

(A)PESAR DA LINGUAGEM: BORDAS, FICÇÕES

CECILIA MORI
MATIAS MONTEIRO
SILVINO MENDONÇA

Cecilia Mori é artista plástica, professora doutora e pesquisadora da Universidade de Brasília.

Matias Monteiro é artista plástico, educador, curador e pesquisador. É doutor em Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Silvino Mendonça é artista visual, cineasta e designer gráfico. É mestre em Artes Visuais pela Universidade de Brasília.

O presente ensaio (que se iniciou no contexto do 6o Colóquio *RETiiNA - Imagem dentro/linguagem fora*, realizado em outubro de 2021, e prosseguiu até o formato atual) é simultaneamente um convite à viagem e uma conversa; é o resultado de trocas estabelecidas entre três artistas-pesquisadores acerca das *bordas e ficções* que se constituem *a-pesar* da linguagem. Sonham-se com módulos espaciais, desertos, florestas, montanhas, *playgrounds*, nuvens, horizontes e toda a sorte de espacialidade que acolha de bom grado essa reflexão precária e provisória sobre os limites da linguagem como espaço de especulação poética.

linguagem,
poéticas,
paisagem,
artes visuais,
ensaio
poético.

Planet Earth is blue and there is nothing I can do

Por onde começar?

Talvez um certo lamento, uma resignação. *A-pesar da Linguagem*: no pesar, no luto, no corte, no litoral que é a linguagem. Na erosão que é a linguagem. No fracasso que é a linguagem. Na parlatória infinita...

É preciso pertencer? Fazer margem? Aterrissar? Em que terra, em que terreno? Ou viver, de bom grado, na delicada violência do des-pertencimento: deslizar suave, nuvem, estilete, estar em parte alguma na qual se busque, na expectativa de, por sorte ou acaso, estar na latitude certa, trazer um sol (*todos*) no coração¹. E rodar, como giram as crianças de todas as culturas ao longo da história, ciranda infinita: bordear, orbitar, viver a vertigem de um salto mortal, pirueta cósmica²... e cair, despencar, mergulhar. Não parece haver um bom começo. Começemos, então, nessa pintura:



FIGURA 1
SILVINO MENDONÇA,
SEM TÍTULO, 2024.

1 “No mar / essa agonia passará / nossos filhos terão / outra paisagem / feita em silêncio / outra voz, outra cor / nossos filhos terão outro jeito de amar / quem sabe, o sol dentro do coração” (FERREIRA, 1991).

2 “Balls, hops, wheels, objects that spin and turn are emblematic of an essential freedom. To run in circles, to link hands in a ring, to turn around to the point of dizziness is exhilarating, an inkling of perpetual motion, unconsciously imitating the path of the celestial spheres” (MANGUEL, 2006). “Bolas, bambolês, rodas, objetos que giram e dão voltas são emblemáticos de uma liberdade essencial. Correr em círculos, dar as mãos em roda, girar ao ponto de tontura é empolgante, e se relaciona a um moto contínuo, imitação inconsciente do caminho das esferas celestiais” (tradução nossa).

Em missão do programa espacial soviético em 12 de Abril de 1961, o cosmonauta Iuri Alexeievitch Gagarin, a bordo do módulo espacial Vostok 1 (que, em russo, significa “*oriente*”), tornou-se o primeiro ser humano a ir ao espaço, realizando uma órbita em torno da Terra. Curiosamente, não houve contagem regressiva no lançamento da Vostok 1, uma prática adotada por Fritz Lang no filme *A Mulher na Lua*, de 1929, e, posteriormente, popularizada pela NASA a partir de 1958.

As comunicações entre Gagarin e a base terrestre da missão, nos chegam como uma curiosa poesia incidental, que converge leituras técnicas (de umidade, pressão, temperatura, parâmetros do eixo da aeronave) e encantadoras descrições da Terra vista do espaço. Diz Gagarin:

vejo a Terra, as dobras do terreno, florestas e rios. (...) Vejo pequenas nuvens cumulus e suas sombras. (...) Vejo a Terra encoberta por nuvens. (...) A Terra está cada vez mais coberta (...). O céu é negro, mas não há estrelas. (...) A beleza é extraordinária! (...) A sensação de falta de peso é agradável. Tudo flutua, lindo! (...) O horizonte da Terra emerge. Céu negro. Eu vejo uma bela aura azul por todo o horizonte, na borda da Terra. (...) Atenção! Eu vejo o horizonte da Terra! Ele se torna um arco íris, muito bonito, (...) uma bela vista (...)! (GAGARIN, 1961).

Gagarin encontra esse horizonte na borda da Terra como um encontro azulado/ furta-cor entre o pretume de um céu insondável e branco das nuvens. Um monocromo de Maliévitch se desenha nos limites da Terra. Um homem vai aos céus apenas para reencontrar o horizonte. A noite, a sombra, a sombra da Terra desenha horizontes.

A história do astronauta sírio, Muhammed Ahmed Faris, que volta do espaço determinado a convencer governantes de que precisamos reconstruir as cidades na Terra. Para ele, o tempo que passou no espaço o fez repensar os problemas da humanidade. Faris se torna um refugiado político após palestrar em escolas, planetários e centros comunitários sobre novas formas de viver. Fazia questão de trazer palavras de esperança para as crianças para expor as injustiças sociais.

Palavras de esperança... O que esperar? Quem esperar? Por que esperar? Existe vida em Marte? O artista turco, de origem curda e crescido durante o conflito entre turcos e curdos, Halil Altindere reflete sobre os maus tratos e direitos negligenciados por autoridades políticas e diplomáticas em vários de seus trabalhos recentes. Em sua vídeo-instalação, *Space refugee*, de 2016, soluciona a crise de imigração ao continente europeu ao propor uma ocupação humana em Marte. Ao imaginar como os refugiados pudessem viver em um mundo que ouvisse suas reivindicações sobre o bem estar, o artista acaba por ocupar Marte com os *refugiados espaciais*, o título da obra. É uma forma de (não) lidar com o lixo humano que não tem/encontra lugar neste planeta. Usaram a Capadócia como paisagem de referência a Marte para as filmagens de *Space Refugee*. Seria o deserto a origem e destino de todos nós?

Algumas ficções...

A principal característica do deserto é a adversidade, segundo o artista Hélio Fervenza em *Apresentações do Deserto*. Não a grande extensão de areia, o vazio, vegetação rarefeita, raros animais, ausência de água, calor e frio extremos, a experiência *land art*... mas o inverso, de um esvaziamento que se dá na experiência excessiva.

Nos últimos anos, por causa da adversidade, o deserto tem-se tornado rentável. Seria uma curiosa inversão, para dizer o mínimo. Mas, será que a frase de Oiticica, “Da adversidade vivemos”, foi compreendida de uma outra forma? Uma forma na qual, ao invés de proceder a uma ação e a uma crítica visceral do deserto, visando a sua desapareição, isto é, de um viver contrapondo-se a essa adversidade, teria sido compreendida como viver dessa adversidade, quer dizer, viver daquilo que a adversidade acumula? (FERVENZA, 2003)

Produziria o mito desertos? Ao pensar o deserto como um grande território com vida restrita, com muitos transeuntes e poucos residentes, podemos pensar o deserto como espaço que propicia movimentos, mudanças, transformações. Esse espaço de contorno esfumado, sem borda, sem arquitetura ou monumento que o qualifique, sem a permanência apaziguadora da paisagem das montanhas, dos vales, dos litorais ou das florestas, o deserto é um terreno de fronteira preguiçosa, um espaço inquieto.

Como um espaço adverso, o deserto é mais um intervalo para o olhar que uma paisagem. E como um lugar de passagem, olhar o deserto nos diz mais sobre o lugar de onde olhamos que para onde olhamos já que o ali poderia muito bem ser confundido com o logo adiante. Essa instabilidade disruptiva faz do deserto, para Fervenza, um espaço decorado por infinitas ilusões – as miragens – e por alguns oásis para os bem-aventurados.

O deserto como um mirante que vagueia o mundo à espera de uma chuva para decantar, cair e aterrar. Me peguei pensando na miragem do Caetano Veloso quando canta *sou a chuva que lança areia do Saara sobre os automóveis de Roma* (VELOSO: 1987). Nesta imagem de gotas celestiais de lama que se formam em queda, na presença dessas gotículas de Saara em outro canto do mundo. Cápsulas de vazios, de intervalos, de desertos por aí... Retomo *O mais é deserto*, de Fervenza:

Vivemos em espaços de grande adversidade onde são produzidos vazios a todo instante. Vazios econômicos, por exemplo. Mas também vazios produzidos por excessos como o vazio provocado pela acumulação de imagens. (...) No meio dessa adversidade, entretanto, pode surgir algo, impulsionado pelo não-sentido da situação (um deserto estranho e longínquo). Não-sentido que produza outros sentidos. Inversão de uma situação a partir dela mesma, daquilo que ela evoca: o deserto (FERVENZA, 2003).



FIGURA 2
SILVINO MENDONÇA,
SEM TÍTULO, 2020.

A produção de desertos na arte é pensada por Kasimir Malevich como a última fronteira para a máxima sensibilidade quando diz que: “A arte chega a um ‘deserto’ onde não há mais nada de reconhecível se não a sensibilidade.” (MALEVICH *apud* SEUPHOR, 1971), em meio a suas anotações intempestivas pela defesa do suprematismo como expressividade máxima modernista, faz com que a se desvincule da figura e se sustente com a experimentação sensível.

Francis Alÿs enfrenta furacões por dez anos para filmar, capt[ur]ar, absorver, se desfazer sendo areia do tornado e experimentar a desfiguração do mundo ao redor. O roteiro que o artista escreve para filmar *Tornado* (2010) começa com uma indagação de como narrar um conceito que só pode ser concretizado no tempo? E afirma “o significado de coisas nunca é estável: algo pode querer dizer algo.” Pode. Busco miragens no não-sentido, apesar da linguagem.

Brincar e ensaiar. A escala muda tudo

Pousar, aterrissar sobre essa fina areia, fina como uma *areia de uma ampulheta*; leve como a *poalha dos dias*³... Robert Smithson reconhecia nos playgrounds *maquetes de desertos* (SMITHSON, 1967). Dunas sorradeiras que emergem em meio à malha urbana. Para quê? Para brincar. Brincar de soterrar civilizações inteiras.

Pois, se cosmonauta, então a *sucata*, o *detrito*. Nada mais que matéria *fora do lugar*⁴. *Fora do lugar* como *fora do propósito*. Abandonados, satélites orbitam a Terra como um improvável anel, um cinturão de *lixo espacial*. Enquanto isso, monumentos pueris erguidos para a glória da corrida espacial arruinam-se nos *playgrounds* da antiga União Soviética como sonhos esquecidos de gerações de pequenos cosmonautas. Eis que a brincadeira da criança é pedagogia do adulto: cápsulas, módulos, foguetes, aterrissados no improvável sedimento arenoso lunar dos parques. Mas não só lá, em todo o mundo: a guerra fria produziu sua própria corrida espacial nos mobiliários de *playground*. Uma edição da revista Life de 1963 decreta o fim das brincadeiras de *cowboy* e a era dos *brinquedos espaciais* (LIFE MAGAZINE:1963. p.97). Em ambos os jogos, todavia, ainda se encena o avanço colonial: a ocupação, a dominação, a competição por recursos e o anexo de novos territórios. *Todos estes*

3 “Numa exposição de coleções estranhas que houve recentemente em Paris (...) a vitrine da coleção de areia era a menos chamativa, mas também a mais misteriosa, a que parecia ter mais coisas a dizer, mesmo através do opaco silêncio aprisionado no vidro das ampolas. (...) Os próprios dias, minuto por minuto, pensamento por pensamento, reduzidos a coleção: a vida triturada numa poalha de grãos - a areia, ainda”. CALVINO, 2010. p. 11/14.

4 Variações da definição “*Dirt is matter out of place*” (em tradução livre, algo como “*lixo/sujeira é matéria fora de seu lugar*” são comumente encontrados na literatura de língua inglesa, sendo difícil precisar sua origem. Mesmo uma das fontes mais antigas, datada de meados do século XIX, atribuída a Henry John Temple, Visconde Palmerston, não reivindicou sua autoria: “*I have heard a definition of dirt. I have heard it said that dirt is nothing but a thing in a wrong place. Now, the dirt of our towns precisely corresponds with that definition*” (“*Ouvi uma definição de lixo. Ouvi dizer que lixo nada mais é que algo no lugar errado. Ora, o lixo de nossas cidades corresponde a essa definição*”, tradução nossa). The Farmer's Magazine, 1852.

*mundos são seus para brincar*⁵.

A empresa Miracle, “*milagre*”, promove o complexo de mobiliário de *playgrounds* para este futuro: a Astrocity, “*cidade espacial*”, cuja joia principal é o Rocket Sly, “*escorregador-foguete*”. Inaugurado em 1969, originalmente como Parque Iolanda Costa e Silva, o parque Ana Lúcia, em Brasília, ganhou seu próprio Rocket Sly, apelidado carinhosamente de “*Foguetinho*”. Se a arquitetura axial do parque o divide em hemisférios binários (de um lado, o já obtuso universo das brincadeiras de *faroeste* para meninos - *as tabas indígenas, a diligência, o forte* - e o universo encantado dos *contos de fadas* para meninas - *com suas carruagens de abóbora e botas gigantes*), ele converge nos *brinquedos espaciais*, ao fundo. A brincadeira da conquista espacial concerne a todos, pois punha o próprio *futuro em jogo*.

Ao longo do tempo, o Foguetinho perdeu seus escorregadores (inicialmente bloqueados para evitar acidentes e, por fim, completamente amputados do brinquedo), convertendo-se num curioso monumento em meio ao projeto de urbanismo moderno da cidade. Repousa, então, como esse objeto insólito, oblíquo, progressista e, ao mesmo tempo, obsoleto; um belo *futuro antigo*, não de todo diferente dos edifícios modernistas também pousados sobre a areia vermelha do planalto central.

Freud, no Poeta e o Fantasiar, diz que “a criança transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” e que “toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo.” (FREUD, 1908. p. 54)

“Muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer.” (Idem. p.54-55)

A escala muda tudo. Pensar naquele brinquedo do Sr. Cabeça de Batata na escala adulta muda tudo. Cravar um grande cubo azul na cabeça do *Cabeça de Tomate*, de Paul McCarthy⁶, que tem a minha altura, muda tudo. ...e se fosse uma cenoura? Se fosse uma cenoura, mudaria? Uma cenoura gigante fincada na cabeça do Cabeça de Tomate. Não sei se muda, mas prefiro.

A série sul-coreana *Round 6* (Squid Game, de 2021), dirigida pelo cineasta Hwang Dong-hyuk propõe sua versão de *jogos mortais* onde os participantes devem competir entre si para colocarem as mãos em

5 “*Todos estes mundos são seus, exceto Europa.*” é uma célebre frase do livro de ficção científica “2010: O ano em que faremos contato”, de Arthur C. Clarke (CLARKE, 1984).

6 A obra de Paul McCarthy pode ser vista em <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39174/Paul-McCarthy-Tomato-Head-Green>, acesso em 30 de março de 2025.

45,6 bilhões de won. Endividados e miseráveis de todos os tipos, os competidores arriscam suas vidas revivendo jogos infantis populares da Coreia do Sul, onde só há espaço para um vencedor. Aos perdedores, a morte. Entre os simulacros e as simulações, entre os jogos e brinquedos qual o espaço/lugar do ensaio?

O brincar abriga a diversão, o pensar o diverso e a divergência, a própria alteridade. Ressaltar a diferença é uma característica da diversão. Diversão ≠ Entretenimento. Entretenimento como distração, como desviar o olhar. Podia ser. *Entreter* para *não ter*. Espaço de despossessão. O vazio... O deserto como produtor apesar da adversidade. *Entre-ter*... mas é distração. Em *O brincar e a realidade*, Winnicott diz que “a brincadeira é um recurso da fantasia (assim como o sonho) de elaboração do real, pois o brincar é a realidade psíquica interna do sujeito com o mundo externo” (WINNICOTT, 1971). O brincar implica confiança e pertence ao espaço potencial existente do entre. O entre, bem que podia ser de *entre-ter*...

Freud disse que nada é mais difícil do que renunciar a um prazer que um dia foi conhecido porque não renunciamos a nada, apenas trocamos uma coisa por outra. Fantasiamos. E se o adulto, ao invés de brincar, fantasia, o equilíbrio é uma boa fantasia. Prefiro a imagem de uma lagosta fazendo flexão invertida na rua. É mais ridícula. O equilíbrio é risível. O nonsense, jogo de palavras, múltiplos sentidos, figuras de linguagem, fantasias, ficções... *Apesar da palavra: ficções*. A fantasia da bailarina em piruetas. Bem equilibrada. Depois de quanto tempo de ensaio? O equilíbrio sublime da bailarina e a impossibilidade de sua queda. Permanência em movimento constante.

A queda - *decadente* - do palhaço. O corpo do palhaço parece pesar mais que o da bailarina. O riso debochado do palhaço... queremos mais ver a queda da bailarina do que a do palhaço? Não o pouso da bailarina, a queda mesmo. O tombo. Bruce Nauman consegue ser ainda mais perverso que os palhaços que transforma em arte. Seu gozo em torturar os palhaços é o máximo do absurdo, é puro deboche, maravilhoso! Mas não tenho medo de palhaços, sempre ri de seus tombos patéticos, suas piadas sem graça alguma e sua chatice insistente. Diante dos fracassos, o humor é o oposto do ressentimento. *Credo* ou *Ufa*?

Um Cristo pesado, cheio de carne. Para Bataille, o maior engano do cristianismo foi separar a *carne* do *espírito* de Jesus Cristo. Assim, sua deposição raramente abarca a complexidade, o peso, a materialidade da sua carne. Uma carne amarrada fazendo do corpo o próprio coletivo. Pensar num gesto insignificante potencializado pela repetição e pelo coletivo. Um coletivo brincando, um cardume, um múltiplo em movimento sincronizado. um gesto simples multiplicado pelo coletivo, repetição e dessincronia até a falha do corpo, repetição quase como ensaio ao vivo...

A ginga incorpora a *volta* e a *re-volta*. É uma fita de möbius com as dobradiças dos Grandes Núcleos de Hélio Oiticica. É a quebra da dialética *interior-exterior*. Lygia Clark disse que a experiência da arte a faz se sentir instável no espaço, que parecia estar se desagregando. Penso no encontro de Clark com o *Tornado* de Alÿs, com essa instabilidade do significado das coisas.

Clareiras: florestas, alpes e cataratas

Apesar da linguagem, é preciso falar. A despeito de seus efeitos, fala-se. O quê? Jean Cocteau confidencia que, a criança francófona que um dia fora, ao presenciar adultos falando entre si em um idioma desconhecido, tomava a atividade por uma brincadeira (COCTEAU:1932). Os adultos *fingiam* falar, *inventavam* toda sorte de barulhos estranhos, ruídos, interjeições e os respondiam numa conversa absurda, sem sentido. A criança parece reencenar como um jogo a especulação etimológica grega ao nomear de *bárbaro* todo aquele que não fala seu idioma; *bárbaro* como aquele que é *incivilizado*, porque não *propriamente fala*: balbucia um *bla-bla-bla* ininteligível.

Ininteligível jogo absurdo de adultos. *Não entender* o que dito: *Babel*, mito que é lugar e que é nome próprio. *Torres, voltas, círculos, órbitas de Babel* (DERRIDA, 2006). *Babel* que confunde o *presente da língua*, que desvela o desentendimento como *elemento de dispersão, que espalha para toda parte*. Onde o *monumento-fundação* (espacialidade e projeto: arquitetura) *tomba e se dispersa na multiplicidade da palavra*. A *torre*, que ascende, uma vez tombada, é *labirinto*. E quando tomba a palavra, como atributo da linguagem humana, esparrama, flácida como um *gato adormecido* (BARTHES,1984); um bonito desentender.

Eis um exílio: viver-se *fora da língua*, na *borda* de uma *língua oculta*, na *cadência fonética* que resgata a *língua* do *déficit* que é o *entendimento*, a *decifração*, a *compreensão*. Som-voz (grave, agudo...) que diz *alguma coisa*; *qualquer coisa* (mas jamais uma *coisa qualquer*). *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*⁷... É preciso sonhar (uma ousadia? Blasfêmia?) com a *Babel feliz* (BARTHES, 2002), lá onde faz-se a *balbúrdia*, visto que as vozes não encontram consonância, onde fazem recusa, onde tecem diversidades, onde desatam-se, como uma tessitura que desvela-se, desfia (BARTHES,1988): Ariadne, Aracne, Penélope... É preciso falar? No silenciar, ouve-se o eco invertido (BLANCHOT, 2011) que antecipa a minha fala. Eu repercuto o *murmúrio do mundo*. Eu sou eco. Eco, que é

7 'I am here and I have nothing to say, and I am saying it and this is poetry'. "Estou aqui e não tenho nada a dizer e estou dizendo e isso é poesia". Tradução nossa (CAGE Apud SÜSSEKIND, GUIMARÃES [org.]: 2004).

pedra sussurrante, repercussão fossilizada de um desencontro amoroso⁸.
Todo idioma é um jogo.

Jean Cocteau (Op. cit), adulto francófono, diz que o artista *finje falar*, como bárbaro, estrangeiro ardiloso, mas *não fala*. *Murmura* um *murmúrio vegetal* (ranger? Estalar? Farfalar?). Logo, a história da arte é senão exercício de *paisagismo sonoro*, *mnemotécnica botânica de rumores desconcertantes*. A arte de ouvir as plantas e afundar em suas raízes, no subterrâneo das raízes, na malha micelial, no puro desejo de ser solo, de ser úmido, de *ser enterro*. A raiz não escava, não faz tocaia, não minera, se enterra (*procurar... procurar...*⁹); eis os poetas, diz Francis Ponge, que “balbuciam, murmuram, afundam na noite do logos - até que, enfim, se encontrem no nível das raízes, onde se confundem as coisas e as formulações” (PONGE, 1997. p.74). Ponge, em conferência, diz: *não duvido que a floresta queira-lhes dizer algo*. Apenas para afirmar: “*Eu sou sempre outra coisa, diz a Floresta*” (Idem. p. 110/123). Não haveria de ser diferente: *eu sou sempre outra coisa...*

Uma trilha na mata. Como andar na floresta? Existe rota? João e Maria não a encontram, apenas uma clareira. Se perder é inerente à floresta? Se perder de vista... O Curupira, com seus pés invertidos, engana muito bem os caçadores. E como seria o andar de Mercúrio, que tem asas tanto na cabeça quanto nos pés? Penso num andar invertido e que se desfaz a cada passada. Penso na pisada leve de apenas toca o horizonte. Penso no andar de Janine Antoni sobre o horizonte em Touch (toque). Mas João e Maria deixaram migalhas para não incorrer no erro. Para não caminhar o mesmo caminho mais de uma vez. É preciso evitar repetições para não se perder?

Seguir-se essas *coordenadas aladas*, que voam para toda parte, que nos conduzem aos descaminhos. Diz Jean Dubuffet, toda pintura é uma *aventura*, porque *aventurar* é ter um ponto de partida determinado, mas não um ponto de chegada (DUBUFFET In: LICHTENSTEIN [org.], 2014). A pintura é o que resulta de *conduzir uma mancha* e ser por *ela conduzido*. Dançar, talvez... dançar com as coisas. Dançar como dançam as coisas. E cair. Porque é das coisas cair, tombar, vez ou outra...

8 Como aquele descrito por Ovídio entre Eco e Narciso. (OVID,1998).

9 “As folhas sabem procurar pelo sol/ e as raízes procurar, procurar”. VELOSO, GIL,1968.

Uma confiança: nos cadernos de anotações de Bas Jan Ader, lê-se:

Quero fazer uma obra na qual eu vá para os Alpes e fale com uma montanha. A montanha me dirá coisas que são necessariamente e sempre verdade, e eu direi coisas que, às vezes, acidentalmente, são verdade. (ADER Apud LEAVITT, 2022. Tradução nossa)¹⁰.

A verdade humana não só é provisória, é um acidente. Walter Benjamin lembra que nenhuma sinfonia, nenhuma peça, nenhuma tela foram feitas *para mim*. Que encontro fortuito, que nos *esbarremos* então, assim, em uma situação inusitada, em um corredor ordinário, em uma esquina qualquer, e que, então, desse acidente feliz, faça-se *destinação* (BENJAMIN, 2001)! Que aventura que esse emaranhado de casualidades, que eu chamo de *vida*, confronte-se com as marcas deste conjunto de ocorrências que eu chamo *geologia, estratigrafia, erosão*, e que possamos, quem sabe, conversas sobre verdades necessárias, urgentes, provisórias e acidentais.



FIGURA 3
SILVINO MENDONÇA,
SEM TÍTULO, 2017.

¹⁰ No original: “I want to do a piece where I go to the Alps and talk to a mountain. The mountain will talk of things which are necessary and always true, and I shall talk of things which are sometimes, accidentally true”.

Bas Jan Ader lê-nos a história de um menino qualquer, que cai das cataratas do Niágara (já uma redundância, *cair* das *quedas* do Niágara). Quem sabe, ser espuma, vapor, garoa? Durante o conto, um gole de água. E outro. O risco do afogamento pontua a leitura. Ao fim, o copo está vazio.

A Niagara Falls cai esplendorosamente, há beleza nessa queda. No seu pouso da água. Mas a queda acontece com a aproximação. Diante do momento/instante do fim da queda, ou do efeito da queda na água, é pura revolução, transformação e transfiguração da matéria. E da linguagem porque a água passa a ser, pelo menos, água e vapor. Tentar prestar mais atenção no tombo. Reconhecer a queda, o chão, o baixo.

O baixo, o vil, a carne. Saudades do carnaval. O pensamento batailliano, consagrado ao impossível, aponta para a possibilidade de uma experiência com a vida a se realizar fora do campo das injunções morais, na intensidade própria à convulsão e à vertigem. Recusar o baixo cristão. A transgressão perdeu o lugar dentro do sagrado. No cristianismo, o sacrifício é entendido como crime então a transgressão tira o impuro do sagrado. E ficamos no ilusório etéreo hermético. Como canalizar nossa crueldade? Parece que só a extrema direita está imaginando e agindo em sua crueldade e experimentação da morte, será? E se conseguíssemos colocar na arte a própria vida (com a violência, a crueldade...), a gente ainda precisaria disso na vida?



FIGURA 4
SILVINO MENDONÇA,
SEM TÍTULO, 2021.

Reencontrar o horizonte: *desastre*

Em missão do programa espacial soviético em 24 de Abril de 1967, o cosmonauta Vladimir Mikhailovich Komarov, realizou um lançamento comemorativo a bordo do módulo espacial Soyuz 1 (que em russo, significa “*união*”) e se tornou, oficialmente, o primeiro homem a morrer numa missão espacial.

Ao entrar em órbita, uma série de falhas técnicas tornou a missão inviável, e a equipe de terra decidiu, por bem, abortá-la. Em meio aos procedimentos de reentrada na atmosfera, devido a falha no acionamento dos paraquedas, a nave se chocou contra o solo a uma velocidade aproximada de 144km/h e se incendiou. Ao recuperar os restos do cosmonauta de sua nave, Nikolai Kamanin, Tenente da Força Aérea Soviética, descreveu o corpo como um “disforme carço preto”¹¹ (SISSQUI, 2020. P. 46).

Maurice Blanchot (BLANCHOT, 2018) dirá, *des-astre* como *des-astro*: *estar separado da estrela* (o declínio que marca o desvio quando é interrompida a relação com aquilo que vem do firmamento). O *desastre* não nos olha, ele é o *ilimitado sem olhar*, o que não pode se medir em termos de fracasso, nem como a perda pura e simples. O que dizer dessa *pequena coisa carbonizada*, esse *fóssil*, esse *meteoro de carne feita pedra*? Isso que resta... esse disforme *calombo preto*. Uma *coisa pequena, mineral, compacta, oculta*, que um dia foi um homem (que diremos “*foi um homem*”), discernível hoje apenas pelo calcanhar. *Objeto diminuto*, mas que não cabe em parte alguma; *matéria fora do lugar*, como *fora de propósito: carço, protuberância, sucata*.

Em homenagem a Komarov, batizou-se uma das crateras na face oculta da lua com seu nome. Penhascos homônimos, vertigens irmanadas. A sombra, a sombra da Lua, desenha penhascos. Posteriormente, os astronautas da missão Apollo 15, deixaram na superfície lunar uma pequena placa celebrativa com o nome de quatorze astronautas mortos, incluindo o nome de Komarov. Uma pequena escultura de um astronauta de metal foi deixada no local “*o astronauta caído*”. Esse monumento, tão singelo e precário, poderia estar num *playground* qualquer, como um brinquedo abandonado na areia.

11 “*The coffin was opened, and as Kamanin later recalled ‘on a white satin lay what was only recently the cosmonaut Komarov, and now it has become a shapeless black lump’*”. “O caixão foi aberto e, como Kamanin depois se recordaria, ‘sobre o cetim branco repousava o que até recentemente era o cosmonauta Komarov e, agora, tornara-se um disforme carço preto’” (tradução nossa).



FIGURA 5
SILVINO MENDONÇA, SEM TÍTULO, 2018.

Diz Julia Kristeva:

Nos escuros corredores do museu que, hoje, é o que resta de Auschwitz, vejo um monte de sapatos infantis, ou algo assim, algo que eu já vi em outro lugar, embaixo de uma árvore de natal, por exemplo, bonecas, acredito. A abjeção do crime nazista encontra seu ápice quando a morte, que, em todo caso, me mata, interfere com o que, no meu universo vivo, deveria me salvar da morte: a infância, a ciência, dentre outros.

(...) A morte permanece como a curadora-chefe de meu museu imaginário;¹². (KRISTEVA, 1982. p. 4/16 [tradução nossa]).

12 No original: “In the dark halls of the museum that is now what remains of Auschwitz, I see a heap of children’s shoes, or something like that, something I have already seen elsewhere, under a Christmas tree, for instance, dolls I believe. The abjection of Nazi crime reaches its apex when death, which, in any case, kills me, interferes with what, in my living universe, is supposed to save me from death: childhood, science, among other things. (...) Death would thus be the chief curator of our imaginary museum;”

No extinto campo de concentração que hoje é museu, Didi Huberman olha para as árvores, testemunhas, monumentos vivos. Pega suas cascas, restos:

Coloque três pedacinhos de casca sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei três lascas como três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? [...] um pedaço de memória, essa não escrita que eu tento ler. [...] Cumpriria dizer: 'Isto é imaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo'. (DIDI-HUBERMAN, 2017. p. 9/30).

Escrever uma carta. Uma carta escrita em ausências e remetida ao pai... à ausência do pai; ao pesar do pai. Kafka, Élide Tessler... Élide desmonta uma máquina de escrever e dispõe rigorosamente suas peças (sua *carta ao pai*). Já não há ao que recorrer: deslindar um texto como desmontar uma máquina, pois é da carta, fazer *destino, letra, ausência*. Essa *não-escrita* que tento ler. Essa escritura que tento suportar; *Atlas, Sísifo*.

Por onde começar? O inconsciente incide sobre a imagem de maneira tão intensa que sequestra dela qualquer possibilidade de correspondência direta com o referente. Assim, o inconsciente problematiza fortemente o caráter mimético da imagem. A imagem dos sonhos arca com sua dupla função de produzir tanto a transparência quanto a opacidade. O inconsciente recai sobre a imagem, potencializando a rasgadura, a perfuração das imagens, a torção das representações.

As imagens das lembranças encobridoras nos mostram a distância entre vivência e representação imagética. Lembranças encobridoras são as recordações da infância. São lembranças que se posicionam como reveladoras mas têm a função de encobrir outras lembranças mais marcantes do inconsciente. Pensar mais radicalmente na existência. Qual seria a radicalidade do encontro com a imagem? Rever o precário como potência. Lembrar da precariedade abundante na adversidade. Eclipse.

Linguagem, ficções. “Na existência de uma matéria bruta da imagem que é informe, excrescência terrível, que é abismo e queda”, como nos lembra Tania Rivera em *O giro e a ginga, ou a ultraperformance de Hélio Oiticica* (2020), “é onde nada se vê e diante do qual o homem vacila”. A imagem é uma construção que encobre a verdade mas de alguma maneira a deixa entrever. Pensando nos desacordos entre a imagem e a visibilidade. Em deixar-se desprender do seu saber sobre a imagem. Pensando em Guimarães Rosa, no *Grande Sertão, Veredas* (ROSA, 1986) e sua noção/definição/repetição de palavra mas não de sentido ao dizer Nonada, que iria do quase nada ao infinito. Ser apreendido pela imagem e não decifrá-la (a esfinge poderia dizer, de um jeito ou de outro, eu te devoro).



FIGURA 6.
SILVINO MENDONÇA, SEM TÍTULO, 2023.

Por onde terminar?

A-pesar da Linguagem: No pesar, no luto, no corte, no litoral que é a linguagem. Na erosão que é a linguagem. No fracasso que é a linguagem. Na parlatória infinita... ou em *outro* lugar. *Horizonte azul, borda do mundo*.

Referências Bibliográficas

ALÿS, Francis. Tornado In: *Numa dada situação: Francis Alÿs*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. São Paulo: editora Autêntica, 2020.

BARTHES, R. A Morte do Autor. Em: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988.

_____. *O Prazer do Texto*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. Ao sair do Cinema. In: *Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Editora Relógio d'água, 1984.

BENJAMIN, W. A Tarefa-Renúncia do Tradutor. Em: HEIDERMAN, Werner. *Clássicos da Teoria da Tradução, Volume I*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *A Escritura do Desastre*. Bauru, SP: Lumme Editor, 2018.

CALVINO, I. *Coleção de areia*. 1. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CLARKE, A. C. *2010: O ano em que faremos contato*. Tradução de Luiz Alberto Machado. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COCTEAU, J. *Essai de critique indirecte : Le Mystère Laïc - Des Beaux Arts considérés comme un assassinat*. Paris: Bernard Grasset. 1932.

DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG: 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo: Editora 34. 2017.

DUBUFFET, J. Notas para os finos letrados (1946). In: LICHTENSTEIN, J. (org). *A pintura, textos essenciais. Vol. 13. O ateliê do pintor*. São Paulo: Editora 34, 2014.

FERVENZA, H. *O + é deserto, O + é deserto*. Documento Areal, nº 3, São Paulo, Escrituras Editora. Ano: 2003

FREUD, S. *O Poeta e o Fantasiar*. 1908. In: *Obras completas*, volume 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

JURUÁ, Ceci Vieira. *O vazio na economia: o deserto e as miragens. Formas do vazio*. Rio de Janeiro: Via Le era, 2001.

KRISTEVA, J. *Powers of horror, an essay on abjection*. New York: Columbia University press, 1982.

LEAVITT. *Quotations of Bas Jan Ader*. (s/d). Disponível em: <http://www.basianader.com/dp/Leavitt.pdf>. Acesso em fev. 2022.

LIFE MAGAZINE. *Playgrounds take a space-age spin*. March 15, 1963.

MANGUEL, A. *A room full of toys. The magical characters of childhood*. London: Thames & Hudson. 2006.

OVID. *Metamorphoses. Wordsworth classics of world literature*. London: Wordsworth Editions, 1998.

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

ROSA, G. *Grande Sertão, Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

RIVERA, T. O giro e a ginga, ou a ultraperformance de Hélio Oiticica. In: Pedrosa, A. Toledo, T. (Org.) *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, São Paulo: MASP, 2020.

SEUPHOR, M. *L'art abstrait*. Paris: Maeght Editeur, 1973.

SIDDIQI, A. A. *Soyuz 1: The death of Vladimir Komarov*. Space History 101 Press, 2020.

SMITHSON, R. The monuments of Passaic. *Artforum* 6, no. 4 (December, 1967).

SÜSSEKIND, F., GUIMARÃES, J.C. (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

THE FARMER'S MAGAZINE. Rogerson and Tuxford: 1834. Disponível em: <https://archive.org/details/farmersmagazine3252lond/page/136/mode/2up>. Acesso em fev. 2025. WINNICOTT, *O Brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1975.

Arquivos de Áudio

BOWIE, David. Space Oddity. In: David Bowie. [S.l.: s.n.], Philips, 1969.

FERREIRA, Clésio. Outra Cor (adaptação de Adágio de Albinoni) In: Clodo, Climério e Clésio. [S.l.]: Som da Terra, 1991.

GAGARIN, Yuri. Yuri Gagarin radio communication (April 12, 1961). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lr60VIOAIZE> Acesso em set. 2021.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Panis et Circenses. In: Tropicália ou Panis et Circenses. [S.l.]: Philips, 1968.

VELSO, Caetano. Reconvexo. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.