

Sobre cair (ou voar) – inconstância material, arte contemporânea e vontade de sublime

Yana Tamayo*

Universidade de Brasília

Resumo

Este artigo visa apontar para a existência de uma tendência presente na arte desde os primórdios da modernidade e, essencialmente, acentuada após o Romantismo. A vontade de alcançar o sublime, de ultrapassar fronteiras delimitadas, se relacionaria com as instâncias que modelam a cultura ocidental do excesso e as estruturas do capital, processo iniciado com a conquista da navegação. Assim, abordamos um imaginário de queda no qual se insere o sujeito da arte, como uma abordagem possível do percurso da subjetividade e estética contemporâneas.

Palavras-Chave

Arte contemporânea; Queda; Utopia; Heterotopia; Sublime.

Abstract

This article aims to point to the existence of a tendency in art since the dawn of Modernity and essentially pronounced after Romanticism. The desire to reach the sublime, to overcome defined borders, would relate to the instances that shape Western culture of excess and the capitalist structures, process which began with the conquest of navigation. So we approach an imagery of fall which incorporates the subject of art, as a possible approach to the route of contemporary subjectivity and aesthetics.

Keywords

Contemporary Art; Fall; Utopia; Heterotopia; Sublime.

* Yana Tamayo Sotomayor é artista visual, pesquisadora e gestora. Doutora na linha de Poéticas Contemporâneas da Universidade de Brasília - UnB [2015], é mestre pela mesma universidade e linha de pesquisa [2009] e especialista pela Universidad Complutense de Madrid [2006] com o Máster en Teoría y Práctica en Artes Plásticas Contemporâneas. Graduiu-se em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFMG [2003]. Vive e trabalha em Brasília. E-mail: yanasotomayor@gmail.com

Viver é uma queda horizontal.
Jean Cocteau. *Ópio. Diário de uma desintoxicação.*

Segundo Brueghel
quando Ícaro caiu
era primavera

um lavrador arava
sua plantação
e toda a pompa

da estação
despertava e tilintava
bem perto

a beira-mar
tomava conta
de si

suando no sol
que derretia
a cera das asas

um detalhe banal
perto da costa
um esguicho

passou despercebido
este era Ícaro
se afogando

William Carlos Williams. *Paisagem com queda de Ícaro.*

[*SUBLIME*]: (Lat.) *Sublimis*. *Sub*: abaixo, marca um movimento para cima. *Limis*: oblíquo; torto. Ou ainda *Limen*: valor-limite. 1. Aquilo que se eleva ou sustenta no ar¹ a partir de um atravessamento. 2. Experiência em que os sentidos de fim (BURKE, 1993) e origem se unem. 3. Travessia no infinito.

¹ *SUBLIME*. *Vocabulaire européen des philosophies - Échantillon IMAGE*. Disponível em http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/SUBLIME.HTM acessado em 01/10/2014.

[COREOGRAFIA]: 1. Estranhamente poderosa, essa “qualquer coisa” dotada com as capacidades de capturar, modelar e controlar gestos e comportamentos corresponde, certamente não por acaso, à definição daquela invenção estética-disciplinar da modernidade por excelência, a coreografia. Disciplina que pode ser entendida precisamente como um *dispositivo* (ou aparato) de *captura* de gestos, de mobilidade, de disposições e de tipos de corpos, de intenções e de inclinações corporais, com o intuito de os colocar a serviço de espetaculares exibições de corpos em presença (LEPECKI, 2012). 2. Arte de compor e arranjar os movimentos e figuras de danças e bailados, geralmente para acompanhar determinada peça de música ou para desenvolver um tema ou uma pantomima.²

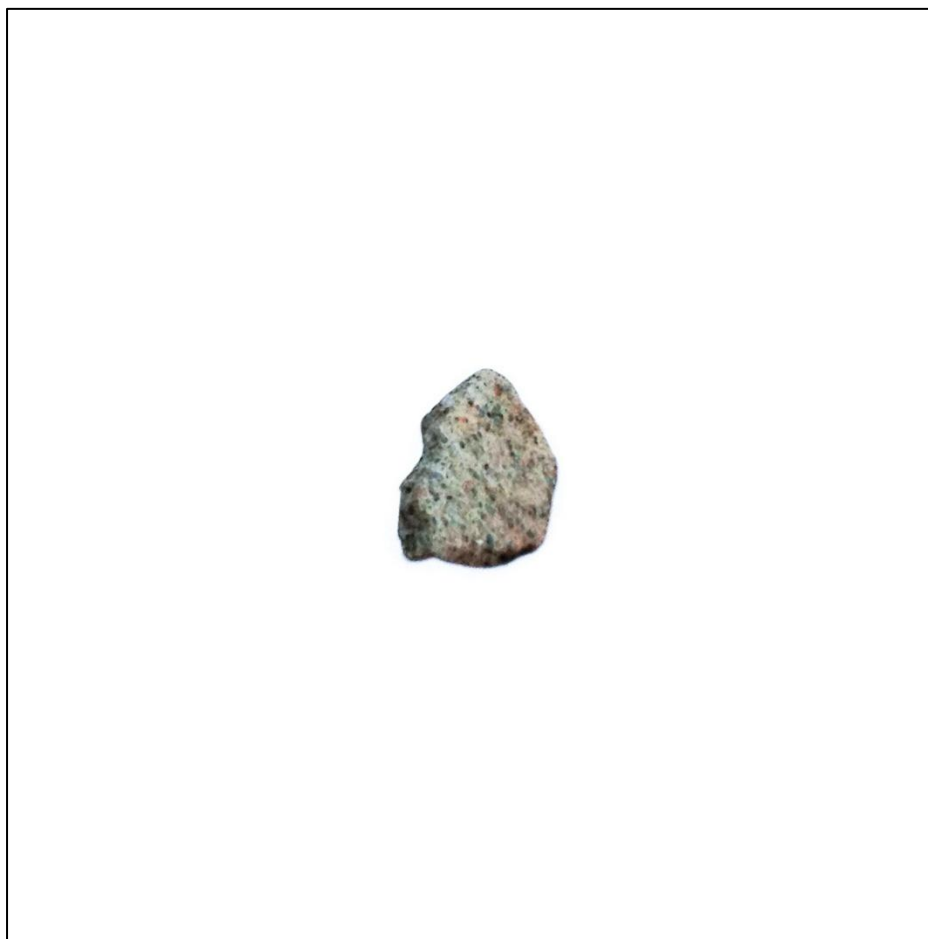


Fig.1. Yana Tamayo. *Ensaio para um balé das coisas (Meteoritos)*, 2013. Fotografia. Grupo de 13 fotografias. 12 de 18x18 cm. 1 de 110 x 146 cm; fonte: autora.

² COREOGRAFIA. In: Michaelis Online: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=coreografia>

[Forças da natureza]

A iminência da queda é o perigo ao qual se expõe o corpo humano quando seu ancestral quadrúmano se põe de pé. Michel Serres descreve a imagem dessa transição humana para o *homo erectus*, marcada pela gravidade e por uma orgânica geometria ao narrar a experiência de ascensão de uma montanha (SERRES, 2004). Na experiência descrita, Serres exalta a inteligência do corpo, diversa da que é comumente descrita pela razão. Curiosamente, este relato remonta a outras imagens emblemáticas da remota relação estabelecida entre homem e natureza, como a contada pelo poeta Petrarca em seu percurso de subida do monte *Ventoux*, em 1335. O poeta narra sua admiração diante da vista aérea da paisagem apreciada do alto do monte, apontando para as intensidades e revoluções subjetivas que envolveram o nascimento da paisagem enquanto gênero artístico moderno.³

Em ambos os textos, o engajamento do corpo protagoniza e expõe a relação moderna construída com a ideia de *totalidade*⁴: essa experiência da natureza como paisagem, objeto de contemplação, expõe a gradual e acelerada separação que se dá entre homem e a ideia de natureza – lugar mítico de origem de todas as coisas – à medida que a sociedade avança aceleradamente em direção à instrumentalização da razão.

Não seria estranho, que retornássemos ao Barroco a fim de exaltar como uma de suas melhores qualidades a coerência que se dá entre o contexto de crise, a revolução no pensamento e suas representações para o descentramento abismal do sujeito que cai no abismo da modernidade.

³ A célebre carta de Petrarca é considerada pelo historiador da arte Jacob Burckhardt (1818-1897) como o primeiro documento a assinalar o interesse moderno pela natureza como paisagem. In: DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010, p.121.

⁴ Por totalidade compreendemos aqui uma noção histórica que liga a humanidade ao todo do universo, em sua imagem divina da natureza. Até a alta Idade Média, prevalecia o desígnio da divindade sobre a vida laica e profana. Com a modernidade, o espaço de produção da vida comum, urbana e laica se expande gerando, como um dos resultados, um desejo profundo de reconciliação, mesmo que fosse através da evocação da morte, como ocorre a partir do século XVIII durante o Romantismo.

Edson de Sousa assinala, a partir da obra de Severo Sarduy, que a maior revolução no pensamento advindo com o início da modernidade não teria sido introduzida por Nicolau Copérnico (1473-1543) – de que era a Terra que girava em torno do Sol – mas sim, a contribuição de Johannes Kepler (1571-1630), que dizia que o movimento dos astros não se dava em forma circular, e sim elíptica. Isso teria significado um abalo sem precedentes para o pensamento ocidental, como elabora Edson de Sousa ao comparar o Barroco com a atualidade:

A clássica metáfora de que o sujeito perdia a familiaridade em seu próprio corpo abriu uma cicatriz na imagem romântica da razão iluminista que não tinha mais a força de orientar as explicações sobre nosso agir. (...) Por isso, de certa forma, podemos pensar que esta nova experiência que se constrói vai se aproximar muito mais do estilo barroco do que do estilo clássico. O Barroco introduz de forma definitiva no plano das formas a dimensão de descentramento do sujeito. O sujeito não pode ser mais representado pela forma perfeita da esfera como o fora durante muitos séculos. (...) Se, como diz o escritor cubano Lezama Lima, o mar é barroco e a terra é clássica estamos muito mais mergulhados neste espaço em movimento que a representação dos oceanos nos traz. Podemos, portanto, afirmar que fundamentalmente toda cultura deve produzir um descentramento, provocando no sujeito algumas interrogações (SOUSA, 2011: 1).

Jean-Marc Besse também se dedicou a avaliar, em seu livro *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a Geografia*, essa operação transformadora que incide diretamente na relação homem/natureza com a passagem para a Idade Moderna. É válida sua observação ao citar Yves Bonnefoy a fim elaborar uma imagem dessa passagem, do nascimento da paisagem, diferenciando-a do espírito que moldou as mentalidades durante a Idade Média:

Não se representa o particular quando se tem a felicidade do universal, não há porque se deter aos fatos do acaso quando o possível, e também o obrigatório, é celebrar o que os transcende. A paisagem começa na arte com as primeiras angústias da consciência metafísica, aquela que se inquieta de repente com a sombra que se mexe sob as coisas (BONNEFOY Apud BESSE, 2014: VIII).

Para Besse,

há mais do que uma inquietação. Há uma violência da paisagem. Georg Simmel circunscreve esta violência na experiência de ser arrancado do sentimento de pertencer a um Todo (o sentimento da grande natureza), que acompanha inevitavelmente a individualização das formas de vida na cultura das sociedades modernas (BESSE, 2014: VIII).

Um imaginário que aborda a violência do encontro do homem com a natureza em sua expressão e potência é, em si, um fato moderno que transforma tais fenômenos em partes extraídas do que até a Idade Média era compreendido como uma totalidade. A vertigem provocada pela modernidade pode, assim, ser também compreendida como catalisadora de uma profunda alteração na percepção das relações de escala – relações entre sistemas dinâmicos de medidas.

Em artigo em que analisa as relações de escala vistas sob a luz e os problemas enfrentados pela arquitetura, Cláudia Cabral comenta os escritos de Guy de Maupassant – o mesmo escritor que costumava almoçar no restaurante da Torre Eiffel para evitar vê-la – como exemplo dessa característica de desalojamento do sujeito que provocava, entre outras coisas, um profundo sentimento de inadequação e perda de referências, características predominantes na imaginação poética romântica:

Não se tratava tanto de que as respostas da ciência fossem então insuficientes para explicar a realidade física, mas de que estas mesmas respostas estavam convertendo o velho mundo dos homens em algo desconhecido. A partir de um novo instrumental técnico, a mentalidade científica, fruto do iluminismo, havia deslocado as formas tradicionais de conhecimento e representação do real, ao expor uma diferença insuperável entre um mundo fenomênico, experimentado pela mediação dos sentidos, e um mundo objetivo, constituído pela razão. Segundo novas condições técnicas de visão, o cotidiano é um universo extraordinário. Na vertigem do infinitamente grande e do infinitamente pequeno, os sentidos não são confiáveis, as proporções ilusórias. Nada mais é absoluto; o entendimento do mundo é provisório e circunstancial. (...) A modernidade coloca para o artista e para o arquiteto a questão da escala como um problema de composição e projeto, para o qual não há sistemas prévios de respostas (CABRAL, 2005:1-2).

E o que antes era dado na experiência direta das coisas ou da aceitação do poder divino passa agora para outro domínio, que transforma as dimensões de tudo;

passa a existir uma dimensão nunca antes experimentada, aquilo que o olho humano não vê, mas passa a conhecer através da ciência, o que criou para a humanidade um problema de escalas em que o sentimento de inadequação diante da efemeridade da existência foi extraordinariamente potencializado.

Cito essa relação entre grandezas, tamanhos, e seu dinamismo como uma das maiores forças a serem observadas como deflagradoras de um sentimento de inconstância e instabilidade que alimentam a produção artística moderna, em especial a romântica. Nela se vê o sujeito da obra imerso na imensidão, seja ela a natureza, seja a multidão que desponta como novo personagem da vida urbana.

Portanto, seguindo a lógica da trajetória racionalista do Ocidente, seria possível compararmos a verticalidade alcançada pelo corpo em função dessa racionalização à necessidade que a acompanhou de construir seu primeiro abrigo, sua casa. A verticalidade do corpo exigiu o domínio da técnica, da ciência e da arquitetura.

Entretanto, a esse desejo de ascense, tanto do corpo quanto da compreensão e do discernimento, correspondem a lei da gravidade e a moral que punem os voos desobedientes e o desejo de desafiar os limites impostos à subjetividade. A vertigem torna-se ainda mais aterradora.

Sob esse ponto de vista, a filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann apresenta a figura mitológica de Ícaro como forma de aproximar imagens em arte que colaboram para uma construção que guia este texto. Para ela, a imagem da queda de Ícaro “implementa uma perspectiva geopolítica em nosso presente e convoca novos paradigmas artísticos que afetam a imagem ou a abstração” (BUCI-GLUCKSMANN, 1996: 10). Assim como a imagem da torre de Babel, mitológica tentativa de alcançar os céus pela obra do engenho humano, a imagem da construção de dispositivos técnicos para este “voo audacioso” de Ícaro nos é oferecida ao longo de uma trajetória histórica de construção e domínio que se expressam no campo do conhecimento e da arte (BUCI-GLUCKSMANN, 1996: 14). A arte não se afastaria dos domínios de construção do perigo, pois também é obra

humana.

Na mitologia grega, Dédalo, escultor e construtor, tornou-se prisioneiro do rei Minos junto a seu filho Ícaro após uma traição. Os dois foram punidos com o isolamento numa ilha de onde não poderiam sair sem a autorização do rei. Dédalo então realizou um engenhoso plano de fuga projetando e construindo asas com cera de abelhas e penas de aves para que ele e o filho pudessem fugir. O pai apenas recomendou ao filho que não voasse alto demais, pois o sol poderia derreter a cera de suas asas, fazendo-o cair. Dédalo conseguiu chegar a uma ilha vizinha, mas Ícaro, entusiasmado com o êxito da experiência, desobedeceu o pai voando o mais alto que pode. O destino do jovem Ícaro foi sua inevitável queda e morte no mar.

Em *Landscape with the fall of Icarus*, pintura de 1558 de Pieter Bruegel, o Velho (1525/1530-1569), expõe-se a complexidade da visão paradigmática da queda desse corpo, imerso e esfacelado na paisagem, quase invisível em meio a tantos acontecimentos que ocupavam as mentalidades no século XVI. O mundo abriu-se em outros continentes pelos oceanos, e conseqüentemente, abriram-se também novos mapas e a ideia de infinito se expandia pelas águas e rotas marítimas. Novos parâmetros nas relações de escala nasceram com o abismo da era moderna.

Na pintura de horizonte mais elevado, Bruegel divide a imagem em três planos em que podemos ver a paisagem na qual a natureza se mistura ao trabalho e aos resultados da ação humana: um trabalhador passa com uma carroça, um pastor olha para cima, marinheiros conduzem a embarcação que vemos à direita, logo acima das pequenas pernas que sobraram de um corpo para fora da água, o corpo desfigurado do jovem Ícaro.

Seria na ambivalência e força contidas no mito desse voo e sua queda que residiria nosso interesse para uma reflexão acerca do olhar e da produção em arte hoje: o mar em que cai o impetuoso Ícaro já não mais seria o “espaço ordenado da navegação, com seus espaços e ventos divinos e regulares; aqui, ele se funde ao espaço do caos, o golfo com seus ventos imprevisíveis e desconhecidos onde todos

os espaços se confundem. A “queda” de Ícaro é a imagem do poder ambivalente do voo na mitologia grega” (BUCI-GLUCKSMANN, 1996: 14). O corpo encontra esse espaço em desordem, entregue à sorte da imprevisibilidade e força de uma estranha natureza; não em vão, o mar é uma imagem recorrente como representação desse espaço de imprevisibilidade que pode simplesmente engolir a humanidade, ou vir a fundar novos territórios e paraísos para lhe servir.

Logo, poderíamos pensar que à imagem do voo corresponderia também a imagem da queda. Essa queda é o *continuum* que liga esse passado ao futuro; ela é sentida, representada, aguardada, lamentada e proclamada dentro do campo da arte desde o período que coincide com os primórdios da modernidade.

O conceito de entropia amplamente difundido no campo da arte a partir da década de 1960, e, principalmente reconhecida no legado de Robert Smithson, aponta na direção da irreversibilidade dessa queda moderna, no que sempre recordaria o encontro com o mar onde Ícaro se desfigura, se esfacela, onde não se pode mais reconhecer-lhe a semelhança e no qual findaria a beleza de toda ação humana. A noção de entropia é a celebração mítica do sublime no encontro do indivíduo com a transitoriedade.

No século XIX, nosso encontro com um mar turbulento e furioso se passaria, por exemplo, nos tantos naufrágios pintados por William Turner (1775-1851), ícone da pintura romântica inglesa de seu tempo. Turner, com sua coleção de naufrágios e tempestades, pode ser apontado como um dos artistas que teria deixado um lastro de imagens arrebatadoras em que a fragilidade humana é exposta no seu embate direto com o imponderável de forças maiores.

Ainda, a contemplação da monumentalidade do mar ou das montanhas pelas figuras solitárias de Caspar David Friedrich (1774-1840) também expõe esse sujeito em deslocamento, notoriamente à deriva no mar da desordem moderna onde teria caído o presunçoso Ícaro.

Seria nessa imagem primordial da queda do sujeito moderno que poderíamos centrar nossa discussão, pertinente também se pensarmos sobre a presença constante da imagem da ruína arquitetônica na arte contemporânea – recorrente desde a Renascença, retorna com o Romantismo e presente insistentemente entre muitas imagens contemporâneas da paisagem urbana – remete fundamentalmente a um movimento contínuo desde então, espécie de vertigem cíclica e inconstância material que não parecem cessar.

A exacerbação da inconstância material e da transitoriedade diante do turbilhão da história segue produzindo reflexos na arte dos séculos XX e XXI e teve exemplos icônicos como o artista holandês Bas Jan Ader (1942-1975) e outros que tensionaram arte e vida até uma conclusão final. Em sua última performance, *In Search of the Miraculous*, Ader pretendia realizar uma jornada em três fases de Los Angeles, EUA, até Amsterdã, na Holanda. Saiu de Cape Cod sozinho num barco à vela decidido a cruzar o Atlântico, mas depois de três semanas nunca mais se soube dele. A embarcação foi encontrada vazia dez meses depois.

Uma imagem persistente talvez, assim como a Torre de Babel, a Arca de Noé teria sido outra alegoria bíblica a fixar-se como forma de atentar para a fúria de Deus por meio de uma imagem do fim do mundo sob as águas de um dilúvio. Um primeiro quase-naufrágio-humano que expõe em termos de escala os poderes do humano diante da divindade expressa na natureza.

A despeito da forma final dada ao sentido do voo ou da queda, haveria um ponto para o qual parecem convergir a experiência e expectativa que advêm do perigo iminente: à medida que se conformava uma sociedade do progresso, alimentava-se também o potencial de ruptura dos limites impostos pela lei do consenso e pelo cruel resíduo de uma fantasia de sujeito clássico, expondo de maneira drástica nosso conflito com as zonas de indeterminação da vida.

A ideia humanista de sujeito, cultivada pela lógica iluminista, é uma das chaves do conflito romântico que persistiria, todavia entre nós e que manifestaria, sob diversas

formas – da ruína, do espetáculo da morte, da fuga da normatividade como meio de resistência – uma constante inquietação diante da transitoriedade e o desejo de sublime como tentativa de transposição dos discursos de incorporação e dominação.

Como já apontado no início deste artigo com a imagem da queda do Ícaro de Bruegel, todas essas características nos arremessam na direção do presente em que essas características modernas se acentuam numa espécie de clímax de contradições e paradoxos. Se assim é, estaríamos experimentando novamente, no presente, uma crise que nos exigiria a incorporação do descentramento como eixo dessa subjetividade do agora, constantemente em deslocamento.

O sublime seria então, sob essa perspectiva, uma forma (sem forma) constantemente solicitada e que resistiria na contemporaneidade por expressar a possibilidade do ilimitado, do impossível, daquilo que vai além de nossa capacidade de dar forma às coisas, ultrapassando os limites da razão. Ao mesmo tempo, vivemos uma época na qual se cultuam o excesso e a intensidade, em que a herança romântica teria deixado seu mais perverso legado para a arte.

Edson de Sousa nos fala da necessidade de gerar fissuras por meio do gesto e pensamento utópicos, pois seria a partir deles que se poderia fugir da normatização burocrática do futuro. Poderíamos então pensar no sublime como uma possível forma de suspensão dessa temporalidade burocratizante e brutalizante, se o pensarmos como um estado possível de ultrapassagem do sentido literal das imagens produzidas no campo da arte.

Abranger a noção moderna de sublime é de fundamental importância para compreendermos a radicalidade de algumas propostas artísticas e a banalidade da exploração da herança mais carnal e dionisíaca do Romantismo, o que nos auxilia a entender o êxito das imagens de ruína, ou de um olhar entrópico sobre o futuro. Edmund Burke merece atenção pelo legado de sua concepção de sublime descrita em 1757 em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do*

Sublime e do Belo, na qual introduz o componente do horror e do perigo às formas de aceder a tal experiência:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz uma forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (BURKE, 1993: 48)

Em sua descrição podemos reconhecer esse ingrediente mítico de intensificação das sensações diante do transitório e do indeterminado. Persistiria, entre os excessos da vida contemporânea somados às reminiscências românticas do século XIX, um desejo de criar mecanismos de sublimação das instâncias opressoras que macularam a liberdade, capturaram e mercantilizaram os sujeitos com intensidade ainda maior no século seguinte.

Freud creditaria à experiência do sublime – ao delimitar o fenômeno psíquico da *sublimação* – a possibilidade de uma elevação positiva do espírito, engajando e transformando energia libidinoso em algo construtivo como o trabalho intelectual e as atividades artísticas. Freud se apoiaria ainda no conceito da química para o qual a sublimação significa a passagem direta de uma substância do estado sólido ao estado gasoso da matéria (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001: 496-497).

A definição de Freud nos interessa duplamente neste trabalho e dela extraímos, certamente, o maior interesse para a continuidade de um pensamento utópico em arte. Primeiro, por manter algum sentido de elevação ao sublime e, em segundo, pela analogia com o estado gasoso da matéria como uma possível imagem para essa zona de indeterminação e potência que desejamos extrair de uma prática artística que busca preservar a força da ambivalência e da dispersão, do que não pode ser delimitado e capturado em exatidão, do que está em suspensão no ar. Na definição de Freud encontramos a definição que nos interessa para manter o campo da prática artística como um espaço em aberto em que não se pode nomear todas as instâncias e etapas do fenômeno.

Assim, também o caráter relacionado ao horror deve ser redimensionado no sublime atual: certamente, o que era o horror para Burke, não o é para o espectador do século XXI, habituado com a midiatização da catástrofe e com os grandes espetáculos de barbárie após o 11 de setembro em Nova York. Reside na imagem do horror uma contradição em que operam mecanismos bastante eficientes de incorporação dos discursos da violência e destruição (CESAR, 2009). Isto é, por mais que o horror das violências cotidianas exija atenção e reações conjugadas com a política, sua imagem nua possuiria a mesma capacidade totalizante de calar o dissenso, garantindo assim a primazia do discurso hegemônico da violência, coibindo espaços de reação e resistência. A imagem como potência deflagradora de outras imagens possíveis e de rupturas de consenso reside também, em alguma instância, naquilo que é velado ao olhar, no que permanece na dimensão do invisível.⁵

Torna-se evidente, contudo, o componente carnal que o Romantismo infunde ao pensamento sobre a arte e sobre a própria relação entre o indivíduo e a totalidade: nesse abismo do progresso e da ciência, em que o sujeito e a experiência estariam em queda, há também um interesse de ordem estética pela dessacralização da experiência e o aprofundamento dos mecanismos que afrontam o *logos*, a razão que teria em seus momentos de glória afrontado a própria noção de sujeito que havia construído até então. Um conflito cíclico entre *logos* e *pathos* nessa queda, na vertigem, no perigo, expõe o componente corpóreo da própria arte, desierarquizando também os modos perceptivos e cognitivos vigentes até então.

Sobre essa capacidade de empatia com a dor e o limite explorados a partir do Romantismo, Márcio Seligmann-Silva assinala a importância do “traçamento de margens” proposto pela estética romântica:

A arte surge como “espaço marginal” – ou seja, de apagamento/traçamento das margens – onde tanto aquilo que é posto “de lado”, “para baixo” na sociedade voltada para a produtividade, pode se manifestar “livremente”, como também, ao

⁵ Aqui novamente faço menção ao artigo de Marisa Flório Cesar, “A ambivalência da imagem” e a Jacques Rancière em seu livro *O espectador emancipado* (2009). Ambos discutem o caráter contraditório das “imagens intoleráveis”.

fazê-lo, volta-se contra esse recalque que sustenta a vida social cotidiana. (...) Não por acaso a metáfora de Dionísio surgirá no meio do século XIX com Nietzsche para sintetizar, novamente, essas duas tendências. (SELIGMANN-SILVA, 2005: 47-48)

O componente dionisíaco latente e/ou a possibilidade de delimitação das margens pela arte parecem subsistir firmemente no campo da produção artística com algum êxito. O corpo – e suas extensões, o que inclui também um pensamento sobre a tecnologia – seria a instância primeira de empatia, de semelhança, de reconhecimento e que possuiria capacidade inequívoca de deslocar subjetividades no reconhecimento de uma possível alteridade.

Não por coincidência, as narrativas artísticas que buscam no corpo a experiência primordial de contato com o mundo e com o outro têm se revelado instrumentos potentes de resistência à normatividade produtiva e se mostrado cada vez mais comuns como apropriação política dos discursos do desejo e do sonho. Se a conduta dos gestos é toda dirigida pelas forças produtivas das complexas engrenagens cognitivas do capital, o corpo em suas pulsões e inteligência instintiva teria a capacidade de desmantelar a expectativa da repetição, da eficiência e da conduta moral.

Em conhecido texto escrito em 1988 e intitulado *The Sublime and the Avant-Garde*, Jean-François Lyotard faz uma cética releitura da categoria do sublime frente às novas condições da cultura diante dos avanços do processo de globalização e das políticas neoliberais. Lyotard inicia sua análise a partir da obra do artista norte-americano Barnett Newman (1905-1970) e de sua releitura de um sublime pós-Guerra, de onde parte para realizar sua crítica das acepções utilizadas pelas vanguardas. Para tal, observa títulos de obras em que Newman já expressa preocupações com uma nova formulação sobre temporalidade, espacialidade e

estética pós-Guerra, o que faria mais claramente em texto de 1948 que chamou *The Sublime is Now*.⁶

Newman reivindicaria em seu texto uma ideia de sublime afastada da grandiloquência do evento catártico das imagens – em evidente referência ao Surrealismo – reivindicando um momento de suspensão que residiria, a seu ver, na experiência da pintura. Para Newman, em tal suspensão não se daria nenhum evento grandioso, muito pelo contrário, nada aconteceria, sendo, dessa forma, a expectativa a própria causadora de uma agitação do espírito.

A fala de Lyotard nos interessa por problematizar a experiência estética diante de passagens históricas paradigmáticas, o que afetaria diretamente os sentidos inerentes à percepção das imagens da arte. Para ele, trata-se menos de onde partem as imagens (no caso, o seu remetente artista, ou mesmo a própria obra) e mais de para onde se endereçam. Nesse sentido, Lyotard atualiza a leitura do sublime de Burke dispensando a necessidade de uma testemunha (a pintura, no caso de Newman) ou de representações possíveis para o sublime, visto que, sendo um evento que se dá a partir de um *outro*, que emerge em contato com a arte ou a poesia num fenômeno, não poderia ser provado ou ensinado segundo modelos de representação; é irrepresentável. Ele diz que “para Burke o sublime não era mais uma questão de elevação (a categoria pela qual Aristóteles definiu a tragédia), mas uma questão de intensificação” (LYOTARD, 2010: 35). E ainda:

É mais uma questão de um desvio irreversível no destino da arte, um desvio que afeta todas as valências da condição artística. O artista tenta combinações que permitam o evento. O amante da arte não experimenta um prazer simples, ou obtém qualquer benefício ético de seu contato com a arte, mas espera uma intensificação de sua capacidade conceitual e emocional, um gozo ambivalente. A intensidade é associada a um deslocamento ontológico. O objeto-arte já não se inclina a modelos, mas tenta apresentar o fato de que há um irrepresentável: já não imita a natureza, mas é, para Burke, a realização de uma figura em potencial lá na linguagem. (LYOTARD, 2010: 36)

⁶ Esse texto de Newman foi originalmente publicado em *Tiger's Eye*, vol.1, n.6, December 1948, pp.51-53, e republicado por Charles Harrison e Paul Wood no livro *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell: Oxford, UK / Cambridge, USA. 1999.

Embora o autor possibilite uma leitura coerente entre essa nova materialidade da arte ante seus novos fluxos de recepção e consumo, após várias análises do comportamento da vanguarda, Lyotard põe em cheque a validade do sublime no atual sistema de produção em arte. Após os abalos da Segunda Guerra, a dialética mais negativa inerente ao sublime teria sido reprimida, sufocada, transformando a estética do sublime numa política do mito, numa simplificada espera por uma redenção catártica. A estética propalada pelo Nazismo teria contribuído para que a herança romântica do sublime tivesse em sua glória a falência de seu potencial de ambivalência interpretativa: ali, transformou-se numa estética das multidões esperando por respostas definitivas e redentoras dos males da cultura moderna.

Lyotard produziu, de fato, uma admirável contribuição reflexiva sobre as transformações operadas desde o processo de produção das obras – da intencionalidade do artista às questões mais específicas da recepção – e sua relação com a noção de sublime em meio à cultura contemporânea. De fato, sua crítica mais cética se dirige ao legado romântico moldado pelas ideologias que viram no sublime a grande chance de seu triunfo aliado a uma estética grandiosa. Nesse sentido, aponta para a total coerência entre esse resíduo da expectativa por um sublime mítico e a inserção mercadológica da arte na cultura do espetáculo.

Ao reconhecer os novos sistemas informacionais, econômicos e culturais que conformam nosso presente, poderíamos considerar então que não resta sentido para a prática da arte. Entretanto, tomamos a arte como uma urgência inútil (MERLEAU-PONTY, 2004: 15) – e aí residiria seu maior potencial político e crítico – a fim de dar seguimento a nossa reflexão sobre as possibilidades utópicas de sua existência como forma de lidar com a transitoriedade da matéria. Se pode existir um outro sublime a partir da experiência artística no cotidiano, distante do mito e de uma falsa catarse redentora, é a partir de uma privação que podemos começar a pensá-lo. É o ilimitado, o impossível, sem testemunhas previsíveis e em sua forma desencarnada. E por essa razão é que falamos de uma queda sem fim, de um movimento que não cessa e para o qual a imagem da morte não trará redenção ou explicação qualquer.

Eis que da inutilidade brota algo que, a despeito do que dizem alguns sobre a impossibilidade de narrar ou transmitir uma experiência, só existe no contato direto com esse objeto feito para não servir para nada.

Portanto, entendendo que nos interessa no presente trabalho a necessidade de criar mecanismos de garantir a ambivalência das imagens é que compreendemos a necessidade de realojar a ideia do sublime, do irrepresentável, do impossível, aceitando a indeterminação e o transitório como propriedades também da materialidade que conforma nosso entorno. Assim, diante dessa complexa configuração da matéria que conforma o presente, reivindicar para o campo da prática artística um lugar fronteiro, seria uma das formas de buscar a abertura desses espaços outros, possíveis *vir a ser*, miragens do movimento do presente em direção ao futuro.

Na etimologia da palavra sublime existe uma delimitação de margens, limites, a partir do movimento contínuo implícito na imagem desse objeto/sujeito/palavra em queda que se sustenta no ar.⁷ Curiosamente, na palavra *sublime*, o prefixo *sub* delimita o que está abaixo, mas *limis* (oblíquo, torto) marcaria um movimento para cima. A palavra conteria em sua origem etimológica a verticalidade e um suposto movimento que contraria a natureza gravitacional dos corpos que se encontram sobre a terra. Dessa maneira, poderia ser compreendido também como ação que contraria a gravidade, um suspense temporal que precede a passagem de um momento a outro, está entre.

Logo, consideraremos essa característica aérea e gasosa presente na noção de sublime como uma de suas maiores potências, pois abriria caminho para um devir que escapa da obviedade das formas bem delimitadas, da morte e de relatos grandiosos, abrindo espaços para uma coreografia desses objetos dispersos no presente. A dispersão escapa, a forma gasosa se orienta por mudanças de

⁷ Ver verbete *Sublime* que abre este artigo.

densidade e de temperatura, não aceita ser capturada e se orienta segundo uma necessidade própria de equilíbrio molecular.

O desejo de sobrevoar a paisagem, de ver a totalidade – como vemos nas paisagens de Bruegel – narra uma tentativa de apreensão cartográfica desse novo mundo que se apresenta ilimitado, agigantado, desafiando as percepções de escala experimentadas pelo homem até então.

Hoje esse olhar existe sob a forma de satélites que tudo mapeiam, câmeras que recriam virtualmente as ruas de todos os bairros do mundo para que possamos visitar lugares distantes sem sair da frente do computador e redes sociais que rastreiam nosso comportamento e consumo. Esse olhar de sobrevoos pertence a tantas instâncias que ao artista resta lidar com tais dispositivos de maneira a incorporá-los em sua linguagem, utilizando-os como circuito e vias de acesso ao outro.

Também em muitos dos filmes dirigidos por Buster Keaton, o personagem principal se vê envolto numa luta inglória ora contra máquinas, produtos do engenho humano em sua forma técnica – locomotivas, barcos, automóveis – ora contra as implacáveis forças da natureza que não hesitam em mostrar todo seu potencial desordenador, sempre num duelo de forças com o pobre homem em cena, em geral um trabalhador que experimenta toda sorte de dificuldades ao tentar garantir a reprodução cotidiana da vida.

Todas as representações que tentamos esboçar ao longo deste trabalho de escrita remontam ao embate corpóreo com a transitoriedade. Em suas diferentes formas, em que variam principalmente as intensidades, a evidência do transitório e do efêmero despertaram na humanidade reações conflitantes com a cultura do progresso, com a racionalidade e as projeções originadas no seio do projeto de civilização que as concebeu.

Um belo texto é escrito em 1916 por Sigmund Freud (1856-1939), no qual aborda duas diferentes tendências diante do conflito despertado pelo caráter efêmero da matéria. Em *A transitoriedade*, Freud descreve um passeio que teria feito com um “amigo taciturno” e um “poeta jovem, mas já famoso”, em que perceberia a perturbação causada no poeta por saber que toda a beleza apreciada na paisagem do verão desapareceria com a chegada do inverno (FREUD, 2010: 188-189).

Freud relaciona a incapacidade de fruir a beleza momentânea dos objetos com os quais deparam no caminho a uma antecipação da perda futura do objeto contemplado, a qual o jovem lamenta como o faria no luto pela perda de alguém – para Freud, um objeto investido de afeto e libido. Freud, no entanto, contesta esse luto antecipado pelo desaparecimento dos objetos da natureza e do conhecimento, uma vez que, conhecendo seu caráter transitório, poderíamos substituí-los por outros objetos, como ocorre no processo de superação do luto⁸:

Ele deixa entrever ao final do texto um pensamento que se opõe à gravidade da morte fazendo clara resistência à herança do trauma gerado pela experiência da Primeira Guerra. Parece compreender a violência das perdas geradas pela barbárie humana como um perigo que ameaça a humanidade com a melancolia e o conformismo.

Nosso interesse por alguns dos textos de Freud aqui citados se dá especialmente por notarmos em seus pensamentos em processo uma contestação do caráter destrutivo da modernidade, revelando um desejo de transpor a brutalidade dos tempos que cercava a alma dos indivíduos.

De forma semelhante, podemos propor a convivência de uma divergência dentro do campo da arte ao contrapor, por exemplo, o pensamento de dois artistas icônicos para a arte contemporânea como Robert Smithson e Gordon Matta-Clark. De maneira análoga, Freud identificou também duas tendências distintas de lidar com o medo do vazio causado pela destruição. Ele diz:

⁸ Em *Luto e melancolia*, Freud diferencia o estado do luto (superável) do estado melancólico (em que não se supera a perda). In: FREUD, Sigmund. 2010. Op.Cit., pp.127-144.

Sabemos que tal preocupação com a fragilidade do que é belo e perfeito pode dar origem a duas diferentes tendências na psique. Uma conduz ao doloroso cansaço do mundo mostrado pelo jovem poeta; a outra, à rebelião contra o fato constatado. Não, não é possível que todas essas maravilhas da natureza e da arte, do nosso mundo de sentimentos e do mundo lá fora, venham realmente a se desfazer em nada. Seria uma insensatez e uma blasfêmia acreditar nisso. Essas coisas têm de poder subsistir de alguma forma, subtraídas às influências destruidoras. (FREUD, 2010: 186)

Assim como Freud reivindica que se ultrapassem os sentimentos da devastação causados pelo luto, podemos pensar a arte como gesto que tem o potencial de deslocar as coisas de seu lugar conhecido, criar imagens em suspensão, entre mundos, de romper com uma tendência à repetição cômoda das formas conhecidas.

[Formas outras]

À continuação deste exercício de um pensamento em arte que busca criar espaços de voo e queda entre imagens pré-existentes, entre as coisas que se põem em nosso caminho, novamente me vejo tomada pela necessidade de fazê-lo a partir de uma reflexão sobre o espaço e suas construções, continuações e desconstruções. Em especial, o espaço da cidade com seus contornos e formas verticalizantes, na diversidade de gabaritos, alturas e larguras que se alteram com certa rapidez e produzem novos espaços, novas configurações e relações de partilha.

Edifícios erguem-se, adensam espaços antes vazios; casas e edifícios antigos que são demolidos vêm ao chão em um dia, criam novos vazios onde em breve se edificará uma nova construção, mais alta, mais densa. Há uma marcação temporal no sobe e desce das peças da arquitetura que se faz e desfaz; nos corpos miniaturizados dos operários da construção civil que trabalham repetindo gestos em conjunto, geometrias imprecisas e ensaiadas no conjunto de um espetáculo maior; com o auxílio de robôs, escavadeiras, guindastes e caminhões que executam uma eficiente coreografia para fazer e desmanchar estruturas, são essas as operações cotidianas que constituem, em parte, dimensões do visível na natureza da paisagem da cidade.

Em algum ponto, movimentos expandem os limites dessa materialidade que está em cena; em outros, a matéria se retrai em pequenas destruições e abandonos intencionais. Numa instabilidade tão calculada e cíclica que não parece esgotar-se, pelo contrário, parece retroalimentar-se.

Michel Foucault diz que na Segunda Lei da Termodinâmica “o século XIX encontrou o essencial dos seus recursos mitológicos” (FOUCAULT, 2001: 411). Foucault contribui para essa composição poético-política em que buscamos inserir uma mirada sobre o espaço da cidade quando, a partir de uma reflexão que se situa entre as coisas do cotidiano e os discursos instituídos, extrapola o pensamento sobre o espaço ao conceituar esses possíveis *espaços outros* gerados a partir da noção de heterotopia.

Se viemos até aqui conduzidos por uma escrita que tenta aproximar-se do processo poético, o fizemos intercalando conceitos e propondo intercâmbios com imagens fundadoras de um imaginário da queda. Na verdade, dos problemas causados pela verticalidade e pela gravidade ao eterno desejo de voo da humanidade.

Desde a invenção do falacioso sujeito universal, uma história de domínios e decepções é atravessada por momentos de resistência às grandes narrativas históricas que marcaram a modernidade. Essa história de construções e destruições é também o corpo vivo para o qual proponho movimentos, gestos pré-determinados e combinações distintas. A esse corpo também me assujeito, aceitando suas propostas coreográficas e trânsitos constantes de sua condição material.

Portanto, as imagens filosóficas aqui utilizadas visam criar espaço para que essas imagens outras dos espaços da cidade possam surgir do contato direto com o mundo, suas estruturas e objetos cambiantes, e apesar deles.

No texto *Outros Espaços*, Foucault discorre sobre a complexidade da espacialidade supermoderna, diferenciando os conceitos de utopia e heterotopia na relação que estabeleceriam com a dimensão espacial da vida. Para ele, enquanto a utopia diz respeito a formulações e a posicionamentos sem referência num espaço ou lugar real, as heterotopias se relacionariam com espaços ou lugares radicalmente outros, distintos, porém originados de lugares/temporalidades reais, existentes na sociedade (FOUCAULT, 2001: 415). Uma imagem radicalmente outra que nasce da virtualidade do espaço real, mas definitivamente diferente, com outras propriedades.

Imagem possível para uma prática em arte: a capacidade de justapor espaços e objetos muitas vezes incompatíveis, associar as coisas deslocando-as de seu lugar comum numa outra composição de sentido é, sem dúvida, um privilégio da linguagem. A capacidade de produzir rupturas na ordem da própria linguagem, ou os “furos no futuro” evocados por Edson de Sousa, está no centro de um pensamento em consonância e alternância com o sonho e as projeções utópicas (SOUSA, 2006: 167-180). No entanto, o pensamento utópico tem demonstrado sua inteligibilidade quanto mais perto das margens que delimitam a realidade, alternando estados de sonho e vigília no contato direto com a experiência cotidiana.

Haveria ainda, para Foucault, heterotopias que se ligam ao tempo no que ele possui de mais efêmero, como por exemplo, as festas e as cidades de veraneio. Esta última, considerada por ele como uma “heterotopia crônica” exemplificada pelas cidades paradisíacas da Polinésia, em que se poderia em três semanas experimentar uma síntese de natureza primitiva, ao mesmo tempo eterna e atemporal. Foucault ressalta nessas duas formas uma união que nos interessa para pensar a possibilidade de um sublime: a festa e as semanas de veraneio se ligariam ao acumular em suas experiências temporais todos os tempos já vividos por quem as experimentou ao mesmo tempo em que reúnem a eternidade do tempo abolido, visto que ali o tempo “é toda a história da humanidade que remonta à sua origem em uma espécie de saber imediato” (FOUCAULT, 2001: 419).

Um tempo/lugar em que o efêmero e o eterno se encontrem torna-se uma heterotopia desejada recorrentemente como possibilidade de acesso ao sublime: uma ultrapassagem de fronteiras em que os sentidos de origem e fim se alinhem sem que necessariamente nada de espetacular aconteça; uma experiência sensível de suspensão em favor de deslocamentos em que se habita e se acolhe uma experiência outra, fora das repetições que borram as imagens do futuro. Uma experiência que possa desdobrar-se em outras suspensões e pontos-de-fuga; ou ainda proporcionar voos e eventuais quedas sem que tenhamos que assistir continuamente ao esfacelamento dos corpos desobedientes, punições espetaculares do desejo humano.

Apesar de termos consciência da temporalidade fragmentada do presente, da primazia do simultâneo, do efêmero, da velocidade, persistiria ainda como substrato no imaginário ocidental uma percepção binária de conceitos em que se separa *logos* e *pathos*, razão e emoção, ordem e desordem, apolíneo e dionisíaco como se fossem, necessariamente pares de valores opostos e incompatíveis. Ora, e o que entre esses valores compõe a matéria humana? Como optar por apenas uma dessas alegorias, entre a virtude e o pecado, entre beleza e feiura, entre sanidade e patologia?

Ao fim de sua conferência, Foucault cita seu último e emblemático exemplo de heterotopia, a que para ele seria a “heterotopia por excelência”, que constituiria para nossa civilização “um lugar sem lugar” por ser “um pedaço de espaço flutuante” que é “fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra (...) chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins” (FOUCAULT, 2001: 421-422): o barco. Para Foucault, na imagem do barco residiria nossa “maior reserva de imaginação. (...) Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.” (FOUCAULT, 2001: 422)

A necessidade de criar espaços para o desejo vai de encontro à necessidade de nutrir a possibilidade de uma imaginação coletiva de futuro e de espaços comuns. A arte todavia teria a capacidade de tradução desses desejos por estar atravessada de matrizes constituídas de *pathos* e *logos*, paixão e razão, por um não-saber ancestral e ao mesmo tempo por um desejo ordenador, produtor de beleza e prazer.

A beleza nunca seria descartada, uma vez que não se separa do sublime nem se opõe totalmente à trajetória do desejo; pertence à mesma matriz que dá sentido à vontade de encontro com a totalidade.

Jacques Rancière, ao pensar a relação entre estética e política, propõe que, para que possa ser pensado, “o real precisa ser ficcionado”, visto que “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. (RANCIÈRE, 2009: 58-59)

Assim, o gesto de criação visto como “ficção” se constitui como prática que buscaria, antes de mais nada “elaborar estruturas inteligíveis”, pois “a poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens e enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos” (RANCIÈRE, 2009: 54-55). A arte, assim como a poesia, desempenharia então, segundo o ponto de vista de Rancière, o papel de “coreógrafa” do real, entidade com o poder de coordenar elementos heterogêneos, díspares por natureza, muitas vezes inarticuláveis, reapresentando-os num movimento inteligível e, por que não, coeso.

Nessa articulação entre as coisas – objetos da realidade – e o desejo de reposicioná-las é que operam a linguagem e a poesia: assumindo sua intermitência de posicionamentos e de sujeitos, de pontos de vista, dando voz às coisas mudas⁹

⁹ “Quando o homem se orgulhar de não ser somente o lugar onde se elaboram as ideias e os sentimentos, mas também o nó em que eles se destroem e confundem, então estará pronto a ser salvo. A esperança está portanto numa poesia pela qual o mundo invada a tal ponto o espírito do homem que ele venha a perder a palavra (...).” In: PONGE, Francis. 1997, p.73.

e sublinhando a existência de personagens escondidos no cotidiano, assumindo seu caráter de dispositivo cênico a partir da matéria-prima caótica que constitui a realidade. É nas coreografias, ficções da arte, que se pode com alguma facilidade inverter as relações de poder e escala. Assumir lugar de dispositivo de desejo, sem função determinada na cadeia da vida produtiva. “As “ficções” da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias”, diz Rancière em consonância com Foucault e seu pensamento sobre as possibilidades desses espaços outros, heterotopias. (RANCIÈRE, 2009: 62)

Delimitar novas margens de acesso e compreensão da matéria que compõe o cotidiano seria também característica e potência da linguagem ao possibilitar novos desenhos de *litoral*, como as linhas que desenhavam os encontros entre o mar e a terra, onde os barcos aportam trazendo a bordo o *outro*, o *estrangeiro*.¹⁰ Como nas heterotopias de Foucault, esse encontro com uma alteridade radicalmente outra desloca as subjetividades a mundos intermediários, um além mundo, espaços originados de desvios, fugas e espelhamentos das instituições que sacralizam o uso desses mesmos espaços.

Se tomarmos o desejo como fundamento da continuidade da vida, pois que nasce de uma contingência, de uma privação, de uma insatisfação que move a ação, concluímos que, tão urgente quanto alimentar o desejo e o sonho, é cultivar algum grau de insatisfação com o real. Como na imagem da intermitência luminosa dos vaga-lumes descrita por Didi-Huberman, dança de acasalamento delicada e incandescente em que os corpos aparecem e desaparecem uns para os outros, é a busca por uma comunidade do desejo que se põe ao centro das questões da produção da linguagem em contraposição às luzes dos holofotes ofuscantes do controle e do espetáculo (DIDI-HUBERMAN, 2011: 155).

A arte possibilita que imaginemos seus duplos, múltiplos na prática cotidiana desse regime de ficção estabelecido pela linguagem. De uma visão crítica das formas que

¹⁰ “Lacan propõe o termo litoral para marcar a radicalidade de um encontro de heterogêneos, já que se trata de duas superfícies distintas: mar e terra. A fronteira, como já vimos, muitas vezes institui diferença em espaços homogêneos”. SOUSA, Edson Luiz André de. 2006. Op.Cit., p.10.

determinam os regimes de visibilidade, depreendemos também que a história é ficção, coordenação de eventos selecionados segundo valores pré-determinados para tornarem-se inscrições visíveis no mundo.

A partir dessa coreografia de fragmentos filosóficos, históricos e poéticos ensaiados neste trabalho de escrita – também uma tentativa de dar forma a um pensamento sobre a paisagem da cidade – o desejo de sublime permeia todo este percurso mantido como possível objetivo de encontro com o Todo indiferenciado, a unidade perdida, a Grande Natureza da qual fomos separados num dia qualquer. Esse mesmo desejo de sobrevoar as coisas, de ver de perto o sol ou fundir-se novamente com a terra (ou o mar) sustentaria, para além da sedução inerente às formas em ruína, as coisas atravessadas do desejo de acesso ao litoral eterno e efêmero, de novas estruturas e novos arranjos para os objetos do cotidiano e para as imagens de futuro.

Observar a cidade tem se mostrado um exercício de aproximação e tentativa de reordenação de suas partes segregadas, partes rotas; de blocos e volumes que se movem, mudam de lugar; de fluxos humanos que marcam a pulsação desses espaços, organismos vivos. Não é tarefa simples dar forma e nome à desordem. O transitório é queda contínua, movimento, gravidade e partículas em suspensão. É mais cômodo imaginar o fim de todas as coisas em sua tendência ao declínio, no contato com o chão, do que compreender a ordem implícita no movimento que arrasta tudo no vendaval do futuro.

Benjamin e seu anjo da história são a imagem mais emblemática dessa impossibilidade de apreensão do presente disperso e formas arruinadas do passado. Não chegaremos a conclusão alguma e isso não é má notícia. É motivo de desejo de continuidade e consideração para essa que escreve e inscreve – note-se: o verbo *considerar*, que vem do latim *con* (junto) e *sidus* (que também quer dizer estrela, constelação), significa manter-se junto às estrelas. Como faziam os antigos buscando suas respostas ao olhar para o céu. Isto que está diante de nós, fragmentos soltos expatriados de sua unidade, merecem exame minucioso,

constelação sem tanto brilho, matéria terrena e opaca ao alcance da mão e dos olhos.

Há um momento em que todas essas partes, astros, fragmentos, corpos, arquiteturas solenes, outras frágeis e vulgares, livros, máquinas, detritos, pedras, árvores; essas coisas todas apresentam-se coordenadas em harmonia assimétrica ou ainda, como se usa dizer no campo da dança, sustentam-se no ar em equilíbrio precário. Na iminência do movimento percebemos o peso de um corpo, seu potencial de queda: os objetos são matéria com peso, inércia e gravidade. Estrelas cadentes?

Novamente, voltamos ao mar do século XVI e ao infinito descoberto na violência de nossa separação, cisão original. É para esse espaço selvagem da paisagem que projetamos o medo e o desejo de nela fundir-se; é para lá que novamente voltamos nosso olhar a fim de observar as coisas que cabem no horizonte do infinito marítimo ou no céu estrelado – ou ainda, se estivermos atentos, numa dança prosaica com as coisas que estão sobre este mesmo chão.

Referências

- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'oeil cartographique de l'art*. Paris: Éditions Galilée, 1996.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas - UNICAMP, 1993.
- CABRAL, Cláudia Piantá Costa. "Questões de escala". In: *Projetar 2005 - II Seminário sobre ensino e pesquisa em projeto de arquitetura: Rebatimentos, práticas, interfaces*, 2005, Rio de Janeiro. *Projetar 2005 - II Seminário sobre Ensino e Pesquisa em Projeto de Arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- CESAR, Marisa Flório. "A ambivalência da imagem". In: CESAR, Marisa Flório; DABUL, Lígia; SIMÃO, Luciano Vinhosa (Ed.). *Poiésis*. – n. 13, V1. Niterói: PPGCA/ UFF, 2009.
- DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos, vol. III. Michel Foucault*. In: MOTTA, M. B. (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas Vol.12. Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.P.. *Vocabulário da psicanálise: Laplanche e Pontalis. SUBLIMAÇÃO*. Tradução de Pedro Tamen. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 494-497.
- LEPECKI, André. "9 variações sobre coisas e performance". *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol. 2, No 19, 2012.
- LYOTARD, Jean-François. "The Sublime and the Avant-Garde". Originalmente publicado em seu livro *L'Inhumain: Causeries sur le temps*. Paris: Ed. Galilé, 1988. In: MORLEY, Simon. *The Sublime*. Documents of Contemporary Art. Whitechapel Gallery, London. Cambridge: The MIT Press, 2010, pp.27-41.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SOUSA, Edson Luiz André de. "Por Uma Cultura da Utopia". *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 12, 2011. ISSN 1645-958X. URL: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim> consultada em 12/12/2013.
- _____. "Furos no futuro: utopia e cultura." In: SCHULER, Fernando e BARCELOS, Marília. *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Sulina: Porto Alegre, 2006, pp. 167-180.

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