo de humano na minha animalidade, sentimentos humanos e caninos passam por mim, rosnava e gesticulava intercaladamente a cada crítica, denúncia e especulação sobre a minha transição ao mundo canino. Incompatível consigo mesmo e além de mim mesmo. Alguns diziam que era apenas uma fantasia, ou uma compensação, outros afirmam um exagero de veracidade. Há, foram muitas e exaustivas críticas, estas só serviram para aumentar minha potência de coexistir. Assim sendo, perdi parte de minha humanidade para poder respirar e galgar outros projetos. Agora farejava coisas que antes estavam latentes, já podia experimentar outras sensações, mas isso somente se deu pela reação do público e isso já era outra arte.

Pulsações e vibrações de um rottweiler, em meio a uma consciência demasiadamente humana, eu era tudo isso, era em excesso disso, transbordava em mim medos, potencialidade e tensões diante a fragilidade em que meu corpo se encontrava diante das manifestações via web.

- Louco, maluco, assassino e antiético, diziam aqueles que desconheciam minhas sensações e cuidados que adotei diante a minha "metamorfose", eu como artista-humano-animal somente queria passar a ideia de uma metáfora da minha condição humana e existencial, problematizar com o outro e comigo mesmo.

Como animal eu questionava a matéria, a ciência e como humano eu entendia que era apenas "uma fantasia da compensação" e nesse jogo de dizer o que foi real ou o que era apenas especulação, escapei do jogo da consciência, diante disso, preferi sair do lance de pensar sempre, que a imagem precisa dizer sempre a verdade, afinal tudo é de fato construído conforme a nossa percepção. Tudo é cenário e farsa ao mesmo tempo que tudo é real.

Homens e animais são parte da ideia de paisagem, inseparáveis. Entre um corpo limite e ilimitado, eu me pré-individuava em cão para trans-individuar em outros animais, plantas, minerais e objetos. Eu me transbordava diante da possibilidade de ser o outro. Rangiam-se os caninos e fortalecia-me, diante de um corpo mais robusto e fortalecido das essências e das vontades de um vir-ser-rottweiler, instaurava imanentemente ecologias pessoais ritualizadas que dão lugar às mitologias existenciais e às novas fantasias da compensação, por meio de performances mediadas pela fotografia. "No trabalho, a fantasia é criar uma máscara de um cachorro feroz, sobre o meu próprio corpo, meu rosto, personalidade. Agregar um poder simbólico de outro ser, que é bastante forte, a simbologia de um rottweiler, um cachorro feroz, ao meu próprio rosto e meu próprio ser, criando um terceiro animal. Essa é a minha fantasia. O trabalho do artista é cheio de fantasia, o meu não foge a isso e de certa forma há uma compensação, também essa compensação está, se eu agrego à máscara de um animal eu trago para mim o poder simbólico dele, e estou trazendo algo que me falta através de outro ser, agregando valor em mim mesmo, um valor que não é meu, uma máscara, assim como no teatro, eu considero que no geral meu trabalho está sempre versando entre essas fantasias e essas compensações até hoje, como o homem precisa de suas fantasias e precisa compensar suas carências. Eu percebi e aprendi a perceber que a arte é um modo de estar no mundo, ela é necessário para mim, para que eu viva de maneira mais confortável, sem ela seria difícil e doloroso às vezes, esse é o meu trabalho, produzir essas minhas fantasias que tornam o mundo mais acessível e torna o outro mais dialogável, eu consigo dialogar com o outro e com o mundo melhor através do que eu faço."³⁶

As deformações pelas quais o corpo passa são também os traços animais da cabeça. Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas de rosto. Com efeito, o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e escovação que o desorganizam, fazendo surgir uma cabeça em seu lugar. E as marcas ou traços de animalidade não são mais formas animais, mas espíritos que habitam as partes limpas, que alongam a cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto. (DELEUZE, 2007, p. 28-29).





29



Figura 29: *Fantasia de compensação.*
Rodrigo Braga, 2004 (montagem nossa).
Fonte: *site* do artista.

Ecologia abrigo e veículo de pa(i)sagem

Rodrigo Braga se aventura nas narrativas de deslocamento. O verbo deslocar nunca foi tão apropriado. Rodrigo descola entre os contrastes e antagonismos que invadem a cidade e o campo. Vestígios de florestas misturam e ao mesmo tempo são invadidos pela lama asfáltica, concreto, motores, máquinas, barulhos e caos da vida urbana. Um homem estrangeiro de seu próprio habitat busca refúgio, abrigo e aconchego na natureza.

Duplos deslocamentos-movimentos de idas e vindas em torno das memórias, das histórias, traços de subjetividade entre o moderno e o obsoleto, a natureza pede passagem e é na rusticidade que a arte ganha seus entornos.

“Aquele que viaja, que se desloca, coloca-se na direção, muitas vezes, daquilo que desconhece.” (ARANTES, 2015, s/p).

Movimenta-se nas estradas do interior de São Paulo até Bragança Paulista uma narrativa poética do deslocamento. Um corpo peregrino que se desloca já não se conserva estático, modifica eternamente e habita dentro da metamorfose. Um andarilho com hábito eremita em busca de inventar outras paisagens, desenha, fotografa, filma, demarca, instaura na paisagem e faz dela seu abrigo, sua morada. Cai o dia e surge a noite. É preciso um tempo, todo tempo para se habitar dentro de uma imagem.

Metálicos portões, grades antigas e obsoletas das casas querem envolver e capturam o que ainda sobra de natureza no coração de São Paulo, separa e protege esse pedaço de natureza da cidade. Estruturas metálicas envolvem e abrigam uma árvore abandonada e solitária. O corpo-árvore se camufla e é pouco a pouco absorvido pela estrutura mecânica e metálica da cidade. Aqui tudo é obsoleto, tudo opera na velocidade e lentidão dos encontros com a vida.

O inadequado adequa rapidamente a paisagem, tal como um circo, um picadeiro para uma proposta e pensamento ecológico. Um vídeo-instaura instala-ação que performatiza intensidades e trocas de forças entre homem e a natureza.

O que passa e o que escapa aos olhos diante da natureza, diante das lentes do artista tudo se registra, com um olhar minucioso, captura possibilidades diante do excesso de movimento e garimpa substâncias onde elas não estão incidentes.

A natureza e a máquina se embatem, galhos de árvore buscam encobrir, capturar e envolver máquinas abandonadas e solitárias. O corpo-máquina se camufla e é rapidamente absorvido pela paisagem.

“A máquina, dissemos revela o apoderamento e o controle que o homem, por conquista, exerce sobre a natureza para seu próprio uso.” (FOGEL, 1947, p. 93).

A máquina obsoleta agora é capturada pela árvore e ela, a máquina, procura encontrar uma fresta para seu último fôlego. Aos poucos, já se pode notar uma inversão nos processos e ritmos respiratórios do veículo, pois, lentamente o motor busca cada vez mais respirar CO₂ e liberar O₂ e isso se faz por necessidade e não por vontade.

Já não bastassem as metamorfoses do sistema respiratório da árvore fatigada, ela, a árvore dá o lugar dos vasos de condução aos sistemas mecânicos, num processo de comprometimento contínuo com outras formas de vida, a mãe árvore abriga no seu coração uma máquina, supostamente integrando-a à natureza.

A máquina rançosa encontra seu abrigo e seu ninho no cerne da árvore fenecida e a árvore, com seu velho coração máquina, já não consegue bombear suas seivas, pois, o óleo expelido pelo coração-máquina entupiram suas veias.

O que significa então ganhar um coração-máquina? Ter um coração-máquina significa ter a máquina como pulso, como ritmo, como cadência da vida. Entrando a máquina como cadência da vida, começa esta a ser marcada pela dominação da atitude que revela máquina e a determina: o apoderamento e o controle da natureza. (FOGEL, 1947, p.92).

Uma vida toda (in)orgânica e um coração mecânico se abalam diante da devastação das florestas. Desloca, rasteja um corpo, do tronco a sua raiz, possibilidades de (re)existências, mesmo que sejam em estado fóssil, própria para uma peça de museu. A vida-arte existe-resiste, e a árvore mesmo já estando comprometida toda circulação e toda respiração jamais se endurece.

Em “Abrigo de paisagem/Veículo de passagem³⁷”, não trata apenas de uma passagem do rural e do urbano, do geográfico e do físico, do natural ou do artificial, do verde ao concreto, da vida e da morte, não é apenas um deslocamento metafórico, é toda uma experiência do/com o tempo, da/com a paisagem e da/com vida que se lançam ao desafio de (re)existirem meio ao mundo desgastado em que vivemos.

Memórias atravessadas por diferentes tempos e lugares, sobre as diferentes marcas e efeitos do tempo. Nas imagens há toda uma passagem de tempo, um excesso de tempo, contradizendo o pouco tempo que nos resta para experimentar o mundo.

37 Escrita essa atravessada pelos encontros com a exposição das obras de Rodrigo Braga, “Abrigo de paisagem/Veículo de passagem” no Paço das Artes (São Paulo-SP) de 8 de outubro de 2015 a 10 de janeiro de 2016.



30

Remove do solo e dos espaços da cidade até a sua raiz, os últimos tons verdes, arrastam com toda força através de motores e cordas, uma árvore de meia idade, que chega a galeria do museu Paço das Artes, não há mais vida, apenas vestígios das suas fibras lenhosas.

Bastidores com Rodrigo Braga: a proposta era de pedir que Rodrigo falasse sobre o que as lentes não revelam diante da imagem³⁹.

Atravessamentos da exposição “Abrigo de paisagem/Veículo de passagem”

“Quando eu fiz o desenho era o princípio de tudo, mas ele deu origem até a uma coisa acho que até melhor como ficou a instalação no vídeo. Essa briga de força entre a natureza dentro da cidade, o carro como elemento muito urbano e industrializado, próprio de São Paulo, mas São Paulo é uma cidade bastante arborizada, fala-se de selva de pedra, mas a cidade tem muita árvore e esses impactos acontecem, então, você tem uma natureza dentro da cidade que é colocada pelo homem, ela é plantada, cultivada, cuidada ou não, mas acaba ruindo em cima da cidade, então, tem uma coisa da inadequação que não se conversa tão bem a princípio.

A natureza vai tentando encontrar o espaço para sobreviver, outro foi o desenho com as grades envolvendo uma árvore, fazendo um cerco nela, provoca um casulo, que lembra obra “casulo”, do arame farpado, um diálogo, uma relação intuitiva.

Além de proteção, existe uma separação, ela separa o que está dentro e o que está fora, o que ponho dentro, se entro ela é meu espaço, eu estou preso ou protegido nele, estou cercado”.

- Você pensou, fez alguma analogia com propriedade privada, os parques têm cerca, quase todos os espaços naturais têm cerca, a natureza como propriedade privada, é público, mas não é?

“O que é de uso coletivo, da cidade e do uso coletivo, mas não é. A quem serve a praça, eu vou observando, parto muito das observações de moradores de rua usando árvores para se abrigarem, fazendo suas casas com lona e papelão, em praças públicas em São Paulo tem muito, nos canteiros e até em cima das árvores, às vezes. Essa ideia da lona veio dos moradores de rua, como abrigo, e é um pouco circo como imaginário.(...) A cidade em decomposição, os carros em decomposição, os motores de carros que não encontram seu carro, que não funcionam, são os motores sem o carro, o motor como o coração do carro, a raiz como coração da árvore. Dai eu ponho um coração dentro do outro na instalação. É o núcleo, é o miolo, cérebro é o coração, é o funcionamento das máquinas, as duas máquinas, a máquina árvore e a máquina carro, elas agregam forças e são também expelentes, elas conversam, mas nem tanto, são de propriedades e materialidades, constituições diferentes, elas estão uma abraçando a outra”.

- A árvore tem um quê de carro nela?

“É muito bonito pensar nisso, essas materialidades cambiantes estão muito no meu trabalho, são moléculas, partículas, matérias, que suas partículas mudam de lugar junto com suas simbologias.

Sobre o ponto de vista da fisicalidade mais ainda, se você expandir, veja o piso é de madeira, o taco é de madeira, a parede é de alvenaria, existem várias relações”.

54

31

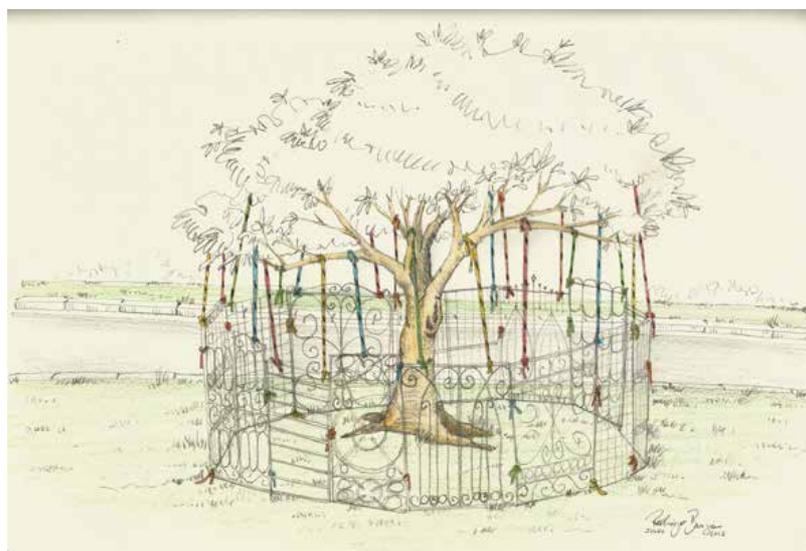


Figura 30: Exposição no Paço das Artes, Abrigo de paisagem / Veículo de passagem, Rodrigo Braga, 2015. Fonte: site do artista.

Figura 31: Projeções iniciais em desenho Abrigo de paisagem / Veículo de passagem, Rodrigo Braga, 2015³⁸. Fonte: cedido pelo artista.

38 Desenho fornecido pelo artista Rodrigo Braga durante alguns encontros com o artista em julho de 2016. Para o artista, o desenho sempre vem antes da obra, sendo ele também parte da obra.

39 Conversa e entrevista durante a residência artística em sua casa no Rio de Janeiro em 2016.

Parasitismo, saprofitismos, simbiose e as suas naturezas intempestivas⁴⁰

As relações ecológicas na arte podem se apresentar de distintas maneiras, trazendo uma reflexão sobre os diferentes modos de encontro entre seres distintos e potências criadas durante e após esse estranho acontecimento. As obras de alguns artistas podem estabelecer e propagar diferentes afetos sobre habitats diversos, proliferando diferenciações sobre os mais estranhos objetos, corpos e lugares.

Seres que se incorporam, digerem-se e se degradam num processo constante de desfazer suas formas, novos arranjos e outras formas de natureza.

Artistas que trazem uma nova ecologia das disseminações através dos seus afetos esporófitos, animais e vegetais, operam e estabelecem fluxos de e para todos os lados, confrontando o mundo artificial, que nós humanos criamos com a natureza, que em certa medida tira a centralidade do humano. Como *voyeurs*, tomamos consciência de nossa vulnerabilidade e da vulnerabilidade do ambiente criado por nós.

Essas naturezas intempestivas podem ser conhecidas como parasitismo, simbiose e saprofitismo na arte, e instauram uma prática sempre cheia de tensão que, às vezes, escapa do controle de qualquer organismo.

Artistas como Jon Jacobsen, Cal Redback, Joan Fontcuberta, Damien Hirst, Philippe Parreno e Gina Pane, Zeger Reyers, o belga Roa⁴¹, entre outros, estabelecem relações mutualísticas entre seres e objetos e, inúmeras vezes, o parasitismo se estabelece entre diferentes corpos como uma natureza intempestiva que cria no outro um estado de atenção e ação.

Segundo Michel Serres (1985), existem formas interessantes de se aproximar da natureza, ora por parasitismo, ora por simbiose, ora por mestiçagem. Uma das noções mais importantes da sua obra é a de parasitismo. Para Serres, o parasitismo está além das relações entre animais e vegetais, é o nome das diversas atividades, está na base das instituições, das diferentes relações com a natureza e a cultura. Para Serres (1985), o parasita é apresentado como um ruído, inverso e contraditório, que pode tanto ser destrutivo para a vida como fazer nascer na vida uma nova ordem, uma ordem mais complexa. Preferimos apostar mais na possibilidade de pensar o ato parasita como um ruído que reinventa a vida, preparando o corpo para outras batalhas. “Não há canal sem ruído” (SERRES apud CORREIA, 2012, p. 33). O ser parasita não rouba a autonomia do outro, pelo contrário, o parasita engendra fluxos de movimento, rebelião, extirpação de um corpo passivo e insensível. O prefixo “para”, no termo parasita, já nos aponta uma proximidade, semelhança, intensidade, ou seja, um ser de relação.

Entre o parasita e o hospedeiro cria-se outro mundo, um berçário onde todas as moléculas e átomos em sua diferença tornam-se indiscerníveis. No assoalho de cada pele, realidades tensionam uma conflagração que esta na própria mudança de relação. Na densidade infinita dos encontros, quando um corpo se conecta ao outro, forças habitam nos assoalhos do corpo hospedeiro e o levam a devir. Nos abismos e elos que ligam antígeno e anticorpo, propagam e estabelecem realidades sorrateiras entre o anticorpo e o antígeno, há algo que os une, algo que os atrai, algo os bloqueia, bem como os repele.

Os encontros entre o parasita e o hospedeiro nem sempre são equilibrados, pois algumas vezes levam o corpo do hospedeiro à destruição, a morte, por outro lado, se o hospedeiro resistir a esse encontro, ele pode então catabolizar essas potências e rearranjar suas células, tornando-se imune, e mais preparado e disposto para outros encontros. Um sistema novo, uma ordem mais complexa. Trabalhando com a maquinaria do inimigo em proveito da produção de complexas autoexistências.

Observamos, como exemplo, a obra do artista francês Cal Redback, onde folhas, galhos e espinhos invadem o corpo, parasitando selvagememente a face humana. A pele como matéria (in)orgânica para germinar hortaliças. Galhos e folhas invadem veias e artérias. Brotam na pele vasos lenhosos, seiva bruta. Cria-se e se produz, dentro e fora da epiderme, tecidos vasculares, vivos e clorofilados. Seiva elaborada e fotossintetizante se propaga vegetativamente criando híbridos ecossistemas.

Instaurar um devir vegetal na pele. O corpo agora é habitado por inúmeros fitoparasitas que apenas extraem a seiva bruta. Malhas de plantas arborescentes preenchem as paredes dos tecidos da pele humana, deixando o interior da pele oca, como se os parênquimas necessitassem armazenar ar.

Num movimento de ressonância e assimetria, o rosto humano entra num estágio de devir cipó-chumbo, e assim se faz penetrar no corpo vegetal através de seus poros e pelos sugadores, holoparasitando sua clorofila. Há uma correlação entre humanos e plantas, onde parasitam-se as intensidades um no/do outro, nunca levando à morte do hospedeiro, pelo contrário, se individualizam em um único ser, humano-vegetal. Natureza vegetal e natureza humana se (de)compõem intensamente, explosivamente; por meio de tal força avassaladora e (des)humanizante, os diferentes reinos se rearranjam produzindo inter-reinos. Que tipo de relação se estabelece entre esses diferentes corpos? Parasitismo ou simbiose, já não se pode afirmar com exatidão que tipo de relação se estabelece entre o humano e o seu hospedeiro. Não dá para saber quem come quem.



32

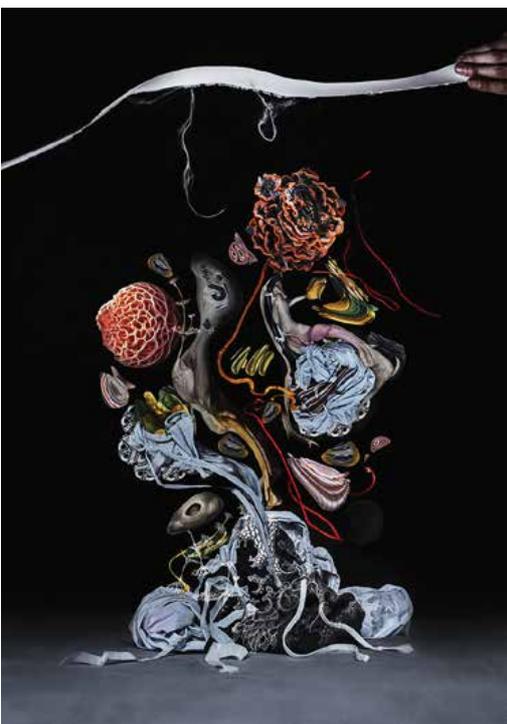


Figura 32: *Treebeard*
Cal Redback, 2011⁴².
Fonte: *site* do artista.

⁴⁰ Essa escrita se faz do encontro com alguns artistas experimentando o conceito de parasitismo e simbiose com a filosofia.

⁴¹ Abordamos a relação entre parasitismo e simbiose nas obras do belga Roa em: (SILVA, AMORIM e ANDRADE, 2007) Disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/edlc/edlc_a2017nEXTRA/01_Ecologias_parasitas_na_arte.pdf em 18 de fevereiro de 2018.

⁴² Disponível em: <https://500px.com/calredback>. Acesso em: 31 ago. 2016.



33

Engendra-se também um estado parasita nas imagens do artista chileno, Jon Jacobsen, numa contaminação recíproca entre o corpo e a natureza, onde atos performáticos de sucção se estabelecem entre o vegetal e o animal, numa vontade de um corpo engolir o outro. Instaura-se um devir parasita na natureza, que abre um sistema de interferência, provoca um mal-estar que pode gerar um mau ou bom encontro, tudo vai depender das interações, das trocas, do que cada corpo tem para oferecer. Um mau encontro esvazia, anula e destrói o outro, já um bom encontro leva os agentes hospedeiros e parasitas a novas organizações mais dinâmicas e complexas. Modula corpos para outros encontros, deixando com mais resistência e imunizando-os contra a ausência de afetos.

A imunidade, ao atingir o ser, prepara o corpo para um novo encontro, um desejo de estar no outro, com o outro, um gosto por multidão. Forças endógenas e exógenas desejam se aproximar e produzir variações, durações e intensidades.

A natureza apresentada por Jacobsen é uma natureza contaminada de desejos, que se manifestam através de uma força avassaladora tentando romper o fino e invisível tecido que separa o humano da natureza. A natureza brota, adentra, parasita, devora o corpo em um movimento doloroso e agonizante, por vezes, inquietante.

Numa relação de parasitismo, o desafio é sempre o de fazer com que o ser patógeno, em vez de matar seu hospedeiro, possa fortalecê-lo. Contudo, a cura não é o que nos interessa, talvez, o que possa ser interessante são as vazões e os ruídos que tal invasor provoca, trazendo ao corpo modificações, perturbações que impulsionam para uma força ativa e re-ativa. Corpo antes acomodado, seguro, conformado, agora passa a se movimentar, criar novas formas de existência.

O bom parasita não é o suicida, evita matar seu hospedeiro, entretanto, faz dele um refém, uma relação insidiosa, atacando e enfraquecendo e ao mesmo tempo fortalecendo, mas nunca matando. É preciso que a vida resista à virulência para dar continuidade ao encontro. Os seres parasitas-simbiontes são percursos na própria vida, no sentido que impõem à vida outras condutas. Assim, o hospede torna sua morada mais permanente, mais duradoura. Nessa duração perigosa, cria-se uma relação de fluxos que coabitam, onde o limite é não resistir ao desaparecimento, por mais robusto e forte que seja; resistir aos fluxos é quase impossível, pois o desejo vai ao encontro da vontade de estar no outro.

Fragmentos de corpos de animais e suas vísceras encenam e dramatizam estágios de putrefação, seres embalsamados não resistem à ação das bactérias. Corpos animais dispostos aos encontros parasitas. O encontro da mosca com o cadáver nas perturbadoras carcaças de animais em Damien Hirst⁴⁴. A mosca como protagonista da putrefação, parasitando o que sobra de existência no cadáver, inaugurando a sua decomposição.

A mosca varejeira rodopia, não desassossega nunca ao observar um pedaço de carne, na mosca habita uma multiplicidade de gente, é pura multidão. Animal indócil, que está sempre à espreita para tomar o corpo e produzir novos encontros. As moscas performatizam a arte, a morte e a vida, e fazem disso seu ofício, ocupações de blocos moscas e de artistas, devir- varejar, interagimentos numa obra de arte que somente acontece pelo tempo da putrefação e da performance do seu próprio desaparecimento.

O parasita é um ser dos afetos, ser inquieto, agitado, indomesticável e incontrolável. “Ele invade e ocupa tudo: bebe, come, arrota, faz barulho, expande-se, corre e cresce, preenchendo todo o espaço pela sua azáfama e multiplicação.” (SERRES apud CORREIA, 2012, p. 35).

Nem o formaldeído é capaz de isolar a ação das bactérias, que investem na produção de outros seres⁴⁵. Decomposição por longa permanência. Não há nada que possa combater o parasita, pois é um ser que vive em colônias, em multidão, em legião: mata-se um e formam-se vários. Replicam, ressurgem, multiplicam e brotam deles mesmos.

Seres metamórficos se camuflam, se escondem e insurgem no momento oportuno para interceptar os fluxos. A vida está à disposição dos parasitas em sua longa duração, a impossibilidade física da morte na mente de um ser que vive em multidão.

O devir larval no inseto também se instaura nas obras de Philippe Parreno⁴⁷, uma larva que vira um vaga-lume, um vaga-lume que se transforma em cinema, um cinema que escapa e se faz projeção e inventa uma instalação. Vídeo(bio)gramas-luminescentes dão vida a uma tela de LED. Desenha, replica e repete os 238 desenhos de um mesmo inseto, lampirídeos chamados de Lucíola. Criam-se anomalias nos autômatos e deformações nas imagens, áudio e visuais. Instaura-se uma pequena luz, um devir insetal, uma metamorfose cambiante, uma máquina desejante. O artista joga com a vida e a morte em algoritmos matemáticos, autômatos celulares capazes de revelar padrões complexos e reinventar a vida. Numa aposta na intensidade e na duração, torna o ritornelo da intensidade da luz e do ruído uma trilha sonora da própria vida.

O parasita nos põe questões diante de nossa própria existência, nos aproximando da vida ou da morte, nos aproximando do incerto, do efêmero e do irreversível. Numa relação de parasitismo é preciso conhecer muito do território alheio, é preciso codificar, decodificar, estabelecer memória imunitária, estabelecer sistemas de autoclave. Cada encontro produz uma memória específica, fazendo com que o corpo reconheça ou não a qualidade do encontro.

Interessamo-nos pelos movimentos de codificação e decodificação engendrados pelos parasitas que criam outra ordem e alteram padrões em diferentes estruturas. O parasita é um ser



34



35

43 Gif Animation, Still Images em colaboração com Daniel Ramos Obregón. Disponível em 22 de fevereiro de 2017: < <http://www.jon-jacobsen.com/>>.

44 Fazemos referência à obra “A Thousand Years”, 1990, onde o artista expõe dentro de uma vitrine a cabeça de vaca sendo parasitada por inúmeras moscas.

45 Aqui fazemos menção as obras de *Away from the Flock*, 1994, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991.

46 Disponível em: <<http://damienhirst.com/>>.

47 Mesclando ciência e ficção, Philippe Parreno fabula uma estética visual, engendra trocas e fusões com a criação de objetos de arte em *Rhythmic Institution to be Able to Travel Beyond Existing Forces of Life* (2014).

agente de individuações coletivas. “Todavia, tem a capacidade de provocar um sistema novo, uma ordem mais complexa” (SERRES apud CORREIA, 2012, p. 33).

Um ser parasita temporário ou definitivo estabelece uma apropriação, troca e partilha. Pura simbiose entre a natureza e o humano, pura filosofia da relação. Desconhecer a existência de um ecossistema parasita e ignorar uma multidão de seres microscópicos existentes na flora intestinal de cada ser é ignorar a sua própria natureza. Para que a vida sobreviva, somos atravessados pelo macro e pelo micro e nos transformamos uns nos outros, pouco a pouco.

Gina Pane não tem medo de apodrecer, se expõe ao chão e se faz cadáver. A artista habita um estado de larvas e se faz parasitar, sua existência depende desse gesto. Um gesto selvagem de se fazer apodrecer e se corromper aos vermes, como uma segunda pele. Pura perversão diante da necessidade de autoflagelação.

A artista cadáver inventa manifestações larvais parasitando nossas sensibilidades para um olhar mais atento ao mundo. Um devir parasita que não é autodestrutivo, pelo contrário, são apenas espinhos e cicatrizes que se espalham pela pele na tentativa de expelir tabus, preconceitos e estereótipos. Adulteram-se o corpo e a natureza, rompendo os limites da vida. Um manifesto póstumo, como um ato de vida, faz do corpo de Gina uma carcaça, entregando sua pele aos vermes para produzir subversões no ambiente⁴⁸.

Parasitas instauram uma ecologia do chão, agem como rizomas: constituem redes, laços e cordas, infundáveis ligações e pontos de intersecção. Devemos agir como eficientes parasitas e negociar com os hospedeiros, respeitando suas condições e, ao mesmo tempo, transgredindo as suas normas, as condutas que os enrijecem e distanciam e intimidam diante do novo. Um agir parasita nunca deixa de provocar no outro algumas mutações.

As diferentes práticas artísticas e científicas, tais como a biotecnologia, a nanotecnologia e a bioarte também apresentam suas manifestações parasitas, e em seus níveis macro e subatômicos vêm cada vez mais moldando formas de vidas biológicas, transfigurando modos de se relacionar com a vida. Uma força torrencial que experimenta com o corpo outras existências, estabelecendo novas simbioses, saprofitismos e parasitismos. Artistas que exploram diferentes coisas, do corpo a suas extensões, organismos vivos e semivivos, interações organismo-máquina e suas hibridizações. Exemplificamos com os trabalhos *Corrompido C # n # m #*, de Angelo Vermeulen e *Smallpox Syndrome*, da designer e artista Pei-Ying Lin, nas obras *The Pink Room*, *Ceramics* e *Trage Thorens A Rdam*, de Zeger Reyers, entre outros. Eles engendram novos fluxos de genes no ritmo de vida dos diferentes seres. Sofisticadas maneiras de alterar o curso de uma vida. Isso não seria um gesto parasita?

Algo inusitado acontece nos corpos que se deixam parasitar pelos fungos de Zeger Reyers, objetos cotidianos propagam seus esporângios de formas as mais inusitadas, um afeto utensílio-fungi. Um movimento de harmonia e desarmonia se instaura nos objetos do cotidiano, onde o fungo enriquecem e são enriquecidos por diferentes materialidades. Aqui o saprofitismo é entendido como uma relação estabelecida entre formas diferentes de vida. Fungo e plástico, dois corpos distintos que permanecem unidos por algum afeto. O polímero, como um estágio de vida em transição entre o orgânico e o sintético, uma vida que se estabelece na relação com corpos distintos, na relação com a vitrola e os fungos ou os tubos de ventilação e os fungos. Nesses dois exemplos, um corpo degrada o outro para disseminar outra forma de vida, vitrolomicetos e fungitubulações (in)orgânicas poliméricas sintetizam relações que diferem, sustentam e enriquecem uns aos outros. Micélios e polietilenos agora são um único ser, um emaranhado de linhas se traçam e se reorganizam, dando aos polímeros e hifas outras ocupações.

Uma bioprática onde artefatos e fungos se embelezam ganhando um novo design. Fungos, antes vistos como seres indesejados, agora inventam outros modos estéticos de propagar em diferentes corpos. A artista-fungi propaga seus esporos mais ilustres nos diferentes espaços do cotidiano. Mas esse procedimento de sair esporulando e contaminando as relações estreitas entre cultura, artificialidade e natureza não é exclusividade de Zeger Reyers. Outras formas de saprofitismos podemos encontrar na obra *Carbon*, de Steven Siegel, *Tropical Hazard* e *The Ecotourist*, de Alexis Rockman, *Mycophone unison*, de Saša Spačal, entre outros. Essas relações entre seres distintos se estabelecem por meio de uma multiplicidade de afetos.

Nas intempéries intempestivas do submundo habita uma potência do trapo, das vísceras, dos vermes, da putrefação, da vulnerabilidade e da infecção como uma possibilidade de efetivar conexões entre devires imprevisíveis. Seres que decompõem, escavam, sugam, copulam e disseminam por meio de seus afetos, arrastando os hábitos e práticas ecológicas em direção de um devir contagioso que se estabelece pela aliança.

Nos escritos de Deleuze e Guattari, podemos encontrar inúmeros exemplos de seres em matilha, operando por multidão. Os filósofos colecionam exemplos de devir animal, fazendo um bom encontro com a ecologia.

Deleuze elege alguns animais, na sua preferência, os selvagens, parasitas e os que habitam em multidão, para pôr em prática algumas ideias e conceitos. Cada indivíduo poderia ser definido por um grau de potência singular e, por conseguinte, por certo poder de afetar e de ser afetado. Um animal não se define por sua espécie, seu habitat, ou seu nicho ecológico, mas por aquilo que pode, pelos afetos dos quais é capaz. Deleuze e Parnet (1998), fazendo um bom encontro com Espinoza, nos dá alguns exemplos de uma ecologia dos afetos.

Um dos exemplos que Deleuze gosta de dar é o do carrapato, pois ele admira esse animal por responder ou reagir a poucas coisas, três excitantes coisas, em uma floresta imensa, esse



36

Figura: *Death Control*,
Gina Pane, 1974⁴⁹.
Fonte: Umbigo Magazine.

48 Escrevemos a partir dos encontros com os trabalhos de Gina Pane, *Death control* (1974) e *Espinas y azucenasazione sentimentale* (1974).

49 Disponível em: <<http://umbigomagazine.com/um/2010-08-27/gina-pane-arte-por-uma-lamina.html>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

animal seleciona três afetos: primeiro a luz, depois o cheiro, e por último o tato. Ele pode ficar um extensíssimo tempo inanimado, na expectativa jejuante, completamente amorfo em meio a campos imensos e florestas silenciosas, na espera que um ruminante, um herbívoro, ou qualquer um desses bichos passe sob o galho e depois, pelo estímulo olfativo, ele se deixa cair sobre as costas do animal. Excitado pelo tátil, encontra uma região com menos pelos, e encontra debaixo da pele o banquete de sangue com o qual se deleita, incha, dobra de tamanho até a morte. O animal “cego e surdo, o carrapato tem apenas três afetos na floresta imensa, e o resto do tempo pode dormir anos a fio esperando o encontro.” (DELEUZE; PARNET 1998, p. 50).

O carrapato não sabe dos hábitos de Deleuze, ele só se interessa pela luz, cheiro e tato. O filósofo sabe das ecologias desses ectoparasitas, sabe o que podem esses afetos. “Então o que é um carrapato? Ora, ele deve ser definido pelos seus afectos? Como fazer a cartografia de seus afectos? Como mapear “etologicamente” os afectos?” (PELBART, 2007, p. 1).

O carrapato é um ser à espreita, animal dado ao acontecimento. Ele foi aprendendo silenciosamente a selecionar seus poucos encontros. Ele é capaz de ficar um longo período, uma semana a um mês, em um determinado território (tempo que, para o animal, é quase uma vida toda) hibernando, imóvel, quase num estado de cristalização, aparentemente morto. Ao sinal de um determinado cheiro de mamífero, se arrisca a um salto diante de um número limitado de afetos, como a sua única e última vida.

A vida como um registro de um tempo vazio, sempre à espera. O carrapato como um dos mais astuciosos animais, pois, ao encontrar os poucos afetos que lhe restam, tem que utilizá-los com muita precisão. A continuidade de sua espécie depende disso e, quando ele utiliza os afetos de forma satisfatória, sua existência passa a funcionar de outra maneira: tendo pouquíssimas horas de vida, ele suga a presa como se estivesse diante de um “todynho” e, ao mesmo tempo, sem exitar, defeca e ainda no curto tempo que ainda lhe resta, tenta se acasalar e procriar.

A sua existência como um ritual de afetos. Ser obstinado num viver à espera do acontecimento, que faz dos seus poucos sentidos uma possibilidade extensiva de afetos. O pequeno invertebrado cria uma cartografia de três afetos, movimentando-se conforme a luz, o cheiro e o tato o direcionam para mais um dia de vida, em que se joga toda a espera e toda a sorte.

Deleuze traz um exemplo de um bom encontro com a ecologia, no encontro entre a vespa e a orquídea. A orquídea, como uma selvagem usurpadora, imita e encena possibilidades de afecção, ao transformar suas pétalas num labelo que se assemelha a uma vespa fêmea, mas não bastasse isso, ela ainda produz feromônios que imitam os dos insetos fêmeas. É tanta provocação que os “tolos” insetos machos caem sem titubear no artificioso jogo de sedução: atraídos pela performance, curvas e cheiros, eles se aproximam e esfregam suas partes eróticas numa pseudocopulação com a falsa fêmea.

A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura pois ‘o que’ cada um se torna não muda menos do que ‘aquele’ que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 3).

A orquídea, ao devir vespa, faz da vespa-macho sua cúmplice reprodutiva, lambendo e impregnando-a com seu pólen. A vespa encontra na orquídea sua fantasia de floral de vespa, e longe de sua exaustão, não se satisfaz com o primeiro enlace, vai em busca de outra copulação levando consigo, inocentemente, fluxos de pólen fecundando a amante, ao mesmo tempo em que é cúmplice da amada, com as sementes da infidelidade.

Devires animais únicos que estabelecem uma aliança e uma evolução a-paralela, onde um nada tem a ver com o outro, mas é na sua diferença que se produz a individuação. Devires animais que extrapolam e incomodam qualquer taxinomia ou ordem de classificações, uma ecologia repleta de devires pulsantes, capturando e operando pelas diferenças: somos a todo momento “tomados por devires animais irresistíveis.” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 71).

Deleuze escolhe os animais mais simples, com uma multiplicidade de afetos relativamente menor, animais que inventam existência no tatear, no talhar, no cortar, no tecer. O carrapato, o piolho, a vespa, a aranha, entre outros, pertencem a uma ecologia dos afetos, fazem uma filosofia com o que lhes afeta.

Deleuze, com sua matilha animada, cria condições para os afetos, evoluções entre seres heterogêneos, evolução não paralela em meio a um deserto. Ao criar populações em um deserto, estabelece rizomas entre diferentes nichos ecológicos.

7

COMPÊNDIO II
LABORATÓRIOS DOS DESPROPOSITOS

Laboratório como chão

Cenário I: Pisar no laboratório descalço de propósito

Numa manhã propensa a muitas experiências, o colecionador de despropósitos⁵⁰ quis montar, com aquele amigo seu, fotógrafo, uma “Oficina de Desregular a Natureza⁵¹”; pensavam que o laboratório de ciências pudesse funcionar como um chão. Era uma coisa totalmente desregulada para o crivo da ciência, e ele e seu amigo não tinham muita clareza sobre como se comportaria o chão dentro do laboratório, se o chão brotaria dentro dos tubos de ensaio, ou se ele, o chão, poderia germinar possibilidades de uma ciência sem propósito, algo assim: ficaram imaginando se o visgo e a lama poderiam habitar o abandono das placas de Petri.

Nos laboratórios de ciências, havia máquinas em toda parte, tinha aquelas que giravam de um lado para outro – centripetamente – e outras que aumentavam microscopicamente o tamanho ínfimo do ser, com essas se podia ver até a insignificância das imagens, como um grão ou uma partícula de pixel.

O colecionador dos despropósitos, apesar de ter estudado e lido muita coisa sobre as ciências naturais, era (des)avesso às importâncias científicas, mas cada vez que olhava para as imagens dos artistas, ele se interessava mais pelas ciências. Elas, as imagens, de certa maneira, diziam-lhe que tinha que se reencontrar com as práticas de ciências, voltar a brincar de ciência, tal qual uma criança que tira o sossego dos bichos de barriga para o chão.

De fato, o colecionador e o amigo não sabiam por onde começar, só tinham no bolso inúmeras fotografias e imagens de produções artísticas vindas de primitivos experimentos com naturezas e ciências descomparadas. Apostaram no acaso, essa era a única certeza científica que eles inventaram no início da tarde, apostando que “o imprevisto fosse mais atraente do que o dejá visto” (BARROS, 2006, s/p).

O colecionador dos despropósitos passou meses indagando se, por acaso, as imagens não tinham um desejo inicial de serem devolvidas ao lugar onde foram produzidas, visto que muitas produções artísticas vieram de laboratórios de biotecnologia, bioarte, e de estúdios e ateliês que trazem aproximações com ferramentas e procedimentos das ciências; outras imagens brotavam do chão, da lama, no meio das folhas, dos minerais e dos vestígios de uma natureza ainda não morta.

Assim, nasceu um gosto de compor essas imagens com os diferentes espaços de fazer e pensar ciências. O colecionador tinha um certo desejo de contaminar as imagens pelos procedimentos, pelos compostos e pela estética da ciência. Ele tinha um desvio enorme no olho para fazer práticas de ciências com as imagens. Ele também colecionava gestos em fazer peraltagens com as imagens. Pensava:

“Desfazer o normal há de ser uma norma” (BARROS, 2006, s/p).

Então, o colecionador de naturezas ínfimas e seu amigo fotógrafo adentraram o estágio de ser cientista, invadindo o Laboratório de Genômica e Expressão – LGE da Universidade Estadual de Campinas com suas câmeras e lócus de imagens de obras de artistas permeadas de relações entre arte e ciências. O colecionador trouxe suas imagens em matilha para compor com as máquinas e procedimentos de sequenciamento de DNA; assim, aos poucos, eles foram ocupando a biblioteca genômica do laboratório com imagens de uma natureza diversa, contaminadas pelos afetos do caótico mundo contemporâneo.

Para Stengers (2002), vivemos em um mundo cujo conhecimento é produzido em um lugar único, o laboratório, e precisaríamos inventar uma possibilidade de torná-lo como uma forma de prática social. As práticas em laboratórios são práticas humanas, como qualquer outra prática, que reafirmam a singularidade. Isso é o que ele tinha anotado num canto de página de seu caderno de pesquisa.

Inventa-se com as práticas eco(s)ológicas na arte deslocamentos e criam-se novos sentidos nos espaços da ciência e no interior das práticas experimentais.

[...] trata-se ainda de inventar as práticas que tornarão nossas opiniões vulneráveis em relação a algo irredutível a uma outra opinião. [...] nem o homem nem a coisa tem o domínio da medida, em que é a invenção de novas medidas, ou seja, de novas relações e de novos testes, que distribui as respectivas identidades do homem e da coisa. (STENGERS, 2002, p. 162).

50 Nota: O colecionador de despropósito é o colecionador de naturezas ínfimas, sujeito torto, escaleno. Um professor-biólogo-pesquisador que tem vício de estar no meio da escória, quer inventar eco(s)logias colecionando o abandono através de um arquivo de imagens de arte-ciência e natureza.

51 O texto brota e faz referências ao poema *Oficina*, encontrado no livro *Memórias Inventadas. A segunda infância* (2006), de Manoel de Barros.

Para o colecionador de despropósitos, o Laboratório de Genômica era um mundo de seres novos e desconhecidos, pois, apesar de ser formado em ciências biológicas, não estava acostumado a lidar com os mais modernos “brinquedos” da identificação e manipulação da vida. Havia ali uma oportunidade para que o colecionador de despropósitos pudesse introduzir algumas imperfeições nas imagens de ciência e natureza. Era uma vontade desorbitante de produzir outras singularidades nas práticas artísticas e científicas. O laboratório abriu seu horizonte para os acontecimentos desconhecidos.

Nele, portas de vidro separavam os espaços do fazer ciências daquele do ócio, tudo muito limpo, organizado e controlado pelas máquinas, mas mesmo com todo esse controle ainda existia espaço para os cientistas brincarem. Nas prateleiras, cobertas de tubos de ensaio, erlenmeyer e outros elementos de manipulação do DNA, entre compostos, reagentes, fórmulas químicas, havia imagens de desenhos feitos pelos pesquisadores, fotografias de paisagens, recadinhos da mãe e da madrinha, entre outras tantas coisas miúdas que arrastavam aquele mundo sério, rígido e asséptico para o lúdico. Isso já era um convite dado ao espaço, indicando que ali poderíamos brincar. O colecionador de despropósitos explicou rapidamente para o jovem cientista suas (des)pretensões e (des)conexões científicas para com laboratório. O jovem cientista nem titubeou, não só aceitou nossas inclinações científicas, como quis brincar de artista.

Todos tinham primórdios diferentes, vontades e desejos diferentes, o professor-biólogo, o jovem pesquisador e o fotógrafo; todos eles tinham vindo de diversos lugares e experimentado diferentes olhares para a ciência e a arte, mas, naquele momento, estabelecia-se uma relação de simetria. Já não havia só o cientista ou o artista, pois se permitiam a todo o momento ser outro, em brincar de ser outro, e já era.

O laboratório, agora, era o maior do mundo, eles estavam aparelhados de gostar de fazer traquinagens ao modo da ciência, dispondo as imagens a procedimentos nunca antes imaginados. Tinham abundância por reações inusitadas e incontroláveis. Não tinham um roteiro predefinido, um método, uma meta. Viam por todas as partes desejos de se relacionar com os artefatos das ciências. As imagens, as máquinas, os materiais convidaram para algumas composições em meio às metáforas que a arte e a vida lhes dera. O colecionador de despropósitos quisera que a imagem fosse um tecido, uma molécula, que se comportasse como uma molécula. Fez que ela fosse, e a fotografia ficou feliz em sê-la. Na condição de molécula, a imagem pode experimentar os diferentes procedimentos que somente algo tão “orgânico” poderia experimentar.

Foi assim: experimentou-se utilizar alguns reagentes químicos para extrair o DNA das imagens, queria-se ver suas deformidades. Quem sabe se as imagens pudessem se comportar como moléculas. As imagens sendo moléculas, a hipótese do jovem cientista era a de que alguns compostos químicos (descartes) pudessem causar algumas distorções nas imagens, algo já esperado pelo colecionador de despropósitos. Assim, ele dispôs as fotografias em placas de Petri, compôs algumas imagens com palavras e poesia, numa tentativa de diálogo com a poética do ínfimo. Depois de algumas montagens, o jovem cientista levou as imagens para um espaço de contaminação e lá experimentaram os mais diferentes compostos.

Escolheu-se aleatoriamente a *Sentinela do rio*⁵² para testar algumas deformidades, queriam extrair algo que a imagem ainda não tinha visto, então aplicaram um composto de fenol na córnea do seu olho. Em poucos minutos, a *Sentinela do rio* apresentou uma visão mais nítida que, ao poucos, foi incorporada pelo fenol, escurecendo a paisagem, esse foi o tipo de afeto que a imagem experimentou quando entrou em contato com o composto orgânico.

Para não deixar a imagem apagada, colocou-se cuidadosamente o azul de bromofenol na esclera da *Sentinela do rio*, talvez a ciência quisesse extrair “o segredo das coisas vivas” (BARRROS, 2010, p. 59). Desse procedimento, encontrou-se no olho um tom azul. Uma cor azul inundou o olho e pode-se ver através dele coisas diferentes que a visão esconde. Assim, a imagem do olho pôde experimentar sensações de azul bromofenol. Não sabíamos de fato que sensações eram essas, ainda era muito cedo para saber se o olho realmente enxergara as coisas desembaralhadas. Ainda era cedo para certezas científicas. Entre sensações azuis e ciências do DNA, mesmo com ácidos, bases e fenóis, as imagens não esgotaram seus segredos.

Arrastou para dentro das *Cicatrices industriais*⁵³ algumas doses de clorofórmio, fenol e álcool isoamílico. Não demorou muito. Insistentemente um cheiro oco de chulé expandia-se da imagem para o laboratório, ninguém sabia afirmar com precisão se o cheiro era das cicatrizes das indústrias ou da reação.

Os registros de contaminação de bauxita fotografados por Henry Fair foram novamente contaminados pelos resíduos alogenados em um laboratório de ciências. Era uma dupla contaminação, as imagens produzidas pela contaminação através dos dejetos industriais e agora sujeitas às deformidades dos produtos químicos que decifram vidas em laboratório.

A imagem suportou os ácidos mais poderosos, resistiram às deformações estruturais visíveis a olho nu, mas não puderam esconder por muito tempo as cicatrizes propostas pelas intensas contaminações com o clorofórmio e o fenol.

Experimentou-se uma nova reação. Diferentes imagens foram expostas ao metanol. Novamente, elas foram afetadas pela contaminação dos aglomerados químicos. Coisas estranhas brotaram do ventre das imagens, borões se aproximaram delas como se fossem ruínas.

Em questão de instantes, a ciência pode corromper a imagem pelos afetos erosivos do metanol, e a imagem de turva experimentou sensações mais escuras. Só mais tarde pudemos entender que “as coisas mais importantes lhe aconteciam no escuro” (BARRROS, 2010, p. 88).

O menino cientista pediu ao colecionador para preparar um novo procedimento para testar as deformações na fotografia que tinha uma cabeça de vaca em decomposição, *A Thousand years*, de Damien Hirst. Aquela vaca tinha mais inclinações para moscas ao clorofórmio e ao fenol. Aquelas moscas ocupavam a vaca com distrações em decomposição.

52 *Sentinela do Rio*. Obra de Rodrigo Braga, 2010.

53 *Cicatrices industriais*. Imagens fotográficas de Henry Fair, 2001.

O cientista acreditava que os ácidos poderiam enfraquecer as imagens, acelerar sua decomposição. Os ácidos queriam ser mais ágeis e astutos que as moscas, mas elas, as moscas, tinham personalidades raras. A vaca, com o passar do tempo, amarelou diante daquela atitude ofensiva dos ácidos, e as moscas já estavam quase afogadas em meio a tanto dejetos químico, mas permaneciam estaticamente vivas. Eram incansáveis em não sair do lugar.

O menino, ao observar essas práticas atravessadas de tanta técnica, percebeu que era a única maneira de aquela imagem ser levada a sério. Esse era o percurso que toda imagem experimentava para ser admirada pelos cientistas. Os cientistas tinham práticas exaustivas com as imagens e desejavam atingir sua pureza, pois queriam enxergar sua parte física, “mas a imagem parecia impressionante”. O menino quis registrar sua imprecisão. Aquele procedimento tinha mais serventia para esterco.

O menino colecionador foi aprendendo que, mesmo com toda aquela repetição de procedimentos científicos, a ciência ainda achava tempo para brincar e inventar pequenos gestos insensatos.

Os meninos, com seus “olhos de descobrir”, experimentavam novas condições para as práticas de ciências, aprenderam coisas di-menor com as práticas dos despropósitos, principalmente que ninguém pode passar régua em tudo, sobretudo quando se trata das imagens de natureza repletas de seus deslimites. Era tanta (des)convicção científica entre os meninos e suas ciências que eles exercitaram mais um protocolo sobre as coisas incertas.

37



62

38



39



Figura 37: série Laboratório como chão. 2017. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 38: série Laboratório como chão. 2017. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 39: série Laboratório como chão. 2017. Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

Procedimento 1:

Para contaminar as imagens com as práticas da ciência era preciso saber:

- a) Que as imagens estão repletas de camadas, todas já contaminadas pela natureza.
- b) O modo como as imagens foram produzidas pelas ciências antes de corrompê-las pela arte.
- c) Por que é que alguns artistas fazem comunhão com a natureza para sê-la.
- d) Se pode a ciência inventar despropósitos quando se aproxima das artes.
- e) Se pode a arte se impregnar e se contaminar pela estética da ciência.
- f) Que uma placa de Petri e 2 tubos de ensaios não podem conter a grandeza do ínfimo.
- g) Que a ciência pode decifrar o DNA, mas não pode replicar a experiência e a existência dos ninhos de passarinhos de Will Beckers.

etc.

etc.

etc.

Fazer peraltagens nas práticas de ciência nos ensina um pouco mais das coisas do ínfimo⁵⁴.

Tudo que era de ciência já estava entranhado no laboratório, e o menino que estudara para cientista tinha agora mais apetite por coisas imprestáveis, e se aproximava das coisas inúteis para compor com elas.

“Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes” (BARROS, 2006, s/p).

O menino cientista propôs ao colecionador dos despropósitos que as imagens passassem por técnicas de eletroforese. Pois talvez elas pudessem se comportar tal qual a molécula de DNA. Então, deixamos a imagem se ionizar em meio a uma cama de gel, onde recebia diretamente um campo magnético uniforme. As imagens imitavam as moléculas, se deixavam ser um DNA por um dia, posavam para a rede de polímero como se fosse para tirar uma foto. Elas experimentavam sensações de hibridização e se comportavam como se fossem íons livres, migravam de um lado para outro. Entre uma brincadeira e outra o jovem cientista tentou extrair o DNA da molécula da imagem.

“Não tinha as certezas científicas. Mas que aprendera coisas di-menor com a natureza” (BARROS, 2006 s/p).

Aprendemos que as imagens estavam dispostas para a ciência, permitiam brincar de ser outras, de ser uma proteína, um códon ou um gene.

Mas o colecionador dos despropósitos ainda não estava satisfeito com os processos de contaminação com as imagens, queria distorcê-las, congelá-las. Queria muito turvar a ciência para fazê-la (des)necessária.

Assim, dispôs algumas imagens às forças intermoleculares do hidrogênio líquido. Dentro dos containers de hidrogênio líquido permaneciam os mais segredos, silêncios e mistérios da ciência. Alguns segundos de suspense e muitas dúvidas sobre o que poderia acontecer com as imagens quando entrassem em contato com essa substância. Retiraram-nas do tubo de hidrogênio líquido, e em meio ao nevoeiro gelado estavam as imagens a bailar. Elas giravam enlouquecidamente, até chegarem ao estado de cristal. Era uma apropriação das imagens ao hidrogênio, era um estágio entre a fotografia e o cristal. Num estágio pouco duradouro, as imagens eram meio cristal, meio vidro; estavam para as práticas de ciências. A condição coisal permanecia por poucos minutos, até o seu completo descongelamento.

As composições das imagens entre arte e ciências eram tão verdadeiras que pareciam ter sido inventadas. O professor-colecionador era capaz de provar tudo isso cientificamente. Entre técnicas de eletroforese e procedimentos com hidrogênio líquido, ele viu que estavam praticando uma brincadeira de ponta, a mais avançada, em meio aos mais modernos brinquedos das ciências.

O colecionador, o fotógrafo e o cientista queriam de fato brincar, compor experiências inúteis e produzir incertezas para ciência; assim, a ciência teve que atingir o grau de brinquedo para ser séria.

“Para ter mais certezas tenho que me saber de imperfeições” (BARROS, 2006 s/p).

Nesse momento, o jovem cientista já entendera que o “artista era um erro da natureza”, andava miudinho no laboratório colecionando seus despropósitos. Que o artista era aparelhado para gostar de fazer traquinagens ao modo das ciências. O jovem cientista não careceu de rir. Algo dizia que habitava um gosto escaleno no sorriso do jovem cientista, uma inclinação para fazer coisas tortas, um apetite em fazer coisas imprestáveis. Dentro do menino cientista manifestava-se uma abundante curiosidade em desobedecer os protocolos, em caminhar pelas arestas das ciências, em desformar conceitos e nomenclaturas biológicas.

⁵⁴ Releitura do poema de Manoel de Barros: "Uma didática da invenção", parte da obra *O livro das ignonças* (1997).

O menino cientista gostou tanto dos (des)inventos que convidou o colecionador de despropósitos e seu amigo fotógrafo a abrir novas incontestâncias para a ciência. Daí o menino cientista quis colocar as imagens para compor novas taxonomias com vegetais, para criar formas de os diferentes reinos estarem juntos. E foi compondo possibilidades de escapar das normas taxonômicas que limitam as inusitadas relações entre seres distintos.

Um douto em ciência de longe dizia:

– Por que deixam o menino que vive dentro dos vidros do laboratório amar o despropósito com tanta violência?

Para o menino cientista, trazer humor para ciência era coisa muito séria. Estava realmente empolgado e empenhado em realizar os procedimentos científicos.

Ele dizia:

– E se a gente colocasse a imagem para compor com isso? E se a gente fizesse uma cultura de bactérias com as imagens? E se a gente abrisse as imagens com o bisturi? E se a gente desse olho, escamas, coração e barbatanas para as imagens? E se a gente colocasse tudo isso no hidrogênio líquido?

O menino agora também colecionava despropósitos e se interessava por todos esses gostos tordos, e o colecionador apoiava o menino cientista a projetar suas anomalias e perturbações científicas.

Após alguns minutos de silêncio, quase se ouve uma voz rouca vinda da sala ao lado:

– Isso é científico?⁵⁵ (Talvez fosse a voz de algum doutor em ciência).

Os três meninos tão dedicados em fazer ciência, fingiram não ter um ouvido para tal provocação. Pois, para eles, a resposta à pergunta “isso é ou não científico?” estava apenas na direção em que se arrastam e se aplicam os seus critérios.

Boa parte das coisas que se faz nos laboratórios de ciências e nos ateliês de arte é ficção, criação de uma realidade outra, quase toda é pura invenção.

Para Stengers (2002), é através da ficção que as ciências se inventam. E seria preciso inventar meios de se fazer diferença entre as ficções. É na ficção que se anulam as relações preestabelecidas entre heterogeneidades.

Nessa altura, habitava uma inquietação artística no garoto cientista. Em questão de minutos preparou mesa, pinça, tesouras e bisturis, entre outros objetos cirúrgicos, para um procedimento invasivo na *Cachorra da Palmeira*⁵⁶; seda-se, anestesia-se e com o bisturi abre-se o peito do animal sem deixar vaziar secreções e instaura-se um coração. Pulsa, pulsa, bate, bate o desejo de experimentar esses acontecimentos com outras imagens.

A *Cachorra Palmeira*, com seu novo coração, pode amar as coisas inusitadas providas das ciências, ela quer agora compor com outras coisas que a vida lhe inventa. A vida espera por esse procedimento. O que está ao leito, a agonizar, é o desejo de compor com procedimentos indistintos, de criar um cenário híbrido, para que se instaurem novas fronteiras e possibilidades de ser.

Na mesa cirúrgica daquele laboratório outras vidas foram reanimadas. Através do movimento preciso do bisturi, realizaram-se então pequenas perfurações no cadáver apodrecido de Gina Pane, tentado de alguma forma dar uma nova aposta à vida, para aquela fotografia que era comida por vermes. Com o corte, expôs-se uma ferida aberta que permite adentrar novos olhares. Olhos agonizantes, periclitantes, observaram o tempo todo os experimentos com as imagens dos artistas.

Os meninos dispuseram as imagens das obras de Rodrigo Braga num banco de órgãos (caixinha de plástico contendo coração de galinha, olhos, barbatanas e guelras de peixe), pois os órgãos estavam à procura de um corpo (não há mais corpo, não era necessário ter um corpo para conter aquelas imagens). Órgãos que encontram na imagem *Alegoria do Perecível*, de Rodrigo Braga, o aconchego do corpo. Uma fotografia de artista – sempre em devir – que se releva por um desejo de ser um banquete de vísceras, carnes expostas num recipiente querendo aderir às imagens. Agregados, restos de carnes, vísceras e sangue que se manifestam em um ato que já não se pode afirmar com precisão científica se era um procedimento artístico ou uma nova maneira de exercitar ciência. Naquele momento, isso pouco importava, o que realmente interessava era criar formas de habitar aquele mundo.

Vísceras e barbatanas saltam quase como olhos esbugalhados numa vontade do contágio com as imagens, na força de escapulirem da representação, e se fazer outro corpo fora do corpo, sem as algemas que aprisionam; um corpo sem órgãos e sem moldura.

Barbatanas, guelras, escamas, olhos e coração se instauram como locus de possibilidades de experimentação genético-estéticas, borrando figuras, querendo ser mapeadas e modificadas pela ciência. Um banquete de possibilidades para experimentar corpo-posições, com-posições, cor-posições, co(r)mposições com as imagens.

“Não tinha conexões com a realidade”, quis descobrir as insignificâncias das imagens. (BARROS, 2006 s/p).

55 Em “A invenção das ciências modernas, Stengers (2002) discute sobre o antagonismo ciência/não-ciência, indagando: “é isso científico?” (p. 92). Nesse e em outros textos de sua autoria, Stengers nos convida a pensar o poder da ficção na ciência, onde outros problemas e outras questões vão sendo apresentadas, renovando e inventando meio de fazer diferença entre as ficções e ao mesmo tempo desestruturando o campo da invenção sob qual as ciências modernas buscam se estabilizar.

56 *Cachorra da Palmeira* um dos seres folclóricos presentes nas obras de Walmor Corrêa, 2005. Disponível: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/01 de março de 2018>.

O laboratório de genômica passou então a ser uma oficina para o exercício das inutilidades do limo, passou a ser um lugar para que o (extra)ordinário se instaurasse. Entre exposições e composições tentaram, de toda maneira, corromper as imagens, em meio aos ácidos, jatos de hidrogênio líquido, eletroforeses de DNA com aquelas imagens. Aquele laboratório era sem dúvida o maior do mundo para os apanhadores de desperdícios, aqueles com desapetite para inventar coisas prestáveis (BARROS, 2006, s/p.). Ali se instaurava uma possibilidade para a ciência rir.

É Stengers (2002) que faz um permanente apelo ao humor, “uma perspectiva que poderia nos remeter ao caminho do riso.” (STENGERS, 2002, p.30). Não se trata de um escárnio ou alguma zombaria, tampouco certa mazela ou descompromisso das práticas científicas, mas sim de trazer às práticas científicas outras formas de se olhar o objeto e seu entorno. A autora fala das possibilidades de discutir as práticas científicas com outras áreas de conhecimento, tais como a sociologia, antropologia e filosofia, defendendo a singularidade da ciência, propondo formas de discutir tanto as ciências como suas invenções. Que a ciência como prática precisa urgentemente de um habitat que rompa com essa posição de julgamento sobre todas as demais práticas. Que essa forma de subjugar e reprovar as outras formas de conhecimento seria um grande desperdício para as práticas científicas.

“Now, my own reaction was—‘what a terrible waste! Those physicists’ practices, as I had learned working with Ilya Prigogine, can be so passionate, demanding and inventive!” (STENGERS, 2005, p. 184)

Assim, impulsionado por essa ciência inventiva apresentada nos textos de Stengers (2002, 2005), os laboratórios de ciência se abrem aos territórios da arte, que se desterritorializam e in-ventam novas territorialidades entre a arte e a ciência, onde nenhum dos conhecimentos acima é mais criativo que outro, nenhuma prática está mais autorizada do que a outra quando se trata de experimentar, criar e brincar. Encontros entre a arte e a ciência que expandem suas práticas ético-estéticas, e abrem-se a novas possibilidades de experimentar com o outro.

65

An ecology of practice, the demand that no practice be defined as ‘like any other’, just as no living species is like any other. Approaching a practice then means approaching it as it diverges, that is, feeling its borders, experimenting with the questions which practitioners may accept as relevant, even if they are not their own questions. (STENGERS, 2005, p.184).

Para a autora, quando se perde o humor, é como se houvesse a perda das dimensões da singularidade, é cessar o diálogo criativo e crítico, é ficar refém do argumento autoritário das práticas científicas.

“Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetro etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós”. (BARROS, 2006, s/p).

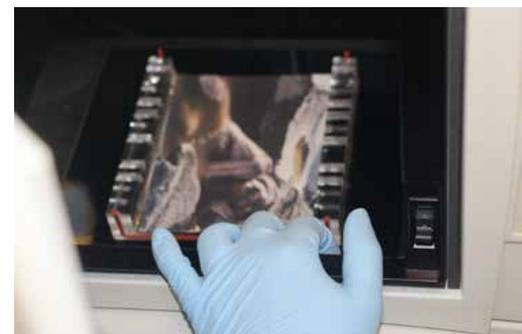
Complexas interações e propostas entre distintos seres estabelecidas, nos diferentes espaços do laboratório de genômica, aos poucos foram se apresentando como uma outra forma de expressar práticas alternativas de ciência e arte, que afirmam a ruptura dos dualismos entre objeto e pesquisa, matéria e objeto, não somente para os genes e proteínas de um DNA, mas, sobretudo, para as diferentes formas de vida e suas existências.

Longe de as práticas de ciências legitimarem os despropósitos e capturar as práticas animistas como objeto de conhecimento, pois não queríamos que elas fossem levadas muito a sério, muito menos traduzidas em conhecimento racional e objetivo, queríamos que essas práticas abrissem a oportunidade de misturar ciência com a arte e continuar inventando coisas inúteis para montar um laboratório de BioPeraltagens.

Essas interações e interconexões entre diferentes seres e mundos se expressam nas práticas eco(s)lógicas, em humoradas práticas de ciências que inventam dispositivos operantes que abrem as fronteiras do conhecimento, libertando as práticas de ciências de sua verticalidade para um imenso horizonte de criação.

A arte, a ciência, a filosofia, o conhecimento não são exatamente o que elas são, o que vai dar as suas existências é a invenção de novas práticas no mundo. É abrir o mundo para um espaço infinito de criação.

40





41



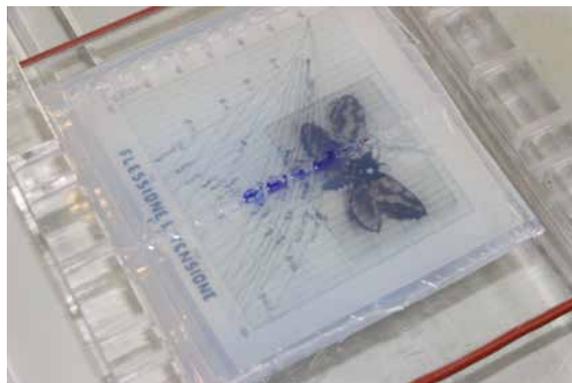
42



43



44



45



46

- Figura 40: série Laboratório como chão. 2017. Arquivo pessoal.
Figura 41: série Laboratório como chão. 2017. Fonte: arquivo pessoal.
Figura 42: série Laboratório como chão. 2017. Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.
Figura 43: Laboratório como chão. 2017. Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.
Figura 44: série Laboratório como chão. 2017. Fonte: arquivo pessoal.
Figura 45: série Laboratório como chão. 2017. Fonte: arquivo pessoal.
Figura 46: série Laboratório como chão. 2017. Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

Zoo(m) como Laboratório

Cenário 2: Zoo(m) na (bio)diversidade de práticas com as imagens

Andando por outros espaços da ciência, com algumas imagens de artistas penduradas em seu bolso, o colecionador de despropósitos se depara com umas coleções de animais, um laboratório de espécies empalhadas, endireitadas para serem peças de museu, para compor as estantes e prateleiras dos pesquisadores.

Vigilando as peças, estava a guardadora e mantenedora da biodiversidade (in)tocável. A Dona da biodiversidade mantinha em sua sala uma coleção de seres que pareciam ter sido retirados um a um da arca de Noé, era quase um casal de cada espécie. Além de toda a bicharada, a Dona se prestava para juntar muitas coisas (in)úteis para a ciência. Ela tinha algumas coisas que poderiam ser desesemendadas para um estudo científico.

Em um dos armários, havia uma coleção de vidros de seres extintos de mortos, outros vidros de animais conservados de mortos e certos serzinhos de animais também mortos. No armário, havia um representante de cada reino, ordem, família, ... etc. A Dona tinha um repertório de esqueletos de animais antepassados, todos preparados para um desfile zoo(sem)lógico, tinha também mudas de cobras e lagartos, ninhos de João de Barro e de uma ave chamada Japú (que ela gostava de chamar de Icterideo), e outros ninhos e vestígios das mais estranhas aves.

A mantenedora da biodiversidade gostava de pôr tudo em ordem, nada se misturava, cada macaco, sardinha, perereca e periquito no seu galho; para cada grupo de bichos, havia um armário. O bicho era totalmente privado de comunicação social, todos eles incomunicáveis por meio de repartições e portas, como se a natureza fosse algo tão natural e organizado que um bicho não pudesse encostar em um outro bicho diferente. Os animais permaneciam lá, trancafiados e confinados, à espera de um visitante/estudante.

As estantes já eram uma iniciativa para as grades do zoológico, era um pré-cenário para o mundo Zoo. A sala, com seus bichos e coisas, já estava preparada para ser uma reserva biológica; ela fazia imitar aquele mundo onde se separava a natureza da cultura, onde os bichos eram cautelosamente cuidados e controlados. Numa reserva biológica, sempre existe um cientista, que é ao mesmo tempo uma espécie de guardião da reserva que assegura que nenhum bicho possa fugir do seu habitat para conversar, namorar e acasalar com um bicho alheio.

A Dona era a simpática guardiã que gostava de preparar a natureza por medidas, por exemplo: os seres pequeninhos ficavam embaixo e os grandinhos ficavam na parte de cima da prateleira. Ela tinha o dom de ajustar o ajustável. Esse talvez fosse o ócio da cientista, um gosto pelas formas retas e verticais.

Mas o que a mantenedora da biodiversidade gostava mesmo de colecionar eram as pegadas de uma fauna (des)encontrada. A professora dos propósitos ficava horas a olhar, registrar e impregnar em moldes de gesso seus registros fósseis. Com as patas registradas nos gessos, ela assegurava toda a diversidade das pegadas. Alguns bichos tinham o hábito de pisarem fundo e outros davam apenas uma encostadinha no chão. Alguns tinham esporões no dedão do pé, já outros, somente unhas na ponta das mãos. Todas essas informações eram muito (in)significantes para o estudo do comportamento dos animais.

No entanto, tinha algo curioso que escapara aos olhos de certa verticalidade, pois a senhorinha tinha o hábito diurno de colecionar e organizar os bichos, e às vezes ela aderiu um gesto um tanto (des)característico para uma cientista: ela, guardava trancada, em algumas poucas chaves, fezes de seres diversos, em uma pequena sala. As patas, as pegadas, os ninhos, as mudas, as fezes eram todas "apoderadas pelo chão" daquele laboratório e colecionadas pela cientista como um totem.

A senhorinha cientista dizia que aquele excremento todo era para estudos mais avançados sobre os animais. Ficamos admirados em saber que as coisas mais inteligentes e importantes poderiam vir do cago. Não sabíamos que os conhecimentos sobre o cago eram um saber tão erudito.

Nos manuais mais avançados de uma biologia poética da (des)comparação dizia:

"Aplique na aridez intumescências. Encoste um cago ao sublime" (BARROS, 1997).

Essa era a metodologia das ciências avessas e inclinadas para horizontalidades.

Naquele laboratório, as coisas poderiam ter um (des)propósito para não pertencê-lo, mas, ao mesmo tempo, abria-se um horizonte para aprendizagens sobre coisas (in)significantes.

Agora estou varado de entremências.

(Sou pervertido pelas castidades? Santificado pelas imundícias?) (BARROS, 1997).

Isso já era o bastante para aprender que a ciência também poderia aprender com o ordinário e não desprezar os seres desprezíveis.

A tia da biologia quis aproveitar o feito para ensinar que o cago não é uma coisa desprezível.

Eu tinha vontade de rir porque a tia contrariava os ensinamentos de Darwin.

A professora sabia de tudo sobre as fezes, nesse assunto ela era transgressora⁵⁷.

As diferentes fezes permaneciam em estado de conservação, assim como seus donos. Já não se sabe porque as fezes não apodrecem, se não quando elas apodrecem para que possam ser estudadas pelos mais catedráticos doutores.

O menino colecionador que já havia manifestado interesse pelos laboratórios de genética, grudou os olhos em meio a tantos vestígios animais e suas descoisas. Gentilmente, a doutora em ciências da natureza quis saber o que tanto interessava aquele menino que olhava de forma desmembrada para as prateleiras de animais. A professora ficou curiosa para saber o motivo do furo e instinto animal que o jovem tinha sobre suas peças.

O menino, por alguns minutos, ficou mudo em silêncio, titubeou, titubeou, ficou sem jeito em como explicar à doutora das ciências que gostava mesmo de colecionar coisas inúteis, “tudo coisinha sem veia e nem laia” (BARROS, 2010, p. 213). Mostrara que havia guardado em seu bolso alguns gravetos, uma formiga sem perna e algumas fotografias de artistas que gostavam de fotografar distorções da natureza.

O menino disse à pesquisadora que se interessava por práticas alternativas de ensino de ciências e pensava em deslocar a ciência para práticas e experiências não convencionais, apostando nas conexões entre arte e ciências. Andava por trás de juntar e compor suas imagens a esses animais de “fundo eterno”.

A professora-pesquisadora e guardiã disse ao menino que gostava de arte, que muitos de seus alunos de biologia passaram a se interessar por citologia e fisiologia animal por conta das imagens produzidas por artistas-cientistas que se interessavam pela microscopia da vida.

A guardadora de animais eternos, com certo receio, convidou o menino que carregava no bolso um conjunto de imagens e coisas anti-óbvias para compor com sua coleção.

O menino ficou todo mergulhado na vontade de fazer mestiçagem com as imagens, e convidou aquele seu amigo fotógrafo para fazer um zoom pelas coleções e vestígios de uma natureza *déjà vu*.

Ele, o amigo, “veio de longe com sua pré-história” para registrar os resíduos de uma biodiversidade taxidermizada. O menino que tinha dom de afetar as pessoas por meio de zoom de formas e intensidades capturadas na imagem. O menino fotógrafo percebera que havia muitos comportamentos de eternidade naqueles bichos, mas acreditava que talvez ainda restasse algo vivo por dentro daquelas vidas sacralizadas, ou talvez, com o tempo pudesse acontecer no lado de fora. O defeito do olho do artista-fotógrafo era que nos interstícios daqueles seres-pedras pudessem crescer e proliferar musgos.

O amigo notara que toda aquela ideia de natureza conservada era apenas um cenário em que a vida se vestia de camadas de formol e bórax através dos seres perfeitos e inacabados, mutilados e restaurados, monstros e dignitários; diante de tantas contradições, seria difícil trazer desconstruções para aquilo tudo que já estava completamente formolizado, que estava formol-idealizado para deixar de ser natural. Não seria nada fácil retirar essas crostas de endurecimento sobrepostas à vida.

Resistimos à formolização da vida para criar alguma ruptura naquele espaço organizado, limpo e sagrado. Queríamos profanar aquele santuário ecológico com algumas imagens e composições de artistas que já haviam experimentado composições com a natureza. Talvez pudessem dar alguma outra vida àqueles seres inertes.

Ao profanar o laboratório, devolveríamos a natureza para o uso livre dos (in)humanos, coisas e imagens, desvinculando de sua destinação a um único dono. Ir para além do uso, do utilitarismo, assim profanar o uso.

De acordo com Aganbem (2014), a ciência, assim como a religião, teria o poder de subtrair coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transferir para uma esfera separada, essa separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente próprio.

O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas, e que Hubert e Mauss inventariaram pacientemente, ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. (AGANBEM, 2014, p. 1).

57 Compomos e alteramos o poema “Obrar”, de Manoel de Barros, presente no livro “*Memórias Inventadas. A segunda infância*”, para falar de nossas experiências com as práticas no laboratório de zoologia.

Assim, nas ciências, a prática de sacrifício estaria nos procedimentos muito utilizados em laboratórios de zoologia. Práticas de confinamento, técnicas de anestesia e entorpecimento para deixar o animal inconsciente, e, por último, eutanásia, que em muitos casos pode ser

feita por métodos físicos ou farmacológicos, e em outras circunstâncias, a taxidermia. Esses são apenas alguns exemplos de como o sacrifício também está presente nas práticas de ciência.

“Os filólogos não cansam de ficar surpreendidos com o dúplice e contraditório significado que o verbo profanare parece ter em latim: por um lado, tornar profano, por outro — em acepção atestada só em poucos casos — sacrificar”. (AGAMBEM, 2014, s/p.).

Tomemos como exemplo a taxidermia, que não deixa de ser, em muitos casos, o sacrifício de uma vida para uma conservação etérea. Talvez esse seja um dos dispositivos que retiram os animais do mundo dos seres comuns para o mundo dos eternos. Animais antes ignorados e esquecidos, agora passam a ser ritualizados.

Os meninos queriam entrar em contato com aquelas espécies sagradas, contaminá-las pelo contato e contágio. As práticas do despropósito adquiriram hábitos de contato e contágios profanos sobre os seres petrificados em formol. As imagens queriam se intercalar, camuflar entre sobrevidas mergulhadas em álcool etílico.

O menino inventara descobrimentos inúteis e (des)combinações dando vestes novas às práticas de BioArt, oferecendo um envoltório de couro de cobra do grupo dipsadidae ao casaco de células embrionárias⁵⁸.

Assim o menino intercala, inventa e engendra outras camadas nas imagens de naturezas “semivivas”. As camadas de escamas da serpente, símbolo da transição entre o sagrado e o profano, submergindo as camadas sobrepostas na prática Bio-artística de criação de novas formas de vida, que arquiteta uma bio-arte que defrauda o segredo mais nobre dos deuses.

Mas, o menino não sabia que estava mexendo com o sagrado, mas quis, mesmo assim, fazer prenúncios profanos. Instaurava em sua prática estaferma inventando outros ritos que abalavam os ritmos das coisas sagradas da ciência.

O profano se denunciava nas insinuações de perverter as imagens. Na escolha aleatória da imagem *Victimless Leather*, uma instalação artística feita por uma miniatura de “jaqueta viva”, que crescia enlouquecidamente nos balões de vidros no Museu MoMa - NY (um artefato artístico que está na interfronteira com a arte e a ciência, produzido para substituir o uso da pele de animais e evitar a matança dos bichos) mergulhada envolta de um animal morto em um vidro de álcool. *Victimless Leather* um estético estudo sobre o comportamento de células embrionárias para salvar vidas animais, pre-formalizado nuanças com um animal sacrificado para estudos dos humanos.

Vida e morte se encontram e se entrelaçam, se estrangulam e asfixiam em meio ao álcool etílico. Do vestário artístico ao endurecimento da serpente, ironicamente arte e ciência se inventam e se enfrentam para a composição de novas formas de vida, entre sistemas vivos manipulados e vidas endurecidas o fazer sagrado e profano serpenteia outras possibilidades de contaminação, vareja a carne e faz dela um encontro entre a víbora e a víscera. A carne, que assim como a serpente representam a perversidade, a maldade, a tentação e o pecado, estabelecendo um encontro profano.

A serpente rasteja para outras imagens, ela está apta a estrangular para adentrar no inusitado, quer varejar as vísceras da Adriana “Varejeira”⁵⁹.

A serpente devora e é devorada pela fotografia da artista Adriana Varejão. A carne atíca a serpente e o réptil erotiza a carne ao esfoliar suas camadas dérmicas nas visceralidades da carne. A serpente adere à carne, faz nela sua morada e seu ninho, num jogo de sedução, fixação e sobreposição de corpos e imagens. Carne e serpente, seres exuberantes, seres profanos em favor do prazer mundano que, a um só tempo, nos seduz, nos repele e nos assusta. Poderia ficar o tempo todo sensualizando uma escrita diante dessas oposições, contraposições e sobreposições entre a nudez da carne e a sedução escamosa da cobra.

As serpentes querem compor com tudo, desfilam em meio álcool etílico e invadem as culturas quase científicas de Suzanne Anker. Os ofídios envolvem e estrangulam os anfíbios pela raiz genealógica, compondo nuanças escamadas na evolução desses seres híbridos.⁶⁰ Assim, o colecionador faz serpentear muitas outras profanações com diferentes imagens dos artistas, compondo novos seres em meio ao laboratório: imagens escamadas, mestiças fotoserpentes, cobragrafias, ofidiografias entre outros subgêneros.

Pensando com Agambem (2014), de certa forma as práticas de zoologia em laboratórios não somente representam algo de sagrado, mas também sua inversão. Pois, práticas de criação e manipulação da vida que eram algo somente dos deuses, agora se estabelecem como práticas humanas. As práticas sendo humanas ainda carregam em si algo de divino. As práticas de ciência liberam e desviam a humanidade da esfera do sagrado, mas sem abolir totalmente ou melhor, na maioria das vezes apenas seculariza. “A secularização é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro” (AGAMBEM, 2014, p.1).

A ciência ainda é responsabilizada por ter retirado o encantamento do mundo, ausentando os estados natureza do seu estado místico e sagrado, para poder controlá-las. Quanto mais a natureza está distante dessas relações sociais e culturais, mas fácil fica de domesticá-las.

As práticas ecoartísticas nas ciências também trazem e resgatam esses mitos e ao mesmo tempo deslocam para profanação do improfanável. As imagens dos artistas trazem muito do

58 *Victimless Leather*, uma das obras produzidas pelo laboratório Symbiotica na Austrália, trata-se de uma pequena jaqueta composta de células-tronco embrionárias retiradas de camundongos, produzidas por Oron Catts e Ionat Zurr influenciados pelo George Gessert.

59 Aqui fazemos menção ao artigo “Entre fissuras e escritas: Adriana Varejão e o devir mosca”. Disponível em: <www.alegrar.com.br/revista16/pdf/sessao20_entre_fissuras_silva_alegrar16.pdf> Acesso em: 16 ago. 2017.

60 Aqui se faz menção às pinturas da obra *Amphibian evolution* de Alexis Rockman, 1987.

profano, e em muitas vezes tornam suas produções sagradas, sendo cultuadas como peças quase santas nos museus. Tanto as práticas artísticas como científicas são invadidas e atravessadas o tempo todo pelos mitos do sagrado e do profano.

Naquele dia, no laboratório, estávamos todos consagrados pelo contágio profano de fazer arte com a ciência, de profanar a arte, com peles, pelos, escamas, ossos e vestígios naturais.

Numa ecologia de organizar as coisas, a mantenedora da bicharada sugeriu que pegasse somente um representante esquelético de cada táxon e depusesse na bancada, assim, ela colocou na mesa um exemplar de cada ordem: peixe, anfíbio, réptil, ave e mamífero, exatamente nessa ordem. Tudo ajustadinho para fazer jus as classificações mais apuradas.

A guardiã da biodiversidade impunha alguns ritos e ritmos de iniciação e manipulação da vida. Ela se assegurava que o rito de profanação não desobstruísse as peças sagradas, que não contaminassem e nem manchassem as espécimes.

- Vocês não iram contaminar minhas cobras com as fotografias, olha que nos vidros tem álcool.

Até parecia que os bichos tinham acabado de tomar banho e ficado numa sala a vácuo. Mal saberia a cientista que a contaminação era o que mais interessava aos despropósitos do colecionador.

Estava tudo muito organizado naquela mesa para qualquer perturbação levada a sério. Arriscaram alguns (des)cenários. O colecionador de despropósito fez algumas composições, nada estava certo, novamente eles não tinham nenhuma metodologia, era tudo ao acaso do afeto.

O fato é: como tudo naquele lugar estava tão acomodado isso afetou o comportamento das imagens. O colecionador de despropósito não conseguiu lidar com o lado sagrado das imagens. As imagens ainda estavam muito comportadas, arranjadas para o cenário. Talvez elas precisassem de uma certa perturbação, de serem perfuradas, esmagadas, corroídas para extração das suas representações, mas elas permaneceram embalsamadas e conversadas em fundo etéreo. As imagens assim como a bicharada estavam sujeitas as mesmas condições, tal como se percebe em diferentes práticas artísticas que também sofrem pelo processo cristalização, organização e conservação, postas como práticas quase sagradas e muitas vezes salvadoras e prometeicas.

Os três aventureiros das ciências dos despropósitos ensaiavam formas de contaminar as ciências e as artes com seus despautérios. Aos poucos perceberam que seria através da contaminação pelo afeto que os materiais poderiam trazer as imagens. Procuramos o afeto nos diferentes ossos de animais, queríamos compor um afeto esquelético-imagético. Assim, escovamos e adentramos a imagem intermediando e comunicando com um ser esquelético. Mas o afeto era algo do tipo silencioso, invisível ou melhor indiscernível, não dava para capturar ou prender o afeto, ele se revelava ou não com o passar do tempo.

“Tais informações foram sempre dadas por devaneios, por indícios, por força de eflúvios.” (BARROS, 2006, p.27).

As imagens tendiam a um comportamento zoo(m)erótico, se esfregavam nos ossos, pele e pelos para profanar suas cavidades, ocupando o lugar das vísceras que foram prometidas e entregues aos deuses.

“- A partir da fusão da natureza esses bichos se tornaram eróticos. Se encostando no corpo da natureza para exercê-la. E se tornavam apêndices dela.” (BARROS, 2010). As imagens e os bichos faziam comunhão com as práticas de ciências atravessadas e despidas de importância.

A dona da biodiversidade estava preocupada em ser útil naquele momento, ela quis ajudar, tinha boas intenções. Aos poucos foi dando ideias, sem entender direito o que aquele menino de fato queria.

Ficou olhando uma imagem e outra, ficava admirando principalmente as imagens dos artistas grafiteiros, Roa e as do Pixel Pancho. Começou a separar algumas conforme as (des)semelhanças dos animais e foi compor ajudando o menino a ritualizar o (des)ornamentos nada científicos.

Na parede do laboratório havia uma porção de (des)sujeitos, era como se fosse, medalhas ou troféus que os cientista gostavam de expor. Tinha um tapete de couro de onça, um esqueleto de cobra, uma cabeça com chifres de veado e os dentes completos de um tubarão.

Os meninos viram que aquele pobre tubarão estava sem comer nada e já fazia horas que estava de boca aberta esperando que alguém pudesse habitar entre seus dentes. Para atender demanda daquele peixe, o colecionador começou a pensar que tipo de imagens seriam as mais preferidas para o tubarão.

Olhando cá, procurando lá. A professora-cientista nos aferiu um dos seus (des) palpites, este fora um dos seus melhores despautérios.

- E se a compusesse o tubarão com as imagens que são azuis.

Acho que aquela escolha foi para todos a mais inusitada. Não esperavam tal despautério, aquilo era uma oscilação da linguagem ou a senhorinha cientista começara despraticar as normas. Os meninos, ainda sem entender direito tal destempero, apoiaram suas incursões poéticas.

Eles nunca antes na ciência tinham visto um critério tão favorável ao belo. Acho que essas práticas avessas com a ciência ajudaram a cientista dos bichos etéreos praticar um pouco do seu ser oblíquo.

A professorinha encontrou, em meio aos escombros imagéticos, obras artísticas que lembravam ninhos de pássaros e foi correndo buscar seus ninhos mais inusitados, trouxe o ninho e seu dono, uma ave chamada Japú e compôs com algumas imagens, então, o menino dos despropósitos sugeriu que ela pudesse confundir a paisagem, dando outros donos e funcionamentos para aquela imagem e assim eles fizeram.

Viram que no ninho de Japú cabe qualquer desvario, ele tem pertinências para aves.

- Será que o Japú come figo?

- Preparemos um baquete imagético de frutas frescas ao estilo de Adriana Varejão⁶¹.

Nesse redemo(n)inho de imagens habitavam sereias, figos e ostras tudo para o banquete dos pequenos trastes. A ave Japú assegurava para que nenhum outro bicho aproveitasse desse fato. O menino com olhos de fotografar registrou com precisão esses afetos iconofágicos.

No fundo de outra sala esquecida do laboratório, havia lugar para o abandono, esse lugar tinha ênfase aos destroços. Ao visitar esse fundo, o menino colecionador com sua fisiologia auditiva, já olhara para um terrário posto ao abandono. Aquele terrário era um território aturdido pelo abandono.

Havia alguns vestígios de uma bicharada que passeava por esses lugares, “suponho que andavam por lá hibernados. Agora se escondem por baixo de cascas podres.” (BARRROS, 2006, p. 27). Somente dava para entrever um amontoado de terra, folhas secas e teias entre outros seres que “armaram esse abandono”.

O menino quis habitar aquele território dado ao abandono por imagens que viviam no ermo, então o colecionador compôs com diferentes imagens que pareciam ser apropriadas àquele cenário eremítico. Assim, o descuido já era o lugar para as imagens de Patrícia Piccinini, Juan Calle e Rodrigo Braga se ocuparem.

O menino colecionador de zoo(m) de afetos ficara horas com seu amigo fotógrafo a compor e a registrar desatinos com as imagens, ensaiavam de ser cientistas e mais tarde viram que aquele laboratório ainda tinha algum dom para funcionar como chão.

Mas não demorou muito para a cientista despraticar aqueles comportamentos avessos e fazer aquele espaço aderir novamente a norma.

- Vocês ainda iram utilizar esse animal? Posso guardar?

- Posso guardar?

- Esse aqui posso guardar?

O menino com seus despropósitos no bolso e o fotógrafo com zoo(m) feiticeiro saíram quase entretontos em busca de outros espaços que pudessem ser contaminados por nossas práticas de infantilizar a ciência, não demorou muito tempo nos deparamos com o museu de zoologia. O museu era quase um oratório, tudo estava rigidamente envelopado, e posto no altar para ser cultuado.

O menino quisera dessacralizar com as figuras das produções de seus artistas nômades, esse outro território, queria permitir que ele se abrisse ao encontro com o inusitado, ou qualquer outra coisa. Havia uma necessidade de produzir alguns movimentos irregulares naquele território, que criassem formas dos inter-reinos estarem juntos e abrir o espaço para sensibilidade, fazendo coexistir com outras materialidades e ideias. Apostar nas contradições, mas também nas sintonias. Queriam ocupar aquele espaço de uma outra maneira, ainda por ser inventada.

Mas só se escutavam vozes de todos os lados. Isso não pode, isso não dá, isso não está autorizado, não, não, etc, etc.

O menino insistiu:

- Posso mergulhar algumas fotografias no aquário?

- Não.

Os vigilantes e protetores das naturezas intocadas diziam que aquela prática poderia comprometer as normas e causar desequilíbrio em algo ainda desconhecido. Algo que eles nem sabiam de fato, mas era melhor dizer não. Aos poucos os meninos que carregam seus artistas no bolso foram percebendo que aquele museu era um espaço dos não.

- Posso compor algumas fotografias no formigueiro?

- Melhor não, pois as formigas podem comer as fotografias.

- Mas era isso que esperávamos, que as formigas devorassem as imagens.

- Mas isso não faz parte da dieta das formigas?

Os meninos se esforçaram para entender tal desinformação científica, pois, as formigas cortadeiras já há algum tempo moravam na cidade e comiam além de folhas, tudo que era coisa que encontravam no caminho. O estranho era que no formigueiro do museu as formigas comiam uma coisa que mais pareceria com um açúcar amarelado, nada parecido com sua dieta natural.

61 Faz se referência à série de pratos de Adriana Varejão, *Sereias bebidas* (2009).

O colecionador aos poucos percebera que aquele lugar juntamente com seu conjunto de espécies, colecionava também um conjunto de não. Dava até para compor uma fisiologia dos não. Tinha espécies de não para todo lado, cada prateleira tinha um não diferente, estabelecia-se nos museus e nos laboratórios de ciência uma taxonomia de não que evoluíam e se diferenciavam conforme a necessidade de restringir e negar qualquer intervenção que pudesse causar algum desconformo à assepsia e a organização daquele espaço.

O menino fingira aceitar aquelas normas propostas e diante de uma prática intensiva de não, vira que para muitos cientistas a natureza deveria permanecer como está, ou seja, nada pode ser mexido e alterado, que os espaços de fazer ciência tinham como propósito de manter e conservar toda essa natureza morta, inibindo toda proposta de experimentação.

O menino vira que os diferentes animais estavam quase tão rígidos e conversados que pareciam peças de plástico. Cada espécie plástica em seu cenário, imitando algo que um dia tivesse vida.

Os animais metade carne e metade porcelana são desejados pelos cientistas como se fossem únicos, imitando um comportamento e gesto de vida. Nesse lugar, há todo um esforço de inúmeras pessoas para que as peças fiquem lindas imitando a vida no propósito para que tudo acabe numa parede ou dentro de uma vitrine para serem eternamente admiradas.

Os meninos não resistiram e desobstruíram algumas das condições, contaminando o formigueiro com as suas imagens-carcaças estéticas. Um cordão de formigas ficaram vorazmente enlouquecidas pelo banquete iconofágico, devoraram o frango de Helen Pynor como se fizesse dias sem comer algo de proveito. Algumas das formigas cortadeiras tinham preferência pelas carcaças de peixe de Rodrigo Braga, elas aos poucos confiscaram aquelas imagens para sê-las em seus ninhos.

No museu das maravilhas emplastificadas era o lugar para habitar e produzir vidas inteiras povoadas de “solidões cêreas”, vidas desperdiças em vitrines de álcool, formol e parafina ao convite das aulas de ecologia. Tudo era exposto com melancolia nesse admirável mundo novo, não havia espaço para espécies sorrirem. A ciência e os cientistas fecham a cara diante da impossibilidade de dizer sim, o não soa mais fácil.

“De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.” (AGAMBEM, 2014).

Assim, se fazem museus de ciência e de arte como sacralizações da morte, repletos de antagonismos e contradições. Os museus de ciências se dizem ser lúdicos e participativos, mas em prática muitas vezes se manifestam entre gestos autoritários e sensações de constrangimentos.

“Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As idéias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias”. (DUCHAMP, apud VALÉRY, 2008).

Mesmo diante de alguns não, ainda havia naquele espaço alguns interstícios para a subversão. Em seus poucos minutos de duração o museu permitiu-se contaminar com algumas imagens e alterar minimamente sua proposta de organização e conversação para o experimentar e brincar com as imagens. Fazendo da (im)possibilidade de usar e habitar naquele mundo uma experiência e prática de resistência.

Os meninos que esperavam contaminar as práticas de ciência com as imagens saem desiguados pela estética da ciência. Profanam e ao mesmo tempo são profanados pelo encontro com os lugares e as práticas científicas. Essas práticas de alguma maneira alteravam os meninos. Entre o vapor de naftalina e o formol aldeído fumeava na cabeça dos meninos, fumegando não somente outras visões de ciência, mas um desassossego das suas formas⁶².

62 Vincent Fournier apresenta uma fotografia de um cachorro tendo sua cabeça consumida pela fumaça em: <http://www.noorderlicht.com/en/archive/vincent-fournier/> em 23 de fevereiro de 2018.



Figura 47: Fotoexperimento. Fim de uma memória distante para formigas. 2017. Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal

Figura 48: Fotoexperimento. Ofidiografias. 2017. Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 49: Fotoexperimento. 2017. Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.



Chão como Laboratório

Cenário 3: (De)composições – modos de coabitar o chão

Havia um cientista que buscava entender, medir e classificar naturezas em ruínas. Ele tinha encontros diários com as contradições, e se acostumou a despraticar as normas postas por uma ciência séria. Certa manhã, ele ouviu falar de um menino que colecionava algumas natureza desviadas de ser úteis. Ele quis saber sobre essas práticas estafermas nos dicionários mais avançados de ciências, mas não encontrou nada, então consultou alguns doutos e de nada ajudou. Alguns pesquisadores mais experientes nas doutrinas das ciências já lhe haviam questionado sobre esse interesse por lugares e coisas descentradas. Disseram que isto era uma despropósito para alguém que se inclina para ciências.

- Por que o absurdo lhe comove tanto?

- Por que ir a um lugar como esse? Que desejo é esse de se meter em lugares que não parecem ser feitos para a ciência?

Naquele momento, o pequeno cientista não tinha respostas para todas aquelas perguntas. Ele queria sair em busca de novas aventuras, longe da precisão dos seus tubos de ensaio; estava movido pela urgência da conquista do improvável, como se o desconhecido estivesse lhe convocando. O menino cientista estava disposto a trocar o conforto do laboratório pelas intempéries transfigurantes da paisagem. Há muito tempo exercitava fazer do chão um laboratório.

Um chão que se abre para experimentar as reações mais inusitadas, um espaço aberto ao inusitado. Espaço que inventa outras formas de vida, através do infra-ordinário⁶³, do indizível e do imperceptível.

Não tardou três dias e o cientista resolveu ir atrás dessas desinências científicas. Após caminhar por algumas horas, chegou de mansinho, fazendo silêncio, naquele lugar assombrado pelo sublime, arrebatado pelo entorno; não queria romper aquele momento solene, tinha receio de desrespeitar os códigos daquele lugar. Aquele silêncio, de certa forma, já anunciava os mistérios daquela terra.

Aquele lugar já pregava peças às práticas de ciências, pois, não tinha código nem instrução. Diferente do laboratório de genética onde tudo era controlado e assegurado, nesse laboratório em pleno chão, tudo era imprevisível. O cientista se sentia perturbado pela escala de cores que o chão lhe entregara. O lugar era uma paleta de tons e sobre tons multifacetados.

Espaços que a todo custo faziam existir pelas inúmeras manifestações culturais. Vestígios da (des)ocupação humana estavam em toda parte, de um lado imensos campos de soja e de um outro uma vegetação desocupada pelas queimadas, onde se via pedaços de madeira desbotada, restos de galhos e tocos castigados pelo fogo.

Aquele lugar, ao mesmo tempo inóspito, repelia por seus tons de cinza, que nos atraíam para exercer uma prática de composição com as imagens.

Ao caminhar pelas cercas de arame, foi arrebatado pelo encontro de naturezas carbonizadas. O menino que aprendeu a fazer ciência viu que aquelas carcaças poderiam ser boas para experimentar alguns procedimentos com as naturezas desviadas.

“O imprevisto fosse mais atraente do que o déjà visto”. (BARROS, 2006, s/p).

Após andar alguns trechos, perguntou a um passante onde poderia encontrar um menino inclinado aos trastes. O passante apontou uma possível direção.

O menino colecionador de despropósitos morava longe, na última casa (que não tinha frente nem fundo), muito depois de onde o mato se alastrava; só havia um trilheiro, com alguns desvios, que dava acesso àquele abandono. No trilheiro, um desvio permitia chegar ao campo abandonado pela queimada, e um outro dava acesso a uma pequena casa feita de modo não convencional. Perto da casa tinha uma encosta com um barranco que esbarrava num pequeno curso de um rio.

Finalmente, o jovem cientista chegou com sua carcaça naquele lugar que estava disposto ao nada. De longe se avistava um moço catando na beira do rio algumas imagens em meio a pedrinhas e caracóis. Os meninos, ao se encontrarem, começaram a prostrar sobre coisas ordinárias. Logo de início se combinaram, e em poucas conversas já se permitiram Habitar no entre o rio e as imagens, seria o mesmo que habitar nos espaços que separam o rio das imagens, naquilo que os diferenciam e ao mesmo tempo os aproximam.

Ao estudar os rios com os olhos, perceberam que algumas imagens adentravam no rio como se tivessem modos de anuros. Elas passavam com destreza pela correnteza, saberiam nadar? Sempre em bando e todas muito animadas por estarem ao sol. Aquelas imagens queriam ser o chão, tinham permissão para sê-lo, e dispostas no chão tinham aderência para a lama, o cisco, tudo que estava preso à vegetação. As imagens tinham (in)formação para lugares dados ao resquício.

Entre galhos e lama, estavam presos em destroços os fragmentos de pinturas inquietantes de Eduardo Berliner. Como se as fotografias das pinturas de naturezas improváveis de Berliner aderissem ao abandono e se dispusesse as ruínas.

⁶³ Conceito trazido por George Perec. De acordo com o escritor, seria aquilo que acontece quando cremos que não acontece nada.

Outras imagens e seus fragmentos habitavam entre crânios, dentes, costelas, contaminando e sendo contaminados pelos restos cadavéricos de um animal ungulado. Corpo(em)extensões com a morte, corpo(em)extinção com as imagens, imagens(em)cor(m)posições com as vísceras da paisagem.

Corpos-posições-imagens estilhaçados e perfurados, pendurados nos galhos; fragmentos de libélulas híbridas. Corpos e suas ancestralidades decompostas nas obras de Eduardo Berliner, Rob Mulholland e Rodolpho Parigi.

Era tanta profusão performática com as fotografias e o meio, que o colecionador de despropósito resolveu expor suas imagens ao acaso do chão. O chão era um imenso espaço para as coisas se adubarem. Um sítio onde um mundo começaria, e que tinha toda aderência a um laboratório das naturezas desajustáveis, onde que mais tarde o jovem cientista faria sua “oficina de desregular a natureza”.

Aquele sítio fazia anos que sedeparava com ninguém, só uma pessoa tinha pertencimentos para aquilo. Era uma moça que ficava trepada nas costas do pé de Jacarandá, ela era uma “exceção de árvore” e cuidava daquele lugar como se fosse ele. Tinha tempo para apreciar melhor os passarinhos e em certas horas era quase pedra. Os pequenos insetos a admiravam, as trepadeiras roçavam e parasitavam suas calças e os carrapichos envelhecidos a contemplavam. Habitava um pequeno gesto entre a dança e a performance no movimento daquela árvore quase mulher, que continha nela um existir camaleônico de adentrar na mata. Com ela, as coisas pareciam mudar de comportamento, tudo estava aberto ao oblíquo. Ela adubara aquele lugar deixando um canteiro arrumado para intervenções. “Estava bom de criar” coisas que não eram óbvias, naquele canteiro que acolhia o despropósito.

Naquele lugarzinho de nada, nada era mais prestante do que enterrar as coisas para serem contaminadas. Havia no bolso da bermuda do menino uma coleção de despropósitos em forma de imagens. O menino retirou uma por uma e as enterrou como se fossem um cadáver, a maneira da *La mort* de Gina Pane. Queríamos que as imagens entrassem em contato com o intemperismo da paisagem. Fazia anos que aquele solo argiloso não comia nada. O colecionador de despropósito preparou então um banquete de imagens para dispor ao chão, experimentando as técnicas tradicionais da fisiologia do chão. O chão se exercia de forma incomum sobre as imagens, apresentava procedimentos silenciosos de (de)composições das figuras no papel, que ia dos tons de bege aos marrons acobreados, às vezes chegava à inclemências do ferrugem, e aquela prática botava sentido nos meninos que exerciam uma desregulação da ciência.

76

As imagens pareciam carregar uma vontade quase ancestral de se alinhar ao chão. Esperavam que o tempo pudesse dar primórdios aos acontecimentos imagéticos, que as minhocas e os vermes aderissem à sua paisagem. Em questão de minutos as imagens ficavam perdidas entre as paisagens e tudo nelas mudava. Aqueles tons de cinza davam camadas às imagens antes nunca observadas.

A moça quase árvore convidou os meninos para fazer peraltagens na encosta do rio abaixo, eles foram eufóricos, desciam o “barranco como se fossem formigas”, folheando entre imagens até chegar à beira do rio.

O jovem cientista levou a carcaça nas costas e quando ela ficou pesada, prontificou tal como um oratório nos interstícios de uma árvore. A carcaça estava posta aos galhos da árvore como um objeto sagrado. De longe podiam fotografar aquele oratório. As imagens paravam para confessar seus despautérios com aquela carcaça. Aquela carcaça tinha vontades profanas e disposições carniceras para com as imagens.

Deixou-se ali, com aquela carcaça, algumas imagens contaminadas pela aderência esquelética, e os três andarilhos foram formigando até o pequeno braço de rio.

Ao chegar à boca do rio, viram que aquele ente/rio estava “livre para outros seres”. Na beira havia somente galhos secos, e quase nada de água. Aquele lugar era “carente de pessoas e de bichos”, então habitaram aquele traste com imagens de naturezas arranjadas pelo desamparo. “Aquele lugar nos pegava fácil pelo seu abandono”.

O rio quis que as imagens de natureza habitassem sua extinção, que as naturezas imagéticas refizessem suas encostas e margeassem sua solidão. As imagens queriam ajudar aquele traste. Então, um peixe morto vestiu sua mortalha de folhas e se preparou para se enterrar no leito do rio, gesto afetivo do peixe para com o pobre rio. Aos poucos, as imagens foram fixando morada e aumentando os fluxos daquele rio.

Os meninos deixaram as imagens adubar aquela encosta e compor com as pedras, folhas terras e entre outros seres, comungando com o acaso e o abandono. O chão enxergava as imagens sendo-as, não tinham dissociações.

“Todos os seres daquele lugar me pareciam perdidos na terra” (BARROS, 2006 s/p).

As imagens, “de barriga aberta para o sol”, deixavam o tempo as enferrujar. Elas estavam ligadas às coisas tortas, habitavam de vez em quando os lugares ermos, lugares abertos aos abandonos. “Eu não sabia se era o lugar que transmitia o abandono às pessoas ou se eram elas que transmitiam o abandono ao lugar” (BARROS, 2006, s/p).

Os meninos ficaram animados pelo feito de botar acontecimentos e movimentos de chão, de fazer um laboratório com as coisas singelas, perceberam que tinham inclinações científicas

para aquilo. Ao se aproximarem do chão, eles já aderiam ao estágio de ser um rio; por alguns dias, os meninos podiam sentir como a fotografia adere à sua vegetação. Aqueles meninos e o rio iniciavam uma terceira paisagem, aproximando-a da “Decadência bonita”⁶⁴.

Aquele era um tempo das metodologias peregrinas do desentendimento – essa e outras teorias científicas os meninos-amanhecidos um rio inventaram naquelas e em outras tardes. Era um tempo ocioso de experiência. “Nesse tempo a gente era quando crianças. Quem é quando criança a natureza nos mistura com as suas árvores, com suas águas, com o olho azul do céu. Por isso que eu não gostasse de botar data na existência” (BARROS, 2006, s/p).

A brincadeira de botar ciência no chão foi tão divertida que resolveram fazer deformações orgânicas nas imagens, ou seja, levar as metamorfoses viscerais ao inusitado. Começaram a pensar que quando as imagens sofrem composições e distorções passam a habitar outros reinos, seres-bichos e coisas sem sentido.

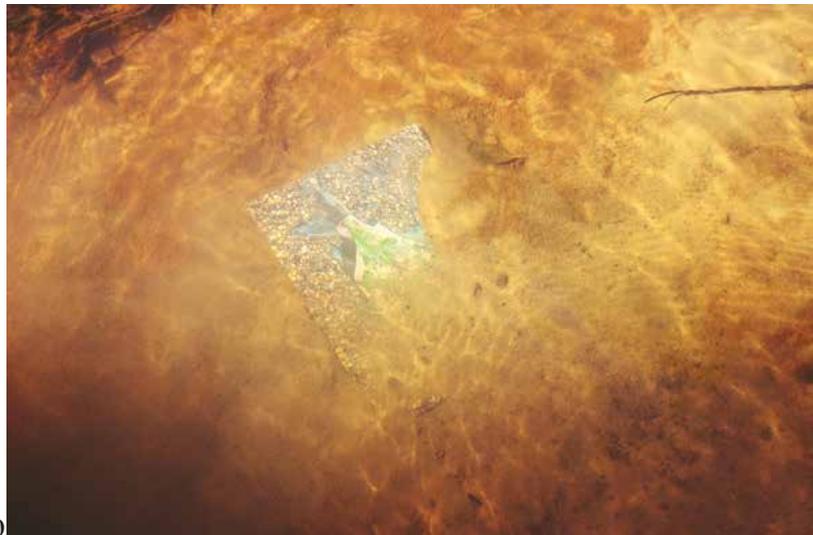
Daí as imagens aderiram aos reinos dos bichos e coisas, experimentaram ter órgãos de seres diversos, se ocuparam dos hibridismos ao modo Frankenstein.

Os híbridos tinham ancestralidades comuns, mas o que os diferenciava era que alguns brotavam do chão e outros surgiam de experimentações em laboratórios. Essas últimas criações eram resultados nada esperados das reações químicas, procedimentos de eletroforese e metamorfose causados pelas diferentes intervenções da ciência.

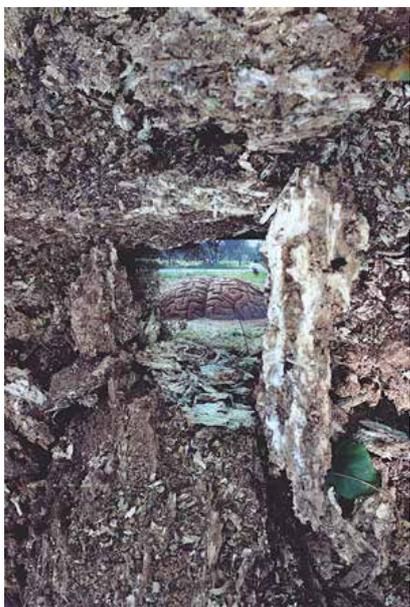
Daquela experiência entre as composições nos laboratórios e as disposições ao barranco do rio, brotou uma mistura de seres, coisas inusitadas para qualquer especialista de ecologia comparada, que escaparam dos tubos de ensaios e das camadas do subsolo.

Coletaram-se espécies das mais inusitadas para análise e investigação, e o jovem cientista logo de início tratou de dar nomes às imagens ao modo de *Linnaeus*.

Assim surgiu o (des)inventário das espécies expositivas ao chão.



⁶⁴ “Beautiful decay” traduzindo “Decadência bonita” obra de Andreas Lie. Disponível em: <http://www.andreaslie.com/Humans/Beautiful-decay> em 23 de fevereiro de 2018.



51



52



53



54

Figura 50: série Chão como laboratório, 2017.
Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

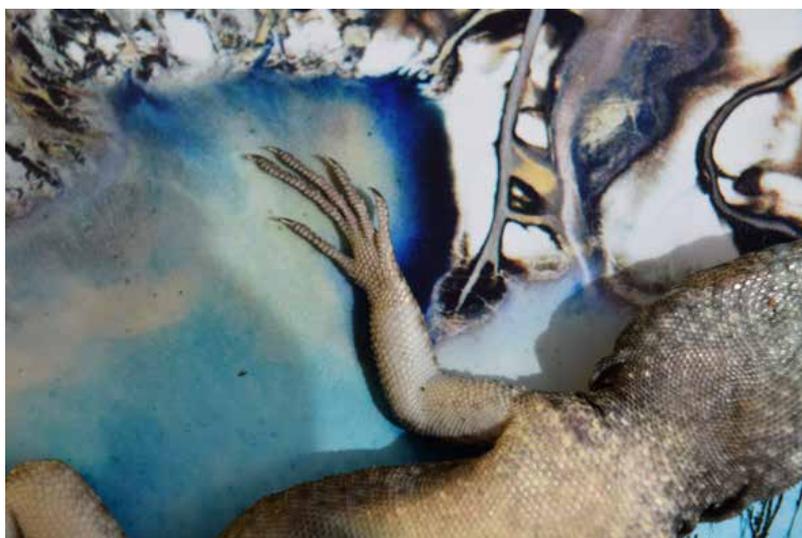
Figura 51: série Chão como laboratório, 2017.
Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 52: série Chão como laboratório, 2017.
Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 53: série Chão como laboratório, 2017.
Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 54: série Chão como laboratório, 2017.
Foto: Antonio Silva. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 55: série Chão como laboratório, 2017.
Foto: Antonio Silva. Fonte: arquivo pessoal.



55

Corpo como laboratório

Cenário 3: Outro modo de experimentar um corpo.

Quem experimenta? O corpo. Quem inventa? Ele.

(Michel Serres, 1999).

Em um dia inesperado o menino que colecionava despropósitos recebeu um convite de uma amiga artista para compor com seu próprio corpo uma paisagem. A princípio, tal convite foi recebido pelo menino como um despautério. Durante dias sua amiga esteve em silêncio e não percebeu nenhum gesto de aprovação, diante do corpo ainda duro e enrijecido daquele menino que adquirira práticas artísticas de tanto colecionar corpos nas imagens. Colecionava corpos de toda forma, tinha uns que eram inventados pela ciência, outros eram encontrados ao acaso, tipo folhas de bananeira e galhos de salgueiro, mas todas essas inutilidades somente serviam para compor com as paisagens que iriam ser inventadas com as imagens.

Apesar de o menino ter exercitado um desassossego ao modo de rio, ele ainda era todo duro, parecia que não era feito para certas práticas artísticas. Ele, que colecionava saberes científicos, achava que não tinha dons para esses gestos, que seu corpo tinha formas humanas e precisões científicas demais para se abrir para a natureza.

Mas sua amiga o fizera acreditar que o seu corpo tinha elasticidade para compor com a lama, que por meio de velocidades e lentidões poderia investir num corpo dado à multiplicidade com as possibilidades e processos ínfimos da natureza. Era uma questão de mover e deixar a terra fecundar o corpo, sem a pretensão de controlá-la.

O menino se aproximou do seu corpo através de visões filosóficas, mas tinha órgãos demais para entender que o corpo é uma multiplicidade; que entre o corpo e uma árvore habitavam inúmeros processos de reciprocidades, co-implicados numa dinâmica coadaptativa; que existe um ato contínuo de se fazer-estar no outro, em sua alteridade. Com essa perspectiva, poderia fazer aquele corpo enrijecido cambiar para outras perspectivas, para, com semelhantes intensidades, conhecer o outro na sua diferença corpórea.

O menino aprendera muitas coisas com as imagens dos artistas, aprendera que o corpo era obsoleto, que era apenas uma moldura de uma forma, mas que ele poderia conter outras formas, poderia praticar deformações e afetos com elementos dispersos na vegetação.

Não era um gesto fácil se compor com as novas formas – aquele corpo ainda estava pouco vulnerável aos efeitos do meio – e a medida que se inclinava para as práticas artísticas, mais se abria ao acaso, essa foi a maneira que aquele corpo cientista achava para se inventar como professor pesquisador.

Com o passar dos dias, modificações contínuas e processuais afetaram aquele corpo de maneira ininterrupta e irreversível, aquele corpo duro e estático estava um pouco mais dinâmico e coadaptativo.

Num processo de pesquisa e performance, começou a arquitetar um projeto de fazer um laboratório com o corpo, com ajuda de sua amiga que gostava de praticar as (des)ideias sobre corpo, teatro e performance. O colecionador de despropósitos pode se conectar com práticas do corpo, experimentando laboratórios de produções de outras maneiras de acontecer. Assim, instaurou-se um corpo que ramificou entre os musgos e madeira úmida. Criaram-se modos de viver e de pensar, outras formas de habitar, instaurando novas dimensões existenciais.

Os laboratórios com o corpo chegaram de forma incontrolável e nada estava planejado, não fazia parte da metodologia de pesquisa, eram aquelas situações que colocaram o pesquisador e a pesquisa num certo limite, algo inesperado que produziu inúmeras variações no corpo que agonizava alegremente pelos encontros mais inusitados.

Nesse espaço-laboratório, a natureza também poderia ser entendida como um corpo, ou melhor, um corpo em sua multiplicidade. Assim, o meio ambiente não é apenas um espaço para ser ocupado, mas um campo de processos que garante derivações, invenções e movimentos nômades, um corpo inquieto e ofegante em sua dinâmica coadaptativa, síntese de inúmeros afetos resultantes dos encontros.

E ambiente é o conjunto de condições circunstancialmente disponíveis por essas configurações para os relacionamentos entre elas se estabelecerem. Sob este ponto de vista, os processos não são desencadeados por nenhuma ação voluntária ou força exterior, pois são a própria manifestação da ação do tempo⁶⁶. (BRITTO; AHMED, 2008, s/p).

66 BRITO, Fabiana Dutra; AHMED, Alejandro. Entre[visita]: Fabiana Dutra Britto e Alejandro Ahmed. Encontros Corpocidade na Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Dança. Corpo editorial da revista [dobra]. Disponível em: http://www-corpocidade.dan.ufba.br/dobra/04_03_entrevista.htm em 03 de novembro de 2017.

Um laboratório de experimentação em meio à natureza, síntese de reciprocidade entre o corpo pesquisador e os mais inusitados elementos. Instaurou-se uma vontade de experimentar com o corpo, uma resposta afirmativa ao convite de sua amiga artista para compor um laboratório que funcionou como uma continuidade entre o corpo e a paisagem.

Um laboratório que se escreve e se inventa com o corpo. Entre corpos-gestos-grafias, o menino agora colecionava gestos estéticos com o corpo. Buscava abrir o corpo aos processos distintos e ver o que acontecia, dispor o corpo ao seu limite, mesmo que o limite do corpo seja um gesto, um desejo, uma vontade de sair da forma para inventar outros encontros em outras composições.

Encontros que experimentavam escapar das relações domesticadas e previsíveis que operam de forma reativa nos nichos ecológicos impostos ao corpo.

Deixá-lo ser afetado por sua reinvenção molecular, ao passar de sua unidade discreta de si mesmo, ao sair de sua borda, do seu limite para experimentar os deslimites e inventar novos nichos ecológicos, abertos aos processos da autopoiesis, porque "Limite não é algo que se pensa, mas que se enfrenta; e que só pensa se se enfrenta" (LAPOUJADE, 2015, p. 307).

Inventava-se no corpo uma nova potência de habitar e criar novos modos de viver e se relacionar. Buscávamos diferentes experimentos, exercitar outras maneiras de nos ligar novamente com a natureza para reconquistar as potências do corpo, de abri-lo ao que pode acontecer. Abrir para novas possibilidades de vida.

Entre deslocamentos e derivas, o menino pesquisava diversos lugares onde se poderia instaurar um intercâmbio com o corpo e seu entorno, e encontrou na floresta das "Rosas dos Ventos" uma inclinação para fazer do corpo uma ciência inútil.

O menino achou o cenário, mas ainda faltava dar certos movimentos ao corpo-ator. Mesmo com toda aquela vivência com os artistas, o menino colecionador ainda não tinha a ideia do que poderia fazer com o corpo, mesmo com inúmeras aulas de anatomia e fisiologia humana, ainda não tinha precisão do que pode um corpo. A ciência, durante anos, tratou apenas de separar o corpo em parte e endurecê-las, dissecá-lo para suas precisões científicas.

Eu não tinha formação
 Não tinha formatura
 Não tinha onde fazer cabeça
 Fazer braço, fazer corpo
 Fazer orelha, fazer nariz
 Fazer céu da boca, fazer falatório
 Fazer músculo, fazer dente
 Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas (PATROCÍNIO, 2001, s/p).

Espinosa nos ensina algo muito especial sobre o corpo em sua *Ética*, pois, segundo o filósofo, não sabemos o que pode um corpo, ainda mais, um corpo conectado e afetado por outros corpos. Para o filósofo, o corpo é multiplicidade de afetos, velocidades, processos. O corpo é um povoamento.

O menino, com sua amiga, aprendeu com os artistas que o corpo é ao mesmo tempo um espaço sagrado e profano de interação entre as práticas intensivas de experimentação com o mundo. Que o corpo não é encerrado em si, mas uma coisa que vaza por todos os lados; por todos os poros vazam afetos, transbordam às superfícies afetos dermatológicos, ósseos e musculares.

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma ou ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Enfim, um corpo humano porque pode entrar em diferentes devires de acordo com movimentos e velocidades cambiantes. (PEIXOTO JÚNIOR, 2013, p. 218).

Era uma espécie de ecologia que estava sendo criada pelo corpo, um sistema ecológico meta-estável, onde os seres eram perturbados pelo seu entorno, onde não havia mais uma descontinuidade entre o corpo e seus processos sociais, humanos e biológicos. Uma ecologia que (re)inventa o próprio "eco", que inventa a própria vida, redes de interações que produzem outras formas de vida. Ecologia autopoietica, pois permite que vidas se inventem em si mesmas.

La característica más peculiar de un sistema autopoietico es que se levanta por sus propios cordones y se constituye como distinto del medio circundante através de su propia dinámica, de tal manera que ambas cosas son inseparables. (MATURANA; VARELA, 1984, p. 28).

Redes de ação e reações se instauram numa ecologia que experimenta um laboratório a céu aberto, composições entre corpos distintos que permite que a vida se invente ela mesma. Corpo-humano, corpo-árvore, corpo-folha, corpo-lama e suas moléculas integradas fazem um corpo(estético)sistema. Tal corpo pode ser entendido como uma combinação de diferentes elementos. O corpo e a floresta como um conjunto de sistemas interdependentes não idealizados e controlados por temperatura, luminosidade e pressão, como querem os ecólogos. Contudo, um corpo que faz do ambiente e das suas condições físico-químicas sua expansão. Corpo dentro e corpo fora das mínimas condições ainda é capaz de reinventar no seu fluxo da vida.

O menino aprendeu outras lições com o corpo-floresta, que seu corpo não era feito somente de matéria orgânica, mas de acoplamentos com tudo que estava em seu entorno. O corpo se (des)conecta com seu meio, que se (des)vinculava da chuva, corpo-chuva, corpo que se (des)encostava na pedra, corpo-pedra, etc. etc.

Corpo homeostático - caem as folhas, caem os pelos, abrem-se os poros e se conecta o interno com o externo reciprocamente.

A propósito, o corpo. O que seria o corpo sem seu entorno? Nenhuma forma de vida é vivida sem seu entorno. O corpo é uma multiplicidade, é um dentro e fora, não individualizado, sempre provisório e sempre em conexão seja lá com o que for.

Corpo e floresta inventam um modo de existir próprio através do que lhes convém, mediante os processos e existências que são únicos. Toda relação entre o corpo e a floresta é uma interação dinâmica e variável e ao mesmo tempo perturbadora, no sentido de desestabilizar-se para dar origem a algo outro.

Nesse laboratório, experimentavam-se processos em que o corpo não é um objeto a ser seccionado, separado em partes para conhecer o todo, mas se experimenta conhecer o corpo na sua multiplicidade, como um feixe de forças intensivas que atravessa cada célula, tecido, órgão e estabelece relações com o meio externo em busca de pulsação.

Cada célula nesse corpo se excita por meio da vibração que acontece na relação. O corpo pulsa, num movimento de contração e expansão, afetando o entorno e ao mesmo tempo sendo por ele afetado. É o afeto que impulsiona a ação. É nesse movimento de relação e afecção com outros corpos que a vida inventa novas formas. É na indiscernibilidade entre os compostos orgânicos e inorgânicos que a vida inventa novos extratos (in)orgânicos que estruturam as malhas intercessoras e interconectoras da vida.

Então, o que seria um corpo? Talvez um contorno para as multiplicidades, sempre em vias de se desterritorializar para compor com outros corpos.

Em primeiro lugar, um corpo, por menor que possa ser, é composto por um número infinito de partículas; são as relações de movimento e descanso, de velocidades e lentidões entre as partículas, que definem um corpo, a individualidade de um corpo. (DELEUZE, 1988 p. 123 e 127).

Assim, para o filósofo, o corpo poderá ser abordado como um feixe de forças, transformador de espaço e tempo, emissor de signos e trans-semiótico. Para o menino⁶⁷ que se aproximava desses saberes contingentes e que (des)endireitava sua percepção, o corpo já apresentava outras conotações que escapavam de qualquer matéria, mas de vez em quando ocupavam formas de folhas, árvores, animais, inclusive de humanos.

Então, a jovem artista e o colecionador se fizeram corpos, ninguém sabe como isso se deu. Assim, sobre os escombros da natureza depositaram seus corpos, como embrulhos esquecidos, entre clareiras e vegetações úmidas, sobre a terra molhada, rios de lama, folhas e galhos em decomposição habitou-se por algumas horas um corpo, agora também floresta, lama, árvores e folhas, e pouco a pouco se fez paisagem – a natureza como algo estendido no corpo, uma segunda pele.

Assim, os corpos carregados pelo vento foram adentrando na paisagem através da incorporação das camadas de adubos formados de folha e lama. Aquela natureza estava deserta já tinha alguns anos, não sei dizer se era por desprezo ou abandono, ou os dois. Capins e cipós há muito tempo ocuparam os últimos vestígios de gente. Aquela paisagem estava com carências humanas, já não sabia mais se comportar diante de tanta solidão de gente. Já perto do pôr do sol, algo sussurrou ventando: “deixe, deixe meu amor, tudo vai acabar” (BARROS, 2006, s/p).

Aquela natureza estava tímida e envergonhada diante de tal despautério, ela não havia se preparado para ser um cenário erótico. Mas aos poucos se deixará envolver e lentamente tocar na nudez daqueles corpos que ainda estavam quentes. Não demorou muito tempo para que a terra começasse a despraticar as normas.

Aqueles corpos nus quiseram ficar deitados, arrumados e embrulhados naquela vegetação fria e úmida. Diferentes formas de folhas, algumas mais pontiagudas outras mais arredondadas, galhos de árvores, entre outras matérias em estado de decomposição, trataram de acolher e acomodar aquele corpo paisagem que se deitava na superfície e que insistia em habitar instaurando morada em meio aos destroços. Diante daquele gesto obscuro, a natureza deixava-se ser fecundada por aqueles corpos.

67 O menino e o colecionador de despropósitos são distintos modos de coabitar no mesmo eu. Tal qual Fernando Pessoa e Manoel de Barros apresentam diferentes heterônimos em seus poemas.

68 Fotografia de autoria do Leandro Aparecido de Jesus e do autor.

“A gente, nós, os meninos, não estávamos preparados para assistir àquela coisa estranha” (BARROS, 2006, s/p).

Ando à procura de espaço para o desenho da vida.
Em números me embaraço e perco sempre a medida.
Se penso encontrar saída, em vez de abrir um compasso,
protejo-me num abraço e gero uma despedida.
Se volto sobre meu passo, é distância perdida. (MEIRELES, 2011, p. 44).

Um corpo-floresta numa geometria subjetiva desenhado pelas partículas mais simples que compõem a vida, parte metabólico e parte físico, fluxos (in)orgânicos que transformam o espaço assim como o espaço os transforma.

Se admitimos que os relacionamentos não causam a modificação de uma coisa sobre a outra mas, sim, promovem a reorganização contínua e irreversível das suas estruturas, em aspectos e intensidades imprevisíveis, então, é possível compreender cada coisa – ou configuração – como sendo uma síntese transitória dos seus relacionamentos com as outras [...] (BRITTO, 2008, s/p).

[...] um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos, é essa capacidade para afetar e ser afetado que também define um corpo em sua individualidade. [...] Um corpo pode ser qualquer coisa; pode ser um animal, um corpo de sons, uma mente ou uma ideia; pode ser um corpus linguístico, um corpo social, uma coletividade. (DELEUZE, 1988, p. 123).

Corpos e vidas experimentadas na natureza através dos processos bio-geo-químicos que atuam sobre o corpo, na maioria das vezes imperceptíveis. Um laboratório ao céu aberto que investiga as diferentes potências relacionais entre os diferentes encontros. Essa potência relacional composta ente outros corpos somente se dá pela experiência. É preciso inventar essa condição e aprender a estar em relação, somente assim pode-se intensificar o corpo.

Corpo-espécie-fotográfico alterando a ordem bio-lógica. Espécies fotográficas que aderem como uma cola, se ligando à pele, aos pelos e poros. Aquele corpo tinha inclinação por imagens, provavelmente era um desejo de sê-las.

A fina camada de pele dava espaço a uma nova camada de imagens. A pele e seus poros permaneciam soterrados debaixo dessa nova crosta imagética que colonizava e ao mesmo tempo parasitava aquele corpo. As fotografias de natureza parasitam um corpo eremita, compondo-se como uma espécie de adorno sobre o casco principal, e, ao mesmo tempo em que o corpo era parasitado pelas imagens, era consumido pelas materialidades úmidas da mata. Cabelos, unhas, cílios, pelos repletos de lodo – lodo formado de folhas, barro e pequenos animais em sua diferença, que estabelecem propagações nos intervalos da epiderme.

Examinando atentamente o corpo, nota-se que alguns ciscos de matéria orgânica, pedregulhos, organismos úmidos, micro-organismos secos, resinas e até resíduos de animais úteis compõem como estratos a rigidez da pele, organizando os acordes daquele encontro fotográfico. Ciscos das velhas árvores adentram nos orifícios das orelhas; nas cavidades do nariz se respira o cheiro dos cipós; na boca proliferam asas e membranas de besouros mortos pelo amanhecer. Tudo é matéria, mas também é linguagem, e ao mesmo tempo é um gesto.

Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio. (RAMOS, 2008, p.6).

Com esse enlace o corpo-floresta muda, opera todo um movimento, que não o define, pois as transformações fogem do seu controle, escapam da pressão da pele e se afundam nas largas gretas borrando as linhas que contornam e definem cada membro.

Crescem sobre a epiderme corpos remanescentes de árvores, a pele como uma primeira camada para as sucessões ecológicas. A pele é a camada inicial, mas também é limite, limita e seleciona através dos poros seus afetos para experimentar com prudência as intensidades. A pele escapa aos órgãos, é quase um campo descorporificado, “não do como-um, mas do com-um, do com-junto, de toque e contágio, de extensão com o outro” (ARNCCHIARO, 2012, p. 64), que se relaciona com as camadas externas de outros corpos.

Corpos vivos vivem experiências incorpóreas pela relação com elementos distintos na paisagem, poucas coisas são mais evidentes do que essas práticas rasteiras entre diferentes corpos, práticas ecológicas que experimentam diversificar a homogeneidade.

Corpo-rocha nua exposto ao acaso dos líquens. O corpo não está livre das intempéries ou outras forças da natureza, forças essas que fragmentam o substrato pele, abrindo uma fissura, o suficiente para o surgimento e o estabelecimento de outras formas de vidas que resistem e ocupam a dureza da pele. Seres imperceptíveis que ocupam os estratos, poros, escamas e pelos produzindo nos diferentes tecidos epiteliais mudanças ao fragmentar e decompor os tecidos da pele, abrindo-a para qualquer coisa, para todo tipo de afeto. O corpo se escapa da forma para adensar nos conjuntos de forças que o constituem.

O corpo do menino buscava apropriar-se do intemperismo daqueles estratos minerais, estava interessado nos traços perturbadores e desequilibradores e através de câmbios de energia queria acessar a physis daquela divindade primordial.

Entre a pedra, a árvore e os musgos sempre há um hábito promíscuo e talvez obscuro com o corpo. Corpos remanescentes querem habitar o corpo. O que pode o corpo enquanto paisagem?

Um corpo (des)organiza-se conforme as percepções do meio, um corpo que altera suas maneiras de lidar com o meio. Corpo que insistia em ser demasiadamente humano, agora remove seu manto soberano, perdendo seus limites, ultrapassando suas formas e contornos. O corpo como uma festa, recebendo seus convidados mais ilustres.

E nesse rito-corpo-natureza celebram-se os processos de relação, simbiose entre diferentes vidas. Um corpo ao encontra-se com as árvores, galhos e folhas, é um corpo-árvore, corpo-galho, corpo-folha.

Em *O animal que logo sou*, Derrida (2002) nos ascende para refletir sobre o que é ser isso e o que é ser aquilo. O ser não pode ser outra coisa senão o ser-uns com os outros; nesse sentido, o ser e a natureza não estão separados por um limite indivisível. Não existe um corpo separado do seu meio, ele coexiste singularmente na sua diferença.

Um gesto de vir a ser torna uma exigência enquanto tal que constitui e sustenta toda natureza, que já não são folhas, galhos, árvores e humano, mas uma relação de forças. Será que ainda podemos falar de corpo, órgãos e tecidos, se tudo é sempre renovado, se tudo é multiplicidade?

Numa tentativa performática de romper os dualismos entre o metabólico e o físico, o externo e o interno, habitam-se nos laboratórios do corpo naturezas em fase de atualização, sempre se diferindo de si mesmo através das relações e conexões (im)possíveis.

My body is an image, hence a set of actions and reactions. My eye, my brain, are images, parts of my body. [...] External images act on me, transmit movement to me, and I return movement: how could images be in my consciousness since I am myself image, that is, movement? And can I even, at this level, speak of 'ego', of eye, of brain and of body? Only for simple convenience; for nothing can yet be identified in this way. It is rather a gaseous state. Me, my body, are rather a set of molecules and atoms which are constantly renewed. Can I even speak of atoms? (DELEUZE, 2001, p. 75).

Habitar um corpo-floresta, é ser povoado por uma multiplicidade, num movimento coletivo e anônimo. Um laboratório corpo-floresta que ensaia constantes performances ao afetar e se deixar afetar, levando a matéria-corpo a se deslocar e a aprender nas relações heterogêneas.

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo.

Eu era ar, espaço vazio, tempo.

E gases puro, assim, ó, espaço vazio. (PATROCINIO, 2001, s/p.).

Práticas laboratoriais com o corpo estão atravessadas de práticas que também são ecológicas e estéticas, que experimentam por meio das inúmeras imagens de arte e natureza para produzir experiências com diferentes corpos em processos de transformação. Trazemos uma poética do corpo com o corpo intensivo e expressivo que se (re)faz a cada encontro com os processos geoquímicos e biológicos da floresta.

No encontro com o corpo floresta, com o passar do tempo, o menino já tinha se aderido ao musgo e ao limo, mas ainda mantinha algumas das suas perfeições. Aquele menino tinha aderência para ser outra coisa, mas esperando que as imagens metamorfoseassem em lama, abrindo um espaço para desfazer suas camadas suberianas para atingir a imperfeição de um *Palpebre* de Giuseppe Penone⁶⁹, conectando o corpo com a terra. Compomo-nos entre imagens e escritas com seres corpos imaginários, seres performáticos que do ponto de vista da alteridade instauram novos modos éticos e estéticos que exercitam pôr em questão as dicotomias ocidentais entre sujeito e arte, natureza e cultura, mesmidade e alteridade.

Entre experimentos, performances, composições, natureza – e imagens numa biofisiologia da descomparação, o menino inclinado à cientista inventou nas imagens relações poéticas e

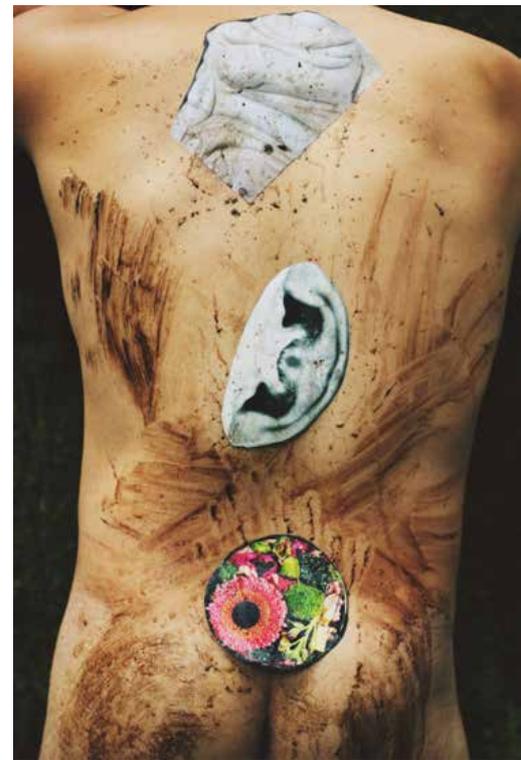


Figura 56: Corpo como laboratório, 2017. Foto de Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

⁶⁹ Disponível em: <http://www.mkgallery.org/exhibitions/giuseppe_penone/> Acesso em: 17 fev. 2018.

estéticas, colocando em suspensão as práticas e procedimentos ecológicos de registro e classificação de novas espécies, dando lugar a invenção de outro mundo possível. Nesse encontro inter-reinos, essas práticas de fazer ciência acessam diferentes tensões entre cultura e natureza para engendrar outras configurações com a vida. Quem sabe assim os pingos da chuva possam causar alguns borrões ou até mesmo macerar os contornos precisos, sólidos, que separam vida e arte, arte e ciência. Que chova muito nesse corpo floresta, e com ventos fortes, para fragmentar e dilacerar toda ausência do sensível. Que após a chuva venham os mais estranhos insetos para mastigar os restos da robusta e enrijecida crosta formada pela ausência de contágio e pelo esvaziamento de ferramentas que movimentam o pensar, para que seja possível fazer brotar do corpo-floresta forças anárquicas, abertas e imprevisíveis e insustentáveis.



57



58



59

Figura 57: série Corpo como Laboratório. Antonio Silva, 2017

Foto: Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 58: série Corpo como Laboratório, 2017.

Foto: Leandro Jesus e do autor. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 59: série Corpo como laboratório, 2017.

Foto de Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.

Laboratório entre a Terra e o Cosmo

Antes de começar a ler este capítulo, por favor, vá lá fora e encontre uma pedra grande, embora não tão grande que não possa ser facilmente levantada e transportada para um local coberto. Traga-a, e a mergulhe em um balde de água ou debaixo de uma torneira aberta. Então a coloque diante de você em sua mesa – talvez em uma bandeja ou prato de modo a não estragar a sua mesa de trabalho. Dê uma boa olhada nela. Se você gostar, você pode olhar para ela de novo de vez em quando, enquanto você lê o capítulo.

(INGOLD, 2015 p. 49).

I Protocolo Mineral

Nos seixos, nos estratos da terra habita uma cosmologia repleta de linhas que fazem movimentos circulares em forma de mandala. As linhas são *negre* e *vermell*⁷⁰, são galáxias e via lácteas, sangue, terra e pó, origem, princípio e fim de tudo. Do micro à macro a *Potencia de 10*⁷¹. As linhas costuram vidas, formam vidas em sua relação, contaminando os extratos orgânicos por camadas inorgânicas que escapam da representação e da organização. Linhas inorgânicas passando pelas coisas da terra, eliminando os modelos orgânicos em direção ao caos-cosmo.

Terra que é superfície, muitas vezes plana, quer “dilatarse, descentrar, expandir conectar a um plano mais amplo, infinitamente mais amplo, fazer passar o sopro do cosmos através dele”. (MONTEBELLO, 2017, p. 1, tradução nossa).

O cosmo é a própria amplitude repleta de nebulosas que ameaça engolir os extratos molares. O cosmo circula por meio de suas nebulosas, centrifuga os limites naturais através dos seus universos espirais.

Linhas que conectam a terra ao cosmo, não se fixam para conectar a planos mais amplos e se de alguma maneira deixam traços, estes são indiscerníveis e imperceptíveis. Traçam relações entre diferentes formas de vida, zigzagueando pelas lacunas entre uma coisa e outra. São linhas que unem toda essa multiplicidade de vida, porque toda vida é um novelo de linhas, em suas camadas de linhas negras e vermelhas, somos terra, sangue e universo/cosmo.

Linhas que deixam caminhos que só podem ser experienciados, nunca interpretados e nem descritos, “simples gestos”. Linhas que se misturam com a paisagem, invadem os corpos e, sem pedir passagem, entram pela fresta, são perspicazes e incapturáveis.

Tim Ingold (2007) sugere que a vida não é um confinamento no interior de pontos, ela deriva ao longo das linhas, e que o mundo não foi preparado para ser ocupado pela vida e tão pouco deixou pistas ou determinações para que a vida as seguisse. Se existem caminhos, eles foram inventados, são os próprios fios a partir dos quais o mundo vivo é tecido.

Por mais estranho que possa parecer, durante muito tempo, as ciências naturais conceberam a vida como um imenso canal de pontos fragmentados em sua origem contínua que lhe dá certo movimento, que apenas se conectam em alguns galhos e ramos da genealogia. Assim, a origem da vida feita de alguns pontos com inúmeras interrupções que levam a entender o surgimento de novas espécies, muitas vezes, como uma secção ou cruzamento desses pontos.

No artigo “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, Tim Ingold (2012) se contrapõe de certa forma ao pensamento das ciências naturais: “entendo por vida enquanto capacidade geradora do campo englobante de relações dentro do qual as formas surgem e são mantidas no lugar” (INGOLD, 2012, p. 27). Em outro texto, ele também propõe o conceito de malhas (*meshwork*), emaranhados de linhas de vida, crescimento e movimento onde a vida se faz, “a rede da vida’ é precisamente isso: não é uma rede de pontos conectados, mas uma malha de linhas entrelaçadas” (INGOLD, 2015, p. 63).

Longe de qualquer metáfora, cada coisa (animal, vegetal, mineral etc.) não pode ser entendida como limitada ao seu meio ambiente, mas como uma malha da vida. Cada uma dessas coisas são feixes de vidas que não se conectam por pontos, mas que passam entre.

Uma pedra enquanto pedra não é um ser, mas um estar sendo, ou melhor, uma “coisa”; uma coisa enquanto coisa é constituída de materiais. “Por materiais refiro-me as coisas de que são feitas” (INGOLD, 2015, p. 50). Uma coisa sempre é um estágio, um movimento, uma relação. “El individuo es realidad de una relación constituyente, no interioridad de un término constituido.” (SIMONDON, 2015, p. 61).

Algo somente existe “vivo” se ele se relaciona (a relação como um afeto, uma troca constante de fluxos entre o mundo físico e ou o mundo químico e biológico, do qual todas as formas de vida podem participar), isso talvez permita dizer, sem nenhuma arrogância ou nenhuma tentativa de bulir com os conceitos da biologia, que uma pedra somente é viva se ela está em relação. O mesmo podemos dizer das árvores, dos pássaros, das formigas e dos humanos.

70 Traduzindo do catalão *negre* e *vermell*, preto e vermelho em português.

71 Aqui fazemos referência à obra de Marcelo Moscheta, *Potência de 10*.

Longe de serem a coisa inanimada tipicamente imaginada pelo pensamento moderno, materiais, neste sentido original, são componentes ativos de um mundo-em-formação. Onde quer que a vida esteja acontecendo, eles estão incansavelmente em movimento – fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando. A existência de todos os organismos vivos é apanhada neste incessante intercâmbio respiratório e metabólico entre suas substâncias corporais e os fluxos do meio. Sem isso eles não poderiam sobreviver. (INGOLD, 2015, p. 63).

A vida em sua relação com as diferentes materialidades orgânicas e inorgânicas inventa linhas e superfícies que ocupam a terra e o cosmo.

A terra na sua superfície plana também é rocha, areia, água, animais e vegetação. Terra que não está nua, mas envolta por nuvens. Terra, camada da litosfera totalmente irregular. É nessas formas que habita a diversidade. Terra é matéria que dá origem à vida, e também é alimento e moradia. Terra “por mais distante. O errante navegante”.

Terra-rocha matriz que se faz solo através do desgaste erosivo, espécie de afeto litosférico incessante e, silenciosamente, moléculas-pedras deslizam entre outras sem ser percebidas. É através das micro e macro tensões que surgem as pedras, e em sua prodigiosa vida metamórfica geram toda vida existente sobre a Terra.

Processos múltiplos acontecem em cada camada da Terra, desde a (des)constituição, (des)codificação, (des)solução e (des)feixes de informações. Todas as formas de vida na Terra são parte de um cosmo, este sendo a soma organizada de átomos, moléculas, e que na microforma, nas microrrelações, as diferenças entre os compostos Terra e cosmo se anulam, dissolvendo as uniformidades das fronteiras do corpo para habitar na relação. Onde o que define vivo ou não vivo é puramente sua capacidade de relação. “Cada molécula interviene al nível del futuro individuo, y entra si en comunicaci3n interactiva con el orden de magnitud superior al individuo.”(SIMONDON, 2015, p. 30).

A pedra seria um indivíduo pronto e acabado ou seria uma fase, um devir-pedra? Se entendermos que a pedra é uma das fases do ser, então vemos que ela não está sozinha, isolada; ela, a pedra, é parte de todo um sistema complexo, ou melhor, uma malha de linhas. Assim, apostamos nas simbioses, nas malhas, para além das intersecções, interconectores entre diferentes coisas.

Para Ingold (2007), a vida não está isolada em si mesma, inserida no interior de pontos como pensam os evolucionistas, mas é um eterno vir a ser, numa dinâmica da imanência.

Explorar, assim como fazem Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (1997), os lugares de indeterminação e de indiscernibilidade entre os diferentes elementos, onde animal, vegetal e mineral tornam-se indiscerníveis.

Las divisiones más frecuentes que Deleuze busca entre esteticistas y artistas corresponden a la distinción entre representaci3n humana orgánica y cosmos inorgánico, vida inorgánica. No para separarlos radicalmente, sino para que uno penetre al otro, eleve al otro, aspire al otro. (MONTEBELLO, 2017, p. 2).

Tramas espaciais que movimentam a vida são linhas anímicas e inorgânicas que deslizam entre as moléculas sem ser percebidas, arranjam e criam outras existências, as linhas conectam distintas coisas orgânicas e inorgânicas por meio da relação.

Todos os devires criam outras existências, que passam por baixo dos estratos molares. “O imperceptível é o fim imanente do devir, sua fórmula cósmica.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 76).

Linhas se produzem com a vida mutuamente, e traçam o caminho de um viajante, ele mesmo emaranhado de linhas. A vida está relacionada aos processos e se faz ao longo das relações entre vidas distintas.

Um rio.

O rio enquanto rio é constituído de água, uma camada de areia, que pode ser argila, uma vegetação no seu entorno e quase sempre peixes, algas e outras formas de vida. O que seria o rio se faltasse um desses elementos? Imagine um rio sem água. Ainda seria um rio? Talvez fosse melhor chamar de um vale, de uma fenda ou até mesmo um buraco. Nem dá para imaginar um rio sem a sua camada submersa de terra e se tirarmos toda a vegetação, a água do rio some, ele assoreia. E se faltarem os microrganismos e outras formas de vida? O que acontece com o rio? Aos poucos vai-se acabando o oxigênio e vira um pântano. O rio só existe como tal sendo rio-água-terra-peixe-vegetação-etc. Assim, o rio se faz vivo em sua relação como sistema aberto num fluxo de trocas constantes. O rio tão pouco poderia ser formado por trechos de água ou pontilhados de matéria orgânica ou fragmentos de areia ou pedaços de vegetação. O rio é um todo, é toda uma malha da vida que corre em seu curso e que se reinventa a cada momento.

O mesmo vale para a aranha e sua teia. “Mas a teia, como explica a aranha, não é realmente uma rede nesse sentido. Suas linhas não se conectam; ao contrário, elas são linhas ao longo das quais ela percebe e age. Para a aranha elas são de fato linhas da vida.” (INGOLD, 2015, p. 113).

A teia e a aranha participam de uma interação de forças interdependentes que coevoluem. Toda vida passa por esse campo de força, que é a própria relação entre coisas distintas. O que permite dizer que tanto a teia como a aranha são formas vivas, são as relações estabelecidas, que são ao mesmo tempo processos de desenvolvimento ontogenético entre os diferentes seres, que se faz através do duplo encaixe, do acoplamento aranha-teia, peixe-rio etc.

II. Protocolo cosmo e Terra: sobre as descobertas

Trata-se de um episódio que tenta descrever a junção entre o cosmo e a Terra.

Conheci um menino que gostava de andar por mundos distantes, era sempre arrastado por lugares com pedras, folhas e musgos.

Carregava no seu bolso uma coleção de imagens de artistas de naturezas, eram quase 100, e algumas pedras de diferentes tamanhos, eram mais que 10. E para cada 10 pedras ele tinha um par de imagens. Ao caminhar em meio aos monturos, ele percebia que vazavam fios de lã de seu bolso, que alternavam entre o vermelho e o preto. Depois, mais tarde, entendeu que aqueles fios conectavam o menino ao cosmo e à Terra.

O menino tinha hábitos terrestres próximos a um cosmonauta. Ele já era um infranauta⁷².

Aquela coleção de pedras não fazia mais do que pesar em seu bolso, elas estavam ali satisfeitas por terem sido abandonadas, não tinham mais serventia para o homem, eram “patrimônios inúteis de humanidade. Ganharam privilégio do abandono.” (BARROS, 2010, p. 410).

O menino infranauta tinha pretensões de espalhar aquelas pedras e imagens por todo canto; queria compor uma mandala, tal qual os povos ancestrais e os artistas da *land* arte faziam. Essa iniciação nas formas circulares era um traço antigo, o menino acostumara o olhar para as coisas em espirais. Por exemplo: as formigas dão rodopios em espiral quando uma gota de chuva obstrui seu caminho.

Aquele menino, através de conhecimentos ancestrais, resolveu construir uma máquina que ligasse o cosmo à Terra através de elementos naturais. Através desse “aparelho de ser inútil”, se poderia ver toda a Via Láctea por dentro de uma pedra – olha que era somente uma pedra!

– E alguém com conhecimento científico gritou: olha, isso não é uma Rocha⁷³?

Poderia ver como o caminho da Via Láctea se formava por espirais de minerais. Que a vida reproduzia essas formas: era um jeito elegante de ser. Até mesmo quando se vai desenrolando um novelo de lã, há um movimento em espiral

Através da relação entre as lãs e as pedras, o menino podia acessar o cosmo e ver o mundo “como a pequena rã vê a manhã de dentro de uma pedra” (BARROS, 2010, p. 124).

Aquele menino, de longe, parecia um cientista, mas de perto tinha um lado torto de artista, não sei se era algo adquirido ou um defeito de nascença, mas tinha essa habilidade de desinventar ciências e um gosto especial por mandalas, tipo aquelas de Andy Goldsworthy, Richard Long, Chris Drury, Spencer Byles, Bené Fonteles etc. Por onde ele passava, deixava um experimento, como se cada lugar pudesse ser uma espécie de laboratório.

Um desses laboratórios inventados se deu na Espanha, mais precisamente em Lleida, na Catalunha, quando o menino conheceu a senhora das pedagogias infraordinárias⁷⁴. Tal como o menino, aquela senhora tinha hábitos estranhos e em sua bolsa carregava uma coleção de imagens nada abstrusas e alguns brócolis romanescos. Tinha o costume de costurar linhas e palavras em torno desses brócolis, ela admirava a geometria dessas coisas. Inventava conexões impróprias com a arte, criava entre a arte e a educação um “espaço híbrido”⁷⁵. Além de colecionar imagens, ela inventava uma maneira atravessada de se comunicar por meio de mapas conceituais: qualquer coisa apresentada à dona infraordinária virava um diagrama.

A senhora dos conceitos infraordinários propôs para o menino inclinado às ciências que arrastasse o infraordinário para dentro dos seus laboratórios; não era algo complicado, pois o infraordinário sempre esteve no interior de suas práticas com ciência.

O menino passou horas acordado pensando no tal do infraordinário e resolveu escrever uma carta ao escritor Georges Perec.

72 Infranauta. Criamos esse termo para expressar a relação entre o cosmonauta e o infraordinário.

73 Para a geografia clássica, o termo pedra é informal, o correto seria rocha.

74 Infraordinário. Conceito do escritor francês Georges Perec presente em seu livro póstumo *L'Infra-ordinaire*.

75 Grupo investigativo coordenado por Glòria Jové na Universidade de Lleida na Espanha, que se interessa em pesquisar o aporte da arte contemporânea para o desenvolvimento do currículo escolar. Para maiores informações consulte o site: http://www.espaihibrid.udl.cat/?page_id=20.

Colecionador de despropósitos.
 Província: Lérida
 Carrer Roure, 2, Província de Lérida, Espanha -ES

Ao Sr. Geoges Perec
 Rua Bellevile, 50 – Paris

Quinta-feira 10 de outubro 2017, dia ensolarado, próximo das 11 horas.
 Rua larga, poucas casas ao redor, ouço o silêncio até dos pássaros. Prédio I, piso 4, apartamento 406.
 Apartamento arejado, compacto, mobiliário novo, mesas, sofá, fogão elétrico e uma pia. Na mesa, um computador, uma garrafa d'água e alguns livros e na parede inúmeras imagens de artistas dispostas em um mural. Um arquivo de imagens separadas por categorias: naturezas e seus artificialismos, simbioses e parasitismos, carne, vísceras e performances, efemeridade da terra e metamorfoses animais.

Inicia-se a carta:

Saudações querido Georges Perec,

Estou residindo há pouco mais de um mês aqui na Espanha, mais precisamente em Lleida, na Espanha, ou melhor, Catalunha, como preferem os moradores daqui. Hoje o dia amanheceu ensolarado, mas o frio lentamente começa a romper a camada quente do ar, já estamos muito próximos do inverno, as folhas de diferentes cores ocupam as ruas e as últimas, as mais resistentes, ameaçam cair.

A estada aqui na Espanha tem sido ótima, estou aprendendo muitas coisas e conhecendo lugares que eu nunca pensei em visitar. O que mais me impressiona é que até agora não vi nenhuma lagartixa, mas conheci inúmeros caracóis trepados nos abstratos dos arbustos. Nem hesitei e colecionei. Tenho um hábito de colecionar coisas: imagens, insetos, palavras e lugares. Coloco tudo dentro de um saco. Até colecionei uma imagem bem grande de uma usina nuclear, essa imagem era uma coisa bestial, um grande monstro que ameaça devorar tudo.

"O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto

Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.

Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante do que uma Usina Nuclear.

As coisas que não têm dimensões são muito importantes". (BARROS, 2002, p. 55).

Em minhas andanças pela Espanha, ouvi muito sobre seus presságios fotográficos, em que buscava nas fotografias de sua infância narrar uma memória do bairro e da rua onde morava e que não queria ver apagada com a reurbanização parisiense.

Não faz muitos dias que fui atravessado de fora para dentro por uma senhora muito animada que carregava algumas imagens, costuradas pelo conceito do extraordinário, numa bolsa feita de brócolis romanescos. A Dona extraordinário me ensinou a olhar com mais atenção para as coisas ínfimas. Comecei a perceber que as folhas tinham mais aderência para o chão do que para as calçadas.

"Mas aprendera coisas di-menor com a natureza. Aprendeu que as folhas das árvores servem para nos ensinar a cair sem alardes". (BARROS, 2006, s/p).

E andando distraído pelas ruas de Lleida, como quem não prestava atenção em nada, me deparei com uma sequência de flores de lavanda dispostas nas varandas dos edifícios antigos. Aquelas lavandas sempre ali, eu nunca as percebi, e comecei a observar em cada prédio as cores e os formatos das varandas e portas daquela estreita rua. Foi então que começaram a brotar nos becos mais ertos algumas flores em forma de sino com belíssimos tons azuis, e aquilo já era o extraordinário botando poesia em mim.

Entre varandas, lavandas e flores com boca de sino, as memórias e os lugares das ruas começaram a ser habitadas em mim. Aquela rua narrava em mim memórias íntimas que eu não havia vivido, mas deixavam um pequeno gesto que abraçava o tempo, rompendo a rotina sistemática que impede a curiosidade de perceber e decifrar o cotidiano.

"Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras são apenas o que são." (CALVINO, 1990, p. 17).

Atravessado pelo pequeno gesto do extraordinário, a prática de escrita se fazia corpo, e sendo corpo atravessava os lugares esquecidos da cidade, registrando delicadamente as bordas, texturas, cores e sensações que cruzam uma pequena rua, trazendo para a escrita as geografias ocultas ao olho humano. Nesse gesto, nada passava despercebido, tudo na cidade estava vivo e tinha algo a dizer.

Nos seus textos, as frestas existentes nas janelas e nas portas, nos ladrilhos e nas calçadas afloram escritas. Lugares que, por mais triviais e fragmentários, são ao mesmo tempo cenário e personagens que permitem reinventar aquele pedaço de cidade. A cidade como interlocutora de suas frágeis memórias congeladas e materializadas nas fotografias.

As cidades, além de ruas, praças, edifícios, janelas, portas, praças, tinham museus. E eu tinha preferência pelas janelas e pelos museus, talvez porque aprendi com Malraux que o Museu era algo imaginário, daí seu caráter de aventura.

Apesar de criado no mato, eu tinha um gosto primitivo por museus, gostava mais dos museus de arte

contemporânea, gostava de olhar minuciosamente para as obras de Alexis Rockman, Thiago Rocha Pitta, Marcelo Moscheta, Bené Fonteles, Rodrigo Braga, Cildo Meireles, Gina Pane, entre outros artistas. Esses e outros artistas diziam algo sobre a minha prática pedagógica, diziam algo sobre corpo, paisagem, espiritualidade, natureza e cultura e ciência, e de certa maneira me convidavam a experimentar com suas imagens, em lugares diversos, alguns pensamentos e escritas.

O extraordinário funcionava em mim como uma espécie de convite para visitar essas obras e perceber os fluxos visíveis e invisíveis que assinalam cada proposta apresentada.

Nas leituras de seus textos, vou resgatando minhas memórias fósseis e inventando formas de o extraordinário povoar meus registros de artistas, que de modo desprezioso faz reinventar as minhas próprias arqueologias das práticas pedagógicas. Vou inventando e testando minha própria antropologia da escória, que ao escrever sobre os artistas e suas práticas, estou falando de mim mesmo, pois aquilo que procuro nos outros está pilhado de mim mesmo.

Estou muito interessado no conceito do extraordinário. Aliás, estou cada vez mais entusiasmado com ele. Eu, que estava acostumado a congregiar coisas ordinárias, vi que o extraordinário carrega uma vocação para explorar o indiscernível das coisas. Que ele abria a percepção para as coisas anômalas, que a aspereza e a rugosidade das pedras era uma verdadeira primazia para alguém que se diz poeta ou um bocó. Não sei se esse gosto pelo extraordinário era de nascença ou era uma disfunção que adquiri na Espanha.

Encerro essa carta sentindo o vento sussurrar anunciando o inverno que tarda a chegar e com a sensação de que poderia passar horas escrevendo sobre as relações entre escrita, imagem, naturezas, arte e o extraordinário.

Salutations

Antonio



Figura 60: Figura: "Sem título"⁷⁶.
Antonio Silva, 2017. Arquivo pessoal.

⁷⁶ Foto tirada pelo autor em novembro de 2017 durante as andanças pela Catalunha, na Espanha.

Para Georges Perec (2010, p. 9), o extraordinário é “aquilo que em geral não se nota, o que não tem importância: o que acontece quando nada acontece, a não ser o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens”.

Desde o princípio, percebi que tinha algo de “ínfimo” nesse tal de extraordinário. Esse novo aparelho de ser inútil não era nenhuma novidade, mas agregava outra poética. Vi que se ciscasse o infra no ordinário iria acabar encontrando o ínfimo.

Então não era tão complicado se alinhar com esse novo conceito, pois esse apresentava a precariedade nas coisas menos complexas. Eu estava acostumado com a precariedade das coisas, estava habituado com o desimportante e com o quase nada.

Sem perceber, estava em busca do extraordinário das práticas de laboratório, que estava escondido nos menores erlenmeyers e aparecia bem de leve quando escapava de qualquer reprodução mimética do visível, quando o jovem cientista trazia algumas imagens de artistas para trabalhar em seus tubos de ensaio ou quando existia uma pequena pitada de humor no laboratório, fazendo o menino cientista sorrir.

Resta, evidentemente, compreender os tipos de acontecimentos que, para os cientistas, criam um precedente, e compreendê-los de modo que nos permitam acompanhar a construção das ciências sem ratificá-la nem denunciá-la, apreciar o envolvimento e a paixão dos cientistas sem perder a possibilidade de rir. Com humor ou ironia, conforme o modo como eles próprios se situam no interior da tradição científica: conforme inventem os meios pra prolongá-la ou procurem sua chancela para desqualificar os obstáculos interpostos ao seu prolongamento. (STENGERS, 2002, p. 88).

O sujeito do extraordinário era um transgressor, na mata, no laboratório, nas salas de zoologia, na galeria de arte, nos museus: sempre dava conta de encontrar uma maneira de transver o mundo.

Essa era uma prática de exercitar inúmeras maneiras de ver o mesmo objeto e de imaginá-lo de outra forma, como nunca tinha visto antes. Buscar novas formas de olhar o mundo e experienciá-lo.

90

Repetir repetir

– até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo. (BARROS, 1993, p. 11).

O extraordinário é um conceito que assegura que algumas existências possam proliferar, além disso, permite criar máquinas de ampliar coisas imperceptíveis e encontrar vidas complexas nas formas e processos mais simples.

Uma prática do extraordinário é atravessada do cotidiano que desvenda os fragmentos da vida e de si. Uma escrita clandestina que inventa um mundo rico de histórias e seus inimagináveis possíveis.

O conceito estava ali depositado na praça de Belleville, servia para poste, tacho e pedra. O menino capturou o extraordinário para si, como se coubesse dentro dele. Aquele conceito serviria para pedras, tal qual a lagartixa serve para o sol, e talvez o conceito ajudasse o menino a conectar a Terra com o cosmo.

O menino lembrou que aquelas pedras que habitam seu bolso poderiam propagar o cosmo. Se a pedra quisesse poderia ser qualquer coisa, em seus interstícios poderia abrigar conchas e dar vazão aos musgos. Nesse estágio de ser outro, a pedra geologicamente se preparava. Algumas pedras usavam trajes de lodo como se fossem para uma festa, outras, as mais vaidosas, preferiam ficar em casa, empoeiradas. Tinha aquelas apressadinhas que ficavam se esfregando no vento e havia algumas menos preocupadas que esperavam tranquilamente o tempo formar texturas, mas todas elas se metamorfoseavam continuamente.

As coisas também queriam ser pedras, e se aglutinavam em camadas, umas sobre as outras. Havia inúmeros privilégios em ser pedra:

- a) ser arrastada pelas águas e ocupar a borda dos rios.
- b) poder ser perfurada em um só golpe pelos artesãos.
- c) estar disposto ao sol durante o dia para que o anoitecer faça parte de sua beleza.
- d) ter conhecimentos minerais do pré-cambriano empilhadas uma sobre a outra.
- e) virar uma constelação no universo de Chiharu Shiota.

O menino tinha um presságio que todas as formas de vida já habitaram nos cascos de uma montanha, que a origem provável da vida estava nas pedras, que durante muito tempo, ao rolar pelos vales e campos elas foram adquirindo diferentes formas animais, vegetais, minerais, etc.

77 Procuramos não fazer distinção entre pedra e rocha, entende-se aqui como sinônimos.

Quando a vida mestra do ser
por primeiro irrompeu
já existiam as pedras;
de todas as coisas
entre o céu e a terra
são alturas dos montes
as mais duradoras;
elas atravessam incólumes:
vento e geada
trovão e fogo
frio e calor
na órbita do universo
em permanente tranquilidade. (Milenar manuscrito chinês).

“Conta a mito-poética dos indígenas Karajá/TO que seu sapo cósmico e criador cagou uma grande pedra no espaço e ela se transformou num paraíso para ser habitado por todos os indígenas da Terra”. (BENÉ FONTELES apud WUNDER; ROMAGUERA, 2017, s/p).

Essa era a gênese comum de todas as formas de vida na Terra, que a teoria de Darwin não tinha argumentos suficientes para sustentar tal aclaração, pois o rolar, sedimentar, cristalizar e erodir das pedras tinha certa a-evolução. Além do evolucionismo e das inúmeras teorias indígenas, existiam outras que experimentavam explicar o início de tudo.

“Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou”. (LISPECTOR, 1998, p. 11).

As pedras se empenhavam em se atualizar, era um esforço-vento, esforço-água que rompia seus veios e formavam seixos.

Não é somente por delicadeza, mas pela força do afeto que as linhas e veios da rocha são formados, ao longo de muitos anos, pela passagem da água e pelos ruídos na crepitação com o solo. Diante desses e de outros afetos, já poderia perceber suas metamorfoses mais originais. Aqueles minerais tinham vidas inorgânicas imanentes, carregavam singularidades capazes de se atualizar em qualquer coisa. Veja só uma casa, do que ela é constituída se não de pedras? E um animal? E um vegetal? O que é um organismo? Uma atualização mineral.

“Não há realmente manifestação da vida que não contenha em estado rudimentar, ou latente, ou virtual, as características essenciais da maior parte das outras manifestações.” (BERGSON, 2005, p. 116).

As linhas que geram a vida são entrelaçados divergentes em uma série de ramificações que mudam de natureza a cada bifurcação realizada.

Para Deleuze (1999), a vida é compreendida como um processo de diferenciação e atualização, em que o virtual seria o disparador de seu próprio movimento, que se dá por meio da diferenciação em séries de ramificações e divergências. “Tudo se passa como se a Vida se confundisse com o próprio movimento da diferenciação em séries ramificadas” (DELEUZE, 1999, p. 76).

Toda diferenciação molecular e celular é uma necessidade de relação, é por meio das tensões dadas ao encontro com o outro diferente/divergente que acontecem as ramificações, e “cada ramo [...] dá testemunho de sua origem indivisa”. (DELEUZE, 1999, p. 76)

Em cada fluido magmático a vida pulsa num movimento de retração e distensão ramificando entre a fixação de carbono e nitrogênio e entre o acúmulo e a remodelagem do silício. Todas as formas de vida são complexas e no seu maior grau de evolução, mesmo as formas com traços e estratos, que parecem ser mais primitivos, são todas atuais. A vida é o processo auto-poético de diferenciação ou atualização do virtual.

Precisamente, a Duração chama-se vida quando aparece nesse movimento. Por que a diferenciação é uma ‘atualização’? É que ela supõe uma unidade, uma totalidade primordial virtual, que se dissocia segundo linhas de diferenciação, mas que, em cada linha, dá ainda testemunho de sua unidade e totalidade subsistentes. (DELEUZE, 1999, p. 76).

Para Maturana (2001), os seres vivos têm uma relação direta com o meio, havendo uma mudança estrutural contínua nos dois corpos. Contudo, o meio não determina essa alteração, um não se sobrepõe ao outro, pelo contrário, ambos participam da transformação do outro, num processo de mútua relação e congruência entre si. A natureza como lócus de forças intempestivas nas suas relações infraordinárias num eterno vir-a-ser dos seres vivos.

Cada grão de areia tem desde sua gênese o mais leve traço de espontaneidade para se diferenciar. O menino não precisou estudar Biologia para saber que a diferença entre a pérola e o grão de areia está somente na forma de relação que foi criada.

A ostra abre, ela precisa respirar, daí o grão de areia entra por espontaneidade, ele se arrisca. O pequeno molusco não reconhece aquela forma de vida como sendo sua, mas também não o expulsa para fora de si, pelo contrário, o grão é absorvido e envolto com algo que lhe dá certo parentesco (nácar). Nessa relação cria-se outra vida, a pérola.

No puro gesto de cooperação entre corpos distintos, tal qual uma endossimbiose entre bactérias e mitocôndrias, a vida se lança ao incessante risco de se reinventar.

O filósofo Gilbert Simondon (2015) diz que a matéria viva está muito longe de ser estática, cega ou passiva, versa-se, ao contrário, de um veículo de energia informada. Todos os seres vivos são manifestações da mesma energia, em diferentes concentrações, formas e movimentos. Os minerais produzem uma forma de energia física diferente dos outros seres vivos cuja forma é metabólica. Contudo, a vida somente existe através da troca dessas formas energéticas. Na relação direta de respeito às novas formas e juntamente com as trocas energéticas entre si é que a vida se inventa na autorregulação de formas.

Cada pedra obedece a uma gênese, uma espécie de individualidade, que ao mesmo tempo não é a sua única especificidade. De acordo com Simondon (2008), não podemos restringir os objetos técnicos por seu pertencimento a uma espécie de técnica, não é porque uma pedra é utilizada como machado ou como alicerce de uma casa que a restringimos a esse uso prático.

“Uma pedra é, na verdade, tanto um amontoado de matéria que pode ser analisado pelas suas propriedades físicas quanto um objeto cuja significância é extraída de sua incorporação no contexto das questões humanas.” (INGOLD, 2015, p. 67).

Imagine quantos processos e ou componentes uma rocha⁷⁷ deu origem ou faz parte. A rocha reúne estruturas e funcionamentos heterogêneos. Portanto uma única rocha, por exemplo, é capaz de agregar uma multiplicidade de derivações em diferentes coisas.

“O uso reúne estruturas e funcionamentos heterogêneos sob gêneros e espécies que tiram sua significação da relação entre esse funcionamento e outro funcionamento, aquele do ser humano na ação”. (SIMONDON, 2008, p. 19).

Na realidade, o menino aprendeu mais com os filósofos e artistas do que com os cientistas sobre a origem da vida, aprendeu que as pedras sofrem um ritual de passagem do virtual para o atual e que ao longo do tempo elas se diferenciam em outras coisas.

El individuo de lo que es extrínseco; está asociado a él, es su medio asociado. El individuo, por sus condiciones energéticas de existencia, no está solamente en el interior de sus propios límites; también se constituye en límite de sí mismo y existe en el límite de sí mismo. (SIMONDON, 2015, p. 60).

Esse processo de atualização mineral dava origem à terra, à argila, às folhas etc. A pedra sendo argila, não deixava de ser pedra, era apenas outra forma de percebê-la. O ser-pedra não deixava de ter sua existência ao atualizar-se, mas ela, a pedra, diferenciava a si mesma nesse processo de individuação na experiência de ser outro.

“La individuación que es la vida es concebida como descubrimiento, en una situación conflictiva, de una nueva axiomática que se incorpora y se unifica en un sistema que contiene en el individuo todos los elementos de esa situación.” (SIMONDON, 2015, p. 17).

Nesse sentido, “[...] as verdadeiras e profundas causas de divisão eram aquelas que a vida carregava em si. Pois a vida é tendência e a essência de uma tendência é desenvolver-se na forma de feixe, criando, pelo simples fato de seu crescimento, direções divergentes entre as quais seu elã irá repartir-se.” (BERGSON, 2005, p. 109).

Uma prática mineral é um exercício de um longo tempo. Durante muitos bilhões de anos a vida ficou brotando e se dividindo das pedras. No feixe cósmico indiscernível, imperceptível dos meteoros, nos fluxos geoquímicos dos coacervados tudo é uma variação inorgânica que perdura ao longo da vida.

“Esta vida inorgânica, expresiva, polimorfa, asinificante, no es separable de la pregunta por el tempo” (MONTEBELLO, 2017, p. 5).

Era um exercício de espera e de muito acontecimento. Acessar a memória e os registros fósseis das pedras era também uma prática pedagógica. Prática essa que fez com que o menino criasse um laboratório que funcionasse como um dispositivo onde as pessoas poderiam aprender mais sobre os processos intensivos da vida.

Esse gesto do menino de criar um laboratório com aquilo de que dispunha no bolso não tinha nenhuma pretensão revolucionária. De alguma maneira tinha implícito algo quase imperceptível capaz de modificar sua prática. Um gesto que é uma forma de aprendizado que somente se dá na coletividade, pois sempre havia algo ou alguma pessoa que arrastava o menino para dentro dos laboratórios. Ocupar os espaços da ciência com práticas nada convencionais era

arrastar as práticas de experimentação da ciência a um certo limite. Pequenos gestos ainda não totalmente construídos trazem de certa forma um deslimite para ciência.

Para Manning (2016), os “*Minor gesture*” ou “simples gestos” (tradução minha) são tendências minoritárias, forças microativas envergadas para abrir novas perspectivas e modos de percepção daquilo que é diferente de si mesmo.

“Bringing thought into contact with its limit this way is a minor gesture. It is a minor gesture in that it activates a tendency already in germ and emboldens it toward the altering of what that tendency can do” (MANNING, 2016, s/p).

Para ela, um pequeno gesto que opera um modo singular de existência são forças dos desvios que orientam os aspectos artísticos, são operações transversais onde o humano não dá conta. Esse gesto é um ato político. É preciso criar um tom, uma cor, uma atmosfera de condições (tudo isso já é um afeto) para novos modos de narração e escrita.

O simples gesto pode ser algo muito próximo ao *inframince*, conceito trazido por Duchamp e estudado pela autora, “o mais ínfimo dos intervalos, ou a mínima das diferenças” (DUCHAMP apud MANNING, 2002, p. 22). O *inframince* é um gesto que não pode ser descrito como tal – “dele só é possível dar exemplos” (DUCHAMP apud MANNING, 2002, p. 22).

O *inframince* ou *simples gesto* passa por nós tão rápido que é preciso ter sensibilidade para sentir sua presença. O pequeno gesto valoriza o mínimo evento. É ele que faz a experiência de algo vivido como algo singular, é aquilo que produz uma diferença no acontecimento, mas não pode ser representado. O “simples gesto” é algo apenas para ser vivido e ou sentido.

Um gesto menor é um elemento indeterminado, não algo rigoroso, mas tendências minoritárias. “The minor invents new forms of existence, and them, in them, we come to be” (MANNING, 2016, p. 2).

Um pequeno gesto também é uma questão de afinação que passa de um corpo para outro, é habitar juntos e criar modos de viver juntos e agir coletivamente. Além da afinação, um pequeno gesto depende da sintonia, fazer a arte estar em relação com a complexidade.

Talvez o hábito de colecionar, inventar novas taxonomias e criar relações entre as diferentes formas de pensar as práticas de ciência poderia habitar nos pequenos gestos. Poderiam os laboratórios dos despropósitos, sem nenhuma pretensão de nomear ou atribuir certo valor, ter algo daquilo que Manning (2016) chama de “*minor gesture*”?

O infranauta e o colecionador de pedras: conversa com Marcelo Moscheta

Habitava e ao mesmo tempo proliferava naquele menino infranauta um gesto de compor um atlas de obras artísticas que lhe permitiria navegar por terras estranhas. Aquele atlas não dava nenhuma localização precisa, mas se estabelecia tal qual uma mandala que permitia acessar os afetos cósmicos dos artistas. O menino, ao viajar pelo mundo, estudou essa prática com ajuda de alguns artistas que viam nas pedras possibilidades poéticas de existência. Aqueles artistas tinham procedimentos minerais e viam nas rochas comportamentos de eternidade.

O menino ainda tinha uma dificuldade em acessar os estratos e as remanências minerais, foi aí que ele se lembrou de algumas conversas com um menino no Rio Tietê, conhecido como o menino que carrega pedras nas costas.

Era assim, todo dia esse menino ia a diferentes pontos da margem do rio Tietê e capturava uma pedra e colocava nas costas; de ponto em ponto, ele foi fazendo um arrasto⁷⁸. O menino não coletava somente pedras não, coletava também informações, imagens, fragmentos das paisagens, objetos abandonados e tudo que era traste.

O colecionador de despropósitos quis fazer uma pequena entrevista com aquele ente que desgastava as pedras. E com seu caderno de desapontamentos e um fragmento de lápis foi lá e fez:

Como se iniciou o exercício de arrastar um rio para dentro do museu?

- Foi “a partir de uma fotografia de uma cachoeira de um rio que não existe mais, como se fosse o passado, então: é um trabalho inteiro sobre subtração, tudo que foi retirado do rio. O Estado de São Paulo olha para o rio, realmente, como um grande esgoto onde ele não tem nada a oferecer. [...] E nessa história toda eu me apaixonei pelo rio”⁷⁹.

O menino vai à busca de um rio de uma memória que não existe mais e fica todo assustado ao ver a alteração do rio, da paisagem e de seu entorno. Ficava impressionado em ver a capacidade de resistência do rio e seu sofrimento por outro lado.

- “Continuo a viagem pelo rio padre, que morreu a muito e que agora denuncia o fim do mundo com suas espumas brancas e malditas, fedorentas, cheias de merda e toda espécie de malícia produzida pelo homem.” (MOSCHETA; SOBRAL; FREITAS, 2015, s/p).

O menino carregava as dores daquele rio nas costas, carregava também pedaços de materiais que permanecem margeando sua borda como parte que define aquela triste paisagem.

“Sigo coletando pedras e memórias. Eu, num arrastar-me pelas bordas, a sangrar as margens, a subtrair séculos plasmados nas pedras e a deslizar comigo no fluxo da jusante, o que a própria vida oferece a quem dela se aventura – resistência, vida e morte.” (MOSCHETA; SOBRAL; FREITAS, 2015, s/p).

⁷⁸ *Arrasto*, título da instalação fruto da expedição realizada em toda a extensão do Rio Tietê em agosto de 2015.

⁷⁹ Em itálico, seguem alguns trechos das conversas/entrevista com o artista Marcelo Moscheta, durante a exposição *Erosão diferencial*, em Campinas, julho de 2017, e outras entrevistas apresentadas em Moscheta, Sobral e Freitas (2015).



61

Figura 61: Fotografia da obra *Arrasto*⁸².

Fonte: arquivo pessoal.

80 Trecho das conversas/entrevista com o artista Marcelo Moscheta, durante a exposição *Erosão diferencial*, em Campinas, julho de 2017.

81 Aqui fazemos referência à obra: *1.000 km, 10.000 anos*, de Marcelo Moscheta, em uma experiência no Deserto do Atacama.

82 Foto tirada pelo autor em julho de 2017 durante a Exposição *Erosão Diferencial* em formato de um ateliê aberto no Museu de Arte Contemporânea de Campinas em 2017.

83 Trecho das conversas/entrevista com o artista Marcelo Moscheta, durante a exposição *Erosão diferencial*, em Campinas, julho de 2017.

84 Trecho das conversas/entrevista com o artista Marcelo Moscheta, durante a exposição *Erosão diferencial*, em Campinas, julho de 2017.

O amor daquele menino pelo rio era tão grande que ele resolveu carregar um pouco da sua matéria sólida e montar um altar para lembrar-se desse enlace. O rio, de tanto ser acariciado pelo menino artista, queria ter aquele menino para ele, queria que o menino coexistisse em suas margens.

O menino arrastou nas costas alguns dos desprovetos do rio, tais como diferentes tipos de rocha, para compor um museu que imaginava ser científico.

“Essa estética museológica, por exemplo: o diorama reproduz essa realidade que está lá fora, é um desejo de museu, de conviver com certos elementos. Desejo de museu, desejo de ver as coisas separadas do contexto onde elas estavam e pensar outros significados, olhar outras coisas de um jeito diferente”⁸⁰.

Esse menino tinha um jeito científico de arrumar suas coleções. Ele estudava nos tomos da ciência sobre como instaurar um laboratório que abrigasse a ruína; assim, metodicamente, ele dispôs as rochas que tinha coletado na margem direita do rio, na estante ao seu lado direito, e as rochas, que tinha coletado na margem esquerda do rio, dispôs ao lado esquerdo da estante, e no meio ele colocou uma foto que o rio tinha lhe dado de recordação. Na estante: pedras, areia e matérias de construção se comportavam como minerais de prestígio para as ciências, mas para o artista todas essas formas de vida tinham o seu valor.

Aquele menino instaurava uma poética de uma quase ciência, de uma quase geologia, num estágio de catalogador de minerais impressentidos, transcrevia uma prática científica da medida. Todos os dias, assim que levantava, antes de qualquer coisa, colocava em ordem sua coleção de pedras de 10.000 anos sobre uma grande mesa do período paleolítico, todas elas estavam precisamente demarcadas por suas coordenadas⁸¹, além delas, pincéis e lápis eram separados conforme seu tamanho, cada régua e compasso estavam em sua caixa, tudo em seu exato lugar segundo o seu desejo. As pedras vinham de todos os lugares. Algumas do deserto do Atacama, do Polo Norte, da divisa do Brasil com o Uruguai e outras do Rio Tietê, mas todas as pedras tinham suas importâncias. Além de organizar e empilhar pedras, o menino desenhava com precisão o inatingível do ínfimo. Era uma composição efêmera e singela de passar o grafite na existência. Isso já é uma estética científica.

“Essa ação de trazer, de juntar e de colecionar é uma tentativa de ordenar as coisas, de classificar, de reordenar aquilo que vejo como espaço, território e paisagem, bem, eu sou filho de um botânico, eu cresci com essa familiaridade com museu de história natural, museu de ciências, museu de mineralogia, ou qualquer coisa que pode ter num curso de ciência. Tenho um pouco desse desejo classificatório para pensar uma coisa com a outra”⁸³.

O colecionador perguntou ao menino das geologias invertidas que perfaziam seus hábitos científicos.

- “é tudo muito metódico, tem até certo controle de processos, cadernos de anotações, são quase tratados empíricos (...) na verdade o que eu gosto da ciência é a estética. É a forma como a ciência aborda as coisas e apresenta, como ela pega um material e coloca para o público ver.”

O colecionador de despropósitos ficou estatelado ao ouvir do menino artista que o que mais lhe admirava nas ciências era sua estética, pois nem o colecionador, que tinha um ranço na ciência, via então esses prenúncios poéticos nela. Ele quis saber mais sobre essa relação que o menino artista tinha com a ciência e como se dava essas invasões e contaminações no campo da ciência e se havia, para ele, algum tipo oposição entre arte e ciência.

-“Nenhuma. Conheço cientistas que piram muito mais que artistas. São complementações. No século XV ou XVI começou fazer essa divisão, até então eles andavam de mãos dadas. Os mais esclarecidos ou os mais ousados estão fazendo de novo essa ligação, essa transdisciplinaridade e esse hibridismo”⁸⁴.

O menino que colecionava imagens de naturezas estava muito interessado naquela conversa com o menino das pedras e perguntou mais:

Você se sente um pouco cientista no seu trabalho?

“Sim. Assim, como eu conheço também vários cientistas que são quase artistas, se sentem também como artistas, não tem o pensamento que constrói uma obra, não são norteados por esses conceitos, mas eles se dão a possibilidade de romper, são pessoas que se entregam a possibilidade de um rompimento com aquela forma já estabelecida, que diz que tem de ser desse jeito, os resultados tem que ser assim.

Acho tão engraçado quando um procedimento científico já espera um determinado resultado. Pra mim isso é meio assim: como? Vai começar algo, como que você já determina ou espera que vai acontecer isso ou aquilo. Para mim é tirar tanta capacidade de ir além da curiosidade com coisas, que a gente também não tem controle das coisas.

Eu penso que perder o controle é fundamental. É perdendo o controle que os materiais trazem de volta para o curso. Ter controle é você determinar o curso, se você perde o controle, o ambiente ou o próprio curso vai trazer de volta para o que seria esse caminho. Acho que os cientistas mais ousados estão nessa, estão perdendo o caminho. Agora aqueles mais conservadores, que entendem que o mundo é A mais B igual a C, e que isso já está predeterminado, é uma ciência um pouco mais careca, que a gente vive, mas estão com os dias contados”.

Aquele pequeno gesto de atravessar a paisagem capturando pedras era um gesto político de repensar a paisagem.

- “A paisagem é realmente campo das discussões mais atuais, sobre hegemonia, sobre propriedade, sobre privacidade, a gente, cada vez mais, está vivendo num mundo que está ficando sem espaço para a paisagem. Eu vejo a paisagem como esse lugar das camadas de memória que existem ali. Então pego um elemento do Atacama de 10 mil anos, uma ferramenta paleolítica, colo, prego, amarro sobre ela uma experiência minha, o dia que meu corpo esteve naquele ponto determinado, isso é olhar para um lugar e ver as camadas, os palimpsestos que existem em cima desse território.”⁸⁶

Ele tinha um hábito eremítico de fazer desbravamentos deslocando e inventando paisagens, mesmo sem sair do lugar. Viajava pelos lugares mais inusitados e quando avistava uma pedra, demarcava as coordenadas do lugar com a precisão de um GPS, e com a mesma precisão científica, etiquetava, embrulhava e depois colocava as pedras nas costas. Assim ele deslocava lonjuras com algumas pedras nas costas. Ele costumava enfrentar a paisagem árida, gelada, quase inacessível, nos extremos do planeta e capturava algumas imagens com as lentes ou simplesmente com um desenho.

Toda aquela prática com o corpo tinha uma potência própria e antióbvvia de desbravar o inatingível. “A experiência corpo no lugar, sentir o frio, a chuva, a percepção sensorial do que é o espaço, não está desprovido do sentido crítico e político.” Esse outro modo de enfrentar a natureza era combustível para criar uma geologia inútil.

Uma vez o menino disse:

- “Troco o conforto do meu ateliê, em Campinas, pela dificuldade de estar longe do que é confortável. Lá, na paisagem, não tenho controle do tempo ou do espaço e deixo-me, assim, aberto à experiência do maravilhamento com o entorno com a essência do lugar.” (MOSCHETA, 2013, p. 9).

Sempre que voltava para sua casa, ele trazia uma pedra nas costas. Suas costelas já tinham certa inclinação para esse ato. Aquele menino tinha uma fascinação pela natureza dos seres fósseis, tratava aquelas pedras como moças. Ele ficava admirando suas crostas, os seixos, as texturas e as fissuras, ficava horas olhando suas cavidades através das lentes de aumento que aproximava a 10^{-14} para ver suas imperfeições sublimes e distanciava a 10^{+14} para ver seus detalhes ampliados. Afeto numa “Potência do 10^{87} ”, numa viagem poética que instaura a potência do micro e do macro, do próton às galáxias, numa viagem onde o deslocamento faz do argonauta um explorador das grandes terras.

O pequeno dom daquele menino de atravessar fronteiras geográficas pelos desenhos, pinturas, fotografias, xilogravuras e instalações era indício de um gesto simples de contemplar as particularidades das pedras depositadas e abandonadas nas escoras.

O artista é mostrador de afectos, o inventor de afectos, o criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que ele nos dá. E não é só na sua obra que ele os cria. Ele também nos dá afectos e faz-nos devir com eles [...]. A flor vê [...]. A arte é a linguagem das sensações, que o artista passa pelas palavras, pelas cores, pelos sons e pelas pedras. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 166).

Para o menino que carregava pedras nas costas, uma pedra não é só uma pedra, ela “entranha a alma”. O menino artista criava e recriava imanências mútuas naqueles minerais. A pedra não era um ser acabado e encerrado na sua forma, ela a pedra tinha algo a mais para acontecer, ela não era um ser sozinho, mas um eterno tornar-se.

O menino das pedras tinha uma amorosidade por sedimentos rochosos, tinha esse substrato aderido no olho pela matéria extraída dos meios naturais, apostava na ação do tempo, na imprevisibilidade do projeto de *Erosão diferencial*. Assim, através do contato e da relação com o público, a matéria e o artista se transformam, se transmutam, entrando em estado de erosão e ganhando outros significados de uso, tempo e espaço.

O menino tinha disposição de “transtornar hábitos educativos”⁸⁸ escovando as pedras com um pincel. Nessa cartografia visual, o ateliê produzia uma erosão invertida, tanto do ponto de vista de alguma coisa desbastada quando do ponto de vista de como alguma coisa pode gerar erosão em outra.

O gesto de colecionar pedras nas costas provocava nas pedras uma *erosão diferencial* quase fora do controle que orientava o colecionador de despropósitos de como abrir as pedras para acessar seus extratos.

O menino que colecionava despropósitos, com a ajuda do menino artista, aprendeu a pensar a estética na ciência e de que maneira as pedras podem ser inclinações políticas, aprendeu também que as rochas carregavam com paciência o início do mundo em suas costas. As pedras tinham uma origem celestial, talvez por esse motivo elas conectassem facilmente com o cosmo. Tudo vinha do cosmo, e tudo estava ali guardado durante muito tempo para acontecer. Isso não seria o infraordinário? Alguns artistas se apropriaram dessa narrativa e inventaram maneiras de ocupar esse registro fóssil.



Figura 62: 1000 km 10000 anos⁸⁵.

Fonte: arquivo pessoal.

⁸⁵ Foto tirada pelo autor em julho de 2017 durante a exposição *Erosão Diferencial*.

⁸⁶ Trecho das conversas/entrevista com o artista Marcelo Moscheta, durante a exposição *Erosão diferencial*, em Campinas, julho de 2017.

⁸⁷ *Potências do 10*. Projeto de Marcelo Moscheta contemplado com o Prêmio Marc Ferrez de fotografia de 2012.

⁸⁸ Faço referência aos estudos sobre as obras de Manoel de Barros e Marcelo Moscheta no texto ainda em vias de lançamento “Geografias do artista quando coisa”, de Wenceslao Machado de Oliveira Júnior e Gisele Girardi.



O menino continuava com aquela ideia de ligar a terra ao cosmo, sabia que as pedras tinham uma gênese comum aos asteroides. Então, tal como aprendeu com Moscheta a carregar as pedras nas costas e a acessar seus estratos, buscou em outros artistas um meio para amarrar as pedras no cosmo. Foi aí que viu em Chiharu Shiota, *In the Beginning was...*, a possibilidade de esticar linhas sobre rochas, tal qual um ritual cósmico. O menino aprendeu com a artista que a vida é essa malha de fios que desenha o espaço fazendo dele sua textura e seu traço contínuo.

Ao olhar para malha-instalação de linhas e pedras de Chiharu, o menino teve um pequeno vislumbre. Pensou por alguns momentos que a artista fosse uma aranha, daquelas orientais, que tecem fios com muita precisão. Na sua compreensão, ela não era uma aranha qualquer, mas do tipo cosmonauta, pois tinha uma preferência em fazer sua teia nas camadas mais altas da atmosfera. Aquela teia cósmica era um convite à moradia das pedras-asteroides.

O menino permaneceu horas olhando para cima, observando como os fios negros saíam da bunda daquela artista-aranha, e percebeu que conforme ela se movimentava, dava sentido àqueles fios, resultando numa malha muito fina, porém tão resistente que era capaz de sustentar inúmeras pedras. Aquela teia já fazia parte do corpo daquela artista. Era condição da existência da artista, assim, aqueles fios exsudados da bunda da aranha oriental, seu movimento, eram extensões do próprio corpo da artista.

“Eles são as linhas ao longo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo.” (INGOLD, 2012, p. 40).

Aquela grande malha presa nas pregas do cosmo começou a atrair pedras, pois no cosmo não tinha existência para as moscas, e talvez, pela ausência das moscas, as pedras começaram a imitar o seu comportamento. Seria uma evolução paralela entre a mosca e a pedra? Residia de algum modo um devir mosca nas pedras, de maneira que quando as pedras caíam nas teias, elas tinham adesão para ficar em suspensão.

Aqueles fios tinham percepções para pedras e aquelas pedras tinham uma ação para os fios como um espaço de correspondência entre diferentes corpos. A artista-aranha, a teia e a mosca-pedra se produziam mutuamente. Assim, quando a pedra ao deslocar do universo deixa-se capturar pela malha negra, esta não liga a artista à pedra, mas as linhas desses dois seres (humano e não humano) operam um como o contraponto do outro⁹⁰.

O que interessa para a aranha oriental não são as formas, mas os fluxos de vida ali experimentados, os emaranhados ao longo do qual a vida acontece. Pensar como os objetos acontecem, como eles interagem em relação com outras histórias de vida e com o meio, como eles se inventam para além deles mesmos.

Aquelas pedras quase moscas envolvidas em lâ negra eram uma pequena amostra do cosmo, como se o instante congelasse uma parte ínfima do Universo. Tudo em suspensão, através de um afeto antigravitacional. A artista traçava as linhas e produzia um universo em expansão, conectando as pedras como se estivesse entrelaçando planetas, meteoros e asteroides.

Linhas *negre* incansáveis que zigzagueiam os espaços do cosmo traçam uma interpretação de um universo pontilhado em densas teias, malhas que são pontes que ligam as galáxias. Linhas que ligam o cosmo à terra como artérias condutoras de fluxos.

Um diagrama celestial, um mapa da gênese inicial, o rascunho de tudo que existe. Uma trama cósmica onde se enreda a origem das coisas mais elementares.

Figura 63: *In the Beginning was...*
Chiharu Shiota, 2017⁸⁹. Foto: Fundació Sorignú.

⁸⁹ Disponível: <<http://www.fundaciosorigue.com/en/exposicion/chiharu-shiota/>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

⁹⁰ Essa descrição faz referência aos estudos de Tim Ingold (2012).

As Alfred North Whitehead emphasizes, it is the event's atomicity, its capacity to be fully what it is, that ultimately opens the way for the potential of what is to come: without atomicity, in an arena of pure becoming, there would be no 'elbow room in the universe', no opening for the disjunctions through which difference is produced (WHITEHEAD, 1967 apud MANNING, 2016, p. 3).

É necessário valorizar as tensões mais elementares, a vida em potência de existir, mesmo em fase molecular, estar atento às fricções imperceptíveis que geram a diferenciação. As práticas ecológicas que se abeiram ao gesto mais elementar são práticas que não subestimam as diferentes formas de vida.

A escrita da vida é feita pelas coisas mais simples e elementares, é feita pela terra, pelas pedras, por lições para aprender da pedra sua fluidez, maleabilidade e suas resistências frias. Adensar de fora para dentro sua cartilha muda, a geografia da terra, através da terra, onde as linhas de um texto se misturam às linhas da terra, as coisas que escrevemos querem ser materiais terrenos.

In the Beginning was... lãs negras traçam um gesto de escrita da vida, que tem o seu início com as pedras, mas essa não é uma escrita somente das pedras, cada coisa contribui e pode contribuir de sua maneira para que essa escrita aconteça. Um gesto coletivo, em que cada expectador vê a obra de maneira diferente. E num piscar de olhos as noções de espaço e tempo se alteram e a obra já não é mais a mesma. Toda a vida é afetada pelo $E=MC^2$, uma multiplicidade cósmica de energias que atraem energias.

Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo
— o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase:
A imaginação é mais importante do que o saber.
Fiquei alcandorado! E fiz uma brincadeira. Botei
um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu
olho começou a ver de novo as pobres coisas do
chão mijadas de orvalho. (BARROS, 2008, tomo X).

97

O menino aprendeu com Einstein a ter esses vareios de imaginação. E esses vareios (des)inventavam ecologias cósmicas. Aprendeu com Einstein a escancarar o universo para que ele pudesse ocupar os buracos negros, o Big Bang, as energias escuras, as ondas gravitacionais e, assim, abrir o universo para a expansão, para a incerteza e a incomensurabilidade.

Estudando as obras do pintor Paul Klee, o menino também aprendeu que os processos de gênese e crescimento, produtores das formas encontradas no mundo que habitamos, são mais importantes que as formas. O artista também lhe ensinou que o mundo só poderia ser compreendido como uma totalidade sempre em processo, cheia de movimento e vida. "O movimento é a base de todo devir... Em todo o universo, o que se dá é o movimento." (KLEE, 2001, p. 9).

Aquele guri era um descomportado, tinha encontrado nos estudos de Klee e Albert Einstein "um ensinamento valioso, o de que a imaginação é mais importante do que o saber" (BARROS, 2008, s/p).

Cosmologia das pedras

O menino fora muito influenciado por alguns artistas para compor laboratórios que experimentassem forças entre a terra e o cosmo, nas forças da terra através das geologias dos sedimentos do artista Marcelo Moscheta e nas energias animistas e rituais do cosmo através das cosmologias ancestrais de Bené Fonteles. Esses artistas-forças impulsionaram as mãos do menino para ancestralidades minerais.

Para esticar e ligar o cosmo foi necessário entrelaçar as linhas pretas e vermelhas. As linhas pretas traziam o cosmo e a vermelha a terra, o sangue e as coisas vivas. O menino foi buscar nas obras de Bené Fonteles alguns alumbamentos e estratégias neoprimitivas.

O artista Bené Fonteles é tipo um feiticeiro muito próximo das bruxas neo-pagãs contemporâneas nos Estados Unidos, descrita por Isabelle Stengers (2012)⁹¹ em "Reativar o animismo" O feiticeiro Bené agenciava as pedras para acessar o cosmo. Ele profanava aquelas entidades ao mesmo tempo em que as adorava como deusas. Cada pedra tinha um dom para ser cristal e produzir sonoridades. Aquele moço afinava as pedras criando estratos, colocava umas sobre as outras conforme seus tamanhos, aquilo era um agrupamento concertante, se o transeunte abrisse os olhos poderia até acessar o som daqueles minerais. Aquelas pedras empilhadas umas sobre as outras eram como um totem escultórico. Pertenciam às florestas, aos campos e às trilhas como altares ecológicos de uma "ex-cultura" que faz o ser pedra existir de outra maneira, reintegrando a natureza de outro modo. "Me interessa muito a passagem do tempo sobre as coisas", diz ele. Anti-obra-escultura-totem equilibrada, imediata e efêmera como um vapor d'água que sai do asfalto quente num dia de chuva.

91 Originalmente, este texto foi publicado em inglês na revista e-flux, número 36, em 2012. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>>. Uma versão anterior foi publicada em *Animism: Modernity through the Looking Glass*, organizado por Anselm Franke e Sabine Folie, Berlin: Verlag der Buchhandlung Walther König/Vienna: Generali Foundation, 2011.

Vento que passa

Roça a pedra que fica. (BENÉ, 1995, p. 279).

Ele, o artista, realmente tinha o dom de extrair dos veios das pedras suas exterioridades e interioridades que habitavam suas liturgias profanas e sacralidades laicas. Ele exercitava mineralizações espirituais com o traste através dos seus cristais.

*“Lembrei de um livro todo e poemas do grande poeta surfe Jalal ud-Din Rumi, “A evolução da forma”, que diz que a gente já fomos pedras, fomos vegetais, fomos animais, somos humanos e seremos anjos, seremos seres de luz.”*⁹²

As pedras o batizaram, mas desde cedo elas operavam milagres na existência daquele moço com inclinações para uma transfiguração da matéria. Certo dia o moço teve uma alucinação de construir um abrigo para tudo que era sublime e que já habitava o cotidiano.

*“Eu tive um sonho, porque eu sou um visionário, né e a visão que tive era que eu tinha de juntar com os índios e fazer uma nova história.”*⁹³

Sonhava com uma tapera com prateleiras de buriti que pudesse conter a memória do deteriorado e uma coleção de (des)objetos. Algo que pudesse ser ocupado todos os dias pelos humanos e não humanos para planejar o “adiamento do fim do mundo”⁹⁴.

Aquele feiteiro quis por em prática sua alucinação e antecipar suas visões. Então, ele se juntou aos caboclos, caipiras, índios, xamãs, professores, escritores, artistas de todo canto do mundo para construir uma morada sagrada que abrigasse toda mestiçagem entre a arte, a fé, a ciência e a cultura. Assim, surgiu a OcaTaperaTerreiro.

*“Dom Miguel Ruiz, um grande xamã, escreveu o livro ‘Os quatro compromissos’ que fala que você é o sonho e o sonhador, não há separação entre o sonho e o sonhador.”*⁹⁵

O menino quis saber que tipo de feitiçaria era aquela e ele respondeu:

- *“A chave do meu trabalho é a impermanência, muita coisa que faço se destrói”*

Era um gesto da contraduração, algumas obras ficavam em museus, mas a maioria voltava para a natureza.

O menino ficou desconcertado com aquelas infusões metafísicas nos objetos, e lançou outra pergunta:

Seu trabalho está mais para o profano ou para o sagrado?

- *“Meu trabalho é uma coisa entre o humano e divino, sagrado e profano, ele tá ali, não é uma coisa e nem outra. É preciso olhar com outra ótica”.*

Aquelas aprendizagens transtornaram o olhar do menino sobre a sua obra, pois a obra de Bené era polifônica, não havia fronteira entre os códigos e signos visuais, era uma geografia impalpável que desconstruía as limitações canônicas da cultura visual contemporânea.

O menino começou a frequentar aquele antro, pois tinha interesse em conhecer e aprender com aquele profeta das causas inúteis como se cozinha com o tempo⁹⁶. Aquele era um cenário propício para cozinhar com o tempo e também um ambiente de mistério, onde os irmãos gêmeos Cosme e Damião poderiam se encontrar com Yoko Ono sem John Lennon ficar sabendo. Onde toda manhã Nossa Senhora era benzida pelos olhos de Oxum.

O menino que colecionava imagens de natureza acolheu com destreza esses misticismos, pois tinha encontrado nos poemas de Holderlin junções entrecorpos, natureza, matéria e espiritualidade. O próprio poeta tinha em seu projeto fazer desaparecer “as contradições entre o sujeito e o objeto, entre nosso eu e o mundo, ou inclusive entre a razão e a revelação” (HOLDERLIN, 1994, p. 46).

Naquela oca-morada havia uma parede que escorava e pendurava os achados e perdidos, coisas cansadas de ser úteis. “Todos esses objetos remetem à minha história”, afirmou Bené. E no chão tinha circunferências feitas de enxofre, areia e urucum para os rituais festivos entre os bichos, as coisas e os humanos.

O menino tinha interesse em saber as procedências daqueles (des)objetos.

- *“Os objetos apropriados vinham de vários deslocamentos de tempos e espaços nos materiais e sentidos que começavam a compor outras poéticas, ainda sem muita consciência de que estava a fazer arte contemporânea”*⁹⁷.

O menino pegou do terreiro um pouco daquele pó mágico de urucum e resolveu esfregar nos fios de lã que estavam no fundo do seu bolso. Ele não tinha certezas científicas sobre as propriedades anímicas daquele pó, mas sabia que o artista esfregava urucum nas pedras para acessar seu sangue cósmico. A lã benzida e envolvida de urucum tinha aderências com a terra, mas não estava separada do cosmo. Então, o menino envolveu o aperfeiçoar as pedras com as lãs lambidas de urucum para acessar os microcosmos-macrocosmos. Ele havia aprendido com o feiteiro a não separar o cosmo da terra.

“Compreendi, muito cedo, que não havia separação entre a natureza interior e exterior [...] porque nós somos o micro e o macrocosmos ao mesmo tempo, compreendi que não havia separação nem do ser nem do não se.” (BENÉ FONTELES, 2008, p. 77).

92 Conversas/entrevista com Bené Fonteles em Pocinhos do Rio Verde-MG em 2017.

93 Conversas/entrevista com Bené Fonteles em Pocinhos do Rio Verde-MG em 2017.

94 Conversas para adiar o fim do mundo é um programa de encontros e apresentações proposto pelo artista Bené Fonteles a partir de sua colaboração com o líder indígena Ailton Krenak.

95 Conversas/entrevista com Bené Fonteles em Pocinhos do Rio Verde-MG em 2017.

96 “Foi no fogão a lenha de Tia Dica que fiz minha primeira alquimia culinária: um quisado de lagosta.

[...]“Foi assim que virei cozinheiro desde cedo. E era, no trato com o fogo advindo da lenha colhida no grande quintal, da água vinda dos potes de barro, dos temperos da pequena borta, dos animais e vegetais alguns vindos da vizinhança, que comeci a alquimizar a vida. Aprendi ali na quintura do fogão, a me relacionar com o tempo do fazer e do cozer, e também, em admirar a amizade as texturas e formas dos ingredientes naquela cozinha de taipa coberta de carnaúba e por telhas de coxa varando luz e fumaça. Ali, e noutras cozinhas pelo mundo, exercitei o meu ofício artesão de ser artista da Vida e de me encantar pela poética do Mundo. Assim, me tornei, o Cozinheiro do Tempo”. (BENÉ FONTELES, 2008, p. 15).

97 WUNDER, Alik; ROMAGUERA, Aida. “Des-objetos” de Bené Fonteles – entrevista. *Climacom, Cultura Científica – Pesquisa, Jornalismo e Arte, Campinas, Ano 2, v. 2, 2017.*

Aquele exercício e iniciação pela feitiçaria de Bené era uma didática do extraordinário, que deu início no exercício das pedras. No poema “Educação pela Pedra”, o poeta João Cabral de Melo Neto (1996) menciona algumas lições da pedra. O poema nos ensina que para aprender a pedra é preciso frequentá-la.

Por lições do extraordinário, o menino aprendeu a frequentar a pedra como quem frequenta salas de aula. Observava os caramujos e suas práticas para exercer nas pedras. Captava sua voz inefática: “tímbum”..., quando a lançava de forma impessoal no rio.

As lições de pedra tinham uma resistência fria, mas quando enrolava as linhas na pedra, ela fluía e, ao fluir, ela maleava, saltavam de sua carnadura as veias poéticas. A pedra era concreta no seu adensar compacto, mas dava para ver de fora para dentro o soletrar como quem a lecionasse. A pedra analfabeta era pré-didática. O que pode se aprender da pedra? Uma pedra na Catalunha não é tão diferente de outra no Sertão da Bahia. “Tais semelhanças, porém, são diferentes. A semelhança entre as pedras é natural e involuntária.” (BEUTENMULLER, apud BENÉ FONTELES, 2008, p. 273). Aprendi muitas coisas com as pedras. A pedra não ensinava nada além daquilo que entranha em sua alma⁹⁸.

As pedras sempre foram seres favoráveis ao exercício dos artistas. Eles tinham uma espécie de gosto por essas miudezas, eram capazes de apalpar as primeiras formas das pedras, e já estavam cientes dos seus processos geofísicos. Sabiam exatamente a direção e quantidade de afeto para que rompê-las, os artistas se excitavam ao auscultar sua vibração. As pedras se rompiam com a excitação dos artistas, e rapidamente entravam em delírio com os veios artísticos.

O menino, ao observar as práticas tradicionais e artesãs da extração de pedras, aprendeu que existe um modo muito particular na maneira operante de cada objeto-pedra⁹⁹, que instaura uma espécie de ressonância interna entre cada pedra e os artesões que a exploram, que há uma geologia dos processos tradicionais em relação ao objeto-técnica-pedra e seu extrator, um encontro e ao mesmo tempo práticas entre o humano e o não humano. Para extrair a pedra e dar o formato desejado não basta apenas bater com força nela. É preciso ter o conhecimento da pedra. Acessar o saber da pedra, este saber que os artesões construíram através do tempo com a pedra. “Um saber que tem por forma a duração de sua aquisição e as coleções intermináveis dos seus conhecimentos particulares”. (DE CERTEAU, 1994, p. 157).

É preciso conhecer as veias, as curvas e suas nuances, sentir suas texturas, geometrias, dureza, porosidades, densidade, opacidade, estágios e clivagens, mas mais do que conhecer a pedra, é preciso respeitá-la. Saber o exato momento e quais técnicas utilizar para sua extração.

“Quem trabalha com pedra precisa ter mais paciência do que força, não adianta chegar querendo quebrá-la de qualquer forma, tem que observar o comportamento da pedra, tem que ser sem pressa”¹⁰⁰.

Cada pedra impõe uma atitude, um modo de se relacionar. Como uma espécie de pertencimento e de um pacto construído entre humanos e não humanos, como se a pedra deixasse ser perfurada, quebrada para dar outras formas, para habitar outros espaços. Esse afeto humano-pedra, esse devir pedra do humano desloca em direção a uma tentativa de inventar diferentes “relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens.” (HALBWACHS, 1993, p. 136).

Esse conhecimento das geologias dos processos tradicionais sobre o objeto técnico reúne processos e estruturas heterogêneos entre uma vida bioquímica e uma vida física. Há um respeito dos artesões em relação às camadas de vida depositadas na pedra. As pedras são concebidas como organismos vivos e os artesões têm uma maneira muito própria de lidar com elas.

Ao observar a ação do corpo do artesão sobre a pedra, o menino entendeu que é a pressão do corpo sobre a marreta que faz uma vibração que passa por todo o corpo do artesão, passando pela marreta e chegando aos pixotes cravados na pedra. Essa pressão é a energia do corpo. Ela se propaga em ondas físicas atravessando a marreta e encontrando um caminho nas pedras através da disposição dos pixotes que fazem com que ela se rompa conforme o desejo do artesão. O corpo do artesão se acopla à pedra.

“Homem e natureza não são como dois termos [...], mas uma única e mesma realidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 10).

O menino viu que não era somente dinamitar a pedra ou bater nela até rasgar, mas que por meio da energia física do corpo passada para as veias da pedra que ela se abria. Esse foi um dos maiores ensinamentos que a pedra lhe ofereceu. Ao escutar as práticas ancestrais, o menino aprendeu muitas coisas sobre o reino mineral.

“Um homem que estudava formigas e tendia para pedras me disse no ÚLTIMO DOMICÍLIO CONHECIDO: só me preocupo com as coisas inúteis”. (BARROS, 1998, p. 15).

Entre linhas, imagens, escritores, artistas, artesões, filósofos e pedras, o menino construiu uma mandala de pedras. Era uma coisa bem primitiva. A mandala era um aparelho pedagógico que permitia ensinar a inutilidade na ciência. O menino pode ensinar sobre seus sedimentos imagéticos e discursar sobre as despráticas da ciência. Ele estava empenhado nesse ato de dar indefinições à ciência, e muitos alunos paravam para escutar suas proliferações inorgânicas.

64



⁹⁸ Releitura do poema “A Educação pela Pedra”, do poeta João Cabral de Melo Neto.

⁹⁹ Fazemos referência aos estudos do artista, antropólogo e fotógrafo Jean Pierre Pierote Silva que realiza uma etnografia dos modos de extração artesã nas pedreiras de Rio de Contas na Bahia como doutorando no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás.

¹⁰⁰ Depoimentos dos artesões extratores de pedra nas pedreiras de Rio de Conta na Bahia extraído de comunicação apresentada por Jean Pierre Pierote Silva (2017).

A mandala era o aparelho infraordinário que permitia ao menino acessar o mais ínfimo das pedras. Nesse exercício de esfregar a costa das pedras com palavras, os alunos aprenderam sobre como elas excitam os artistas. “Sem estas cosmovisões coletivas nenhum imaginário de ‘cosmos interior’ pode girar no Grande Espiral onde pongamos feito um bonde espacial energético onde tiramos toda influencia ou inspiração para o que fazemos principalmente através das linguagens artísticas”. (WUNDER; ROMAGUERA, 2017).

Aquela mandala, apesar de sua circularidade, exercitava um movimento em espiral, mas isso se dava através da conexão vivida entre humanos e não humanos. “Cada ofício ‘mágico’ necessita de conexões com outros para resistir à contaminação pelo meio”. (STENGERS, 2017, p. 15).

O menino lembrou os ensinamentos alquimistas do feiticeiro Bené, que dizia:

“A espiral é uma coisa para ver vivida. Uma iniciação, uma viagem iniciativa. As espirais são viagens iniciativas breves, você entra dentro e passa para outro estado [...] é um suporte para acontecer com outras pessoas. (após um longo respiro) A espiral é uma coisa para ser vivida”.

Lembrou também algumas orientações importantes para sua (minha) iniciação nas pedras:

- “Isso pode ser interessante, a espiral pode ser interessante para você, como você pegar uma obra que só se completa quando as pessoas estão lá dentro, nesse sentido ela é um suporte”.

O menino já estava transbordando de acontecimentos com todas essas descobertas e, assim, pôs a mandala para funcionar como uma espiral. Ela não era uma instalação, ou, uma obra de arte, mas apenas um ponto de convergência entre humanos e não humanos, entre a arte, a filosofia, a ciência e a espiritualidade, numa tentativa de ligar a terra e o cosmo.

Somente através desse gesto sensorial o menino conseguiu que as pedras se alinhassem com o cosmo. “O que eu sei é de perceber. Não é de estudar. Meu conhecimento é sensorial”. (BARROS, 2011, p. 44).

Ao ligar o cosmo e a terra, ele se abriu à via láctea, tinha expansões aos menores minerais e, junto com as pedras e linhas, ele foi aos poucos se desintegrando e compondo uma “poética do espaço”¹⁰¹.



Figura 64: Mandala espiral.

Fonte: arquivo pessoal.

Figura 65: Mandala terra-cosmo. Antonio Silva, 2017.

Fonte: arquivo pessoal.

¹⁰¹ Fazemos referência à obra *The poetics of space*, de Rachel Sussman Disponível em: <http://www.rachelsussman.com/portfolio/> Acesso em: 22 fev. 2018.

8

RELATO DE UM DEVIR OUTRO DO ARTISTA

Somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e de floras. Passamos o tempo a ordenar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todas essas tribos, todas essas multidões, não impedem o deserto, que é nossa própria ascense. Pelo contrário habitam-no, passam por ele, sobre ele. Em Guattari, houve sempre uma espécie de rodeo selvagem, em parte contra si próprio. O deserto, a experimentação sobre si próprio, é a nossa única identidade, a nossa única oportunidade para todas as combinações que nos habitam. (DELEUZE, 2006, p. 22).

Hoje, diferente de outros dias, acordei bem cedo e me senti um tanto estranho, não sei exatamente o que aconteceu comigo, mas percebi que algo diferente habitava em mim. Senti, em mim, que meu corpo respondia de uma maneira diferente aos meus pensamentos, talvez ele, o meu corpo, quisesse estar em um lugar diferente daquilo que eu já havia pensado, ou até mesmo queira ser outro, agir de outra forma, experimentar coisas diferentes, escapar de mim mesmo.

“Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo a que assisto é um espetáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu. [...] Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?” (PESSOA, 1982, p. 24-5).

Percebi que tudo aquilo que me contornava e me dava certa forma, que até o presente momento e de certa maneira me agradava, que aquela coisa que eu chamava de corpo estava se tornando um ente, um devir de mim mesmo, produzindo uma vontade em mim de se desfazer, me dissolver, desdobrando minhas individualidades para algo além da matéria e do corpo. Preocupado, não quis arriscar nenhum palpite, então, resolvi estudar um pouco mais sobre isso. Entre livros, teses e artigos consultados, após horas de estudo e reflexão, algo foi entendendo em mim que talvez aquilo que estivesse me ocorrendo fosse algo próximo ao que acontece quando um sistema está aprendendo a experimentar outras relações com o ambiente, relações mais imprecisas e impossíveis.

Ah, como eu vou escrever sobre isso, acordo bem cedo para estudar e percebo que meu corpo é um sistema. Meu corpo é um sistema? Ora bolas? O que, de fato, tinha em mim que me fizesse pensar que eu era um sistema, como assim um sistema? Uma porção de coisas pairava em minha cabeça, acoplamentos, máquinas, computadores e ciborgues. Lembrei de inúmeros filmes que abordavam a relação homem-máquina, entre eles: *Eu sou um Cyborg mas tudo bem?*, um filme do diretor coreano Chan-Wook Park, onde, de uma maneira muito irreverente, conta a estória de uma jovem, Young-goon, que recusava toda a comida que lhe ofereciam, preferindo se alimentar literalmente de correntes elétricas, pois acreditava ser uma ciborgue. Ela não questiona, analisa ou argumenta. Ela se sente e é, simples assim, uma menina ciborgue, com seus fluxos (in)humanos de experimentação com a vida.

Eu, talvez, em alguns momentos, tenha me comportado como ciborgue. Assim como Young goon, não tinha nenhuma armadura, metal ou placa de silício que envolvesse meus órgãos (mas isso não era necessário para me condicionar como ciborgue), estes, eu, há algumas horas, já não os sentia, mas não me sentia “oco” por dentro, não entendo muito de física quântica, mas habitava em mim uma espécie de plasma, ou melhor, formava-se no lugar dos órgãos um campo magnético com inúmeras partículas subatômicas dispostas a qualquer tipo de encontro. Já não precisava me alimentar, pois, daqui para frente, era autossuficiente, oxidava toda e qualquer matéria.

Agora me ajustando à ideia de ser um sistema. Sistema que cada um de nós também o é. Então, começo a perceber que eu era interdependente de tudo que estava em minha volta, eu era puro fluxo em busca de mais sinergia, por mais ínfima que fosse a partícula, por mais singelo que fosse, cada acontecimento influenciava. Sentia me influenciar pelas coisas que me rodeavam. Eu era as outras coisas, era brisa, cheiro estranho que rodeava meu quarto, o medo de acender a luz, a imensa incerteza, as manchas líquens e musgos que brotavam sobre o branco das paredes de minha casa, o caminho aleatório formado por algumas formigas, eu era o puro acaso. Percorria uma viagem interna, me refazendo, me revelando em uma experiência singular, já não mais bastava dizer o que sou, ou o que é ser eu, mas entre quais eu sou.

Estava ao modo de Gregor Samsa, um dos principais personagens de Kafka, em *A metamorfose*, que, numa certa manhã, acordava metamorfoseado em um inseto monstruoso, apresentando uma enorme dificuldade de se movimentar e levantar da cama e se deparar com o mundo lá fora.

Às vezes, percebia em meu dorso algo insetuoso, não sei de fato o que era, não saberia afirmar se era algo quitinoso ou esponjoso, nem ao mesmo sabia se ainda possuía algo que sustentasse meu corpo, sei que não possuía élitros, não estava aprisionado na heteronomia, meu corpo era uma coisa só, fluidez e contágio puro. Não, eu não era um inseto e nenhum outro bicho, nada contra nenhum bicho, eu aceito a minha animalidade.

Então, voltei a pensar na possibilidade de interagir com as outras coisas que estavam ao meu redor. Pensei: agora vou me constituir em algo, não qualquer coisa, mas somente ser aquelas coisas que me capturam, que me desejam. Gostaria de ser alguns objetos de Farnese, coisa sem era nem beira, que só servem para ser emoldurados em seus oratórios. E agora eu sentia que eu era os pregos enferrujados, ciscos, trapos, entre outros desobjetos transportados no bolso de Bernardo.

Eu “eras” um “vazadouro para contradições”; estava estilizando o meu próprio ser em outros, num movimento contínuo de “desejar ser”, “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito” (BARROS, 1998, p. 37).

Lembrei-me de alguns escritos de Nietzsche (2001), quando dizia que o nosso eu é muito mais complexo do que a unidade de nossa consciência. Eu permanecia como uma soma de sensações, múltiplas partículas que planam no espaço, nunca em repouso.

Aos poucos, fui me dando conta de que, na verdade, não era nada, mas que estava sendo. Era um estar sendo, um estar no gerúndio. Entre o ser, o está sendo, e o deverá ser, existem vários

de mim, e "Somos água, terra, luz e ar contraídos, não só antes de reconhecê-los ou de representá-los, mas antes de senti-los". (DELEUZE, 2006, p. 115).

Existem diferentes fazes do ser, existem diferentes acontecimentos do ser, agora estou me sentindo átomo, me iniciando aos fótons, deixando transitar pelos impulsos e afetos. Eu me arrastava para outro lado num processo contínuo de diferenciação.

Em seus elementos perceptivos, como também em suas vísceras, todo organismo é uma soma de contrações, de retenções e de expectativas. No nível desta sensibilidade vital primária, o presente vivido, já constitui no tempo um passado e um futuro. Este futuro aparece na necessidade como forma orgânica da expectativa; o passado da retenção aparece na hereditariedade celular. (DELEUZE, 2006, p. 9).

Assim eu me des-diferenciava de tudo, não havia modulação que me desse forma, escapava o tempo todo de um contorno, não dava nem espaço para representação, no meu pensamento não cabia imagens, só sobrava espaço para o devir. "Estrela foi se arrastando no chão deu no sapo/ sapo ficou teso de flor!/ e pulou o silêncio". (BARROS, 1992, p. 223).

Para além da conservação das minhas estruturas, eu me (des)estruturava e começava a derivar-me do que estava lá fora. Então, fui ao encontro com o fora, assim, fui aos poucos saindo fora, quando nem terminei de sair de mim, percebi que o dentro já estava aberto aos horizontes, eu era todo o fora, foi assim que me abandonei do dentro. De dentro de mim restava apenas uma multidão. Grunhidos e algumas vozes. Essas vozes pensavam por mim e silenciosamente diziam: - estou a toda sorte ao encontro, ao desejo de me abrir para o deslimite, à vontade de me desembaralhar e desfazer da minha própria matéria.

Há anos venho executando movimentos repetitivos, e nunca pude olhar de dentro para o fora, foi aí que decidi experimentar uma nova possibilidade de uma não forma que me estava sendo apresentada.

Ví que era outro, que aquele primeiro já não mais cabia em mim, talvez eu estivesse em busca de minha própria constituição, ou melhor, de me constituir com vários, de ser molécula, átomo, de ser fluxo e extensão de mim mesmo.

Não queria me comportar de maneira polarizada, queria vir a ser, não sei de fato o que seria esse ser, eu queria comportar-me como outro, resolver-me como um resto, um vestígio, uma lama, partículas de pó, um sopro do vento. Assim, diferir de mim mesmo, ser pura relação.

Queria transformar o vento.

Dar ao vento uma forma concreta e apta à foto.

Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física

do vento: uma costela, o olho...

Mas a forma do vento me fugia que nem as formas

de uma voz.

(BARROS, 2000, p. 27).

Um processo permanente de individuação metaestável, eu, a lama, o pó e o vento nos transformavam, entre eu e os outros já não havia mais limite, não havia interior ou exterior, eu e o meio era um só, uma concordância e ressonância com as coisas do meio, sucessivos encontros com energia pura.

Saí do meu quarto e avistei uma bela paisagem, e percebi que a metamorfose não estava acontecendo somente comigo, tudo a minha volta estava em transe e transitava em mim.

[...] a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e todavia manifestada, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias. (BLANCHOT apud BARTHES, 1984, p. 157).

Foi então que decidi sair, sair de dentro de tudo que estava me enquadrando, buscava realmente outra co-existência. Ali onde existia uma singularidade. Eu agora era outros, não indivíduo, mas uma possível realidade que estava em constante pré-inter-trans-individuação (pensando a individuação como uma diferença entre forças que perpassam entre o natural e o cultural). Tinha em mim algo de multidão, uma proliferação de vazios e solidões que me individuavam em vários. "Estava consciente disso e espantava-se e maravilhava-se como se tudo se passasse fora dele que se produzia a obra" (GIL, 1986, p.9).

“Meu nome verdadeiro é... reino dos bichos e dos animais é meu nome.” (STELA, 2001, s/p).

Como um ser torna-se aquilo que é? Sendo capturado por um problema nietzschiano, o que faz de um indivíduo algo absolutamente único? Não haveria uma única resposta para tal problema e somente o devir seria capaz de habitar nas diferentes realidades pré-individuais.

Não há como ser ou tornar-se somente um animal ou uma pedra, para ficar somente nesses exemplos. Tudo está dissolvido em matéria, energia que se funde na alma da natureza, ela, a natureza, é mãe generosa, permite ao mesmo tempo residir nela o indivíduo e sua diferenciação. Assim, cada ser vivo pode ser habitado por inúmeros devires.

Já fora do meu quarto, eu me aproximava de uma maneira diferente da natureza, isso talvez seja indício de uma metamorfose. Estava em busca de um mundo que em mim necessitava ser redescoberto, um mundo como ele é, e não como eu gostaria que ele fosse. E o mundo se abria para os pássaros e os girassóis. Eu me abria para a dissolução biológica, física, psíquica, não existia nenhum motivo para distanciar entre mim e o outro. A estética, a ética, em suas ontogêneses, habitavam em mim, assim, como a arte, a filosofia e a ciência, não havia espaço para separação. Nós estávamos na mesma onda, na mesma partícula, dependendo da situação eu era o próprio fluxo de elétrons na abertura de novas possibilidades. Um sistema meta-estável deslizando sobre a improbabilidade do eterno criar.

Ao olhar mais atentamente para a natureza, comecei a dar conta dos inúmeros fluxos, de arranjos e possibilidades de experimentação, e talvez a arte possa ter um território fecundo para proliferar criações. Eu tinha diante de mim um laboratório de multiplicidades, assim: vida e arte se experimentam, animais, vegetais e minerais eram apenas concepções de organismos, nada está dado, nada é decisivo que não permita à diferenciação e a individuação de cada vivente. A vida quer estar além das formas organizadas, quer transitar entre diferentes reinos, que vão além do orgânico e do inorgânico, daí se abre a uma infinita possibilidade de relação e interconexão entre o material, o organismo e o psíquico.

La meditación sobre el animal transforma radicalmente la concepción del organismo: el órgano es decisivo, por cierto, para la diferenciación y la individuación del viviente, pero la vida no se reduce a estas formas organizadas. Es asunto de fuerzas y cruza transversalmente los reinos de lo material, lo orgánico y lo psíquico. Em Deleuze, no sólo la vida es inorgánica: trata de abrir el análisis de la subjetividad a los modos vitales no humanos. (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 16).

104

Aqui já não nos interessa saber as diferenças entre o homem e o animal, mas o movimento de diferenciação, as relações pré-individuais, o que um produz no outro e com o outro. Existe uma proto-humanidade no animal, assim como existe uma protoanimalidade no humano, há uma gênese comum a todos os corpos, que não pressupõe uma consciência comum, uma maneira comum de diferenciar-se, pelo contrário, é através das interpelações entre diferentes organismos que a multiplicidade se faz na própria diferença, que a todo momento difere mudando de natureza “Así pues, el individuo no es ‘de ninguna manera lo indivisible’, sino ‘lo que no cesa de dividirse cambiando de naturaleza.” (DELEUZE apud SAUVAGNARGUES, 2006, p. 25).

Toda a individuação não implica em nenhuma diferença, se não aquela que ela mesma estabelece, resultado do movimento do próprio ato de criação. É na repetição que se instaura a diferença entre séries heterogêneas.

Ao aproximar-se das coisas ínfimas da natureza, contemplamos e sentimos antes de representar. Para Deleuze (2006), ao contemplar contraírmos um hábito, isto põe em conexão heterogeneidades. Sentir é um hábito, habita em nós, produz um modo de ligação, uma forma de conectar com os diferentes entes. Tinha um enorme deleite pelos arranjos complexos, desde estruturas do macro e do micro; contudo, os arranjos mais simples agitavam em mim uma estranha curiosidade, eu simplesmente me apegava mais às coisas desúteis, me apegava à escória, à borda, à sobra, ao torto e ao marginal. Gostava mesmo dos despropósitos. “As coisas que não levam a nada têm grande importância. Cada coisa ordinária é um elemento de estima”. (BARROS, 2010, p. 145).

Ao perambular pela paisagem encontrei inúmeras possibilidades de fazer um entre. Entre um caminhar e outro, comecei a contemplar as pequenas coisas ínfimas do chão, coisas sem condições para nada, restos que apodrecem por nada, coisas abandonadas no encosto. Poderia ser quaisquer umas dessas coisas, poderia ser: um corpo à deriva, um conjunto de paisagens, um cachorro morto na rua, uma lagartixa que imita uma sereia, inúmeros pés de galinha, o barulho dos pedregulhos, estalactites e estalagmites gravadas do chão à parede, um velho barco à deriva. Sem olhar para trás, eu capturava tudo, já não cabia mais tanto despropósito em meus bolsos, era tanto o meu despautério, que resolvi fotografar o sobre. Nem tudo pode ser fotografado, difícil mesmo é fotografar o fora, mas se tiver paciência e desejo, pode fotografar ao mesmo tempo a presença e a ausência do inacessível e indiscernível.

Uma voz serena, quase rouca, de longe me dizia:

“Agora você vai ter que assumir as suas irresponsabilidades. Eu assumi: entrei no mundo das imagens” (BARROS, 2000, p. 47).

Entre uma imagem ou outra, podia enxergar um espaço, um intervalo, e era isso que podia movimentar territórios mais fecundos; suas composições e atravessamentos formavam verdadeiros diagramas.

Como alguém que coleciona imagens e que ao enquadrar a paisagem a deixa mais desenquadrada, transgredindo a imagem perfeita e comportada, “entortando a bunda na paisagem” (BARROS, 2000, p. 47).

Meu olhar era um tanto irresponsável e transgressor, gostava mesmo de distorcer e entortar a realidade. “O pessoal falou: seu olhar é distorcido” (BARROS, 2010, p. 407). E era mesmo, era estrábico por imagens desassossegadas, algumas imagens tinham movimentos, outras mais lentidão, mas todas pulsavam em mim o desejo de escapar da representação.

“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./ É preciso transver o mundo.” (BARROS, 1998, p. 75).

Assim, já não bastava apenas olhar com os olhos, porque estes sozinhos não davam mais conta, era preciso aguçar todos os sentidos, mas, principalmente, ver para além dos sentidos, ver com a imaginação, “transver” o mundo.

Apesar de uma aposta no espontâneo, dando vazões para o acontecimento, ao contrário do que se possa pensar, o registro e a produção de imagens têm certo esforço construtivo, fruto de um estudo da técnica, mas só ela em mim de nada bastava, era preciso a todo momento estar atendo ao silêncio, “difícil fotografar o sobre.” Assim eu resguardava ao modo de árvore, me aliava ao sentimento de exílio, em um desejo eremita, eu ficava semanas isolado de mim mesmo, só os pequenos insetos me visitavam, para que, no instante certo, eu conseguisse perceber nas incontingências da natureza outras de-formações da vida, essa era a doença do meu olho.

Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades (BARROS, 1998, p. 75).

105

Não nasci com essa doença da deformidade do olhar, acho que adquiri quando resolvi sair de mim, e comecei a ver as outras coisas de dentro. Agora isto se tornou um ranço que tenho que levar para vida inteira.

Ouvi novamente uma voz sussurrando baixinho:

- Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os vazios com as suas peraltagens

e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos (BARROS, 1999, s/p).

A minha imaginação começou a ser habitada por astigmatismos e fazia da minha vida uma obra de arte. Oscar Wilde dizia que a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida. Entendo que essa máxima não é de todo verdade, tanto a arte influencia a vida e vice-versa, ambas se inter-relacionam, talvez a arte e a natureza seja uma coisa só.

Não sabia ao certo onde começava a arte e onde iniciava a natureza, isso talvez nem mesmo importe, pois, para mim, arte e natureza estavam amalgamadas, o importante mesmo era perceber o que acontece quando elas se juntam, quais as possibilidades do olhar diante de tal acontecimento. Não existe um único olhar, existe na verdade uma multiplicidade do visível, inúmeras maneiras de ver e imaginar o mesmo objeto e o mesmo acontecimento. “Talvez para um fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais importante do que o esplendor do sol nos oceanos” (BARROS, 2001, p. 35).

Eu operava a vida por estas distorções e colecionava gravetos, objetos abandonados na praia, lugares que nunca visitei, todos esses achados eram guardados para que um dia pudesse ou não utilizar.

Meu projeto estético era colecionar as distorções do olhar para inventar outras paisagens, outras imagens, eu era um ente entre imagens. Habitava por imagens e paisagens como seres “escalenos” - *desconstruídos por suas palavras* (BARROS, 1992, p. 314).

Tinha um gosto dos contrastes, pois permitia visitar o ínfimo navegando pelos rastros das lesmas, mas não abandonava os BPS (bits por segundo). O ínfimo, para mim, era tão sofisticado quanto o website, gostava de ser atravessado pela lentidão e pelos downloads. Era flexível aos discos rígidos, tanto quanto ao minúsculo coração de uma formiga.

Não tinha Wi-Fi, nem Wireless, mas mesmo assim me conectava a tudo e a todos, às vezes, agia por meio de bluetooth, fazia inúmeros downloads num processamento de altíssima velocidade e lentidão. Meu corpo tinha certos dispositivos que transferiam informações que me permitiam operar por inúmeros links, fazer uploads, updates, upgrades. Entre carregamentos

de dados, atualizações, melhoramentos das interfaces, eu tornava meu corpo mais potente, me conectava às redes que normalmente não se comunicam e permitia a transferência de informações de uma para outra, puro encontro, pura conexão, intensos gateways¹⁰². Eu era pura informação.

Todas essas velocidades habitam em mim em fluxos de duração que agem como onda de um sistema tenso, que jamais fica estável. Por essas ondas, tudo é ou são fontes e possibilidades de invenção. A ciência não é menos autorizada a criar do que outros modos de pensamento. As funções operavam multiplicidades do acontecer e elas são indispensáveis ao pensamento criador.

Cabe registrar, antes de mais nada, que a velocidade e o excesso de comunicação não são necessariamente informação. “Não nos falta comunicação, ao contrário, nós temos comunicação demais, falta-nos criação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 130).

Me deixei ser engolido somente pelas funções, pelas referências, por proposições e pelas complexidades e velocidades das comunicações, eu não esqueci de que era preciso operar pelo plano de imanência, de recortar o caos, de pensar por afectos e perceptos. Concordeando com Nietzsche e Deleuze, torna-se preciso inventar possibilidades de vida e modos de existências.

Assim eu me fiz inventar artista, pois, desde cedo, tinha um gosto torto de esticar a paisagem e coletar suas imagens, isso crescia dentro do meu olho. Às vezes, tinha um desejo estranho de manipular as imagens, mas somente o fazia quando elas pediam, mas o gostoso mesmo era deixar acontecer.

Tinha hábitos noturnos pelos devires, gostava muito quando eles, inesperadamente, habitavam em mim, era um desfasamento de mim mesmo para outra coisa; eu me permitia funcionar de outra forma, optava sempre pelo improvável, tal qual o uso dos (des)objetos de Raquel Nava. Tudo isso era uma aposta acidental para os encontros inesperados. Encontro aberto ao improvável, entre o corpo, os objetos, as coisas e a paisagem, e isso, a meu ver, já era ecologia.

Inaugurava-se, em mim, uma ecologia incomum que desintegra e reintegra paisagens e reinventa diferentes singularidades, que captura através da lente uma natureza anônima, incomum, pulsante e impossível de controlar. É uma aposta no acidental, nos encontros mais inesperados em que o artista cria suas ecologias dos despropósitos. O artista expõe uma poética do avesso, busca no improvável, no incomum, algo essencial para sua arte. É na precariedade dos materiais que se apresentam de forma arbitrária, que eu-ente-artista apostava minhas narrativas e os meus (des)arranjos.



66

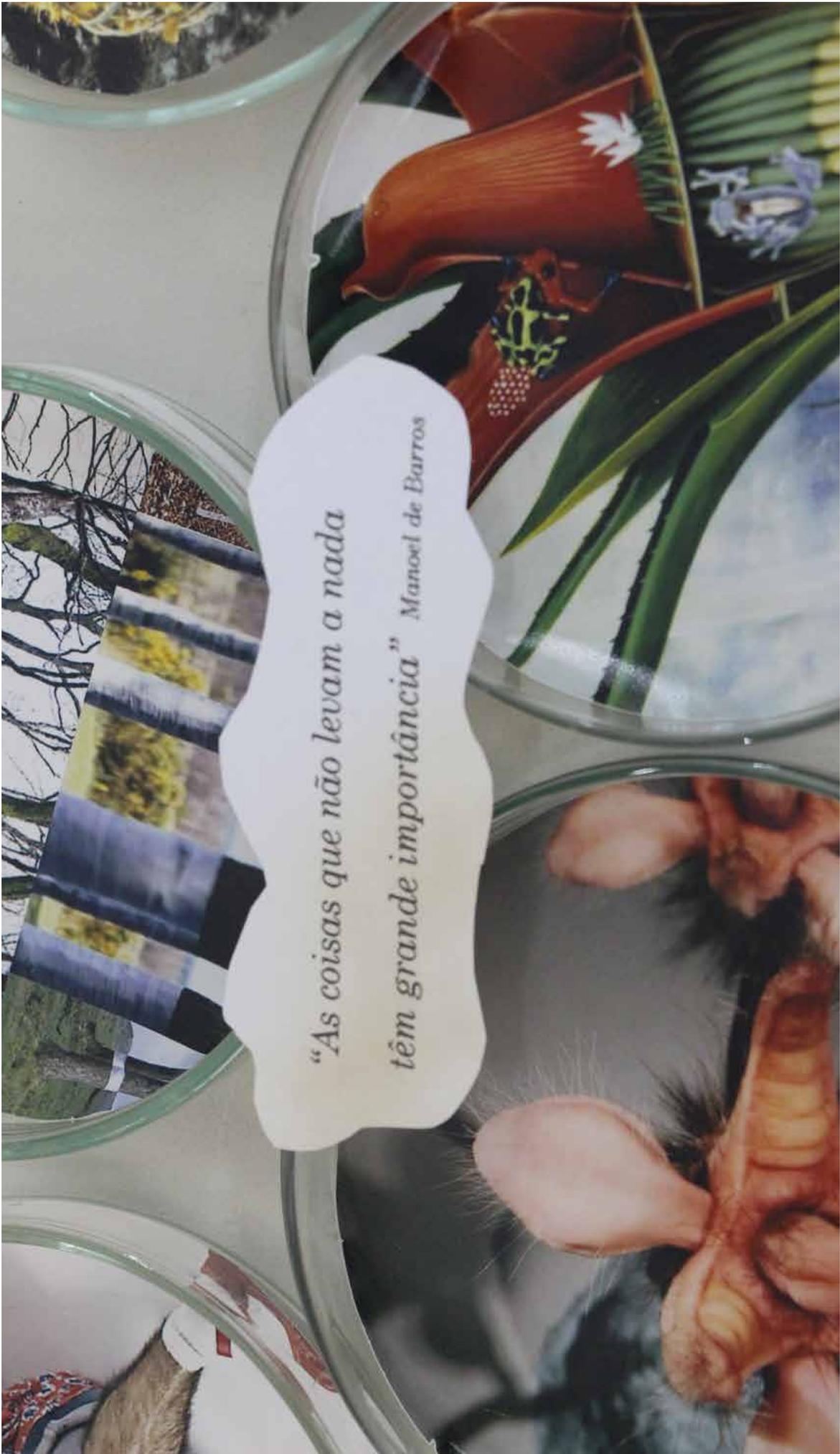
Figura 66: série - Laboratório como chão.
(De)composições, 2017. Leandro Jesus.
Fonte: arquivo pessoal.

102 Ligação entre diferentes redes.



67

Figura 67: série - Laboratório como chão.
(De)composições, 2017. Leandro Jesus.
Fonte: arquivo pessoal.
Figura 68: série - Laboratório como chão.
Antonio Silva, 2017.
Fonte: Arquivo pessoal



*“As coisas que não levam a nada
têm grande importância” Manoel de Barros*



INTER-AÇÕES (SEM)FINAL: RELATO DE UM EXPLORADOR

Talvez toda a reflexão sobre a viagem passe por quatro observações, uma das quais encontramos em Fitzgerald, a segunda em Toynbee, a terceira em Beckett, e a última em Proust. A primeira verifica que a viagem, até mesmo nas Ilhas ou nos grandes espaços, nunca opera uma verdadeira 'ruptura', enquanto levamos a nossa Bíblia conosco, as nossas recordações de infância e o nosso discurso habitual. A segunda é que a viagem persegue um ideal nómada, mas como voto irrisório, porque o nómada pelo contrário é aquele que não se mexe, que não quer partir e se agarra à sua terra deserdada, região central [...]. Segundo a terceira observação, a mais profunda ou a de Beckett, 'não viajamos pelo prazer de viajar, que eu saiba somos estúpidos, mas não a esse ponto'... Então, que razão poderá em última instância haver, se não for a de verificar, de ir verificar alguma coisa, alguma coisa de inexprimível que vem da alma, de um sonho ou de um pesadelo, que mais não seja saber se os chineses são tão amarelos como se diz, ou se certa cor improvável, um raio verde, certa atmosfera azulada e purpúrea, existe de facto algures, lá longe. O verdadeiro sonhador, dizia Proust, é o que vai verificar alguma coisa...

(Gilles Deleuze, 2013, p. 104).

O menino com formas não mais imperturbáveis, após ler o enunciado acima, não pensou em outra coisa, e tomou a difícil decisão de viajar em busca de ilhas desconhecidas, atitude essa que, de certa maneira, contrariava boa parte de seus amigos cientistas, que acreditavam que não havia mais nada para descobrir e que tudo que era importante já fora descoberto. Para alguns cientistas, essas bioperaltagens aventureiras significavam um perigo para a seriedade da ciência e, para outros, não tinham nenhum valor para as práticas de ciência. Acreditavam que era melhor o menino ficar etiquetando as moscas e numerando as formigas conforme os manuais e protocolos já estabelecidos.

Uma senhora idosa que gostava de gatos¹⁰³, sempre quando via o menino passar com uma mochila nas costas, dizia:

— Lá vai o menino quase desfigurado pendurado nos seus objetos de colecionar verificar seus (des)propósitos. Lá vai o colecionador de despropósitos, andando descalço com os chinelos invertidos, carregando sua mochila com uma mandala de imagens.

A senhora agarrada nos seus gatos dizia:

— “Algumas pessoas adoram dividir e classificar, enquanto outras fazem pontes – tecem relações que transformam uma divisão em um contraste ativo, com poder de afetar, de produzir pensamento e sentimento”. (STENGERS, 2017, p. 1).

O menino, quase outra coisa, tinha essa inclinação de ligar as coisas. Ele traçava linhas vermelhas e pretas para ligar a terra ao cosmo, o corpo à floresta, parasitismos à simbiose, o inorgânico ao orgânico, ciência e arte.

O menino mal nasce e já carrega um fado de amontoar tranqueiras, esse era seu dom. Ele cresce por mais de trinta anos, e continua a colecionar pedras, cobras, insetos, caramujos, tubos de ensaio e, um pouco mais tarde, imagens de arte e natureza. Essa novas tranqueiras eram tudo coisa que já não tinha mais aplicabilidade para a ciência: as anatomias de Fernando Vicente, Strandbeests de Theo Jansen, os animais metálicos de Nadia Guthmann, as criaturas humano-animalescas de Patrícia Piccinini, as borboletas transgênicas de Marta de Menezes, etc. etc. Ele pertencia a esses objetos como se os fosse.

Lá vai aquele monte de tranqueira carregando o menino com seu par de chinelos invertidos. Ele tem vontades subterrâneas de pensar outra ecologia. Seria uma ecologia das práticas? — interrogava a velhinha. Aquele movimento tinha um “que” de ecológico. Uma ecologia que busca trazer outros movimentos para a ciência, que brinca com os seus conceitos tidos como muito sérios. Dentro da mochila carregava algumas possibilidades sorrateiras de dispor a ciência ao abstrato.

Para o menino, a experiência da viagem era insubstituível, e ele foi em busca de verificar o desconhecido. Pegou sua mochila com alguns objetos que poderiam funcionar de outra maneira nas terras e mares inexplorados e se pôs a viajar mundo afora. Ele tinha um sonho de verificar se tudo aquilo que estava nos livros era possível, queria sentir o cheiro das coisas; ver como funcionavam era uma vontade para dar início ao pensamento. Aquele menino já fazia um museu.

Foi numa manhã de chuva que aquele menino partiu para uma viagem que ele nunca fez. Sua paixão era visitar o desconhecido. Uma longa viagem em busca de ampliar seu repertório de imagens sobre a natureza. O menino, já meio rio, tomou um pequeno barco do Thiago Rocha Pitta e se lançou ao mar de William Turner, em busca de verificar algumas coisas que de fato não sabia exatamente o que eram; não tinha precisões científicas do rumo que tomaria e durante os 4 anos de viagem por terras alheias, muitas coisas foram se revelando e outras se encobrindo.

Em um pequeno barco o oceano tremia-se
Abram suas janelas, abram suas portas,
Vocês já ficaram muito tempo no fundo
de seus mundos fechados.
Venham, desçam daí, do alto (FERLINGHETTI, 1984, s/p).

Assim como os naturalistas do século XIX, o menino não queria somente “ver com os próprios olhos”, mas sentir e experimentar com o próprio corpo as sensações e impressões com as coisas que lhe aconteciam. Ele se permitia ser consumido e devorado pelas sensações.

Para grande parte dos naturalistas do século XIX, a multiplicidade de sensações que envolvem o naturalista em sua viagem poderia e deveria ser descrita pela ciência. Assim, o cientista que se faz viajante escolheu não apenas ver com os próprios olhos, mas ouvir e sentir com o próprio corpo os fenômenos lá onde acontecem. (KURY, 2001, p. 865).

¹⁰³ Fazemos referência ao texto de Isabelle Stengers, *Reativar o animismo* (2012).

¹⁰⁴ Uma das grandes referências para os primeiros naturalistas que vieram para o Brasil no século XIX, descrito no texto de Kury, *Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem* (2001).

Em uma dessas viagens de rumo incerto, encontrou alguns naturalistas que navegavam, assim como o menino, em busca do inusitado. Uns desses naturalistas encontrados foram Georges Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire e Alexander von Humboldt¹⁰⁴.

Cuvier, ao contrário de seus amigos, não era muito de viajar, tinha mais inclinações para apenas se aventurar nos registros, materiais e livros, em seu laboratório, dentro de sua casa; já Saint-Hilaire e Humboldt eram verdadeiros aventureiros, estavam interessados em fazer ciência através da busca do improvável e do inusitado.

Para Humboldt, o viajante era como um coletor, e as coleções traziam informações e sensações fundamentais para história natural, mesmo que todas essas vivências e experiências registradas nas memórias, nos cadernos e nas gravuras dos viajantes tenham que se encaixar na ordem biológica e nos padrões de sistemática encerrados nos herbários, entre os bichos taxidermizados ou dispostos em vidros com álcool. A viagem em si era um feito necessário para a transformação da natureza em ciência.

Parar de fazer ciência e pensamento de gabinete e ir para o mundo, além do laboratório, os laboratórios dos despropósitos nos indicam que é preciso contaminar os espaços de dentro das ciências e, principalmente, ser contaminado pelas coisas que estão lá fora. Os laboratórios pulverizam como pequenas moléculas numa relação móvel que experimenta pensar questões, caras para a ciência, de outra maneira, apontando para as mandalas de imagens de arte e ciência desde outra perspectiva de olhar a ciência através da relação com a arte.

Essa interação entre arte e ciência não é nenhuma novidade, pois já no século XIX artistas – taxidermistas, pintores e desenhistas – eram convidados para embarcar nas expedições juntamente com os cientistas. “A arte – expressão privilegiada para dar conta das sensações visuais experimentadas pelos viajantes – acompanha sempre que possível os relatos e descrições feitos por naturalistas” (KURY, 2001, p. 866).

Humboldt trazia lições muito importantes para aquele menino que decidiu escrever e colecionar imagens desconhecidas para a biologia: que era importante sair da zona de contorno, da casa, do escritório, do laboratório, se aventurar em lugares e línguas desconhecidas, em busca de alguma coisa que arrastasse as práticas de ciência para novas interfaces e taxonomias menos totalizadoras e excludentes das vidas inúteis.

O menino, sem limites, viajava o tempo todo sem sair do lugar. A ciência, a filosofia, a literatura e a arte permitiam a ele navegar por mares desconhecidos. Assim, esse laboratório-tese é ao mesmo tempo uma viagem, um deslocamento para ilhas desconhecidas com a ajuda de alguns artistas contemporâneos que permitiram ao menino inventar-se em outra coisa, um pensamento que age e ao mesmo tempo impulsiona o menino a ser outro e a criar outros modos dos seres e práticas distintas de estar juntos.

O menino tinha um gosto por artistas, por saber que tudo que eles extraíram da natureza já era arte. Aprendeu muitas coisas extraordinárias com a composição arte, filosofia e natureza; era capaz de fazer associações insuspeitas para a ciência, e juntava os “*objets trouvés*” com as imagens célebres provenientes das naturezas mais inusitadas. Ao deslocar as coisas do seu lugar e ao inventar outras, o pensamento que age é o mesmo que impulsionava o menino a criar. Assim, ele reinventava-se o tempo todo.

Algo empurra o menino a criar outras existências, não seria o vento? Algo move: uma curiosidade, uma vontade de verificar alguma coisa e daí ele move-se. O vento trouxe os tripulantes até aqui. “O vento trouxe de longe tantos lugares em que estivemos.” (MEIRELES, 2001, p. 262).

O menino, acompanhado dos jovens naturalistas, entende que é chegada a hora de ancorar. Já é possível ver as ilhas, elas estão em toda parte e dentro da gente mesmo, e esperam ser ocupadas pelos nossos afetos para se desfazerem e voltarem a ser mar.

[...] na nossa experiência como habitante, ao nos movimentarmos através do mundo em vez de deambular sobre sua superfície, nosso conhecimento não se constrói como uma acumulação externa, senão que cresce e se desenvolve desde o interior mesmo de nosso ser terreno. (INGOLD, 2017, p. 17).

Um verdadeiro sonhador é um aventureiro que vai verificar algo que está dentro dele mesmo. Um visionário que escapa dos laboratórios e gabinetes de ciência para um mundo incerto, em busca de outras formas de pensar e experimentar.

“O sedentário sonha. O viajante vive, ou melhor, supunha-se antigamente que vivia em estado de dispersão, de variedade e, em definitivo, num estado de aérea ligeireza”. (JOSEP PLA, 2011, p. 28).

As ilhas, cansadas de serem sólidas e isoladas (ilhas aqui pensadas também como fronteiras entre os diferentes conhecimentos), precipitam-se como grãos de areia e deslizam no imenso oceano de indiscernibilidade, onde tudo é vazão, experimentação. Essa era uma das principais expectativas que o menino tinha em relação às ecologias vindas das obras dos artistas: que os movimentos trazidos de cada artista e cada obra pudessem causar uma erosão diferencial nos territórios contínuos e extensos dos diferentes saberes, principalmente nas estruturas rígidas das diferentes ilhas que estão relacionadas com a ciência. O menino se esfrelava todo e se deslocava através do desejo e das subjetivações para outras maneiras de pensar as ecologias, acreditando que cada deslocamento, ancoragem e ocupação por meio das imagens poderia ser também um ato de experimentação, um pequeno gesto laboratorial de fissura e erosão das ilhas.

Nesses laboratórios, as imagens poderiam interagir por justaposição – tudo depende da disposição das imagens para tal situação. A ruptura das práticas não estava na deformação ou contaminação nas imagens, pois o que interessava não era somente a visualidade, mas o tratamento dado a cada processo e experimento realizado nas imagens, a ideia, sobretudo. Isso já era uma obra de arte.

O mais importante para os aventureiros era, então, a postura em relação à imagem e ao desejo de fazer, ou melhor, o deixar fluir uma simbiose e uma contaminação de diferentes práticas, em que destacamos a arte e a ciência.

Diante daquelas imagens corrompidas de natureza e de ciência nos diferentes laboratórios – “laboratório como chão”, “chão como laboratório”, “corpo como laboratório” e “laboratório entre a terra e o cosmo” –, estávamos envolvidos em suas possíveis ou impossíveis metamorfoses, com as suas velocidades, lentidões e efeitos; no entanto, algumas imagens nos surpreendiam pela sua singela alteração ou até mesmo sua inatividade. Transportam-se para as placas de Petri possibilidades híbridas, avessos friccionados que infectam criativamente os planos assépticos dos espaços da ciência.

Aquele menino era apaixonado pelas coisas mais belas e ao mesmo tempo inúteis da ciência, tinha vínculo com o instante e a criação. Em todo lugar que encostava, criava inúmeros aparelhos de significar, dando novos significados às obras que discursaram sobre a ciência e a natureza.

O menino ainda insiste em chamar toda essa prática de ecologia, essa atitude era um desassossego, ninguém era capaz de convencê-lo de que aquelas criações que experimentava com diferentes materialidades e linguagens da natureza eram apenas um despropósito e não tinham nada de ecológico. Mas ele queria acreditar que os dragões e pássaros trovão poderiam ser estudados por suas práticas de ecologia¹⁰⁵.

Os cientistas podem discordar quanto ao modo de estarmos errados, mas concordam que estamos errados. A narrativa épica aqui em jogo não diz mais respeito à “ascensão do homem”, mas sim à ascensão do cientista. Como, então, evitar que a questão do animismo, se ela for levada a sério, seja enquadrada de maneira a validar o direito de a Ciência defini-la como objeto de conhecimento? (STENGERS, 2017, p. 3).

112

Claro que não se pode esquecer que, em nome da ciência, a ecologia expulsou todo animismo do seu campo de interesse, ignorando e, outras vezes, condenando práticas que tiravam a racionalidade e objetividade da ciência. Com isso a ciência se sentia livre para estudar, colonizar e categorizar os outros.

Devo, pelo contrário, reconhecer o fato de que minha prática e minha tradição me situam de um determinado lado da divisão, o lado que caracteriza os ‘outros’ como animistas. ‘Nós’, do nosso lado, presumimos ser aqueles que aceitam a difícil verdade de que estamos sozinhos em um mundo mudo, cego, mas cognoscível – um mundo do qual teríamos a tarefa de nos apropriar. (STENGERS, 2017, p. 3).

E que, dentre os diferentes ramos da biologia, a ecologia é aquele que mais agradou e estimulou o menino para apropriar-se do chão, e mesmo com aquela falsa ideia de equilíbrio vinda tanto dos cientistas quanto dos artistas, a ecologia ainda poderia se descompensar e abraçar outras formas de vidas.

Assim, o menino não estava preocupado com como os cientistas, filósofos e artistas iriam receber sua ecologia. Ele de fato se preocupava e se interessava, cada vez mais, com essa outra forma de ver, pensar e experimentar a ecologia, de criar novos diálogos entre seres e práticas distantes ou muitas vezes indiferentes. Práticas estas que pensam cada indivíduo não como algo isolado, mas uma malha, um conjunto de interações ininterruptas, de modo “que não estamos sozinhos no mundo” (STENGERS, 2017, p. 15). Uma “Ecologia da atenção e do tato. Uma ecologia que pensa os seres nos laços que eles tecem juntos”. (DESPRET, 2013, p. 3).

Tanto as ciências como a arte estão expandindo fronteiras e, cada uma a sua maneira, estão experimentando criativamente para imaginar o mundo de forma diferente, tentando abrir novos caminhos, criar novos pensamentos e novas questões. Portanto, aquelas impressões estéticas experimentadas na escrita e nas imagens pelo viajante, em cada laboratório, já faziam parte da própria atividade científica.

O menino, ao modo de pedra, aprendeu com Bené Fonteles, Rodrigo Braga, Marcelo Moscheta, para ficar somente nesses exemplos, que não há diferença entre a Arte e a Vida. Que cada imagem de arte e natureza tem uma ecologia que é dela, sempre trazendo uma questão, uma reflexão e, ao mesmo tempo, uma abertura para um outro mundo.

Essas práticas ecológicas ou artísticas estão acontecendo o tempo todo nos diferentes espaços onde artistas, cientistas, filósofos, professores etc. tecem relações com as diferentes materialidades. Essas ecologias acontecem porque estamos vivos e o tempo todo nos

¹⁰⁵ “Nas taxonomias científicas não há dragões ou pássaros trovão. Não se trata simplesmente de que não existam no novo livro da natureza, senão de que não podem existir, pois sua constituição ligada a uma história está fundamentalmente em desacordo com o projeto de classificação. Os dragões, junto com outros seres que se assomam ou fazem sentir sua presença nos caminhos do mundo, podem ser narrados, mas não podem ser categorizados. E tampouco podem ser localizados com precisão, com num mapa cartográfico”. (INGOLD, 2017, 14).

relacionando com diferentes coisas (pedras, lãs, imagens, erlenmeyers,...). Isso é nada mais que a própria vida.

O menino, depois de descobrir que tinha inclinações para fazer pontes entre mundos distintos, continuou a navegar.

Notas do autor: (des)figuração do personagem

Fazia um bom tempo que não se ouvia falar daquele menino que atravessou os abstratos com a sua coleção de despropósitos. O seu amigo perfurava com as imagens os tubos de ensaio, nas margens de um riacho, abrindo uma clareira na tentativa de avistar o menino. Mas era difícil acessá-lo, pois ele transfigurou-se em algo imprevisto.

O que seu amigo não percebeu é que cada laboratório indicava uma derivação, que abria as deformações não somente nas imagens, mas no próprio colecionador, em diferentes micro-percepções, perfurando os sentidos mais organizados para abrir às intensidades e às naturezas intempestivas, trazendo outras composições. De modo que, com o passar do tempo, aquele menino já era outra coisa: era parte do campo da composição com as imagens.

Os movimentos dos artistas nos diferentes laboratórios instauraram um devir nômade no menino colecionador, e esse personagem desestruturava sua centralidade em meio às imagens e materialidades da ciência, abrindo-se para a diferença. Era preciso escavar o que poderia ser aquele menino, pois, de certa maneira, já era um derivado das obras dos artistas que o atravessavam a cada vez que acessava o sensível dos laboratórios, abandonando suas formas úteis.

O menino, à medida que experimentava com os “laboratórios dos despropósitos”, adensava no devir, transformando-se em outra coisa através de sua relação com os processos, procedimentos e imagens. Esgotavam-se as possibilidades de narrar os despropósitos daquele menino, pois numa exaustão do personagem sobrou apenas um rastro que criava variações. O menino era mil coisas impressentidas: uma madeira contorcida em ser cavalo, os vermes ilustres que devoravam o rosto de Gina Pane para se tornar o ecrã de computador vazio de Herwig Turk, ... os visgos dos musgos, a gosma dos caracóis, um barco a deriva que habitava no mundo das imagens etc. etc.

Diante dessas mil coisas impressentidas, convidamos você leitor a pensar que tipo de experimentação poderia habitar nesse novo personagem que começa habitar a descontinuidade.

Figura 69: série - Corpo como laboratório, 2017. Leandro Jesus. Fonte: arquivo pessoal.



INTER (RE)FERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ALIGHIERI, D. A *Divina Comédia*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991. v. I e II.
- ARANTES, P. (org.). *Abriço de paisagem – veículo de passagem*. Catálogo. São Paulo: Paço das Artes, 2015.
- ARNICCHIARO, A. C. *As zooautobiografias de Nuno Ramos*. Biografias autobiografias antibiografias. Revista Outra Travessia, Florianópolis, n. 14, 2º sem. 2012.
- BARRIO, A. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- BARROS, M. de. Entrevista. Palavra, *Sesc Literatura em Revista*, ano 3, n. 2, p. 43-45, jun. 2011.
- _____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- _____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *O Fazedor de Amanhecer*. São Paulo: Moderna, 2001.
- _____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *Memórias Inventadas - A Segunda Infância*. Ilustrações de Martha Barros. São Paulo: Planeta, 2006.
- _____. *Arranjos para Assobio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. Caderno de andarilho. In: *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Retrato do artista quando coisa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Exercícios de ser Criança*. Bordados de Antônia Zulma et al. sobre desenhos de Demóstenes Vargas. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- BRAGA, R. *Agricultura da Imagem*. São Paulo: Instituto de Cultura Contemporânea e SESC, 2014. Livreto.
- BARROS, R. Naturalização da cultura ou culturalização da natureza? In: LINS, D. *Nietzsche/Deleuze - Natureza/Cultura*. São Paulo: Lumme, 2011.
- BARTHES, R. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca. In: *Obras Escolhidas*. Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Magia e técnica; arte e política*. Ensaio de literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, H. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, J. L. O idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, J. L. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORSCHKE, T. Qual natureza nós queremos? In: LINS, D. *Nietzsche/Deleuze - Natureza/Cultura*. São Paulo: Lumme, 2011.
- BRITO, F. D.; AHMED, A. Entre[vista]: Fabiana Dutra Britto e Alejandro Ahmed. re[*do*bra], Salvador, v. 1, s/p, 2008. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/04_03_entrevista.htm>. Acesso em: 3 nov. 2017.
- BRUSCKY, P. Arte Correo: Hoje a Arte é este Comunicado. In: FERREIRA, G. (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- CAEIRO, A. [Fernando Pessoa]. *Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CALVINO, I. *As Cidades Invisíveis*. Companhia das Letras, 1990.
- CASTELLS, M. Museu na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço. *Musas*, Revista Brasileira de Museus e Museologia, Brasília, ano 7, n. 5, p. 8-21, 2010.
- CHAGAS, M. *Museu: Explosão de agora e ágora de conexão*. *Musas*, Revista brasileira de Museus e Museologia, Brasília, ano 7, n. 5, p. 6-7, 2011.
- CORREIA, A. B. do P. *Do Parasitismo à simbiose: a responsabilidade ecológica em Michel Serres*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2012. Disponível em: <https://sigarra.up.pt/flup/pt//pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=505277>. Acesso em: 21 jun. 2016.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- _____. *Espinosa filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 1988.
- _____. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. *Cinema I: The Movement Image*. London: A&C Black, 2001.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *Francis Bacon - Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- _____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. *O que é a filosofia?* 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. da Unesp, 2002.
- _____. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESPRET, V. *O que diriam os animais se...* Trad. Cícero de Oliveira. Conferência proferida dentro das Grandes conferências de Liège (Bélgica) em 17 de janeiro de 2013. Disponível em: <chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/05/cad.45_v.despret.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- ESPINOSA, B. *Ética: demonstrada à maneira dos geômetras*. Trad. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Col. Os Pensadores).
- FERLINGHETTI, L. *Manifesto Populista de Vida sem fim - os melhores poemas de Ferlinghetti*. Sel. Ferlinghetti. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FOGEL, G. *Da solidão perfeita: escritos de filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1947.
- FONTELES, B. *O Livro do Ser*. Prefácios de Arnaldo Antunes e Pierre Weil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- _____. *Cozinheiro do Tempo*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2008.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GIL, J. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.
- GODOY, A. *A menor das ecologias*. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. *Movimento total*. O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. 16. ed. São Paulo: Papirus, 1997.
- HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1993.
- HOLDERLIN, F. *Reflexões*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- INGOLD, T. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.
- _____. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. *Horizontes Antropológicos* [online], Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.
- _____. *Sonhando com dragões: sobre a imaginação da vida real*. Trad. Sebastian Wiedemann. *ClimaCom, Cultura Científica – Pesquisa, Jornalismo e Arte, Dossiê Cosmopolíticas da Imagem*, Ano 4, n. 10, 2017. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7994>. Acesso em: 11 fev. 2018.
- _____. *Estar Vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- JOSEP PLA. *Viagem de Autocarro*. Trad. Carlos Vaz Marques. Lisboa: Ed. Tinta-da-China, 2011.
- KAFKA, F. *Um médico rural: Pequenas Narrativas*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KLEE, P. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Prefácio e notas Gunther Regel. Trad. Pedro Susskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KURY, L. *Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem*. *História, Ciência, Saúde — Manguinhos*, v. 1. VIII, suplemento, p. 863-80, 2001.
- LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1, 2015.
- LIMA, J. de. *Obra completa*. Org. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 2005.
- LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MALRAUX, A. *O Museu imaginário*. Lisboa: Ed. 70, 2006. (Col. Arte e Comunicação).
- _____. *Discours au Brésil – Palavras no Brasil*. Org. Edson Rosa da Silva. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.

MANNING, E. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. *Galáxia*, São Paulo, n. 31, p. 22-40, abr. 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

_____. *The Minor Gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.

MASSEY, D. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

MATURANA, H.; VARELA, F. J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

_____. *De máquinas e seres vivos. Autopoiese – a organização do Vivo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

MEIRELES, C. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELO NETO, J. C. de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996

MONTEBELLO, P. Deleuze: la fórmula cósmica del arte. Trad. Carolina Villada Castro. *ClimaCom*, Cultura Científica – Pesquisa, Jornalismo e Arte, Dossiê Cosmopolíticas da Imagem [online], Campinas, ano 4, n. 10, s/p, dez. 2017. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7752>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

MOSCHETA, M.; SOBRAL, Divino, FREITAS, Douglas de. *Arrasto: relato da expedição realizada em toda extensão do Rio Tietê entre março e agosto de 2015*. Campinas: Ateliê Marcelo Moscheta, 2015.

MOSCHETA, M. *Norte*. Rio de Janeiro: Imã, 2013.

MUNÓZ, J. *Figuras del desasosiego moderno*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.

NABAIS, C. P. Homem/Animal. In: KOHAN, O. W.; XAVIER, I. M. (org.). *Abecedário de Criação Filosófica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 133-137.

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PATROCÍNIO, S. do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Org. Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

PELBART, P. P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-I, 2013.

_____. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In: Saadi, F.; Garcia, S. (org.). Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 33-37.

PREVE, A. M. H. et al. (org.). *Ecologias inventivas: conversas sobre educação*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2012.

PEREC, G. *Lo extraordinario*. Trad. Mercedes Cebrián. Madrid: Impedimenta, 2010.

PESSOA, F. *Livro do desassossego*. Vol. I. Lisboa: Ática, 1982.

_____. *O Guardador de Rebanhos*. (Alberto Caeiro). 10. ed. Lisboa: Ática, 1946.

RAMOS, N. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RENNÓ, Rosângela [1962]. *Menos-valia* [leilão]. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROLNIK, S. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 3-9, 2001.

ROOB, A. *El Museo Hermético*. Alquimia y Mística. Köln: Taschen, 2014.

SANTOS, Z. A. dos. *A Geofilosofia de Deleuze e Guattari*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SARAMAGO, J. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

SERRES, M. *Variations sur le corps*. Paris: Le Pommier, 1999.

_____. *Le parasite*. Paris: Bernard Grasset, 1985.

SILVA, Antonio .A.; JESUS, Valdirene. *Entre fissuras e escritas: Adriana Varejão e o devir mosca*. Disponível em: <www.alegrar.com.br/revista16/pdf/sessao_20_entre_fissuras_silva_alegrar16.pdf> Acesso em: 16 ago. 2017.

SILVA, A. A. da; AMORIM, A. C. R.de; ANDRADE, G. T. B. de. Ecologias parasitas na arte: encontros (im)possíveis entre Deleuze e Michel Serres. In: CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE INVESTIGACIÓN EN DIDÁCTICA DE LAS CIENCIAS, X., *Anais...*, Sevilla, 2007. Disponível em: <[https://ddd.uab-cat/pub/edlc/edlc_a2017nEXTRA/01_Ecologias_parasitas_na_arte.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/edlc/edlc_a2017nEXTRA/01_Ecologias_parasitas_na_arte.pdf)>. Acesso em: 18 fev. 2018.

SILVA, J. P. P. A pedra como caminho: reflexões etnográficas sobre a relação entre técnica, extratores e pedras na construção civil de Rio de Contas/BA. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, VI., IEB/USP. *Anais...* São Paulo: IEB, 2017. Disponível em: <<https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/2620>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

- SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- _____. *La individuación a la luz de las nociones de forma y información*. Trad. Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- SOUZA, E. Luiz leite de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- STENGERS, I. *Reativar o animismo*. Trad. Jamile Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/reativar-o-animismo>>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- _____. *A invenção das ciências modernas*. Trad. Max Altman. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002.
- _____. Introductory Notes on an Ecology of Practices. *Cultural Studies*, v. 11, n. 1, p. 183-196, march 2005.
- VAINER, C. *O conceito de atingido*. Uma revisão do debate e diretrizes. Mimeo, 2005.
- VALÉRY, P. O Problema dos museus. *Revista ARS* [online], São Paulo, v. 6, n. 12, p. 31-34, 2008.
- WUNDER, A.; ROMAGUERA, A. “Des-objetos” de Bené Fonteles – entrevista. *Climacom*, Cultura Científica – Pesquisa, Jornalismo e Arte, Dossiê Cosmopolíticas da Imagem, ano 4, n. 4, s/p, 2017.