Percursos mentirosos para utopias construtivas: táticas bobas para a arte contemporânea

Cecilia Mori Cruz*

Universidade de Brasília

Resumo

O proposto texto parte de conceitos ambivalentes, de proposições fugidias e de noções de atravessamento para pensar o processo de criação da obra de arte. Apresentaremos fronteiras, ilusões, trapaças e idiotices como táticas operativas do Bobo da Corte, que realiza utopias por construções artísticas. Articulando pares opostos como alto e baixo, passado e futuro e verdade e mentira, o pensamento utópico é aqui valorizado como aquele que está voltado para o tempo presente ao invés da infinita projeção para o futuro. Assim, pretendemos situar a utopia na suspensão do presente para garantirmos a mentira como verdade poética e, com isso, a construção de percursos improváveis como prática artística.

Palavras-Chave

Poéticas Artísticas; Mentira; Bobo da Corte; Utopias construtivas; Táticas fugidias.

Abstract

The presented text relates ambivalent concepts, fleeting propositions and notions of crossing through for thinking the process for creating the work of art. We will present borders, illusions, tricks and foolishness as the Jester's operational tactics, who construct utopias as artistic process. Articulating opposing pairs as high and low, past and future, and true and lie, utopian thinking is valued here as one who faces the present time instead of been indefinitely projecting forward. Thus, we intend to situate utopia in the suspension of the present to guarantee the lie as poetic truth and, therefore, the construction of improbable routes as artistic practice.

Keywords

Artistic Poetics; Lie; Jester; Constructive utopias; Fleeting tactics.

* Artista plástica e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Doutora em Poéticas Contemporâneas com a tese "Cabine da Mentira: bobeiras em trânsito para a arte contemporânea" pelo PPG-Arte | UnB. Email: ceciliamori@unb.br

Na língua portuguesa, mentira, ilusão, engano, fábula e ficção, dentre outros, são sinônimos entre si e todos esses nomes apresentam a realidade como oposição. Segundo o dicionário Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, mentir seria "afirmar coisa que sabe ser contrária à verdade; dar uma indicação contrária à realidade; induzir em erro; ser causa de, ou dar margem a engano; iludir." (Ferreira, 2004: 1312). A partir dessas noções podemos entender as várias relações históricas entre a produção artística e o mundo da criação seja pela invenção de técnicas de ilusão – aqui pensadas como táticas –, como a criação da perspectiva linear e o *chiaroscuro,* seja pela formalização dos modelos de representação figurativa (ou *petit genre*) como as alegorias ou do gênero fantástico nas artes visuais.

Assim, a defesa da mentira na vida não deve ser confundida com a imaginação, idealização, ficção ou ilusão. O sentido de propositadamente fazer alguém crer em algo que é falso ou ainda segundo Jean-Jacques Rousseau, numa das *Rêveries du Promeneur Solitaire,* que diz que uma mentira que não prejudica ninguém é uma ficção. Assim, o presente texto parte da associação da arte com a mentira para defender a importância das trapaças (com a utilização do riso ou não) como o que proporciona a deriva e o sonho fundamentais ao processo de construção da arte.

E apesar de ilusão, fábula e ficção serem sinônimos de mentira no sentido comum da nossa língua, há uma distinção do ponto de vista moral e ético entre as primeiras e a mentira que, por ter a mentira a intenção de prejudicar alguém, ela existe apenas em relação a outra pessoa ou grupo social. Contudo, mesmo quando o principal propósito da mentira é o engano, ela também pode se mostrar menos condenável (do ponto de vista moral) ou até compreensível quando ela é apenas um método para um bem maior, como quando para salvar alguém.

Dessa forma, a mentira como proposição ativa se aproxima das artes, que intencionalmente desloca o fruidor para uma realidade imaginada. No entanto, a defesa da mentira na arte contemporânea não implica em acabar com a noção de verdade. Pois, sem a verdade não temos a mentira. A ideia também não é substituir a verdade pela mentira. Se assim fosse, não só não teríamos a noção de mentira como também não teríamos a de verdade. Ainda diferentemente da hipocrisia, que não sabe ou ignora quando mente, a mentira conhece bem seu par oposto e brinca com a fronteira entre eles.

A falsidade incompreensível que questiona o que pode ser entendido como mentira e a percepção dela como repleta de virtudes nos interessa mais que as simples inversões como as declarações do tipo "não fiz algo quando, na verdade, fiz". Assim, a amplitude das conotações de mentira de acordo com a situação e o modo como ela é apresentada é a própria rotina da criação artística e o *metier* do artista. Portanto, a ambivalência na aproximação entre verdade e mentira e o que mais a torna complexa evoca a figura do Bobo da Corte com sua qualidade anfíbia de se sentir em casa no mundo real e no da imaginação.

A figura do Bobo da Corte se aproxima do *trickster,* analisado pelo escritor e pesquisador Lewis Hyde (1998), por serem ambos alegorias de ideias fugidias e ambíguas que promovem o atravessamento e o questionamento de conceitos, formas e regras. No entanto, a dimensão política e a do humor estão mais fortemente presentes no Bobo da Corte que no *trickster.* Como bem esclarece nosso interesse pelas sutis inversões e pelos trânsitos labirínticos da mentira entre as verdades, Hyde diz:

> Qualquer pessoa cujas mentiras apenas contradizem a verdade ainda faz parte do jogo cujas regras o precederam; ele ou ela simplesmente inverte o caso oferecendo o não-A no lugar do A. O problema é inventar uma "mentira" que cancele a oposição e, assim, mantenha a possibilidade de novos mundos. (Hyde, 1998: 70, tradução nossa)

Portanto, é com a noção de embaçamento ou de sombreamento entre as

fronteiras dos pares opostos verdade e mentira que se torna possível a defesa da mentira como potência poética e como virtude para a arte e além dela. Com a composição dos opostos, concebemos percursos verdadeiramente mentirosos (errantes, repetitivos e simultâneos) para a prática artística. Se vamos continuar com a presença da verdade como preceito moral para a vida – porque em última instância objetivamos o bem tanto para nossa vida pessoal quanto para nossa sociedade, nosso planeta, nosso cosmos…– que a arte, ao menos, seja o espaço em que a mentira se sinta mais a vontade.

Quem sabe ao nos darmos conta da pertinência das reflexões sobre mentira na arte, consigamos contribuir para sua prática (além de sua teorização e crítica) bem como aumentar espaços de libertação poética na vida. A mentira como potência poética para a arte (e da arte mentirosa na vida) nada mais é que uma insistência no campo próprio da arte, na sua autonomia como área do saber, capaz de estruturar suas práticas e se conectar às demais esferas sociais numa relação de interdependência. Segundo o artista e pesquisador Geraldo Orthof, a qualidade perturbadora da arte, em seu percurso pelas demais áreas do conhecimento humano, seria sua estrutura e sua própria força. Nas palavras do autor:

> Essa capacidade inabalável das artes de transitar por diversos territórios, problematizar continuamente aquilo que parecia sedimentado, é uma tática que parece ter cumprido a função de garantir sua sobrevivência enquanto área específica do conhecimento. (Orthof, 1995: 54)

Assim, arte e vida devem ser pensadas como esferas distintas, que se conectam e estabelecem uma relação de interdependência entre si, mas permanecem distintas. Essa interdependência não deve ser confundida com as atuais noções em prol do apagamento das fronteiras entre a arte e a vida. Nem apagamento nem diluição. O limite entre essas esferas deve permanecer razoavelmente visível para que ambas continuem presentes e possibilitem a existência do forasteiro.

Apesar do frequente e inevitável contato entre a arte e a vida, em especial após

as neovanguardas, continuamos reconhecendo os materiais, as ações, as temáticas da vida que habitam o espaço da arte assim como valorizamos materiais, ações e temáticas artísticas que habitam o espaço da vida. Essa noção do estrangeiro que peregrina pelos espaços que não lhe pertencem é uma das formas de agir da arte, que a torna indefinível e permite, com isso, contaminar a vida de percursos da ilusão, de realidades imaginadas, de proposições mentirosas.

Fig. 1. Paul Cézanne, *Montanha Santa Vitória*, 1905, óleo sobre tela, 63 x 83 cm.

Se a obra de arte (contemporânea, principalmente) se excede e, portanto, sua grande razão de existir estaria naquilo que escapa a ela e ao seu idealizador, as percepções do fruidor são incontroláveis não cabendo ao artista tentar prever as experiências que serão infinitas e de várias ordens. Com isso em em mente, o artista pode, e assim o fez desde a metade do século passado, tirar proveito dessa capacidade da experiência estética e promovê-la em outros espaços não destinados originalmente para a contemplação ou fruição.

Mas mesmo assim, suas articulações espaciais refletem sobre os espaços de contato entre a obra de arte e o público, o que nos auxilia na valorização de personagens ambivalentes ou ambíguos como os forasteiros. Estes, criam trajetórias de atravessamento e de fuga como os espaços intermitentes do

contorno da *Santa Vitória* de Paul Cézanne. A montanha, pintada pelo artista francês por aproximadamente vinte anos, da década de 1880 ao começo do século XX, começa a ser representada cada vez mais distante do naturalismo com o uso de cores não depuradas e com pinceladas aparentes, rápidas, curtas e agrupadas cromaticamente indicando a formação de figuras geométricas.

Deixando para outro plano possíveis respostas à *Dúvida de Cézanne,* que Merleau-Ponty nos apresenta, em 1945, sobre a aproximação máxima com a natureza que o artista almejava e dizia fracassar, as produções do pintor pós-impressionista são aqui tomadas para nos auxiliar nas reflexões sobre limites que podem se apresentar como linhas interrompidas ou como blocos de pinceladas que formam e deformam imagens por agrupamentos cromáticos. Pois a fim de manter essa relação ambivalente e até paradoxal entre verdade e mentira, as linhas que separariam essas duas categorias devem ser pensadas como as da montanha de Cézanne. Assim, a habitação do forasteiro é a pintura da Santa Vitória. É uma alegoria dos espaços do entre, que mostra a tela crua ao mesmo tempo que preenche algumas de suas partes; que define ao não definir; que forma e deforma a todo momento.

O movimento do olhar que atravessa a tela da Santa Vitória é provocado pela figura que não paralisa diante de uma barreira. O nômade, o cigano ou o cladestino relacionam o espaço ao tempo. Suas relações com determinado território não são permanentes, mas temporárias e, com isso, evocam o Bobo da Corte Forasteiro, cujo estar em trânsito é o seu estado. O Bobo Forasteiro pensa na barreira a partir de suas falhas, brechas e fendas. Nela, o Bobo Forasteiro percebe espaços de contato, vias de atravessamentos e linhas de fuga.

Fig.2. Janine Antoni, *Toque*, 2002.

A mudança da valorização de obras com limites físicos bem definidos, como o interior de uma pintura – espaço contido pela moldura – ou de uma escultura, para a valorização de obras sem limites enunciados pelos artistas e/ou com seus limites externos que se inserem no espaço da galeria ou da vida cotidiana é o que nos permite pensar a mentira como verdade poética e na arte como utopias do (e para o) presente. Daí a importância em considerarmos as divisórias móveis japonesas, a velocidade futurista e a fluidez do Bobo da Corte como táticas anacrônicas de movimento e transformação, como táticas da construção artística.

Em vários mitos, segundo Hyde (*op. cit.),* os deuses viviam na terra até que alguma ação do *trickster* os elevassem aos céus. Assim, ele se tornou o mensageiro dos deuses, o autor da grande distância entre o céu e a terra, o horizonte. Assim, sendo o Bobo da Corte o ponto de encontro e a alegoria da ambiguidade, da ambivalência, da dúvida, da duplicidade, da contradição e do paradoxo, o Bobo é *Toque,* de Janine Antoni, com a qual torna o horizonte papável como um *trompe l'oeil*. Como um Bobo da Corte Ilusionista, *Toque* nos mostra que ficar sobre a linha é pertencer aos dois mundos mas é também estar em desequilíbrio. Na obra*,* os pés de Janine Antoni tocam simultaneamente, num *passo* de mágica, os dois espaços que nunca serão um.

E com seus comportamentos dúbios, paradoxais e repletos de fracassos, o *trickster* é apontado por Hyde (*Op. Cit.*: 9, grifo do autor, tradução nossa) como criador da cultura. Como Hermes, ele teria sido imaginado não apenas por ter roubado certos bens essenciais do céu e os dado aos humanos mas também por ter ajudado a formar o nosso mundo como um local hospitaleiro para a vida humana. Segundo o escritor, "Hermes não apenas adquire o fogo, ele inventa e divulga um método, uma *techné*, para fazer fogo." Ele é a mulher que, ao apresentar Enquidu a Gilgamesh, forma a união de forças contrárias e complementares. Ele é a Serpente que incentiva Adão e Eva a conhecerem o bem e o mal. O paradoxo explícito no mito de Hermes dita que as origens (a vivacidade) e durabilidade das culturas exigem que haja espaço para figuras cuja função é revelar e perturbar as mesmas coisas nas quais as culturas se baseiam.

Pois, enquanto um discurso científico se diferencia de outro na linguagem cotidiana e de senso comum por evitar a ambiguidade, restringir a vagueza e a falsidade das ideias propostas, a prática artística se propõe (ou ao menos em nossos dias deveria se propor) irrestrita. Pode ser vaga, obscura, confusa, estranha, feia, nojenta, sem sentido, sem forma, incompreensível, intragável, imoral. Ela pode ser ambígua sem deixar de ser coerente. Provavelmente um dos maiores ensinamentos que o Fluxus nos ofertou, principalmente nos discursos de Joseph Beuys, foi que tudo pode ser arte, mas arte não é qualquer coisa.

Essa defesa da autonomia da arte não pode ser entendida como sua definição hermética. Se antes de qualquer coisa, definir é delimitar, a arte (mesmo em suas formas discursivas) não deveria ter essa preocupação como sua principal. Isso não é defender uma prática artística apartada de sua reflexão. Pelo contrário é permitir outras formas de reflexão ganhem espaço (indefinido, volátil) como as que incluem o processo de construção da obra de arte ou ainda a abordagem teórica ou histórica da arte. E sendo as práticas artísticas ilimitadas

e ambíguas, a poética ganha espaço na penumbra e ganha corpo nas áreas sugeridas pelo *sfumato* de Da Vinci (2005).

Com isso, a noção de cortina da fumaça é pensada como tática de infiltração e transformação dos conceitos para construções teóricas e poéticas. A fumaça, diferentemente dos líquidos de Zygmunt Bauman, é ainda menos palpável, visível ou mensurável. É menos visível mas perturba a visão. É menos perceptível mas sua presença indica continuidade, pois ao esfumaçarmos algo, esse algo se enche de fumaça e deixa de existir, desaparece.

A ambiguidade presente na ideia da fumaça, como algo que ao preencher um espaço faz com o que estava antes ali desapareça, é percebida como uma virtude na experiência artística diferentemente das experiências da vida cotidiana. A efemeridade do cotidiano é altamente condenável pelo sociólogo polonês por perder sua propriedade física de solidez e seus contornos. Se a modernidade formava um mundo de convicções e certezas, a sociedade líquido-moderna de Bauman não é capaz de manter a forma ou as convicções em seu curso por muito tempo.

Em *Vida líquida,* Zygmund Bauman define: "Líquido-moderna é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir." (2007: 7) E continua caracterizando aspectos da vida líquida, a forma de vida que tende a ser levada em uma sociedade líquido-moderna. Assim, para ele, uma sociedade como a moderna é propícia a pensamentos utópicos enquanto a líquido-moderna à precariedade.

> Em suma: a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante. As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram esse tipo de vida são os temores de ser pego tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar pra trás, deixar passar as datas de vencimento, ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de rumo antes de tomar um caminho sem volta. A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos e indolores, sem os quais reiniciar seria inimaginável, tendem a ser os

momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes. (*Idem*.: 8)

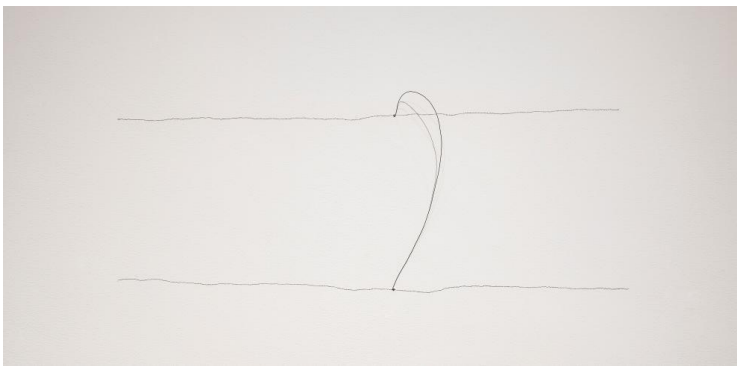

Fig.3. Richard Tuttle, *Pedaço de Arame nº 37,* 1972.

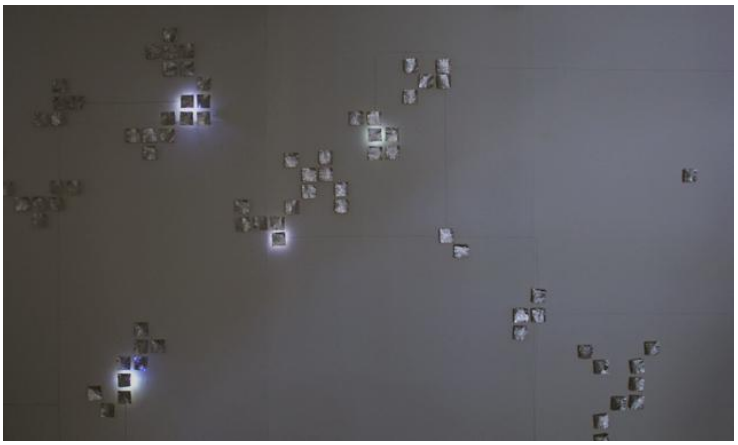

Fig.4. Luciana Paiva, *All*, 2009.

Para o autor, os praticantes da vida líquido-moderna precisam encerrar ou fechar conceitos, decisões, argumentos e narrativas. Pois, para ele, a constância e a aderência das coisas animadas e inanimadas são os perigos mais sinistros e terminais, "fontes dos temores mais assustadores e os alvos dos ataques mais violentos." (*Idem*: 9) No entanto, quando transferimos essa ênfase nas definições para a arte percebemos que tanto a sua prática quanto a sua experiência se tornam limitadas.

Percebemos, também, que a precariedade pode ser um grande instrumento de

exercício poético senão uma tática artística, como exploram com virtude o artista estadunidense Richard Tuttle e a brasiliense Luciana Paiva. Entre a escultura e o desenho, Tuttle utiliza o arame como expressividade máxima no mínimo da matéria. Entre a pintura e a escultura, Paiva junta papéis laminados de chocolate Alpino e luzes LED para dar volume negativo e positivo à superfície da parede. Ao exporem o irredutível, Tuttle e Paiva dão conta do Universo como ditam os patafísicos. Com a síntese e a redução ao precário, os artistas atingem o absurdo.

Para o autor, essa visão é problemática porque em um modelo de sociedade na qual a vida é voltada para o consumo, que protege o mundo dos fragmentos dos objetos, tem como objetivo a adequação de seus indivíduos às novas efêmeras e momentâneas utilidades dos objetos. Por outro lado, a arte, por ser arte, é incapaz de ter uma utilidade. A arte, com sua inutilidade extrema, pode acabar por conjugar realidade e fantasia. A arte, com suas barreiras esburacadas, pode propor percursos improváveis. A arte, com suas táticas precárias (suas trapaças) de repetição e de distração (pelo disfarce ou pelo absurdo), constrói e realiza utopias.

Na arte, a noção de utilidade agrega outros sentidos. Na arte, um pedaço de embalagem ou um resto de arame pode ser mais útil que os pilares para a arquitetura. No caso da arte, diferentemente das construções das artes funcionais, a prescrição de um objetivo social e prático a ser atingido com a obra é mero desejo, principalmente nas produções ditas políticas. Se a experiência estética é pessoal e única a não praticidade da arte é apenas um fato. Assim, a sempre presente dúvida sobre a finalidade da arte é o que garante sua distinção e é o que temos de melhor a oferecer às sociedades de consumo. Pois promovendo instantes de instabilidade, a arte atua como o Bobo da Corte que, de forma sagaz, explora sua própria fraqueza ao invés de ser explorado por isso.

O Bobo da Corte, segundo a pesquisadora literária e escritora Enid Welsford

(1935), sendo um personagem dramático, o Bobo normalmente se afasta nas cenas principais da peça buscando não concentrar mas dissolver eventos e agir como um intermediário entre o palco e o auditório. Apesar de se parecer com outras figuras cômicas ao, com sagacidade, reconhecer abertamente o fracasso em obter uma condição de dignidade humana padrão, o Bobo da Corte se destaca por sua qualidade escorregadia. E essa instabilidade é, paradoxalmente, o que dificulta (ou impossibilita) sua categorização absoluta e o responsável pela sua existência. Sua presença se monta como uma armadilha volátil que se desfaz no instante da apreensão da presa. Seu fracasso é sua maior força.

Engenhoso e trapaceiro, O Bobo Vigarista (se) encanta pela construção das armadilhas. Dessa forma, ao promover e desfazer oportunidades (e simultaneidades), confundir as polaridades, criar atalhos e dissimular pistas, o Bobo mostraria sua inteligência. Ele pode despistar por onde passou e disfarçar a si mesmo, sem deixar a farsa de lado. Com repetições, o Bobo Vigarista evidencia o absurdo, o meio, o processo. Com trapaças sensacionais, o Bobo da Corte Vigarista cria os espaços de penumbra na experiência artística que podem, até, contaminar a experiência da própria vida.

E entre fracassos e instabilidade, a prática artística se faz. Entre muitos enganos, novos caminhos de experimentação são construídos e, às vezes, resultam em obras de arte. Nas palavras do artista britânico Andy Goldsworthy "Eu faço um ou dois trabalhos a cada dia que eu saio. De um mês de trabalho, duas ou três obras são bem sucedidos. Os 'erros' são muito importantes. Cada novo trabalho é resultado do conhecimento acumulado durante o trabalho passado." ((2001, tradução nossa.) Com sua atitude, digna de um Bobo da Corte Vigarista, de se fazer valer do processo ao ponto de torná-lo o próprio trabalho, Goldsworthy nos remete aos métodos errantes da ‘Patafísica.

As reflexões da 'Patafísica atuam por seus sofismas que, segundo o patafísico René Daumal (2012: 8), colocam em cena silogismos em modos não

conclusivos mas que se tornam conclusivos assim que certos termos são modificados de forma que a mente o apreende como óbvio; essa mudança leva imediatamente a uma segunda transformação das mesmas definições, o que novamente rende modos de silogismo usados não conclusivos e assim indefinidamente. Da mesma forma, as obras de Goldsworthy parecem impedir que o fim chegue. Contemplam o eterno devir.

E, se para a 'Patafísica, o fim e o meio se misturam, o humor e o absurdo estão ligados às formas de conhecermos o universo. Como ciência que estuda as leis que governam as exceções e o particular, se opõe à tradicional e promove o absurdo. Para René Daumal (*op. cit.*: XV), "o particular, o contrário do objeto de estudo da ciência ortodoxa (ou seja, as leis gerais, o universal), é absurdo, inominável/obscuro." Assim, sendo a risada a consciência aguda da inegável e absurda dualidade do mundo, ela é a expressão humana da identidade dos opostos. Como a 'Patafísica entende o x como tudo o que não é o x, a risada é a relação entre os opostos, é o resultado do embate entre o Eu e o Outro. É a expressão da alteridade.

Complementar às ideias patafísicas, Hyde (1998: 274) coloca que o humor é o elemento-chave nas construções ambivalentes. Segundo ele: "Tratar a ambivalência com humor é mantê-la solta; o humor lubrifica as juntas onde as contradições se encontram. Se o humor evapora, então a ambiguidade se torna polarizada e se instaura o conflito." O escritor, curador e crítico de arte Jean-Yves Jouannais (2003), fala que a idiotice é o que fez a arte entrar no seu período moderno. Para tanto, Jouannais resgata etimologicamente o termo idiotice. Assim, seja pela definição de originalidade ou pela de besteira, a idiotice e, consequentemente, o riso são formas bem sucedidas de se obter uma arte prazerosa enquanto subversiva.

Sendo idiota, o artista torna possível a abordagem de assuntos ou temas vigiados pelos guardiões da moral. Sendo idiota, o artista consegue combinar imagens conflitantes. Sendo idiota, o artista mente sendo verdadeiro.

Sendo o idiota, então, o artista é o Bobo da Corte Pateta e sua arte (idiota) pode ser uma poderosa arma de questionamento da vida e dos costumes. Entre caricaturas, mentiras, obscenidades, absurdos e ridicularizações, uma nova forma de pensar a arte pode surgir. Entre idiotices, uma outra forma de pensar a vida pode surgir.

Fig.5. Gilbert e George, *Underneath the Arches (Singing Sculpture)*, 1973

A dupla de artistas Gilbert e George ridiculariza a norma social britânica dos bons costumes desde 1967, quando se conheceram e começaram a trabalhar juntos. Nos anos de 1970, G&G fizeram uma série de vídeos de suas esculturas cantantes (*The Singing Sculptures*) que provocaram o mundo da arte. Com seus ternos tradicionalmente feitos por alfaiates e com as posturas típicas de lordes ingleses, a dupla se expõe ao ridículo ao dançar de forma quase robótica e sem expressividade com seus rostos pintados de cor metálica, que remete às esculturas em bronze.

Em *Underneath the Arches,* de 1973, G&G dançam sobre uma mesa ao som da música homônima de Flanagan e Allen, que relata os prazeres de dormir na rua de dois vagabundos. Igualmente provocante e bem divulgada se tornou *Bend it* (1974) e suas articulações com o tipo de humor mais banal que remete às encenações de Vaudeville. Com suas obras, G&G parecem ter entendido a exclamação de Jacques Prévert ao responder a uma entrevista, em 1951, sobre o humor presente em seus escritos. Disse o poeta e roteirista francês: "Por muito tempo, o humor foi considerado levianamente, agora nossa intenção é

levá-lo a sério. Venham, senhores…" (*apud* Hugill, 2012: XVIII).

Com isso, a partir da valorização das contradições além das simples oposições, o Bobo da Corte Pateta resgata a visão patafísica sobre o humor. O Bobo Pateta reduziria ao absurdo para provar o que é evidente. Assim como o *trickster,* usaria o humor como método destrutivo e sintético para se alcançar o vazio extremo e, daí, possibilitar novas construções e realizar utopias.

Dos astros dos mares às ondas estrelares

O movimento na direção vertical põe em relação dois opostos: o alto e o baixo. O deslocamento do alto para o baixo ou do baixo para o alto formam diferentes formas de pensar o ser no mundo e, consequentemente, a construção artística. Em uma proposta materialista, o sentido almejado é o de baixo pra cima ao invés do proposto pelos idealistas, segundo os quais o belo (e consequentemente a prática do bem) estaria no mundo acima (inteligível) e cairia no nosso mundo por uma interlocução entre eles. Contrário a essa percepção de mundo, o filósofo André Comte-Sponville fala do sentido da sublimação, que partiria do desespero e do silêncio, no movimento para atingir os céus.

A proposta materialista analisada por Comte-Sponville elege a vida como resultado do movimento contrário ao de Ícaro. A vida seria o que une o baixo com o alto, a matéria com a não-matéria, a verdade com a mentira. E da mesma forma que é no espaço da vida que os pares opostos se fazem presentes, é neste mesmo espaço que temos que lidar com seus limites e com a falta deles. Assim, essa composição de oposições forma relações paradoxais inevitáveis que exploram os espaços limítrofes entre eles.

Próxima dessa visão da sublimação materialista está a psicanalista, que entende o movimento de ascensão da perversão e da neurose para sublimação como mecanismo de defesa em relação à sexualidade. Vale ressaltar que não é do interesse deste texto entrar no embate sobre a teoria da sublimação em

Freud e em Lacan e as proposições normativas de suas escolas, mas apenas se aproximar da noção de sublimação que leva, por um movimento de ascenção, à fantasia e à criação.

Assim, a sublimação, para o psicanalista Sigmund Freud, tem, inicialmente, a função de promover o esquecimento de lembranças dolorosas segundo os *Três Ensaios sobre a Sexualidade,* de 1905. Formulada como desvio das metas sexuais para novas metas de orientação distinta, a sublimação formaria a chamada terceira etapa da nossa sobrevivência enquanto crianças perversas-polimorfas (cuja concentração erótica está em uma fase pré-genital, homossexual e incestuosa) para um adulto saudável (de fase genital, heterossexual e de fora da família).

A primeira dessa etapa de sobrevivência, na teoria psicanalítica freudiana, seria a perversão, na qual as tendências infantis continuam sendo satisfeitas quando adultos e a segunda é a neurose na qual as tendências, em oposição, são recalcadas. A partir do estabelecimento dessas etapas, Freud compreende a sublimação como tendências que são deslocadas de seu objetivo: em vez de permanecer prisioneiro (neurose) ou de gozar anacronicamente a infância (perverso), quem sublima leva a infância consigo e investe em outra parte, na sociedade. Com isso, podemos perceber que a formulação freudiana do conceito de sublimação nos *Três Ensaios* é um processo essencial para as realizações culturais e para a normalidade do indivíduo.

Para os pesquisadores Zeila Facci Torezan e Fernando Aguiar Brito (2012: 247) "a formação reativa das moções pulsionais sexuais em sentimentos como asco, vergonha ou moral é compreendida como um processo sublimatório." O marcante aspecto moral na primeira formulação freudiana da sublimação mostra sua presença no desenvolvimento dos indivíduos como importante papel na construção dos caracteres e das virtudes humanas.

Dessa forma, a definição inicial de sublimação para Freud como a capacidade

de substituir o objetivo sexual original por um outro não sexual, mas atrelada a ele de forma psíquica, permanece próximo da noção de recalque em suas causas apesar de, a sublimação e o recalque, levarem o indivíduo a processos psíquicos opostos. Ou seja, as restrições à vida sexual impostas pela sociedade, causariam as psiconeuroses, das quais algumas pessoas seriam capazes de sublimarem, se tornando adultos saudáveis, enquanto outras adoeceriam psiquicamente produzindo sintomas do que foi recalcado.

Assim, se a curiosidade sexual infantil é transformada em busca por conhecimento, em pulsão de saber, conseguimos conectar a sublimação freudiana não apenas com o sentido comum do termo, da transformação da matéria em estado sólido para o gasoso, como com o movimento vertical proposto por Comte-Sponville. Neste ponto, se fazem necessárias rápidas pinceladas (aos modos futuristas) sobre algumas noções de sublime para compreendermos o declínio materialista proposto e sua conexão com o pensamento utópico na criação artística.

O sublime, para a tradição do pensamento ocidental é visto como uma forma lingüística, literária e artística que expressa sentimentos ou atitudes elevadas ou nobres. Em sentido próprio e estrito, o Ser é prazer que provém da imitação (ou da contemplação) de uma situação dolorosa. Com esse sentido, essa noção vem diretamente do conceito aristotélico de tragédia: que deve provocar "piedade de terror". O terror, a dor em geral e as situações de perigo são causas do sublime.

O filósofo irlandês Edmund Burke (1757: 27), distinguiu o sublime do belo como "idéias de natureza diferentes: um tem fundamento na dor e outro no prazer." A partir daí, percebemos que as duas noções provocam movimentos verticais opostos. O sublime, originário na dor, buscaria sua existência na ascenção enquanto o belo iniciaria no alto para baixo. O modo como essa causa pode produzir prazer (porque o sublime é um prazer) é um problema que Burke resolve da mesma maneira que David Hume. Este, por sua vez, afirmava que o

prazer provinha do movimento que a dor e o terror provocam no espírito quando isentos do real perigo de destruição.

Burke se opõe à Revolução Francesa, cujo pensamento utópico almejado por seus idealizadores promoveram a série de destruição pelos terrores jacobinos gerando instabilidade política e crise social. Com isso, Burke (Idem: 7). e outros pensadores do conservacionismo pensam a utopia como o pensamento que pode promover o terror ao invés do terror promover o sublime. Para ele, o que nasce não é exatamente o prazer, mas "uma espécie de horror deleitável, de tranqüilidade matizada de terror; este, porém, quando provém do instinto de conservação, é uma das paixões mais fortes. Isso é o Sublime." É esse sublime que vemos representado tradicionalmente nas inúmeras cenas de Deposição de Cristo que precede à Paixão.

Figs.6-7. Ben Vautier, *Lançando Deus ao Mar – ato 1*, 1962, Villa Arson, Nice; Bas Jan Ader, *Fall I,* 1970.

Assim, o sublime seria o resultado do momento de desespero no sentido que Comte-Sponville dá a esse termo. O não-esperar, o agora, visa o dar-se conta do real e não mais contar com as soluções em um mundo metafísico. Seria,

assim como Ben Vautier fez, lançar Deus ao Mar. Só a partir disso que uma libertação se tornará possível. Só aí o sublime se faz. Podemos pensar, então, sobre a necessidade da mentira – aquela de Rousseau que precisar prejudicar alguém para existir – para a obtenção do sublime, uma vez que nos põe em relação com o mundo real, físico, o mundo da existência e do desespero.

E, se para o poeta português Eugénio de Andrade "O silêncio é, de todos os rumores, o mais próximo da nascente", o vazio do retornar a si mesmo é a queda de Ícaro valorizada por Comte-Sponville. Pois, pensar no vôo de Ícaro é lembrar da sua queda, da descendência. É pensar nas quedas de Bas Jan Ader como enfrentamento da matéria, da realidade, da vida. A visão materialista do filósofo se torna fundamental quando pensamos no viés moral e ético que a mentira tem para a humanidade e para buscarmos profanações da verdade como propôs o artista belga Christian Boltanski para o Armory Show de 2010. Assim como o suspense que antecede as quedas de Bas Jan Ader, o guindaste da instalação de Boltanski carrega punhados das trinta toneladas de roupa descartada lentamente para cima aumentando a tensão da queda inevitável ao som de batidas cardíacas humanas. No meio de tanta roupa e do ritmo intermitente do coração, o vazio e o silêncio de Eugênio de Andrade se instaura.

Fig.8. Christian Boltanski, *No Man's Land,* 2010

O embaçamento das fronteiras entre arte e vida e de suas respectivas definições, presente na obra de Boltanski, se torna um desvio necessário para escaparmos da verdade na arte. A narrativa como marco temporal nas artes acaba por estruturar a maneira de apresentar assuntos, temas e conteúdos de

forma linear. A literatura consegue escapar da linearidade apesar de ter a língua e a escrita como principais ferramentas de trabalho. Algumas estruturas contemporâneas da literatura como as produzidas pelo Oulipo, que mais tarde formaria a Escola de 'Patafísica, ou até a poesia concreta dos poetas do Noigandres e a Sociedade Petalógica romperam com a soberania da narrativa ao associarem forma e conteúdo das palavras. Nas artes visuais, as planaridades, as colagens, as repetições e táticas anacrônicas são as formas encontradas para questionar a tradição na representação ocidental.

No século XX e em especial a partir da segunda Grande Guerra, a discussão se aprofundou no mundo das incertezas. Vivemos uma época de dúvidas sobre o que é a arte e sobre inclusive sobre a pertinência de sua existência. Parte do problema se deu com a conexão entre arte e vida. Se no começo do século XX era fundamental a ligação cada vez mais forte entre arte e vida para conseguirmos com isso negar os propósitos racionais, clássicos e acadêmicos da arte, criamos um pensamento hipócrita ao desejarmos o apagamento da fronteira entre arte e vida como a solução democrática para a arte.

Pois, é no espaço da arte, e não no da ciência, que é permitido – para não dizer recomendado – pecar, distorcer conceitos, forçar uma coexistência de ações e sentimentos contrários e contraditórios entre si, enfim, abordar a ambigüidade e o paradoxo. A arte, dentre outras características, pode ser pensada o como campo do artifício e das incertezas por não acreditar que a razão e sua estrutura lógica de pensamento seja a única forma de experimentação possível da realidade. O século passado seria, então, o momento de afirmação da arte como mentira.

As vanguardas históricas questionaram os limites da arte, da percepção para chegarmos na segunda metade do século passado com propostas mais radicais sobre forma, conteúdo, apresentação, mostras, fruição, curadorias de formas mais intensas. A partir do momento em que essas definições se tornaram esfumaçadas, voltamos a inserir a fantasia, o humor e a mentira (tão em falta)

na vida. Vivemos em um momento de relação paradoxal com o modernismo: sua noção construtiva radical nos fascina mas porque nos fascina buscamos por um fim no modernismo.

Assim, uma contaminação da arte na vida tanto quanto da vida na arte é o que nos interessa. Não apenas esta última, que marcou a tradição artística dos últimos séculos. Agora a arte questiona os contágios anteriores e passa a infectar a vida. Assim, os percursos pensados pela Internacional Situacionista, dentre outras experiências do devir, seriam grandes exemplares dessa proposta metodológica para a vida, segundo a *Arte de Viver Para as Novas Gerações,* de Raoul Vaneighen.

A arte enquanto concebida para promover pequenas ilusões ópticas para com elas abordar determinado assunto pela representação podia ser vista como espaço ilusão. A diferença em propor a arte como espaço da mentira é resgatar a incerteza como espaço permanente de fruição. Se diante de uma obra de arte do passado deveríamos começar a experiência estética com uma frase do tipo *suponhamos que isso seja verdade,* diante da produção atual indagamos *o quê é isso?* ou ainda fazemos interjeições do tipo *até parece!* Se a ilusão é um *faz-de-conta*, a mentira é um *por quê isso?*, um *como eu não percebi que isso ía acontecer?*, talvez um grande *heim?* ou ainda um *por favor, não seja verdade!*

A ideia de defender a mentira em justaposição à arte e à vida e ao que conhecemos como verdade, ao invés de negá-la, é ainda aproveitá-la como método para outros campos do saber. Basta lembrarmos da matéria escura que é apenas real (pelo menos por enquanto) na sua forma mais abstrata, no cálculo matemático. Basta lembrarmos da matéria escura que só temos a evidência (se é que podemos usar esta palavra) de sua existência pelas marcas do vazio deixadas pelo Universo. Sendo o espaço interestrelar formado de nebulosas, de gases de planetas e estrelas de outros sistemas, que não o Solar, é ele o máximo de prova que temos da temporalidade de nossas proposições *verdadeiras*.

Pilotis em suspensão e a utopia do habitar

Pensar os pilotis como agente de suspensão da construção poética levanta a discussão sobre propostas utópicas e suas (possíveis?) concretizações. Os pilotis, marcos da arquitetura moderna, justapõem a relação paradoxal entre sustentação e suspensão. Eles fazem de Brasília a cidade que expõe a ambiguidade realidade e fantasia.

A Carta de Atenas (1933), manifesto criado no IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), defende uma arquitetura funcional e lança as diretrizes do urbanismo modernista. Como uma proposta universal, os conceitos redigidos por Le Corbusier objetivavam a cidade das sociedades industrializadas organizada a partir e para o ser humano. Daí, por exemplo, vem a determinação das edificações manterem uma escala humana ou invés das escalas sacralizadoras das catedrais góticas ou dos arranha-céus de Chicago que oprimiam a figura humana.

A Carta também defende que toda a propriedade de todo solo urbano pertence ao projeto coletivo e é, portanto, pública. Assim, toda construção é entendida como testemunho histórico do passado por tornar presente uma memória coletiva. Para Mário Pedrosa, a decadência das atividades sociais da cidade se devem às competições individuais pelo dinheiro e, por essa razão dentre outras, apoia o manifesto do CIAM. Nas palavras do historiador da arte e crítico,

> o Capitalismo, tanto o privado quanto o de Estado, desmantelou por dentro, num longo processo histórico, a ordem urbanística, intrinsecamente harmônica e solidária. O resultado foi a dissolução do caráter eminentemente comunitário da cidade. O organismo coletivo, tão sua característica, perdeu toda a antiga coesão social. (Pedrosa, 1981: 298),

A fim de preservar Brasília dos interesses políticos e econômicos que priorizariam o usufruto do prestígio e poder que adviriam de sua construção no cenário mundial, Pedrosa chama a atenção para a mentalidade revolucionária dos utopistas. Para ele (Idem: 299), para que Brasília alcançasse seus objetivos

finais, era preciso considerá-la uma utopia, como havia concebido Lúcio Costa. Pois, segundo o autor, o "desenvolvimento desordenado e chamado espontâneo" seria o inimigo do espírito comunitário enquanto a cidade ideal moderna "quer uma estrutura humana através da qual expandir-se e restaurar a coesão social perdida."

Uma utopia como a proposta pelos *Son(h)adores*, de Gê Orthof (2010), na qual os espaços de afeto e de intimidade convivem com o/em público. Uma utopia em cubos que relacionam a monumentalidade da capital federal com o ritmo revolucionário do hino da Terceira Internacional (tocado pelo público com as pequenas caixas de música fixadas dentro dos cubos). Uma utopia que mescla a grandeza dos sonhos com a pequenez dos objetos. Uma utopia que só um mestre Ilusionista poderia concretizar.

Fig. 9 Gê Orthof, *Os Son(h)adores,* 2010.

Com isso, Mário Pedrosa indaga se Brasília conseguirá ser a realização do ideal moderno porque identifica, assim como outros críticos da época, um certo caráter anacrônico no projeto de Lúcio Costa. Para Pedrosa (Id.: 310), os projetistas e construtores de Brasília deveriam ficar atentos a dois pontos principais para garantirem a realização da cidade: "a consciência de que projetam para o futuro e a vontade de não submeter-se às contingências imediatas do presente." Assim, o crítico convoca todos a catar as ervas do anacronismo que se alinhavam ao projeto vencedor como a mentalidade mesquinha ou oportunista que, segundo o autor, estaria dominante no cenário nacional brasileiro da época.

Ao analisar os projetos para o Plano Piloto, Pedrosa qualifica Lúcio Costa como um pensador e não um técnico como os demais urbanistas que enviaram propostas para o concurso de concepção da nova capital. Para ele, Lúcio Costa foi um visionário assim como Colombo, que teria descoberto a América fundado numa dedução lógica, a partir da redondeza da Terra.

> A América foi, por isso, um produto da fé na razão inteligente do homem. E não em vão foi ela a sede das primeiras utopias pós-renascentistas. Brasília foi, enfim, definida por uma ideia. Transformou-se, portanto, numa utopia. Ora, quem diz utopia, diz arte, diz vontade criadora. A partir daí, todos podem trabalhar por ela. (Pedrosa, *op.cit.*: 310)

Pedrosa concorda com a crítica de M. Roberto ao projeto de Lúcio Costa que identifica os perigos do anacronismo no Eixo Monumental da cidade ao edificar os ministérios divididos e já nomeados enrijecendo o modelo histórico e econômico da época e impossibilitando qualquer sonho de transformação. Ao invés de permitir transformações e expansões futuras, a configuração proposta marcaria o presente como impedimento do pensamento utópico.

No entanto, o próprio Pedrosa percebe que, para ser possível uma realização de uma ideia utópica, esta precisa estar conectada de alguma forma com as necessidades ou as críticas do presente. Assim o faz ao lembrar (*Idem*.: 311) que mesmo o projeto da metrópole polinuclear de M. M. Roberto apresenta uma conexão com o modelo histórico e econômico atual ao também propor uma cúpula dos três poderes da República, como se "essa divisão fosse algo dado para a eternidade, 'e não mera preferência doutrinária e que amanhã pode não subsistir'."

Para Gropius, a medida certa de utopia deve ser almejada para que ela nos permita sonhar e, mais importante, concretizá-lo tornando-o real. Segundo o arquiteto, em entrevista sobre *As Origens da Bauhaus*, disponível na UbuWeb:

> Eu acho que se você lança uma idéia como essa [de criar uma Bauhaus], ela não pode ser utópica demais porque a realidade da última geração

> mostrou-nos que, quando penso no início da minha vida, houveram idéias utópicas e ninguém pensou que poderiam se tornar realidade, mas elas se tornaram realidade hoje. Então você não pode se agarrar longe demais de você e de suas ideias. E isso, eu acho, lhe assegura também um melhor entendimento posteriormente na vida. Mas você deve estar ciente de que, quando você carrega essa muleta, você tem que sacrificar algo, que será atraído, que seria melhor ter um bom estômago para superar os pontos negativos e detectar alguns... se encontram na Bauhaus. (tradução e transcrição nossas)

Se uma ideia não pode ser utópica demais ao ponto de, com ela, nos desconectarmos completamente do aqui-agora, ela tem que aceitar anacronismos que sejam pertinentes a sua realização. O pensamento utópico, então, tem que ser aquele que se distancia da alienação, que prescinde uma total cisão com o tempo e o espaço do presente. Para Mário Pedrosa, as afinidades entre a utopia e o plano são inegáveis. Ao lembrar a reflexão de Bertrand Russell sobre a modernidade, época na qual as utopias passam do sonho à realidade, de hipótese a instrumento de trabalho, Pedrosa aproxima a própria criação (artística) ao pensamento utópico.

Assim, ao invés de concebermos a utopia como uma finalidade localizada temporalmente no futuro, porque daí ela seria utópica demais como diria Gropius, almejamos à utopia como ponto de partida, sempre presente, cambiante mas construtora. Nos referimos à utopia como a potência máxima criadora de essência mentirosa que, para tal, deve se conectar com as dimensões do presente e do passado para melhor se lançar no futuro. Nem à utopia de More nem à distopia dos últimos românticos, à utopia dos sonhos construtores.

Para o psicanalista e professor Edson de Sousa (2011: 1), todo ato de criação é um ato utópico pois criar implica instaurar uma existência. Para ele, "precisamos de uma cultura que nos arranque do sono do senso comum e que possa desenhar um horizonte de sonhos que desperte em nós o desejo de construir novas formas para o pensamento e para a vida." Assim, reflete que a ficção e a realidade não são categorias tão rígidas como costumamos pensar pois um simples gesto ou movimento do desejo poderia deslocá-los de lugar. Mas as

fazemos rígidas para nos protegermos do futuro, do incerto e da possível frustração.

Experiência e utopia, nos lembra o psicanalista, nos remetem diretamente ao plano da fantasia que não pode ser separado da realidade porque para que o sujeito se conecte com o que vive, sente ou pensa, é preciso condições de transmitir e narrar o que se vive, e nisso constitui a experiência. Edson de Sousa nos lembra a importância da *Prova do Real.* E se para Benjamin, em *Experiência e Pobreza,* não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, é a partir da certeza do presente que desejamos as possibilidades incertas do futuro. Mas enquanto possibilidades, nosso desejo tem que se realizar nas quedas do presente.

> Evidentemente que existe um sonho que amortece, que imobiliza e um sonho que desperta e que nos interessa pensar sob a vertente da Utopia. Os sonhos que nos remetem a *Utopias* desenham uma outra espécie de espaço que não corresponde a uma contiguidade linear como normalmente costumamos pensar o mundo. Nem sempre uma coisa vem antes da outra e nem sempre a causa é anterior à consequência. (Sousa, op. cit.: 2)

A utopia abre, então, "uma dimensão de reflexão crítica e introduz no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio, de suspensão." Essa suspensão é o instante que antecede a queda do artista holandês Bas Jan Ader ou de Christian Boltanski, como já dito. É o instante que qualifica o desequilíbrio e a instabilidade. Mas é apenas um instante porque a queda é inevitável. Mesmo que defendemos, como defendemos, a criação como um vôo de balão, que pode ser parcialmente controlado, em algum momento a suspensão termina e a queda, mesmo que controlável, acontece.

Assim como Mário Pedrosa dentre outros, Edson de Sousa defende a impossibilidade do pensamento utópico no presente. Para o psicanalista, num primeiro momento, a forma utópica coloca em cena uma negação ao presente, fazendo uma fratura na história. No entanto, se pensamos a utopia como aquela

dos sonhos que despertam, por que defendem eles a utopia categórica do lugar nunca presente, da radical abstração e da impossibilidade construtiva? A utopia dos sonhadores não recusa o presente, pelo contrário, sonha outro tempo para saber como agir agora.

Pensando a mentira como verdade poética que age pela fluidez do Bobo da Corte, pensamos a criação e o pensamento utópico como aquele de Gropius que precisa ter conexão com o presente e com a realidade para permitir qualquer possibilidade transformadora. Caso contrário, nos transformamos no Major Tom de Space Odity, de David Bowie, que é sugado pela infinitude do espaço no momento de maior encantamento com a cor azul da Terra. Assim, se faz importante distinguir a defesa da suspensão, da deriva, do descontrole como finalidade da sua defesa como meio. Pois por mais aventureiro que Major Tom possa parecer no seu completo descontrole de sua nave espacial, só vemos uma beleza sublime e romântica nisso porque para nós esse relato é uma imaginação. Como diria Benjamin, para se perder na cidade como se perde numa floresta é preciso instrução.

A arte, então, permitiria esse espaço de suspensão provisório, pois como diria Raoul Vaneigem, escolhemos "a vida antes de todas as coisas." Ou nas palavras de Edson de Sousa (*Ibidem*.: 6) lembrando Schoppenhauer, "muito mais promissor é pensar a realidade como ato de desejar". A mentira, assim, é uma ampliação da capacidade de agir. A utopia sempre teve na história uma função de crítica social, funcionando como um convite a não tomar as formas de vida que se apresentam como definitivas, irreversíveis e naturais.

A utopia tem uma função de convite à imaginação, pois todo ato criativo traz em si uma utopia. Para a psicanálise, segundo Sousa, a repetição é o princípio motor de nossa resistência à vida. Mas se sabemos que a repetição literal da experiência é impossível, qualquer repetição é uma experiência inaugural. Com isso, a tentativa de repetição deve ser vista como uma sátira e não como uma ingênua noção de reprodução. A repetição possível é a vivida por Bill Muray no

Dia da Marmota, com a qual experimentaria um *looping* que, a cada ciclo, promove novas descobertas que são colecionadas por quem as vive.

A partir dessa ideia, entendemos que, se o que faz o objeto é a experiência que temos dele (ou com ele ou a partir dele), a repetição literal de uma experiência é impossível. Como uma utopia, a repetição imaginada visa a valorização do presente como tempo e espaço de ação que impulsiona os sonhos. Como agente libertador e, por isso criativo, o Bobo da Corte nos seus temperamentos de Forasteiro, Ilusionista, Pateta ou Vigarista é quem sonha e concretiza utopias.

Assim, se para Bauman a sociedade, líquida, se presentifica a todo momento e isso significa a morte das principais utopias e da ideia geral de "boa sociedade" (grifo do autor), isso excluiria os processos artísticos, sempre ilusórios, fantasiosos e até utópicos dessa visão de sociedade. Na arte, principalmente contemporânea, a construção de utopias acontece no ateliê, os pensamentos utópicos se confrontam com o público na experiência estética e os discursos sobre eles são construídos em cima da noção da sublimação psicanalítica e do pensamento histórico como eternamente presente e anacrônico.

Dessa forma, se pensamos a construção da arte como a precariedade que potencializa a obra, como a instabilidade que a sustenta e equilibra seus materiais, como o humor que nos faz enfrentar a realidade e como a fronteira que é capaz de unir mundos, podemos pensar a mentira como construtora de utopias (do presente). Podemos pensar a construção de utopia (para o presente) como a carta de jogar que Bernardo Soares (Fernando Pessoa) descreve no *Livro do Desassossego.*

> Sou uma espécie de carta de jogar, de naipe antigo e incógnito, restando única do baralho perdido. Não tenho sentido, não sei do meu valor, não tenho a que me compare para que me encontre, não tenho a que sirva para que me conheça. E assim, em imagens sucessivas em que me descrevo – não sem verdade, mas com mentiras – vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para se escrever com ela.

(2006: 112)

Sendo a arte construída por táticas do Bobo da Corte, ela escapa. Sendo o seu processo o de construções utópicas, ela é o devir. Sendo ela uma sobra, não pertence a nada. Mas não deixa de ter propósito. O propósito da construção poética.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmund. *Vida líquida.* tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Inquiry on the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful.* (ebook), kindle edition, 1757.

COMTE-SPONVILLE, André. *Tratado do Desespero e da Beatitude*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DAUMAL, René. *Pataphysical Essays.* Cambridge, Massachusetts: Wakefield Press, 2012.

DA VINCI, Leonardo. *A treatise on painting.* tradução do italiano de John Francis Rigaud. Nova Iorque: Dover Publications, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.* Curitiba: Positivo, 2004.

FREUD, Sigmund. *Três Ensaios Sobre a Sexualidade*. In: Um Caso de Histeria, Três Ensaios sobre a Sexualidade e Outros Ensaios. Rio de Janeiro: Imago, 1905. Livro VII.

GOLDSWORTHY, Andy. *Rivers and Tides.* Vídeo disponível no endereço: http://www.riversandtides.co.uk, em 01/12/14)

GROPIUS, Walter. *As Origens da Bauhaus.* Entrevista disponível no: http://ubumexico.centro.org.mx/sound/bauhaus/Bauhaus_02-On-The-Origins-Of-The-Bauhaus.mp3, em 01/10/2014.

HUGILL, Andrew. Pataphysics: A Useless Guide, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012.

HYDE, Lewis. *Trickster makes this world: mischief, myth and art.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

JOUANNAIS, Jean-Yves, L'idiotie: art, vie, politique-méthode. Paris: Beaux-arts Éditions, 2003.

ORTHOF, Geraldo. *Autoria: colaborações interferentes.* In: Seminário Nacional sobre Performance, 1995, Brasília. Anais do TRANSE, Brasília: UnB e CNPq, 1995.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

PESSOA, Fernando. O Livro do Desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rêveries du Promeneur Solitaire.* (ebook), kindle edition.

SOUSA, Edson Luiz André de. *Por Uma Cultura da Utopia.* In: E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia, nº 12 (2012). Disponível no: http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim, em 11/10/2014.

TOREZAN, Zeila Facci e BRITO, Fernando Aguiar. *Sublimação: da construção ao resgate do conceito.* In: Revista Ágora, Rio de Janeiro, v. XV, nº2, 2012, p.245-258.

WELSFORD, Enid. *The Fool: his social and literary history.* New York: Farrar & Rinehart Inc., 1935.

Artigo recebido em outubro de 2015. Aprovado em novembro de 2015