

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

PONTOS DE PASSAGEM: O TEMPO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO



ANGELA RAFFIN POHLMANN

PORTO ALEGRE
SETEMBRO/2005

ANGELA RAFFIN POHLMANN

**PONTOS DE PASSAGEM:
O TEMPO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora:
Profa. Dra. Analice Dutra Pillar

PORTO ALEGRE
SETEMBRO/2005

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO (CIP)

P748p Pohlmann, Angela Raffin

Pontos de Passagem: o tempo no processo de criação / Angela Raffin Pohlmann. – Porto Alegre: UFRGS, 2005.

f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2005, Porto Alegre, BR-RS. Orientador: Analice Dutra Pillar.

1. Arte - Criatividade. 2. Tempo – Percepção – Criação artística. 3. Gravura em metal - Artes plásticas. 4. Universidade Federal de Pelotas – Curso de Artes Visuais. I. Pillar, Analice Dutra. II. Título.

CDU – 7:159.954

Bibliotecária Maria Amália Penna de Moraes Ferlini – CRB 10/449

Angela Raffin Pohlmann

**Pontos de Passagem:
o tempo no processo de criação**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora:

Profa. Dra. Analice Dutra Pillar

Data da Defesa: 29 de setembro de 2005.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jorge Larrosa (Universidade de Barcelona)

Prof. Dr. Álvaro Valls (Unisinos)

Profa. Dra. Marly Meira (Urcamp)

Prof. Dr. Tomaz Tadeu (UFRGS)

Dedicatória

Às minhas irmãs Adriana e Paula
e a meu irmão Floriano.

Agradecimentos

Para Analice Pillar, meu sincero e carinhoso agradecimento, por aceitar assumir esta orientação e pela confiança depositada durante toda esta trajetória.

Aos meus colegas de curso e de grupo de pesquisa, por todas as conversas; pelo acolhimento em momentos difíceis; pelos emails enquanto estava fora; por todo o apoio e entusiasmo contagiante, em especial à Sandra Richter e Gisela Habeyche e às/aos amigas/os Mirna Spritzer, Marly Meira, Lica (Maria Carmen Barbosa), André P. Lima, Paola Zordan, Marlene François, Sérgio Lulkin, Neiva, Raquel Schwonke e à Cynthia Farina, de Pelotas, que eu só vim a conhecer em Barcelona (tive a grata surpresa de encontrar, em terras estrangeiras, uma grande amiga).

Meu sincero agradecimento à Profa. Alicia Vela Cisneros, pelo aceite para o estágio no atelier de gravura da Universidade de Barcelona, e por me abrir tantas portas ao permitir-me acompanhá-la nas atividades docentes, nos cursos oferecidos, nos painéis e debates, no convívio com os colegas no atelier e nas aulas teóricas. E aos técnicos do atelier, David e Jordi. Igualmente, tenho que agradecer à Profa. Eva Figueras Ferrer pela amabilidade com que me recebeu e por me convidar a frequentar o curso intensivo com Henrik Boegh, onde pude aprender a respeito de métodos não-tóxicos de gravura em metal. À Profa. Cristina, pelo convite em acompanhar sua turma na visita ao acervo de conservação e restauração da Fundação Joan Miró. Ao Prof. Jaime de Cordoba, pelas aulas sobre a Figuração na Contemporaneidade. Agradeço, ainda, o empenho do Prof. Fernando Hernandez, que fez o contato com a Profa. Alicia, sem o qual, eu não teria ido à Barcelona.

Agradeço o apoio recebido dos meus colegas da Universidade Federal de Pelotas, sem o qual eu não poderia ter-me afastado. Ao seu Milton, secretário do Departamento de Artes Visuais do ILA/UFPEL, e à Tânia Machado da Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da UFPEL.

À CAPES, pela bolsa PICDT e também pelo estágio em Barcelona, cuja bolsa-sanduiche, apesar de tudo vir contra, me foi concedida em caráter extraordinário. Em especial à Valdete Lopes e Lucia Maria Lima Alves. E, também à Ana Lucia da Pró-Reitoria de Pós-graduação da UFRGS.

A todo o pessoal da secretaria do PPG-EDU/UFRGS; aos bibliotecários da Faculdade de Educação, e igualmente ao pessoal do Instituto de Artes da UFRGS.

Ao Prof. Tomaz, pelas aulas sobre escrita acadêmica, seminários sobre Bergson e Deleuze, e pelo grande mestre que levo como estímulo para me "espelhar" quando eu estiver neste papel. À Profa. Rosa Martini, pelas aulas de filosofia. E também às professoras Mônica Zielinsky (Instituto de Artes/UFRGS), Nádía Hermann e Rosa Fischer, e ao professor Alfredo Veiga Neto (do PPGEDU/UFRGS).

Ao Prof. Jorge Larrosa e à Profa. Lucimar Bello Frange, que fizeram parte da banca de qualificação junto com o Prof. Tomaz Tadeu, cujas sugestões foram imprescindíveis para dar seqüência ao trabalho.

Agradeço também a gentileza do Prof. Armino Trevisan, que sentou comigo uma tarde para conversarmos sobre sua experiência no doutorado, sobre sua tese sobre Bergson, e me cedeu temporariamente um exemplar para que eu pudesse lê-lo.

Meu muito obrigada às minhas filhas, Mariana e Carolina, pelo amor, carinho, atenção e por sua inseparável companhia. Elas me cuidaram mais do que eu a elas. Aos meus pais, Anna e João Paulo que, junto com meus irmãos, me apoiaram decisivamente em todos os sentidos, e me *empurraram* para este doutorado. Sem nossas conversas nos almoços de domingo, eu não teria me desaqueitado a ponto de pensar sobre tudo isso. E agradeço à Silvia, que, apesar de ser da área científica, corajosamente se atreveu a ler versões preliminares deste texto.

E, não há palavras para agradecer profundamente ao Pedro Girardello, *at last but not least*, pela paciência, afeto e estímulo permanentes. Várias vezes me tiraste dos labirintos em que me meti. Muitas coisas aqui registradas dependeram dos teus gestos. Fico feliz que, depois de tantos cruzamentos, encontros e desencontros, pudemos (ao menos momentaneamente) compartilhar nossos tempos.

Creio que a maior surpresa na elaboração deste texto foi experimentar, em várias oportunidades, o quanto todas as coisas estão interligadas, e às vezes nos pegam desprevenidos. Quando menos se espera, elas aparecem. (As sincronias não são obras do acaso, mas forças conjuntas que atuam sobre o mesmo ponto ao mesmo tempo).

A bússola e o dadinho foram imprescindíveis.

Sempre se pode olhar prá que lado fica o "norte"; ou, na dúvida, decidir o rumo na "sorte".

*A arte é um caminho que leva para regiões
que o tempo e o espaço não regem.*

MARCEL DUCHAMP

*O tempo parece indefinível, inapreensível,
como se só existisse em sua fuga, como se
só aparecesse com a condição de sempre
desaparecer, e tanto mais obscuro como
conceito quanto mais claro como experiência.*

ANDRÉ COMTE-SPONVILLE

*Solamente podemos estar seguros de que
no podemos estar seguros de si algo de lo
que recordamos como pasado seguirá
siendo lo que era en el futuro.*

NIKLAS LUHMANN

SUMÁRIO

ÍNDICE DAS IMAGENS	x
RESUMO	xii
ABSTRACT	xii
PREÂMBULO	1
INTRODUÇÃO	3
ENTRE PARÊNTESES	10
1. VER SONHO. SER VENTO. INVENTO?	11
1.1. Idas e vindas	11
1.2. O Livro de Areia	14
1.3. Tempo cronal	22
1.4. A Passagem do Tempo	25
1.5. Configurações do Tempo	32
1.6. O tempo metrificado	42
1.7. A geometrização do Tempo	50
1.8. O tempo simbólico	57
1.9. A experiência subjetiva do tempo	60
1.10. Início	67
1.11. Matrizes gráficas	69
1.12. A dimensão temporal em Bergson	76
1.13. A Memória como experiência do Tempo	81
1.14. Intervalos e pontes	90
1.15. Intensidade e Duração	98
1.16. Multiplicidade	102

2. AVENTURAR-SE	105
2.1. A Imagem Móvel da Gravura	111
2.2. A Cegueira do Artista	117
2.3. Meio do Caminho.....	120
2.4. A criação em processo	130
2.5. Percursos de construção da obra	134
2.6. Documentos de trabalho	138
2.7. A lógica da incerteza.....	143
2.8. Fios condutores	156
2.9. Concretização do projeto	159
2.10. Finalização da obra	167
3. PONTOS DE PASSAGEM.....	174
3.1. Percorrer o desconhecido.....	176
3.2. A Sustentabilidade da Gravura.....	183
3.3. Disjunções e adjunções.....	185
3.4. O tempo no atelier	200
3.5. Lugar Nenhum	204
BIBLIOGRAFIA.....	209

ÍNDICE DAS IMAGENS

- Fig. 1 - Porto Alegre ficando para trás
- Fig. 2 - Paisagem entre Porto Alegre e Pelotas, RS
- Fig. 3 - Paisagem do meio do caminho no inverno
- Fig. 4 - Paisagem do meio do caminho com nuvens
- Fig. 5 - "Ver sonho. Ser vento. Invento?" - Angela Pohlmann - Gravura em Metal (Maneira-negra) - 1982
- Fig. 6 - Observação do Céu
- Fig. 7 - Mapa antigo do RS (Porto Alegre/Pelotas)
- Fig. 8 - Instrumentos usados na gravura em metal
- Fig. 9 - Linhas gravadas na placa de metal (microscópio eletrônico)
- Fig. 10 - "Livro das Horas" (França)- Cenas do Apocalipse - xilogravura - 1503
- Fig. 11 - "Artefato"- Paulo Damé - fotografia - 2002
- Fig. 12 - "Jaraguá, sinais, manchas e sombras" - Evandro Carlos Jardim - Gravura em Metal (água-forte e água-tinta)- 1979
- Fig. 13 - "Fragmentos de Vênus"- Angela Pohlmann - Gravura em Metal (água-forte e água-tinta) - 2000
- Fig. 14 - "D/M nº 2" - Claudio Mubarac - Gravura em Metal - 1999
- Fig. 15 - s/título - Flávio Gonçalves - Gravura em Metal (água-tinta) - 2001
- Fig. 16 - s/título - Mira Schendel - óleo sobre papel arroz (monotipia) - 1964/65
- Fig. 17 - "A busca da verdade pelo astrônomo" - xilogravura alemã, séc. XVI
- Fig. 18 - "Cristo apresentado ao povo"- Rembrandt - Gravura em metal (ponta-seca) - 1655 (Prova de Estado I)
- Fig. 19 - "Cristo apresentado ao povo"- Rembrandt - Gravura em metal (ponta-seca) - 1655 (Prova de Estado VII)
- Fig. 20 e 21 - "Retrato de James Lord" - Giacometti - óleo sobre tela - 1964
- Fig. 22 - Chegando em Porto Alegre

RESUMO

O presente estudo parte de interrogações sobre o intervalo existente entre o *projeto* e o *trajeto* em arte. A idéia que persigo diz respeito à percepção do tempo vivido durante o acontecimento da criação. Tais como pontos de passagem, este tempo refere-se ao "tempo em suspenso", o tempo desterritorializado, que não pode ser medido ou espacializado.

Por trabalhar com gravura em metal, tanto na prática de atelier, como na orientação de trabalhos no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), interesse-me pela possibilidade de desvendar a proximidade ou distância que possa haver entre o que idealizamos e o que realizamos, ou entre a intenção poética e a criação da obra.

As idéias aqui contidas foram influenciadas por Henri Bergson, Gilles Deleuze, André Comte-Sponville, Cecília Salles, Sandra Rey, Nilza Haertel, Edith Derdyk, Ernesto Bonato, Jean Lancri, Jorge Larrosa, Tomaz Tadeu e Marly Meira, entre outros.

São abordados aspectos das imagens de tempo que foram sendo construídas, conforme autores dos campos da física, da filosofia e da arte; depois, questões relacionadas à gravura em metal e à "criação em processo". E, no final, estabeleço a interseção destas duas primeiras, na tentativa de encontrar pontos de contato possíveis entre a experiência que temos do tempo nos percursos que se prolongam por substâncias incorporais. Há uma conexão entre os três tempos *kronos*, *aiôn* e *kairós* durante os desacertos a que nos submetemos ao aventurar-nos na experiência da criação, o que nos impõe eternos recomeços.

ABSTRACT

The present study starts from interrogations about the gap between the *project* and the *passage* in art. The idea that I deep here is related to the perception of the time spent during the event of creation. Such as passage points, this time refers to the "time in suspension", with deterritorialized space; time that cannot be measured or spatialized.

As an etching worker, both at my studio, as at the Visual Fine Arts Course of the Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), I am directly interested on the possibility to unmask the proximity or distance that can exist between what we idealize and what we achieve, or between the poetical intention and the work creation.

The presented material has been influenced by Henri Bergson, Gilles Deleuse, Andre Compte-Sponville, Cecilia Salles, Sandra Rey, Nilza Haertel, Edith Derdyk, Ernesto Bonato, Jean Lancri, Jorge Larrosa, Tomaz Tadeu and Marly Meira, among others.

Aspects related to constructed time images, in agreement with authors from physics, philosophy and fine arts are discussed here. Furthermore, questions concerning to the etching and to the "creation in process". At the end we establish the connection between them, in an attempt to find possible contact points among our experience on the time spent during prolonged passages by incorporeal substances. There is a connection between three times *kronos*, *aiôn* and *kairós* during the self imposed mistakes that occur when venturing ourselves in the experience of creation, that imposes us perpetual restarts.



Fig. 1 - Porto Alegre ficando para trás

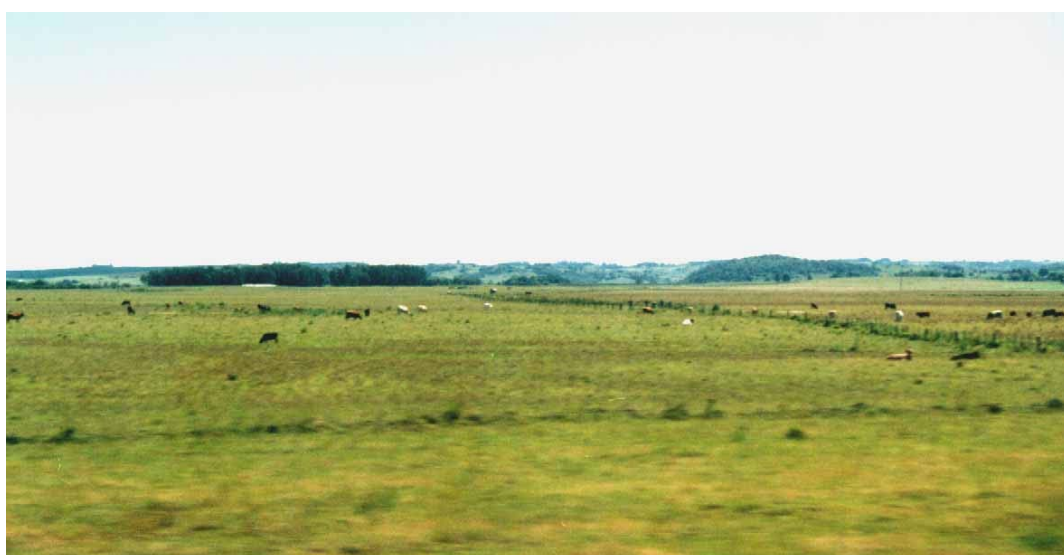


Fig. 2 - Paisagem entre Porto Alegre e Pelotas, RS



Fig. 3 - Paisagem do meio do caminho no inverno



Fig. 4 - Paisagem do meio do caminho com nuvens



Fig. 5 - "Ver sonho. Ser vento. Invento?" - Angela Pohlmann - Gravura em Metal (Maneira-negra) - 1982

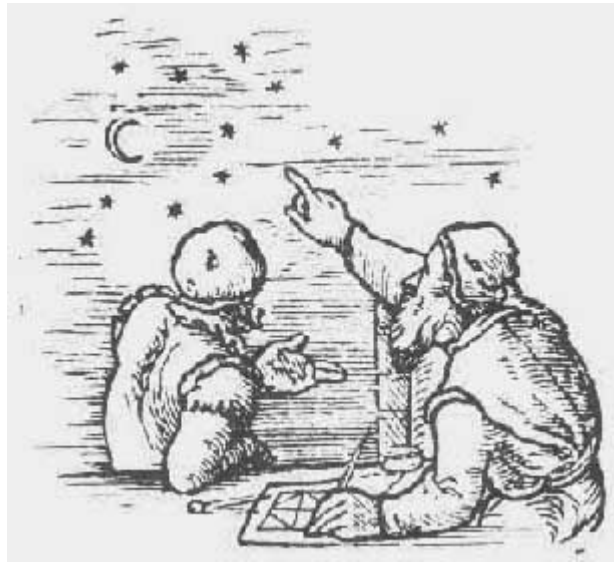


Fig. 6 - Observação do Céu



Fig. 7 - Mapa antigo do RS (Porto Alegre/Pelotas)

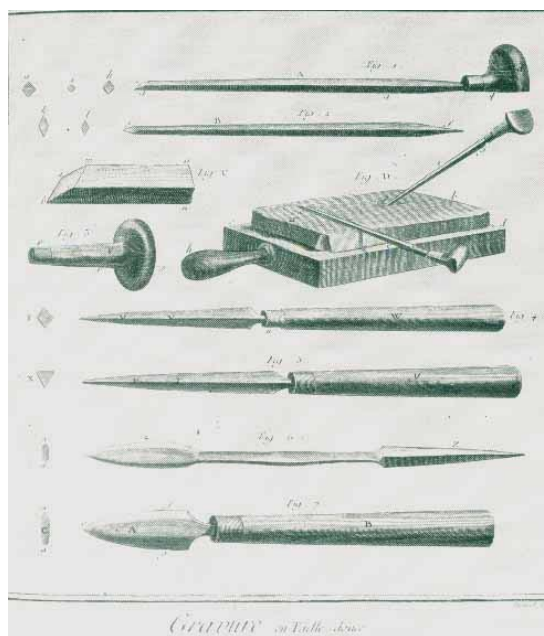


Fig. 8 - Instrumentos usados na gravura em metal

\

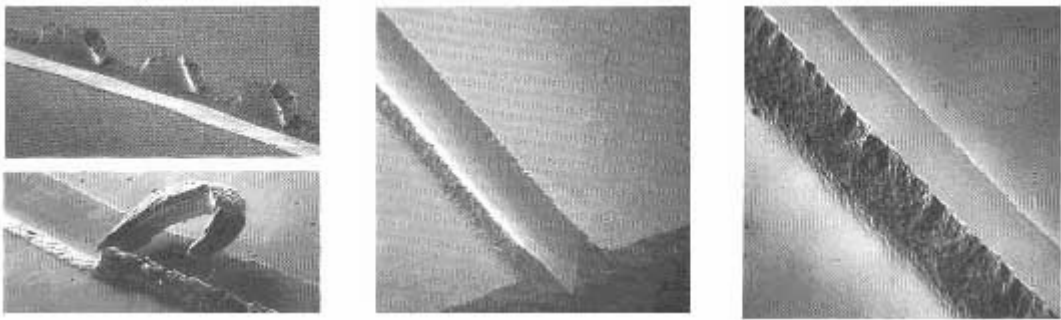


Fig. 9 - Linhas gravadas na placa de metal (microscópio eletrônico)



Fig. 10 - "Livro das Horas" (França)- Cenas do Apocalipse - xilogravura - 1503

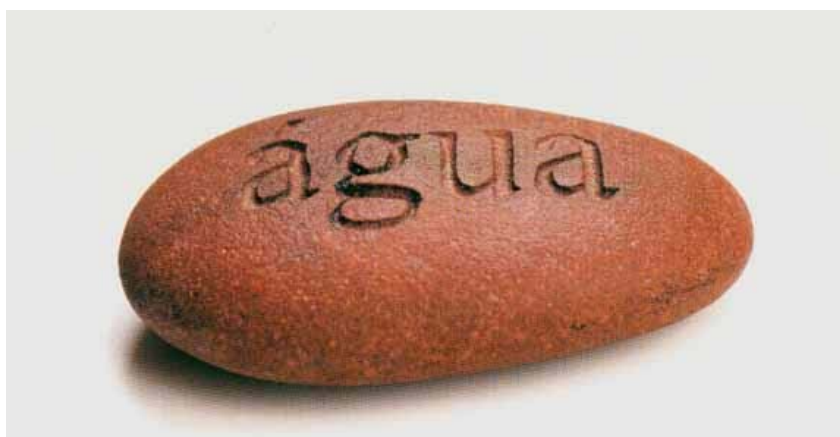


Fig. 11 - "Artefato"- Paulo Damé - fotografia - 2002

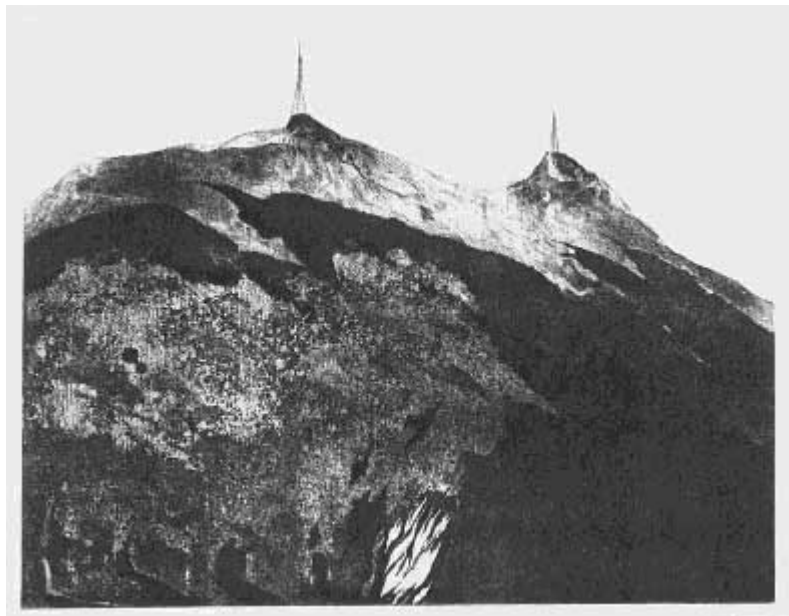


Fig. 12 - "Jaraguá, sinais, manchas e sombras" - Evandro Carlos Jardim -
Gravura em Metal (água-forte e água-tinta)- 1979

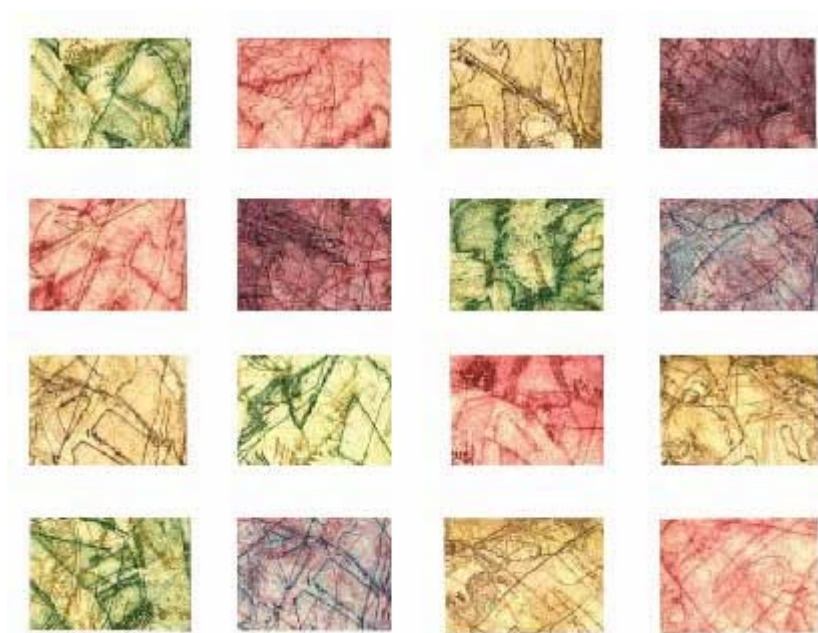


Fig. 13 - "Fragmentos de Vênus"- Angela Pohlmann - Gravura em Metal (água-forte e água-tinta) - 2000

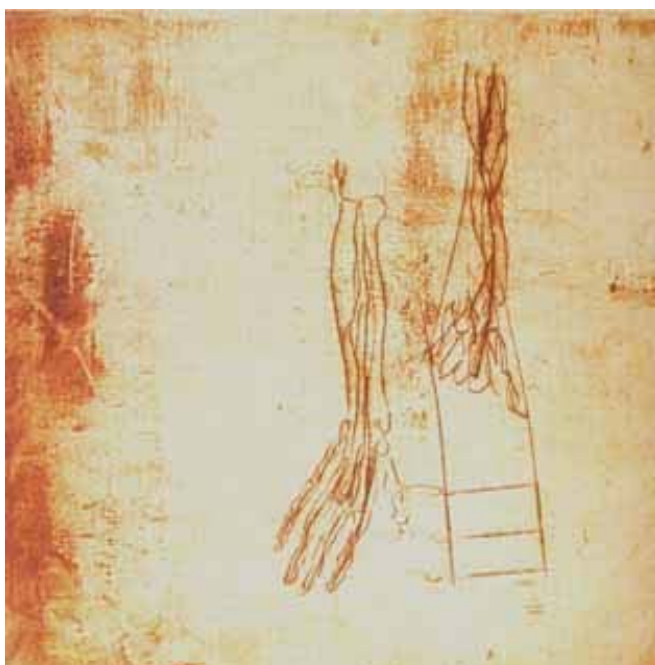


Fig. 14 - "D/M nº 2" - Claudio Mubarac - Gravura em Metal - 1999

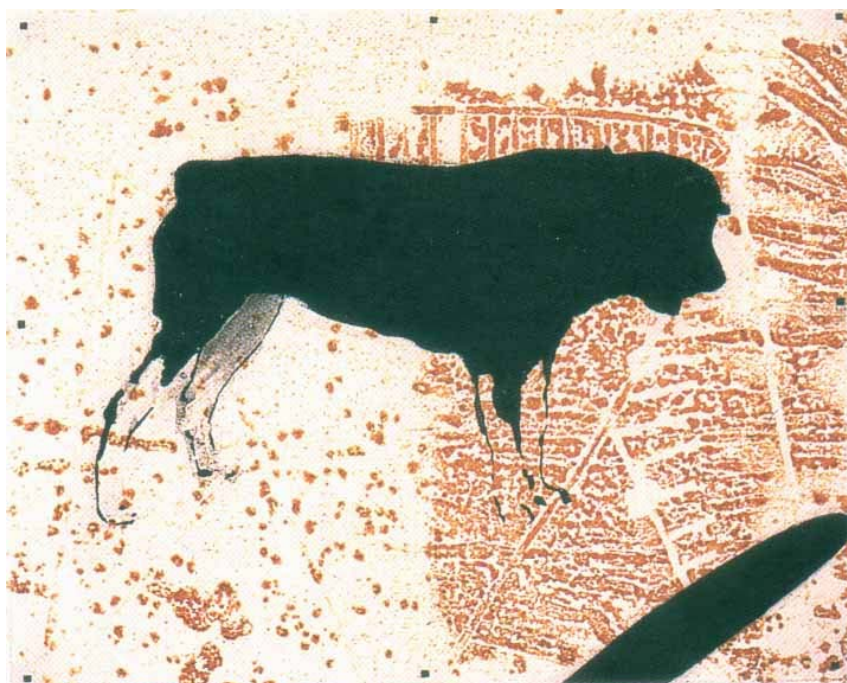


Fig. 15 - s/título - Flávio Gonçalves - Gravura em Metal (água-tinta) - 2001



Fig. 16 - s/titolo - Mira Schendel - óleo sobre papel arroz (monotipia) - 1964/65



Fig. 17 - "A busca da verdade pelo astrônomo" - xilogravura alemã, séc. XVI

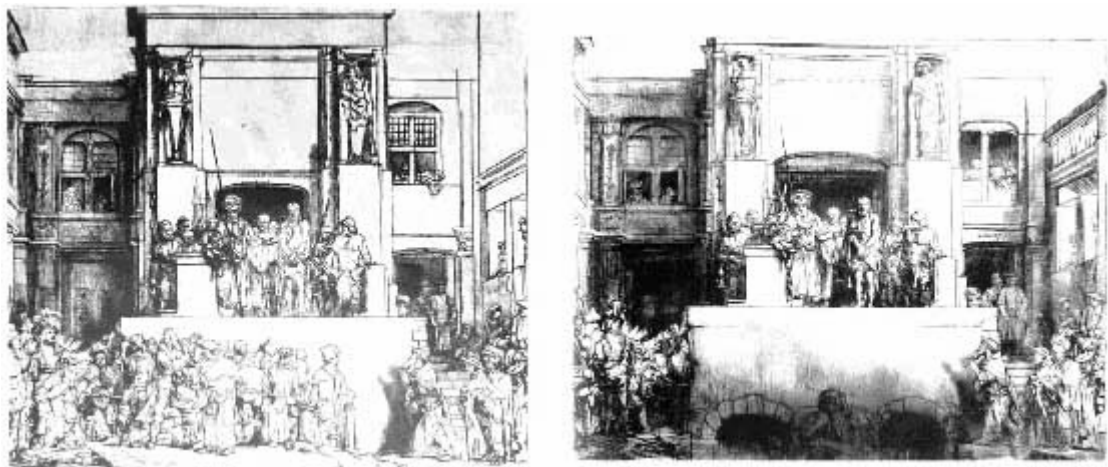


Fig. 18 e 19 - "Cristo apresentado ao povo"- Rembrandt - Gravura em metal (ponta-seca) - 1655
(fig 18 - Prova de Estado I; fig. 19 - Prova de Estado VII)¹

¹ Rembrandt, procurando uma perfeição cada vez maior, retoma esta placa em sete estágios sucessivos. Nestas provas de estado podemos ver as modificações que foram feitas na imagem: toda a parte central do primeiro plano foi retirada, e na prova de estado VII ficaram as marcas da raspagem. A janela do canto superior direito também foi modificada em relação à primeira prova. Foram acrescentados detalhes na lateral direita da imagem e a "porta" da esquerda ao fundo foi escurecida.

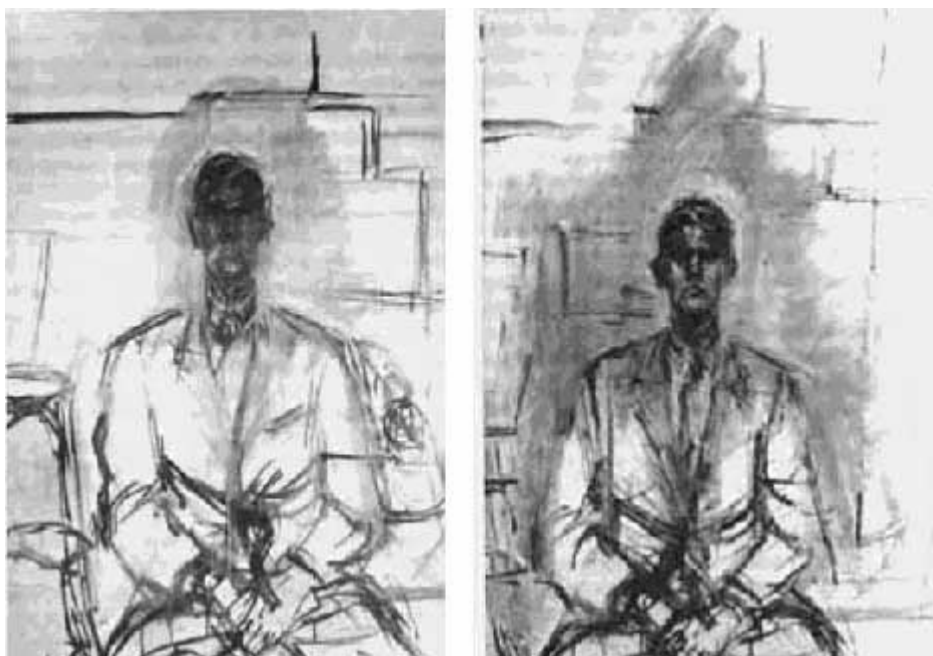


Fig. 20 e 21- "Retrato de James Lord"- Giacometti - óleo sobre tela - 1964



Fig. 22 - Chegando em Porto Alegre

PREÂMBULO

Pontos de passagem.

O “ponto” pode ser o “ponto de vista”, ou a maneira de entender e considerar determinado assunto. Pode ser um “ponto cardeal” da rosa-dos-ventos (norte, sul, leste ou oeste). A picada da agulha enfiada no tecido que passa o fio da costura ou do bordado; ou a própria porção de linha que fica entre dois furos. O sinal que a ponta do lápis faz sobre o papel. Um lugar determinado. Um “ponto” sorteado. O “ponto” do ônibus onde há a parada¹. Ou, a pessoa que costuma ler o texto para ajudar a memória dos atores no palco. Pode ser um “ponto” cirúrgico para unir tecidos. A hora marcada, a pontualidade em estar no lugar combinado “em ponto”. Ou pode ser, também, o termo, o fim, a chegada, o “ponto final”.

O ponto não é unidimensional, nem ocupa lugar no espaço. Para a geometria, o ponto é uma entidade nula, denominado “termo não-definido”². O ponto é um “lugar-nenhum”. É um referencial.

“Passagem”: ato de passar, atravessar para outro lugar. O local por onde se passa. Ligação, comunicação. Corredor ou peça estreita (numa casa). O bilhete que dá direito à viagem. O ponteadado com que se tapa buraco ou rasgão em qualquer tecido. O trecho de uma obra citada. Uma situação, conjuntura, acontecimento, episódio, fato. Mudança, transição. Passagem é também o espaço-tempo considerado entre dois pontos.

Tentar falar do tempo no processo de criação, ou melhor, da percepção do tempo no processo de criação, é entrar num caminho denso, indeterminado, desconhecido. Suspende-se o tempo cronológico para vivê-lo de forma expandida.

¹ Em italiano, a parada de ônibus é chamada de “fermata”.

² “A definição completa dos termos não-definidos reside unicamente nos postulados”. Conforme: HOFSTADTER, Douglas R. **Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001, p. 105.

“Pontos de passagem” como quem diz: este é o meu ponto de vista, ou o modo de encarar este assunto, composto de vários pontos de vista. É o “norte” que serviu de orientação nesta pesquisa, apesar de todos os desvios que a desnortearam. As várias agulhadas necessárias para construir este bordado ou para costurar as partes dos vários retalhos que compõem este mosaico. Os vários tipos de pontos inventados, ou já repetidos, uns mais firmes, outros mais apertados ou, ainda, mais frouxos para esta costura. Os vários riscos à lápis ou à caneta sobre milhares de folhas de caderno, de blocos de anotações, de folhas de desenho, feitos nas margens de livros para tentar esboçar linhas possíveis para seguir este trabalho. Os “pontos de passagem” se referem ao “tempo” e à “criação no atelier” como pontos de convergência para essa discussão. Também às muitas idas-e-vindas no trajeto de ônibus entre Porto Alegre e Pelotas. Este não foi um ponto sorteado, mas escolhido por livre arbítrio. E o próprio texto é o “ponto” que serve de referência para refrescar a memória. Eles são também os pontos cirúrgicos literais e simbólicos que fizeram parte desta empreitada, as incisões feitas, as cicatrizes reabertas, e outras tantas que nunca fecharam. E, finalmente, se compõem também da chegada talvez não tão precisa, num “ponto-final”.

O tempo aparecerá aqui, entre outras coisas, como um dos “pontos” de cruzamento, ou referência para “pontos de vista”. Poderá ser igualmente um “lugar-nenhum”, de onde se fala, intempestivamente, como quem foge do tempo próprio.

Trata-se do “tempo em suspenso”. Este tempo, dentro do qual falo, que nem sempre será o tempo sobre o qual estarei falando. Não estamos sobre uma planície livre de acidentes, mas sobre um tempo volumoso, espesso, rugoso. Inquietamos o tempo, que está inquietado e nos é tão inquietante!

INTRODUÇÃO

O tempo que voa ou que escorre como areia na ampulheta expressa talvez a mais profunda sensação da percepção humana: a passagem do tempo. Vivemos seu transcurso fugaz com uma intensidade que por vezes parece maior do que a que experimentamos em relação ao espaço.¹

De todas as criaturas que vivem na Terra, somos os únicos a querer saber o que há além de nosso ambiente imediato. Nos preocupamos com o que aconteceu antes de nascermos e especulamos sobre o que acontecerá depois.²

A noção do tempo incorporado está guardada e se faz sentir nas horas do passado que cada corpo carrega. Os anos escoados estão grudados em nós. O mistério do tempo aparece em sua associação direta com a matéria. É nela que seu movimento se deixa ver.

O decorrer do tempo já foi comparado ao vôo de uma flecha, ou ao fluxo sem retorno de um rio, que nos leva do passado ao futuro. Contudo, por mais que estejamos acostumados a essa idéia, ela é mera ilusão diante de um presente despojado de qualquer significado absoluto ou universal. Na física contemporânea, não há nada que corresponda à passagem do tempo. Conforme seus referenciais conceituais, o tempo não transcorre, ele simplesmente é.³

No entanto, já tivemos a sensação de estar num instante do tempo sem saber se ele é longo ou curto. Nem sempre o que marca o relógio corresponde ao que nos dizem nossos sentidos. Se aguardamos ansiosamente por algo, cada segundo parece interminável; e se, por outro lado, estamos atrasados, cada minuto some miraculosamente sem nos deixar a chance de completar nossa tarefa.

¹ DAVIES, Paul. "La flecha del tiempo". In: **Scientific American** (edición española). Noviembre, 2002, p. 8.

² SZAMOSI, Géza. **Tempo e espaço: as dimensões gêmeas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 7.

³ STIX, Gary. "Tempo real". In: **Scientific American Brasil**. São Paulo, ano 1, n. 5, p.50-53, out. 2002.

Então, como pode ser que algo tão arraigado ao que percebemos em relação direta à sensação que temos do tempo, resulte tão falso, efêmero ou fugaz?

No nosso dia-a-dia dividimos o tempo em passado, presente e futuro e nossa linguagem se estrutura sobre esta base gramatical. Nossa tendência é a de associar a realidade com o momento presente, pois o passado já deixou de existir e o futuro ainda não chegou.

Entretanto, percorremos o presente sem esperar encontrar nele apenas sua conformidade com o que já sabemos do passado. Nos enchemos de sonhos e desejos, expectativas e projetos que nos fazem adiar o momento atual em favor do instante que virá a seguir. Traçamos mapas, criamos planos e, principalmente, contamos com possíveis rotas alternativas.

Vamos em busca de coordenadas que possam orientar nossa jornada. Mesmo que, às vezes, a sensação que prevalece é a de que tudo o que temos nos escapa pelos dedos.

Nos vemos atravessando acelerados um infinito desordenado. O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente. Buscamos alternativas, mas logo as linhas e passagens se esgotam. Diante de um abismo procuramos pelas pontes. Na falta delas, arriscamos um salto. Então corremos e nos jogamos, porque essa é nossa única saída. Iluminados, aguardamos pelo imprevisto, pelo impensado.

E, eis que, em alguns momentos, este imprevisto acontece. Temos a sensação de que é possível parar o tempo e evitar a queda, na confiança de que algo nos sustenta numa posição segura e nela nos mantém suspensos. É como se pudéssemos flutuar num intervalo de tempo infinito, sem passado, sem presente nem futuro, por ocupar uma mini-eternidade de instantes.

Esse tempo em suspenso, desterritorializado, sem espaço nem medida, é o tempo que nos faz permanecer acesos, ligados, conectados ou concentrados nas atividades que nos desligam do resto. Absorvidos pelo que suga totalmente nossa atenção, abrimos mão de todo o excesso que passa a constituir-se em sobras. Nos convencemos de que nossa percepção é grosseira se colocamos tudo no objeto, quando o que temos está mesmo é na nossa mente.

Como em qualquer experiência de vida, também na arte convivemos num outro meio, descobrimos novos métodos, e ultrapassamos os projetos inicialmente criados. Aceitamos este acordo tácito que nos faz abandonar permanentemente o que havia sido decidido de início, em favor de um reajuste contínuo a tudo o que vamos encontrando pelo caminho.

Então, ao darmos início a este modo de andar, descobriremos que o trajeto só será conhecido após ter sido alcançada a linha de chegada. O espaço temporal entre "formular a pergunta" e a "pergunta formulada" é apenas uma fresta que nos permite espiar os prenúncios do que ainda não sabemos, mas que desejamos saber. E só suportamos a ausência de respostas, por acreditarmos que é na pergunta que reside o impulso de toda a atitude criadora.

Durante o processo de criação, na realização de uma obra, há sempre uma seletividade interior, que nos faz questionar cada decisão a cada passo. Esta experiência com o que nos circunda demanda um outro tipo de relação com o tempo e a duração. Da mesma maneira, a construção da forma necessita de um tempo de realização que nem sempre concorda com o tempo físico da matéria. É desta experiência que nasce a vontade de territorializar este lugar atemporal.

A questão que aqui se faz presente me leva a indagar até que ponto o tempo de criação, no atelier (ou mesmo aqui diante desta tela do *note-book*), corresponde a este tempo que nos deixa suspensos num intervalo infinito; este tempo que flui, mas não passa, e que é completamente diferente do outro tempo que insistimos em cronometrar com relógios, ou fragmentar e aprisionar nos calendários.

Minhas proposições iniciais procuram defender a idéia de que o tempo no processo de criação corresponde à "duração", às "intensidades" e "heterogeneidades" de Bergson; às "multiplicidades" e "rizomas" de Deleuze&Guattari; à "temporalidade" de Comte-Sponville; ao "horizonte temporal" de Larrosa; ao "momento nebuloso" e "tempo sem medidas" de Derdyk; e ao "estado da alma" de que nos fala Fernando Pessoa.

A escolha deste tema está diretamente relacionada à vontade de abordar a percepção da dimensão temporal envolvida nos processos de criação, e também à complexidade a que nos submetemos ao assumirmos os riscos que compõem estes percursos.

O limite é o que há de concreto no que antes figurava como possibilidade. Enquanto percorremos este território, buscamos formas de concretizar o que possa estar ao nosso alcance. O que existia apenas como possibilidade passa a ser o alvo de nossas ações. O tempo cronológico cessa, e se converte em começo de uma outra coisa.

Na arte, por intermédio da nossa ação, produzimos variações e movimentos através de contradições, oscilações e instabilidades. A descontínua sucessão de infinita seqüência de presenças nos faz vislumbrar os rastros deixados pelo tempo, e os indícios dos processos de criação. Assim, seja como prolongamento ou passagem, como abismo ou ponte, transcorremos em meio ao que existe e continua a existir ao mesmo tempo em que passa e deixa de ser. O que permanece e se repete, é o que se transforma e se consome.

A poética do ato criador dá-se nesta tensão entre o processo e o instante. Os instantes criadores, esses momentos de formulações novas oferecidas pelo pensamento são encontrados no meio do percurso, no meio-do-caminho. Quando nos sentimos no meio do caminho, não estamos nem lá nem cá. Estamos em trânsito, em transformação, num ponto do tempo/espço intermediário. Tentamos perceber condensando o que antes estava disperso. Passado e presente se superpõem, num movimento aparente e sem imagens fixas.

Interessa-me particularmente o *vai-e-vem* imbricado no instante e no fugaz, na intensidade como fruição e nas impressões internas que irrompem pela sensibilidade. Por outro lado, tal como uma força que dinamiza a matéria e muda seus contornos e constituição, o tempo se faz visível na permanente modificação de formas da materialidade das coisas.

Percorremos terrenos, desertos, pântanos, penhascos e abismos. Andamos para frente, para trás, e às vezes em círculos. Nossas pegadas formam um desenho que inclui não só a nossa passagem, mas também as marcas deixadas pelo tempo. Seu movimento se faz pela contínua transfiguração em trânsito. Não há um mapa traçado previamente que nos indique o melhor caminho a seguir. Nem mesmo um itinerário pré-estabelecido que possa nos guiar sem que os desvios e as curvas sinuosas apareçam no meio desta travessia.

Este é um caminho que está para ser inventado de maneira singular, e não há como evitar as incertezas que dele fazem parte. Os acertos nos constituem tanto

quanto nossos fracassos. Nossos gestos interrompidos nos mostram o permanente recomeço a que estamos submetidos.

E, então, nos perguntamos se nossas dúvidas não funcionariam como motores propulsores que nos lançam para fora daquilo que nosso pensamento estabeleceu previamente? Não seria pelo próprio desvio de pensamentos que as regras pré-estabelecidas são dissolvidas, e que as linhas de conduta fixadas são recusadas?

Por mais que a resposta nos dê a sensação de aconchego, é na pergunta que reside a substância mobilizadora da atitude criadora. Quando conseguimos evitar o que já é conhecido em favor de uma abertura para a possibilidade de algo novo aparecer, criamos as condições necessárias para suportar a desconexão momentânea como parte do processo criativo.

As perguntas que me mobilizaram de início e que me colocaram em movimento foram:

Como experimentamos o tempo durante o processo de criação em arte? O que há no intervalo existente entre o que se imagina e o que se realiza? E que tipo de ligação poderia haver entre um ponto e outro?

A quais experiências nos submetemos quando pretendemos abrir-nos às sutilezas do mundo, a esta outra realidade menos visível que estaria no interior das coisas e que também preencheria as distâncias existentes entre elas?

Como registrar essa experiência? Como criar alguma forma singular? E, como ver, nesta forma, a expressão da inventividade?

Em resumo, este estudo procura analisar a experiência que temos do tempo durante o processo de criação artística. Minha vontade de trabalhar com o "tempo" e mais precisamente com a noção de "intervalo em suspenso", deu-se a partir das reflexões sobre tudo o que possa estar no meio do caminho, em transição ou em transformação.

Trabalhar com gravura em metal, tanto na prática de atelier, como na orientação de trabalhos dos alunos do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), me motivou a indagar sobre a proximidade ou distância que possa

haver entre o que idealizamos e o que realizamos, ou entre a intenção poética e a criação da obra.

Minhas interrogações se debruçam principalmente sobre o intervalo existente entre o *projeto* e o *trajeto* em arte. O projeto passa a funcionar como um "projétil": algo lançado em uma determinada direção, sem que, no entanto, saibamos antecipadamente o trajeto⁴ que será percorrido, nem o lugar onde irá cair.

A idéia que busquei aprofundar diz respeito à experiência do tempo vivido durante o acontecimento da criação. Tais como pontos de passagem, este tempo refere-se ao "tempo em suspenso", este tempo desterritorializado, que não pode ser medido ou espacializado.

Assim, os principais objetivos desta pesquisa são:

Defender a idéia de que o tempo de criação no atelier corresponde a um "outro tempo", diferente do tempo que é cronometrado pelos relógios, ou fragmentado e aprisionado pelos calendários.

Analisar este intervalo temporal em que mergulhamos ao entrarmos no atelier, e tentar compreender este espaço que se parece a uma "dobra temporal" a nos consumir como se estivéssemos sendo sugados por um buraco-negro.

E, também: Compreender o que é este "tempo sem medidas", e esta experiência que envolve "acontecimentos de outra ordem".

Identificar tudo o que possa estar em transição ou em transformação, relacionado à idéia de intermediário, como "pontos de passagem".

Investigar esta força que dinamiza a matéria e muda seus contornos e constituição: o tempo, que se faz visível na permanente modificação de formas da materialidade das coisas.

Analisar as diferenças existentes entre o que se imagina e o que se realiza, o que fazemos e o que jogamos fora, ao abrirmos espaço para o inesperado e o surpreendente, considerando os processos de criação artística.

⁴ O trajeto se refere ao percurso, ao modo como este caminho será percorrido.

Este texto está dividido em três partes. A primeira trata do tempo, e das imagens de tempo que foram sendo construídas, conforme autores dos campos da física, da filosofia e da arte, confrontando os autores escolhidos.

A segunda parte aborda as questões relacionadas às experiências de atelier e questões ligadas à gravura em metal, com comentários de trabalhos de artistas plásticos e gravadores, e análise da criação em processo.

A terceira parte realiza a interseção destas duas primeiras, na tentativa de encontrar os pontos de contato possíveis entre a experiência que temos do tempo enquanto estamos submersos nos percursos que extrapolam a materialidade e prolongam-se por substâncias incorporais. Esta última parte trata dos ritmos, das transparências, das membranas, das passagens que compõem nosso andar. E os desacertos a que nos submetemos por aventurar-nos na experiência da criação, que nos impõe eternos recomeços.

ENTRE PARÊNTESES

1 - Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção.

2 - Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E - mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem - pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser "Há sol nos meus pensamentos", ninguém compreenderá que os meus pensamentos são tristes.

3 - Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo - num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva - e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma - é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, coisas como que "na ausência da amada o sol não brilha", e outras coisas assim. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Tem de ser duas paisagens, mas pode ser - não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem - que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior. [...] ¹

FERNANDO PESSOA

¹ PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. RJ: Editora Record/Altaya, 1980, p. 73 e 74. (fielmente reproduzido da terceira edição do volume quinto da série portuguesa da Biblioteca Luso-Brasileira, publicado pela Editoria Nova Aguilar S.A., sob o título FERNANDO PESSOA: OBRA POÉTICA e organizada totalmente por Maria Aliete Galhoz, com nota: Apontamento solto de F. Pessoa (?); s/d; não assinado; publicado, pela primeira vez, na primeira edição da Obra Poética de Fernando Pessoa, RJ, Aguilar, 1960.)

1. VER SONHO. SER VENTO. INVENTO?

1.1. Idas e vindas

As idas e vindas¹, nos últimos nove anos, entre Porto Alegre e Pelotas, me fizeram prestar atenção no "espaço e tempo" existente entre dois pontos, na proximidade ou na distância que os une ou separa, e no que pode haver no "meio do caminho".²

Professora de gravura no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), mantive minha residência e atelier em Porto Alegre. Percorria, então, semanalmente, 290 km (ou três horas e meia) que separam Porto Alegre de Pelotas, RS. Entrar num ônibus, ver a cidade ficando para trás, e imaginar um mundo de possibilidades à frente foi uma experiência que acabou sendo incorporada à minha rotina.³ O permanente movimento de estar em trânsito e essa sensação de deslocamento me fizeram pensar sobre a pesquisa em arte e o processo de criação.

Com a contemplação da paisagem que se descortinava periodicamente através da janela do ônibus, mantive um olhar atento às transformações de luz, às colorações de verde, e à imensa área plana que caracteriza esta região. Uma parte da paisagem do Rio Grande do Sul aparecia como objeto concreto nesta investigação, e também como um espaço abstrato e metafórico que abria-se a um olhar questionador.

¹ Sugiro que numa primeira leitura, estas notas de rodapé sejam desprezadas. Elas estão apenas como corpo adjacente. Podem contribuir, mas também podem prejudicar o ritmo da leitura do texto principal. [A idéia inicial era deixá-las no final de cada capítulo, mas podem ser úteis como "janelas"; uma leitura "paralela", uma "paisagem de fundo" a nos deixar contemplar alguma coisa que está "do lado de fora".]

² Este texto sobre as idas e vindas entre Pelotas e Porto Alegre está presente desde o pré-projeto apresentado no ingresso ao doutorado. [Esta experiência de vida foi meu ponto de partida.]

³ Marc Augé fala dos "viajantes acidentais" do século passado, cuja solidão era sentida como esvaziamento da individualidade. [AUGE, Marc. **Não-lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994, p. 81.]

Durante algum tempo, nestas idas e vindas, eu não conseguia me sentir *nem* em Porto Alegre, *nem* em Pelotas: enquanto estava num lugar, só pensava no que eu tinha a fazer no outro. Estava em um tempo e espaço "entre". Era uma compreensão de vida que acontecia enquanto o trajeto se fazia. Me sentia em um não-estar, como se não pertencesse a nenhuma destas cidades, e me questionava sobre este intervalo de tempo-espaço, o meio-do-caminho.

Quando comecei a trabalhar em Pelotas sem deixar de morar em Porto Alegre, ouvi muitas críticas. Até que me dei conta que muitas pessoas vivem assim. Não encontrar trabalho na própria cidade é uma peculiaridade da vida contemporânea, e trabalhar em outra cidade não significa ter que se mudar. São duas vidas simultâneas, paralelas, em espaços justapostos.

As distâncias causam experiência de estranhamento pela coexistência desta pluralidade.⁴ Eu me sentia em lugar-nenhum.⁵ Estava em permanente trânsito, "entre lugares", como se o meu lugar fosse "em cima da estrada": nem lá, nem cá. O único lugar que eu realmente ocupava era o ônibus.⁶ Era como se eu apenas vivesse o exato percurso da estrada, este intervalo compreendido entre estas duas cidades, durante o deslocamento entre estes dois pontos.

Junto, vinha a intenção de registrar um sentimento, uma experiência de vida, e estas interrogações sobre o que eu estava vivendo nestes deslocamentos, nestes intervalos, durante este "tempo em suspenso". Pensava na gravura. Na vivência de atelier; na distribuição do tempo e do espaço no atelier. Na educação. Pensava na minha experiência de aluna, de professora. A viagem era esse espaço de reflexão.

⁴ Ricardo Basbaum fala da *desterritorialização* (ruptura entre o local de origem, de produção e de vida social); *heterogeneidade* (diversidade de estilos de vida); *multiplicidade* e *simultaneidade* de relações. [BASBAUM, Ricardo. "Pensar com arte: o lado de fora da crítica". In: ZIELINSKY, Mônica (Org. e Introd.) et all. **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 175.]

⁵ Este "lugar-nenhum" não corresponde aos "não-lugares" de Marc Augé. Para ele, os não-lugares são as instalações para a circulação acelerada das pessoas, e os meios de transporte ou os grandes centros comerciais. No meu caso, tinha a sensação de estar neste lugar-nenhum, que não faz parte de nada, nem tem referências de tempo ou espaço. [AUGÉ, Marc. **Não-lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994, p. 8-73.]

⁶ Um ponto em comum com Marc Augé seriam os lugares "onde se pode sentir de maneira fugidia a possibilidade mantida da aventura, o sentido de que só se tem que deixar acontecer". O ônibus como um espaço à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero. "O espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do *não-lugar*". [AUGÉ, Marc. **Não-lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994, p. 80.]

Olhava a paisagem e me via misturada a ela, refletida no vidro que me separa dela.⁷ As planícies, as plantações, as variações provocadas pelas estações do ano, e as demais características geográficas desta região, compunham um grande plano visual de longas extensões de terra que permitiam ao olhar um percurso em dois sentidos: numa ampla linha do horizonte e numa grande profundidade de campo. Me concentrava na percepção direta do movimento e nas transformações da paisagem.

Além deste "campo intermediário" que se abria ao meu olhar, vinha a sensação de um "ponto imaginário", ou de um observador que se desloca entre o permanente, o transitório e o fugaz.

A viagem não era uma evasão, mas uma profunda entrega ao olhar intenso que se instalava no meu cotidiano. Este deslocamento poderia ser uma viagem para verificar, por exemplo, se determinada cor com a qual sonhamos realmente existe.⁸ Como uma "abstração contemplativa do mundo", a viagem poderia ser um modo de estar numa terra estrangeira, onde não se consegue entender uma palavra do que é dito.⁹ Fora da rotina, dos hábitos e dos estereótipos, redefinimos hierarquias numa construção em que o pensamento é colocado em movimento pelos deslocamentos produzidos. A prática do pensamento se dá pela descontinuidade, em tramas tecidas com os fios do estranhamento e do choque do não-reconhecimento, dentro do que nos é "familiar".¹⁰

Mas esta não era uma "viagem" na acepção mais corriqueira em que esta palavra é usada. Não havia nada com o que sonhar, como normalmente nos acontece nas viagens que fazemos a lugares distantes, diferentes do nosso cotidiano, inusitados ou exóticos. Eu, ali, fazia um transcurso, cumpria um deslocamento imposto pelas circunstâncias. A paisagem não era sempre a mesma, pelas mudanças causadas pelas variações na intensidade de luz ao longo do caminho, conforme iam passando as horas. Via as alterações nas formas das árvores pelos ventos, e inúmeras imagens do lado de fora da janela produzidas pelas diferentes variações da luminosidade do dia,

⁷ O movimento acrescenta coexistência aos mundos e uma "tomada de posição" – a experiência diante da paisagem obriga a contemplar o que não pode contemplar, "toma a posse". [AUGÉ, Marc. **Não-lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994, p. 81.]

⁸ Deleuze fala das viagens de Proust. [Tadeu, Tomaz. "O abecedário de Gilles Deleuze". Disponível em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc3.htm#x>].

⁹ KRAUS, Rosalind. **El inconsciente óptico**. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

¹⁰ BASBAUM, Ricardo. "Pensar com arte: o lado de fora da crítica". In: ZIELINSKY, Mônica (Org. e Introd.) et all. **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 176.

ou da época do ano em que eu fazia esta viagem. O "ruído visual" das nuvens no céu de intensa nebulosidade contrastava, por exemplo, com o absoluto silêncio azul dos dias ensolarados.

Transcursos e deslocamentos, que me colocavam dentro desta travessia, me faziam percorrer tudo o que estava pelo caminho. Era uma outra espécie de aventura, sem grandes riscos. Ou melhor, com um único risco, um único traçado: uma linha vertical norte-sul (Porto Alegre – Pelotas - Porto Alegre).

Lançava-me em determinada direção, com a certeza de que ia chegar de um lado ou de outro. O que havia de incerto poderia ser o que seria encontrado no meio-caminho. Acontecimentos imprevistos, acasos, ou algo diferente a cada dia, a cada viagem, faziam parte unicamente da circunstância que carregava certa dose de imprevisibilidade.

Cada nova ida passava a ser uma nova experiência. O caminho podia ser o mesmo, mas a viagem não. A paisagem não. Fascinada com a oportunidade que cada gesto cria, este nos transforma além dos limites previstos. Me sujeitava ao transcurso, pois essa abertura era a única possibilidade de acesso ao que poderia estar por vir.¹¹

1.2. O Livro de Areia

— Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número.

Depois, como se pensasse em voz alta:

— Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.

(Jorge Luis Borges)¹²

¹¹ Com certa dose de angústia atravessava e me aventurava pelo incerto, com a nítida sensação de que outras alternativas apareceriam. Era o momento em que o impensado tomava forma. Me colocava à prova e aceitava a sorte.

¹² BORGES, Jorge Luis. "O Livro de Areia"

Disponível em <<http://orbita.starmedia.com/~dharmabum/borges2.htm>> Acessado em: 14 Maio 2003.

No conto "O Livro de Areia", Borges relata a história de um homem solitário que recebe um desconhecido que bate à sua porta num final de tarde. O estranho que trazia uma valise nas mãos disse-lhe ser um vendedor de Bíblias. O homem já tinha uma coleção de bíblias raras, então não estava interessado em comprar mais nenhuma. No entanto, o vendedor tira da valise um livro sagrado e o põe sobre a mesa.

Quando o livro é aberto ao acaso, o homem solitário vê que os caracteres são estranhos. As páginas estão gastas e a tipografia é pobre. Nota que no ângulo superior das páginas há cifras arábicas, mas elas estão fora de ordem. Ele viu uma ilustração de âncora desenhada à pena e foi então que o desconhecido lhe disse: "Olhe-a bem. Já não a verá nunca mais." Em vão ele buscou a figura da âncora, folha por folha. Ao contar-lhe a história de como havia adquirido aquele livro, o vendedor de bíblias lhe disse que "seu livro se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia tem princípio ou fim".¹³

Encontro nesse conto de Borges a inusitada imagem desta idéia de "lugar nenhum" e de "tempo em suspenso", que cria a ilusão de estarmos num "ponto infinito". Estas idéias foram as que me lançaram nesta empreitada que aqui-agora começa a procurar o fio.

No infinito número de páginas do Livro de Areia, nenhuma é a primeira e nenhuma é a última, como um novelo sem fim do qual perdemos a ponta.¹⁴ Tentamos desenrolá-lo à procura da ponta do fio, mas só conseguimos emassarocá-lo cada vez mais. Da numeração arbitrária das páginas do Livro de Areia vemos uma série infinita, em que não há seqüência nem ordem fixa. Aliás, não há ordem alguma.

Com o Livro aberto (ou no meio da areia infinita) passamos a estar em qualquer ponto do espaço e em qualquer ponto do tempo. Sem referências, "expansão

¹³ BORGES, Jorge Luis. "O Livro de Areia"

Disponível em <http://orbita.starmedia.com/~dharmabum/borges2.htm> Acessado em: 14 Maio 2003.

¹⁴ Poderia também me valer da significativa metáfora do "perturbador, porém criador labirinto", imagem tão cara a Borges: "Não haverá nunca uma porta./ Estás dentro/ E o alcácer abarca o universo./ E não tem nem anverso nem reverso./ Nem externo muro nem secreto centro./ Não esperes que o rigor de teu caminho/ Que teimosamente se bifurca em outro,/ Que obstinadamente se bifurca em outro,/ Tenha fim. É de ferro teu destino/ Como teu juiz. Não aguardes a investida/ Do touro que é um homem e cuja estranha/ Forma plural dá horror à maranha/ De interminável pedra entretecida".

e duração ligam-se e abrangem-se mutuamente”.¹⁵ A sonda lançada no fundo do mar “traz uma massa fluida que o sol rapidamente solidifica em grãos de areia descontínuos”.¹⁶

Pode ser que estejamos em um horizonte finito no qual o tempo parece manter-se imóvel. Tal como a festa de Desaniversário do Chapeleiro Louco de *Alice no País das Maravilhas*, é sempre a mesma hora. Tentamos correr para chegar ao final, mas a pista onde corremos se expande, e o ponto de chegada se afasta de nós cada vez mais depressa. Usamos escalas de tempo que sugerem variabilidade, inconstância e diversidade entre elas, desformando o mundo à nossa volta. Ele se desfaz como a imagem de um vidro mole, que se desmaterializa para voltar a ser areia.

Será que são estas experiências com a literatura, com as artes e com a criação de um modo geral, que nos “tiram do tempo”?

Sinto como se estivesse em um percurso infinito, rodeada pela areia que escorre ininterruptamente da ampulheta e me suga como areia movediça.¹⁷ Sem traçados, sem coordenadas, sem curvas de visibilidade, o terreno se apresenta imenso e impossível de ser cartografado. De dentro de linhas sinuosas e imprevisíveis, não há como saber onde elas irão nos levar.¹⁸

“Não é sem desespero que nos embrenhamos na louca tessitura de um texto”, diz Paola Gomes, que há um ano defendeu sua tese.¹⁹ Começo esta escrita incluindo uma série de citações, pois este poderia ser um modo de tentar me aproximar do que quero dizer. No início, as citações poderiam ser bem-vindas, se funcionassem como

¹⁵ Em seu *“Ensaio sobre o entendimento humano”*, John Locke terminou um capítulo sobre espaço e tempo declarando que “expansão e duração ligam-se e abrangem-se mutuamente; toda parte do espaço está em toda parte da duração, e toda parte da duração está em toda parte da expansão”. Citado por WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 141.

¹⁶ BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 40. (Coleção *Os Pensadores*)

¹⁷ “Tudo muda, frente à desconfortável perspectiva nômade, sem começo nem fim, a qual seguimos ao acaso do devir. [...] Não sem desespero, volta-se à estaca zero”. [GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, *Dmn. Das maneiras*, p. 11.]

¹⁸ Esta idéia está contida na descrição que Sandra Corazza faz do labirinto: “Lugar onde muitas vezes é preciso voltar sobre nossos próprios passos, para encontrar outras possibilidades de continuar em movimento; ou então gritar bem alto, para que o som da própria voz seja a única a nos fazer companhia, e não se morra de solidão”. [CORAZZA, Sandra Mara. “Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos”. In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 108.]

¹⁹ GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, *Dmn. Das maneiras*, p. 1. “A agonia talvez seja maior quando este texto vem da exigência de se colocar em palavras o processo de uma pesquisa”.

pistas a indicar um caminho. Mas, será que com as palavras citadas chegamos às nossas palavras? Com grande surpresa, nos damos conta que sim. O que citamos *são* nossas próprias palavras. O que dizemos ou fazemos, o que construímos, as escolhas e os efeitos de sentidos que produzimos, passam a ser conhecidos ao emergirem deste fundo informe que aos poucos se transforma e se deixa ver.²⁰

Estariamos assim, ampliando as possibilidades de conexões neste plano pela produção de um texto, de uma imagem, de uma coreografia, de uma música? Seria através desta produção criativa que aumentaríamos o "número de conexões a cada nível"?²¹

Passaríamos, assim, a olhar a criação artística²² e a invenção como modos de ampliar as possibilidades humanas, como algo desejável, apesar do "incômodo" que causam ao revolucionar o pensamento. A arte possui uma certa rebeldia da subjetividade contra a positividade do mundo. Trabalhamos com percepções, memórias, imaginação, linguagem e pensamento abrindo comportas. Afinal, "avançar implica sempre dar passos, e quanto maiores forem os passos, maior o território que é desprezado debaixo deles".²³ Isto se considerarmos um avanço linear, pois na medida em que esta linearidade se complexifica pela sobreposição de linearidades divergentes, a situação pode extrapolar qualquer forma de controle. Ficaremos entre a explosão e a contenção, apesar de todos os riscos que emergem dos vãos daí decorrentes.

Podemos nos manter no espaço conhecido e seguir os métodos que "ensinam" como fazer. Num modo de fazer programado, lógico, ordenado e ordenador. O método, ao nos mostrar o caminho para realizar uma pesquisa, supõe certos procedimentos técnicos e científicos, cálculos e experimentações, atrelados aos passos cartesianos. Entretanto, este "adestramento" premeditado só nos levará a caminhos já

²⁰ "O que se mostra só se mostra por que não o vemos", diz Márcia Tiburi ao falar da diferença entre "ver" e "olhar". No texto *"Sobre as modalidades do visível"*, de outubro de 2004, Marcia se refere ao uso filosófico do conceito "olhar", ligado à "contemplação, termo que usamos para traduzir a expressão *Theorein*, o ato do pensamento de teor contemplativo, ou seja, o pensar que se dá no gesto primeiro da atenção às coisas até a visão das idéias tal como se vê na filosofia platônica". Ela diz ainda: "Só podemos ver quando aprendemos que algo não está à mostra e podemos sabê-lo. Portanto, para ver-olhar, é preciso pensar".

²¹ "[O plano] Só é retido e conservado, portanto criado, só tem consistência, *aquilo que aumenta o número de conexões* a cada nível da divisão ou da composição [...]". Seria este o "plano de consistência ou de composição" sugerido por Deleuze&Guattari? ("Mil Platôs", vol.5, p. 222-223)

²² "Se as artes nos ensinam a ver-olhar, é porque nos possibilitam camuflagens e ocultamentos. [...] Uma obra de arte não nos deixa ver. Ela nos faz pensar. Então, olhamos para ela e vemos". Márcia Tiburi, *"Sobre as modalidades do visível"*, outubro de 2004.

²³ CUNHA E SILVA, Paulo. *"Uma cartografia para depois de amanhã"*. Disponível em: <<http://www.virose.pt/vector/periferia/cartograf.html>>

traçados; será o “fio do labirinto com o qual acabaremos enforcados”.²⁴ Mas, podemos compor os múltiplos métodos que dispomos como “processos de alquimia e bricolagem”. Com este mosaico construímos as pontes entre os vãos dos caminhos já traçados.²⁵

Escolhi tratar de dois termos: tempo e criação, enfatizando uma interdependência entre estas duas “matérias” diferenciadas, heterogêneas, autônomas, irreduzíveis uma à outra, mas com latentes possibilidades de articulação conjunta.²⁶ A intenção aqui é lançar-me no espaço vazio contido entre eles, forçando o deslocamento num exercício de construção de relações. A estratégia para a orientação desta ação nem sempre se produziu com transparência, pois o percurso incluiu nebulosidade, escuridão, manchas e desvios. Entretanto, esta orientação procurou estabelecer um possível percurso de deslocamento no espaço “entre”. A “heterogênese”²⁷ do pensamento vai em direção aos cruzamentos, entrelaçamentos, procurando pelos “pontos de passagem”. Mas são articulações de exterioridade e de fluidez.²⁸

Optamos, assim, por um modo de andar errante, nômade, que pretende habitar terras estranhas, sem pretensão de chegar a lugar nenhum, “apenas orientar-

²⁴ GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, *Dmn. Das maneiras*, p. 2.

²⁵ CORAZZA, Sandra Mara. “Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos”. In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 105-131. “Para [...] descrever o modo como realizamos nossas práticas de investigação, [...] é preciso que necessidades específicas tenham sido criadas, [...] e] também nos façamos responsáveis pelas práticas de pesquisa que utilizamos, sejam aquelas adotadas como pontos de partida, sejam as que, a partir dessas, vimos inventando”.

²⁶ Ricardo Basbaum comenta a ligação entre Pensamento e Arte, e sirvo-me aqui de elementos comuns, transpondo-os ao “tempo” e à “criação”. [BASBAUM, Ricardo. “Pensar com arte: o lado de fora da crítica”. In: ZIELINSKY, Mônica (Org. e Introd.) et all. **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 167-191.]

²⁷ DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 255.

²⁸ Recorrendo à noção de *mapa* trazida por Deleuze, Ricardo Basbaum diz que esta prática de produção de um pensamento em movimento “implica em ‘fazer o mapa de uma experiência’, uma ‘cartografia dos exercícios concretos’, em que os deslocamentos, impasses, torções e tensões do percurso, ‘as perguntas mesmas’, estão ‘situadas no mapa’ [...]”. [BASBAUM, Ricardo. “Pensar com arte: o lado de fora da crítica”. In: ZIELINSKY, Mônica (Org. e Introd.) et all. **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 179.]

se no *spatium* que constitui o plano”, onde um fundo infinito possa deixar-se atravessar por “todas a intensidades caóticas²⁹ em vias de se atualizar”.³⁰

Se fôssemos falar de “método”, ou da “maneira” como foi desenvolvido este trabalho, teríamos que nos reportar outra vez ao conto de Borges. O homem solitário que já tem uma coleção de Bíblias raras poderia ser cada um de nós, com nossos “métodos raros”. Quem a nós se apresenta trazendo um Livro diferente é aquele que porta o desconhecido, o abismo, o mosaico, um “ferramental mestiço”.³¹ Um Livro de Areia³² que nos tira do prumo, que nos remete a outros rumos, que nos faz ver o que intuíamos que poderia haver, mesmo sem saber.

Da angústia gerada pelas incertezas e riscos que acompanham estes passos e todos os processos que envolvem “experiências” (no sentido descrito por Larrosa), tentamos encontrar uma forma provisória, mesmo que instável, para tentar “distrain” o que nos inquieta. Talvez sejamos apenas este modo particular de contarmos o que somos, nos diz Larrosa.³³ E, para contarmos o que somos, percorremos os labirintos³⁴ de nossa biblioteca, para tentar encontrar aí as palavras que nos falem, nos contem ou contem aos outros a nosso respeito.

²⁹ As intensidades caóticas seriam parte do “virtual”; e “atualizar”, no sentido de passagem do “virtual” ao “atual”.

³⁰ GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, *Dmn. Das maneiras*, p. 4. “Enquanto a idéia de método pressupõe um tanto de racionalismo, ‘maneira’ é um termo que se solidificou na arte, indicando um modo particular de pintar, compor, esculpir, escrever, desenhar. [...] Enquanto um método quase sempre visa um objetivo específico, uma maneira apenas indica um jeito de tratamento, sem finalidades especiais. [...] O método tende a ocupar-se de relações causais, ao passo que a maneira é puro efeito de superfície, aparência e ocupação territorial”. [p. 5]

³¹ Concordo com Sandra Corazza e me sinto bem acompanhada para enfrentar esta investigação, esta experimentação (“não ao modo positivista”) em direção a um outro fluxo, que procura narrar esta prática a partir de outras possibilidades discursivas. Sandra diz: “[...] penso que nós, as/os que se aventuram pelos atuais labirintos, [...] não podemos mais ficar trabalhando com um método único, privilegiado por uma única disciplina; [...] já que o ferramental teórico da teorização contemporânea é, sem dúvida, mestiço”. [CORAZZA, Sandra Mara. “Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos”. In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 122.]

³² O “Livro de Areia” está sendo visto aqui como uma possibilidade de método múltiplo, uma “variada e desarrumada caixa de ferramentas”. Sandra Corazza é enfática ao afirmar que não encontra “nenhum critério que autorize alguém a selecionar esta ou aquela metodologia de pesquisa”, pois é a “prática de pesquisa que nos ‘toma’, no sentido de ser para nós significativa”. [CORAZZA, Sandra Mara. “Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos”. In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 122.]

³³ LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piroetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 21-43.

³⁴ Compartilho com Sandra Corazza a visualidade do labirinto: “eles são construídos com repartimentos polimorfos, de disposição esteticamente enredada, tortuosa, intrincada, que nunca repetem sua própria forma, sendo que tais feitos são justamente aqueles que os tornam um lugar complicado e, muitas vezes, inextricável e admiravelmente emaranhado.” [CORAZZA, Sandra Mara. “Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos”. In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 108.]

O Labirinto corresponde a uma imagem universal de “busca de conhecimento”.³⁵ O termo labirinto normalmente é associado à idéia de encontrar-se perdido e à idéia de confusão ou de erro; entretanto, podemos pensar em labirinto como uma metáfora para a complexidade e para a possibilidade de colocar em questão as certezas que temos do mundo.³⁶

Quando enfrentamos um labirinto, o grande desafio a que estamos submetidos é o de descobrir, através de um trajeto incerto e tortuoso, um todo coerente.³⁷ Muitas vezes, no meio daquelas paredes, temos a sensação de que andamos em círculo, sem conseguir avançar ou sair do lugar. Mas a natureza do desafio é ambígua, pois sempre existe um prazer no perder-se e outro no encontrar-se. Se, num primeiro momento a ordem é anulada, em seguida ela será reconstruída.³⁸ Quando conseguimos reconhecer passagens, reencontrar pontos, sentimos uma certa familiaridade que nos mostra um contorno em nossa área, em nosso território, em que o tempo é móvel e está em permanente gênese.

Se estamos perpetuamente dentro de um emaranhado de sensações, informações, pensamentos, sonhos, desejos, cabe exclusivamente a nós decifrar este enigma que nos é imposto e no qual estamos mergulhados. Tal sentido, infelizmente, não nos é dado de mão beijada, pronto como uma dádiva direta e imediata, ou como uma passe de mágica. Uma longa construção, que nos custa grande esforço, se faz necessária mesmo quando mal sabemos que direção tomar. O percurso leva em conta a nossa capacidade de reunir, de relacionar e correlacionar sinais presentes e ainda

³⁵ LEÃO, Lúcia. **O labirinto da hipermídia – arquitetura e navegação no ciberespaço**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 83.

³⁶ Jorge Larrosa diz que o labirinto é o lugar do estudo: *labor intus*. Centro aberto ao infinito, espaço de pluralização. [LARROSA, Jorge. **Estudar**. Oficina *Escrita e experimentação*. DIF Grupo de Currículo de Porto Alegre, Museu da UFRGS, 4 de setembro de 2003, p.14.]

³⁷ “Num labirinto, o fio só serve para sair, não tem serventia para entrar. Encontrar o minotauro no centro ou em um dos corredores do labirinto não depende de fio algum. O herói isolado não precisa de fio. Este é que precisa dos heróis como a linha precisa do pano. [...] Teseu matou o minotauro, saiu do labirinto, mas o fio desfiou na intenção do fim. Da mesma forma que a bagagem de volta não cabe na mala de ida, o novo novelo do começo volta despenteado, esgarçado, velho, *velhelo*.” [LOUREIRO Jr, Eduardo. **O labirinto como metáfora de um conhecimento não-linear**. Texto produzido em 29/30 de março de 2000 para a disciplina Correntes Modernas da Filosofia da Ciência, ministrada pelo prof. André Haguette. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto/>]

³⁸ Concordo com Eduardo Loureiro Jr. que diz que “o mundo como labirinto não é um mundo único, mas uma coleção de tramas, de universos”. “O próprio mito do labirinto têm múltiplas camadas de história dependendo do personagem escolhido para conduzir nossa visão da história. O Labirinto de Dédalo não é o mesmo que o de Teseu ou de Ariadne, muito menos que o do Minotauro.” [LOUREIRO Jr., Eduardo. **Labirinto e ideografia dinâmica**. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto/Labirinto%20e%20Ideografia%20Din%20mica.html>, Acessado em: 25/04/2002.]

não presentes, que funcionem como elementos de realidades invisíveis ou subentendidas.

Assim, me dei conta que muitas vezes fiz uso das palavras para tentar me fazer entender ou me fazer ouvir, quando o que mais buscava era utilizar minha fala para poder ouvir a minha voz.³⁹ Tentei abandonar o que me era conhecido e familiar e ir em direção ao desconhecido, ao indeterminado, ao indefinido. Repeti muitas vezes este caminho⁴⁰, e o sentimento de erro e abandono, insegurança e medo, me fizeram duvidar se este era mesmo o único modo pelo qual eu poderia chegar a me encontrar, recontar e me reconhecer.⁴¹

Os labirintos ou as saídas encontradas serão apenas configurações de possibilidades. Os múltiplos caminhos que podem ser percorridos pela rede rizomática⁴² nos fazem repensar a noção do senso-comum de linearidade temporal. Tudo existe em latência e um futuro simulado pode ser antecipado por uma “experimentação simbólica do modelo”. O labirinto que pode ser percorrido convida o aventureiro a percorrer o entrelaçamento de encruzilhadas e de corredores ramificados, criando a cada vez, uma arquitetura diferente do próprio labirinto.

Percorremos um labirinto vivo feito “não de tijolo e cimento, mas de rastros e pegadas”, registrados nos vestígios de interações ou de percursos realizados. “Um labirinto feito de nossa própria matéria, o tempo, *frágil, este lado para cima*”. Como diz Loureiro Jr., “tudo na mais imperfeita desordem, com milhares de futuros de onde viemos, milhares de passados para onde vamos e milhares de presentes que pulamos

³⁹ Leio em Sandra Corazza algo que me parece ter relação com o que aqui está sendo dito: “O que funciona é exercitar a suspeição sobre a própria formação histórica que nos constituiu e constitui, e interrogá-la sobre se tudo o que dizemos é tudo o que pode ser dito, bem como, se aquilo que vemos é tudo o que pode ser visto”. [CORAZZA, Sandra Mara. “Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos”. In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 119.]

⁴⁰ Paola diz que “sem saber o que fazer, experimenta-se uma infinidade de possíveis, a lisura do espaço in-formado, de tudo o que ainda não foi”. [GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, *Dmn. Das maneiras*, p. 11.]

⁴¹ Mais uma vez me reporto aos dizeres de Sandra Corazza: “Uma prática de pesquisa é um modo de pensar, sentir, desejar, amar, odiar; uma forma de interrogar, de suscitar acontecimentos, de exercitar a capacidade de resistência e de submissão ao controle [...]. Como aquilo que nos cerca e nos constitui, que para nós desenha a ‘coisa’ a ser investigada, e também como diz Deleuze (“*Conversações*”, p. 131), ‘aquilo com o que estamos em vias de romper para encontrar novas relações que nos expressem’.” [CORAZZA, Sandra Mara. “Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos”. In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 124-125.]

⁴² Na “rede rizomática”, a linha não faz contorno, mas passa *entre* as coisas, *entre* os pontos. Multiplicidade nômade, de devir ou de transformação, os rizomas formam conjuntos vagos. Inventam

como quem joga uma amarelinha infinita em seu vaivém". Infinitas pedras em infinitos números aleatórios.⁴³

E, o labirinto perfeito é o de Borges, o deserto, onde as paredes são tão finas e são tantas as encruzilhadas que parece que não há nada.

1.3. Tempo cronol

Sou surpreendido pelo tempo que se esvai em seus estreitos limites que separam o crepúsculo de minhas auroras e me regozijo quando uma plácida manhã me faz crer que possui um tempo inacabado.

(Evgen Bavcar)⁴⁴

Quando acordamos de manhã e nos olhamos no espelho, sentimos que o tempo está passando ao vermos as minúsculas variações na pele, uma nova ruga que ainda não estava lá, ou os fios brancos de cabelo que começam a aparecer. Logo outros pensamentos distraem nossa atenção e tentamos nos organizar para não nos atrasarmos em nossos compromissos e horários.

Relógios, agendas, calendários, cronogramas. Parece que não há mesmo como escapar do tempo. Interiorizamos de tal forma esta "consciência do tempo" que mal conseguimos imaginar que, em outras épocas, alguns grupos humanos tenham vivido sem calendários. Temos a sensação de que o "tempo passa", quando percebemos as transformações da nossa própria vida, da natureza ou da sociedade.

Para a maioria de nós, o tempo é o modo pelo qual nos movemos, vivemos, e temos a sensação de que algo continua. O "enigma do tempo" é vivido por cada um de nós nos ritmos próprios que sentimos no nosso corpo, na respiração, nas batidas do coração, ou nos momentos em que nosso corpo nos avisa que temos fome, sede ou sono. Nosso biorritmo funciona como um relógio interno a nos alertar estes ritmos

conexões que "saltam de árvore em árvore, e que desenraizam". [DELEUZE & GUATTARI. **Mil Platôs**. Vol. 5 São Paulo: Ed.34, 1997.]

⁴³ LOUREIRO Jr., Eduardo. **Digitalizar é criar encruzilhadas num labirinto**. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto/Digitalizar%20%E9%20criar%20encruzilhadas.html> Acessado em: 25/04/2002.

⁴⁴ BAVCAR, Evgen. "Inapreensível presença do tempo". In: **Porto Arte**. v.9,no.17, nov. 1998. Porto Alegre: Instituto de Artes /UFRGS, p. 106.

naturais a que estamos submetidos. E, neste sentido, pouco importa a verdade física cosmológica do tempo.

Longe de ser encarado como um Deus grego, o tempo no mundo pós-moderno “pede tempo ao tempo”.⁴⁵ Vive-se o presente o mais rápido possível, pois logo ele já estará obsoleto.

Mas, imagine se não precisássemos nos arrepender pelo que fizemos ou deixamos de fazer, simplesmente porque, ao invés de nos lamentarmos, pudéssemos voltar atrás, passo a passo, até o lugar ou tempo onde gostaríamos de tomar um rumo diferente. Se o mundo fosse como um vídeo-game, em que se tem muitas vidas e se pode recomeçar tudo do zero, ou melhor, um mundo reversível, “sem ponto de chegada, sem recordes, sem fases pré-determinadas, com infinitas possibilidades e caminhos, e de caminhos dentro dos caminhos”.⁴⁶

“Essa ampliação das possibilidades se deve, paradoxalmente, a uma redução da informação a apenas dois números”. Digitalmente, a informação ou a mensagem é traduzida para zero e um. Todos os números passam a ser expressos na linguagem binária. Este sistema binário é comum à matemática e à nossa vida, dia e noite, vigília e sono, bem e mal, verdadeiro e falso, fato e ficção. E nossa relação com esta dualidade tem como aliada a memória. “A memória indica o limite, o tamanho do fio que podemos desenrolar no nosso caminho de ir e vir, arriscando passos, avançando com sucesso, ou recuando, experimentando um desvio que ficou para trás”, diz Eduardo Loureiro Jr.⁴⁷

Quer se trate de uma fantasia ou de uma convenção, nos apegamos ao tempo, aos relógios e calendários, por uma necessidade psíquica de adotar datas significativas que possamos compartilhar como aniversários, Natal, Ano Novo. Somos

⁴⁵ Poema de Hélio Pelegrino.

⁴⁶ LOUREIRO Jr., Eduardo. **Digitalizar é criar encruzilhadas num labirinto**. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto/Digitalizar%20%E9%20criar%20encruzilhadas.html>, acessado em: 25/04/2002. [“Em qualquer programa de computador, é possível andar para trás, desfazer a última ação, e mais outra, e mais outra... e também é possível andar para frente, salvando como, experimentando como seria assim e como seria assado”.]

⁴⁷ LOUREIRO Jr., Eduardo. **Digitalizar é criar encruzilhadas num labirinto**. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto/Digitalizar%20%E9%20criar%20encruzilhadas.html>, acessado em: 25/04/2002. [“Quanto mais memória temos, mais podemos desfazer ações e nos dar ao luxo de perder tempo simulando futuros”.]

observadores de relógios⁴⁸, e se não temos um no pulso, nos orientamos pelo relógio das esquinas, pelo do celular, ou pela hora marcada no relógio do vizinho.⁴⁹

Funcionando como um símbolo social, o tempo é resultado de um longo processo de aprendizagem. Muitos anos (para não falar de milênios) foram necessários para que a noção de tempo fosse apreendida e depurada. E, apesar de parecer um problema simples, o tempo (ou melhor dizendo, a noção que temos atualmente do tempo) acaba funcionando como uma “segunda natureza”.⁵⁰ Entretanto, devemos nos lembrar deste passado histórico sobre o qual foi “edificado” o problema do tempo.

Quando pensamos nos vários tempos, imediatamente associamos com o tempo de acolhimento da vida: aquele tempo entre o começo e o fim, entre nascimento e morte.⁵¹ As variações nas formas passam a ser percebidas como a expressão do tempo em movimento, que transforma continuamente a matéria. A vida, em permanente mudança, tenta desesperadamente conter o tempo que escoar e se esvai.

O tempo seria antes de tudo “uma linha de instantes, estendendo-se do passado ao futuro, uniformemente percorrida pelo ‘agora’, pelo momento presente”.⁵² Ou seja, estamos convencidos de que o tempo é algo que flui, que o agora está em movimento e o presente em que estamos vai se deslocando sem cessar, sempre no mesmo ritmo, entre o passado que já foi e o futuro que ainda não chegou.

⁴⁸ Para Newton, espaço e tempo eram absolutos e autônomos: “O espaço absoluto, em sua própria natureza, sem levar em conta qualquer coisa que lhe seja externa, permanece sempre inalterado e imóvel”. “O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, de si mesmo e por sua própria natureza, flui uniformemente, sem depender de qualquer coisa externa”. [Citado por RIBEIRO, Alba Cristina A. da C. **Noções de espaço-tempo**. Texto originalmente produzido como parte integrante do projeto de Iniciação Científica intitulado “*As Ferramentas Digitais como suporte para a construção, armazenamento e disponibilização do saber científico e artístico-filosófico*”, sob orientação do Prof. Dr. Pedro Nunes. PIBIC/CNPq/UFAL, 98/99.]

⁴⁹ “Após uma década ponderando sobre os mistérios da luz e do movimento, Einstein concluiu que não havia o tempo absoluto, decorrendo uniformemente através do cosmo, imaginado por Isaac Newton. Em vez disso, havia as horas medidas por relógios individuais. Para medir o tempo em diferentes lugares, os relógios têm de ser sincronizados, dizia Einstein. E o modo de fazer isso é disparar flashes de luz, corrigindo o tempo que os sinais demoram para ir de um relógio a outro”. [OVERBY, Dennis. **Os relógios de Einstein, que moldaram o tempo**. 2003.]

⁵⁰ Aqui, no sentido de uma parte do habitus social que é característico de toda a individualidade humana. [Conforme ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.]

⁵¹ DOCTORS, Marcio. “Apresentação”. In: ____ **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 7. “Regido pela mudança, o tempo constitui potência do ‘entre’, ele é ‘em passagem’, manifestando-se nos interstícios da matéria, na passagem entre uma forma e outra”.

⁵² OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 49.

A idéia de tempo orientado e invariável, que não retorna, mas que flui em direção única do passado rumo ao futuro, nos traduz esta noção abstrata de tempo cronal ou flecha móvel do tempo, a idéia dominante de que dispomos sobre a temporalidade do nosso cotidiano.

O aspecto mais marcante do tempo tem sido seu fluir direcional usado para definir a concepção de causalidade: o sentido que vai do ontem para o amanhã, dos eventos-causa para os eventos-efeitos. Esta noção está tão entranhada em nossa mente que a consideramos natural. É “a boa ordem dos acontecimentos”. No entanto, é com grande admiração e surpresa que recebemos a informação de que para a ciência contemporânea esta imagem carece de qualquer fundamento empírico.

O apego ao “bom senso” cronal deixa de ser uma simples ilusão e passa a ser encarado como uma evidência da complexidade da qual fazemos parte. Se ultrapassamos os limites entre o natural e o artificial, entre o objetivo e o subjetivo, entendemos como a “generalização da mediação técnica” pode produzir transformações no modo como estruturamos nossas atividades produtivas atualmente. Esta complexificação técnica “desenha novas linhas do tempo” que nos obrigam a repensar e reestruturar nossa vida na Terra.⁵³

1.4. A Passagem do Tempo

A experiência que temos do tempo é íntima e imediata, difícil de ser esclarecida, apesar do interesse de muitas áreas do conhecimento em tentar explicar a natureza do tempo. Vivemos este início do século XXI com experiências de “compactação do tempo”, responsáveis pela formulação de princípios e juízos de valor que estabelecem o modo como dizemos e fazemos as coisas. Nos distinguimos dos outros animais pela consciência que temos do tempo⁵⁴, e esta consciência do tempo é

⁵³ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 65-66.

⁵⁴ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 44-45. [Whitrow cita Wolfgang Köhler “*The mind of apes*” e seus experimentos para verificar se os chimpanzés teriam consciência do futuro. Os macacos pareciam dar sinais de pensar sobre o futuro, quando adriavam a hora de se alimentar “até terem juntado boa provisão de comida em um canto sossegado”. Suas conclusões, no entanto, é que este comportamento é causado por medo da competição, e não por alguma consideração ao futuro.]

aprendida na prática, desenvolvida pela própria experiência, a partir da percepção das mudanças e da sucessão temporal em que organizamos mentalmente a seqüência dos acontecimentos.

A percepção do tempo não depende de sensações, no sentido de que esta percepção não decorre de uma reação sensorial, por mais que estas sejam responsáveis pela percepção das mudanças que ocorrem no tempo. É a organização mental destas sensações e a união entre pensamento e ação que produzem a consciência do tempo. Se a percepção do tempo em si fosse direta, “a natureza das sensações particulares que determinam os intervalos em questão não teriam qualquer significado particular”.⁵⁵

Sentir o fluxo do tempo nos faz considerar a percepção da passagem do tempo como a característica mais básica da nossa experiência. O modo como experimentamos o espaço pode depender do quanto nos movemos nele, mas será que o fluxo do tempo independe de nós? Que significado poderia ser atribuído ao movimento do próprio tempo? Ele se move em relação a quê? Ou qual a velocidade do tempo?

Sabemos que o registro da passagem do tempo vem acompanhando o homem há mais de 20 mil anos. Esta prática pode ter começado com as marcas *gravadas* em pequenos gravetos ou ossos pelos caçadores da idade do gelo, talvez para contar os dias entre as fases da lua. “Um fator vital da intuição do homem primitivo era seu sentido de ritmo”.⁵⁶

Tanto quanto a periodicidade natural, o homem sente esta periodicidade na sua própria vida. Vários rituais faziam parte de cada fase de transição, consideradas como crises. Os rituais de passagem ajudavam a enfrentar estas mudanças próprias dos ciclos de vida.⁵⁷

⁵⁵ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 46. [Whitrow diz que não é o tempo em si que produz efeitos, mas o que ocorre no tempo. O autor comenta, ainda, que “nós podemos perceber a mudança com todos os sentidos, mas estes não são homogêneos quanto a isso; o órgão mais sensível à discriminação temporal é o ouvido”. O limite inferior da percepção visual é de dois centésimos de segundo, enquanto que o limite inferior da experiência auditiva é de dois milésimos de segundo.]

⁵⁶ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 19.

⁵⁷ Há 90 mil anos criou-se a primeira grande consolação para suavizar a idéia de um fim definitivo. E um pouco mais recentemente, entre dezessete e dezoito mil anos atrás o ser humano criou um outro consolo: a arte. Essa lenta passagem, iniciada há 80 milhões de anos e que dura até hoje, inclui a descoberta da eternidade (uma compensação para a morte) e a descoberta da beleza (uma compensação para a dor). [DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 26.]

Teríamos então que nos perguntar: como se constituiu a imagem de tempo que predomina na atualidade? Que outras imagens de temporalidade são concebidas e empregadas pelas ciências contemporâneas? E, como o conhecimento sobre a natureza se transforma perante essas novas figuras do pensamento?⁵⁸

Talvez possamos procurar a resposta na paleoneurologia.⁵⁹ Veremos, então, que esta história remonta há cerca de 65 milhões de anos, quando a visão dos mamíferos teve que se adaptar à claridade do dia:⁶⁰

A flexibilização dos centros cerebrais da visão exigida para essa tarefa permitiu que o sistema perceptivo dos mamíferos adquirisse uma capacidade notável, que podemos chamar de síntese dos sentidos de longo alcance; ou seja, seus cérebros passaram a integrar os estímulos recebidos pela visão, pelo olfato e pela audição em um mapa unificado – operação extremamente sofisticada, uma vez que os sinais visuais, olfativos e sonoros são de natureza muito distinta.⁶¹

Esta síntese permitiu que os objetos percebidos ganhassem identidade e estabilidade, ainda que estivessem em movimento ou que o observador mudasse seu ponto de vista. Em consequência disso, o mundo dos mamíferos ganhou continuidade porque passou a ser constituído de objetos duráveis. Foi esta objetificação do mundo que deu origem ao nascimento do tempo e do espaço da sensibilidade, o quadro biológico de fundo a partir do qual apreendemos e nos situamos na realidade. A estabilidade na percepção de objetos duráveis transformou a percepção do tempo e do espaço.⁶²

⁵⁸ Compartilhamos estes questionamentos com Luiz Alberto Oliveira (já citado anteriormente).

⁵⁹ Ciência que estuda a evolução dos sistemas nervosos.

⁶⁰ Um acidente cósmico teria provocado o choque de um grande asteroide com a Terra, o que modificou profundamente as condições do ambiente do planeta, extinguindo a ordem então dominante – os dinossauros. A partir desta catástrofe, os mamíferos, “até então circunscritos a nichos ecológicos específicos, encontraram campo livre para se expandir e tiveram sua evolução acelerada”, pois puderam abandonar seus hábitos noturnos em favor da atividade diurna. [OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 35.]

⁶¹ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 35.

⁶² Segundo Oliveira, esta mudança foi provocada há quatro milhões de anos, quando grandes regiões de densas florestas tropicais da África foram pouco a pouco se transformando em savanas de vegetação baixa devido a uma variação climática. “Privados do ambiente multidimensional da floresta fechada, alguns primatas que aí viviam adaptaram-se às novas condições, assumindo uma postura ereta”. A função exclusiva de locomoção das patas dianteiras foi sendo transformada. Essa mudança aparentemente tão simples foi possível pela combinação de um delicado alinhamento do olhar com a progressiva oposição do polegar aos outros dedos, permitindo pinçar objetos e garantindo a precisão dos gestos. [OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 35-36.]

Este período é descrito por Domenico De Masi como um dos momentos na história em que atravessamos encruzilhadas. Talvez este primeiro longo período da história humana⁶³ tenha passado sem que as mudanças pudessem ter sido percebidas por quem as vivia. Nesta longa fase o "*homem criou a si mesmo*: aprendeu a andar ereto, a falar e a educar sua prole".⁶⁴ Para explicar estas mudanças extraordinárias, De Masi cita "O elogio da imperfeição" de Rita Levi Montalcini, que diz que estas mudanças foram decorrentes da compensação aos nossos defeitos. Devido ao olfato fraco, a caça não poderia ser perseguida farejando a terra, mas sim avistando-a ao longe, em meio à vegetação. O caminhar ereto possibilitou esta visão e implicou na liberação e especialização dos membros superiores. As mãos passaram a compensar um outro ponto fraco: a mandíbula. No lugar de esquarterar a presa com os dentes, as mãos passaram a ter utilidade na construção de utensílios e instrumentos. Estes foram o prenúncio do que viria a seguir.

Depois que o homem descobre que pode fabricar objetos, começa a sobrepujar suas fraquezas. A posição ereta, a visão aguçada, o uso das mãos e a educação da prole aumentaram as potencialidades do cérebro. Sua fraqueza se transforma em sua força: como o ser humano nasce indefeso, a assistência biológica recebida durante seu desenvolvimento implica também na sua aculturação.

Mas, retomando nossa pergunta, como chegamos até a idéia mais arcaica de tempo?

O ciclo é, sem dúvida, segundo os historiadores das idéias, a primeira percepção da regularidade da natureza, de seus fenômenos ritmicos e periódicos. Para que se produzisse essa percepção, foi necessário ao homem o desenvolvimento da capacidade de simbolização. Depois da apreensão e coordenação viso-motora, foi com o uso da voz que surgiram novas possibilidades de registro das posturas e gestos na codificação de sinais, até se transformar na fala. A partir desse acontecimento revolucionário, nossa espécie passou a se comunicar e a compartilhar uma memória que ampliou o repertório de experiências e conhecimentos de todo o grupo, que agora podia ser acumulado e transmitido para as novas gerações. Além das características hereditárias e do saber instintivo, a prole recebe dos adultos o saber cultural.

⁶³ Período que vai de 70 milhões a 600 mil anos atrás.

⁶⁴ DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 21.

À medida que os ciclos naturais – períodos de migração de manadas e estações do ano, por exemplo – foram sendo recordados e correlacionados, os registros de fatos já vividos transformaram-se em expectativas e depois em previsões. Rebatida sobre o futuro, a memória converteu-se em antecipação, possibilitando que nossos ancestrais operassem com uma dimensão sem precedentes e que nenhum outro animal parece ter capacidade de apreender: o amanhã.⁶⁵

Esse foi o nascimento do tempo e do espaço simbólicos. Vemos inúmeras diferenças na maneira de sentir e medir o tempo, ao longo da história da humanidade. Os diferentes estágios de evolução social (e de síntese conceitual) nos mostram que a consciência do futuro se reveste de um caráter específico em relação ao nível de evolução social atingido, numa estreita comunhão entre experiência do tempo e civilização.

Agir em função de necessidades imediatas exige uma autodisciplina menos rigorosa do que agir e fazer planos para o futuro. Para pensar e planejar um futuro razoavelmente distante, subordinamos nossas satisfações imediatas (e nossas necessidades presentes) em favor das futuras satisfações esperadas.⁶⁶

Vemos correlações entre o desenvolvimento determinação do tempo tanto no que se refere à sua instância reguladora da sensibilidade e comportamento humanos, como no seu desenvolvimento ligado aos processos de civilização.⁶⁷

Para tentar esclarecer em que condições se efetua a gênese dos habitus sociais responsáveis pela maneira como vivenciamos o tempo, talvez seja necessário compará-lo com outros estilos de experiência do tempo. Assim, conhecer o modo como civilizações menos avançadas o vivenciam (ou vivenciaram), poderá ajudar a destacar

⁶⁵ OLIVEIRA, Luiz Alberto. "Imagens do tempo". In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 37.

⁶⁶ As sociedades que impõem modelos de autodisciplina o fazem com regulações cada vez mais intensas do tempo. Algumas exigências sociais "conformam" os sujeitos, por exemplo, a se levantarem e se deitarem num horário determinado com um rigor cada vez maior. A complexidade crescente na especialização profissional e na organização dos modos de integração social definiram a necessidade de uma determinação temporal exata na totalidade destas relações, a ponto de se tornar não só cada vez mais premente, como também indispensável para o funcionamento destes modos de organização. Assim, vemos como o modelo contemporâneo liga as transformações da estrutura social às transformações das configurações que os homens desenham entre si. [Conforme ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.]

⁶⁷ Não há um "ponto zero" a partir do qual os homens comecem a se civilizar, diz Norbert Elias. Nenhum grupo humano poderia funcionar sem a imposição de restrições. O que muda são os modelos sociais de autodisciplina e "a maneira de inculcá-los no indivíduo, sob a forma do que hoje chamamos de 'consciência moral' ou, talvez, 'razão'". [ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 117.]

com mais clareza as particularidades das diversas etapas do processo de civilização humana, dentro do qual encontra-se a consciência do tempo.

Desde as eras mais remotas, inúmeros povos compartilham a percepção dos ritmos da natureza: os ciclos. Muitos eventos primordiais como os relatos de origem, podem ser encontrados nas mitologias de praticamente todas as culturas. Na maioria delas tais eventos estão associados com as disposições das constelações do céu.

Os fenômenos naturais terrestres foram arduamente registrados nas suas correlações com as repetições das configurações celestes. Os registros dos ritmos biológicos, sazonais, climáticos associados às fases da lua, às posições das constelações no céu deram origem à astronomia, a “primeira” das ciências. Essa associação entre os astros e os fenômenos naturais foram expressas através de tabelas. Assim surgiram os calendários, a “primeira” das tecnologias. Com a construção dos calendários no período Neolítico foi possível o triunfo da revolução agrícola e conseqüente prosperidade das grandes civilizações antigas.⁶⁸

As principais atividades produtivas das antigas culturas estavam centradas na caça e na coleta. Os dias e as noites, assim como as estações do ano, eram os ciclos essenciais para a sobrevivência. Igualmente, o ciclo da Lua teve grande influência para orientar o agrupamento dos dias em semanas. Não havia, assim, necessidade de subdividir o dia em partes menores, pois a natureza das atividades econômicas estava diretamente relacionada aos ciclos sazonais e diários.

Três mil anos antes de Cristo, na Mesopotâmia, tem início uma época extraordinária. O ser humano descobre a cidade e a escrita.⁶⁹ Com a aparição das cidades, e com a conseqüente especialização das atividades técnicas e econômicas, tornou-se necessário e conveniente a divisão do dia em intervalos menores. Esta subdivisão seguiria a observação da passagem do Sol em seu progressivo trajeto de leste a oeste. Com uma varinha fincada verticalmente no solo, os egípcios mediam a

⁶⁸ “Inúmeras mitologias e cosmogonias da Antigüidade concebem o tempo como a expressão da repetição cíclica dos acontecimentos”. [OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 38.]

⁶⁹ DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 31. Nesta fase é descoberto o eixo e são fabricadas as primeiras rodas. Descobre-se a astronomia, que oferece a possibilidade de viajar também à noite, e portanto, multiplicar o alcance das viagens. Nasce também o comércio à distância; inventa-se a matemática; inventa-se a escola; e inventam-se as primeiras leis.

sombra e dividiam o dia em doze horas. Este foi o primeiro relógio de sol de que se tem notícias, criado por volta do ano 4000 a.C.⁷⁰

Há 5 mil anos, os babilônios e os egípcios criaram calendários para determinar as épocas de plantio ou outras atividades relacionadas à passagem do tempo.⁷¹ Os babilônios celebravam o Ano-Novo por volta do equinócio de primavera, com uma festa que durava vários dias. No Egito, tudo dependia do Nilo, e até a coroação de um novo faraó era programada para coincidir com a cheia do rio, no início do verão, ou com o recuo das águas, no outono, “quando os campos fertilizados estavam prontos para serem semeados”.⁷²

Os egípcios deram uma notável contribuição à ciência do tempo: seu calendário tinha 12 meses, com 30 dias cada, e adicionavam cinco dias ao final do ano para fazer coincidir com a sua observação dos intervalos entre as sucessivas enchentes do Nilo. Apesar deste exemplo, cujo calendário os egípcios arquitetaram com bases práticas de observação da natureza, outros calendários tendiam a ser associados à religião, que determinava datas fixas para celebração de festividades e sacrifícios. “A importância das influências celestes sobre as concepções de tempo e a invenção do calendário têm origem nos caldeus, ou babilônios tardios.” Para eles, os eventos terrestres eram influenciados pela astrologia, ou seja, pela posição das estrelas.⁷³

⁷⁰ Os cálculos egípcios eram feitos na base dez, então ainda são desconhecidas as razões da escolha do número doze para a subdivisão do dia. As doze horas do dia poderiam ter ligação com o ciclo completo das estações, que teria 360 dias ou doze meses de 30 dias cada. [OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 40-41.]

⁷¹ Conforme Peter Galison, professor de física e de história das ciências em Harvard, os relógios de sol eram usados no Egito há 4000 anos. No ano 300 d.C., as amulhetas já eram amplamente utilizadas. Entre 1300 e 1400, foram instalados os primeiros relógios mecânicos em torres construídas na Europa, substituindo os relógios de sol. Em 1581, Galileo descobre que o pêndulo balança em intervalos fixos, que possibilita a construção do primeiro relógio de pêndulo em 1657, pelo físico holandês Christian Huygens. Em 1761, John Harrison constrói um cronômetro marítimo que mede diferenças de meio grau de longitude. Em 1940, é criado o primeiro relógio elétrico. Em 1880, os britânicos adotam a hora de Greenwich como padrão, e em 1884 o observatório de Greenwich é adotado mundialmente para ajuste da hora, mas é apenas em 1911 que a França ajusta seus relógios à hora de Greenwich. Em 1929, são lançados os relógios a quartzo, que se desajustam apenas um segundo a cada 10 anos. Em 1949, é criado o primeiro relógio atômico, e em 1967 a duração do segundo é redefinida em termos da frequência da oscilação de um átomo de césio. [Fonte: “Histórias do Tempo”. In: **Eureka!** - n.83 - Encarte de Zero Hora. Porto Alegre, 28 jul. 2003, p.5.]

⁷² “A história da criação era encenada e até mesmo se travava uma falsa batalha, com o rei personificando o deus vitorioso”. [WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 20.]

⁷³ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 21. [A origem da nossa semana de sete dias – e seus nomes ligados ao Sol, à Lua, e aos cinco planetas que eles descobriram – é atribuída aos caldeus, e chegou a nós através dos hebreus. Esta “semana planetária” é uma combinação de idéias de diferentes culturas. Da Babilônia veio a influência das estrelas sobre o destino dos homens; dos gregos alexandrinos, a astronomia matemática, que colocava os planetas em certa ordem de distância da Terra; dos astrólogos helênicos, o

1.5. Configurações do Tempo

Dos gregos – a quem se atribui a gênese do sistema de pensamento que virá a ser chamado de Ocidente – recebemos uma contribuição espantosamente original da representação da natureza que incluía o uso de imagens geométricas para figurar os seres e os acontecimentos do mundo. Com isso, eles converteram o céu em uma abóboda e o tempo cíclico recebeu uma metáfora inesquecível: o círculo.

O tempo, que Platão chamava de “imagem móvel da eternidade”, exibiria assim a mesma forma irretocável da circularidade do movimento dos astros. Aristóteles, apesar de confirmar a representação circular do tempo, e manter a esfericidade essencial do cosmos, passa a denominar o tempo de “medida do movimento”, recusando-lhe a autonomia.⁷⁴

Provavelmente o exemplo mais bem acabado da circularidade cósmica foi elaborado pelos filósofos estoicos que conseguiram uma síntese entre as doutrinas de Platão e Aristóteles. Para os estoicos, os acontecimentos do mundo se repetiriam identicamente, ao longo de inumeráveis ciclos de criação e aniquilação por um fogo primordial, fundamentando o eterno retorno⁷⁵.

Uma outra concepção de tempo, também original mas diversa daquela dos gregos, marcou profundamente o Ocidente: a de que o mundo (e portanto o tempo) teve um começo (e terá um fim). A influência do cristianismo sobre o nosso conceito moderno de tempo “não se restringe aos detalhes do calendário”. Ao considerarem a Crucificação como um evento que não se repetiria no tempo, concebem o tempo como

culto ao número mágico sete, e a semana pagã; no final do séc. III d.C., os cristãos, ligados à semana judaica de sete dias, trocaram os números pelos nomes dos planetas.]

⁷⁴ Bergson se refere aos “erro” dos filósofos gregos que consistiu em se inspirar na crença de que “uma variação só pode exprimir e desenvolver invariabilidades. Donde resultava que a Ação era uma Contemplação enfraquecida, a duração, uma imagem enganosa e móvel da eternidade, a Alma, uma queda da idéia. Toda essa filosofia que começa com Platão e desemboca em Plotino é o desenvolvimento de um princípio que formularíamos assim: ‘Há mais no imóvel do que no movente, e passamos do estável ao instável por uma simples diminuição’. Ora, é o contrário que é verdadeiro”. [BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 40. (Coleção *Os Pensadores*)]

⁷⁵ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 38.

linear, e abolem o modelo cíclico comum a várias culturas antigas, que caracterizava sobretudo as idéias cosmológicas gregas, em particular a helênica.⁷⁶

Entretanto, essa doutrina extraordinária - atribuída ao profeta Zoroastro e imensamente difundida pela Bíblia judaico-cristã - afirmava que há acontecimentos singulares que nunca se repetirão (a Gênese, a Crucificação, o Apocalipse), sendo o tempo demarcado por esses eventos únicos.⁷⁷ À metáfora do círculo da repetição periódica dos gregos se contrapõe a figura bíblico-zoroastriana do tempo que corresponde a uma outra entidade geométrica: o segmento de reta.

Foram os gregos que adotaram a idéia de denominar os anos por uma única contagem de eras. No século III a.C., o historiador Timeu "introduziu o esquema de datação pelas Olimpíadas a partir de 776 a.C. Mas, na era cristã, a seqüência d.C. só foi adotada no ano 525. E a seqüência a.C., estendendo-se pelo período anterior ao nascimento de Cristo, só foi introduzida no século VII".⁷⁸

Ao longo de todo o período medieval os dois conceitos de tempo (cíclico e linear) existiram em conflito. O conceito cíclico do tempo, influenciado pela astronomia e pela astrologia, era enfatizado pelos cientistas e eruditos. A concepção linear "era promovida pela classe mercantil e pela ascensão de uma economia monetária". Enquanto o poder se concentrava na propriedade da terra, "o tempo era considerado abundante e associado ao ciclo imutável do solo". Com a circulação da moeda, a ênfase passou à mobilidade, o ritmo de vida aumentou, "e o tempo passou a ser considerado algo valioso que parecia escapar continuamente [...]".⁷⁹

⁷⁶ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 22. [Whitrow cita Nemésio, bispo de Emesa, séc. IV para exemplificar a apoteose desta idéia: "Os estóicos dizem que quando os planetas voltam, em determinados períodos fixos de tempo, às mesmas posições relativas que tinham no início da formação do cosmo, há conflagração e destruição de tudo o que existe. Então o cosmo é restaurado de novo em um arranjo precisamente similar ao anterior. As estrelas movimentam-se de novo em suas órbitas, cada uma com a mesma revolução do período anterior, sem variação".]

⁷⁷ OLIVEIRA, Luiz Alberto. "Imagens do tempo". In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 38-39.

⁷⁸ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 25. [Na Europa medieval e na Antigüidade, o "tempo não era concebido como uma variável contínua, mas dividido em várias estações, divisões do Zodíaco [...]. O tempo mágico ainda não havia sido substituído pelo tempo científico".]

⁷⁹ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 25. [Depois do século XIV, havia relógios públicos nas cidades italianas que batiam as 24 horas do dia, com isso, todos acreditavam que "tempo é dinheiro" e que deveria ser usado de forma econômica.]

A compatibilização destas duas imagens do tempo (cíclico e linear) só foi possível no Ocidente após a obra de dois santos: Agostinho e Tomás de Aquino. Eles conseguiram um “autêntico milagre de conciliação de impossíveis”.⁸⁰

Mas, sempre que falamos sobre o tempo, usamos uma palavra associada, nos últimos dois milênios, ao tempo cronológico, ao tempo da duração que se sucede num regime de causa e efeito. É a idéia de duração temporal conhecida como *kronos*.⁸¹ Neste caso, a duração pode ser curta ou longa, como a “doença crônica”, persistente, permanente.

Entretanto, encontramos num fragmento célebre de Heráclito algo que diz que o tempo é *aiôn*, o acaso, o jogo, a brincadeira.⁸² Além dessa definição de tempo como *aiôn*, havia, nos antigos gregos, outras intuições como a idéia de tempo associada ao “momento oportuno”, o “cavalo encilhado que só passa uma vez”, conhecido como *kairós*.

Dos gregos, temos também a palavra *ethos*, o mesmo radical que está presente em ética, que aparece no *ethos anthropou* (“*ethos* do homem”), de Heráclito, referente à morada do homem. Conforme Márcio Tavares d’Amaral, neste caso, os fragmentos de Heráclito poderiam ser traduzidos como “o extraordinário é a morada do homem”, como quem diz: o ordinário que é o homem convive, na sua morada, com o extraordinário ou habita na proximidade do extraordinário.⁸³

A “morada” do homem tem em francês a palavra *demeure* para indicar o endereço com este significado de espaço. A palavra *demeure*, que também significa “demora”, se refere ao lugar onde a pessoa fica, permanece; portanto, seu endereço é sua demora no lugar que é seu. O lugar onde mora é compreendido como a temporalidade de demora, de permanência, no próprio lugar. Conforme D’Amaral: “Nós é que empobrecemos extremamente a compreensão do que é o tempo quando

⁸⁰ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 39.

⁸¹ D’AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 25.

⁸² “Tempo [*aiôn*] é criança brincando, jogando; de criança o reinado”. HIPÓLITO, “*Refutação*”, IX, 9. In: **“Os pré-socráticos”**. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 93.

⁸³ D’AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 26.

acoplamos a lógica à duração e produzimos uma concepção crono-lógica, que é a única que fomos capazes de empregar de Aristóteles até agora”.⁸⁴

Além do empobrecimento daquela variedade de compreensão que os gregos tinham do tempo, perdemos também a idéia que eles tinham do tempo como *simultaneidade*. Eles consideravam a simultaneidade de passado, presente e futuro, do que para nós apareceu como sucessão de três tempos. E, se pensarmos que o passado não é mais e que o futuro ainda não é, ficamos com o único tempo que é: o presente.⁸⁵ Conforme Márcio Tavares d’Amaral, essa pauperização não se deu por acaso. Os gregos deveriam livrar-se do *extraordinário*, que era a excessiva presença dos deuses “que a toda hora se misturavam com os mortais e fabricavam híbridos, como os semi-deuses ou os centauros, e intervinham nas batalhas [...]”. Os gregos conquistaram o ordinário - aquilo que propriamente é, o presente, o que se apresenta, aquilo sobre o qual se pode saber a verdade - pela invenção do “ser”.⁸⁶

Ou bem algo é ou bem não é: essa é a forma ou o enunciado do princípio de identidade, base da lógica, da ciência, do logos.⁸⁷ A grande astúcia grega foi apagar o *também* das expressões: o que é também não é, e o que não é também é: “A extraordinária invenção grega foi ter centrado a linguagem em torno do verbo *ser* no infinitivo, indicando o infinito, ou seja, a duração em todas as direções do presente, um presente que nunca cessa”. Entretanto, o *ser* é o neutro em estado puro, e para que se produza alguma positividade é preciso agir sobre ele. O presente do indicativo “é” serve de elemento de ligação entre o sujeito e o predicado ao mesmo tempo em que indica, singulariza e presentifica o ordinário no presente, na sua verdade.⁸⁸

Operações semelhantes foram feitas com o espaço. Como os gregos não tinham uma palavra para dizer “espaço”, usavam *hōra* como o termo mais próximo para indicar “território”. *Hōra* não se referia a um território geométrico, mas ao “todo” até onde alcançava a proteção de um deus: “Isto era uma *hōra*, que podia ser medida.

⁸⁴ D’AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 26.

⁸⁵ Sem dúvida, a nossa história começa muito antes das referências gregas, mas é a partir delas que iniciamos nosso pensamento ocidental, pois foram adotadas como sistema pelas universidades.

⁸⁶ D’AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 28.

⁸⁷ “O que é, é – e não pode deixar de ser” é a primeira formulação explícita do princípio lógico ontológico de identidade. [Coleção *Os Pensadores*. **Pré-socráticos: vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 21.]

⁸⁸ D’AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 29.

Talvez fosse o equivalente, por exemplo, a um dia a cavalo, ao *tempo* que se levava para chegar ao termo.

Termo era o nome de um deus que marcava o início e o fim da proteção, por exemplo, de Netuno e de Palas Atena sobre a cidade de Atenas”.⁸⁹ Os marcos eram definidos pelo início e o fim da proteção de um deus, assinalando o *território* ou o *tempo* que se levava entre cada ponto de vigência da proteção.

O espaço geométrico, que depois foi desenvolvido pelos árabes, foi inventado pelos gregos para calcular as três dimensões mensuráveis do território de proteção dos deuses, ou *hōra*. Através da geometria, houve a neutralização do volume de *hōra*. E, com isso, o território de proteção do deus passava a ser algo semelhante ao que chamamos “espaço”. Um continente para qualquer conteúdo: “Tudo cabia ali, e era disso que se precisava: que tudo coubesse, que o espaço não deformasse, conformasse, reformasse aquilo que o habita, para o qual fosse meramente um continente, como veio a ser”.⁹⁰

O mesmo não ocorreu com o “tempo”. Os gregos não conseguiram essa neutralização do tempo, como o fizeram com o espaço. Eles tiraram do tempo o acaso (*Aiōn*): o tempo não pode ser acaso, pois acaso é o que *pode não ser*. Se algo pode não ser, então *não é*. Pela necessidade que tinham da ordem, os gregos queriam distância daquilo que *pode não ser*. Acabaram, então com o acaso e com a oportunidade.

A oportunidade (*Kairós*) é em parte *ocorrência* e em parte *decisão*: “Mantivemos a ocorrência, mas suprimimos a decisão, porque ela subjetivaria o tempo. Se metade do tempo fosse decisão humana, o tempo ficaria extremamente subjetivado, e a ordinariedade que se queria implantar, o presente como ordinário, aquilo cuja verdade se pode saber e dizer, ficaria por demais submetido aos humores e oscilações do sujeito”.⁹¹

⁸⁹ D'AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 29.

⁹⁰ D'AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 29.

⁹¹ D'AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 29.

Elimina-se, assim, uma parte do *kairós*, que é a decisão de montar no cavalo que passa encilhado. Ao *kronos* acoplou-se a lógica e fez-se a cronologia, uma estrutura de tempo que passa das causas para os efeitos, na ordem necessária do passar. Só que, para os gregos, o ser *é* e o tempo *não passa*. Se passar, o ser corre o risco de *não ser*. E, como não seria possível o não-ser vir a ser, então, o tempo próprio do ser é a eternidade, conforme formulou Platão.⁹²

A realidade do movimento está na base de toda tentativa de elucidar a questão metafísica do ser e da essência. O primeiro a tratar explicitamente de questões metafísicas foi Parmênides de Eléia⁹³ (c. 530-460 a.C.) em seu poema *Sobre a natureza*, no qual ele propõe uma abordagem direta sobre o ser.⁹⁴ O ser para Parmênides é eterno, uno, imóvel, finito, imutável, pleno, contínuo, homogêneo e indivisível; e exclui de si tudo o que ele não é: a composição, a mobilidade e a temporalidade.⁹⁵ Parmênides não aceita que o ser pudesse sofrer qualquer alteração ou se submeter à sucessão ou simultaneidade. Zenão de Eléia⁹⁶ (c. 495-490 a.C.), como discípulo desta escola, é o primeiro a assinalar a impossibilidade da inteligência representar o movimento e a mudança.

Estas características de imutabilidade, imobilidade e unidade contrariam o que era percebido pelos sentidos: um mundo de coisas diversas, móveis e mutáveis. Estas idéias não só se contrapunham ao senso-comum, como às doutrinas filosóficas da época (como o pitagorismo). “Pitágoras concebe a extensão como descontínua: constituída por unidades invisíveis e separadas por um ‘intervalo’”. Na cosmogonia pitagórica, este “intervalo” seria resultante da “respiração do universo, que, vivo, inalaria o ar infinito (*pneuma ápeion*) em que estaria imerso”. Para os pitagóricos, os números não são meros símbolos a exprimir o valor das grandezas: “eles são reais, são

⁹² D'AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 30.

⁹³ O eleatismo, segundo a maioria dos historiadores, “teria inaugurado explicitamente tanto a problemática lógica quanto a ontológica: especulações sobre o conhecer e sobre o ser”. [**Pré-socráticos: vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 20. (Coleção *Os Pensadores*)]

⁹⁴ ARÉAS, James Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 131.

⁹⁵ **Pré-socráticos: vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 21. (Coleção *Os Pensadores*)

⁹⁶ Zenão, como representante do eleatismo, respondia a seus adversários através de argumentos que eram verdadeiras *aporias* (caminhos sem saída). Considerado por Aristóteles o inventor da dialética, Zenão sistematizou o método de demonstração “pelo absurdo”, ao extrair conclusões insustentáveis retiradas das premissas dos próprios adversários.

a própria 'alma das coisas', são entidades corpóreas constituídas pelas unidades contíguas".⁹⁷

Platão e Aristóteles rompem com essa tradição ao assumirem os riscos de trazer a seus pensamentos questões relativas às propriedades laterais, adjacentes ou acidentais que possam se misturar ao "ser" proposto por Parmênides.

Desde Aristóteles, temos a compreensão do tempo segundo uma relação de causalidade: o passado antecede o presente e o presente antecede o futuro, que será o novo presente e assim sucessivamente. A ordem do tempo obedece ao antes e ao depois, pois, para Aristóteles, o tempo é o número do movimento.

Na visão aristotélica do universo, ou na imagem aristotélica de mundo, a matéria preenche cada fenda, e o espaço é o limite que separa uma coisa material da outra. Para Aristóteles, o espaço é sempre "cheio", e nele não há lugar para o "nada"; os objetos materiais concretos até podem ter volume e profundidade, mas não acontece o mesmo com o espaço que os envolve. A idéia era a de um universo imóvel decorrente da impossibilidade de existência de um espaço vazio que pudesse ser produzido pelos deslocamentos, por exemplo. Um corpo que se desloca de um lugar a outro, deixa atrás de si um buraco. Um espaço vazio que não seria preenchido por nada. Se não há como conceber o "nada" deixado pelo vazio do corpo que mudou de lugar, é porque a noção de "espaço" não era concebida tal como nós a entendemos hoje.

A coletânea *Metafísica* de Aristóteles indica um horizonte de problemas relativos à "ciência do ente enquanto ente". O objeto deste conhecimento se situa na fronteira dos domínios da física, e se impõe como "pesquisa suplementar aos estudos da realidade física dos seres-em-movimento".⁹⁸ Seu estudo é sobre o movimento como princípio natural de espontaneidade.

A filosofia de Aristóteles parte da realidade física do movimento: "Encontram-se no mundo movimentos de duas espécies: naturais e violentos. Tudo no mundo pertence à ordem do movimento, da *kinesis*. Toda a diversidade dos seres está

⁹⁷ **Pré-socráticos: vida e obra.** São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 18. (Coleção *Os Pensadores*)

⁹⁸ ARÉAS, James Bastos. "Bergson: a metafísica do tempo". In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 132.

portanto sujeita à mobilidade, aberta a modificações, mudanças, alterações, transformações e metamorfoses”.⁹⁹

A física de Aristóteles investiga os seres em movimento, a natureza total, a *physis*, o cosmo circular e eterno. Aristóteles estuda os princípios e as causas do movimento e as noções de lugar, vazio e tempo que a ele são correlatas. Os livros da *Metafísica* pretendem abordar o “ente enquanto ente”, ou seja, visam o que há de mais próprio e estável, o que há de mais interior e fundamental para os seres. Dando seqüência aos livros da *Física*, a *Metafísica* investiga “o que faz com que um ser ao mesmo tempo sempre tenha sido e continue sendo o que ele é, seja o que for que ele seja, independentemente de toda a acidentalidade a que se encontra submetido”.¹⁰⁰

Não há como querer abordar o ser isoladamente como propunha Parmênides. Trata-se de pensar o ser “enquanto efetivamente é”, em sua realidade movente, como pretendia Aristóteles, em sua totalidade. Aristóteles rompeu com Parmênides e com toda a tradição eleática ao afirmar a realidade do movimento e a complexidade dos seres, que além de um núcleo de estabilidade que os mantêm idênticos a si, são também modificados por tudo o que lhes acontece, pelos movimentos que vêm de fora e que os transformam.

Assim, na visão aristotélica, os seres são e estão. São um núcleo estável de permanência, e estão sujeitados ao movimento, às modificações, às mudanças e aos acidentes que os alteram.¹⁰¹ “Aristóteles coloca o tempo [...] como algo que pertence à ordem dos acidentes, ao domínio da acidentalidade. Por conseguinte, o tempo é, ao lado do espaço, da qualidade, da quantidade, da ação da paixão, um dos modos pelos quais o ser é”. Entretanto, para Aristóteles, o tempo não define o que o ser é em sua essência, apenas o define acidentalmente. No desenvolvimento de uma vida, a temporalidade deve ser considerada como uma realidade adjacente ou paralela àquela da essência formal. “A substância material, contudo, encontra-se sujeita ao movimento, está cindida pelo movimento e, portanto, submetida à temporalidade. O

⁹⁹ ARÉAS, James Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 132.

¹⁰⁰ ARÉAS, James Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 133.

¹⁰¹ Tal como o tempo que é dialeticamente duração e passagem.

tempo nela se inscreve à proporção que o movimento lhe é consubstancial, em que o tempo é a medida, o número do movimento”.¹⁰²

A definição aristotélica do tempo é indireta, pois trata-se de um desdobramento da noção de movimento. “Concebido em função do movimento, o tempo é número”.¹⁰³ O tempo é deduzido do movimento, embora ele não seja o movimento: ele está relacionado ao movimento anterior e ao posterior, e é para os seres um atributo, uma característica accidental. O tempo só não vem ocupar o lugar das velhas essências metafísicas, porque, por tradição, a idéia de essência é definida como una, imóvel e eterna, e isso não corresponde inteiramente à idéia de tempo.

Sendo parte essencial da filosofia desde os gregos, a metafísica passa a ser objeto de grande disputa no interior da história da filosofia. “Não seria necessário esperar que Kant (1724-1804) viesse decretar a impossibilidade e a necessidade de seu abandono, ou determinar sua morte. A metafísica não deixou nunca de acabar e de ser ultrapassada, desde o momento mesmo de sua invenção”.¹⁰⁴ Na metafísica antiga, e no pensamento filosófico de modo geral, o grande problema era conseguir representar intelectualmente o movimento e a mudança. Então, a realidade das coisas era buscada acima do tempo, pois o tempo e a mudança geravam contradições ao serem representadas pela inteligência. Sem conseguir resolver estas contradições naquele momento, o pensamento abandonou o movimento pelo imóvel, e a mudança pelo imutável. Assim, a inteligência esculpiu uma realidade acima do tempo, e mergulhou na transcendência e na ilusão do sem-tempo.

O que observamos, no entanto, é que as coisas passam, outras aparecem, algumas coisas que eram não são mais, outras que ainda não eram vieram a ser. E a um tempo “verdadeiro” estaria em oposição um tempo “falso”. Esta dualidade fazia a divisão do tempo em “eternidade” (o tempo verdadeiro) e “tempo falso”. Se a eternidade é imóvel, eterna e imutável - assim como o ser -, então o tempo como “imagem móvel” é a degradação do tempo, ou a degradação da eternidade, o que corresponderia a um “tempo *falso*”. Os gregos não conseguiram simplesmente fazer o

¹⁰² ARÉAS, James Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 135.

¹⁰³ ARÉAS, James Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 135.

¹⁰⁴ ARÉAS, James Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 136.

tempo ingressar na ordem do não-ser, pois senão seria tempo algum. E a ordem das estruturas da causalidade estariam abaladas.

Toda a cultura ocidental tem sido uma cultura do fundamento, da origem, do princípio, que é a cultura das causas, de uma causa que gera um efeito. É a cultura da *arké*. A cultura de que somos herdeiros passou-se entre *eternidade* e *passado*. O presente deixou de ser porque sobre ele adveio o futuro. No entanto, não há origem se tudo se dá de acordo com perspectivas e acasos.¹⁰⁵

D'Amaral propõe apostarmos na diferença, e, para isso, ele fala a partir do *passado* que é a diferença por excelência no momento em que futuro e presente fazem bloco:

Se nós nos mantivermos dentro da compreensão, da pré-compreensão, da aposta de que são a diferença e o sentido, o fazer sentido, o ser provido de sentido que sustentam o ser humano, que suportam aquilo que nós somos no tempo? Talvez então sejamos capazes de compreender que, quando um acaso irrompe, a máxima potência do ser se realizou, porque se realizou aquilo que podia não ser. Ora, se algo pode não ser e é, então a máxima potência do ser está afirmada.¹⁰⁶

Se compreendemos que o tempo é composto também de acaso, daremos um outro sentido àquilo que acontece sem ter sido previsto ou planejado. No lugar de ser evitado, o acaso deveria ser *positivado*, pois é a irrupção do acaso que dá ritmo ao mundo.¹⁰⁷

Percebemos algo como tempo porque há um ritmo, uma ruptura de continuidades. Assim, o tempo é a nossa percepção de que o que é provém de uma origem que nunca cessa, mas que não acontece linearmente como uma reta sem interrupção; ao contrário, essa percepção se dá segundo ritmos, diferenças que ocorrem ao acaso, afirmando a máxima potência do que *pode não ser*. Quando isso acontece, o acaso deixa de ser um mero acidente para tornar-se a máxima instauração do ser que dá ritmo ao real, um ritmo que só somos capazes de perceber justamente

¹⁰⁵ D'AMARAL, Márcio Tavares. "Sobre o tempo". In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 31. ["Uma forma de dizer isso, a mais contundente, é: Deus, a causa de todas as causas, o fundamento de todas as fundações, morreu. E nós ficamos convencidos disso pelo século XX afora".]

¹⁰⁶ D'AMARAL, Márcio Tavares. "Sobre o tempo". In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 31.

¹⁰⁷ "Quando um acaso irrompe, uma diferença se apresenta, e é assim que percebemos o tempo". [D'AMARAL, Márcio Tavares. "Sobre o tempo". In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 31.]

porque sua irrupção acontece quando menos se espera. A esse ritmo chamamos de *tempo*.¹⁰⁸

Concordamos com Luiz Alberto Oliveira, que afirma que deveríamos retomar os deuses gregos da temporalidade: “*Aiôn* (a ‘eterna presença’, a perenidade imóvel que abarca o passado e o futuro), *Kronos* (o deus das sucessões dinásticas, que encarna a ‘consecutividade’ das épocas) e *Kairós* (o deus das encruzilhadas, das bifurcações que se abrem para diferentes futuros, portanto o deus do ‘momento oportuno’ de que se aproveita o artilheiro na área)”.¹⁰⁹ Retomaríamos, assim, os conceitos que ficaram “esquecidos” e que empobreceram nossa idéia de tempo. Talvez nossa época esteja testemunhando o deslocamento do foco da pesquisa sobre a temporalidade, de *Kronos* para *Aiôn* e *Kairós*, nos adverte Oliveira.

Em contraposição à idéia do “sem tempo” dos gregos, vemos o pensamento humano, em determinadas épocas e em determinadas civilizações, cultuarem o tempo a ponto de transformá-lo em elemento central de suas concepções.

1.6. O tempo metrificado

Há uma história popular alemã sobre um homem que, arrebatado pelo amor que sente por sua prometida, desfalece diante dela e morre. A amada, seguindo um costume da época, incinera seu cadáver e destina as cinzas à construção de um relógio de areia que sempre leva consigo, e do qual jamais afasta sua vista, para prestar-lhe homenagem a cada hora com suspiros e lágrimas.¹¹⁰

¹⁰⁸ Portanto, todo o tempo é eternidade, diz Márcio Tavares D’Amaral, mas não será uma eternidade imóvel segundo a identidade, e sim uma eternidade móvel segundo a semelhança. Isto é: o tempo é a simultaneidade de igual e desigual, diferença ao acaso, a máxima potência, a potência de poder não ser que *se realiza*.

¹⁰⁹ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 66.

¹¹⁰ Esta história é contada por Jorge Praga no livro “Biografias del tiempo” (Madrid: Caja España, 1999. Coleção “Aprender a Mirar”, número 5.). O autor toma como ponto de partida a história de Ernst Jünger, “El libro del Reloj de Arena”, Barcelona: Tusquet Ed., 1998, p. 291.

O tema do amor que consome o amante até reduzi-lo a cinzas foi profusamente tratado no cinema e na literatura.¹¹¹ O singular nesta história de Jünger é o destino que é dado à síntese amorosa através do pó residual: transformado em relógio de areia, as cinzas marcarão para sempre o tempo da amada. A morte, em lugar de separar os amantes, tem a pretensão de se transformar no que há de mais pessoal, individual: seu tempo. O transcorrer da vida, o lento gotejo da areia que avança ininterruptamente, será dado pelo corpo do amado. Reduzido a uma função abstrata mas essencial para sua amada, o corpo do amante que agora é pó contará sua vida - marcará sua existência que é sempre existência sobre o tempo - com essa cinza apaixonada que vai incansável de um recipiente ao outro do relógio de areia.

Esta história serve para comentar uma maneira de pensar o indivíduo como sujeito exclusivo de uma biografia, como ser autônomo que caminha sobre uma varinha cujos encaixes medem sua idade. Basta um resvalo para que sua trajetória tenha acabado. Com esta história evocamos o tempo abstrato do indivíduo, ainda que paradoxalmente com a imagem da cinza corporal que desliza pelo relógio de areia. Frente a este dobramento da consciência e deste sentimento interno, se vislumbra um homem pertencente ao cosmos que o engloba e que permanentemente vai lhe mostrando as marcas de sua cadência e sua existência. Em maior ou menor medida, o ser humano sempre se sentiu pertencente a este grande conjunto, no qual a sucessão dos dias e das noites, a mudança e retorno periódico dos planetas e estrelas, o nascimento e a morte dos seres vivos lhe indica um ritmo de mutação que se volta sobre si mesmo.

Este carrossel que nos devolve o sol a cada manhã, e que traz as flores da primavera depois de um rigoroso inverno, nos fazem pensar o tempo mais do que um tempo individual de nascimento e morte, como um tempo global. Desde a civilização grega, pelo menos, contamos com o estudo e reflexão sobre o imutável, o permanente e o fugaz, e talvez a permanente presença do cosmos seja a melhor metáfora para isto. A natureza nos fornece periodicamente signos de mudança e repetição, de final de um dia e recomeço de outro. O relógio se incorpora a este desenvolvimento cíclico, tal como estavam integradas à vida as primeiras medidas usadas para marcar o tempo que passa: as marcas cíclicas dos planetas, as fases da lua, a passagem do sol, as

¹¹¹ Basta recordar o final do filme "Nosferatu", em que o vampiro se deixa consumir pelos primeiros raios de sol que o transformam em pó; ou o soneto de Quevedo: "[...] serão cinzas, mas terão sentido./ Pó serão, mas pó apaixonado."

estações do ano, além de outras marcas visuais ou sonoras que acompanhavam o homem em seu entorno.

Estes marcadores que vivenciamos fora de nós mesmos, extraídos de uma visão reflexiva sobre nosso entorno natural, nos separam do conceito de tempo como algo exclusivamente experimentado nos limites de nosso corpo. Entretanto, nossa percepção do tempo inclui, além do que experimentamos em nosso corpo e dos ciclos que percebemos na natureza, uma elaboração cultural da sociedade na qual estamos inseridos. Integrada e representada pela intersubjetividade da linguagem, tal percepção pode adotar formas muito diversas, conforme cada grupo social.¹¹²

Podemos pensar, por outro lado, no ser que faz o trajeto contrário. Aquele ser que se adensa em direção ao seu interior e em sua trajetória biográfica. Não só os animais vivem o perpétuo presente: o homem abstraído, que se deixa levar amorosamente por uma atividade, ou que se perde agradavelmente num passeio entre as árvores ou na beira de um rio que flui sem cessar, não sente que o tempo passa. Este homem se esquece de tudo e de si mesmo. Mas, de que tempo estamos falando? Não é o do caminhante que é surpreendido diante do crepúsculo, nem o tempo que o homem absorto em uma ocupação gostosa consome até que seu corpo orgânico lhe avisa que já falta luz ou que chegou o cansaço. O tempo que o homem esquece está afastado dos ritmos da natureza e do gosto por tal ou qual atividade. O melhor é pensar, nestes momentos, que nos esquecemos do relógio que marca uma cifra específica. O tempo que conta aqui é o tempo individual, mental, espiritual. O tempo subjetivo.

O homem é o ser que “quebra” seu presente, por reconhecer sua experiência, e por perceber as mudanças não só no exterior, como também no seu interior. Confronta vivências e perspectivas com uma ênfase especial à memória. Este ser que se pensa e que percebe seus limites e sua vulnerabilidade cria o parâmetro sobre o qual ordena suas experiências, reflexões e expectativas: o tempo abstrato, não ligado a percepções naturais, mas ligado à consciência de si mesmo e de seu fluir, e sobre sua contínua aproximação do final que está acima de qualquer outro fato.

¹¹² Jorge Praga comenta estas diferenças sociais citando os estudos de Benjamin Lee Whorf sobre os índios hopi do Arizona. Ao contrário do que habitualmente chamamos de passado, presente e futuro, para este povo do Arizona, o tempo está dividido em “objetivo” e “subjetivo”. O tempo objetivo é o que pode ser percebido pelos sentidos, e o tempo subjetivo é o tempo que chamamos de mental ou espiritual. PRAGA, Jorge. **Biografias del tiempo**. Madrid: Caja España, 1999, p. 20. (Coleção “Aprender a Mirar”, número 5.).

Concordamos com o que diz Jorge Praga sobre este tempo abstrato:

Deste tempo abstrato só importa sua contagem. É número e unidade de medida, e nada mais. E se torna segunda pele do homem que sempre o leva sobre si, e que além disso o percebe nas ruas, ouve suas badaladas e que o governa. Em sua generalidade numérica se converte também em assunto social: trocamos as horas, as classificamos em trabalho ou ócio, as obrigamos a ser de dia na noite, ou iguais no frio e no trópico.¹¹³

Este tempo abstrato foi metrificado com o relógio. As horas, que antes do relógio mecânico eram de durações variáveis (conforme a época do ano e a distância do equador) tornaram-se idênticas, independentes dos períodos de luz ou escuridão. No verão, os dias são longos e as noites são curtas, o contrário do que ocorre no inverno, sendo que esta diferença se acentua quanto maior for a distância que se está do equador. Por isso, na Antiguidade, as horas eram elásticas; tinham uma duração variável, conforme a quantidade de luz durante o dia de cada mês ou de cada estação do ano em curso.

Podemos dizer que a transformação radical do conceito de tempo deveu-se a esta notável invenção: o relógio mecânico. No entanto, até se chegar ao relógio mecânico, um longo percurso de marcação do tempo foi necessário.¹¹⁴

O relógio de sol, a clepsidra e a ampulheta medem o tempo pelo fluxo contínuo da passagem da sombra, da água ou da areia respectivamente. E o que podemos concluir é que, para os povos antigos, o tempo em si não era passível de seccionamento ou fragmentação. Para eles, o tempo tinha apenas um caráter convencional e os ciclos naturais eram a base de unidade de suas atividades.

Com a invenção do relógio mecânico, passamos a usá-lo como técnica que direciona e nos dá a sensação de que conseguimos combater e controlar o passo do tempo, e que, nos dá a impressão de que, num mesmo intervalo, podemos fazer agora muitas coisas que antes, em épocas mais atrasadas não conseguíamos. Acreditamos de que podemos nos locomover mais rápido, visitar mais lugares, viajar virtualmente a

¹¹³ PRAGA, Jorge. **Biografías del tiempo**. Madrid: Caja España, 1999, p. 22. (Coleção "Aprender a Mirar", número 5.).

¹¹⁴ O tempo metrificado fornecido pelos relógios foi fundamental para a quantificação do trabalho humano. O capitalismo moderno teve como seu artefato mais importante o relógio mecânico.

qualquer parte, e manter na memória todas as informações e imagens que estão diante de nós, na tela do computador. Estamos vivendo numa sociedade de calendário cósmico, e sofremos, percebemos e projetamos nossas vidas sobre um tempo abstrato e quantitativo, ligado à história de nossos próprios instrumentos de medida: nossos relógios.

O relógio mecânico transformou um processo contínuo, a queda da areia ou da água e as marcações da passagem da sombra, em um processo descontínuo, repetidamente interrompido e retomado. O “fluir” do tempo foi transformado em um sucessão de segmentos de duração fixa. “Essa ‘discretização’ do tempo – sua transformação em uma sucessão de segmentos – foi a base de sua metrificação, ou seja, da equivalência entre durações e comprimentos de tempo”.¹¹⁵

Estes instrumentos acabaram tendo pouco em comum com aqueles outros que se limitavam a seguir as grandes revoluções do céu. Funcionando fora do âmbito do homem, podemos pensar que um grande relógio (a dar badaladas de hora em hora) colocado numa praça, no meio do bosque ou no alto de uma montanha européia do séc. XV produziria um estranhamento como o causado pela imagem da Estátua da Liberdade pela metade, vista pelo personagem, meio derrubada numa praia de um terreno árido, na seqüência final do filme “O Planeta dos Macacos”.¹¹⁶ O novo relógio pendurado no pescoço, levado no bolso, ou mais tarde no pulso, passa a governar todas as atividades e movimentos de cada um de nós (há algumas gerações), e chega até mesmo a interromper ruidosamente nosso sono.

O tempo passa a ser um produto especificamente humano, como a recordação, o riso, e nos pega e envolve como uma capa, uma inefável substância que não se captura como antes com um instrumento, mas que é criada por ele. O relógio de água, de areia, de fogo, de pesos e rodas não só elabora o tempo como nos entrega sem cessar um tempo como um móvel perpétuo. Nossa vida fica envolvida por este “éter” que mede e ordena os atos e os arranca do cósmos global para isolá-lo nos afazeres do indivíduo. O medidor-geral deste tempo abstrato deixa a natureza cega, surda, muda e silenciosa. Apagada ou velada, esta natureza dá lugar ao mecânico tic-

¹¹⁵ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 43.

¹¹⁶ Sobre este assunto e sobre o filme de Franklin J. Schaffner de 1968 ver também PRAGA, Jorge. **Biografías del tiempo**. Madrid: Caja España, 1999, p. 24. (Coleção “Aprender a Mirar”, número 5).

tic que colocamos no peito ou no pulso, e que dita o andamento de nosso pulsar íntimo.¹¹⁷

A invenção do relógio mecânico foi um dos elementos fundamentais para a revolução científica do Renascimento. A música polifônica, contudo, também foi constitutiva das transformações que se produziram a partir daí. Quando aparece a notação do compasso, há a primeira tentativa de registro do tempo métrico em unidades descontínuas. Esta solução surgiu quando os monges cristãos procuraram combinar as vozes de mais de um leitor nas salmodias, que era o costume de leitura cantada de trechos das Sagradas Escrituras herdado dos hebreus.

Para sincronizar o canto de várias vozes de modo que soassem harmoniosamente foram feitas notações musicais com compassos como um símbolo que denotava as unidades de tempo (ainda que de duração arbitrária) que o maestro podia impor à execução da música.¹¹⁸ “A arte, então, preparou a passagem da antiqüíssima noção do tempo como um fluxo contínuo para a nova noção do tempo, como uma sucessão de unidades descontínuas – que o relógio viria a implementar”.¹¹⁹

A divisão do dia que variava conforme as estações e a época do ano deixou de ser elástica e passou a ser fixada em horas. Estas se tornariam um padrão constante e universal de medida. Os ciclos naturais se submeteram à ordem convencionalizada por um ciclo artificial: quer fosse inverno ou verão, os dias teriam vinte e quatro horas idênticas. O homem se liberta do Sol e depende agora do acionamento rítmico das engrenagens do relógio. Além disso, com o uso do relógio mecânico as horas puderam ser subdivididas em minutos e, depois, os minutos em segundos.

As atividades foram controladas e reguladas minuciosamente. No plano conceitual, o historiador das idéias Alexandre Koyré descreve a revolução do

¹¹⁷ Inspirado nos versos de Nietzsche em “*A gaia ciência*”: “[...].E tudo o que alguma vez me anunciou o tempo,/ Tudo isso é agora mudo, surdo e cego;-/ Silenciosa se volve a natureza/ Ao tic-tac da lei e do relógio.” [Obras completas/ Friedrich Nietzsche. 3 ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983.]

¹¹⁸ A duração de cada nota nestes compassos não importa, desde que haja encadeamento em uma sucessão. Assim, independente do andamento mais rápido ou mais lento, a segunda voz entra, por exemplo, quando a primeira cumpriu quatro compassos; a terceira, quatro compassos depois da segunda, e assim por diante. Nas primeiras partituras, ainda não havia a notação do valor rítmico de cada nota, ou seja, era apenas indicada a altura do som (mais grave ou mais agudo), mas não o tempo de duração (mais curto ou mais longo). Mais tarde, seria implementado o tempo de cada nota com as subdivisões de breve, semi-breve, mínima, colcheias, semi-colcheias, e assim sucessivamente e suas devidas notações gráficas correspondentes.

¹¹⁹ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 44.

Renascimento como uma mudança de cosmovisão, a passagem do mundo fechado do organicismo medieval para o Universo infinito do mecanismo moderno.¹²⁰ Em um plano prático, porém, isso correspondeu à “passagem de um mundo do ‘mais ou menos’ para um universo da precisão”. Além de agente desta transformação do mundo em um universo de precisão, os relógios mecânicos também induziram direta ou indiretamente a elaboração de inúmeros outros aparelhos e instrumentos mecânicos.¹²¹

Inúmeros aperfeiçoamentos foram feitos no relógio mecânico nos séculos seguintes. O pêndulo¹²², a mola em espiral¹²³, a corda, sua miniaturização e portabilidade, o ponteiro de minutos e segundos, tudo isso serviu para que os relógios passassem a exibir uma grande confiabilidade, o que ajudou a “sedimentar a imagem de homogeneidade, universalidade e unicidade que se passou a emprestar ao tempo”. Do mesmo modo, a subdivisão do tempo em unidades menores permitiu uma revolução no estudo do movimento. O que Galileu intuiu, e posteriormente Descartes formalizou, foi a noção do tempo como uma “sucessão linear de unidades de extensão arbitrariamente pequena ou mesmo nula, os instantes”.¹²⁴

Nossa atual idéia de tempo é uma das características do mundo moderno, mas sua importância é proveniente de precedentes culturais. Sabemos que apesar de toda a sofisticação do calendário que utilizamos hoje em dia, ele não é o mais preciso de todas as civilizações. Herança do papa Gregório XIII, o calendário gregoriano foi

¹²⁰ KOYRÉ, Alexandre. **Do mundo fechado ao Universo infinito**. São Paulo: Forense/Edusp, 1979, cap. 4.

¹²¹ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 44-45. [Em 1540, o artífice italiano Juanelo Torriano, desenvolveu um novo tipo de torno capaz de cortar engrenagens com uniformidade. Isso melhorava o ajuste das peças e assegurava o funcionamento mais suave e exato do mecanismo do grande relógio planetário que lhe havia sido encomendado por Carlos V da Espanha. O torno de Torriano também servia para cortar parafusos, usados em várias outras máquinas.]

¹²² No século XVII, Galileu Galilei descobriu que a duração das oscilações de um pêndulo não dependem da amplitude de cada oscilação, mas do comprimento do pêndulo. Conta-se que Galileu teria usado as batidas de seu coração como “cronômetro” para medir as oscilações de um grande candelabro em uma catedral em Pisa, durante a missa. Só tardiamente Galileu aplicou essa descoberta aos relógios mecânicos.

¹²³ Em 1673, o holandês Cristiaan Huygens construiu um relógio de pêndulo aperfeiçoado. Em 1675, ele e o britânico Robert Hooke passaram a disputar a autoria de um outro invento importante: a mola em espiral, que libertaria os relógios da queda de pesos, bastando dar corda para o funcionamento do relógio. Isto permitiria seu funcionamento por grandes períodos e futuramente sua miniaturização para torná-lo portátil.

¹²⁴ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 45.

introduzido em março de 1582, mas “não é tão exato quanto aquele criado, há mais de mil anos, pelos sacerdotes maias da América Central”.¹²⁵

O mitraísmo, que era a religião que mais competiu com o cristianismo nos primeiros séculos da era cristã, derivava da forma herética do zoroastrismo.¹²⁶ Dos muitos aspectos que foram absorvidos pelo cristianismo, também estava a preocupação com o significado do tempo.¹²⁷

No início do século XVII as tradicionais idéias do tempo cíclico começaram a ser pouco a pouco substituídas por outras metáforas temporais relacionadas ao aparecimento do relógio mecânico. Kepler rejeitou o “antigo conceito mágico, quase animista, do Universo e declarou que este se assemelhava a um relógio [...]”.¹²⁸ A invenção do relógio mecânico teve também um papel central “na formulação de um conceito mecanicista da natureza que dominou a filosofia natural de Descartes a Kelvin”.¹²⁹ A geometrização da imagem de uma linha de pontos de tempo foi um passo

¹²⁵ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p.17. [“O ano gregoriano é um tanto longo demais, e o erro chega a três dias em dez mil anos. A duração do ano dos astrônomos maias era pequena demais, mas o erro era de apenas *dois* dias em dez mil anos”.]

¹²⁶ Os maias, obcecados pela idéia de tempo, erigiam monumentos e altares para marcar a passagem do tempo. Whitrow diz que “apesar dessa constante preocupação com os fenômenos temporais e da incrível exatidão de seu calendário, os maias nunca chegaram à idéia de tempo como a jornada de um portador com a sua carga. Seu conceito de tempo era mágico e politeísta”.¹²⁶ Os maias acabaram dedicando mais atenção ao passado do que ao futuro, pois consideravam que a história se repetia em ciclos de 260 anos. Assim, os eventos passados, presentes e futuros se misturavam, já que faziam parte da mesma “carga divina do ciclo de 260 anos”. WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 17. [“A carga de cada Deus era o presságio para o intervalo de tempo em questão. Num ano a carga podia ser a seca, no outro, a boa colheita.”]

¹²⁷ Para os membros do mitraísmo, o tempo (Zurvan) “era a fonte de todas as coisas e pai dos espíritos gêmeos do bem e do mal, Ohrmazd e Ahriman, básicos do dualismo original do início do zoroastrismo”. Eles faziam uma distinção entre o tempo infinito (*Zurvan akarana*) e o tempo finito (“Tempo do Longo Domínio”), tendo este último a duração de 12 mil anos, o período de luta entre os espíritos do bem e do mal. O tempo finito era concebido como movimento dentro de um círculo, embora este movimento circular não fosse eterno. “A teoria iraniana do tempo, portanto, tinha pouca ou nenhuma afinidade com as especulações *Aiôn* (a eternidade repetindo-se perpetuamente) do mundo helênico ou as recorrentes *Kalpas* (ciclos sucessivos) dos hindus”. Num processo que nunca é renovado, o tempo começa a existir a partir de um tempo finito, “move-se em círculo até voltar ao seu início e depois funde-se no tempo infinito - isto é, ausência de tempo”. WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 24.

¹²⁸ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 28. [Mais tarde, esta mesma analogia seria usada por Robert Boyle e outros.]

¹²⁹ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 28. [Lewis Mumford dizia que o relógio mecânico “dissociava o tempo dos acontecimentos humanos e ajudava a desenvolver a crença de um mundo independente da ciência”.]

fundamental na elaboração da física newtoniana e, por conseqüência, de toda a ciência moderna.¹³⁰

O conceito de uma sucessão de durações unitárias, mensuráveis e independentes parece natural a nós que estamos tão habituados ao tempo metrificado fornecido pelos relógios. Este tempo métrico está de tal forma incrustado em nossas mentalidades, que é surpreendente dar-nos conta de que seja mera invenção a que nos habituamos. Foi uma noção revolucionária em sua origem, refinada em seus avanços técnicos e sofisticada conceitualmente. Tornou-se uma das pedras angulares da recente civilização ocidental, pois sem o tempo metrificado, a ciência, a tecnologia e a indústria poderiam nunca ter existido: “[...] de tanto generalizar-se, o tempo acabou por adquirir a ‘invisibilidade’ do que é absolutamente comum”.¹³¹

Se os homens pré-históricos usavam a estética para “conseguir a graça dos deuses”, atualmente, para que possamos alcançar os “favores divinos” devemos planejar o futuro.¹³² O futuro não depende mais do capricho dos deuses, mas “do modo pelo qual nós o prevemos e o preparamos cientificamente”.¹³³

1.7. A geometrização do Tempo

Há períodos em que determinadas “constelações de idéias” fundamentam aquilo que chamamos de “imagens de mundo”. Do ponto de vista histórico, estas

¹³⁰ “Desde a ruptura renascentista tornou-se costume nomear de revolução copernicana os grandes abalos sofridos pela civilização ocidental”. Para Koyré, o termo mais apropriado seria revolução galileana, tendo em vista a contribuição decisiva de Galileu Galilei para a concepção do sistema heliocêntrico. [OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p.46.]

¹³¹ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 49.

¹³² DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 29. O homem pré-histórico aprendeu a planejar seu futuro após a descoberta da semente, seis mil anos antes de Cristo. A caça implica em perseguir animais perigosos e muitas vezes rebeldes, enquanto que a atividade de pastor permite dominar os animais desde seu nascimento. Com a agricultura e a pecuária os alimentos podem ser produzidos dentro de um prazo previsível, diferido no tempo. Remontam também desta época os restos de algumas garrafas fabricadas para conservar, trocar ou vender alimentos. O ser humano a partir daí planeja seu futuro e expande a produção. Nasce o sistema econômico e de vida que dura até hoje.

¹³³ Mais adiante, neste texto, falaremos dos procedimentos não-tóxicos da gravura em metal como uma forma de planejarmos o futuro sustentável da gravura. Por trabalharmos, no atelier de gravura, com materiais extremamente poluentes e agressivos (à nossa saúde e ao meio ambiente) devemos repensar o modo como estamos procedendo e buscar formas alternativas de dar seqüência ao trabalho gráfico.

imagens foram geradas pelas tradições étnicas locais de cada povo ou pelas tradições religiosas. No Ocidente, uma outra prática veio somar-se a essas, na função de elaborar as bases da experiência de mundo: a ciência. Foi a partir da revolução científica do Renascimento que as ciências naturais passaram a contribuir para a formulação de categorias pelas quais a cultura ocidental compreende a realidade e atua sobre ela.

Contudo, os saberes científicos são enunciados provisórios, sujeitos à superação e à renovação. Pronunciam apenas verdades transitórias e inacabadas. Longe de ser uma deficiência, essa perpétua readaptação é que assegura à ciência sua extraordinária capacidade de descrever e transformar a natureza. Este caráter lhe confere o papel de co-geradora das imagens de mundo com que operamos e somos continuamente convidados a “reassentar em novas bases nosso entendimento sobre os estados de coisas e sobretudo nossos sistemas de valores”.¹³⁴

Para os escolásticos, como bons cultores do aristotelismo, o tempo era um atributo do movimento, como sintoma de uma transformação em curso. Galileu se defrontou com a transição de duas eras do pensamento. Seguindo uma orientação platônica, ele empreendeu a elaboração de regras matemáticas para o próprio movimento, e não para as coisas que estão em movimento. No dia em que Galileu tornou o movimento independente ao estudá-lo em sua autonomia, a ciência moderna erigiu a mobilidade em realidade independente.¹³⁵ Galileu correlacionou grandezas como velocidade, distância percorrida e duração para a caracterização de cada evento, e, com isso, operou uma transformação fundamental: o tempo se exteriorizou. O tempo deixou de ser sintoma ou efeito do movimento para tornar-se uma referência externa, autônoma e independente dos fenômenos. Assim, o tempo libertara-se do movimento.

Talvez este tenha sido o feito mais extraordinário de Galileu Galilei: promover a liberação do tempo. O tempo adquiriu externalidade com Galileu, mas foi Descartes quem lhe conferiu um outro atributo valioso: a densidade. Depois que o tempo foi fragmentado em frações sucessivas, a questão era como encaixar as “bordas” dos

¹³⁴ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 33.

¹³⁵ Fazendo rolar uma bola sobre um plano inclinado, Galileu tomou a firme resolução de “estudar este movimento de alto a baixo por si mesmo, em si mesmo, em vez de procurar seu princípio nos conceitos de *alto* e *baixo*, duas imobilidades pelas quais Aristóteles acreditava explicar suficientemente a mobilidade”. [BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 40. (Coleção *Os Pensadores*)]

períodos consecutivos destes fragmentos. E fazemos nossas também as perguntas de Oliveira: “como compatibilizar a continuidade suave do deslocamento de um corpo com a duração descontínua e segmentada? [...] O que se passaria nas extremidades de cada segmento unitário, e, pior ainda, entre eles?”¹³⁶

Descartes propôs, então, que estes obstáculos fossem superados aplicando a noção de limites infinitesimais às unidades de tempo. Com isso, as unidades de tempo seriam contraídas até a aniquilação, e se chegaria assim à extensão nula: o ponto.¹³⁷ Descartes completou deste modo a vasta operação de geometrização do tempo. “Identificado a uma linha de pontos, o tempo tornava-se denso - entre duas durações inextensas ou instantes sempre há um outro instante -, e portanto contínuo”.¹³⁸

A ideologia cíclica do tempo do século XVII, passou a dar lugar ao novo conceito de progresso linear do tempo. Apesar disso, vemos ainda a confirmação da visão cíclica de Newton, numa carta enviada a Henry Oldenburg, secretário da Sociedade Real, em dezembro de 1675: “Pois a natureza vive em perpétuo trabalho circulatório, extraindo fluidos de sólidos, coisas fixas de voláteis e voláteis de fixas, coisas tênues de grosseiras e grosseiras de tênues [...]. Quanto à Terra, talvez o Sol possa beber copiosamente esse Espírito para se manter brilhando, e não deixar os Planetas se afastarem dele”.¹³⁹

Ao longo do século XVIII os cientistas “começaram a descartar a cronologia da natureza baseada na Bíblia”. Entretanto, mesmo com o aumento da importância da idéia de progresso histórico, os conceitos cíclicos ainda persistiam. A visão linear do tempo como um progresso contínuo (sem repetição cíclica) prevaleceu, no final, pela influência dos evolucionistas do século XIX.¹⁴⁰

¹³⁶ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 46.

¹³⁷ O ponto como maior *contração* da unidade de tempo.

¹³⁸ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 46-47.

¹³⁹ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, 29. [Em 1602 Francis Bacon publica um trabalho com o significativo título, que em latim era “O nascimento masculino do tempo”, enfatizando o conceito linear do tempo.]

¹⁴⁰ Em 1721, Montesquieu escreveu em *Cartas persas*: “Será possível que aqueles que compreendem a natureza e têm uma idéia razoável de Deus acreditem que a matéria e as coisas criadas têm apenas seis mil anos?” Em meados do século XVIII, Diderot pensou em “milhões de anos”, e Kant sugeriu que o “Universo deveria ter centenas de milhões de anos”. [WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 31.]

Então, a partir da ênfase no conceito de um tempo linear¹⁴¹, sucessivo e “instantaneizado”, Newton promoveu o tempo a um patamar ainda mais abstrato ao afirmar que o tempo da Mecânica é universal, uniforme e absoluto.¹⁴² Isto significava dizer que “todas as regiões do espaço seriam englobadas pelo mesmo instante, os instantes se sucederiam na mesma cadência [...] e quaisquer observadores deveriam concordar quanto à duração que separa dois eventos dados”.¹⁴³

A concepção mecanicista do mundo natural foi decorrente da idéia de que o Universo seria comparável a uma grande máquina, cujo funcionamento é rigorosamente determinado, e por conseguinte antecipável, em virtude da concatenação exata de suas peças, tal como um relógio. Implícita nesta, está a idéia de determinismo¹⁴⁴, tão cara ao século XIX.

A abordagem newtoniana ou clássica, entretanto, tornou-se inadequada para os fenômenos que ocorrem em escala inumanas, estranhas à nossa percepção costumeira dos fatos. As propriedades dos componentes microscópicos da matéria (moléculas, átomos, partículas) ou a estrutura do Universo (galáxias, grupos, aglomerados) formam novos domínios de investigação de uma série de experimentos decisivos que demonstram, desde o início do século XX, que a natureza se comporta de distintos modos, conforme a escala do fenômeno investigado. O mundo natural deixa de ser unânime e uma série de novos problemas surgem a partir desta constatação. “A Revolução Científica contemporânea – para usar a bem conhecida denominação de Thomas Kuhn – motivou toda uma nova compreensão acerca da

¹⁴¹ Conforme Whitrow, o conceito de avanço linear foi defendido por Leibniz, Barrow e Locke, entre outros. No séc. XVIII, “a nova visão avançada do tempo inspirou os filósofos do Iluminismo, que abandonaram a cronologia bíblica, a qual excluía automaticamente a possibilidade de lentos progressos de transformação em imensos períodos de tempo”. [WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 30.]

¹⁴² Newton usou a teoria da gravitação para explicar como os planetas e satélites se mantêm em órbita, mas não como foram originados. “O primeiro a aplicar as idéias de Newton aos problemas de cosmogonia foi Immanuel Kant, em sua *História universal e teoria dos céus*, publicada em 1755.” Kant admitiu, como vários outros a partir de então, “que nós vivemos em um universo evolucionário ou em desenvolvimento, no sentido de que o passado é essencialmente mais simples que o presente”. [WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 30.]

¹⁴³ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 47. [Para Newton, o tempo não se distende nem se condensa, não “acelera” nem “freia”.]

¹⁴⁴ Se conhecemos a posição da Lua hoje, poderemos prever sua posição daqui a um mês, ou rever a posição que ela ocupava no mês passado, aplicando-se as leis da mecânica clássica.

realidade física básica e acarretou a construção, atualmente em curso, de uma Imagem de Mundo renovada, profundamente original”.¹⁴⁵

Essa situação de incessante ruptura e de descontinuidade a que estamos submetidos, compõe a crise da Pós-modernidade. Tal ruptura não é indolor, e talvez o elemento que tenha contribuído drasticamente para seu abalo mais profundo tenha sido a noção de tempo. Houve um deslocamento da imagem de tempo como costumeiramente o apreendíamos, produzido pelas inovações científicas que surgiram desde o início do século XX: “Fundados em nosso senso comum, acreditamos conhecer os atributos essenciais do tempo: fluxo irrefreável que transporta os seres do mundo do passado para o futuro; deslizante base única que o real habita; linha infinita de instantes”.¹⁴⁶

Conforme Luiz Alberto Oliveira, não há dúvida de que temos uma imagem do tempo bem definida no Ocidente. No entanto, ele adverte que, apesar disso, a ciência contemporânea exibe diversas noções denotadas pelo mesmo termo “tempo”, o que poderia indicar uma incompletude na nossa apreensão deste conceito tão básico. Para a ciência de hoje, essa imagem pode ser objetiva, mas não é funcional. Ela não corresponde a nenhum atributo básico da realidade natural. Distinguir passado, presente e futuro é mera ilusão. Para os físicos, essa afirmação de Einstein resume a postura de muitos cientistas.

As conseqüências desse conjunto de inovações sobre o panorama epistemológico da atualidade estão associadas à introdução de um novo tipo de objeto do conhecimento: o objeto complexo. Com ele, se constituirá uma nova noção de sujeito do conhecimento.

A microfísica quântica delineia uma matéria dessubstancializada. O observador se torna um participante, por configurar-se uma realidade elementar incerta. Não há mais a distinção entre “corpúsculo e onda, entre corpo localizado e padrão extenso”. Na macrofísica relativística, constatamos que habitamos e somos parte de um todo dinâmico, inacabado, de uma totalidade aberta.¹⁴⁷ Os estudos na escala mesofísica, a

¹⁴⁵ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 51.

¹⁴⁶ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 34.

¹⁴⁷ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 52.

que experimentamos diretamente pelos sentidos, nos fazem abdicar da pretensão mecanicista de controle absoluto, ou de previsibilidade sem limites, pois, mesmo nesta escala, vemos estados marcados pela imprevisibilidade, nos sistemas não-lineares, apesar das sofisticadas hierarquias de organização que engendram.

Num novo jogo da natureza, o objeto complexo parece introduzir uma outra relação entre duas noções tradicionalmente excludentes: ordem e desordem.¹⁴⁸ Não há mais uma contradição, mas complementaridade entre estes dois termos. De tal modo que a imagem típica que hoje podemos traçar do objeto complexo é a de um labirinto.¹⁴⁹ As formas tornam-se cambiantes no âmbito da totalidade complexa. Não há um repertório limitado de tipos de existência, “há campos de individuação em que a vida pode acrescentar novos modos de existir àqueles de que já dispõe. Da mesma forma, o tempo deixa de ser uma flecha única global e se torna, ele mesmo, um labirinto, uma trama, um tecido de nodos singulares”.¹⁵⁰

A imagem totalitária do tempo cronal fragmenta-se num mosaico de figuras de tempo díspares. Múltiplos tipos de “tempo” compostos de temporalidades heterogêneas. Cada modo de organização, seja no nível dos paradigmas quânticos, relativísticos ou não-lineares, se exprime por um modo de temporalidade.

Não há univocidade no termo “tempo”, pois são diferentes as noções invocadas em cada hierarquia de temporalidade. Conforme Oliveira, o *tempo da cultura* é contínuo, unidimensional, universal, métrico, orientado, cujo momento preferencial é o presente e pressupõe linguagem, memória e expectativa. Já o *tempo da biologia* é sem linguagem e sem mobilidade do agora. É um tempo com presente e distinção entre o passado, presente e futuro, mas sem o fluxo do “agora”. O *tempo termodinâmico* - primeira noção “física” de tempo - é sem presente, orientado e irreversível. O *tempo newtoniano* é sem orientação, cujas leis da mecânica podem ser reversíveis, e onde há medida de intervalo entre os eventos. O *tempo da relatividade espacial* unifica tempo-espço, abole a simultaneidade e a unicidade. O *tempo cosmológico* é determinado dinamicamente pela teoria, nele não há externalidade. O *tempo próprio da relatividade geral* é sem globalidade espacial. O *tempo paramétrico*

¹⁴⁸ O conceito de ordem partia do pensamento de um estoque primordial de organização dotado por algum deus para que o mundo viesse a ser. A desordem seria o desvio, a perversão, a degradação ou ruína da ordem.

¹⁴⁹ [Lembremos aqui, mais uma vez, o labirinto de Borges.]

¹⁵⁰ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 52-53.

da relatividade geral é sem metricidade. O *não-tempo* é a impossibilidade de separação temporal entre os eventos, como no “tempo” da cosmologia quântica.

Essa abordagem em diferentes campos nos permite observar que a sensação de fluxo do tempo é exclusiva a nós, sujeitos sociais que somos. Para os sistemas biológicos, permanece a distinção tradicional entre passado, presente e futuro, mas o presente tem a única função de conectar o passado e o futuro do ser vivo. “[...] neste sentido, o presente biológico pode ser modelado por uma das grandes invenções da natureza, a membrana”.¹⁵¹

A membrana serve para separar o interior do exterior do ser vivo. Mas a vida é o desequilíbrio entre suas matérias organizadas e o meio, assim, a membrana serve também para relacionar, para pôr em contato, criando simultaneamente o dentro e o fora. A membrana possibilita a passagem do dentro do ser vivo, que é seu passado, com o fora que o circunda e lhe fornece um contexto, ou seja, com seu futuro.

“A membrana, portanto, opera sobre as dimensões do tempo. É um operador temporal, um presente em que se enraízam, se encontram e se desdobram o passado e o futuro. [...] A membrana permite assim que o futuro do ser vivo – as vicissitudes experimentadas por ele em seus encontros pelo ambiente afora – atue sobre seu passado, sobre aquilo que define o que ele é”.¹⁵²

O ser vivo é matéria que se repete e se diferencia pelo modo como se temporaliza, ou seja, pela interpenetração do passado e do futuro no presente.

A nossa época tem como um dos principais atributos distintivos com respeito a outros períodos históricos a manipulação instantânea de grandes quantidades de informação. A aceleração¹⁵³ permitiu esta manipulação maciça de informação, mais do que qualquer outra coisa. A intensificação dos ritmos culturais, individuais e mesmo orgânicos consiste, antes de mais nada, numa operação temporal. Então, necessitamos encontrar outros modos de encarar as linhas de tempo que se delineiam pela complexificação técnica.

¹⁵¹ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 54.

¹⁵² OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 55.

¹⁵³ Aceleração dos meios de comunicação, de informações, de produção de mercadorias...

1.8. O tempo simbólico

Vemos a arte antecipar-se à ciência em muitos momentos cruciais da história do pensamento.¹⁵⁴ A revolução científica do Renascimento teve como prelúdio a construção das magníficas catedrais góticas na Europa dos séculos XII e XIII. Elas incorporavam inúmeras inovações técnicas e artísticas, e dentre elas a mudança da cor nos tetos das abóbadas, de dourado para azul, talvez tenha sido importante para a transformação da ordem cósmica global.

O céu celestial era o céu que importava na tradição medieval cristã. Era o céu de um domínio etéreo e invisível, onde habitavam as entidades angelicais e as almas bem-aventuradas. A arte medieval separava o céu das estrelas fixas do Céu celestial. Era o domínio do simbólico sobre o concreto. A representação deste “fundo dourado” carregava em si também a idéia de “eternidade infinita”.

A revalorização dos fenômenos naturais e do conhecimento empírico só foi readquirido após o contato dos europeus com a civilização árabe-mourisca durante as Cruzadas. Graças a este contato, o continente europeu retomou a posse de sua herança greco-romana, e lentamente novas e antigas idéias insinuaram-se no espírito dos artesãos. A naturalização do céu manifestou-se pela cor do teto das catedrais góticas, migrando da cor dourada da glória sobrenatural para a amplidão pacificadora do azul.¹⁵⁵

Nicolau de Cusa, Tommaso di Campanella e principalmente Giordano Bruno ousaram fazer coincidir o céu simbólico com o céu observável. As fronteiras entre o natural e o sobrenatural se tornaram fluídas. Os anjos passaram a morar entre as estrelas, e a luzes cintilantes da noite passaram a fazer parte de um horizonte sensível e espiritual. “Assim como Copérnico, Kepler e Galileu nos legaram uma nova Imagem do espaço, ao descentrar o cosmo, também o conceito de tempo iria sofrer uma transformação radical ao cabo do Renascimento”.¹⁵⁶

¹⁵⁴ De todas as formas de expressão humana, a estética é, mais do que qualquer outra, responsável pela nossa felicidade. [DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 27.]

¹⁵⁵ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 39-40.

¹⁵⁶ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 40.

Uma outra consequência cultural importante do final da Idade Média e na Renascença foi o efeito da mudança desta nova atitude do homem em relação ao tempo, que se refletiu nas artes plásticas: a pintura *a secco* substituiu a pintura *a fresco*. A "arte gloriosa do verdadeiro afresco" morreu quando sua prática tornou-se incompatível com a nova atitude do homem em relação ao tempo. Esta transformação foi determinada pelo longo tempo que era necessário para o aprendizado dos alunos até que se tornassem hábeis na técnica do *a fresco*. O desejo de aumentar a velocidade era estimulado por pressões sociais que levavam o artesão a não demorar-se em executar sua obra, para poder concluir todas as encomendas recebidas.¹⁵⁷

Com o privilégio que foi dado ao olho (a partir do séc. XIV) nos modos de representação do espaço, uma outra mudança cultural aconteceu. A perspectiva foi inventada, e não só serviu de catalisador para o surgimento da ciência moderna, como condiciona até hoje nossa visão de espaço. Este privilégio correspondeu a uma modificação nas escolhas culturais, e o etéreo reino cristão do espiritual passou a dar lugar à representação do mundo físico tridimensional, concreto: o reino da natureza e do corpo.

Este é um momento de passagem: mostra que uma preocupação inicialmente etérea e espiritual, se transformou em uma nova visão de um mundo físico concreto do corpo, de imagens de aparência sólida, da busca de uma visão científica, de uma nova espacialidade ou de uma nova representação do espaço físico, tridimensional, naturalista. Neste sentido, as pinturas de Giotto refletiram "uma modificação profunda na cultura ocidental, à medida que a atenção cristã se desviava cada vez mais de uma esfera 'transcendente' de Deus e da alma, rumo à esfera material do homem e da matéria".¹⁵⁸

Há aqui um deslocamento do "olho interior" da alma (o imaterial do gótico) para o "olho físico" do corpo (a perspectiva renascentista). Os artistas começaram a olhar para fora, em vez de olhar para dentro. Mais adiante, veremos que o que Bergson nos propõe é que olhemos outra vez para "dentro", quando nos fala por exemplo de "duração". Ele nos pede que deixemos de prestar atenção exclusiva aos

¹⁵⁷ A exceção desta corrente é a pintura do *Juízo Final* por Michelangelo na Capela Sistina. Originalmente deveria ter sido pintado a óleo (*a secco*), mas Michelangelo o executou *a fresco*, objetando que a pintura a óleo "só servia para mulheres e gente relaxada". [WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 26.]

¹⁵⁸ WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 64.

dados externos que nos chegam da "realidade" e passemos novamente a privilegiar os dados internos que nos chegam da consciência. A diferença aqui é que, em vez de considerar o olhar interior da "alma", do espiritual ou imaterial etéreo, Bergson nos convida a perceber o mundo com um olhar interno imanente, não mais um olhar transcendente.

Por outro lado, Bergson também nos alerta que a exclusividade no pensamento lógico (racional) é insuficiente para representar a verdadeira natureza da vida. As regras da perspectiva linear (séc. XV) deram a fórmula para a representação de um espaço "homogêneo" (palavra também usada por Bergson para se referir ao espaço exterior), em que temos a ilusão de um espaço de "integridade espacial".

Nas imagens feitas a partir da formalização da perspectiva (a visão geométrica do espaço), todos os objetos parecem ocupar um espaço tridimensional homogêneo, contínuo. Essa concepção de uma figuração geométrica reeducou a mente ocidental para ver o espaço de uma nova maneira. "É precisamente *essa* concepção do espaço que se tornaria, no século XVII, o fundamento da moderna visão científica do mundo".¹⁵⁹

Vale à pena também rever o que Bergson comenta sobre o espaço pensado por Aristóteles, em que só importam os conceitos de "alto" e "baixo", e de "lugar próprio", em contraposição às idéias de Galileu: "Sabe-se qual a física que daí saiu, e como, por ter acreditado na possibilidade de uma ciência una e definitiva, abarcando a totalidade do real e coincidindo com o absoluto, os antigos se agarraram, de fato, a uma tradução mais ou menos grosseira do físico em vital".¹⁶⁰

Bergson enfatiza que toda a percepção já é passado. Nós só percebemos o passado. O presente puro é o inapreensível que "rói" o futuro. Quando falei da não-linearidade do tempo, do "todo temporal" que inclui o momento passado, o presente e o futuro, ou das intensidades do tempo em vez do tempo espacializado, me referia ao que Bergson propõe sobre o modo como podemos restaurar uma outra relação com as coisas.

¹⁵⁹ WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, 71.

¹⁶⁰ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 206-207.

Olhar para o céu e ver estrelas é olhar para o passado. Talvez aquelas estrelas nem estejam mais lá onde nós as vemos neste momento. Em função da distância em que se encontram, demora mais tempo até que a luz de cada uma delas chegue até nós do que a velocidade que se movem ou mesmo "morrem". Então, não há como querer ver o presente ou o futuro ao contemplar um céu estrelado, porque o que lá vemos já é passado.

1.9. A experiência subjetiva do tempo

Talvez a mais profunda alteração que sofremos esteja na experiência subjetiva do tempo. Para Kant, o espaço seria a forma de nossa "experiência exterior", enquanto que o tempo corresponderia à nossa "experiência interior".¹⁶¹ Entretanto, conforme Cassirer, para tratarmos do problema da vida orgânica, é necessário livrar-nos do que Whitehead chamou de preconceito da "localização simples": o organismo nunca está localizado em um único instante, já que o passado, o presente e o futuro formam um todo que não pode ser dividido em seus elementos individuais. "Não podemos descrever o estado momentâneo de um organismo sem levar em consideração a sua história e sem referi-lo a um estado futuro para o qual este estado é apenas um ponto de passagem".¹⁶²

O *presente* seria, portanto, um *ponto de passagem* entre o passado e o futuro. E a memória não só teria um papel preponderante na conservação de traços de experiências anteriores, como também seus vestígios influenciariam nossas reações futuras. O presente poderia ser esta "ponte" a ligar o que já passou com o que está por vir. Porém, a memória implica um processo de reconhecimento e identificação, no qual não basta a mera presença ou a repetição das impressões anteriores. Tais impressões devem ser ordenadas, localizadas, e referidas a diferentes pontos do tempo. Esta localização depende da concepção do tempo como um esquema geral, como uma *ordem serial*, que compreende os eventos individuais. Assim, a "percepção

¹⁶¹ Kant, apud CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 85.

¹⁶² CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, 86.

do tempo implica necessariamente o conceito de tal ordem serial correspondente àquele outro esquema que chamamos de espaço".¹⁶³

Em seu artigo "Tempo real", Gary Stix¹⁶⁴ observa que a quantidade de eventos que ocorrem em determinado intervalo de tempo aumenta sem parar. Não há mais aquela idéia de que "o tempo é um *continuum* onde um evento sucede outro, do passado ao futuro", pois a era tecnológica e o tempo da Internet eliminaram as distâncias espaciais a serem percorridas, deixando os internautas verem, simultaneamente, uma página da Web ser atualizada no mesmo instante, em qualquer lugar do mundo. Sincronia e simultaneidade do tempo pela eliminação de distâncias do espaço.

Se o tempo triunfou sobre o espaço, e se a instantaneidade das informações acessadas pela Internet diminuiu o tempo de espera em comparação às entregas dos correios tradicionais, a Swatch, esta fábrica de relógios suíços, por sua vez, implantou uma nova contagem de tempo para a Internet que aboliu as fronteiras e eliminou os fusos horários. Com a divisão do dia em mil partes, os ".tiques", a Swatch criou uma contagem de tempo que é a mesma em qualquer lugar do planeta, cujo meridiano de referência fica em Biel, na Suíça, sede da empresa.¹⁶⁵ Não se sabe ainda se esta "cronometragem" do tempo será mesmo adotada. Mas, independente do relógio que usamos, sentimos o fluxo do tempo.

Marcas deixadas pelo tempo, pela passagem do tempo. Transformações que sofre a paisagem. Vemos, no corpo, no nosso corpo, as rugas de expressão, as linhas na pele, estes sinais gráficos gravados na carne pela ação do tempo.

Por outro lado, nossa mentalidade contemporânea, através de um processo ilusório de eternizar a juventude do corpo, é levada a mudar ou a remover tais sinais, como se fosse possível "voltar no tempo". Reconfiguramos os contornos da superfície da pele por cirurgia, ao transfigurar ou criar uma nova linha para os "vestígios" ou marcas que o tempo deixou. Remove-se algo ou cria-se um novo "desenho", um novo perfil, uma nova curva. Sem esquecer que este é um movimento sempre no contra-fluxo do tempo; procuramos retroceder, ou apagar o tempo. Redesenhamos uma forma desejada, aquela a que não temos mais acesso.

¹⁶³ CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, 87.

¹⁶⁴ STIX, Gary. "Tempo real". In: **Scientific American Brasil**. São Paulo, ano 1, n. 5, p.50-53, out. 2002.

¹⁶⁵ STIX, Gary. "Tempo real". In: **Scientific American Brasil**. São Paulo, ano 1, n. 5, p.50-53, out. 2002.

E, então, me pergunto *onde* está o tempo, ou qual é este *espaço* ocupado pelo tempo, nos "desenhos", nas marcas, nos rastros e vestígios deixados pelo tempo, mas também me pergunto sobre a *consciência* que temos destas marcas. Será que o tempo não está apenas na nossa *mente*? Seria esse o *espaço* ocupado pelo tempo?

Os desenhos marcados pelo tempo podem servir de referências concretas para percebermos o invisível e inapreensível do tempo. As linhas vincadas na pele, formadas com o passar dos anos, ou as sombras que o sol produz na paisagem ao longo de um dia, ou mesmo as estrelas que brilham no céu anunciando a noite, são os dados da realidade que anunciam o que dura, o que permanece e o que muda.

Estamos imersos num emaranhado de imagens, na presença de imagens, que agem e reagem umas sobre as outras, mas entre elas há uma que prevalece: o corpo. A única coisa que há de "presente" é o nosso próprio corpo. Nosso corpo é a parte invariavelmente renascente, que está presente e que acaba a todo momento de passar.

Nos produzimos e nos projetamos num futuro enquanto promessa de algo a ser construído, num horizonte temporal. Larrosa comenta o "horizonte temporal" que pode abrir-se à nossa frente no momento preciso desta tomada de consciência que engendra o presente, e que inclui o passado e o futuro. Como ele bem adverte, este não é qualquer momento, mas é o instante em que se abre o "horizonte do tempo", que contém todo o caminho: "[...] o presente da consciência é um momento significativo no tempo de nossas vidas, um momento no qual se abre a nós um horizonte temporal significativo [...] E não qualquer momento. Senão um momento do caminho, isto é, um momento que contém todo o caminho, o que deixamos atrás e o que está por chegar".¹⁶⁶

Há grande indeterminação nesta realidade vivida no presente, que inclui a recordação de fatos passados e uma certa expectativa em relação ao futuro. No entanto, alguns argumentos físicos e filosóficos nos dizem o contrário: a passagem do tempo é provavelmente uma ilusão.

¹⁶⁶ LARROSA, Jorge. **La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación**. Barcelona: Editorial Laertes, 1996, p. 46. "[...] el presente de la consciencia es un momento significativo en el tiempo de nuestras vidas, un momento en el que se abre para nosotros un horizonte temporal significativo [...] Y no cualquier momento. Sino un momento del camino, esto es, un momento que contiene todo el camino, lo que hemos dejado atrás y lo que esta por llegar". (tradução nossa)

Segundo Gleiser¹⁶⁷, os tempos e os espaços são os “lugares” de todas as coisas: o tempo, em relação à ordem de sucessão; o espaço, quanto à ordem de situação. No entanto, paralelo a esta visão espacializada do tempo, podemos pensar também na temporalidade do tempo. Tentando perceber uma segunda via de acesso, que envolve sobretudo uma viagem interior, vemos nos comentários de Comte-Sponville uma outra idéia de tempo:

A temporalidade não é o tempo tal como ele é, ou seja, tal como passa; é o tempo tal como dele nos lembramos ou como o imaginamos, é o tempo tal como o percebemos e o negamos (já que retemos o que não existe mais, já que nos projetamos em direção ao que ainda não existe), é o ‘tempo da consciência’, se quiserem, mas da consciência vivida ou espontânea (não filosófica), é o tempo que cremos ilusoriamente composto sobretudo do passado e de futuro, quando, ao contrário, ele não pára de excluí-los em benefício exclusivo do que é, do que ele é: o irresistível e irreversível aparecimento-desaparecimento da sua presença.¹⁶⁸

Comte-Sponville fala da percepção que temos do tempo, relacionando-a com este “tempo da consciência”, um tempo subjetivo e espontâneo em que projetamos ou retemos aquilo que percebemos ou negamos. Ele tira o foco do tempo em si, para ressitua-lo dentro de nossa mente. Entretanto, Comte-Sponville enfatiza que o tempo exclui o que para nós parece ser o mais importante: a presença do tempo é, paradoxalmente, seu irreversível “aparecimento-desaparecimento”.

Por sentirmos o tempo psicologicamente, as definições da física parecem áridas e inadequadas. Para os físicos, o tempo não flui, ele simplesmente é, mesmo quando consideramos o tempo como aquilo que os relógios medem. Para os matemáticos, o tempo é um espaço unidimensional, contínuo. “O fato de o tempo poder ser tratado como uma quarta dimensão não significa que ele seja idêntico às três dimensões do espaço”.¹⁶⁹ De certa maneira, espaço e tempo podem ser distintos pelo conceito chave de causalidade, evitando-se, assim, que se confundam causas e efeitos. Por outro lado, espaço e tempo podem perder suas identidades diferenciadas,

¹⁶⁷ GLEISER, Marcelo. **A dança do universo: dos mitos de criação ao big-bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

¹⁶⁸ COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 32.

¹⁶⁹ DAVIES, Paul. “Esse fluxo misterioso”. In: **Scientific American Brasil**. São Paulo, ano 1, n. 5, out. 2002, p. 56. [As três dimensões do espaço são: altura, largura e profundidade.]

quando se está considerando a mais diminuta das escalas existentes de tamanho e de duração.

Se, na Grécia antiga, as imagens que evocavam a passagem do tempo o comparavam ao vôo de uma flecha ou a um rio em perpétuo fluxo¹⁷⁰, já na física contemporânea, no entanto, cada vez mais nos aproximamos do conceito de "tempo bloqueado", no qual o tempo não passa nem flui. Conforme Paul Davies: "[...] os físicos preferem pensar o tempo como inteiramente mapeado - uma paisagem temporal ('timescape'), em analogia a uma paisagem espacial ('landscape') - contendo todos os eventos passados e futuros".¹⁷¹

Apesar de considerarem o fluxo do tempo como irreal, a maioria dos físicos coloca a questão de modo menos dramático ao afirmar que o tempo em si mesmo é tão real quanto o espaço.

O conceito de fluxo se refere a movimento. Neste sentido, podemos falar do movimento de objetos que percorrem determinado espaço, medindo a variação de sua posição no espaço em relação ao tempo transcorrido. E podemos nos referir à seqüência unidirecional destes eventos, como por exemplo, um ovo que cai no chão e se parte em pedaços. Ver o ovo quebrado que se transforma em ovo intacto, só seria possível num filme projetado de trás para frente. No entanto, esta seqüência nos pareceria irreal, por não corresponder à nossa experiência prática da realidade.¹⁷²

Por convenção, a flecha do tempo aponta para o futuro, porém ela apenas simboliza a assimetria do mundo no tempo, não o movimento do tempo em si. Nós não observamos a passagem do tempo, mas sim as mudanças e diferenças produzidas entre as coisas que percebemos agora e o que ainda nos lembramos de estados anteriores destas mesmas coisas percebidas.

¹⁷⁰ "Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo, segundo Heráclito, nem substância mortal tocar duas vezes a mesma condição; mas pela intensidade e rapidez da mudança dispersa e de novo reúne (ou melhor, nem mesmo de novo nem depois, mas ao mesmo tempo) compõe-se e desiste, aproxima-se e afasta-se." PLUTARCO, "Coriolano", 22. In: "Os pré-socráticos". Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 97.

¹⁷¹ DAVIES, Paul. "Esse fluxo misterioso". In: **Scientific American Brasil**. São Paulo, ano 1, n. 5, out. 2002, p. 56.

¹⁷² "[...] nenhum expediente macabro de transubstanciação poderá transformar as mortalhas em fraldas [...]" é o exemplo que Samuel Beckett usa para falar desta irreversibilidade do tempo, no ensaio publicado em 1931 sobre Proust. [BECKETT, Samuel. **Proust**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 18.] Um dos revisores do livro, Samuel Tittan Jr., escreve na apresentação: "Mais do que mera dimensão inerte, o Tempo é a própria matéria da vida humana".

Para "desmanchar" a idéia de tempo linear, entramos no tempo que só se resolve poeticamente, e passamos a pensar o tempo na simultaneidade.¹⁷³ Pensamos mais nas relações de intensidade ou de qualidade do que exclusivamente em quantificações do tempo.

Isto pode ser comparado à falta de neutralidade do espaço e do tempo de que nos fala Guattari, pois presentificamos o imaterial do espaço e do tempo através das "produções de subjetividade" compostas pelas diversas formas simbólicas de expressão: "Assim sendo, o espaço e o tempo nunca são receptáculos neutros: eles devem ser efetuados, engendrados por produções de subjetividade que envolvem cantos, danças, narrativas acerca dos ancestrais e dos deuses... Não existe aqui trabalho algum que incida sobre as formas materiais que não presentifique entidades imateriais".¹⁷⁴

Sobre estas formas imateriais que são presentificadas pelas formas materiais de produção de subjetividade, Whitrow chama a atenção para o estudo de iconologia que Panofsky realiza sobre a arte renascentista, no qual ele descreve as representações simbólicas do tempo na arte clássica "como uma oportunidade fugaz (*Kairós*) ou uma eternidade criativa (*Aiôn*)", em contraste com a típica imagem renascentista do "tempo como destruidor, equipado com uma ampulheta, alfange ou foice". Nenhuma outra época foi tão obcecada com o horror e a sublimidade do tempo quanto o Barroco, argumenta Panofsky. Foi o período em que o homem se confrontou com o infinito, não mais como uma prerrogativa de Deus, mas como uma qualidade do Universo.¹⁷⁵

E, quando se fala em tempo, ou quando se pensa em tempo, não há como não lembrar também de Santo Agostinho que é, talvez, o autor mais citado sobre este tema.¹⁷⁶ Entretanto, a parte mais interessante de sua concepção de tempo refere-se ao

¹⁷³ Bergson usa a palavra "simultaneidade" para falar do mundo homogêneo, externo, mensurável. Entretanto, aqui "simultaneidade" tem o sentido oposto do que é proposto por Bergson. Uso "simultaneidade" no sentido de sincronia. Refiro-me a uma percepção que estaria mais para o lado das "heterogeneidades" do que das "homogeneidades" propostas por Bergson. Em certo sentido, poderíamos dizer que estaria mais para o que Bergson chama de "intensivo", do que de "extensivo"; mais para o lado do "qualitativo" do que do "quantitativo".

¹⁷⁴ GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992, p.132.

¹⁷⁵ WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 26.

¹⁷⁶ A citação mais encontrada pertence ao livro XI, "O Homem e o Tempo": "O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta já não sei". [AGOSTINHO. **Confissões**. 18. ed., Petrópolis: Vozes, 2002, p. 278.]

"presente", como algo que só existe porque "deixa de existir".¹⁷⁷ O presente existe porque passa, pois, se não passasse, o presente seria eternidade:

De que modo existem aqueles dois tempos - o passado e o futuro - se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente só existe porque tende a não ser?¹⁷⁸

O que diz Santo Agostinho, sobre o presente que só é tempo presente porque deixa de ser, é muito similar ao que Comte-Sponville comenta sobre o tempo: "composto sobretudo do passado e de futuro, [...] não pára de excluí-los em benefício [...] do que ele é: o irresistível e irreversível aparecimento-desaparecimento da sua presença".¹⁷⁹

O filósofo e pensador cristão fala de três tempos: "existe um tempo presente das coisas passadas, um tempo presente das coisas presentes e um tempo presente das coisas futuras". É no presente que lembramos as coisas passadas; é no presente que temos a visão do que acontece agora, e é também no presente que temos a esperança ou expectativas das coisas futuras.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Esta idéia é retomada por André COMTE-SPONVILLE em **O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

¹⁷⁸ AGOSTINHO. **Vida e obra**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000, p. 278-279.

¹⁷⁹ [Já citado anteriormente: COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 32.]

¹⁸⁰ AGOSTINHO. **Vida e obra**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000, p. 328. [Lembro aqui da idéia de Bergson sobre o presente. Para ele, o presente é a parte mais "contraída" da duração, é o "ponto" em que estamos, o ponto onde tocamos o plano. Sobre este ponto abre-se um "cone" composto de todas as nossas memórias.]

1.10. Início

Santo Agostinho¹⁸¹ perguntava-se sobre as relações que poderiam haver entre tempo e espaço: “*em que espaço medimos o tempo que está para passar?*” Ou então: “*como medimos nós o tempo presente se não tem espaço?*” E ainda: “*de onde se origina ele? Por onde e para onde passa, quando se mede?*” Onde fica o esconderijo do tempo? Para onde ele vai depois que passa?

Estas perguntas poderiam ser: onde está o futuro que ainda não chegou? De onde vem o tempo? Onde ele está antes de chegar como “presente”? E, onde fica guardado o passado?

Inicialmente, meu interesse pelos vestígios do tempo foi motivado pelo trânsito, “entre lugares”, na experiência produzida pelos deslocamentos permanentes entre as cidades de Pelotas e Porto Alegre (RS). Além disso, algumas questões que ficaram em aberto desde a finalização do Mestrado em Poéticas Visuais¹⁸² inspiraram parte do que aqui se apresenta. As questões de espaço e tempo, as sincronias, as coincidências e os acasos, a simultaneidade e a sobreposição faziam parte do trabalho prático e direcionaram a pesquisa teórica durante o mestrado. Desde então, venho trabalhando com estas estratégias e procedimentos para realização das imagens na gravura. Os espaços simultâneos ou sobrepostos, aparecem nas imagens que compartilham o mesmo espaço, ao mesmo tempo.

Agora, no lugar de tentar amalgamar realidades completamente diferentes, através de sobreposições, o que me interessa é uma idéia complementar a estas: experimento a idéia do *intermediário*, daquilo que *está em transição*, ou em busca de *transformação*. É como se fosse possível “desaglutinar” o que antes estava condensado; afastando ou separando uma parte da outra para permitir a análise do que há no meio, neste espaço intersticial alargado.

¹⁸¹ AGOSTINHO. **Vida e obra**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000, p. 328.

¹⁸² “Sincronias de Espaço e Tempo: a simultaneidade e a sobreposição na gravura em metal”. Mestrado em Poéticas Visuais realizado entre 1993 e 1995, no Instituto de Artes da UFRGS.

O foco é, então, não os pontos de partida ou de chegada, mas o deslocamento entre um e outro. Não se trata mais do ponto onde a agulha fura o tecido, mas sim do fio de linha que fica entre um ponto e outro. Um tempo para transitar, um tempo para percorrer; um intervalo de tempo. São referências ao que está no meio do caminho; nem lá, nem cá; ao que está em trânsito, em transformação, passando e pensando num tempo/lugar intermediário entre o que está por vir, o que já passou e o que sucede agora.

Uma outra questão que me moveu desde o anteprojeto apresentado no ingresso ao doutorado, é a da visibilidade do tempo: como ele modela ou configura o espaço? A idéia principal era essa: como o tempo aparece no espaço, ou como algo que não enxergamos, passamos a enxergar? Onde fica a marca, onde fica o vestígio, onde fica o rastro do tempo nas coisas que estão dispostas no espaço? Isto seria tentar espacializar o tempo?

Em algumas gravuras de Claudio Mubarac, a "visibilidade do tempo" está presente nos desenhos que o tempo torna aparentes, nos vestígios deixados na matéria pelo tempo e nos sinais gravados pelo tempo nas matrizes. Ele deixa que o tempo "grave" a matriz de metal. É a ação do tempo nos dois sentidos: por um lado, é a intempérie, o ar, a chuva, os fatores meteorológicos, e, por outro, é a passagem do tempo, a demora na gravação da matriz, o tempo de oxidação.

Nesta série de 1999, Cláudio Mubarac apresenta fragmentos de corpos, ossos, órgãos, músculos, imagens de formas "que parecem resistir à ação do tempo, a despeito da transitoriedade do homem. Memória preservada em sua singularidade".¹⁸³ Cláudio Mubarac, com seu trabalho gráfico, também questiona as normas da gravura ao optar por trabalhar com monotípias¹⁸⁴ na gravura de estampa. Ao suprimir a condição múltipla da obra, Mubarac cria outras possibilidades na pesquisa e realização da gravura, uma vez que não há reprodução idêntica das imagens.

¹⁸³ Esta citação está no Catálogo Geral da "Mostra Rio Gravura", set-out/1999, sem menção do nome do autor do texto, na página 150.

¹⁸⁴ Monotípias: conforme diz o nome, é uma "prova única". Processo de impressão onde há apenas uma única "cópia impressa" ou "estampa", pois normalmente a impressão não é feita a partir de uma matriz gravada. Pode-se utilizar diversos materiais para fazer monotípias, que depois de entintados serão estampados.

A ação do tempo sobre os materiais também pode ser vista nas escolhas de Flávio Gonçalves: o fundo da gravura é feito a partir da impressão de uma placa enferrujada.

No meu processo de gravação das matrizes de metal durante a pesquisa do mestrado, eu não olhava para o relógio, mas sim para a coloração que o ácido ia assumindo no contato com a superfície de cobre (da matriz). Me guiava pelo tamanho das bolhas do ácido nítrico¹⁸⁵, ou o pelo nível de proteção do verniz, para determinar a profundidade da gravação. Quando o verniz começava a soltar da superfície de cobre era sinal de que o tempo transcorrido havia sido demasiado, então era hora de parar a gravação.

Com essa idéia de algo que foi "gravado", também penso na gravura, na idéia de matriz, impressão e cópia e nos modos como estes se relacionam. A construção da imagem na matriz é feita a partir de gravações sucessivas, e das provas de estado que vão sendo impressas para que se verifique o andamento do trabalho. O que mais me fascina na gravura é, justamente, esta possibilidade de poder gravar, regravar indefinidamente, remarcar inúmeras vezes a placa. A matriz possui também uma memória e, à medida que vamos trabalhando nela, todas as gravações anteriores ficam registradas e, por mais que tentemos apagá-las, sempre algum vestígio permanece. A matriz registra, assim, o tempo; as marcas do tempo.

1.11. Matrizes gráficas

Tal como o livro infinito de Borges, poderíamos pensar que o livro de areia da contemporaneidade é o *note-book*. Páginas infinitas, numerações ao acaso. Sabe-se lá se veremos outra vez a imagem daquela página que acessamos um dia. Em formato de livro, ao abri-lo temos uma infinidade de informações, imagens, jogos, acesso a *Web*, e outras opções ali contidas. As pessoas carregam os seus *note-books*, este computador portátil em forma de *livro*, a todos os lados, pois nesta "memória

¹⁸⁵ O ácido nítrico é um dos mordentes utilizados na gravação das placas de metal. Sua ação é rápida e as linhas produzidas não são regulares devido à formação de bolhas. Sua coloração que inicialmente é transparente torna-se azul depois do contato com o cobre.

ampliada" estão armazenadas as informações necessárias para suas atividades. Poderíamos dizer até que o *note-book* não é apenas um livro, mas toda a biblioteca.

Esta digitalização de informações introduz uma pequena revolução copernicana, segundo Pierre Lévy, "não mais o navegador que segue os instrumentos de leitura e se desloca fisicamente no hipertexto, virando as páginas, deslocando volumes pesados, percorrendo a biblioteca. Agora é um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade frente ao leitor".¹⁸⁶

Entretanto, se formos pensar na invenção do livro tradicional tal como nós o conhecemos hoje, veremos a relação que esta formatação tem com a origem das gravuras.

Faço aqui um intervalo para abrir um parêntese. Gostaria de comentar a importância de algumas invenções e inovações técnicas que possibilitaram o aparecimento do livro, em particular, e também outros recursos, de um modo geral, que disseminaram informações e ampliaram os conhecimentos de várias áreas, revolucionando o pensamento de uma época. Entre estas inovações técnicas estão as gravuras; as técnicas de gravação do metal; as prensas de dois cilindros maciços, e as impressões em novos tipos de papéis.¹⁸⁷ A relação destes comentários com o resto do texto se fará sentir, acredito, pelo próprio fio condutor deste trabalho: o tempo e os processos de criação, e como pano de fundo, as gravuras. Minha intenção é compreender como chegamos a pensar assim e a fazer as coisas tal como as fazemos, coisas que parecem ser tão naturais, mas que percorreram um determinado caminho para se mostrarem do modo com as vemos.

Antes da invenção da impressão de gravuras em metal, que ocorreu em meados do século XV, a produção de qualquer tipo de livro era um processo laborioso e caro que envolvia uma substancial soma de tempo e pesquisas.

Com a introdução da prensa para a impressão das matrizes, aos poucos as ilustrações dos livros foram sendo substituídas por gravuras, o que permitia uma considerável economia de tempo. No entanto, no início do uso desta técnica, ainda não

¹⁸⁶ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed.34, 1999, p. 56.

¹⁸⁷ Estes comentários foram sugeridos pela leitura do livro de Ivins Jr. que analisa a imagem pré-fotográfica, as imagens impressas e sua relação com as inovações e com o conhecimento. [IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d.]

era sentido seu efeito sobre o "design" ou a decoração feita nos manuscritos. Era esperado que os livros fossem escritos à mão, e mesmo quando eram impressos, os gravadores faziam-nos o mais semelhante possível às formas tradicionais.

O tamanho das páginas, o "lay-out" das imagens e texto, as iluminuras na decoração da letra inicial eram preservados. A expressão "*avant la lettre*" referia-se àquela estampa feita apenas com a impressão da imagem, que seria a ilustração da página, antes da colocação (ou impressão) do texto que a acompanharia. Com os "tipos móveis" de Gutemberg, os processos de composição do texto ganham uma nova dimensão, ampliada pelas inúmeras possibilidades que esta tecnologia passou a facilitar. Então, desde os processos de feitura manual do livro até chegarmos ao *note-book* da contemporaneidade, vemos uma infinidade de usos dados ao objeto livro.

Ainda que a história da civilização europeia conceda grande importância à invenção da impressão de palavras através dos tipos móveis (Gutemberg) desde meados do século XV, ela ignora o descobrimento um pouco anterior de procedimentos de estampar imagens e diagramas. As matrizes gráficas foram responsáveis por uma das maiores mudanças nos hábitos e conhecimentos visuais que jamais tinham sido produzidas, e levaram a uma quase completa reformulação da história da arte.

Conforme Irvins Jr., a estampa de imagens, ao contrário da impressão de palavras com tipos móveis, deu origem a algo novo: foi a primeira vez que uma imagem gráfica era suscetível de ser reproduzida até o final da vida útil da superfície impressora (a matriz). "Esta repetição exata de manifestações gráficas teve incalculáveis conseqüências para as idéias e o conhecimento, para a ciência e a tecnologia". Se definimos os impressos exclusivamente do ponto de vista funcional, sem levar em consideração qualquer restrição técnica ou valor estético, veremos que sem os impressos, a ciência, a tecnologia, a arqueologia modernas não teriam podido existir, pois todas dependem, mais ou menos diretamente "da informação transmitida por declarações visuais ou pictóricas exatamente repetíveis".¹⁸⁸ Isto significa dizer que as gravuras, longe de serem consideradas "artes menores", constituem uma das ferramentas mais importantes e poderosas da vida e do pensamento modernos, pela mobilidade que ela tem de divulgar informações.

¹⁸⁸ Ambas citações deste parágrafo encontram-se em IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p. 14-15.

Os materiais e as técnicas utilizadas na realização de gravuras já eram conhecidos desde tempos muito antigos, mas só se combinaram na Europa para a repetição de informações por volta de 1400.

Para entender a situação que havia antes do aparecimento da gravura, convém acompanhar a concepção de Irvins Jr. sobre cultura. Para ele, a cultura é a indiscutível aceitação de valores estandarizados. Ser uma pessoa culta não significa ser mais inteligente, mais inovadora ou inventora. Raras vezes, cultos historiadores, literatos e filólogos, ao estudarem o passado, encontraram algo que já não estivessem procurando. Por exemplo, ao estudarem os gregos, se maravilharam tanto com o que os gregos diziam, que prestaram muito pouca atenção ao que eles ignoravam ou deixavam de fazer. Do mesmo modo, se horrorizaram tanto com o que não foi dito nos "Séculos Obscuros", que não se preocuparam com o que eles realmente sabiam e faziam.

O que chamamos "pensamento grego", conforme Irvins Jr., não corresponde a um corpo homogêneo de "doutrinas e conhecimentos", ao contrário, o que nos chegou é uma quantidade aleatória de conceitos e fragmentos. Os gregos nunca se colocaram de acordo em relação às coisas, pois "seus argumentos não estavam destinados a encontrar a verdade, mas a vencer o adversário em uma luta retórica ou forense [...]". No "Período das Trevas", havia pouco tempo disponível para os refinamentos da literatura, da arte, da filosofia, mas muitas pessoas usaram sua inteligência para resolver problemas sociais, agrícolas e mecânicos. Ao longo destes séculos, houve uma ininterrupta série de descobrimentos e inventos, que deram origem a toda uma tecnologia e uma lógica na Idade Média. Em muitos aspectos, estes descobrimentos e inventos "superaram o que era conhecido dos gregos e romanos do Império Ocidental".¹⁸⁹

O progresso e a melhoria de condições de vida não eram ideais clássicos. "A tendência do pensamento clássico se orientava pela idéia de que o passado era melhor do que o presente, e via a história da existência humana como um processo de

¹⁸⁹ IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p.16-34. [Ivins comenta que a Academia de Atenas foi fechada em 529 d.C.; a Universidade de Bizâncio foi fechada na primeira metade do século VIII; o Imperador Constantino (1042-1054) ressuscitou a Universidade em pequena escala e nomeou Psellos como primeiro professor de filosofia. Ele ensinava o platonismo, por preferi-lo à então reinante variedade do aristotelismo. O Oriente reteve a cultura herdada, enquanto que o Ocidente se afastava desta herança em direção a novos valores e novas coisas.]

degradação constante". O pensamento grego evolui para um profundo pessimismo, que impregnava todas as atividades clássicas.¹⁹⁰

Não podemos acusar o período do obscurantismo de desinteresse pelo saber clássico, pois o que sabemos da literatura, da filosofia e da ciência grega e romana se deve à transmissão destes saberes que foram copiados à mão das obras de Platão, Cícero, Plotino, Arquimedes, etc. Esta época foi responsável pelo desenvolvimento de boa parte dos "procedimentos e inventos mais básicos de nossos dias".¹⁹¹

Ao contrário do que normalmente pensamos a respeito da mentalidade renascentista, esta não foi uma mera ressurreição dos ideais clássicos. O grande acontecimento do Renascimento foi o surgimento de "atitudes e objetos de pensamento que não eram, em absoluto, nem aristotélicos, nem platônicos, nem gregos, mas completamente novos e diferentes na medida em que nunca haviam atraído a atenção de escritores e literatos".¹⁹² Os materiais e os problemas tecnológicos que surgiram nesta época eram desconhecidos para o mundo antigo.

"A queda do Império do Ocidente e o colapso de suas energias motrizes estiveram intimamente relacionadas". A tecnologia que os romanos herdaram dos gregos e que legaram aos Séculos Escuros consistia na "destreza manual e na força animal dos seres humanos, a maioria escravos". A grande tarefa de toda a Idade Média foi criar uma cultura de técnicas e de tecnologias. Quando a Idade Média produziu a prensa de cilindros, a prensa de platina e o molde vazado para criar tipos, havia criado "as ferramentas básicas dos tempos modernos".¹⁹³

Apesar de todos os esforços e de todo o desenvolvimento do pensamento grego para determinados assuntos, raras vezes "mostravam interesse em descobrir e inventar modos de fazer as coisas desconhecidos por seus antepassados". Eles aperfeiçoaram os procedimentos antigos, e, se por um lado pode significar a

¹⁹⁰ IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p. 20. [Ivins faz uma lista de invenções da Idade Média que eram ignoradas pelos gregos e romanos: a espora; a ferradura; a carretilha; a biela-manivela; os moinhos de vento; os óculos; a álgebra; a pólvora; o compasso; o ferro colado; o papel; os métodos de destilação; os sistemas de numeração...]

¹⁹¹ IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p. 19.

¹⁹² IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p. 34.

¹⁹³ IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p. 19-20.

preservação do passado, por outro significa que esta mesma perfeição foi a “pior inibidora do pensamento inteligente [...]”.¹⁹⁴

As catedrais francesas do século XII implicaram um conhecimento de engenharia, das tensões e dos esforços e uma engenhosidade mecânica que supera em muito o período clássico. Poucos povos se dedicaram mais à leitura e aos livros que as classes dominantes da Grécia e de Roma. Os livros eram copiados à mão. O comércio de livros floresceu em Atenas, Alexandria e Roma, e foram “constituídas grandes bibliotecas na época helenística e nos primeiros séculos do Império romano”.¹⁹⁵

Pode ser que os métodos de recuperação exata das obras gráficas fosse dispensável para a reprodução de obras de arte. Para a ciência e a tecnologia, no entanto, esta carência tornou-se um obstáculo no desenvolvimento e aplicações do pensamento científico. Algumas passagens da “História Natural” de Plínio o Velho, escrita no século I d.C., nos falam da consciência que os gregos tinham deste caminho bloqueado, e da sua inércia em remediar esta situação. O exemplo dado fala das dificuldades encontradas no método adotado para a descrição da botânica. Os desenhos feitos induziam a erros, tanto pela dificuldade em reproduzir toda a gama de cores da planta, como pela inabilidade dos copistas em reproduzir desenhos a partir de outros desenhos.

Com a perda do mínimo grau de semelhança com os originais, outros botânicos se limitaram apenas às descrições verbais das plantas, e outros ainda apenas a repetir os nomes das plantas. No entanto, como seus nomes variavam de região em região, isto também impedia a formação de um conhecimento exato das plantas. Plínio descreve as razões desta crise como uma ponte que é derrubada enquanto está sendo

¹⁹⁴ IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p. 23-24. [Ivins comenta que o único descobrimento transcendental da arquitetura clássica foi o arco, mas os romanos tiveram que levá-lo a Bizâncio para que fossem realizadas as primeiras tentativas de completar a abóboda nos tetos das igrejas.]

¹⁹⁵ IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p. 21-23. [Se os romanos tivessem um meio mecânico de reproduzir os textos de suas leis, suas normativas legais e administrativas e formulários necessários para a arrecadação de impostos, teriam economizado uma grande quantidade de tempo e dinheiro.]

construída. O que Irvins Jr. se propõe a fazer é um ensaio dos métodos necessários para “erigir esta ponte”.¹⁹⁶

As distorções produzidas pelos sucessivos copistas se converteram em obstáculo de clareza e precisão nas suas descrições verbais. A renúncia dos botânicos gregos em utilizar ilustrações, dando exclusividade unicamente às palavras, os tornaram incapazes de reconhecer e classificar as plantas, o que motivou o colapso das análises científicas neste e em outros temas, cuja importância era de interesse aos homens. Os campos do saber em que os gregos realizaram grandes progressos foram a geometria e a astronomia: na geometria, porque “as palavras bastam e sobram”; na astronomia, porque “cada noite de céu estrelado proporciona a todo mundo a necessária imagem invariável”.¹⁹⁷

As técnicas revolucionárias que permitiram sair deste vazio se generalizaram pela primeira vez no século XV. Irvins cita como exemplo a primeira descrição competente dos utensílios e da técnica de água-forte e buril feita por Abraham Bosse no livro que publicou em 1645 (praticamente cem anos depois da “Bíblia” de Gutenberg).¹⁹⁸ Com estes livros, qualquer pessoa poderia entender as ferramentas e o modo de empregá-las nas mais variadas atividades.

Estamos tão concentrados no presente que muitas vezes deixamos de prestar atenção no século XIX, que está relativamente próximo a nós. Compreender o significado dos últimos cento e cinquenta anos e a rapidez das revoluções que ali se processaram em tão curto espaço de tempo, faz com que autores como Whitehead formule “a notável observação de que o maior invento do século XIX foi a técnica de

¹⁹⁶ De todas as razões dadas para explicar o lento progresso da ciência e tecnologia nos tempos antigos e em épocas posteriores, nunca foi feita nenhuma referência ao “efeito negativo da ausência de métodos para a repetição precisa e exata de manifestações gráficas sobre as coisas observadas, assim como as ferramentas e seus usos”. [IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p.29.]

¹⁹⁷ Estas descrições vagas e o caráter indefinido das palavras sem imagens adequadas dificultou o desenvolvimento da botânica, da anatomia, da fabricação e uso de máquinas, seja um veleiro ou um manual de costura. IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p.29.

¹⁹⁸ A primeira descrição da técnica, ferramentas e procedimentos utilizados na fabricação e impressão de tipos foi publicado por Joseph Moxon em 1683; e a primeira explicação similar da xilogravura, a mais antiga de todas as técnicas de impressão, foi o “*Traité*” de J.M. Papillon, que traz a data de 1766 na capa. Irvins considera bastante provável que a publicação, no final do século XVII, do “*Mechanik Exercises*” de Moxon tivesse relação direta com os primeiros passos da revolução industrial da Inglaterra. [IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p.29.]

inventar". Ele só não relacionou esta súbita reformulação no pensamento com as impressões de textos acompanhadas de imagens ilustrativas adequadas, diz Ivins Jr.¹⁹⁹

O buril e a água-forte foram os métodos típicos empregados nas ilustrações de livros do século XVII. Entretanto, eram métodos caros. Salvo escassas exceções, tais livros profusamente ilustrados eram destinados aos ricos e à classe culta tradicional. Ainda que se pudesse imprimir a baixo custo com as xilogravuras, esta técnica de gravura em madeira já tinha saído de moda no século XVIII, porque suas linhas eram mais toscas e mais difíceis de serem executadas do que as produzidas com gravuras em metal; além disso, o papel fabricado na Europa era muito áspero e grosso para uma boa impressão de xilogravura.

Foi a rápida propagação de três ou quatro inventos do final do século XVIII e início do século XIX que foram responsáveis pela avalanche de produção sem precedentes de livros informativos, baratos e ilustrados. Ivins Jr. menciona três delas: em 1780, Bewick desenvolveu a técnica do buril de gravura em metal para uso na madeira afim de produzir linhas mais finas e delicadas, permitindo a confecção de detalhes na imagens, através do uso de delicadas gradações nas tintas em papéis não tão ásperos ou duros; em 1798, Robert inventou na França (e depois Fourdrinier aperfeiçoou na Inglaterra) uma máquina de fabricar papel acionada por energia hidráulica ou a vapor, que produzia papel em um processo contínuo; cerca de 1815, Koenig (um alemão residente na Inglaterra) idealizou para o *Times* uma prensa de impressão acionada por energia e não pela força muscular de operários. "Estes inventos, combinados com a ressurreição de um descobrimento anterior, a estereotipia de Ged, provocaram uma revolução total nas práticas da impressão e de edição".²⁰⁰

1.12. A dimensão temporal em Bergson

A filosofia de Henri Bergson se constitui como uma "vigorosa e contínua melodia". O que há de mais simples e imediato no pensamento de Bergson acaba

¹⁹⁹ IVINS Jr., William M. **Imagem impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p.30.

²⁰⁰ IVINS Jr., William M. **Imagem impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d., p.31. [Ivins comenta que os historiadores dos impressos

sempre se revelando como o mais embaraçoso e de difícil acesso: “O conceito de *duração*, por exemplo, a partir do qual podemos falar da constituição de uma metafísica do tempo, é, por um lado, o imediatamente dado à intuição; e, por outro, a mais alta conquista do pensamento”.²⁰¹

Na análise que faz da *duração*, Bergson propõe que, no lugar de fixar o escoamento teríamos que instalar-nos, por um esforço da *intuição*, no escoamento concreto da duração. Se a duração fosse um rio, em vez de imobilizar seu movimento “ou numa imensa cascata sólida, ou numa infinidade de pontas cristalizadas”, deveríamos simpatizar-nos com toda a continuidade da duração, dilatando-nos indefinidamente “num esforço cada vez mais violento”, transcendendo a nós mesmos.²⁰²

A dimensão do tempo está intrinsecamente associada à metafísica bergsoniana. Bergson liberta a dimensão temporal do pensamento e da vida para além dos registros espaciais da experiência e da inteligência, num meio histórico hostil a essa disciplina.

A filosofia de Bergson consiste, fundamentalmente, de uma tentativa de inverter a marcha habitual do trabalho do pensamento e subverter as disposições adquiridas pela repetição freqüente de nossas formas de agir e pensar; sua filosofia é uma recusa vigorosa da sensibilidade instrumental e das certezas e convicções retiradas da utilidade das ações.²⁰³

Bergson subverte radicalmente o sentido da metafísica tradicional para incorporar definitivamente o movimento, a vida e o tempo no pensamento.

Um outro aspecto que parece ter despertado a atenção de Bergson trata do problema da natureza, da existência e da definição de lugar na filosofia aristotélica. A noção aristotélica de lugar interessou particularmente a Bergson pela possibilidade de romper com as teses radicais de Zenão sobre a divisibilidade infinita do espaço.

menosprezaram a função dos livros como transmissores de informação, e que ainda faltaria escrever a história do livro barato ilustrado e sua influência na educação das grandes populações.]

²⁰¹ A elegância do pensamento de Bergson “parece atingir direto o íntimo das coisas, em sua vibrante e imediata simplicidade”. [ARÉAS, James Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 130.]

²⁰² BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 36-37. (Coleção *Os Pensadores*) Para Bergson, “não existem *coisas* feitas, mas somente coisas que se fazem, não *estados* que se mantêm, mas tão-somente estados que mudam. O repouso é sempre apenas aparente, ou melhor, relativo.”

²⁰³ ARÉAS, James Bastos. “Bergson: a metafísica do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 131.

Bergson tenta reencontrar o fio de continuidade da realidade móvel. O espaço descontínuo, divisível ao infinito e sem ligação, de que fala Zenão, é abstraído da realidade e incapaz de abrigar o movimento. Aristóteles tenta preservar o dinamismo da realidade física substituindo a idéia de espaço pela de lugar.

O ser, a essência, os acidentes, o movimento, a mudança e o tempo são parte das chamadas questões da metafísica. O tempo talvez seja a maior delas. É possível traçar uma imagem do tempo em função dos seus diferentes atributos: o tempo-medida, número do movimento, fio estendido entre o anterior e o posterior. Um tempo que se esquadrinha, que se comprime entre as ações e paixões dos corpos. Vestígios da cinética do mundo. Rastros da mobilidade de todo o devir universal. E o que Bergson insiste em afirmar é que o tempo é o grande problema da metafísica, e não um acidente.

Não há dúvidas de que Bergson é um metafísico, mas também é inegável sua originalidade. Em primeiro lugar, porque ele considera que os “verdadeiros problemas” de ordem metafísica foram mal formulados. Para Bergson, o problema da filosofia não são as respostas, mas os próprios problemas. Então, se os problemas estão mal colocados, ou colocados de maneira insuficiente, é necessário recolocá-los e situá-los novamente. Em segundo lugar, caberia encontrar atributos positivos para o tempo, porque a perspectiva temporal é fundamental para recolocar os problemas metafísicos. E, se os problemas da metafísica não se encontram resolvidos, é porque eles são temporais, ou seja, dizem respeito ao tempo, enquanto que as questões que a metafísica propõe e tenta responder são falsos problemas, porque se pretendem fora do tempo.

Por não dar conta da mudança, da alteração e do movimento, e por não conseguir conceber a acidentalidade, a inteligência substituiu a nossa experiência móvel, contínua, plena e suscetível por um extrato fixo, seco, vazio, de um sistema de idéias abstratas²⁰⁴. O que Bergson propõe para a metafísica é justamente que ela restitua a mobilidade ao movimento, fluidez à mudança e duração ao tempo, tornando a metafísica a própria experiência, num ininterrupto jogo de novidades de criação contínua.

Bergson subverte a marcha habitual do pensamento e instaura um método novo para explorar a experiência do absoluto: a *intuição*. Os conceitos abstratos,

²⁰⁴ Metrificação do tempo como a abstração a que o autor se refere.

mediados, relativos e vazios devem ser abandonados. A análise e a representação simbólica não se prestam mais para tratar das noções constituintes da metafísica. Em lugar disso, Bergson abre espaço para uma aproximação ou *simpatia*, uma afecção conjunta na qual coexistimos na duração, em consonância com as coisas das quais obtemos uma intimidade, e não apenas um conhecimento. A exigência que Bergson coloca para a metafísica é que dispense os símbolos do pensamento representativo para passar a pensar com signos que ela vai ter que criar. Conceitos produzidos que possam coincidir com o movimento e com o tempo. Pensar não é apenas representar posições no espaço e em instantes do tempo, mas é um ato de criação, construção e reconstrução de todo o campo conceitual da filosofia.²⁰⁵

O movimento de um corpo é uma linha contínua, uma travessia no tempo, apesar da inteligência erroneamente rebatê-lo no espaço, medindo os instantes percorridos no tempo, pela sua tendência de espacializar o movimento. Ao fazer isso, a inteligência arrasta o tempo, gruda o movimento no espaço e enrola o tempo no movimento. É preciso desatar o nó, e libertar o tempo do movimento, separando o misto que se formou de tempo conectado ao espaço. O problema metafísico muda de dimensão: da experiência sensorio-motora do espaço e do tempo, para o desenrolar da duração. Com isso, Bergson anuncia uma nova realidade: o espaço e o movimento encontram a ordenação do tempo no interior da duração pura.

O problema para Bergson é bastante simples: como “perdemos” o tempo? No momento em que descartamos o tempo da experiência, diz Bergson, e tentamos reconstruir o movimento pelas posições no espaço e pelos instantes do tempo, submetemos aquilo que muda e que se transforma continuamente por fragmentos ou pontos no espaço e instantes no tempo. Devemos, então, incluir a duração na nossa experiência integral. A duração, para Bergson, é o que há de mais íntimo em cada coisa, e é preciso conceber o mundo a partir da coexistência das diferentes durações.

Bergson recusa a metafísica antiga, pois para ele o ser é alteração e mudança. Nada é fixo e inalterado, ao contrário, tudo é pura alteração, e a substância consiste precisamente em durar e diferir. Para Bergson, a realidade do mundo é a coexistência da duração que se diferencia. As coisas e os seres só duram porque se modificam para continuar durando.

²⁰⁵ [Idéia retomada por Deleuze em “O que é filosofia?”, sobre a criação de conceitos, perceptos e afectos.]

A própria vida é duração se diferenciando. Se ela não se diferencia, ela não dura. O prolongamento da vida depende da invenção de novos meios e de novas direções. A vida se atualiza, então, à medida em que é capaz de inventar-se a si mesma.

Embora muita coisa seja dada, não há um todo fechado. O tempo é simultaneamente invenção e criação, o que significa que não há nada dado de antemão que regule o início e o fim de todas as coisas. Temos possibilidades, ou melhor, virtualidades não-atualizadas, que escapam ao todo, já que ele é aberto. O dado não pode ser pensado exclusivamente pelo já existente, mas a partir de um outro lugar. Concordamos com o que Deleuze indica como tema lírico de Bergson: em seu bellissimo estudo denominado *O bergsonismo*, Deleuze se refere ao canto em louvor do novo, do imprevisível, em louvor da invenção e da liberdade.²⁰⁶ Aparece o novo, o imprevisível, a invenção e a liberdade como constituintes da vida e da realidade do tempo.

Ao iniciar o estudo da percepção das imagem, Bergson trata o corpo como um *ponto no espaço* e a percepção como um *instante no tempo*. Ele diz: "Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo".²⁰⁷

As imagens estão no meio do caminho entre a percepção e a matéria.²⁰⁸ Para a compreensão dos processos envolvidos na "percepção", Bergson enfatiza a importância de restituir ao corpo sua *extensão*, e à percepção sua *duração*, ao mesmo tempo em que reitera a necessidade de reintegrar, nestes processos, os dois elementos subjetivos da consciência: a afetividade e a memória. Perceber consiste em separar a ação possível de meu corpo sobre os objetos. Assim, a percepção nada mais é do que "seleção", diz Bergson.

²⁰⁶ DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

²⁰⁷ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 17.

²⁰⁸ Bergson entende que "imagem" é certa "existência que é mais do que o idealista chama de uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa". A imagem é uma "existência situada a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'". [BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 1-2.]

1.13. A Memória como experiência do Tempo

O que recordamos do passado? Ou como recordamos o passado? O passado inclui o que aconteceu há anos e o que aconteceu há cinco minutos atrás? A recordação que temos hoje será a mesma que teremos daqui a cinco minutos ou daqui a anos?

As dimensões temporais são fundamentais para que possamos nos reconhecer no mundo. Para Bergson, a memória não só nos dá a experiência do tempo, como é a garantia de nossa própria identidade.²⁰⁹

Este filósofo francês, cujo fascínio estético do estilo rendeu-lhe, em 1928, o prêmio Nobel de literatura²¹⁰, defende a idéia de que o passado de uma pessoa, que se conserva em sua memória, influencia o seu presente e cria possibilidades de futuro. E, nós nos reconhecemos porque temos essa experiência anterior. Nos reconhecemos porque temos acesso à memória de tudo o que já vivemos.

Bergson diz que a memória, ou a lembrança, representa o ponto de interseção entre o “espírito” e a “matéria”. Os diferentes tons da nossa vida mental podem se manifestar às vezes mais perto, ou mais distante da ação exercida no contato com a matéria, conforme “o grau de nossa *atenção à vida*”.

O que se revela complicado no estado psicológico é a “dilatação” que nossa personalidade sofre em contraposição ao ser “restringida” pela ação, pois quanto mais frouxo é o “torno” no qual nossa personalidade se deixa comprimir, maior será sua extensão. O motor da vida psicológica é a atenção à vida exterior, então o estudo de

²⁰⁹ Bergson sempre foi “sinônimo de polêmica e seus conceitos sobre memória, existência, matéria e outros se entrelaçam numa cadeia de significados e conclusões que intrigaram vários pensadores”, diz o historiador Zairo Carlos da Silva Pinheiro. A lembrança nunca é uma cópia, uma repetição, mas processo criativo, “dinâmico que tem como princípio a construção de algo”. Nossa vida psicológica interior é maior do que a parcialidade que percebemos do mundo externo, e o presente é o “elo”, o fio que liga o mundo exterior ao mundo da experiência. [PINHEIRO, Zairo C. S. **Bergson e alguma contribuições sobre o tempo**. Disponível em: <http://www.unir.br/~cei/artigo12.html>]

²¹⁰ Sobre isto, ver também: TREVISAN, Rubens Murillio. **Bergson e a educação**. Piracicaba: Editora Unimep, 1995, p. 14.

Bergson se dirige a esta "solidariedade" que liga a vida psicológica²¹¹ a seu concomitante motor.²¹²

Para os antigos gregos, memória era a deusa Mnemosyne, mãe das Musas que protegiam as artes e a história. Para a medicina, sua importância estava ligada, como ainda hoje está, à ajuda que o paciente poderia dar ao médico através da *anamnese*; isto é, pela reminiscência trazida pelo paciente, o médico poderia diagnosticar e receitar remédios, cirurgias ou dietas que auxiliassem em sua cura.²¹³

No Livro X das *Confissões*, Santo Agostinho escreve sobre suas lembranças ligando-as ao que chama de "Palácio da Memória": "Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Ai está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram".²¹⁴

Esta idéia de Santo Agostinho pode ter sido uma "semente" no pensamento de Bergson. Na memória são guardadas as imagens dos objetos percebidos. Nesta memória também estão "escondidos" os nossos pensamentos, que alteram o modo como percebemos os objetos da realidade que chegaram a atingir nossos sentidos. Parece-me que isto é o que Bergson defende: o passado da pessoa se conserva em sua memória, influencia a percepção do presente e cria novas possibilidades de futuro. A variação na percepção, que é descrita por Santo Agostinho como aquilo que produz um aumento ou diminuição nos objetos da realidade, é causada por "tudo o que pensamos", ou seja, pelo que conservamos em nossa memória, como diria Bergson.

O "palácio da memória" é assim chamado pela lenda que os romanos contavam sobre o poeta grego Simônides de Céos, o criador da retórica.²¹⁵ Conforme a lenda, Simônides foi convidado pelo rei de Céos a fazer um poema em sua

²¹¹ Na carta que Bergson enviou a Willam James, em 6/01/1903, ele diz que o que tentou, em "Matéria e Memória", foi mostrar a relação da consciência com a atividade cerebral. Para Bergson, a vida é um fenômeno de atenção: "O cérebro é a própria direção desta atenção, ele marca, delimita e mede a *tensão psicológica* que é necessária à ação; enfim, ele não é nem a duplicata nem o instrumento da vida consciente, ele é o ponto extremo dela, a parte que se insere nos eventos – algo como a proa na qual o navio se estreita para cortar o oceano". [BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 9-10. (Coleção *Os Pensadores*)]

²¹² BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 5-8.

²¹³ CHAUÍ, Marilena. **Um convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

²¹⁴ AGOSTINHO. **Confissões**. 18. ed., Petrópolis: Vozes, 2002, p. 224.

²¹⁵ CHAUÍ, Marilena. **Um convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

homenagem, para ser lido durante o banquete oferecido pelo rei. Entretanto, o poeta dividiu o poema em duas partes, uma louvando o rei e a outra, os deuses Cástor e Pólux. Quando Simônides pediu o pagamento pelo poema, o rei disse-lhe que, como o poema também era dedicado aos deuses, ele só pagaria a metade. Em seguida um mensageiro chamou Simônides avisando que dois jovens o esperavam do lado de fora do palácio. Ao sair, Simônides não encontrou ninguém, e viu o palácio desabar. O pagamento de Cástor e Pólux foi fazer Simônides sair do palácio, salvando-o. E foi ele quem pôde reconhecer os mortos, identificando-os pelas roupas e pelo lugar que cada um ocupava durante o banquete no palácio.

O "palácio da memória" está, assim, associado à lembrança dos lugares "nos quais colocamos imagens e palavras e, passando por ele, ordenadamente, recordamos as coisas, as pessoas, os fatos e as palavras [...]".²¹⁶

O conceito de lembrança para Cassirer²¹⁷ é um princípio dinâmico que envolve a construção de algo de forma criativa. A lembrança não seria apenas um simples retorno de um evento; não apareceria como uma vaga imagem ou uma cópia de uma impressão anterior, como se fosse uma mera repetição. Ao contrário, a lembrança - ou a recordação - seria um renascimento do passado, reorganizado e reconstruído. Não basta recolher dados isolados da nossa experiência passada, já que, para que a lembrança possa fazer sentido, é necessário que os dados sejam organizados, sintetizados e reunidos em um novo foco de pensamento. Temos, assim, uma nova compreensão pela reinterpretação das experiências anteriores.

Conforme Santo Agostinho, os acontecimentos que ocorreram no passado, ao serem narrados, fazem com que a memória relate não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim "as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio".²¹⁸ Por exemplo, a infância passa a ser vista no tempo presente, porque ainda está na memória. Mesmo que ela não exista mais no presente, seu vestígio, gravado no espírito, provoca as imagens que passam a ser evocadas no momento da lembrança.

²¹⁶ CHAUI, Marilena. **Um convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000, p. 127.

²¹⁷ CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

²¹⁸ AGOSTINHO. **Vida e obra**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000, p. 282.

Conservamos na nossa memória dados singulares do que nós vivemos, de tudo o que aprendemos, e de tudo o que esquecemos.²¹⁹ Esquecer não é simplesmente esvaziar a memória, desgravar ou "deletar"; porque mesmo depois de esquecido, sabemos que ali havia algo. Fica o espaço vazio que anteriormente estava ocupado. Podemos não ter mais acesso à informação que ali estava contida, mas sentimos o buraco, sabemos que havia algo ali que foi perdido.

Esquecer não é o mesmo que não lembrar. Não lembramos por falta de interesse, por falta de organização e síntese mental da informação, ou por termos "gravado" mal determinado dado. O não lembrado fica como uma névoa que nos indica mais ou menos do que se tratava, mas que não temos possibilidade de saber ou conhecer com muita precisão. Jung²²⁰ diz que os esquecimentos são atos de desatenção ou tomada parcial do consciente pelo inconsciente. O que foi esquecido, pode ter sido esquecido por distração, ou deliberadamente. E pode acontecer o inverso: quantas vezes tentamos esquecer um fato horrível e aí mesmo parece que ele surge com mais força e toma conta de nossos pensamentos? Nossos medos, por exemplo, por que não os esquecemos?

Para Bergson, o que preservamos na memória determina nossas possibilidades de perceber o presente, pois o movimento não é do presente que vai ao passado em busca de uma memória, mas ao contrário, a memória é um progresso do passado que chega ao presente.²²¹

As noções de "memória", "impulso vital", "duração" e "intuição" permanecem ligadas ao nome de Bergson: memória está em "Matéria e Memória", impulso vital aparece em "A evolução criadora" e duração aparece mais claramente em "Ensaio sobre os dados imediatos da consciência". Com a intuição, método utilizado para eliminar os "falsos problemas", Bergson passa a formular as questões em termos de *duração*, relacionando-as mais em função do tempo do que do espaço. A intuição passa a ser, assim, um "procedimento afetivo", e seu caráter metódico está em fazer

²¹⁹ Em inglês esquecer é uma palavra muito parecida com perdoar: "forget" e "forgiven". O que há de comum entre elas? Organizar os dados na memória poderia facilitar o acesso a eles assim como as coisas dentro de um armário organizado são mais fáceis de serem encontradas? Perdoar para poder esquecer? Ou esquecer para poder perdoar?

²²⁰ JUNG, Carl. **O Homem e seus símbolos**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

²²¹ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

alguma coisa "apresentar-se" através dela, em vez de ser inferida ou concluída a partir de outra coisa.²²²

Isto significa dizer que, por exemplo, se estamos tentando compreender o espírito filosófico, e se pensarmos na destinação e função da filosofia, não deveríamos deixar que "a complicação da letra" nos fizesse perder de vista "a simplicidade do espírito". No lugar de procurarmos encaixar um pensamento novo no que já sabemos do antigo, deveríamos buscar instalar-nos dentro dos interstícios do que queremos compreender do novo. É através de um contato de impregnação gradual, que apreenderemos a transfiguração que se instala por esta mudança renovada.

Deixamos de dar voltas ao redor do que percebemos como novidade no pensamento que queremos compreender, para penetrar no modo como as partes se conectam umas às outras. Bergson diz que, neste momento, "tudo se concentra em um único ponto, do qual sentimos que poderíamos nos aproximar pouco a pouco, embora nunca possamos atingi-lo".²²³

Neste "ponto" está algo simples, diz Bergson. "Tão extraordinariamente simples, que o filósofo não conseguiu jamais exprimi-lo". Este ponto é, para Bergson, a razão que leva o filósofo a falar toda sua vida. O filósofo não conseguiria formular "o que levava no espírito sem se sentir obrigado a corrigir sua fórmula, depois a corrigir sua correção: assim, de teoria em teoria, retificando-se quando acreditava completar-se", ele só forneceu, através de uma complexidade crescente de justaposições e sobreposições de desenvolvimentos, uma aproximação em direção à "simplicidade de sua intuição original".²²⁴

Perguntando-se sobre esta "intuição simples", Bergson diz que seria impossível querer formulá-la, se nem mesmo o filósofo pôde fazê-lo. No entanto, nestas aproximações que fazemos para compreender um pensamento ou uma idéia, o que chegaremos a apreender e a fixar é "uma certa imagem intermediária entre a

²²² Ver também: DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 125-126.

²²³ BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 61-62. (Coleção *Os Pensadores*)

²²⁴ BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 62. (Coleção *Os Pensadores*) [Para Bergson, a complexidade da doutrina de um filósofo é infinita, pois é apenas a incomensurabilidade entre "a intuição simples" e os meios de que o filósofo dispõe para exprimi-la.]

simplicidade da intuição concreta e a complexidade das abstrações que a traduzem". Trata-se de uma imagem "fugidia e evanescente, que ronda, talvez inapercebida, o espírito do filósofo, que o segue como sua sombra por entre os meandros de seu pensamento, e que, se não é a própria intuição, dela se aproxima muito mais do que a expressão conceitual, necessariamente simbólica, à qual a intuição tem de recorrer para fornecer 'explicações'". Bergson chama a esta imagem de "sombra", da qual deveríamos "adivinhar" o corpo que a projeta, que a faz surgir ao sob nosso olhar. Só assim, na medida do possível, poderíamos ver o que o filósofo viu.²²⁵

Parece-me que esta busca não é somente em penetrar na "sombra" da idéia de um filósofo para tentar "adivinhar" o que ele quis dizer, mas igualmente um mergulho que temos que dar em direção ao nosso íntimo, na busca de nossas próprias intuições, aquelas que nos levam a criar. Acredito que esta "sombra", de que fala Bergson, também é a sombra de uma intuição íntima, que está presente no desejo que nos move em direção à concretização de uma idéia ou de uma obra.

Na tentativa de compreender o pensamento de Bergson, constatamos que o desenvolvimento de suas idéias parte de um dualismo entre oposições: duração e tempo, duração e simultaneidade, intensivo e extensivo, intuição e inteligência, qualidade e quantidade, matéria e memória, memória e percepção.

Entretanto, estes pares de oposições são apenas o ponto de partida para sua análise. Em Bergson não há mútua exclusão, pois o que vemos é a complementaridade e o deslocamento contínuo que vai de um lado a outro do par binário. Ele propõe um contínuo *vaivem* entre os dois pólos opostos.

Bergson distingue também dois tipos de memória: a memória-hábito; e a memória pura ou memória propriamente dita. A memória-hábito diz respeito a uma fixação mental que adquirimos pela repetição contínua de alguma coisa. É uma espécie de automatismo psíquico, como recitar uma lição, repetir os movimentos de uma dança, pisar na embreagem para mudar a marcha do carro. Já a memória pura, é aquela que não precisa da repetição para conservar uma lembrança. Ao contrário da

²²⁵ BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 62. (Coleção *Os Pensadores*) [Estes comentários de Bergson sobre a imagem fugidia da intuição, em busca da qual o filósofo passa a vida especulando, me sugerem que poderiam ser estabelecidas algumas relações entre o que ele diz aqui e o que trataremos no segundo capítulo desta tese. Provavelmente, estas relações ainda estarão em aberto até a finalização deste texto. Entretanto, deixo aqui assinalado um caminho paralelo ao que já foi realizado.]

memória hábito, é através da memória pura que conservamos a lembrança de um fato, uma palavra única, irrepetível, que é mantida por nós pelo seu significado especial afetivo. A memória pura é um fluxo temporal interior, capaz de ser desencadeado por um simples detalhe, mesmo que seja de um momento fugaz, curtíssimo, que jamais se repetiu ou que se repetirá.

É muito importante a diferença que Bergson²²⁶ faz entre lembrança e percepção: a percepção presente é o elo entre a atualidade e o restante da cadeia. O presente é o "fio que liga *o mundo exterior ao mundo da experiência*".²²⁷ Na percepção pura, o objeto percebido está presente e é capaz de modificar algo em nosso corpo. A lembrança é a "*representação de um objeto ausente*". Entre presença e ausência não há nenhum grau, nenhum meio-termo, então, poderíamos dizer que entre a percepção (objeto presente) e a lembrança (objeto ausente) há uma diferença de natureza.²²⁸

Entretanto, é o mecanismo de "contato" entre a lembrança e a percepção que está interessando mais diretamente a Bergson: "Fomos levados assim a acompanhar em todas as suas evoluções o movimento progressivo pelo qual o passado e o presente entram em contato um com o outro, ou seja o reconhecimento".²²⁹

O reconhecimento de um objeto presente pode ser feito de duas maneiras, segundo Bergson: a) um reconhecimento passivo, em que "*o corpo faz corresponder uma percepção renovada um procedimento que se tornou automático [...]*" - ligado à memória-hábito; b) um reconhecimento ativo, por imagens-lembranças "*que vão ao encontro da percepção presente [...]*" - ligado à memória pura.²³⁰

A partir do estudo realizado sobre o reconhecimento das palavras e da afasia sensorial, Bergson conclui que o reconhecimento não acontece mecanicamente, mas implica uma "tensão mais ou menos alta da consciência, que vai buscar na memória pura as lembranças puras para materializá-las progressivamente em contato com a

²²⁶ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 119-120.

²²⁷ PINHEIRO, Zairo Carlos da Silva. "Bergson e algumas contribuições sobre o tempo", p.1. Disponível em: <<http://www.unir.br/~cei/artigo12.html>>.

²²⁸ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 275.

²²⁹ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 277.

²³⁰ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 278.

percepção presente". Para Bergson, a memória não consiste "numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente".²³¹

Entre o plano da ação e o plano da memória pura há milhares de planos de consciência diferentes, "milhares de repetições integrais e no entanto diversas da totalidade de nossa experiência vivida".²³²

A inteligência se move ao longo do intervalo que separa estes planos (o plano da ação e o plano da memória pura), e nossas escolhas dependem do grau de tensão da memória, que pode estar mais inclinada à ação presente ou mais afastada dela. Esta atividade do espírito que se move entre as extremidades da ação, de um lado, e da memória, de outro, consiste no próprio movimento da inteligência que vai da ação à representação: "será sempre fácil para uma certa filosofia, dizíamos, localizar a idéia geral em uma das duas extremidades, cristalizando-a em palavras ou evaporando-a em lembranças, quando em realidade ela consiste na marcha do espírito que vai de uma extremidade à outra".²³³

Bergson deixa claro que há sempre um vaivem contínuo de uma extremidade à outra. O autor enfatiza ainda a necessidade de aproximar a percepção pura da memória pura, colocando-se no ponto de junção entre as duas, para "jogar uma luz sobre a ação recíproca do espírito e da matéria".²³⁴

Bom, eis aqui o ponto principal. Todo esforço de Bergson está concentrado em estabelecer justamente esta ligação entre o corpo e o espírito, ou melhor, como ele mesmo diz, em encerrar nos "limites mais estreitos o problema da união da alma com o corpo". Ele diz que "a percepção 'pura', ou seja, instantânea, é apenas um ideal, um limite. Toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória".²³⁵

A percepção da matéria é *gravada* no espírito, e retorna à matéria em forma de liberdade de escolha presente em cada lance ou movimento *impressos* pelo corpo em suas ações.

Às vezes, quando esquecemos algo de que queremos nos lembrar, temos que refazer todo o percurso que acompanhou a "gravação" daqueles dados na memória.

²³¹ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 278-280.

²³² BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 282.

²³³ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 284.

²³⁴ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 285.

²³⁵ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 285.

Quando queremos lembrar de um tipo de equação matemática, como a curva ou a reta no plano, temos que iniciar a busca na memória um pouco antes desta etapa, para ir compreendendo a relação entre os termos até chegar à equação desejada, e aí lembrarmos como ela funciona.

Do mesmo modo, aprender a relação diferencial e a derivada pode ser mais difícil para quem nunca viu este conteúdo nas aulas de matemática do colégio. E aprender cálculo diferencial numa aula de filosofia, durante o doutorado, fará com que o acesso à memória do cálculo diferencial (ou das noções a ele relacionadas) passe a se dar por uma outra via que não exclusivamente a matemática.²³⁶

Depois de revermos a derivada e a relação diferencial, conseguimos compreender melhor os processos de "diferenciação" propostos por Deleuze inspirados em Bergson. A partir daí, ficam questões como: uma "quantidade evanescente" pode significar muito pouco no plano do atual, mas poderia significar qualquer quantidade no plano virtual? Um tempo evanescente no plano homogêneo de nossa vida matériaca pode ser sentido como um longo tempo no plano virtual das heterogeneidades, multiplicidades e afetos? O tempo no virtual é um não-tempo?

Maurice Blanchot fala deste não-tempo. A ausência de tempo, essência da solidão, é esse tempo em que a iniciativa não é possível, o tempo em que nada começa. É um tempo sem decisão nem negação, e o aqui é lugar-nenhum. "O tempo da ausência é sempre presente, sem presença". Para ele, a lembrança é a "liberdade do passado", que nos liberta ao permitir-nos invocá-la livremente.²³⁷

A solidão da obra desvenda-nos uma solidão mais essencial, nos diz Blanchot:

O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro. Valéry, celebrando na obra esse privilégio do infinito, ainda vê nela o lado mais fácil: que a obra seja infinita, isso significa (para ele) que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do

²³⁶ A relação diferencial e a derivada passaram a estar associadas aos conceitos deleuzianos que motivaram este estudo matemático. Lembrar Deleuze e as "linha de fuga" é trazer da memória a noção de derivada. Deleuze se apropria de uma noção matemática para tornar seu pensamento mais claro. Nas relações diferenciais, do tipo dy/dx , temos que a equação $x^2 + y^2 = r^2$ é uma "equação da classe infinita das circunferências com centro na origem dos eixos e raio r , (com r definido em \mathbf{R}^+)."

²³⁷ BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 20.

espírito, exprime esse domínio, exprime-o desenvolvendo-o sob a forma de poder.²³⁸

O trabalho do artista (ou do escritor) é ter o infinito privilégio de realizar o eterno recomeço de sua obra. Na maioria das vezes, nem ele sabe que já terminou a obra. Isto acontece porque o que ele acabou de fazer será o pretexto para um novo livro, uma nova obra. Construindo e dando seqüência ao que recém fez, ou destruindo e abandonando definitivamente um caminho já traçado em prol de um novo empreendimento. Estas ações o tornam incapaz de determinar o fim. E é o próprio inacabamento da obra que faz dela o lugar onde o eterno recomeço se torna infinito.

O infinito da obra é o infinito do próprio espírito. No entanto, num dado momento, as circunstâncias, seja o editor, o orçamento financeiro, ou um prazo de entrega pronunciam o fim que falta, e o artista sob um desfecho que lhe foi imposto, dará prosseguimento ao inacabado²³⁹ em outra parte.

1.14. Intervalos e pontes

O tempo das operações que realizamos com os objetos materiais são isolados destes mesmo objetos pelo senso-comum e pela ciência, diz Bergson. São relações reversíveis e universais, para aquilo que é "imutável" (o objeto). Através destas relações reversíveis, as formas futuras dos objetos do sistema já são visíveis em sua configuração presente (atual).

Estas operações assim ocorrem porque desconsideram o tempo, ou atribuem um tempo abstrato "t" a um objeto material ou a um sistema isolado. Este tempo abstratamente considerado consiste em um número determinado de "simultaneidades"²⁴⁰ e "correspondências" e se mantém o mesmo "seja qual for a natureza dos intervalos que separam esta correspondência". Nestes casos, vemos que

²³⁸ BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 11.

²³⁹ Este "inacabamento da obra" será desenvolvido no segundo capítulo, quando trataremos da criação em processo.

²⁴⁰ Só para lembrar, "simultaneidade" para Bergson está ao lado das heterogeneidades, do que é extensivo, mensurável, quantificável.

tanto o senso-comum como a ciência colocam-se "nas extremidades dos intervalos e não ao longo dos próprios intervalos".²⁴¹

Este tipo de concepção daria origem ao "fluxo do tempo" tal como nós o percebemos pelo movimento dos ponteiros do relógio, pelos dias contados no calendário, ou pela passagem dos anos. Um outra coisa, bem diferente disso, é o tempo *imenso* de espera, ou o tempo *exíguo* de um prazo de entrega. Este tempo em que tenho que esperar já não é o tempo matemático, o tempo "t" abstrato, mas sim o tempo que "coincide com a minha impaciência, ou seja, com uma certa porção da minha própria duração, que não é extensível nem redutível à nossa vontade".²⁴² Este não é o tempo objetivo, pensado, é o tempo vivido.

Esta operação que a ciência realiza (de isolar o tempo em determinados sistemas ou objetos materiais) não é completamente artificial, já que a matéria teria uma tendência a "construir sistemas isoláveis que poderiam ser tratados geometricamente", diz Bergson.²⁴³

O tratamento geométrico dado à realidade aparece em Paul Virilio como uma "redução" da profundidade do campo visual causada pela velocidade dos deslocamentos, dos meios de comunicação e das telas de televisão. Neste caso, não há mais "intervalo" separando os volumes reais, visto que da realidade foi retirado o relevo.

Paul Virilio fala da *questão do trajeto*, das técnicas e das modalidades de deslocamento, das comunicações à distância e também do *fim do relevo*, em que a realidade está imersa, já que o volume real das coisas se esconde na redução das imagens da tela:

[...] com a natureza da velocidade dos movimentos de transporte e de transmissão engendrando uma transmutação da "profundidade de campo" [...] e da espessura ótica do meio ambiente humano, [...] o mundo inteiro torna-se subitamente *endótico*, um fim que implica tanto o esquecimento da exterioridade espacial quanto da exterioridade temporal em benefício único do instante "presente", deste instante real das telecomunicações instantâneas. [...] Se o *intervalo* torna-se fino, "intrafino", ao se transformar bruscamente em *interface*, as coisas,

²⁴¹ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d, p.19-20.

²⁴² BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 20.

²⁴³ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 21.

os objetos percebidos sofrem um processo semelhante e perdem seu peso, sua densidade.²⁴⁴

Quando o distante se sobrepõe ao que está próximo, vemos as figuras sem espessura terem precedência sobre as que estão ao alcance da nossa mão.²⁴⁵ Atualmente, com o gradual declínio dos volumes e da extensão da paisagem, a realidade se torna seqüencial como se fosse um longo filme cinematográfico a se sobrepor na resistência concreta dos objetos e dos materiais.

A vertigem²⁴⁶ causada pela visão das "verticais em fuga" (a visão que temos ao olharmos para o chão, de uma grande altura), pode ter similaridade com a "vertigem horizontal" provocada pela perspectiva na representação do espaço na Renascença italiana. Conforme o autor, a perspectiva seria a primeira forma de vertigem na visão do horizonte. A "vertigem horizontal" era causada pela "parada do tempo na interseção das linhas de fuga" na representação do espaço perspectivado.

Esta mesma idéia pode ser encontrada também em Arlindo Machado. No livro "A Ilusão Especular", Machado se dedica à análise da perspectiva por ser a base do registro da imagem fotográfica. No texto, ele apresenta as idéias de "infinidade" e "homogeneidade" que a perspectiva instaura, por tratar-se de uma visão do espaço a partir de uma ótica monocular e estática.²⁴⁷

Há aqui um desdobramento desta idéia que vai da vertigem provocada pela parada do tempo no instante do ponto de fuga, ou pela interseção das linhas de fuga na perspectiva, à possibilidade de representação do espaço trazida pelo instante fotográfico. Sem dúvida, a perspectiva nos dá a impressão de relevo e de profundidade aparentes. Entretanto, o tempo não pára. Então, tanto as representações do espaço pela perspectiva pictórica quanto pela fotografia, por mais realistas que possam

²⁴⁴ VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 107-109.

²⁴⁵ VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 109.

²⁴⁶ VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 109. Paul Virílio, na página 111 e 112 ilustra esta idéia de vertigem com o que contam os paraquedistas durante a queda livre: "A queda-à-vista consiste em apreciar visualmente, durante toda a queda, a distância a que nos encontramos do solo. [...] Quando voamos de avião a 600 metros de altura não temos, de forma alguma, a mesma impressão visual que temos ao atravessarmos essa altura em uma queda vertical a grande velocidade. [...] A sensação torna-se rapidamente assustadora, pois o solo se precipita em nossa direção. O diâmetro aparente dos objetos aumenta cada vez mais rápido e, subitamente, temos a sensação de vê-los não mais se aproximar, mas se separar bruscamente, *como se o solo se abrisse*". Para Paul Virílio, esta visão seria a "perspectiva *precipitada*": não é mais a dos geômetras italianos, mas é a "perspectiva do tempo real da queda dos corpos". A perspectiva não é mais a do espaço, mas é a do tempo restante, o tempo da queda que depende da gravidade. O "ponto" é o ponto da queda (à chegada de uma superfície); a "linha" é o homem que se faz "trajeto" (durante o percurso da queda).

²⁴⁷ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

parecer, são uma ilusão. Mas, esta definição do tempo que escoar, que passa, é a do tempo da cronologia, do tempo linear do cotidiano. Ora, o que Virílio afirma é que o tempo das técnicas fotomecânicas (ou da fotossensibilidade) é redefinido pelo tempo que se expõe, que "faz superfície", um tempo de exposição "que desde então substituiu o tempo da sucessão clássica".²⁴⁸

Trata-se do "tempo-luz". Do tempo de exposição do filme fotográfico que corresponde àquele instante de exposição da matéria fotossensível à luz. O fotograma logo permitiria a invenção da seqüência cinematográfica, que reproduziria, então, o movimento. O instantâneo do tempo na fotografia, deixaria de estar interrompido nos filmes, vídeos e câmeras digitais, tornando possível a reprodução e transmissão do "tempo real". Aqui o tempo cronológico de passado, presente e futuro, dá lugar ao tempo "cronoscópico", conforme Virílio. O tempo real das transmissões televisivas (ou da rede de computadores) só permite entrever o presente que está inscrito no tempo cronoscópico de "subexposição / exposição / superexposição".

Para o autor, é necessário realizar uma nova compreensão profunda dos diversos regimes de percepção de mundo que se sucederam ao longo dos séculos, para que possamos entender o que acontece atualmente no que ele chama de "poluição dromosférica".²⁴⁹ Virílio refere-se ao *nada* que o meio geofísico foi reduzido pelos meios de transporte e comunicação instantâneos, perdendo com isso sua "profundidade de campo". Esta "desqualificação" do meio geofísico que passa a ocorrer pela instantaneidade que abole as distâncias entre os corpos no meio "extensivo", é, para Virílio, a causa também da diminuição da "espessura ótica da paisagem". O autor destaca, como resultante deste processo, a confusão entre o *horizonte aparente* sobre o qual a cena acontece, e o *horizonte profundo* de nosso imaginário coletivo, "em benefício de um último horizonte de visibilidade, o horizonte *trans-aparente*, fruto da amplificação ótica (eletro-ótica e acústica) do meio natural do homem".²⁵⁰

²⁴⁸ VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 110.

²⁴⁹ VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. Conforme Paul Virílio: "Ao lado dos fenômenos das poluições atmosférica, hidrosférica e de outros tipos, existe um fenômeno despercebido de poluição, que proponho designar como 'poluição dromosférica', de *dromos*, corrida". Virílio se refere à condensação das distâncias de tempo como causa desta "poluição dromosférica", que reduz a "nada ou quase nada a extensão de um planeta estreito suspenso no vazio sideral". [p.105]

²⁵⁰ VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 106.

Este "nada" a que o meio externo foi reduzido também está presente nas reflexões de Sônia Salzstein sobre o trabalho de Mira Schendel: como se "o externo fosse um nada²⁵¹ e tivéssemos que fazer alguma coisa para preencher esse vazio".²⁵²

A concepção formal do efêmero se faz ver pela escolha de Mira Schendel de materiais frágeis para seus trabalhos. Numa série de aproximadamente 2000 monotipias, as letras, caligrafias e linhas implodem criando uma névoa imprecisa de seus gestos. A fragilidade do papel arroz, e a espontaneidade do traçado conferem às imagens um rumor na temporalidade de sua ação. Num jogo de tensão entre extremos, Mira usa a duração do tempo para afirmar seu "oco". A intimidade que não pode ser compartilhada é acentuada pela interioridade que se mostra através de índices externos.

Esta intimidade ou interioridade é em todos nós composta por nosso passado, nossas lembranças, nossas memórias. É através do contato com a matéria que elas se mostram. Bergson afirmava que nosso corpo é esse "lugar de passagem": é "o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo [...]". O presente, para ele, é o grau mais contraído do nosso passado, pois é através do presente que nos inserimos na matéria. Nossas sensações podem ser instáveis, mas, uma vez montado, nosso aparelho sensorio-motor funcionará da mesma maneira. Quando liberamos mais o nosso estado sensorial, dispersamo-nos nas lembranças, na memória, no passado. É o motor da vida dos sonhos.²⁵³

Ao contrário, quando nos concentramos mais detidamente na realidade presente, nos concentramos mais nas nossas ações motoras. Entretanto, estas posições não são tão extremas. Normalmente há uma interpenetração recíproca entre elas, pois respondemos aos estímulos através de reações motoras e excitações sensoriais. Não há como querer fixar-se numa ponta ou outra, pois estamos todo o tempo numa alternância entre o que conseguimos cristalizar no que pronunciamos e fazemos, e igualmente estamos evaporando-nos em sonhos, pensamentos e lembranças.²⁵⁴

²⁵¹ "A gente sempre inventa alguma coisa para ter a impressão que existe", é o que se dizem Didi e Estragon em "*Esperando Godot*", texto da peça teatral de Samuel Becket.

²⁵² SALZSTEIN, Sônia (org.). **No vazio do mundo – Mira Schendel**. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

²⁵³ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 177-178.

²⁵⁴ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 190-191.

A "passagem" é um movimento, enquanto que a detenção é a imobilidade que interrompe este movimento. As detenções sucessivas de um ponto sobre uma linha são apenas paradas imaginárias. "A divisão é obra da imaginação", nos diz Bergson, já que sua função é justamente criar artificios para que o espírito possa "fixar as imagens moventes da nossa experiência ordinária".²⁵⁵ Então, substituímos o trajeto, a linha, pela trajetória, o movimento.

Me lembro aqui das imagens sucessivas das provas de estado de uma gravura em metal em construção, sendo continuamente modificada. Cada prova é uma parada imaginária, é um flash que ilumina um ponto do percurso. O movimento é contínuo, mas as provas de estado o subdividem. Elas servem de marcas espacializadas de pontos do caminho. Temos, então, que substituir o trajeto pela trajetória, para transformarmos a linha em movimento.

A idéia de "duração", para Bergson, implica nesta impossibilidade de subdividir as posições no trajeto móvel. Há uma impossibilidade do instante pela própria indivisibilidade imposta à consciência.

Para estreitar o intervalo entre dois termos opostos, como por exemplo, as sensações e os movimentos, Bergson formula uma série de proposições. À primeira vista, a distância entre um termo e outro poderia parecer intransponível, pois as sensações estariam junto às qualidades heterogêneas, indivisíveis, enquanto que os movimentos estariam ao lado do homogêneo, espacial, divisível, extensivo. As sensações estariam mais voltadas à consciência, e os movimentos ao espaço. Para resolver a questão, Bergson nos convida a pensar o próprio movimento real como uma qualidade vibratória, que externa o que inicialmente há no interior em analogia à nossa consciência: "A duração vivida por nossa consciência é uma duração de ritmo determinado, bem diferente desse tempo de que fala o físico e que é capaz de armazenar, num intervalo dado, uma quantidade de fenômenos tão grande quanto se queira".²⁵⁶

Há mudança em toda parte, mas a localizamos em posições precisas e definidas. Procuramos pela estabilidade, e nossa percepção desenha um limite preciso, um contorno, onde a passagem é gradativa e insensível. Perceber é, portanto,

²⁵⁵ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 221.

²⁵⁶ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 241.

imobilizar. É condensar o que estava disperso. É fixar o que estava infinitamente diluído em alguns momentos mais diferenciados.

Entre a "matéria" que compõe o mundo espacializado e a "duração" que compõe nossos sonhos, sensações e lembranças não há uma diferença completa. Para Bergson, a matéria é um "grau" da duração, já que entre elas há maior ou menor *contração*, ou uma maior ou menor *distensão*. A matéria, assim como a percepção, vai do extensivo ao inextenso da duração, então há, neste movimento, o que Bergson chama de "contração" (ou tensão). E, no movimento inverso, a duração, assim como a memória, vai do inextenso ao extensivo da matéria, então há entre elas um movimento de "distensão" (ou extensão).

Procurando condensar a instabilidade do momento, Dibutate²⁵⁷ desenha na parede a sombra de seu amado que irá partir. Para preservá-lo na memória, ela fixa a silhueta projetada no plano. Ela impede a diluição da imagem, quando imobiliza, pela linha de contorno, o corpo de seu amante no ambiente. A origem da pintura, segundo Plínio, o Velho, está ligada a esta ação de contornar com uma linha a sombra de um homem. É um nascimento "em negativo", conforme as palavras de Victor Stoichita, da representação artística ocidental. A pintura nasce sob o signo desta "ausência-presença", ausência do corpo e presença de sua projeção.²⁵⁸

Na absoluta claridade não se pode ver nem mais nem menos do que na absoluta obscuridade (escuridão). A luz pura e a obscuridade pura são dois vazios, questão a mesma coisa. Só numa luz determinada – em que a luz seja determinada por meio da obscuridade – se pode distinguir algo. Do mesmo modo, é somente numa obscuridade determinada – uma obscuridade determinada pela luz – que se pode distinguir algo.

²⁵⁷ Dibutate, conforme Plínio, o Velho, tentava desenhar a sombra de seu amante projetada pela luz de velas em uma parede, para não esquecer-se mais de sua figura, após sua partida. Sua dificuldade era saber onde deveria ficar a linha de contorno, já que a sombra projetada pelas luz das velas produzia uma silhueta em um meio-tom acinzentado com graduais passagens do cinza escuro ao cinza claro. Ela não conseguia decidir onde riscar a linha, pois a silhueta de seu amado se transformava em uma sombra sem contornos definidos projetada na parede.

²⁵⁸ STOICHITA, Victor I. **Breve historia de la sombra**. Madrid: Ediciones Siruela, 1999, p. 9. [Victor Stoichita relaciona este mito da origem da pintura com a teoria ocidental do conhecimento, o mito platônico da caverna. Sem poder olhar outra coisa que a parede do fundo de sua prisão, o homem primitivo prisioneiro em uma gruta, só enxerga as sombras que a realidade exterior projeta na parede. Apesar de ambos relatos serem etiológicos, se centram no motivo da projeção: a projeção originária é uma mancha em negativo, uma sombra. Neste sentido, para Stoichita, a arte (verdadeira) e o conhecimento (verdadeiro) devem superar esta situação limite se seu nascimento.]

Ainda sobre a sombra de Dibutate, ou melhor, a sombra do amado que lhe serve de lembrança, e que faz presente o amado ausente, podemos dizer que esta não é a verdadeira sombra que acompanha seu amado em sua viagem distante. A imagem da sombra desenhada na parede é uma relíquia que se opõe ao movimento da viagem. A sombra real anda com o viajante, enquanto que o contorno fixado na parede eterniza uma presença sob forma de imagem, consolidando um "instantâneo".

A lei fundamental da matéria é estar no presente que recomeça a todo instante. Assim como no palácio da memória de Simônides de Céos, para percebermos, imobilizamos posições, condensando as localizações de cada coisa. Nossa percepção é responsável pela divisão da matéria em objetos independentes, do mesmo modo que nossa memória "solidifica em qualidades sensíveis o escoamento contínuo das coisas".²⁵⁹

A dificuldade imposta pelos dualismos não está na distinção entre os dois termos, mas na nossa incapacidade de perceber a ligação que há entre eles. As pontes poderiam ser vias férreas. Seu cruzamento não seria um ângulo reto, mas se daria mediante curvas. Entre o corpo e o espírito, entre a memória e a percepção, entre o heterogêneo da nossa consciência e o homogêneo do espaço, há uma ligação em curva que nos faz passar de um lado ao outro perpetuamente. Esta é a imagem a que Bergson associa à resolução das dicotomias. "Um ser que evolui mais ou menos livremente cria a todo instante algo de novo: é portanto em vão que se buscaria ler seu passado em seu presente se o passado não se depositasse nele na condição de lembrança".²⁶⁰

O autor empenha-se nesta via que procura mostrar formas e relações que não nos separem das coisas e de sua interioridade. Nossa consciência, a cada momento, ilumina a parte imediata do passado que, "inclinada sobre o futuro, trabalha para realizá-lo e agregá-lo a si".²⁶¹

²⁵⁹ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 247.

²⁶⁰ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 261-262.

²⁶¹ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 176.

1.15. *Intensidade e Duração*

Os referenciais que trazemos na memória podem determinar o modo como iremos perceber o "presente imediato", e este é um dos eixos principais da abordagem que Bergson faz das percepções do presente. O ponto de partida da filosofia de Bergson está no "escoamento do tempo"; entretanto, a novidade que ele propõe está no conceito de "duração", que, conforme Arnaud Bouaniche, "envolve um ato suplementar, o da memória como ato de conservação que assegura a estruturação de seu conteúdo".²⁶²

Para Bouaniche, há uma diferença notável ao transformarmos uma simples constatação do *tempo* como "alternância de aparições e desapareções", numa experiência de *duração* como novidade, como crescimento e criação. No lugar de pensar o tempo como "desvanecimento", pensa-se a duração como um contínuo desabrochar do novo. Para falar do que há "sob a pena de Bergson" assim que ele começa a descrever a fluidez da realidade temporal, Bouaniche ressalta o papel da novidade em sua filosofia: "Assim, antes mesmo de constituir um motivo, um tema ou um problema, a novidade representa a exigência constante de um pensador que coloca o tempo *real* no centro de suas preocupações ao ponto de fazer desse tempo o problema de sua filosofia. A novidade é aquilo que conduz o pensamento a um aprofundamento da natureza do tempo, em direção à sua significação metafísica".²⁶³

Para compreendermos um pouco mais sobre o que Bergson chama de "duração", veremos, no segundo capítulo de "Ensaio sobre os dados imediatos da consciência", duas concepções possíveis que ele apresenta para *duração*: uma pura, ou "sem misturas", que se refere ao "tempo qualidade" (penetração mútua), e outra em que aparece a idéia de espaço e suas projeções, que é a do "tempo quantidade" (multiplicidade de justaposição).²⁶⁴

Bergson também apresenta duas espécies de multiplicidade: a *multiplicidade qualitativa*: que se refere aos estados puramente afectivos da alma, ou aos fatos de

²⁶² BOUANICHE, Arnaud. "O pensamento e o novo". (Texto de aula: Seminário Avançado "O currículo e os conceitos de Deleuze", Primeiro Semestre de 2003, ministrado pelo Prof. Tomaz Tadeu).

²⁶³ BOUANICHE, Arnaud. "O pensamento e o novo". (Texto de aula: Seminário Avançado "O currículo e os conceitos de Deleuze", Primeiro Semestre de 2003, ministrado pelo Prof. Tomaz Tadeu).

²⁶⁴ BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 72.

consciência; e a *multiplicidade quantitativa*: dos objetos materiais que vemos e tocamos e que podem ser localizados no espaço.²⁶⁵

Estas duas formas de multiplicidade levam-nos a duas formas diferentes de conceber a *duração*. A vida consciente tende a separar a duração verdadeira, cujos momentos heterogêneos se interpenetram (a qualitativa), de uma duração homogênea extensiva (a quantitativa).

Nesta separação, os estados confusos, infinitamente móveis e inexprimíveis do eu fundamental (*duração qualitativa*) se contrapõem aos estados bem definidos e impessoais do eu (*duração quantitativa*): "Se chegamos a distinguir duas formas de multiplicidade, duas formas de duração, é evidente que cada um dos factos de consciência, tomados à parte, terá que revestir um aspecto diferente segundo se considera no seio de uma multiplicidade distinta ou de uma multiplicidade confusa, no tempo-qualidade em que se produz, ou no tempo-quantidade onde se projeta".²⁶⁶

Pensar em intensidades é pensar em novidade, no diferente. O que é intensivo, para Bergson, não pode ser uma grandeza, pois não pode ser medido como as demais coisas que ocupam um espaço.

As grandezas extensivas medem as proporções e as quantidades do que pode ser localizado no espaço, são homogêneas e permitem adições ou subtrações. Implicam contagem e separação. No senso-comum, as grandezas intensivas seriam o resultado de uma operação pela qual elementos qualitativos (que não ocupam lugar no espaço) são espacializados e quantificados, despidos de sua dimensão temporal. Esta seria uma operação ilegítima, para Bergson, pois "quantificar" descaracteriza a intensidade, uma vez que a faz mudar de natureza.

A idéia de *intensidade*, para Bergson, situa-se no ponto de junção de duas correntes: uma que vem de fora e traz a idéia de grandeza extensiva; e outra que vai buscar, nas profundezas da consciência, a imagem de uma multiplicidade interna, para trazê-la à superfície.

²⁶⁵ BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 86-87.

²⁶⁶ BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 90.

Este ponto de junção possui duplo aspecto: 1) uma percepção adquirida, em que os estados de consciência representativos percebem as "grandezas" (das causas) como qualidades (dos efeitos produzidos); 2) uma percepção de estados de consciência que se bastam a si próprios, formados por uma multiplicidade dos estados simples que a consciência discrimina confusamente.

Bergson alerta que temos a tendência de lidar com nossas sensações como se fossem grandezas, ao confundir qualidade com quantidade, sensação com excitação²⁶⁷, intensivo com extensivo. Tentamos (em vão) objetivar nossos estados subjetivos introduzindo neles a representação de sua causa exterior, como se se tratassem de objetos exteriores (presentes num espaço extensivo) e como se fosse possível encontrar uma escala para medi-los.

No entanto, o autor sugere que pensemos em intensidades como qualidades, no lugar de pensá-las como quantidades mensuráveis semelhantes às grandezas que fazem parte do espaço exterior, pois não há nada em comum entre grandezas extensivas e intensidades (sensações que não ocupam espaço). A riqueza de cada emoção estaria, assim, ligada a uma distinção *instintiva* dos graus de profundidade ou de elevação que cada intensidade de sentimento nos proporciona: para Bergson, o que experimentamos numa emoção é algo que não passa pela compreensão.

Bergson critica as filosofias que retiram o caráter de temporalização do tempo, ou por simplificação, que pensam o tempo em termos de espaço. O autor afirma que ao formalizar o pensamento, ao usarmos palavras para expressar as intensidades, estamos fazendo uma mudança de qualidade, ou mudança de natureza, por este movimento de espacialização. Entretanto, somente a intuição pode reencontrar as diferenças de natureza, as tendências, ou a mistura de duas (ou mais) tendências que diferem por natureza.

Para elucidar esta questão, Bergson refere-se às diferenças de ritmo de duração, ou diferença de tensão interior, entre as qualidades sensíveis que fazem parte de nossa representação mental e essas mesmas qualidades tratadas como mudanças calculáveis.²⁶⁸

Um último ponto restaria, então: como se opera a contração, não mais, certamente, de movimentos homogêneos em qualidades distintas, mas de mudanças

²⁶⁷ A excitação, aqui, está do lado das grandezas extensivas.

²⁶⁸ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 288-289.

menos heterogêneas em mudanças mais heterogêneas? Bergson responde a esta questão com a análise da percepção concreta: essa percepção, síntese viva da percepção pura e da memória pura, resume necessariamente em sua aparente simplicidade uma multiplicidade enorme de momentos.

As duas palavras (ou as duas idéias) que podem resumir tudo o que foi dito anteriormente são: "tensão" e "extensão".²⁶⁹ A idéia de "tensão" substitui a oposição entre qualidade e quantidade. A idéia de "extensão" suspende a oposição entre o inextenso e o extenso.

Esta palavra "extensão" acaba confundindo um pouco, pois não nos ajuda muito na compreensão que tentamos fazer deste labirinto conceitual que Bergson nos convida a entrar, cheio de bifurcações e entroncamentos - para não falar dos becos-sem-saída em que muitas vezes ele nos coloca -, já que "extensão", remete diretamente a um dos termos da oposição que ela pretende acabar: o "extenso".

"Extensão e tensão admitem graus múltiplos, mas sempre determinados".²⁷⁰ E como é que Bergson chega a estas duas idéias? O caminho de reaproximação do corpo e do espírito foi preparado por Bergson através da conversão do dualismo em "tríplice oposição" do (1) inextenso ao extenso, (2) da qualidade à quantidade, e (3) da liberdade à necessidade.

No entanto, existe uma tal distância entre o ritmo de nossa duração e o ritmo em que as coisas transcorrem, que, na prática, a "contingência do curso da natureza" deve equivaler para nós à necessidade. Nossa consciência tende a afastar cada obstáculo e "extrair do todo uma parte virtual", quando escolhemos e separamos aquilo que nos interessa.²⁷¹

Numa diferenciação crescente das funções do sistema nervoso, os movimentos iniciais que eram espontâneos e imprevistos cedem lugar às excitações canalizadas e às ações que passam a ser cada vez mais organizadas. O que se vê são

²⁶⁹ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 289.

²⁷⁰ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 289.

²⁷¹ Esta relação entre necessidade e interesse me faz lembrar de Espinosa: "O bom existe quando um corpo compõe diretamente a sua relação com o nosso, e, com todo ou com uma parte de sua potência, aumenta a nossa. [...] O mau para nós existe quando um corpo decompõe a relação do nosso [...]. Quando encontramos um corpo que convém à nossa natureza e cuja relação se compõe com a nossa, diríamos que sua potência se adiciona à nossa: as paixões que nos afetam são de *alegria*, nossa potência de agir é ampliada ou favorecida". (DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002, p.28-34)

movimentos no espaço cujas múltiplas escolhas acontecem em uma amplitude cada vez maior:

O que não se vê é a tensão crescente e concomitante da consciência no tempo. Assim, quer a consideremos no tempo ou no espaço, a liberdade parece sempre lançar na necessidade raízes profundas e organizar-se intimamente com ela. O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade.²⁷²

Nossa consciência agiria com liberdade conforme nossas necessidades a guiassem. Sua organização seria, assim, determinada por estas "raízes profundas" que imprimem em nossos atos tudo o que o espírito pôde perceber em contato com o mundo material.

1.16. Multiplicidade

As intensidades de que fala Bergson pertenceriam ao reino do "Plano de Consistência" de Deleuze&Guattari?²⁷³ Um plano de "velocidade e lentidão entre elementos não formados", e de "composições de afectos intensivos correspondentes". Um plano que ignora substância e forma. O plano dos etéreos que não possuem formas definidas. O plano das nuvens que se formam, deformam e se desformam continuamente sob um infinito azul. O azul que lembra o azul de Yves Klein.

O conceito de multiplicidade partilha desses "encontros com o fora, com os fluxos novos, selvagens e estranhos que desestabilizam os territórios discernidos, mapeados".²⁷⁴

A consistência "age no meio, pelo meio, e se opõe a todo o plano de princípio ou de finalidade".²⁷⁵ O "entre" poderia ser o conjunto de interseção? Entre um lado e

²⁷² BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 290-291.

²⁷³ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 5**. (1ª Reimpressão: 2002).São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 222.

²⁷⁴ GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, *Dmn*, p.9. Ser nômade é deixar-se levar pelos devires, ir atrás das "distribuições no espaço aberto, indeterminado, sem partições, cercados ou fronteiras". [p. 11.]

²⁷⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 5**. (1ª Reimpressão: 2002).São Paulo: Ed. 34, 1997.

outro de um dos pares de oposições, ou "binários"? O meio poderia estar preenchido? Ou o meio é sempre o que está "entre" os dois opostos, mas num espaço vazio? Algo estaria "entre" o nada? E este plano de consistência seria este preenchimento, mesmo que vago, com elementos não formados, de intensidades ou de multiplicidades do tipo rizoma?

Na primeira parte do Guia de Leitura do Platô 1²⁷⁶, Tomaz Tadeu comentou que a noção de multiplicidade está associada à idéia de "rizoma" para Deleuze&Guattari:

Este platô talvez seja o mais popular, o mais lido e mais comentado, mas ele ainda esconde muitos segredos. É um dos platôs no qual D&G mais desenvolvem a noção de "multiplicidade". Pode-se dizer que a multiplicidade, tal como o ser em Aristóteles, pode ser dita de muitas maneiras. Já vimos alguns de seus nomes: "duração" (Bergson), manifold (Riemann). Aqui, a multiplicidade é dita, por assim dizer, à maneira botânica, recebendo o nome de "rizoma".

O rizoma é capaz de conectar um ponto a qualquer outro, pois não é feito de unidades nem de ramificações tais como uma árvore. Ele é constituído por n dimensões e por direções "moverdiças". Sem ter um começo ou um fim, ele poderia assemelhar-se ao "Livro de areia" de Borges, no qual o "meio" sempre cresce e transborda.

Oposto de uma estrutura, pois nele não há pontos nem posições definidas e marcadas, o rizoma é feito de multiplicidades e de conjuntos de intensidades, sem sujeito nem objeto, mas fios, hastes e tramas que "mergulham através de uma massa cinza, a grade, até o indiferenciado".²⁷⁷

Estas linhas e hastes que constituem o rizoma se aproximam das tramas e urdiduras das tecelagens; como a da tapeçaria da "Dama e o Unicórnio" do Museu de Cluny, construída com linhas tramadas.²⁷⁸ Talvez as linhas do rizoma não tenham a mesma ordem das linhas verticais e horizontais bem definidas das tapeçarias. Pode ser

²⁷⁶ Disponível em: <http://www.milplatos.blogspot.com.br/> Postado dia 30/10/03, 12:19 PM.

²⁷⁷ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 1.** (2ª Reimpressão: 2000). São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 16.

²⁷⁸ Começar um tecido é dispor os fios em cadeia para se esboçar uma trama. No tear, a urdidura é composta de fios fixos verticais. A trama é feita com um fio horizontal que vai percorrendo os verticais,

que as linhas do rizoma comportem qualquer ordem (como as páginas do Livro de Areia). As mesmas linhas podem ser associadas às linhas tramadas pelas Moiras²⁷⁹ que regem o destino²⁸⁰: estas "divindades fiandeiras que tecem a regulação da vida, desde o nascimento até a morte".²⁸¹

uns pela frente e outros por trás. O tecido se forma a partir de fios que se ligam, se amarram. Entre o contínuo e descontínuo.

²⁷⁹ As Moiras gregas, na mitologia latina, correspondem às *Parcas*: Cloto, Láquesis e Átropo. "Sua ocupação consistia em tecer o fio do destino humano e, com suas tesouras, cortavam-no, quando muito bem entendiam". (BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis**. 10.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p.15)

²⁸⁰ A idéia das tecelãs do destino incorpora "numa mesma triade o fio e a tesoura; a criação e a morte; a continuidade e o fim". Mas tecer "não significa somente predestinar (no plano antropológico), mas também criar, fazer sair da sua própria substância [...]". [LEÃO, Lúcia. **O labirinto da hipermídia – arquitetura e navegação no ciberespaço**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 62-64.]

²⁸¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 1**. (2ª Reimpressão: 2000). São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 17.

2. AVENTURAR-SE

Como registrar nossa experiência diante das sutilezas que percebemos no mundo? Como criar alguma forma de uma maneira singular, repleta de informações ruidosas, instigantes e estranhas? E, o que faria alguém ver, nesta forma, a residência da inventividade?

Estas perguntas que nos fazemos em relação à experiência do ato criador tenta acessar um saber que se encontra além das fronteiras do que pode ser nomeado. Apesar de certa objetividade que pode estar contida no ato de fazer, vemos que, na arte, esta ação busca recuperar instâncias não imediatamente acessíveis, relacionadas a uma natureza mais vaporosa da nossa subjetividade.¹ Estas instâncias estariam no campo das sensações, das qualidades heterogêneas, intensivas, indivisíveis propostas por Bergson.

Quando tentamos criar algo, notamos o intervalo que existe entre as nossas idéias e a ação que realizamos sobre os materiais. O ato criador, que tem como matéria-prima o desejo, nos abre portais por onde a matéria passa de um estado a outro, e nos devolve uma vivência de tempo e de espaço totalmente diferente da que estamos acostumados a ter habitualmente. Temos grande dificuldade em conseguir sincronizar estes tempos, pois ficamos tão absorvidos pelo trabalho de criação, que quase esquecemos que há um outro mundo lá fora; fora do atelier.

Vivemos um "tempo sem medidas", de experiências que envolvem "acontecimentos de outra ordem", como é mencionado por Edith Derdyk. As tentativas de acesso a este outro estado implicam em "decifrar as experiências sensíveis, nascidas em estado bruto, vagando por um tempo sem medidas numa zona de abstração lapidadora [...]".²

¹ DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

² DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001, p. 14.

Mergulhados no processo criador, nossos atos percorrem incessantemente modos de como realizar aquilo que parece estar além de qualquer possibilidade de realização. Agimos intuitivamente, com nossas histórias de vida, num momento que se situa entre o *ter-sido* e o *vir-a-ser*. A bagagem que trazemos na memória e os sonhos que compõem nossas expectativas se aglutinam, e nos dão a consciência tanto de novas possibilidades como de nossas limitações.

Os pontos de passagem, (ou seriam pontos de interseção?), são estes espaços que mantêm o tempo em suspenso, capazes de abrir uma fenda ou um abismo que se estende entre o desejo e a matéria.

Como é esta passagem? Como é esse tempo no processo de criação? E, que formas de ligação poderia haver entre um ponto e outro?

A liberação da âncora que nos prende a um cotidiano nos faz acreditar que é possível "dizer o indizível, [e] pintar o invisível" para buscar um sentido ao nosso dia-a-dia. Jorge Larrosa fala desta busca de sentido com base na convicção de que "as palavras produzem sentido, criam realidade e às vezes funcionam como potentes mecanismos de subjetivação".³

A arte pode "desencadear o extraordinário como uma ruptura do fluxo contínuo da vida", tanto quanto as experiências estéticas a serem produzidas "por arranjos e rearranjos das coisas simples que fazem parte do nosso viver cotidiano".⁴

Às vezes não sei para onde estou indo. *"Pela janela... eu vejo tudo enquadrado"*.⁵ De dentro do ônibus, nem sempre sei se o que está à minha frente é Porto Alegre ou Pelotas. Mas, porque é que sempre temos que saber para onde estamos indo? A viagem é um "entre".

"Transito entre os dois lado de um lado".⁶ Não saber para onde se está indo também pode ser um jeito de se construir. E, em vez de ignorar o "não-saber", nos damos conta de que este não-saber é constituinte do próprio saber.

³ LARROSA, Jorge. "Experiência e paixão". In: _____. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 152. "As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras [...]". Pensar é "dar sentido ao que somos e ao que nos acontece".

⁴ OLIVEIRA, Ana Cláudia de. "Prefácio" In: GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002, p. 11.

⁵ CALCANHOTO, Adriana. "Esquadros". Música número 10 do CD **Público**, 2000.

⁶ CALCANHOTO, Adriana. "Esquadros". Música número 10 do CD **Público**, 2000.

O modo como respondemos ao que nos acontece ao longo da vida é tão importante quanto o sentido que damos ao que nos acontece. É por isso que nossa experiência está em relação direta com nossa existência. É através dela que nos apropriamos de nossa vida, uma vida "contingente e finita", que não está determinada por "nenhuma essência nem por nenhum destino", e que vai se construindo e destruindo durante o próprio viver. Há uma impossibilidade de repetição que faz da experiência algo único e singular, nos diz Larrosa: "[...] posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem pré-ver nem pré-dizer".⁷

O que Larrosa fala sobre experiência pode ser ampliado para a criação em processo. Não há como antecipar resultados de determinadas experiências de vida, assim como não há como fazê-lo na arte, porque a meta não é conhecida previamente. Vamos em direção ao que ainda não sabemos, o que nos guia é apenas a vontade de realizar algo que ainda não existe.

Não há como adivinhar qual será o resultado de algo que acontece em meio à incerteza e à inexatidão. Inexatidão que também está na percepção que temos do mundo, desta paisagem externa a nós, que acaba sendo influenciada pela nossa paisagem interna, pelo nosso estado de alma de que nos fala Fernando Pessoa⁸. Nos construímos através destas "mediações" em que afetamos e somos afetados pelo externo-interno.

Neste sentido, podemos relacionar esta experiência com o que Paul Valéry fala sobre o modo como a "consciência solitária" se relaciona com as mutações incessantes do universo:

É impossível que a atividade do espírito não o constrinja, enfim, a essa consideração extrema e elementar. Seus movimentos multiplicados, suas íntimas contestações, suas perturbações, seus rodeios analíticos, o que deixam de inalterado? O que resiste à animação viva dos sentidos, à distância das idéias, ao enfraquecimento das lembranças, à variação lenta do organismo, à ação incessante e multiforme do universo? - É

⁷ LARROSA, Jorge. "Nota sobre a experiência e o saber da experiência". In: **Leituras SME**. (textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação) Campinas: Fumec, n.4, julho/2001, p. 9.

⁸ PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. RJ: Editora Record/Altaya, 1980.

tão-somente essa consciência solitária, no estado mais abstrato.⁹

As “perturbações do espírito” são capazes de alterar o modo como percebemos o mundo, e o próprio mundo está em constante transformação exigindo de nós ajustes permanentes para podermos decifrar o que nele vemos.

Ernesto Bonato, ao falar da percepção, diz que para abrir-nos à experiência de perceber as sutilezas do mundo é preciso esquecer o que já sabemos. O mundo visual que chamamos de realidade pode estar abarrotado de imagens que olhamos e não vemos. Bonato refere-se a uma outra realidade menos visível, que estaria no interior das coisas e que preencheria as distâncias existentes entre elas. Conforme Bonato, para percebermos esta realidade invisível que habita o interior das coisas, é necessário entrar em contato direto com as “finuras”, num esforço consciente de captar e registrar esta experiência. Ele assim descreve sua busca: “através de uma linguagem silenciosa, tenho procurado comunicar algo que habita o interior dos objetos, que se esconde por baixo de uma realidade aparente e que se manifesta também em cada um de nós”.¹⁰

Esta realidade invisível que está no interior de cada coisa é vista por Marly Meira como a própria pulsação de vida que fica camuflada ou escondida em recantos finos. Ela também se refere a este desafio de lidar com a criação de formas e com as mudanças que estas vão sofrendo durante seu processo de realização, “sem que se perca a estrutura viva que as sustenta”. Nas palavras de Marly: “a arte tem a pretensão de capturar a vida onde ela se esconde ou se camufla para o olhar [...]”.¹¹

É deste vão existente entre o que se observa e o que se absorve, entre o que se pensa e o que se fala, que vemos brotar algo novo. É do intervalo entre o que se imagina e o que se realiza, entre o que lembramos e o que esquecemos, entre o que fazemos e o que jogamos fora, que abrimos espaço para o inusitado, o inesperado e o surpreendente. É pela tentativa de atravessar a passagem entre o que se deseja e o que se conquista, que sentimos no próprio corpo o impulso que nos leva a criar.¹²

⁹ VALÉRY, Paul. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 161.

¹⁰ BONATO, Ernesto. Depoimento do artista (junho 2000). In: **GRAVURA : arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000, p. 220.

¹¹ MEIRA, Marly. **Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2003, p. 122.

¹² Sobre estas questões ver também Derdyk (2001) e Valéry (1998).

O meio do caminho, o intervalo existente entre as coisas, os cruzamentos e entrecruzamentos possíveis terão por finalidade articular ligações bem temperadas entre *razão* e *sonho*. O tempero inclui também uma pitada de dúvida; mas não seria este o melhor ingrediente? Não serão estas dúvidas o motor propulsor que nos lança para fora daquilo que nosso pensamento estabeleceu previamente? Não será pelo próprio desvio de pensamentos que as regras pré-estabelecidas são dissolvidas, e que as linhas de conduta fixadas são recusadas¹³?

Longe de ser um processo fixo ou simples, o movimento de criação é antes um desdobramento que se dá pelas constantes transformações e reestruturações. Diga-se de passagem, um processo muito semelhante ao que ocorre na construção da imagem numa matriz de metal.¹⁴

Toda a vida aparece como "um esforço para acumular energia e para deixá-la fluir nos canais flexíveis, deformáveis, na extremidade dos quais realizará trabalhos infinitamente variados".¹⁵ O percurso da criação, tanto quanto a vida de uma pessoa, são processos dinâmicos, que ocorrem em múltiplos níveis, que interagem e se influenciam reciprocamente. Cada nova fase pode revelar novas facetas. Cada detalhe pode ser reconfigurado mais nitidamente, na medida em que novas forças são enfrentadas, com desafios e oportunidades, conflitos e riquezas.

A criação é uma intensificação da vida. Com ela temos um entendimento que inclui a aceitação de uma existência em termos limitados. Viver este entendimento é um processo e não um estado de ser, pois esta compreensão contém em si a possibilidade de diversificação e de novos acréscimos de coerência. A cada nova síntese, alcançamos uma nova base para o aparecimento de outras possibilidades de ser e de criar. Em cada etapa, nossos limites são requalificados, abrindo-nos inesperadas qualidades que nos impulsionam a novos referenciais.

Entretanto, criamos projetos para serem ultrapassados. Em arte, sabemos que este despojamento é fundamental como única forma de abandonar o que havia sido decidido de início. As estratégias que asseguram a possibilidade de um percurso em

¹³ Jean Lancri (2002). Isto me faz lembrar também das "linhas de fuga" de Deleuze.

¹⁴ Esta comparação poderá ser melhor compreendida a partir da leitura do próximo sub-capítulo "A imagem móvel da gravura", onde será explicitado o modo de realização da imagem no metal através de sucessivas gravações e regravações, por superposição de elementos que compõem tal imagem. À medida que o trabalho avança, são feitas "provas de estado", que são as impressões da matriz a cada etapa do processo, para que o gravador possa acompanhar o que aparecerá depois no papel, já que não há como saber exatamente o que está sendo feito apenas pelo contato exclusivo com a matriz de metal.

¹⁵ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 228.

arte são organizadas por conceitos iniciais responsáveis por *antecipar* "a trajetória do futuro trajeto", nos diz Lancrí.¹⁶ Estes conceitos iniciais, os "conceitos operacionais"¹⁷, estarão recheados de contradições, mas, mesmo assim, poderão servir de pistas a nos conduzir em meio a nebulosos vacilos.¹⁸

Na constituição de um problema de pesquisa, muitas vezes iniciamos com os instrumentos fornecidos pelas teorizações já produzidas para montar as nossas próprias estratégias. Estabelecemos locuções ao nos apropriarmos e reelaborarmos as teorias. Nestas ligações, encaixamos os "conceitos que têm serventia para o problema (que começa a ser configurado)", e nos desfazemos "daqueles que são inúteis".¹⁹

O gesto criador nasce da contradição²⁰ que há entre a idéia e a matéria. Significa dizer que uma obra apenas concebida mentalmente não demanda muito esforço. A parte realmente penosa do trabalho consiste justamente na sua realização material. Um esforço penoso, que nos custa muito, mas também precioso. É precioso porque é graças a ele que conseguimos alguma coisa que não havia antes. E ele só é possível pela resistência imposta pela matéria: a matéria é ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estímulo para que este trabalho se desenvolva.²¹

Nosso conhecimento, assim como nosso olhar, é construído a partir de códigos culturais, mas ao mesmo tempo, projeta sobre os objetos do mundo nossas

¹⁶ LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 27. (Coleção Visualidade; 4.)

¹⁷ Conceitos operacionais são os conceitos iniciais que põe o trabalho em marcha. Eles, ao longo do processo serão substituídos. Servem de estratégia capaz de organizar conceitos que poderiam ser os responsáveis por *antecipar* o objeto da pesquisa. "Conceitos que prevêm, tanto quanto possível, a trajetória do futuro trajeto", nos diz Lancrí. [Mais adiante voltaremos a este assunto].

¹⁸ Mesmo sem saber onde vamos chegar, seguimos à procura de um modo de decifrar a nós mesmos e a nossa própria vida. O destino, para os gregos "*moira*", tinha seu sentido original ligado a uma idéia espacial. Ele só se completa com a morte da pessoa: "[Moirá] é o território que uma pessoa pode ocupar. Quando estende sua vida até o fim, ela como que abriu no espaço tudo o que podia ser. [...] numa segunda acepção da palavra, o 'destino' fica ligado ao 'fim' [...]. Só com sua morte é que o espaço de vida mostrou-se todo qual era. [...] Então, *moira*, destino, é aquele mapeamento, a sua sesmaria, o lote que cada um ocupou". [OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p. 5.]

¹⁹ CORAZZA, Sandra Mara. "Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos". In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 105-131. [No terceiro capítulo desta tese estes conceitos serão retomados.]

²⁰ "Contradição" aqui não tem o sentido exclusivo de obstáculo, mas igualmente é o que serve de instrumento e de estímulo para a criação. Poderia-se dizer que é pelo "contato", pelo "encontro" entre a idéia e a matéria, que nasce o gesto criador. É pelo "contraponto" entre uma e outra, que acontece o gesto.

²¹ BERGSON, Henri. "La consciense et la vie". Citado por KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado. PUC/São Paulo, 1997.

próprias percepções. Estas idéias já estavam presentes na pesquisa realizada no mestrado em Poéticas Visuais: "as armadilhas e labirintos criados pelo ato perceptivo funcionam como instrumento transgressor revelador do inusitado, como se pudesse deter em si um potencial visionário. A invenção do impensado, presente no ato criativo, manifesta-se partindo do que ainda não existe, como força potencial de uma zona de incerteza".²²

O artista espera que o impensável de hoje possa ser realizado amanhã. A criação passa a ser um processo de continuidade, cuja dedicação e busca determinam as seleções, escolhas, avanços e retornos. É nas palavras de Derdyk que encontramos a melhor definição deste instante criador:

O *instante do ato* presentifica uma qualidade temporal inserida no tempo usual do cotidiano, injetando uma percepção expandida de um outro espaço de tempo. Encapsulando a passagem entre o passado e o futuro incorporado num presente - jogo eterno entre instantes e durações -, o ato criador só existe porque se faz aqui e agora.²³

O "instante do ato" concentra os momentos de descoberta em sua fugacidade. O tempo cronológico cessa de fluir, e se converte em começo de outra coisa. A poética do ato criador dá-se, então, nesta tensão entre o processo e o instante. Estes momentos de formulações novas oferecidas pelo pensamento, os instantes criadores, são encontrados no meio do percurso do processo de criação.

2.1. A Imagem Móvel da Gravura

"A imagem gráfica é, por natureza, móvel".²⁴ Com esta frase, Ernesto Bonato nos oferece um modo de pensarmos a gravura que extrapola o modo mais tradicional de encará-la.

²² POHLMANN, Angela Raffin. **Sincronias de espaço e tempo: a simultaneidade e a sobreposição na gravura em metal**. Dissertação de Mestrado. (Orientadores: Álvaro Valls e Sandra Rey). Porto Alegre, I.A. – UFRGS, 1995, p. 116. [Aqui, "potencial" está sendo usado no sentido de "energia potencial", aquela energia acumulada, virtual, possível.]

²³ DERDYK, Edith. **Linha de horizonte: por uma poética da criação**. São Paulo: Escuta, 2001, p. 23.

²⁴ BONATO, Ernesto. Depoimento do artista (junho 2000). In: **GRAVURA : arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000, p. 1.

Para este gravador paulista, a origem da mobilidade da gravura está no próprio poder multiplicativo da imagem, pois de uma matriz de gravura é possível fazer inúmeras estampas idênticas. Além disso, a gravura possui outras qualidades que sugerem esta mobilidade:

Na gravura, a linha é cortada, corroída, gravada profundamente na matéria. Este fato confere à linha gravada um caráter indelével. Por outro lado, a gravura está sempre pronta a transformar-se. Uma imagem gravada e a sua conseqüente estampa é sempre um "estado" desta imagem.²⁵

A matriz sempre suporta um novo corte, uma nova corrosão, ou uma gravação mais profunda, do mesmo modo que ela pode ser brunida²⁶, raspada ou lixada para ter sua superfície recuperada. No entanto, depois que algo foi gravado, por mais que se raspe, se lixe, e se dê polimento, as marcas - os vestígios do que havia ali - permanecem. Nada pode ser apagado ou anulado completamente. Sempre resta um fantasma do estado anterior. Como qualquer outra matéria, a matriz de metal recebe marcas que se tornam permanentes, constituindo sua memória. Os vestígios que sobram das imagens raspadas, lixadas ou apagadas transformam-se na memória da placa.

O artista plástico Rubem Grillo, que construiu magnífica obra gráfica em xilogravura, foi curador e coordenador geral da Mostra Rio Gravura, em 1999, no Rio de Janeiro.²⁷ No texto de apresentação da exposição "Impressões Contemporâneas" (integrante do evento), Rubem Grillo se refere ao reposicionamento da gravura na modernidade a partir da autonomia conquistada. Entre outras coisas, Grillo fala dos "resíduos, vestígios da ação, expressividade criativa da vontade, gestos, cortes, incisões", da "corrosão dolorosa dos ácidos" e da gravura como "processo transitório e permanente" estabelecido pela manipulação dos sucessivos estágios de construção da

²⁵ BONATO, Ernesto. Depoimento do artista (junho 2000). In: **GRAVURA : arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000, p. 1.

²⁶ O "brunidor" e o "raspador" são duas ferramentas utilizadas na gravura em metal para apagar áreas já gravadas. O raspador, conforme o próprio nome, raspa a superfície de metal retirando material da matriz. O brunidor é utilizado logo a seguir, para emparelhar as áreas raspadas, dando novamente brilho à superfície, deixando-a polida, para evitar que as marcas da raspagem saiam impressas na prova (na estampa).

²⁷ Este foi o maior evento de gravura da América Latina. Uma mostra, que se espalhou por praticamente todos os locais de exposição do Rio de Janeiro, reuniu obras do acervo da Biblioteca Nacional; da Trienal Internacional de Xilogravura, além de toda a produção nacional contemporânea.

imagem. Grillo também enfatiza que os limites se tornaram difusos, pois as inovações tecnológicas assimiladas fizeram com que a gravura se situasse nos limites.²⁸

As primeiras imagens realizadas em gravuras em metal datam do século XV. No início, os gravadores utilizavam técnicas e instrumentos idealizados pelos fabricantes de armaduras, decoradores de pratos e cálices, e por ourives.

Ao longo dos séculos, além do buril²⁹ e da ponta-seca³⁰, passaram a ser utilizadas as técnicas da água-forte³¹ e água-tinta³², para produzir respectivamente gravações indiretas de linhas e meios-tons na imagem feita no metal. Com banhos em ácidos e mordentes especiais, partes da placa são corroídas, dando origem à forma gravada. Vernizes e breu (ou "grão") são utilizados para delimitar as regiões da imagem que serão protegidas da corrosão, preservando a placa, ou partes da imagem anterior já gravada.

Gravar não cansa. É inebriante, mesmo quando surgem problemas. Se algo não dá certo, temos ali uma fonte de interesse, pois encontramos um obstáculo a ser ultrapassado. E, quando a matéria se rebela e se opõe, é preciso não se declarar vencido. O defeito, a falha, a mancha, o traço errado, por mais inoportunos, tornam-se nossos aliados depois de certo afinco. Os defeitos nos fazem refletir, possibilitando novas idéias, ou auxiliando-nos em novas descobertas. Do erro, nasce uma beleza imprevista. Das dificuldades vencidas, aparece a "magia", encontrada nestes acasos felizes que constituem uma qualidade intrínseca da gravura.³³

Os "acasos significativos", assim chamados por Fayga Ostrower, seriam estas manifestações concretas de algo que mobiliza nossa ação psíquica, naquele determinado momento, capaz de nos fazer perceber o que ainda não estava

²⁸ GRILLO, Rubem. **Impressões contemporâneas**. Texto de apresentação da exposição integrante do evento "Mostra Rio Gravura". Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.wavparquelage.org.br/eav/revista/rgrillo.html>, acessado em 17/04/02.

²⁹ Buril: técnica de incisão direta feita com instrumento em forma de bixel sobre a superfície do metal para criação de linhas.

³⁰ Ponta-seca: técnica de incisão direta em que as linhas são feitas com um instrumento pontudo.

³¹ Água-forte: técnica de incisão indireta em que a gravação de metal produz linhas feitas sobre um verniz aderido na superfície da placa, que posteriormente será submetido a um banho em líquido mordente: sal ou ácido (por exemplo, percloroeto de ferro ou ácido nítrico).

³² Água-tinta: técnica de incisão indireta em que são produzidos meios-tons sobre a placa de metal a partir da pulverização de finíssimos grãos de breu. Pelo encobrimento de certas áreas, e pelo maior ou menor tempo de imersão da placa no mordente, obtém-se uma tonalidade mais clara ou mais escura nas áreas expostas.

³³ Sobre este assunto, também são interessantes as considerações que Passeron (1986, p. 22) faz de André Masson no texto do catálogo de exposição das gravuras de Picasso.

completamente acessível. Embora estes acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados, eles acontecem porque, de certo modo, já eram “esperados”. “Os acasos são imprevistos”, nos diz Fayga, “mas não são de todo inesperados - ainda que numa *expectativa inconsciente*”.³⁴

Na pesquisa realizada no mestrado em Poéticas Visuais³⁵, a questão da sobreposição e da simultaneidade serviu de fio condutor para realização das imagens feitas em gravura em metal. As gravuras foram construídas pela repetição, rotação e fragmentação de imagens em constante formação e transformação. Havia a sobreposição nos três níveis: nas gravações, nas impressões e nas provas. As principais motivações do trabalho estavam associadas à idéia de sincronia, simultaneidade e surpresa.

Construí e destruí inúmeras vezes a imagem, ampliando minha liberdade de ação sobre o material, raspando, lixando, “apagando” ou refazendo áreas inteiras das matrizes de metal. A possibilidade de regravar sobre gravações anteriores existentes na placa é parte intrínseca ao trabalho de elaboração de qualquer imagem na gravura em metal. As gravações e regravações sucessivas são feitas sobre os resultados que vão aparecendo nas “provas de estado”; até que se chegue a uma adequação satisfatória, que corresponda de alguma maneira ao que tínhamos de início em mente.

Até chegar neste ponto, o gravador trabalha na placa de metal durante longo tempo. Ernesto Bonato comenta que, na maioria das vezes, são necessárias sucessivas regravações na matriz para que o artista realize uma imagem que corresponda ao seu projeto poético: “Às vezes, uma figura é feita rapidamente, mas é freqüente serem as gravuras trabalhadas durante muito tempo, num movimento contínuo, até que se chegue ao essencial, sem excessos ou faltas, de modo que as operações técnicas e poéticas estejam integradas”.³⁶

Na gravura “Cristo apresentado ao povo” (ponta-seca - 1655) de Rembrandt, podemos acompanhar as modificações que foram feitas na imagem ao longo do

³⁴ OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p. 4.

³⁵ POHLMANN, Angela Raffin. **Sincronias de espaço e tempo: a simultaneidade e a sobreposição na gravura em metal**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

³⁶ BONATO, Ernesto. Depoimento do artista (junho 2000). In: **GRAVURA : arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000, p. 220.

processo de construção da imagem. Na primeira prova de estado, o grupo pitoresco de pessoas no primeiro plano tira a unidade da gravura, ao dividir a atenção que deveria ser toda para Cristo (no plano superior). Rembrandt sacrifica corajosamente a gravura, e apaga as figuras do primeiro plano. O vazio desta área torna-se, então, um dos elementos mais expressivos do drama.

As sobreposições de imagens durante as gravações das matrizes são, para Nilza Haertel³⁷, uma considerável ampliação do campo, pois estas sobreposições permitem ao artista "reconsiderar um caminho abandonado, dando-lhe outras chances de voltar atrás ou decidir-se por uma nova direção".³⁸ Esta possibilidade de arrepender-se de uma decisão ou lançar-se em novas buscas é fascinante para o gravador, pois a cada etapa do trabalho, temos a liberdade de escolher qualquer caminho a seguir ou mesmo voltar atrás.

Esta liberdade é expressa poeticamente por Gaston Bachelard³⁹ que considera a matriz de metal um grande território de sonhos. Para o autor, a gravura é o encontro de um movimento. Nela, o traço nunca é um simples perfil ou contorno, é sempre uma trajetória sem hesitação ou retoque. Feita de movimentos confiantes, completos e seguros, cada traço feito nesta "*planície de cobre*" assume a verdade daquele que a criou.

Em meu processo de criação, no entanto, gravar em cima de uma imagem que já estava feita, desconsiderando o que havia nesta imagem, produzia em mim mais insegurança de perder tudo o que eu já tinha, do que qualquer certeza de que o que viria depois seria instigante.

Como resultado de uma transformação da resistência imposta ao material pela vontade do gesto, a imagem gravada nos mostra um tempo dilatado pelas sucessivas gravações que produzem um relevo às avessas, nos diz Bonato: "A matriz já carrega em si uma memória. Uma matriz vai ficando marcada como um rosto velho, como uma

³⁷ Nilza Haertel foi minha primeira professora de gravura em metal, durante o curso de Artes Visuais (IA/UFRGS), em 1982. Sua paixão pela gravura e sua maneira de dar aulas não só me motivaram a seguir um percurso gráfico, como me influenciam, até hoje, como professora de gravura no curso de Artes Visuais (UFPEL).

³⁸ HAERTEL, Nilza. "Considerações sobre a gravura artística". In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 45-49, 1990, p. 45.

³⁹ BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 3. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

ferramenta bem usada. Mas estas marcas não são só as produzidas pelo artista. São também aquelas que o material já trouxera com ele. Sua história passada”.⁴⁰

As transformações na gravura ocorrem durante as gravações da matriz, mas também no momento da impressão. A imagem impressa no papel (a estampa) revela e traduz o que antes existia como possibilidade na matriz. A estampa manifesta a alma do sinal gravado que, sem ela, permaneceria adormecido, pois na matriz temos apenas um leve indício do que está sendo produzido. Gravar é, por isso, um lançar-se no escuro orientados exclusivamente pela visão de uma imagem ainda não totalmente revelada. O que a matriz traz de virtual só será atualizado no momento da impressão da imagem no papel. A estampa atualiza o que antes era apenas promessa.

Cada estampa passa a funcionar como um corpo independente, que carrega em si, em uma só imagem, toda a experiência da matéria gravada até aquele momento. A partir das várias "provas de estado", podemos percorrer e reconstituir todo o percurso gráfico daquela imagem. As provas de estado, as várias estampas feitas ao longo do percurso, constituem, então, o registro da história daquela matéria e daquela imagem.

A estampa é viva, como a própria mobilidade da gravura. Ela irradia e se instala em diferentes suportes, transportando-se por muitos veículos. Leve e ágil, ela circula simultaneamente por vários lugares.⁴¹

A gravura também se propõe a um campo experimental, quando opta pela apropriação de meios. “Ela própria foi, por um longo tempo, somente um meio”, diz Rubem Grillo. Tornou-se obra autônoma, quando as “inovações fotográficas da transferência de imagem para o uso tipográfico” aposentaram a tradição da “gravura

⁴⁰ BONATO, Ernesto. **Precisão, mobilidade, síntese**. São Paulo, 1999, p. 1. [texto fornecido pelo autor no Festival de Arte do Atelier Livre de Porto Alegre, julho/2003].

⁴¹ BONATO, Ernesto. **Precisão, mobilidade, síntese**. São Paulo, 1999, p. 2. [texto fornecido pelo autor no Festival de Arte do Atelier Livre de Porto Alegre, julho/2003].

de reprodução".⁴² Por seu suporte volátil, a gravura transita atualmente como forma plena de obra pública em circulação.⁴³

Desde sua origem, a gravura de estampa esteve associada, no Ocidente, à imprensa escrita. Em livros, revistas, jornais, folhetos ou cartazes, a gravura foi quase sempre um objeto de manuseio, cuja contemplação pressupunha segurá-la nas mãos, próxima ao rosto. Como uma presença que remete a uma ausência, na estampa pulsa silencioso o reflexo do que havia originalmente gravado em sua matriz.

2.2. A Cegueira do Artista

O mais importante não estaria no que é sensível aos olhos; ao contrário, o indispensável "burla" a obviedade da vista, para instalar-se num intervalo entre enigmas.⁴⁴

Ao fechar os olhos, deixamos que outras visões, a memória restaurada e o resgate de outras imagens aflorem pela riqueza interior do imaginário inconsciente.⁴⁵ Se o que é importante parece estar invisível aos olhos, este invisível precisa, de alguma forma, presentificar-se. A concepção habita um terreno idealizante, abstraído das forças sensíveis e materiais, e, a cada pequena decisão, vai-se desenhando a formatação de uma direção que tende para algum lugar.⁴⁶

⁴² "Gravura de reprodução" é nome dado às gravuras feitas para divulgar e difundir outras obras de arte (executadas em pintura, por exemplo). A gravura, em sua origem, esteve associada a esta possibilidade técnica de múltiplos, cujo suporte acessível permitia que viajassem longas distâncias. As impossibilidades ou dificuldades de acesso a determinadas "obras maiores" (como as pinturas), poderiam ser sanadas pela difusão das imagens gráficas ("artes menores"). Seu início era servir de "cópia" ou reprodução das pinturas famosas dos grandes mestres. Posteriormente, as gravuras foram ganhando terreno como meios de resistência e contestação, até obterem autonomia de linguagem, e serem consideradas "gravuras originais", ou seja, o artista que desenhava o motivo era o mesmo que gravava a matriz e imprimia as estampas.

⁴³ GRILLO, Rubem. **Impressões contemporâneas**. Texto de apresentação da exposição integrante do evento "Mostra Rio Gravura". Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.wavparquelage.org.br/eav/revista/rgrillo.html>, acessado em 17/04/02.

⁴⁴ BARCELLOS, Vera Chaves. "O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros". In: **Porto Arte**. v.9, no.17, p.7-50, nov.1998. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

⁴⁵ BARCELLOS, Vera Chaves. "O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros". In: **Porto Arte**. v.9, no.17, p.7-50, nov.1998. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998, p. 16.

⁴⁶ VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Trata-se de uma forma de conhecimento que ultrapassa a visão, e que busca os significados ocultos além da imagem. Como a cegueira visionária de Tirésias, que, privado da visão era capaz de ver ou prever o invisível, o oculto (o desconhecido), a "cegueira" poderia abrir novas possibilidades de leituras do universo circundante, ao artista atento aos significados ocultos que existem além da imagem. Pela mesma razão, a obra de arte produz sentidos que estão além do que vemos.⁴⁷

É a lentidão que nos permite ver o que quer que seja, nos diz Márcia Tiburi: "A lentidão não assusta apenas porque obriga à reflexão, mas porque dá o imediato da imagem que, em sua evidência, apenas pode ser mediado por outra imagem".⁴⁸ A lentidão é o modo de experimentar a própria existência, com um olhar que nos põe diante do que, de outro modo, não nos seria dado a ver. É o que Larrosa sugeria com o "gesto de interrupção". Aquele capaz de nos fazer "perder tempo". Demorar-se, sentir mais devagar, prestar mais atenção aos detalhes, ter paciência e dar-se tempo e espaço para a delicadeza, a lentidão, a parada, a suspensão.⁴⁹

Há um emaranhado sem contornos ou limites precisos, que compõem este estado que Derdyk chama de "estranhamento suspenso". Dele fazem parte nossas interrogações, assim como nossas respostas incertas e transitórias. Edith Derdik parece-me extremamente eficaz ao comentar estas questões:

Este grau de *incerteza* talvez pudesse ser entendido como um precioso resíduo reaproveitável, capaz de nos movimentar face a face com resoluções "esperadamente" inovadoras, quando se trata de atos que desejam ser criativos. Tais soluções inusitadas *presentificam* o ato da criação em si, aquele tipo de atuação que visa encontrar saídas significativamente distintas, diferentes, novas, estranhas, desconhecidas frente às perguntas enunciadas, menos dirigidas para a constatação do já sabido acomodado em respostas conhecidas.⁵⁰

⁴⁷ BARCELLOS, Vera Chaves. "O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros". In: **Porto Arte**. v.9, no.17, p.7-50, nov.1998. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998, p. 8.

⁴⁸ TIBURI, Márcia. **Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 264-265.

⁴⁹ LARROSA, Jorge. "Experiência e paixão". In: _____. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 151-165.

⁵⁰ DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001, p. 19. [grifos no original]

O “resíduo reaproveitável” de que Derdik nos fala é este estado de estranhamento que nos faz ter dúvidas sobre o que parece já ser conhecido. As soluções novas só estarão acessíveis se nos permitirmos - e se agüentarmos - entrar neste estado de indeterminação e de incertezas. Não é fácil abrir mão do que já sabemos e nos é tão familiar para ir em busca de alguma coisa diferente, estranha ou inusitada. Nos sentimos mais confortáveis dentro das certezas que nos acomodam tão bem. Nem sempre estamos dispostos a enfrentar o desafio, e outras vezes pensamos não ter fôlego suficiente para chegarmos até o fim. Mesmo assim, nos jogamos neste “abismo” sem pára-quedas ou rede protetora. Nos lançamos nesta aventura porque este é o modo de iniciarmos nosso movimento.

Algo nos escapa. Sentimos que há algo ali no vazio que experimentamos. O ato de ver, para Didi-Huberman, implica sempre na experimentação tátil de um obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. E, se Didi-Huberman insiste que devemos abrir os olhos para experimentar o que não vemos, ou o que não mais veremos, é porque nesta imagem está contida a idéia de que “ver é perder”. Ou seja: aquilo que não vemos com toda a evidência visível nos olha como uma obra “de perda”. Normalmente associamos o *ver* ao *ter*: como se ganhássemos alguma coisa ao ver “tal coisa”. Entretanto, quando *ver* é *sentir*, e, principalmente, quando ver é sentir que algo nos escapa, então *ver* é *perder*.⁵¹

Quando ainda não conseguimos ver claramente o que há para ser visto, mas que sentimos que há algo ali, estamos diante de algo que ainda não existe, que nos é desconhecido, e que nos causa desassossego pela incerteza que carrega. Me pergunto, então, onde está o pensamento ainda não pensado? Talvez esteja neste necessário “estado de suspensão” para que se abram frestas espaço-temporais inéditas que nos acompanhem na experiência poética e no ato criador.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 31.

2.3. Meio do Caminho

Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio.

(Jean Lancri)⁵²

Um dos propósitos desta pesquisa era o de falar das questões relacionadas às dificuldades inerentes ao ato de começar um trabalho em arte. Será que podemos considerar que em qualquer área do conhecimento algo semelhante acontece? Será que todos se perguntam "como começar"?

Aos estudantes que lhe dirigiam esta pergunta, Jean Lancri, professor aposentado da Sorbonne, simplesmente respondia: *pelo meio*. "É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor".⁵³

Ao falar de sua experiência como orientador de pesquisas em artes plásticas por mais de uma década, Lancri defende uma *entrada* no campo da investigação pelo *meio*, numa referência ao que ele chama de "claudicação"⁵⁴ e de "posição mediana". Porém, para Lancri, é Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*) quem acerta ao dizer que "a arte se inscreve a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico". O artista e o pesquisador em artes plásticas *seguem o passo* tanto do *sábio* como do *poeta*, tanto dos donos da *razão* quanto dos profissionais do *sonho*.⁵⁵

Aqui há, talvez, a possibilidade de associarmos estes dois "tipos" de pensamentos citados – a razão e o sonho - ao que Bergson chamava de inteligência e intuição. "Tanto no domínio prático como no especulativo estabelece-se a

⁵² LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 18. (Coleção Visualidade; 4.)

⁵³ LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 18. (Coleção Visualidade; 4.)

⁵⁴ Aqui no sentido de andar sem destino certo.

⁵⁵ LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 22-23. (Coleção Visualidade; 4.)

complementaridade e mesmo colaboração dessas duas funções”.⁵⁶ A inteligência, como faculdade de raciocínio e cálculo, capta a realidade de modo fragmentado, inerte e estático, enquanto que a intuição, segundo Bergson, nos permite atingir a duração ou movimento, a substância e existência das coisas.⁵⁷

A distância entre estes dois tipos de ação mental está sempre presente no intervalo existente entre o que planejamos e o que realizamos. Cada idéia serve como um ponto de partida que vai se modificando à medida em que o trabalho vai se materializando. O próprio material impõe um diálogo conosco, e devemos ter a sensibilidade de escutá-lo.

Estas considerações se referem à prática de atelier. Me deparo com elas durante meu processo de criação e também como professora de gravura, que acompanha o processo de elaboração de trabalhos dos estudantes nas turmas. No final do curso de Artes Visuais, durante os “Projetos de Graduação”, há a necessidade de uma pesquisa teórica que acompanhe o trabalho prático realizados nos ateliers da universidade. O ponto de partida da pesquisa teórica em artes plásticas é sempre a *prática* plástica ou artística. São os questionamentos que tal prática contém e as problemáticas que por ela são suscitadas que irão direcionar todo o trabalho.

A pesquisa em artes plásticas procura *entrecruzar* com originalidade a produção plástica com a produção da escrita. Há sempre algo que está no meio do caminho: o artista/pesquisador em artes plásticas opera entre o sensível e o conceitual, entre a prática e a teoria, entre o sonho e a razão, nos adverte Lancrì.⁵⁸ Há um constante *vaivém* entre estes pólos, colocando a questão desta articulação como uma das principais finalidades em seu trabalho.

No trabalho de atelier, a experimentação dá origem ao domínio da técnica, dos materiais e procedimentos. Mas, mesmo quando acreditamos possuir tal domínio, a matéria nos mostra que também “fala”. O contato com a matéria se torna simétrico,

⁵⁶ TREVISAN, Rubens Murillio. **Bergson e a educação**. Piracicaba: Unimep, 1995, p. 16. “Todo o bergsonismo gira em torno da distinção e mesmo da oposição – sem mútua exclusão – entre a inteligência e a intuição”.

⁵⁷ TREVISAN, Rubens Murillio. **Bergson e a educação**. Piracicaba: Unimep, 1995, p. 17. “Inteligência e intuição diferem uma da outra pela função: enquanto a inteligência capta o que é material e morto, a intuição penetra na duração, que é como que a vida de todos os seres. Duração real significa evolução, perpétuo vir-a-ser, continuidade ininterrupta de movimento ou mudança, criação constante ou incessante produção de realidade nova, heterogênea, imprevisível pelo cálculo”.

⁵⁸ LANCRÌ, Jean. “Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade”. In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 19. (Coleção Visualidade; 4.)

ou seja, nós lhe impomos determinadas intervenções e ela nos devolve determinados resultados. Outras vezes, surgem resultados inéditos, surpreendentes e totalmente inesperados.⁵⁹

Se a originalidade da pesquisa em arte está na maneira como é feita a ligação entre a *razão* e o *sonho*, apesar de toda a tradição que está embutida no uso racional desta ancoragem, devemos nos lembrar também que a razão vem sempre temperada com uma pitada de dúvida. "Ora, pode acontecer que o próprio da arte seja lançar a dúvida no pensamento", nos diz Lancri.⁶⁰

E será que não é próprio do artista deixar que tais dúvidas sirvam de catalisador para transformar o que já tinha sido estabelecido de início? Será que o artista cria suas regras justamente para depois dissolvê-las e recusá-las?

Este despojamento é, para Lancri, constituinte do processo e a única forma de realizá-lo. Ele descreve este momento em que o processo de criação conecta arte e artista no que ele chama de "momento crítico": "É possível que o instante - para não dizer a instância - em que o artista se torna ele mesmo aquilo em que sua arte o transforma seja este momento crítico, um perfeito momento crítico, em que ele se descobre despojado de si mesmo, um momento em que, em suma, ele não é percebido senão por esse próprio despojamento".⁶¹

Se entendemos por "projeto" aquilo que já sabemos de antemão onde queremos chegar, é impossível imaginar uma forma de realizar um "projeto" em arte, já que a obra de arte é um caminho com vários cruzamentos.⁶² E, me pergunto: como saber para que lado seguir quando chegamos em uma encruzilhada se não temos um mapa na mão que nos dê pistas do que iremos encontrar? Como escolher uma destas rotas, se não temos uma direção precisa para continuar? Como saber de antemão onde vai dar tal caminho? Como sabemos em que lugar desejamos chegar?

⁵⁹ Sobre este assunto, ver também: POHLMANN, Angela Raffin. **Sincronias de espaço e tempo: a simultaneidade e a sobreposição na gravura em metal**. Dissertação de Mestrado. IA/UFRGS, Porto Alegre, 1995.

⁶⁰ LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 26. (Coleção Visualidade; 4.)

⁶¹ LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 26. (Coleção Visualidade; 4.)

⁶² VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

E, ainda, como se estabelece um projeto de pesquisa quando tudo à nossa volta nos diz que a solução virá *a posteriori*, e quando sentimos que tudo se "desata" em proveito do trajeto?

É preciso, então, que haja uma estratégia que seja capaz de organizar conceitos que poderiam ser os responsáveis por *antecipar* o objeto da pesquisa. "Conceitos que prevêem, tanto quanto possível, a trajetória do futuro trajeto", nos diz Lancri.⁶³

Wim Wenders conta sobre seu processo de criação no livro "*A lógica das imagens*" e lembra como teve a idéia inicial de filmar "Movimento em falso". Sem ter um projeto muito definido para o filme, descobriu por acaso o que utilizaria como referência para fazer este filme, em meio à nebulosa que havia em sua mente.

A idéia inicial era fazer um filme sobre a relação entre dois homens, a insuficiência de ambos, sua insegurança emocional e como, durante certo tempo, eles procuram encobrir seus erros e defeitos. Com o passar do tempo, eles deixam de ocultar estes defeitos e passam a falar sobre eles. No final eles se separam, depois de terem realizado uma viagem pelo interior da Alemanha. Wim Wenders, sem saber como organizar todos estes elementos, procurou por motivos que pudesse utilizar para o filme. Sabia que queria fazer um filme sobre viagens, e queria que a história não fosse muito sólida.

Ele conta, então, como de repente tudo se arranjou: "a idéia do caminhão TIR surgiu alhures na auto-estrada entre Frankfurt e Würzburg, julgo eu, quando tive que ir, durante quilômetros, atrás de dois caminhões que se ultrapassavam um ao outro". No início, ele sentiu grande irritação, mas, depois de ultrapassá-los, viu dois homens que estavam lá dentro sentados. "Nesta altura, pareceu-me que deveria ser, contudo, muito mais atraente mover-se numa coisa gigantesca como aquela, lenta mas ininterruptamente". Ele conta que pensou, então, que quem ia fazer esta viagem pela Alemanha seriam condutores de caminhão: "surgiu então a idéia de que isto poderia ter alguma coisa a ver com cinemas de província e aí, de repente, tudo se ajustou".⁶⁴

⁶³ LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 27. (Coleção Visualidade; 4.)

⁶⁴ WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 28. [Ele decidiu usar os cinemas do interior da Alemanha como fio condutor da viagem e referência para a história do filme.]

O que Wim Wenders conta sobre seu processo de criação é bastante semelhante ao que diz Sandra Rey⁶⁵ sobre o projeto inicial do trabalho em artes. Para ela, o projeto pode ser comparado a um *projétil*, no sentido de algo que é lançado numa direção com uma determinada mira. No entanto, apesar da mira e da escolha da direção, nunca saberemos antecipadamente o caminho exato que será percorrido, nem o lugar onde irá cair.

Posso encontrar nas “flechas” de Sandra Corazza uma semelhança a este “projétil” de que fala Sandra Rey. Estas “flechas” aparecem no artigo de Sandra Corazza sobre os processos e as práticas investigativas. Diante do descontentamento e da intranqüilidade ao pensar que talvez suas articulações sobre como organizar um problema de pesquisa tenham sido em vão - já que ela não apresenta nenhuma promessa de garantia de esclarecer dúvidas, nem finalidade transcendentais ao texto que permitissem esperar um ideal, ou ilusão de perfeição - Sandra Corazza propõe que tal descontentamento seja usado como uma “flecha que a/o descontente lança, agora em outra direção”. Ou seja, se seu texto não trouxe respostas, mas novas dúvidas, que elas sirvam para lançar-nos em novas buscas. Esta “flecha”, diz ela, (assim como o “projétil” de Sandra Rey) é a possibilidade de atirar alguma coisa para fora do próprio “labirinto” em que estamos metidos.⁶⁶

Quando o trabalho em arte é iniciado, não há como saber exatamente o que vai acontecer. No processo de instauração da obra, cada desvio não precisa ser considerado como engano, pois cada erro pode se transformar numa possibilidade de aproximação com o que estamos procurando. Neste texto sobre as instâncias metodológicas da pesquisa em artes visuais, Sandra Rey⁶⁷ comenta que o erro, durante o processo de criação, possibilita ao artista se espalhar em algumas direções, deixando-se levar pelos caminhos apontados pela obra. Segundo Bergson⁶⁸, é a substituição que fazemos do trajeto (a linha) em favor da trajetória (o movimento).

⁶⁵ REY, Sandra. "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais". In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95. nov.1996, p. 84.

⁶⁶ CORAZZA, Sandra Mara. "Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos". In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 130.

⁶⁷ REY, Sandra. "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais". In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95. nov.1996.

⁶⁸ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

É como se a obra comportasse suas próprias regras e estas regras só pudessem ser conhecidas depois da obra acabada, como diz Pareyson.⁶⁹ Não há respostas a esperar, nem contradições a eliminar, pois o que conta é a visão a exprimir, através de critérios, conscientes ou não, que compõem a obra e dos quais esta se torna manifestação.⁷⁰

O abismo existente entre o *projeto* estabelecido no início e a *trajetória* percorrida durante o processo poderia ser, assim, transposto com conceitos que funcionassem, inicialmente, como "detectores da diferença" entre o projeto e o trajeto. Funcionando como uma ponte de ligação entre estas duas composições do processo, tais conceitos teriam seu pleno valor como "conceitos antecipadores", pois futuramente eles serão invalidados. Esta "invalidação" dos conceitos antecipadores será feita no momento em que iniciarmos a travessia desta ponte, pois então, novos conceitos deverão ser "forjados".⁷¹

Em toda expressão há uma espontaneidade que não segue instruções. Não há bula. Não há receita. É, também, indispensável que as obras contenham matrizes de idéias, que nos forneçam incessantemente formas cujo sentido possa nos instalar em um mundo do qual não temos a chave, que "nos ensine a ver e nos propicie enfim o pensamento como nenhuma obra analítica o pode fazer, pois a análise só revela do objeto o que nele já está".⁷²

James Lord conta sobre a dificuldade de Giacometti em concluir a pintura, nas conversas que teve com o artista durante as 18 tardes em que posou para seu retrato, em 1964. No dia 12 de setembro, na primeira sessão, enquanto Giacometti pintava, conversavam, entre outras coisas, sobre os retratos que Picasso fez de Dora Maar; os retratos de Ingres, e os de Cézanne. Giacometti comentava que Cézanne nunca terminou os retratos que fez de Vollard. Depois dele "ter posado uma centena de

⁶⁹ PAREYSON, L. **Estética, teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1991. [Estas regras que só serão conhecidas no final são como "moira": o destino da vida de uma pessoa só é conhecido após sua morte.]

⁷⁰ POHLMANN, Angela Raffin. **Sincronias de espaço e tempo: a simultaneidade e a sobreposição na gravura em metal**. Dissertação de Mestrado. (Orientadores: Álvaro Valls e Sandra Rey). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

⁷¹ LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

⁷² MERLEAU-PONTY. "A linguagem indireta e as vozes do silêncio". In: **Merleau-Ponty**. (Col. Os Pensadores). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

vezes, o máximo que Cézanne pôde dizer foi que a frente da camisa não estava muito ruim. E tinha razão, é a melhor parte do quadro". Giacometti conta indignado que Cézanne "nunca terminava realmente nada". Ele ia o "mais longe que podia, depois abandonava a partida. É isso o terrível: quanto mais se trabalha numa pintura, mais é impossível terminá-la".⁷³

É interessante notar que estas observações de Giacometti se referem ao que, para ele, é o mais difícil: terminar a pintura. Quando mais se trabalha nela, mais longe parece estar o fim. James Lord, retrospectivamente conta no livro que, estas palavras de Giacometti (ditas a ele no final do primeiro encontro dos dois) foram palavras proféticas. "Mas [neste momento] eu ainda não o sabia".⁷⁴ Depois desta primeira sessão, James Lord compreendeu que seu retrato passaria por sucessivos estados. Foi então que ele resolveu fazer um registro fotográfico de suas metamorfoses dia a dia e no final compôs o livro que traz o registro destas imagens se metamorfoseando e de suas conversas durante estes encontros.⁷⁵

Para Lord, as fotografias dos estados da pintura em andamento documentam a busca de Giacometti em obter uma semelhança com seu modelo (o próprio Lord), e a série de realizações necessárias para chegar ao resultado desejado. Muitas vezes, as operações são negativas, com apagamentos, sobreposições ou retirada de material. Como resultado, aparece "uma matéria ou marca mínima, mas de densidade extrema, como um buraco negro".⁷⁶

Não nos contentamos em continuar o que já foi feito no passado. Recomeçamos sempre cada tentativa integralmente. Se pegamos o pincel, é porque a obra está por se fazer, e com ela pronunciamos alguma coisa que ainda faltava ser enunciada⁷⁷.

Mas, neste caminho, nos encontramos diante de um dilema: como encontrar as palavras (ou as imagens) para dizer aquilo que ignorávamos desejar dizer antes de

⁷³ LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 24.

⁷⁴ LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 24.

⁷⁵ Estas fotografias funcionam como as "provas de estado" da gravura. A cada nova etapa do trabalho, as "provas de estado" – que são as estampas impressas a partir da matriz - registram o que foi feito na imagem construída na matriz, até aquele momento.

⁷⁶ EUVALDO, Célia. "Giacometti observando e sendo observado" (prefácio do livro) In: LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998, p.9.

⁷⁷ Ver Também: Merleau-Ponty. "A linguagem indireta e as vozes do silêncio". In: **Merleau-Ponty**. (Col. Os Pensadores). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

tê-lo dito? Nossos propósitos e intenções podem ajudar-nos a compreender as razões e o modo como o problema está sendo proposto, mas ainda assim, não esclarecem nada sobre a maneira como ele será resolvido.

Estamos acostumados a lidar com as contradições em arte⁷⁸, pois os processos envolvidos na pesquisa em artes plásticas não se dirigem exclusivamente ao conceito, mas igualmente ao sensível.

Entender como funcionam estes processos e como acontece a pesquisa em arte é fundamental para quem se propõe a dar aulas nos ateliers e orientar os trabalhos do final do curso de Artes Visuais. A prática, além de incluir contradições, desdobra o conceito que a trabalha para produzir uma teoria que só se completará ao final. Há aqui uma "racionalização do nebuloso" e não uma "racionalização da arte". Igualmente, o uso contraditório dos conceitos não será desculpa para avaliar um processo impreciso, pois justamente o que será buscado é a maior precisão possível no pensamento e consequentemente no texto da pesquisa.⁷⁹

Na tentativa de desvendar as tensões presentes no ato da criação, a aproximação proposta por Derdyk pode nos auxiliar a compreender como estes elementos dinamizam essa experiência: "Acredito que o espaço temporal expresso na passagem entre o sujeito que formula a pergunta e a pergunta que se formula ao sujeito é uma fresta anunciadora: momento nebuloso em que ainda não se sabe com precisão aquilo que se pensa, se pode e se quer, mas que fundamentalmente se deseja saber".⁸⁰

A "fresta anunciadora", de que nos fala Derdyk, está contida no intervalo temporal constituído por uma "nebulosa" de pensamentos ainda não totalmente revelados, mas que possuem o germe que nos move em sua direção. Ainda não sabemos exatamente o que queremos, o que pensamos nem o que podemos realmente fazer, mas há uma pergunta (um desejo) que salpica e nos faz sair do lugar

⁷⁸ As "contradições em arte" aqui se referem às indeterminações, e forças antagônicas que convivem num mesmo espaço, ao mesmo tempo. Forças incorporais que habitam e coexistem no plano da arte.

⁷⁹ Conforme LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 21. (Coleção Visibilidade; 4.)

⁸⁰ DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001, p. 20.

para ir em busca de algo desconhecido, irreconhecível, que só se fará presente depois de nosso esforço em realizá-lo.

O espaço ou intervalo temporal, neste caso envolto, não por uma nebulosa, mas por um sentimento de “desvelamento” dentro do *perigo* da desordem e o restabelecimento da ordem, poderia estar presente na experiência que Bergson chamou de *uncovering*.⁸¹

Numa carta de 31 de março de 1910, a William James, ele conta o sonho, que deve ter durado um “brevíssimo tempo” (dois ou três segundos), em que assistia a um “espetáculo soberbo”, a visão de “uma paisagem de coloração intensa”, através da qual ele viajava a toda velocidade e que lhe dava a impressão profunda de realidade. Bergson descreve a sensação de ter um “sentimento muito nítido” de estar a ponto de fazer uma “experiência *perigosa*”, que dependia dele prolongá-la e perceber a continuação, mas que algo crescia cada vez mais dentro dele e “acabaria por explodir” se não restabelecesse a ordem, acordando. Então, ao despertar, experimentou um arrependimento por “ter visto interromper-se semelhante sonho” e o sentimento bem nítido de que havia sido ele “que *quisera* interrompê-lo”. Como ele mesmo diz, relata esta experiência pelo que ela vale: “ela sugere a idéia de uma extensão momentânea do campo de consciência, mas devido a um esforço intenso”.⁸²

A origem do desejo de saber, do desejo de empreender uma pesquisa, ou do desejo que se encontra entre os artistas plásticos, desde *Dibutate*, está no “desejo de conseguir realizar o desejo”.⁸³

Encontramos no texto de Gilbert Lascault outros detalhes deste mito que descreve a origem da pintura e a origem do retrato: Quando seu amante parte para o estrangeiro, “talvez para uma campanha militar”, Dibutate “contorna com uma linha a sombra de seu rosto projetada por uma lanterna. Seu pai, o ceramista Butadès de Sicyone, aplica argila sobre o esboço. Assim, ele faz disso um relevo que coloca para

⁸¹ Posso entender este significado como “revelação”, “descoberta”, “desvelamento”, “desocultamento”.

⁸² BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 15. (Coleção *Os Pensadores*)

⁸³ LANCRI, Jean. “Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade”. In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 21. (Coleção Visualidade; 4.)

endurecer sobre o fogo com o resto de seus potes, após tê-lo secado”.⁸⁴ O vazio da superfície dá origem a um volume que passa a ser a lembrança de seu amante. À magia do retrato pintado se sobrepõe um poder sobre a ausência do amado.

O desejo de figurar está implícito no desejo de dar figura ao próprio desejo. Assim sendo, tanto o artista como o artista-pesquisador, sabe que não há como querer fazer economia do desejo. O desejo que se encontra nas escolhas pelo tema a ser abordado condiciona a estratégia a ser empreendida. O que será enfrentado nesta empreitada nos é completamente desconhecido de início. Há um momento em que nada parece fazer sentido, e procuramos desesperadamente por um fio condutor, que nos guie para fora do labirinto. Tentamos decifrar o quebra-cabeças que nós mesmos inventamos.

Procuramos por pistas que possam nos indicar um rumo em meio à areia do deserto. E, o que fazer para suportar essa ausência de sentido? Como suportar a turbulência de pensamentos até que algo se forme?

O isolamento e a solidão que acompanham os atos criativos são o foco inicial que Júlio Conte utiliza para descrever o processo criador de diretores, escritores e poetas diante deste estar só “que nos remete ao desconhecido dentro de nós”. Ele diz que há sempre uma angústia diante do novo e “a maneira de lidar com ela é usar o passado para nos dar um sentido imediato”. Para ele, suportar a ausência de pensamentos é “escutar o nosso silêncio mais profundo e ruidoso e tocar a nossa loucura”. Isto também significa “não aceitar respostas fáceis, pois estas invariavelmente nos remetem ao conhecido, ao estandardizado e aos clichês”.⁸⁵

E, por mais que se caminhe, não há como decifrar o modo como acontece o ato da criação. Este parece ser sempre um alvo inatingível. Derdyk diz que toda formulação de um problema “termina num ponto de interrogação, iniciando-se daí um ponto de partida para o percurso sensível e inteligível buscando seu lugar no mundo. Para cada problema, um percurso singular”.⁸⁶

⁸⁴ LASCAULT, Gilbert. “Gestos e fábulas de alguns pintores: arte e psicanálise”. In: SOUZA; TESSLER; SLAVUSTZKY (org.). **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 50.

⁸⁵ CONTE, Júlio. “O silêncio dos espaços infinitos”. In: SOUZA; TESSLER; SLAVUSTZKY (org.). **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p.152-153.

⁸⁶ DERDYK, Edith. “Ponto de chegada, ponto de partida”. In: SOUZA et alli., **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 19.

Há algum lugar suspenso do tempo que salta e mergulha, emerge e afunda. Nele tentamos conjugar as passagens entre o que já sabemos e aquilo que nos surpreende; entre o que há de controlado, planejado, esperado e o que há de acidental, informe, arbitrário. Essa passagem é afunilada e nela correm diversos afluentes, conclui Derdyk. Através dela “o ato criador realiza um secreto e suspeito acordo entre nós e o mundo”.⁸⁷

Não há um modelo pronto e prévio a ser seguido, pois cada pesquisa deverá inventar o seu próprio modelo. Este modelo continua em aberto para que cada pesquisador possa reinventar o seu. Conviver com o que ainda não sabemos, esperar que o pensamento se faça, e apostar na formulação de alguma coisa diferente do que havia antes é parte desta aventura rumo ao desconhecido. Nos encontramos no meio de nossa ignorância e é de lá que tocamos o âmago daquilo que acreditamos saber melhor.

2.4. A criação em processo

Discutir o processo criador do ponto de vista da fabricação das obras implica em procurar pelas fronteiras, e tentar delinear limites de um fenômeno que é múltiplo, simultâneo, e enigmático.

A criação de uma obra consiste em entrega, sentimento, e visceralidade. O contato do artista com a matéria o faz encadear uma série de idéias que vão sendo agregadas umas às outras. Ele vai levantando hipóteses, e depois segue o percurso testando-as permanentemente. Sua busca é ter acesso a um entendimento especial, que se dá justamente através de seu movimento de aproximação para atingi-lo. Durante este percurso, as portas estão abertas e permitem que várias possibilidades de obra habitem o mesmo teto. Como consequência, em muitos momentos, pode haver diferentes caminhos a serem seguidos. Uns serão abandonados, outros poderão ser experimentados.

⁸⁷ DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001, p. 18.

A criação é observada em sua contínua metamorfose. O caminho se compõe de dúvidas, certezas, ajustes, acertos e aproximações hipotéticas. Ao estudar a morfologia do ato criador, Cecília Almeida Salles aceitou o desafio de destrinchar o que há nas formas precárias, nos registros que restam dos percursos realizados pelos criadores em diversas áreas artísticas. O transitório é emoldurado. E a realidade da obra, que está em contínua transformação, indica que a estética do movimento criador é a “estética da continuidade”.⁸⁸

Entre a mão que executa e a obra acabada, os sucessivos esboços: rascunhos, diagramas, rasuras. No caso da gravura, entre a primeira gravação na placa e a edição da imagem, há uma série de provas de estado na composição desta imagem. Os esboços, os estudos, as provas de estado são esta “via sinuosa e labiríntica que figura o rigor e o acaso do processo” de execução da imagem, “cosa mentale que o traço na folha em branco reveste de afeto e desejo”.

A crítica genética é, mais do que uma jovem “disciplina”, uma pontuação significativa naquilo que a obra final e acabada deixou como promessa de uma outra obra, “suplemento aberto ao infinito das possibilidades de realização, ao ir-e-vir do sentido - sempre em processo”.⁸⁹ Desfaz-se a aura do mistério da criação, no momento em que o detalhamento deste processo é feito às vezes até o limite da exaustão. Esta descrição minuciosa do trabalho de construção artística acaba deslocando a noção de autoria ou gênese discursiva.

A perspectiva adotada pelo geneticista não parte de uma concepção histórica evolutiva da criação, como se se tratasse de uma lógica linear que considera o livro como etapa final e definitiva da escrita. Do mesmo modo, podemos estender esta afirmação às obras artísticas. Passa-se a pensá-las como obras inacabadas, indefinidamente acessíveis ao retoque, à transformação.

⁸⁸ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

⁸⁹ Wander Melo Miranda escreve o texto de apresentação do livro **Criação em Processo: Ensaio de Crítica Genética** organizado por Roberto Zular - Ed. Iluminuras/FAPESP/Capes (256 páginas). Encontrado em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/napcg/html/public.html>, acessado dia 04-08-2005. [WANDER MELO MIRANDA é professor titular de Teoria da Literatura da UFMG. Coordena o Projeto Integrado de Pesquisa Acervo de Escritores Mineiros (UFMG/ CNPq). É diretor da Editora UFMG.]

A análise do movimento criador é vista por Cecília Salles sob a perspectiva processual. Ao criar o *Centro de Estudos de Crítica Genética*⁹⁰ no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, Cecília Salles deseja extrair uma possível teoria da criação, a partir da noção de movimento criador, incluindo sua estética e sua ação transformadora. Seu estudo parte dos rascunhos, esboços e croquis, ressaltando a beleza da precariedade destas formas inacabadas.⁹¹

Este interesse não é novo, pois já em 1894, desde o início dos famosos *Cahiers*, Paul Valéry já buscava os segredos do fazer, o *poïen*. Willemart afirma que, neste sentido, Valéry pode ser chamado de precursor nos estudos de gênese.

Valéry chamava de "cronólise do espaço" a esta espacialização feita dos movimentos ou das percepções que se sucedem no tempo. Ele buscava compreender o percurso do pensamento ao estudar os registros feitos pela mão, nos quais uma imagem pode servir de prenúncio da imagem seguinte, como uma previsão do que virá a seguir. "Das formas nascidas do movimento, há uma passagem para os movimentos em que as formas se transformam, com a ajuda de uma simples variação do tempo de duração. [...] uma forma estável pode ser substituída por uma rapidez conveniente na transferência periódica de uma coisa (ou elemento) bem escolhida".⁹²

O movimento se dá degrau a degrau imaginariamente. Para Valéry, o papel do "espírito" é justamente combinar as qualidades aparentemente incompatíveis, em acomodações que, de outro modo, seriam excludentes.

Desde sua juventude, Paul Valéry⁹³ interrogou-se sobre a natureza do pensamento, sobre seu funcionamento e seus limites, e buscou, na figura de Leonardo da Vinci, um método universal que pudesse dar conta deste funcionamento.

Ao se deparar com os fragmentos dos manuscritos de Leonardo da Vinci, Paul Valéry tentou "adivinhar", por quais sobressaltos do pensamento, as sombras das

⁹⁰ A origem da crítica genética está ligada à análise de rascunhos de escritores. Em 1968, por iniciativa de Louis Hay, o *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS) reuniu pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos de Heinrich Heine que haviam chegado à Bibliothèque Nationale de France. No Brasil, a Crítica Genética chegou em 1985, com o Professor Philippe Willemart no *1 Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições*, na Universidade de São Paulo.

⁹¹ WILLEMART, Philippe. In: SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.(orelha do livro) [Este estudo de Cecília Salles abrange os processos de criação em literatura, pintura e cinema, com base na semiótica de Charles S. Peirce.]

⁹² VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 43.

⁹³ Paul Valéry nasceu em Sète em 1871 e morreu em Paris em 1945.

obras futuras contidas nestes esboços poderiam ser reveladas, como se tais registros nada mais fossem do que fantasmas a preceder o que viria a seguir.

As imagens mentais que servem de protagonistas a Valéry o fazem perceber a ligação de suas estruturas. Para isso ele utiliza analogias que o auxiliam a compreender as variações, o modo como elas se combinam, ou mesmo a coexistência de uma com a parte de outra: "o segredo [...] está e não poderia deixar de estar senão nas relações que eles [os artistas e criadores] encontraram - que foram forçados a encontrar - *entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa*".⁹⁴

Achar esta "lei de continuidade", ou a regularidade perceptível em torno da qual se organiza determinada ação criadora, pode ser uma clareza final que só vem à tona após longos erros. A consciência das operações do pensamento, essa lógica desconhecida de que fala Valéry, só existe raramente, como nuances que anteriormente não se distinguiam umas das outras.

É função do pensamento consciente reconhecer essa espécie de igualdade ou de homogeneidade, nos diz Valéry, sentir que todas as combinações desse tipo são legítimas, e que o método consiste exatamente em excitá-las e vê-las com precisão para encontrar o que elas implicam:

Num determinado ponto dessa observação ou dessa dupla vida mental, que reduz o pensamento comum a ser o sonho de um dormidor acordado, afigura-se que a sucessão desse sonho, a nuvem de combinações, de contrastes, de percepções, que se agrupa em torno de uma pesquisa ou que se esgueira indeterminada, conforme o prazer, desenvolve-se com uma regularidade *perceptível*, uma continuidade evidente de máquina.⁹⁵

Encontrar esta regularidade, encarar o desafio de achar o "fio condutor" deste processo, assim como poder entender o sonho de quem sonhou acordado, foi uma busca incessante de Valéry durante sua vida. Ele tinha apenas 23 anos quando publicou, em 1894, a "Introdução ao método de Leonardo da Vinci". Neste texto já podemos pressentir a complexidade e a riqueza de sua obra futura. O estudo sobre Leonardo aponta para o tipo de reflexão que será fundamental para a compreensão daquilo que este poeta-crítico virá a fazer posteriormente.

⁹⁴ VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 23-25. [grifo do autor]

⁹⁵ VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 27-29.

O que Valéry chama de método de Leonardo é a revelação daquela "atitude central", ou a perspectiva a partir da qual o domínio dos meios artísticos e as empresas do conhecimento se respondem mutuamente pela instauração do que ele chama de "lógica imaginativa", ou analógica, e que se funda exatamente sobre o encontro de relações inicialmente invisíveis e no rigor, "cuja lei de continuidade nos escapa". É esta "atitude central" que Valéry irá perseguir durante toda sua vida.

Encontramos no livro de Cecília Salles o mesmo foco de interesse. Sua pesquisa busca igualmente conhecer os movimentos da mente, as escolhas, as dúvidas, as hesitações, os desvios que podem ser percebidos durante o percurso aparente deixado pelos vestígios encontrados nos registros dos criadores. Não serão os objetos em si que interessarão aos pesquisadores de gênese, mas sim "o movimento de um rascunho para outro, de um croquis para o seguinte, de uma campanha de redação para outra [...]"⁹⁶, estes deslocamentos que fazem emergir a complexidade da metamorfose.

Para tentar descobrir o caminho seguido pelo cérebro na materialização de uma determinada idéia e acompanhar as metamorfoses que acontecem neste percurso, são analisadas as etapas que restam registradas destas transformações. Isto envolve um caráter hipotético e provisório da pesquisa dos percursos realizados durante os processos de criação.

2.5. Percursos de construção da obra

A partir do contato com a materialidade que resta do processo de criação da obra, a crítica genética procura desvendar seus percursos de construção. O pesquisador tenta estabelecer o que não está dado, o que se perdeu no tempo. Ele segue as pegadas deixadas pelo artista/criador, tentando compreender a trajetória realizada pelo artista. Para isso, ele acompanha o planejamento, execução e crescimento da obra de arte. E, com o material residual, a crítica procura narrar a gênese da obra, evidenciando o movimento realizado pelo artista, para revelar pelo

⁹⁶ WILLEMART, Philippe. (orelha do livro) In: SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

menos uma parte dos sistemas que sustentam esta produção. A tarefa do pesquisador genético é, então, desmontar o percurso da criação da obra para em seguida recolocá-lo em movimento outra vez.

Há transformações, apropriações e ajustes. E o que mobiliza o crítico genético é justamente a possibilidade de compreender a tessitura deste movimento. A ênfase é dada ao processo de geração da obra, e não ao produto considerado final. Sem dúvida, este interesse não ocorre em detrimento das obras, pois o estudo só é feito porque tais obras existem. Cecília Salles diz que quando falo em percurso, refere-se aos “rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público”. O que interessa é focalizar o “ir e vir da mão do criador”. Os limites da obra entregue ao público são ultrapassados, para que esta possa ser observada sob o prisma do gesto e do trabalho que lhe deram origem.⁹⁷

No início da "Introdução ao método de Leonardo da Vinci", Paul Valéry deixa claro que seu objetivo é fazer pensar no estado e nos meios de um espírito que deseja imaginar outro espírito. Quando tenta se aproximar do espírito de Leonardo da Vinci, Paul Valéry descreve o modo como inicia esta aproximação, sem deixar de mencionar a dificuldade que encontra em estabelecer um sentido que dê unidade na busca de uma propriedade dominante em Leonardo, e da qual ele imagina possuir uma idéia apenas em germe.

Esta dificuldade se deve justamente ao amplo espectro em que as faculdades de Leonardo estão desenvolvidas ao mesmo tempo, determinando que tal busca de unidade de sentido lhe escape apesar de todos os esforços.

De uma extremidade à outra dessa extensão mental, há distâncias tais que jamais percorremos. Ao nosso conhecimento falta a continuidade dessa totalidade, de como nela se desvanece esses informes farrapos de espaço que separam objetos conhecidos, e arrastam após si, ao acaso, intervalos; de como se perdem a cada instante miríades⁹⁸ de fatos, salvo o pequeno número daqueles que a linguagem desperta.⁹⁹

⁹⁷ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 13. Conforme Salles, “essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e dos arquivos e os põe em movimento, reativando a vida neles guardada”.

⁹⁸ Miríades são quantidades indeterminadas, porém indicam algo grandioso, acima do normal.

⁹⁹ VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 11.

Para Valéry, há total "liberdade de grupamento", uma espécie de correspondência e de neutralizações que se exerce sobre o campo que está sendo percebido. Para ele, a consciência é estável, por exemplo, se considerarmos as diferenças de percepção produzidas pela dor de um membro do corpo, ou pelo aperfeiçoamento na percepção de um determinado espaço causado pela memória anterior que temos dele. Organizamos, do mesmo modo que desfazemos, as impressões que temos. Conforme Valéry, às vezes, as marcas do que Leonardo imaginou "se deixam ver nas areias, nas águas; outras vezes sua própria retina pode comparar, no tempo, a algum objeto a forma de seu deslocamento".¹⁰⁰ É uma trajetória complexa, envolta em mistérios que poderão jamais ser desvendados, como constata Cecília Salles: "essa busca acompanha o desenvolvimento do homem, assim como a compreensão de que sua total explicação nunca será alcançada".¹⁰¹

Não há pretensão de esgotar os limites deste labirinto, pois não há como encontrar uma fórmula mágica ou uma combinação aritmética de ingredientes capazes de dar conta dos processos de criação. Sabemos que não há receita justa nem posologia eficaz que transforme uma idéia numa obra. Um exemplo disso pode estar na tentativa de explicação de Fellini sobre seu processo de criação: "mesmo se lembrasse de tudo aquilo que se reuniu para compor uma simples tomada, não conseguiria corporificar o momento de agregação magnética que no fim mistura tudo".¹⁰²

Abrindo um parêntese aqui, lembramos da "intuição" como método através do qual podemos ter acesso a tudo aquilo que pertence a uma outra ordem, que não está no plano da experiência utilitária direta, mas nos leva em direção às condições dessa experiência. Esta "agregação magnética" pode ser comparada ao que Bergson chamava de "intuição". Dizemos isto por pensarmos que esta agregação magnética que Fellini diz "misturar tudo", na verdade é o ingrediente pertencente a um outro nível de entendimento, que não pode ser "corporificado", como ele menciona.¹⁰³

¹⁰⁰ VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 43.

¹⁰¹ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 12.

¹⁰² FELLINI, Frederico. "*Entrevista sobre cinema*". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 12.

¹⁰³ Relacionei esta "agregação magnética" à "intuição" de Bergson por imaginá-las no plano das multiplicidades qualitativas e das grandezas intensivas (propostas por Bergson), e a "intuição" seria a única capaz de reencontrar as diferenças de natureza, as tendências, ou as misturas.

Tentando explicar melhor, a “intuição”, para Bergson, aparece como um método de divisão capaz de separar o misto em duas “tendências”¹⁰⁴ que diferem por natureza. “A diferença de natureza não está entre dois produtos, entre duas coisas, mas em uma única e mesma coisa, entre duas tendências que a atravessam, está em um único e mesmo produto, entre duas tendências que aí se encontram”.¹⁰⁵ A mudança proposta por Bergson é a de ultrapassar a existência de objetos superiores e inferiores a nós (relações de espaço), conquanto sejam em certo sentido interiores a nós, é fazê-los coexistir juntos sem dificuldade.

Voltando ao trabalho do pesquisador de crítica genética, vemos que ele se debruça sobre o que resta do processo de criação para decifrar os segredos guardados pelas palavras rasuradas, pelas margens repletas de anotações, pelas páginas reescritas inúmeras vezes. E, também faz parte de seu trabalho analisar os desenhos, esboços, diagramas, mapas e colocar do avesso as metamorfoses pelas quais as imagens (e a escrita) passam durante sua construção. Seu propósito é o de ordenar, classificar e interpretar este material que inicialmente tem uma aparência caótica, e que envolve a interdependência de diversos códigos.

Estes registros materiais têm inicialmente a função de auxiliar o artista na concretização da obra. Eles são o testemunho material de uma criação em processo, pois não há como pretender ter acesso direto ao fenômeno mental que estes registros materializam. Neste sentido, podemos dizer que estes documentos são a forma física através da qual este fenômeno mental se manifesta.

Entretanto, o crítico genético se depara freqüentemente com a dialética entre os limites materiais destes documentos e a ausência de limites do próprio processo. Há inúmeras conexões durante o processo de criação que não são registradas, mas que são decisivas para a forma final da obra.

¹⁰⁴ Deve-se fazer uma ressalva quanto ao emprego desta palavra nos escritos de Bergson, e o seu uso feito nos textos de crítica genética. Até onde podemos perceber, Bergson utiliza “tendência” para referir-se ao que “difere por natureza”, ao que pertence ao plano do virtual. Já nos escritos de crítica genética, especificamente neste texto de Cecília Salles, a palavra é usada para indicar a direção do projeto ou a idéia ainda nebulosa que o artista tem da obra que está por fazer.

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 131.

2.6. Documentos de trabalho

Dentre as conexões que ficam registradas, são destacados dois grupos: os documentos de *armazenamento* e os de *experimentação*. Estes dois grandes papéis desempenhados pelos “documentos de trabalho” têm como função respectivamente nutrir o artista e a obra em criação, e instigar o próprio processo.¹⁰⁶

Há uma diferença entre os “documentos de trabalho”, que são produzidos durante a criação da obra, e os documentos de caráter “retrospectivo”, tais como entrevistas, depoimentos, ensaios reflexivos. Estes também são auxiliares no estudo do processo criador, segundo Salles, mas estão fora do momento em que há o movimento de produção das obras.

A questão é organizar este material de tal modo que possam ser percebidas as repetições, a periodicidade com que aparecem determinados elementos, e o modo como uma forma vai dando origem à outra.

Se forem observados de modo isolado, estes índices deixam de interligar-se na cadeia que os prende uns aos outros e perdem seu ritmo original. Este é um trabalho muito semelhante ao do arqueólogo, do geólogo ou do historiador, pois trata-se de várias camadas de história da gênese que contam as ações realizadas pelo artista.

Há que se ultrapassar a descrição de um fenômeno como se ele fosse uma estrutura fixa e imobilizada. O prisma é o do movimento. O ponto de vista, dinâmico. Há também o tempo que está “guardado” nestes materiais: “um tempo contínuo e não-linear da criação”. Por exemplo, o diário de Paul Klee “não é uma obra da arte, mas uma obra do tempo”.¹⁰⁷

Pretender estabelecer uma generalização sobre o processo de construção da obra e princípios que pudessem nortear uma possível morfologia desta criação em movimento pode ser um tanto delicado.

¹⁰⁶ Cecília Salles fala do registro de experimentação como a “natureza indutiva da criação” (2004, p. 18).

¹⁰⁷ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 20.

Determinar com exatidão o início e o final do processo de algumas obras pode se tornar impossível. Isto se deve às infinitas regressões e progressões que compõem este processo que é contínuo.

Há sempre uma rede de operações lógicas e sensíveis. A continuidade do desenvolvimento da obra mostra que não há uma ordenação cronológica entre pensamento e ação, pois o pensamento se dá na ação com os materiais e toda ação contém pensamento. Pode haver, no entanto, o predomínio de um ou de outro, em determinados momentos do trabalho.

No "estado de criação", esta rede de operações mantém em suspenso a sensibilidade, à espera e à procura de algo que possa ativar sensivelmente o artista a ponto de fazê-lo mover-se em direção à criação. Pode ser um sentimento não definido de querer fazer algo. Uma suspeita, uma sombra, uma vaga nebulosa indefinida. A impressão que se tem é de que parece ser tudo, mas ainda não é nada.

O mais difícil é enfrentar essa nebulosa que traz uma imagem carregada de algo, que ainda não se sabe o que é, mas que é diferente de qualquer outra anterior. Aguardar pelo início do movimento, enquanto o que temos em nós é apenas esta espécie de desejo ainda informe, é, por vezes, uma espera ansiosa e angustiante.

Clara Pechansky¹⁰⁸, no depoimento sobre sua experiência de mais de 50 anos trabalhando com suportes tradicionais (papel, tela, pedra litográfica, chapa de cobre e tela de serigrafia), diz que não acredita que o artista acorde de madrugada, e "iluminado por uma centelha divina" crie uma obra-prima. Para ela, as boas idéias estão apoiadas em razoável capacidade técnica, e poderão ou não ser aproveitadas, assim como poderão ou não dar em uma obra de qualidade. A organização mental e a sistematização são, para Clara Pechansky, a base de qualquer artista.¹⁰⁹

Para Iberê Camargo, tudo estava concentrado no "pátio" de sua infância. Lá estava todo o material de que o artista precisava. Conforme suas palavras: "é um mundo fantástico, é um mundo mítico, que na maturidade ressurge e aparece aí, quer dizer, sai do fundo, escapa do fundo e vem à tona. As coisas agora começam a se

¹⁰⁸ Clara Pechansky foi uma das minhas primeiras professoras de artes no I.E. João XXIII (escola de primeiro e segundo graus, como se dizia na época). Acaba de lançar o livro "A face escondida da criação" sobre depoimentos de criadores de várias áreas: cinema, literatura, artes plásticas, poesia.

¹⁰⁹ PECHANESKY, Clara. (org.) **A face escondida da criação**. Porto Alegre: Movimento; Pelotas: UFPel, Ed. Universitária, 2005, p. 80-81.

desprender e elas sobem e começam a aparecer. Mas, para um pintor, é preciso que elas sejam resolvidas plasticamente".¹¹⁰

O início da construção da obra se faz geralmente num momento em que não estamos totalmente conscientes, quando estamos submersos num processo em que não temos um domínio muito preciso do que estamos fazendo. Somos tomados por uma série de intuições, e este não saber pode estar contido numa espécie de "experiência residual", que temos diante do que ainda não parece estar muito claro. Derdyk chama isto de um "vislumbre inquietante", ao falar desta falta de clareza ou deste tipo de obscuridade presente no ato de criação:

São pequenas apalpadelas massageando uma visão que ainda não se vê, tateando na escuridão os focos possíveis de luz para clarear o que ainda não é pleno de obscuridade. O vislumbre é inquietante: aquilo que se vê mas ainda não se sabe, aquilo que se sabe mas ainda não se vê, se intui mas ainda não possui uma forma de expressão.¹¹¹

A instauração da obra depende deste "não saber", e dos imprevistos e acasos que acontecem durante o processo de sua realização. Mergulhados em nossos pensamentos, nossa atenção é fundamental para que possamos estar em contato com idéias inusitadas. É um momento em que temos "a impressão de que a obra nos escapa, de que não estamos sabendo muito bem o que estamos fazendo, que tudo pode dar errado".¹¹²

A operação de um artista consiste em fazer algo de nada, diz Paul Valéry. Acredito que este "nada" a que se refere Valéry, é algo que ainda não está feito, algo que ainda não se tornou visível, e que depende da ação de alguém para diferenciar-se, e tornar-se presente. Não me parece que este "nada" seja o ponto de partida de todo o processo, pois o movimento de criação parte sempre de alguma coisa, uma idéia, um desejo, uma intuição, uma vontade. Valéry, no entanto, é esclarecedor quando diz que o artista, em vez de procurar algo útil, ou confortável, ou excitante, está justamente

¹¹⁰ CAMARGO, Iberê. Depoimento do artista. Vídeo: "The near and the distant in the work of Iberê Camargo". II Biennial of Visual Arts of Mercosur. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS.

¹¹¹ DERDYK, Edith. "Ponto de chegada, ponto de partida". In: SOUZA et alli., **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 20.

interessado em "provocar o estado de ressonância e de reciprocidade harmônica entre as sensações, os desejos, os movimentos e os pensamentos".¹¹³ Longe de procurar pelo que parece mais fácil, o artista não se importa em trilhar o percurso mais acidentado.

Neste caminho acidentado, nada vem pronto. Ao contrário, tudo parece necessitar de tempo e de ações sucessivas para que aos poucos comece a se fazer. Ao tatear uma visão que ainda não vê, quando tudo o que tem é apenas uma suspeita, uma vaga sombra indefinida, o artista abre focos de luz sobre o que ainda está nebuloso. Qualquer coisa pode agir como esse foco de luz. Qualquer coisa que cause impacto suficiente no artista (ou nos criadores de modo geral) a ponto de mobilizar suas energias e colocá-las em ação. São imagens, sensações, sonhos, lembranças geradoras. Algo que excite a imaginação e coloque o corpo em movimento. Estas imagens sensíveis têm uma origem difícil de definir.

Então, me pergunto: onde encontrar a ponta do fio que desata o emaranhado de idéias, formas e sensações que tornam a obra possível?

Bergson se refere a este estímulo inicial como uma exigência de criação contida em cada impulso. Para ele, o impulso vital ou "élan de vida" consiste nesta energia que se apodera da matéria e nela "introduz a maior quantidade possível de indeterminação e de liberdade"¹¹⁴. O conceito de "élan vital" é fundamental na obra de Bergson.

Em sua tese de doutorado defendida na Suíça, em 1963, Armindo Trevisan aborda o problema da criação como o mais nevrálgico na filosofia de Bergson. A intuição da duração é a representação de uma multiplicidade "de penetração recíproca", totalmente diferente da multiplicidade numérica, esta representação heterogênea, qualitativa, criadora é o "ponto de onde eu parto e para onde eu sempre retorno". O esforço de Bergson é sempre no sentido de debulhar de seu mistério o ato criativo.¹¹⁵

¹¹² REY, Sandra. "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais". In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95. nov.1996, p. 87.

¹¹³ VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 231.

¹¹⁴ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 225.

¹¹⁵ TREVISAN, Armindo. **Essai sur le problème de la creation chez Bergson**. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, Suisse, pour obtenir de grade de docteur. Fribourg, 1963, p. 10-11.

Este estímulo inicial que Bergson chama de “élan vital”, está também presente no que diz Fayga Ostrower sobre ato de criação. Fayga fala da “orientação” de cada um nas opções e sínteses que, por mais imprevisíveis, não são feitas totalmente ao acaso, pois são compostas de definições e interligações que integram o divergente:

[...] criar livremente não significa poder fazer tudo e qualquer coisa a qualquer momento [...]. Ao se criar, define-se algo até então desconhecido. Interligam-se aspectos múltiplos e talvez divergentes entre si que a uma nova síntese se integram. Imprevistas e imprevisíveis, compondo-se de fatos e de situações sempre novas, as sínteses não se fariam ao acaso; elas seriam orientadas nas opções possíveis a um indivíduo em determinado momento.¹¹⁶

Estas opções possíveis são coordenadas com as imagens geradoras e funcionam como alimentadoras da trajetória. Elas são responsáveis pela manutenção do andamento do processo criador e pelo crescimento da obra. São momentos frágeis, mas extremamente férteis. Muitas vezes, é o próprio trabalho que detona o gatilho desta reação. Vargas Llosa diz que esses momentos de “superpercepção”, acontecem quando ele já está trabalhando. É uma espécie de excitação, capaz de nos revelar, abrir ou clarear o que estamos procurando. Para alguns artistas, a “rotina e a disciplina é que chegam a criar esses instantes especiais”.¹¹⁷

Para outros, é a escolha da matéria que irá corporificar sua obra, o impulso inicial capaz de definir e delimitar uma parte de sua criação. Esta escolha é feita em nome de uma necessidade inicial, e será a partir do contato com esta matéria que o artista dará início ao processo de manipulação e transformação também de suas idéias. Cada materialidade abrange uma certa dose de possibilidades de ação, e outras tantas impossibilidades.¹¹⁸ Algumas adaptações podem ser imprescindíveis para concretizar o projeto poético do artista, e por vezes, até para superar os limites impostos. Se estas impossibilidades aparecem como limitações, num primeiro momento, não precisam ser desprezadas, pois elas mesmas podem ser responsáveis pela sugestão de novas direções a seguir.

Esta flexibilidade no pensamento é fundamental para que se possa encontrar saídas, quando tudo parece afundar. É esta flexibilidade que nos faz evitar o

¹¹⁶ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2.ed., Petrópolis: Vozes, 1978, p. 165.

¹¹⁷ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 57.

¹¹⁸ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2.ed., Petrópolis: Vozes, 1978.

“fechamento ruim, capaz de matar o pensamento”, de que fala Márcia Tiburi quando se defende do método em filosofia. Por outro lado, o método pode ser o caminho inevitável, diz Márcia, aquele do qual desviamos e não necessariamente o que de início escolhemos. O método “é sempre a passagem pela qual sigo, é o corredor dentro das paredes que sou eu mesma e por meio do qual vou descobrindo que sou também porta aberta e não fechada, saída e não parede”.¹¹⁹

O método como passagem aberta para desvios, saída e outros caminhos identifica-se com este movimento dinâmico que há durante a manipulação e transformação da matéria pela ação artística. A concretude dos rascunhos, esboços, croquis vão dando o tom em que a obra está sendo composta. O desenvolvimento da obra está em contínua metamorfose, enquanto o artista procura descobrir o que é mesmo que pretende dizer.

Estes documentos, que vão acompanhando o processo de desenvolvimento da obra, permitem o acesso do artista a seu próprio projeto poético. Os fragmentos, estas rápidas anotações e registros, contêm o movimento criador, e nos mostram como o nebuloso vai se tornando, aos poucos, visível; e como o emaranhado será, em seguida, desembaraçado.

2.7. A lógica da incerteza

De um lado há o que se imagina querer e, de outro, o que começa a se construir com o que se tem. Esta relação entre o projeto do artista e o que ele consegue concretizar é permeada de contínuos gestos aproximativos. Há uma possibilidade de variação que afasta momentaneamente uma precisão absoluta.

A invenção, para Virgínia Kastrup, “consiste num movimento de problematização das formas cognitivas constituídas”.¹²⁰ No desenvolvimento do tema de sua tese de doutorado, Virgínia estabelece a distinção entre “invenção” e

¹¹⁹ TIBURI, Márcia. **Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 208.

¹²⁰ KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 4.

“criatividade”, retomando a crítica aos estudos sobre criatividade, que surgiram na década de 50, sobretudo nos Estados Unidos, e passaram a ser desenvolvidos na “vertente técnica ou psicométrica da psicologia”.¹²¹ A criatividade é, assim, apresentada como um fator de divergência em relação às soluções habituais. A criação, por outro lado, conforme Bergson (autor também eleito por Kastrup para a fundamentação teórica), é a “criação de problemas” e não a solução de problemas. Enquanto a “criatividade” está a serviço dos problemas já dados, a “criação” está na invenção do problema.¹²²

A ausência do problema da invenção no domínio da psicologia se deve, segundo Kastrup, à não realização de qualquer investigação da cognição a partir da ontologia do presente. Nesta direção, encontram-se as filosofias que tomam o tempo “como constituindo a substância mesma do real que, neste caso, é sempre passível de transformação e de redefinição e ultrapassamento de seus limites”. A psicologia, ao aderir ao projeto epistemológico da ciência moderna, buscou solucionar este suposto conflito de forças antagônicas pela exclusiva exploração de uma única vertente – a analítica da verdade – excluindo a dimensão temporal de seu objeto. “O tempo surge, então, como o mais notável resto da constituição da psicologia cognitiva”.¹²³ E é justamente este “resto” que deverá ser retomado na investigação da invenção. Neste sentido, Virgínia Kastrup utiliza a filosofia de Henri Bergson, situada na modernidade, na vertente da ontologia do presente, para fazer a crítica da psicologia científica além de fornecer elementos para o pensamento da invenção.

¹²¹ KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 4. [Estas pesquisas estão ligadas às técnicas desenvolvidas para “estimular” e “treinar” a criatividade para ser empregada na corrida espacial, na indústria e na propaganda. Estes estudos caracterizam-se por colocar o problema da criação, numa perspectiva instrumental. Neles, a criatividade é entendida como habilidade, *performance*, estando a serviço da solução de problemas.]

¹²² Buscando a formulação do problema da cognição ao longo de sua história, Virgínia Kastrup encontra suas raízes no projeto epistemológico da modernidade. Ela utiliza-se de dois textos de Foucault sobre o Iluminismo, onde Kant aparece como “ponto de bifurcação de duas direções seguidas pela filosofia: a analítica da verdade e a ontologia do presente”. Conforme Kastrup, a partir daí, ficou “indicado que a psicologia cognitiva, bem como toda a ciência moderna, configurou seu projeto epistêmico e efetuou seu desenvolvimento apoiada exclusivamente numa das duas vertentes: a analítica da verdade”. KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 5. [Os dois artigos de Foucault citados por Kastrup têm o título “*Qu'est-ce que les Lumières*”.]

¹²³ KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 6. [Kastrup faz referência ao texto de Suely Rolnik “Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico” para pensar a produção da subjetividade a partir destas “marcas”, este elemento “residual e invisível que, quando reativados, respondem pela desestabilização das formas atuais e abrem para novos devires da subjetividade”.]

No terceiro capítulo de sua tese, Kastrup se volta para a história da atualidade, que, ao incluir o presente, abre espaço para o intempestivo. Para ela, a tarefa da história se aproxima da tarefa da filosofia, “pois trata-se de captar o movimento que ocorre nos estratos, cavando um intervalo entre eles, nos seus interstícios”. Não há como querer abarcar a totalidade da atualidade, pois este é um “campo movente e ilimitado, de contornos imprecisos”, furtando-se a tal objetivo.¹²⁴ Kastrup, assim, concentra-se na investigação da invenção cognitiva, dentro da interseção entre tempo e cognição, buscando produzir novidade pela reativação e por uma nova composição feita com os resíduos da modernidade.

Retomando a etimologia da palavra invenção, Kastrup retorna à palavra latina *invenire*, que significa “encontrar relíquias ou restos arqueológicos”.¹²⁵ Tal etimologia acaba também indicando o caminho a ser seguido nesta tese: não há uma iluminação súbita, instantânea, mas uma “duração” que trabalha com restos, uma preparação que percorre o avesso do plano das formas visíveis. Kastrup afirma, na mesma linha de Derdyk, que este processo é constituído por um tateio, uma experimentação, que provoca o choque, mais ou menos inesperado, no contato com a matéria. Nas palavras de Kastrup, “nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original, à maneira de um *puzzle*”.¹²⁶

Interessante notar que as várias camadas sobrepostas em uma pintura podem ser reveladas por exame com raio X. Os retoques, as mudanças, os elementos abandonados ou trocados de lugar ficam aparentes. Não é por acaso que estas mudanças que o artista realiza são chamadas de *pentimento* (do italiano, “arrependimento”). O artista “se arrepende” do que fez e modifica a pintura. Só ele será capaz de “perdoar-se”. Não há garantia de “qualidade” como se se tratasse de uma linha de montagem. De um dia para outro, muda o ânimo, a emoção, as

¹²⁴ KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 6.

¹²⁵ KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 7.

¹²⁶ KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 7. [Kastrup cita Prigogine e Stenger, “*Sistema*”: “ ‘Inventa-se’ um tesouro porque se decidiu cavar num determinado local, com base em lendas, em tradições, numa convicção ‘subjéctiva’. Mas se, cavando, se encontra, o que se encontra existe ‘objetivamente’, seja qual for o contexto cultural que determinou o seu aparecimento e que continua eventualmente a fazer parte de sua interpretação. O que foi feito, e neste caso efetivamente inventado, dificilmente pode ser desfeito”.]

determinações. E a obra realizada no dia anterior pode influenciar o trabalho do dia seguinte.¹²⁷

A invenção, como o inventário, nos diz Kastrup, implica em tempo, se faz com a memória¹²⁸, e é composição e recomposição contínua. A invenção não pode ser definida como um processo psicológico particular, que responderia pela criação de respostas novas; nem obra de um sujeito psicológico, centro gerador da invenção.

Quando o tempo é tomado como a “substância mesma de que a cognição é feita”, a criação deixa de ser a solução de problemas para ser a proposição, a invenção de problemas. Faz parte da natureza temporal da criação diferir-se de si, problematizar os limites dentro dos quais ela opera. Criar é, portanto, defrontar-se com o novo, com o inesperado, que por sua vez força a criação a pensar e a divergir de si mesma.

Kastrup distingue dois tipos de clareza em Bergson: a que temos com as idéias da inteligência e a que temos com as idéias da intuição. As idéias da inteligência são mais claras e seu papel é compreender e organizar as outras idéias que já possuímos. As idéias da intuição, em função de sua novidade, são em princípio obscuras, mas tem a possibilidade de dissipar obscuridades. Estas idéias da intuição possuiriam uma luminosidade exterior, iluminando toda uma região do pensamento, e a luz que projetam ao seu redor volta-lhes por reflexão. Elas possuem o duplo poder de iluminar o que há em torno delas e de aclarar-se a si mesmas. A idéia de invenção estaria, assim, neste segundo grupo.

Pensar a invenção em seu caráter de novidade imprevisível requer pensar o tempo enquanto devir intempestivo, e não como tempo histórico, para podermos encarar a invenção como novidade imprevista.

Criar, para Bergson, é *encontrar* o problema e conseqüentemente colocá-lo, mais do que resolvê-lo. No momento em que um problema especulativo estiver bem colocado, estará resolvido. Enunciar um problema é, assim, inventá-lo. O problema da invenção está imbricado no problema do tempo. E, quanto mais aprofundamos a natureza do tempo, melhor compreendemos que duração quer dizer invenção, criação

¹²⁷ PECHANSKY, Clara. (org.) **A face escondida da criação**. Porto Alegre: Movimento; Pelotas: UFPel, Ed. Universitária, 2005.

¹²⁸ “A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico a partir do qual toda invenção pode advir”. KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 7.

de formas, elaboração contínua do inteiramente novo.¹²⁹ O novo, então, não aparece como uma ruptura com o passado, ele é definido justamente pela ligação e pela “coexistência de diversas camadas do tempo, nunca perdidas, jamais ultrapassadas definitivamente, mas conservadas desde sempre e reunidas nas formas da atualidade”.¹³⁰

Tem coisas que não têm explicação. Tem horas em que tudo se encaixa. Há momentos em que uma coisa parece que puxa a outra. Fluímos com cada instante em que estamos, e tudo está contido no presente. O que sou agora é o que fui e o que serei. É um tempo que não é linear, pela concomitância dos tempos. Nem sempre conseguimos olhar o presente, por falta de atenção ou por excesso de ressentimento ou expectativas. E a palavra que me vem agora é “contração”. Aquela a que Bergson se refere para falar do presente como o ponto mais contraído do passado.

Também na criação artística, não há lugar para as idéias ou as metas estabelecidas *a priori*. É a cada momento que a ação se faz. E estas ações são movidas por necessidades, numa seqüência de gestos que transformam a matéria através de seleções, apropriações, combinações traduzidas e permanentemente transformadas. Vemos a obra em processo, em estado de “provável mutação”. E a vemos, também, nos documentos que preservam “obras possíveis” a cada metamorfose. Cada etapa é revista e refeita. É a lógica da incerteza que se manifesta neste movimento de tendência falível, e que abre espaço para a intervenção do acaso e para o surgimento de novas idéias.

Estes acasos que fazem parte da nossa vida, são comentados por Paul Valéry, para quem a vida não passa de “uma seqüência de acasos, e de *respostas* mais ou menos exatas a acontecimentos casuais”.¹³¹ Ao “vagar” sobre a dança e o desenho de Degas, Paul Valéry deixa claro as intenções de sua escrita: pretende apenas trazer à margem da obra, ao sabor do alheamento, um pouco de “texto que seja possível não

¹²⁹ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 303. “[...] acabamos por ver no tempo um crescimento progressivo do absoluto e na evolução das coisas uma invenção contínua de novas formas”.

¹³⁰ KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 26.

¹³¹ VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 23.

ler", cujas ligações com os desenhos de Degas sejam frouxas e as relações pouco estreitas.¹³²

Nas páginas que seguem, Valéry descreve Degas sob influência de idéias anteriores que tinha dele, formadas a partir de obras suas que ele vira, e passa a comparar este homem com a idéia que fazia dele antes de o conhecer: "[...] esse pequeno ensaio de um retrato imaginário, embora feito de observações e relações verificáveis, tão precisas quanto possível, não deixava de ter sido mais ou menos *influenciado* [...] por *um certo Degas que eu imaginava*".¹³³

Estas comparações podem dar a medida da sua imaginação com base em dados incompletos, e da "*inexatidão provável* da observação imediata"¹³⁴; da falsificação que é produzida por nossos olhos, pois como diz Valéry, "*observar* é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver"¹³⁵.

Esta imaginação que direciona nosso olhar é, para Bergson, a consciência que, "demorando-se sobre si mesma, permanece ligada à recordação de um estado antigo quando outro já está presente".¹³⁶ Trata-se de uma comparação entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, ou entre o que é e o que queríamos que fosse. Nosso pensamento por vezes nos afasta do que está diante de nós. E, quando a experiência nos mostra como obter determinado resultado, vemos que tais operações são precisamente aquelas sobre as quais nunca tínhamos pensado.

Na percepção visual de um objeto externo e imóvel nossa observação vai acumulando informações e "dilatando"¹³⁷ a visão que temos dele. Iberê Camargo descreve os elementos que escolhe, conforme o "clima" que quer dar na pintura: "o artista faz a escolha dos seus modelos, porque ele vai escolher os modelos que são afins com o que ele quer dizer". Quando tenta definir o que é um artista, Iberê diz que o artista é o indivíduo "capaz de olhar as coisas que todos vêem, de um outro ângulo.

¹³² VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 21.

¹³³ VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 29. [grifo no original]

¹³⁴ VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 29. [grifo no original]

¹³⁵ VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 29. [Entretanto, ao final, Valéry reconhece que deveria ter previsto que Degas era muito mais complexo do que ele esperava.]

¹³⁶ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 252.

¹³⁷ "O meu estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo, dilata-se continuamente com a duração que vai acumulando; é, por assim dizer, como se se tratasse de uma bola de neve". BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 14.

Então, ele apresenta uma visão singular de uma realidade da qual todos participam. É justamente aquele que tem uma visão singular é que a história guarda".¹³⁸

Quando Valéry diz que "observar é imaginar o que esperamos ver", posso entender que há nesta afirmação algo do que Bergson comenta sobre a visão que temos de determinado objeto: por mais que o objeto permaneça o mesmo, e eu o observe "do mesmo lado, no mesmo ângulo" e sob a mesma luz, a visão que tenho dele "difere da que tive antes, nem que seja porque ela é um instante mais velha. A minha memória transfere algo daquele passado para este presente".¹³⁹

É verdade que nossa "vida psicológica" está cheia de imprevistos, dizia Bergson. Muitos acidentes surgem sem que pareçam ter relação nem com o que havia antes, nem com o que os seguiu. "A descontinuidade das suas aparições destaca-se da continuidade de um fundo onde eles se desenham e ao qual se devem os próprios intervalos que os separam: são como os toques de címbalo que se ouvem de vez em quando numa sinfonia".¹⁴⁰ É mais cômodo não prestar atenção a esta alteração ininterrupta, e "notá-la apenas quando se torna suficientemente grande para imprimir ao corpo uma nova atitude, à atenção uma nova direção". É nesse preciso momento que notamos que mudamos de estado, mas o que ocorre é que mudamos permanentemente e que o "próprio estado já é mudança".¹⁴¹

Não existe uma diferença essencial, nos diz Bergson, entre passar de um estado a outro e persistir num mesmo estado. A transição é contínua, apesar da aparente descontinuidade.¹⁴²

São estes referenciais filosóficos da ontologia do presente que podem abrir as possibilidades para um estudo da invenção. E é só tomando o tempo como ponto de partida, concebendo então que é a transformação mesma a substância da invenção e não algo que se transforma, que ela pode aparecer como tema no interior de seus quadros. A retomada da filosofia de Bergson, desenvolvida na vertente da ontologia do presente permite que seja retomado e reativado o "resíduo" tempo, que esteve

¹³⁸ CAMARGO, Iberê. Depoimento do artista. Vídeo: "The near and the distant in the work of Iberê Camargo". II Biennial of Visual Arts of Mercosur. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS.

¹³⁹ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 14.

¹⁴⁰ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 14-15.

¹⁴¹ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 14.

¹⁴² "Se o estado que 'permanece o mesmo' é mais variado do que pensamos, inversamente a passagem de um estado a outro assemelha-se, mais do que pensamos, a um mesmo estado que se prolonga [...]". BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 14.

excluído da investigação dos estudos da cognição que optaram pela vertente da ontologia da verdade.¹⁴³

A cognição não será definida em termos de “sujeito” e “objeto”, mas por uma “tendência a se repetir” e por uma “tendência a se criar”, que coexistem em seu interior. O tempo aparece nestas tendências coexistentes, como podemos acompanhar em Bergson, nas quais a tendência de criação é a tendência ao que diverge, ao que se difere, pois o tempo é aquilo que difere dele mesmo. O tempo porta em si todas as diferenças de natureza, até mesmo a tendência à repetição. Este misto composto pelas diferenças de natureza é constituído por uma substância que é a duração, que contém em seu interior o princípio de bifurcação, de divergência. Neste sentido, a invenção é criação e também imprevisibilidade e indeterminação.¹⁴⁴

Se percorremos a história da humanidade, podemos perceber a história de suas invenções, baseada nas inovações propostas por cada época. Mudanças sempre acontecem e sempre aconteceram. E não existe época em que não tenha havido períodos de transição; entretanto, nem todas elas mudam com a mesma velocidade ou com a mesma intensidade. Há períodos em que o que se altera são os paradigmas que determinam nossa visão de mundo e nossos modos de viver.¹⁴⁵

Se pensarmos nas sucessivas invenções que foram necessárias para que se chegasse até a atual contagem que temos do tempo com nossos relógios mecânicos, podemos rever a seqüência de dispositivos que deram origem à técnica.

O relógio de sol, que proporcionava números e medidas, era uma prolongação mecânica do grande céu solar. Nele, o curso da sombra é independente dos seres humanos e anuncia rotações que podem ser pensadas sem a presença humana. Mas, a partir deste prolongamento solar, o homem começou a construir outros instrumentos

¹⁴³ “De acordo com a ontologia bergsoniana, que Deleuze [*“Bergsonismo”*] denomina ‘ontologia complexa’, a cognição é, enquanto realidade atualizada, enquanto sistema cognitivo, um misto de tempo e matéria. Tempo e matéria não são coisas, mas direções ou tendências que divergem por natureza. O tempo é a tendência que responde pela criação, pela diferença. A matéria é, por sua vez, tendência à repetição.” KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 29.

¹⁴⁴ KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 30.

¹⁴⁵ DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. Conforme De Masi, estas mudanças de paradigma, normalmente, se devem a três inovações concomitantes: novas fontes de energia, novas divisões de trabalho e novas divisões do poder.

que partiam exclusivamente de suas invenções, ainda que aproveitassem como elemento natural a força da gravidade. É o caso das “clepsidras” (os relógios de água) ou dos relógios de areia, até que se chegou ao relógio mecânico com pesos e rodas.¹⁴⁶

Alguns aprimoramentos foram sendo feitos em cada uma destas invenções. Primeiro, o relógio de sol foi aperfeiçoado substituindo a varinha vertical por outra inclinada.¹⁴⁷ O problema desse tipo de relógio é que a inclinação do *gnomon* deveria estar ajustada à latitude. Entretanto, a necessidade de se medirem as horas também na ausência do sol levou ao desenvolvimento de outros dispositivos que pudessem ser utilizados nos dias de chuva ou de céu nublado, por exemplo.¹⁴⁸

Clepsidra, que em grego significa “ladrão de água”, foi como ficaram conhecidos os relógios de água inventados pelo grego Ctesibius. Neles a água transbordava de uma câmara superior para então encher um outro vasilhame com uma bóia ligada a uma vareta marcada que, ao movimentar uma engrenagem, fazia um ponteiro percorrer uma linha com uma escala de um a doze.

O aperfeiçoamento na fabricação do vidro permitiu um novo tipo de medição do tempo: a ampulheta. Nela, um fluxo de areia faz as vezes da vazão de água com a vantagem de não depender de uma fonte para se manter em operação, bastava inverter a ampulheta para recomeçar a medição.¹⁴⁹

No entanto, estas invenções não eram práticas para medir as subdivisões exatas das horas.¹⁵⁰ O maior problema eram as variações do período de luz (dia) e

¹⁴⁶ Atualmente, o relógio a quatrzo e o relógio atômico seguem inovando e determinando a maior fidelidade possível na marcação do tempo. [Sobre este assunto, ver também PRAGA, Jorge. **Biografías del tiempo**. Madrid: Caja España, 1999, p. 22. (Coleção “Aprender a Mirar”, número 5).]

¹⁴⁷ *Gnomon*, que em grego significa “indicador”, foi o nome como ficou conhecida esta varinha inclinada do relógio de sol. Neste dispositivo, o comprimento da sombra do sol permanece uniforme, permitindo um melhor acompanhamento da passagem das horas. Este tipo de relógio se tornou comum na Antigüidade e os romanos chegaram a construir versões portáteis para maior conveniência do usuário. [Conforme OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 41.]

¹⁴⁸ A queima de azeite numa lamparina, o rastro de cinzas deixado pela queima de uma varinha de incenso, os relógios de água, ou qualquer outro processo constante serviria para medir, ainda que grosseiramente o tempo. [Conforme OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 41.]

¹⁴⁹ Foram criadas ampulhetas de vários tamanhos; no entanto, não havia uniformização entre elas, no sentido de que elas não serviam como medida generalizada ou padronizada do tempo. [Conforme OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 42.]

¹⁵⁰ Nos tribunais romanos a oratória dos advogados era limitada pelo emprego de vasilhas ou taças perfuradas. Assim, a água tornou-se um símbolo do tempo, pois diziam “a água está correndo” com o mesmo sentido de urgência com que dizemos “o tempo está acabando”. [Conforme OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 42.]

escuridão (noite) conforme a época do ano. Então, as atividades humanas estavam ainda submetidas aos limites impostos pelos ciclos naturais.

Na Idade Média, por exemplo, iniciava-se uma nova fase de desenvolvimento de descobertas e invenções. Foi inventada a pólvora, foi redescoberto o moinho d'água, difundiu-se a bússola e os arreios modernos dos cavalos. Foram inventados os óculos, que logo passaram a duplicar a vida produtiva e intelectual da humanidade. E, também nesta época, foram inventados a imprensa e o relógio mecânico.¹⁵¹

A invenção do relógio mecânico possibilitou fixar as divisões do dia em horas independentes dos períodos de luz e escuridão e padronizou a duração das horas.¹⁵² A adoção do relógios mecânicos pelos mosteiros medievais serviu, então, para regular suas atividades repetidas.

Voltando à questão do artista em seu trabalho no atelier, vemos que o artista não elimina o acaso de seus atos; nem exclui o mistério de seus procedimentos; ou suprime a embriaguez dos horários.¹⁵³ É pela mobilização do método da intuição que há invenção: criação de formas novas e imprevisíveis. E, se a criação de formas está no nível do processo de criar, as formas inventadas pertenceria a um segundo nível, no sentido de ser seu produto. Para Bergson, esta tendência crítica da inteligência que ele chama de "intuição", ao apreender o tempo, propõe problemas aos esquemas da inteligência, forçando-a a voltar-se sobre si mesma.

¹⁵¹ DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 38. Nesta época, houve também uma descoberta fundamental: o Purgatório. Este terceiro lugar de mediação entre o céu e o inferno, mas também entre os vivos e os mortos, inaugura o pagamento de indulgências pelo resgate das almas. Conforme De Mai, este comércio permite uma imensa acumulação de riqueza por parte das igrejas, cujas poupanças passaram a ser geridas pelos bancos, criados especialmente para este fim.

¹⁵² Elas deixaram de ser "elásticas", ou seja, deixaram de variar sua duração (horas mais curtas nos períodos do ano em que os dias são mais curtos; ou horas mais longas quando a época é de mais tempo de luz durante o dia), para se tornarem homogêneas: independente da quantidade luz no dia (do inverno e do verão), as horas teriam, todas, a mesma duração.

¹⁵³ Neste texto de 1938, Paul Valéry comenta que o trabalho do artista não só era um tipo muito antigo de trabalho, como o próprio artista era um sobrevivente de uma espécie em vias de extinção: "[o artista] fabrica fechado em seu quarto, usa procedimentos muito pessoais e muito empíricos, vive na desordem e na intimidade de suas ferramentas, vê o que quer e não o que o cerca, usa potes quebrados, sucata doméstica, objetos condensados [VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 41-42.]

Entre as formas inventadas estão também as formas de operação da própria inteligência. Estas “perdem então seu caráter universal e invariante para serem, em função de suas condições de existência, temporais e temporárias”. Emergindo como produtos de uma condição temporal, estas formas não possuem “limites fixos e invariantes”, mas restam envoltas “numa espécie de nebulosa”, numa “borda de tempo”, assegurando-lhe redefinição e reinvenção permanentes.¹⁵⁴

O caminho não é revelado até que uma série de experimentações e de vivências se misturem e se integrem a cada passo. Fayga Ostrower falava dos processos de criação como o cerne desta experiência vital:

Será ele [o indivíduo], dentro de sua seletividade, a discriminar o caminho, os avanços e os recuos, as opções e as decisões que o levarão a seu destino. / Sua orientação interior existe, mas o indivíduo não a conhece. Ela só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é o seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. [...] Seu caminho, cada um o terá que descobrir por si. Descobrirá, caminhando.¹⁵⁵

Para Fayga, este caminhar não é aleatório, pois, durante o processo de criação, na realização de uma obra, há sempre uma seletividade interior, uma tensão dirigida. O clima afetivo e mental que compõe nossa personalidade e nossa estrutura sensível determinam as possibilidades de formalização no trabalho. A cada passo, a cada decisão, nos questionamos, afirmando ou recolhendo-nos às profundezas de nosso ser. Partimos de dados concretos, reais; e, neste contato com a matéria, vamos conhecendo o caminho, mesmo sem saber exatamente onde ele irá nos levar: “assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou”.¹⁵⁶

O processo de criação possibilita que novas coerências sejam formuladas no modo como compreendemos cada coisa. Surgem novas formas de relacionar, ordenar, configurar e significar o que nos cerca. Nos movemos entre as formas dos inúmeros

¹⁵⁴ KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997, p. 30.

¹⁵⁵ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2.ed., Petrópolis: Vozes, 1978, p. 77.

¹⁵⁶ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2.ed., Petrópolis: Vozes, 1978, p. 78.

estímulos que recebemos, e estabelecemos algumas relações entre elas, compondo determinadas ordenações.¹⁵⁷

Mesmo que a lógica destes desdobramentos nos escape, sentimos que há um nexo. Nós somos o ponto focal de referência, pois as conexões com o que está sendo percebido são orientadas de acordo com nossas expectativas, desejos e medos. Em cada um de nossos atos transparece a projeção de nosso íntimo, uma ordem interior. Felix Guattari fala da constante produção de nossa subjetividade: "a vida de cada um é única. O nascimento, a morte, o desejo, o amor, a relação com o tempo, com os elementos, com as formas vivas e com as formas inanimadas são, para um olhar depurado, novos, inesperados, miraculosos".¹⁵⁸

O que sentimos também faz sentido, mesmo quando está contaminado por sentimentos ou percepções inconclusivas. Essa construção de sentido pode ser potencializada pelo "outro", o outro que entra em nosso campo visual, o outro que interrompe uma continuidade, o outro que chega como um novo estímulo. Conforme Paulo Cunha e Silva:

Afirmemos, contudo, que a construção do sentido só se consoma na *outrificação*. Por um lado, na assunção de que é o outro que faz a nossa visão, mesmo em termos neurofisiológicos, pois se instala no nosso campo visual como um acidente, como uma interrupção na continuidade do fundo, como um "acontecimento" (enfim, um estímulo). Por outro lado, aceitando que a nossa visão do mundo não é única e se enriquece se for confrontada com a visão do outro (com outras visões). É este o postulado da *heterogamia cognitiva* que defendemos: quanto mais outros, mais diferenças, mais informação, mais "catástrofe", mais luz.¹⁵⁹

Os "acidentes" que se instalam no nosso campo visual servem de estímulo à nossa estrutura psíquica, redefinem nossas disponibilidades afetivas, nossas limitações internas e nossas respostas aos desafios da vida. O mesmo acontece com o artista diante de seu trabalho a fazer.

Quando Valéry descreve os estudos de rochedos que Degas fazia a partir dos fragmentos de carvão derramados sobre a mesa, ele imediatamente pensa no *informe*,

¹⁵⁷ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2.ed., Petrópolis: Vozes, 1978.

¹⁵⁸ GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 170.

¹⁵⁹ CUNHA E SILVA, Paulo. "Uma cartografia para depois de amanhã". Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/cartograf.html>

nas manchas, massas, contornos, volumes que têm sua existência percebida por nós sem que delas possamos conhecer muita coisa. Valéry se refere às formas que não encontram em nós nada que "permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido". Para ele, "as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade".¹⁶⁰

Tornar inteligível a estrutura de um objeto, é encontrar o conhecimento e a unidade de um sólido pelo movimento do olho sobre o que vê, pelos caminhos do lápis sobre o papel, que apalpa cada detalhe, e acumula cada elemento de contato com a forma ao adquirir intimidade com ela.¹⁶¹ Degas retoma indefinidamente seu desenho e nunca admite que tenha alcançado "o estado *póstumo* de sua obra", no sentido de buscar incansavelmente a verdade no estilo. Sua vontade domina o lápis, o pastel, o pincel, sem que o traço esteja suficientemente perto do que ele quer. O que ele deseja é alcançar a precisão última da sua forma, e para isso multiplica os rascunhos, rasura o que já fez se for necessário, avança ou recomeça inúmeras vezes, aprofundando, ajustando, envolvendo seu desenho de folha em folha, de cópia em cópia.¹⁶²

Estas construções são, muitas vezes, feitas às custas de destruições. Trata-se de um jogo de estabilidades e instabilidades, conflitos e apaziguamentos. O artista avalia o produto deste processo como uma nova realidade que lhe é constantemente reapresentada. Seu trajeto se dá por um rumo vago, que direciona seus movimentos. Tal como uma intuição amorfa, este senso de direção vai em busca da perseguição de uma miragem.¹⁶³ Direcionadores, estes elementos constituem o "fio condutor" na trajetória.

¹⁶⁰ VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 86.

¹⁶¹ VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 87.

¹⁶² Conforme Valéry, Degas "retorna às vezes a essas espécies de rascunhos; neles adiciona cores, mistura o pastel ao carvão: as saias são amarelas em um, violetas em outro. Mas a linha, os atos, a prosa encontra-se por baixo; essenciais e separáveis, utilizáveis em outras combinações [...]". [VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 73.]

¹⁶³ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 28.

2.8. Fios condutores

O fio condutor é a tendência¹⁶⁴ que, apesar de não apresentar a solução do problema, indica um rumo a seguir. Funciona como um condutor maleável, uma bússola dentro de uma névoa.¹⁶⁵

Um propósito geral, indefinido, atrai o artista. Seu movimento é, inicialmente, vago. O processo só se revela à medida que o trabalho avança. O artista descobre que a mobilidade de seu pensamento está em consonância com sua sensibilidade e sua emoção. A inquietação é permanente, e por mais obras que um artista crie, é sempre na seguinte, na que ainda não fez, que ele irá buscar sua satisfação. O desassossego, o desconforto que persiste, não desaparecem até que nova energia seja despertada pela própria obra recém realizada.

Os desafios se transformam em objetivos. Muda-se de planos a qualquer momento, pois há sempre a possibilidade de desvios e alterações durante a tentativa de clarear a "idéia". É o tempo em que a obra está em processo. "Um tempo que tem clima próprio e que envolve o artista por inteiro", diz Cecília Salles. Este tempo que "não é vinculado ao tempo do relógio, nem a espaços determinados" está fora do ordem "crono-lógica". E esta criação que se faz num "estado de total adesão" é o que eu chamo de "tempo em suspenso".¹⁶⁶ Nossa experiência do tempo difere daquela que temos no nosso dia-a-dia.

Escolhi chamar este direcionamento de "fio condutor", pois seu funcionamento me parece semelhante aos fios que levam corrente elétrica, numa energia que flui. Na "corrente alternada", a energia está em constante fluxo, num perpétuo movimento de um pólo ao outro.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Bergson dizia que "*toda realidade é, pois, tendência, se conviermos em chamar tendência uma mudança de direção em estado nascente*". [grifos no original] A "tendência" num movimento é o oposto do que está de fora e em seu resultado estabelecido, mas é o que está dentro, e em sua tendência para mudar, "para adotar a continuidade móvel do desenho das coisas". [BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 37-38. (Coleção *Os Pensadores*)]

¹⁶⁵ Poderíamos comparar a "tendência" à formulação de um problema (Bergson) que nos impele a iniciar o movimento.

¹⁶⁶ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 32.

¹⁶⁷ Na física, o estudo do eletromagnetismo determina arbitrariamente que, na corrente elétrica, há passagem de elétrons que vão do pólo negativo ao pólo positivo. Quando recebe elétrons, o pólo positivo se transforma em negativo e libera elétrons para o outro pólo, permanentemente.

Funcionando como um grande sintetizador do processo criativo, o tempo se manifesta como uma lenta superposição de camadas. É, portanto, na continuidade do trabalho (e pelo total envolvimento do artista) que acontece a construção da obra.

O tempo flui, mas não se tem a sensação de que ele passa. E, nesse processo, o mundo se movimenta entre caos e ordem. As satisfações são transitórias, as rotas podem ser temporariamente mudadas, acolhe-se o acaso e incorpora-se o desvio. O conflito é produzido por esta tensão entre direcionamento e acaso. O imprevisto revitaliza a coreografia da mão.

Os erros nos conduzem a alternativas impensadas. Há uma rede de “fios condutores” que se inter-relacionam. E o projeto poético vai sendo aos poucos definido.¹⁶⁸ Há uma sensação de aventura que acompanha cada construção e transformação, cada avaliação e julgamento.

O projeto poético passa a ser conhecido pelos registros do que o artista quer e também do que ele rejeita. Mas a obra dialoga também com toda a tradição da arte. Trata-se da relação do presente com o passado e com o futuro. E, também, com todas as obras que determinado artista já fez e com as que está por fazer. As reflexões, os diálogos internos, ficam registrados como devaneios operantes. O diálogo também é estabelecido com o futuro receptor. E, ainda, com a recepção crítica da obra.¹⁶⁹

As variações que podem ser produzidas numa linguagem para se obter efeitos estéticos são as maneiras particulares que cada artista utiliza para encontrar também seu próprio modo de dizer alguma coisa. Estes modos particulares de produção de efeito na linguagem, estão “mais para desagradar do que para agradar”, nos diz Tomaz Tadeu sobre a concepção deleuziana de estilo. “Ele serve para submeter a língua a um processo de variação contínua com vistas a transformar quem escreve e quem lê”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ “Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida; a criação seria, assim, um processo puramente mecânico”. [SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 39.]

¹⁶⁹ “Percebe-se a procura, por parte do artista, de uma crítica sensível que ultrapasse os limites das relações pessoais e que, principalmente, se revele como forma de um real diálogo”. [SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 49.]

¹⁷⁰ O estilo nos mostra o avesso do que há nas “palavras de ordem”, conforme o comentário de Tadeu sobre Deleuze: “sem estilo, ficamos sujeitos à face da língua voltada para palavra de ordem”. Neste sentido, para Deleuze, a língua-como-palavra-de-ordem é feita para obedecer e fazer obedecer. [TADEU, Tomaz. **Linhas de escrita / Tomaz Tadeu, Sandra Corazza, Paola Zordan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 170-174.]

Há que se retomar, então, esta possibilidade de variação contínua: o estilo. Transformar o fixo em fluído, as paradas em passagens, a organização em gagueira. Sem se deter em nenhum ponto preciso, o estilo vibra, treme e transborda.

Para Deleuze, criar é inventar uma língua estrangeira com sua própria língua. E ao ser perguntado sobre seu modo de expressão, ele diz estar mais próximo do que pretendia do que há vinte anos atrás. Ele sente que, “naquilo que ainda não está concluído”, está “chegando mais perto”, que “está capturando algo” que estava buscando, mas que “não havia encontrado antes”.¹⁷¹ Esta busca pelo que se tenta capturar é feita num percurso infinito. Quando temos tempo, parece que faltam as idéias; e quando temos algo a dizer, quando sabemos mais ou menos o que queremos, ou pelo menos para que lado seguir, aí, falta tempo.

O estilo mais tradicional de escrita presente nos livros anteriores de Deleuze, e o modo como o próprio Deleuze pressente a necessidade de uma nova escrita que pudesse acompanhar o movimento da multiplicidade são comentados por Tomaz Tadeu. Utilizando as próprias palavras de Deleuze, estas mudanças na escrita aparecem em *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*: “Não tenho ilusões: ainda estão cheios de um aparato universitário, são pesados, mas tento sacudir algo, fazer com que alguma coisa em mim se mexa, tratar a escrita como um fluxo, não como um código”.¹⁷² Estas reflexões, estes diálogos internos que acompanham o artista ou o autor, ficam, por vezes, registrados nos documentos de processo, ou em entrevistas posteriores, dadas retrospectivamente em relação à obra.

Se, em *Mil Platôs* aparece o movimento da multiplicidade, uma “multiplicidade sonora”, em *Lógica do sentido* a composição é serial. Mil Platôs possui uma “multiplicidade visual”, que vai em busca das mil tonalidades possíveis nos valores de cada cor. Ele é mais complexo, pois os platôs são “zonas de variação contínua, são como torres que vigiam ou sobrevoam, cada uma, uma região, e que emitem signos umas às outras”. Em Mil Platôs há uma politonalidade.¹⁷³ Mas não há fórmula capaz de produzir esta “multiplicidade” no estilo, diz Tomaz: “os estilos de *Mil platôs* praticam, sem dúvida, a multiplicidade que pregam. [...] tal como o marceneiro segue, na

¹⁷¹ Sem deixar de citar a admirável fórmula de Proust, Deleuze diz que as “obras de arte são sempre escritas em uma espécie de língua estrangeira”. [Tomaz Tadeu, “*O abecedário de Gilles Deleuze*”. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc3.htm#x>]

¹⁷² DELEUZE, Gilles. (“*Conversações*”, p.15) Citado por TADEU, Tomaz. **Linhas de escrita / Tomaz Tadeu, Sandra Corazza, Paola Zordan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 176.

¹⁷³ DELEUZE, Gilles. (“*Mil Platôs*”, v. 2, p.41) Citado por TADEU, Tomaz. **Linhas de escrita / Tomaz Tadeu, Sandra Corazza, Paola Zordan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 176.

madeira, a direção na qual ela o conduz. Podemos decifrar, agora, talvez, qual é o método para ‘fazer o múltiplo’ [...]. O método é a escrita, é o estilo. Não há outro método”. O estilo tem que seguir “a senda, o sulco, da multiplicidade”. Como chegar a isso? “É uma questão de arte. De experimentação. Não há nenhuma fórmula que possa substituí-la”.¹⁷⁴

É dessa experimentação que a arte se nutre. É nesta busca sem uma fórmula precisa nem uma receita infalível que o artista arrisca ir em frente. Às vezes é neste sulco, nesta senda que encontrará a direção de seu próximo passo.

2.9. Concretização do projeto

Algumas vezes, o artista precisa de uma “recompensa material” para continuar a seguir seu desejo. Esta recompensa é a própria realização do projeto, a concretização do desejo. Mas ela só aparece durante processo, à medida em que o trabalho vai sendo desenvolvido. Não há como antecipar este momento.

Esta concretização envolve uma tensão entre o projeto e o processo. De um lado, há o projeto inicial, que direciona a criação, e de outro, há o processo que demanda certa continuidade de ações. O fio condutor liga o projeto ou idéia inicial, à seqüência de ações necessárias à concretização da obra. Há um reabastecimento permanente de uma lado ao outro, pois à medida em que vão aparecendo os primeiros resultados de nossas ações, nossas idéias iniciais também vão se transformando. E a cada idéia, uma nova ação. Seguimos nesta seqüência até que os limites se impõem. Cecília Salles completa: “O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço”.¹⁷⁵

Os limites são auto-impostos, além dos obstáculos inerentes ou já existentes. São estratégias utilizadas, decisões e escolhas que delimitam a criação. Muitas vezes, são regras criadas para serem ultrapassadas. O artista moderno e contemporâneo, diz

¹⁷⁴ TADEU, Tomaz. **Linhas de escrita / Tomaz Tadeu, Sandra Corazza, Paola Zordan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 178.

¹⁷⁵ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 64.

Icleia Cattani, elabora suas próprias regras, arbitrárias e únicas, e depois segue-as ou as subverte, negando ou criando outras novas, para voltar a segui-las, ou não, novamente.¹⁷⁶

Inúmeras rasuras e consertos são feitos, em busca desta completude. A rasura armazenada guarda um silêncio imposto pela dificuldade do artista de dizer aquilo que resiste a materializar-se. O inacabamento da obra faz o artista perseguir aquilo que lhe escapa. E, mesmo depois de acabada, a obra é germe de uma nova forma. Ela pode ser retomada, retrabalhada, reexaminada e aperfeiçoada perpetuamente. São inúmeros os depoimentos que relatam a dificuldade de determinar o momento de parar ou de considerar a obra pronta. Esta observação é comentada por Cecília Salles ao destacar, por exemplo, a auto-crítica de Alberto Moravia: “Provavelmente o segredo de uma escrita bem feita consiste em saber deixá-la, em tempo, imperfeita. Aquela imperfeição acaba se demonstrando, em seguida, o máximo possível de perfeição”.¹⁷⁷

Este estado provisório também pode causar desprazer no ato criador. Os problemas, conflitos, enigmas, becos-sem-saída, preocupações e até desesperos que o artista se depara ao longo do percurso, tornam seu ofício cansativo. Talvez o mais difícil seja o ponto de partida, o início da obra. E esta busca pode ser bastante penosa, enquanto não se encontra o tom apropriado para “dar a largada”.

Do mesmo modo, enfrentar o momento da conclusão também pode gerar uma angústia difícil de agüentar. O vazio, a nostalgia, o incômodo da privação imposta pelo final da obra são sentidos pelo artista como a falta de algo que até o minuto anterior estava totalmente integrado à sua vida. O tempo que sobra depois do final da obra submete o artista a um desconcerto. Alívio impregnado de dor. Angústia que busca um novo projeto.

Por outro lado, o encantamento oferecido pelo prazer lúdico durante a realização da obra é descrito por alguns artistas como um estado de felicidade. Miró falava desta aventura: “A primeira etapa – um estado de loucura e alucinação – é

¹⁷⁶ CATTANI, Icéia. “Repetição/Criação”. In: **Repetere**. Porto Alegre, 1993. Catálogo de exposição (Solar dos Câmara, de 14 de abril a 21 de maio de 1993), p. 17.

¹⁷⁷ MORAVIA, Alberto. (“*Vida de Moravia*”, p. 146) Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 80. [A meu ver, pode acontecer que o trabalho “desande”, como a maionese que perde o ponto, se esse momento for ultrapassado. Os elementos se desaglutinam, e o resultado pode ser catastrófico.]

muito importante para mim. É a verdadeira criação. É o nascimento que interessa. O começo é tudo. É o que me interessa. O começo é minha razão de viver".¹⁷⁸

Muitos descrevem a necessidade de desenvolver uma dose de paciência. Durante o processo de criação, há que se ter confiança de que as coisas vão se ajeitar. E tem-se que esperar pelo crescimento que às vezes é lento. Conforme Rilke, "o tempo não serve de medida – ser artista não significa calcular e contar; mas sim amadurecer como a árvore que não apressa sua seiva. Aprendo diariamente: a paciência é tudo".¹⁷⁹

A obra se desenvolve entre o prazer e o desprazer, entre a flexibilidade e a resistência. Há também a dispersão necessária ao artista. É uma espécie de distração. O artista se aparta do comum das coisas e passa a vê-las pelo que elas são. Há um fluxo contínuo. Os elementos já existiam, mas o modo como são selecionados e arranjados se dá por uma combinação singular. A inovação está no modo como tais elementos são colocados juntos. A atividade estética, assim, tem o poder de reunir o que antes estava disperso.¹⁸⁰

Dentro desta dispersão, há combinações que atraem o artista mais do que outras e sua atenção se fixa, então, sobre determinadas imagens aparentemente dispersas. A ação transformadora do artista consiste justamente no modo como ele ata um elemento a outro, conforme o direcionamento estabelecido por seu "fio condutor". Isto acontece em dois momentos especiais: na percepção e na seleção dos recursos artísticos.

A conexão entre a realidade e a ficção acontece por intermédio de uma forma mediada e sensível. A ficção é vista como uma interpretação da realidade, seja ela a realidade exterior ou a interior. Deste modo, a imaginação funciona como um instrumento de elaboração da realidade.¹⁸¹

A seletividade no processo de perceber o mundo é o que faz com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um cosmos significativo e relevante. "A percepção do artista tem a força de transformar o mundo observado e cada um

¹⁷⁸ MIRÓ, Joan. (*"A cor dos meus sonhos"*, p. 115) Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 85.

¹⁷⁹ RILKE, Rainer Maria. (*"Cartas a um jovem poeta"*, p. 82) Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 84.

¹⁸⁰ Mais adiante voltaremos a este assunto, no capítulo que falará da "dispersão" e "adjunção".

¹⁸¹ Conforme SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 91.

encontra o seu instrumento – o agente de sua poética”.¹⁸² A criação parte desta transfiguração dos objetos. A percepção e a seleção desempenham papel transformador na ação do olhar sobre a realidade externa à obra. São apropriações estabelecidas nestes jogos com a realidade. Há momentos em que a vida nos proporciona uma visão momentânea de algo que quebra a ordem da realidade. É então que alguma coisa nova é descoberta.¹⁸³

Esta excitação provocada na sensibilidade causa uma emoção capaz de dar andamento à criação. São efeitos de poder gerativo, que tendem para o futuro.¹⁸⁴ Wim Wenders diz que, apesar das inúmeras razões para filmar, há alguma “lá atrás”, que parece ser uma “obrigação” ou até uma “necessidade”. Ele gosta de ver os acontecimentos, filma enquanto algo acontece, contemplando repetidamente aquilo que “já não está lá”, mas cuja contemplação ainda é possível. Para ele, filmar é um ato heróico, pois “a progressiva destruição da percepção exterior e do mundo é, por um instante, suspensão”. A câmera é, para ele, “uma arma contra a miséria das coisas”.¹⁸⁵

A obra vai sendo descoberta pela fidelidade do artista aos momentos de espontânea e sensível percepção do que há à sua volta. Uma possível obra é indicada: pode ser tudo mas ainda não é nada. O que move o artista, então, é essa promessa de concretização. Este tempo de captação sensível é chamado, por João Carlos Goldberg, de “coleta sensorial”. Aproveitar os dados da realidade e encontrar neles um sentido é parte do que é construído pela mente criadora. São fatos da vida que são dados ao artista para serem transformados, em que as mais miseráveis circunstâncias da vida “se tornam eternas ou em vias de eternidade”.¹⁸⁶

O aproveitamento também pode se dar ao contrário, quando a ficção altera profundamente o próprio criador. É o caso do escritor que cria seu romance por meio de invenções e “mentiras”, e de onde surge uma realidade criada pela imaginação,

¹⁸² SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 94.

¹⁸³ Este momento poderia corresponder ao “kairós”, o momento oportuno que reúne o acaso, a decisão e a oportunidade.

¹⁸⁴ Conforme SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 96.

¹⁸⁵ WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 11-12.

¹⁸⁶ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 97-98. [Um caso extremo deste aproveitamento da realidade é descrito por Freud sobre os momentos em que Leonardo da Vinci acompanhava criminosos condenados, durante seu caminho para a execução, desenhando esboços de suas feições distorcidas pelo medo e rostos repletos de dor.]

capaz de afetar não só os leitores, como o próprio escritor.¹⁸⁷ O papel da memória no processo da construção literária é apontado como coadjuvante da imaginação para a criação. Há também criação na leitura, pois esta é o resultado do que lembramos e do que esquecemos do que lemos.

“Lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória á ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória”, diz Salles. Dentre os artistas que ela pesquisou, vemos que para cada um a equação entre a memória e a imaginação é resolvida de uma forma: para Kurosawa, a memória é responsável pelo aumento ou crescimento do poder da imaginação; para Buñuel, a memória é permanentemente invadida pela imaginação e pelo devaneio; Mário Quintana diz que a “imaginação é a memória que enlouqueceu”; Ledo Ivo qualifica a memória de “adúltera”, pois a elaboração da realidade vivida é mediada pela imaginação.¹⁸⁸ É como se a imaginação adulterasse ou corrigisse um fato vivido, justamente pela impossibilidade de separar nitidamente a fronteira entre os fatos vividos e os fatos imaginados.

Os registros, estes documentos de trabalho, deixam transparecer os temas que instigam um escritor ou as formas que atraem determinado artista. Há recorrências nestas marcas que mostram um olhar único e singular sobre o mundo. Como processo inferencial e contínuo, as marcas pessoais nos informam um pouco a respeito destas conexões internas produzidas pela percepção e pelo modo de estabelecer relações entre os objetos selecionados pelo artista.

Wim Wenders descreve o fascínio que tem durante a realização de seus filmes, e também a possibilidade de descobrir algo novo com eles: “que possamos descobrir alguma coisa, que nos possa ocorrer alguma coisa, isto é que eu acho muito mais importante do que tornarmos nítida alguma coisa”. Ele também se refere aos filmes em que há esta abertura: “há filmes em que podemos constantemente reparar

¹⁸⁷ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 99-100. Cecília Salles comenta a história de Vargas Llosa, que quando escreveu “*A Casa Verde*”, “teve que se levantar da máquina de escrever decomposto pela ternura despertada por um de seus personagens”.

¹⁸⁸ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 100.

em quaisquer pormenores que deixam sempre espaço livre para todo o possível e imaginário”.¹⁸⁹

Aproveitando o relato de Ítalo Calvino, Salles traz uma citação que também trata desta questão: “quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginação? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.¹⁹⁰

A relevância disto está, portanto, na observação de como são atados os nós entre a realidade externa à obra e a realidade da obra em construção. Constatamos o modo como o artista se aproxima desta realidade e analisa a trilha deixada, que une a construção do mundo desejado às peças apreendidas do mundo percebido.

O modo como são concretizadas as obras nos informam sobre os recursos e procedimentos artísticos. Entramos na intimidade da construção e vemos as leis que passam a organizar um novo sistema. Os recursos criativos nos colocam no campo da técnica, cuja opção por determinado procedimento é feita pela necessidade poética do artista.

Wenders fez o filme “Summer in the city”, em seis dias: “há nele uma imagem de um cinema em Berlim, que permanece durante dois minutos, sem que nada se passe, só porque eu gostava muito desse cinema”.¹⁹¹ Estas escolhas singulares respondem a necessidades íntimas, às vezes inexplicáveis.

O artista está em permanente adequação e lapidação de seus meios de expressão. Quanto maior o conhecimento destes procedimentos, melhor será o domínio dos instrumentos utilizados para ter acesso ao que quer fazer com a matéria. A técnica é a ferramenta que ele usa para uma constante auto-superação. Nem sempre estas escolhas são feitas previamente. Ao contrário, a maioria delas aparecem ou são determinadas durante o próprio processo de criação.

Para Wenders, o grande problema na realização do filme é o modo como ele finaliza cada cena para chegar à próxima: “no fundo, do que eu gostaria mais era de não ter que omitir todo o tempo entre elas”. Ele diz ser insuportável “não mostrar, por

¹⁸⁹ WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 13-14.

¹⁹⁰ CALVINO, Ítalo. “*Seis propostas para o próximo milênio*”. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138. Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 103.

¹⁹¹ WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 14.

razões de economia de tempo” a seqüência completa do movimento. Além desta, ele fala também da dificuldade na montagem das cenas: o personagem “deita-se à noite na cama e, logo a seguir, é a manhã seguinte, ele está talvez sentado à mesa [...]. Aí tenho que reflectir, de todas as vezes: como é que funciona isto no filme? De algum modo, o problema de acabar uma acção – uma acção que, no fundo, continua – põe-se-me logo ao escrever os argumentos”. O filme constitui-se justamente de cortes. São escolhas. Mas, “como é que se escolhe”, é, para Wenders, o que constitui a maior parte de suas dificuldades.¹⁹²

Nada garante que os recursos serão encontrados facilmente. Muitas vezes, a busca do artista envolve inúmeras idas e vindas, recomeços incansáveis, retornos ao ponto de partida. Os procedimentos também vão sendo alterados e transformados durante o processo, para dar lugar às invenções e inovações singulares, e também a novos arranjos em combinações surpreendentes, inesperadas e muitas vezes inusitadas. São como quebra-cabeças armados com peças que se justapõem e se acoplam gerando metamorfoses nos próprios fragmentos utilizados nestas montagens.

Assim como os “platôs” de Deleuze, os procedimentos e os rearranjos acompanham o movimento da multiplicidade em zonas de variação contínua. Trata-se de uma politonalidade. Uma multiplicidade sonora capaz de emitir sons às regiões que sobrevoam e delas receber ecos variados. O novo aparece aqui como uma variação do passado. As transformações acontecem pela re-significação e deformação dos elementos apreendidos.

A natureza híbrida do percurso envolve registros em diferentes linguagens, que nem sempre são as mesmas na qual a obra se concretizará. Um movimento tradutório acompanha o artista que converte seus registros de uma linguagem para outra. Esta transmutação de códigos, nas diferentes linguagens que compõem a tessitura da obra em processo, é feita conforme a sensibilidade e preferências de cada artista. Idéias em desenvolvimento, possíveis soluções para um problema, ou simplesmente a tentativa de resguardar uma impressão frágil que se produz em determinado instante são registrados em uma grande diversidade de suportes. Estes registros, na maioria das vezes, são feitos na linguagem mais acessível ao artista naquele momento, e ficam ali hibernados à espera de uma futura tradução.

¹⁹² WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 16.

Estes apontamentos são modos de aproximações do projeto em processo. No depoimento de Eisenstein, analisado por Salles, vemos as diferentes funções que cada um deles exerce: “às vezes, trata-se da primeira impressão de uma cena que o roteiro irá transcrever e depois gravar. Às vezes, é uma forma de espiar o comportamento das personagens que estão surgindo. É, também, às vezes a anotação concentrada da sensação que deve ser provocada pela cena. Com frequência, trata-se de uma procura”.¹⁹³ Estes meios de armazenagem das informações são também idéias em estado germinal que servem de provisões de que o artista dispõe para futuros empreendimentos. Ele junta, acolhe, recolhe e acumula o que lhe parece necessário. São, ao mesmo tempo, formas de aproximação com a futura obra e formas de armazenar a realidade percebida.

Estas imagens, os cadernos de notas, os diários de bordo, as correspondências e demais formas de apropriação e registro são feitos pela circunscrição daquilo que toca a sensibilidade do artista. Ao descrever as escolhas que faz, os recortes e o modo como junta o que antes não era unido, Baravelli comenta a descoberta do mundo - e de si - feita através de seu lápis e de sua tesoura. “Algumas [escolhas] irão gerar obras de arte, outras servem para gerar o artista”.¹⁹⁴

Hemingway dizia que um conto é como a ponta visível de um *iceberg*, que é sustentado, na parte que não se vê, por todo o material reunido e estudado pelo autor, mas não utilizado diretamente na obra. “O ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo”.¹⁹⁵

Evandro Carlos Jardim explica que seu projeto poético “tem a dimensão da própria vida”. O que lhe interessa é trabalhar na continuidade, em que cada momento é um ponto de partida e não o encontro de algo acabado. Ele busca aproximar-se do âmago da imagem, através dos sucessivos registros que faz de uma árvore, de uma montanha, ou de seu atelier. Para ele, o processo de criação é a incessante busca de

¹⁹³ EISENSTEIN, Serguei. “*Storyboard - 90 anos de desenho para cinema*”. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 4 set. a 3 out., 1993. Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 117.

¹⁹⁴ BARAVELLI, Luiz Paulo. “*Sobre meus cadernos de notas*”. Publicado na Revista Vogue, dez. 1991. Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 124.

¹⁹⁵ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 126-129.

conhecimento para dar sentido à obra. A obra de arte se desenvolve à medida que informações ganham organização, pois só assim ela acontece plenamente.¹⁹⁶

Esta organização não vem de imediato. Ela requer, muitas vezes, um árduo trabalho de testagem e burilamento de formas. É o momento de experimentação, em que a mente trabalha para encontrar o que não lhe parece ainda bem resolvido. Neste processo, há acertos, equívocos, correções e eliminações. Num trabalho contínuo, de inseparável atuação entre o físico e o mental, o pensamento se ordena.

2.10. Finalização da obra

“Toda obra nunca está acabada, mesmo quando o artista a dá por ‘pronta’. De um modo ou de outro, toda unidade é sempre provisória [...]”.¹⁹⁷

Determinar o fim de um trabalho significa determinar uma interrupção no processo. Este corte é abrupto, e, na maioria das vezes, sua razão está no esgotamento do limite de tempo, ou seja, na chegada do prazo de entrega do trabalho.¹⁹⁸ Se pudéssemos, ficaríamos eternamente trabalhando e retrabalhando, fazendo e refazendo cada detalhe. Se fosse possível, ficaríamos só dentro de *Aiôn*, e esqueceríamos de vez *Kronos*. Provavelmente, o que teríamos, depois de certo tempo, não corresponderia mais ao que foi iniciado, porque as metamorfoses são inúmeras durante o processo de realização da obra.

Para alguns artistas, decidir o momento de finalizar a obra é o momento em que se esgotam suas possibilidades de continuar. Nem sempre significa que não há mais nada a fazer; apenas, que o artista ou o autor chegou ao seu limite. É, também,

¹⁹⁶ JARDIM, Evandro Carlos. “*Depoimento ao Centro de Estudos de Crítica Genética*”. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 1993. – não publicado. Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 130.

¹⁹⁷ GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, *Dmn. Das maneiras*, p. 8. [“Toda a unidade atual tende a se esfalçar em multiplicidades virtuais”.]

¹⁹⁸ A cada nova impressão deste texto, e cada vez que o releio, vejo novos erros de digitação ou outras possibilidades de ordenação. A cada releitura, aparecem novas possibilidades de escrever determinada parte. Alguns excessos se tornam evidentes demais, e novas correções se impõem. Este percurso cíclico de impressão, leitura e correção é infinito. Sempre aparecem novos detalhezinhos a serem melhorados. Não há como evitar. E sei, que, mesmo depois de entregue este texto, ainda estará inacabado.

o caso do escritor que publica para não passar a vida corrigindo obsessivamente o que já escreveu. Ele publica para se libertar do livro.¹⁹⁹

De modo inverso, o tempo de trabalho mental pode demonstrar o lado avesso deste processo. Mário de Andrade conta que escreveu *Paulicéia Desvairada* em pouco mais de uma semana, “depois de quase um ano de angústias interrogativas”; Chico Buarque compôs as músicas de *Paratodos* durante seis semanas em que praticamente não dormia, “compondo como um maluco, uma música atrás da outra”. Ele conta que sabia que aquele momento era o resultado de ficar “praticamente quatro anos sem fazer música”.²⁰⁰

Esta imersão temporária no escritório, no atelier ou no estúdio, para a concretização da obra, faz com que o artista perca sua rotina habitual e passe a estar inserido numa outra lógica temporal, talvez ilógica. Sem dúvida, o tempo que transcorreu antes desta imersão foi extremamente necessário e tão fecundo quanto o período de realização concreta. O trabalho mental anterior poderia parecer disperso, pela falta de fisicalidade e pela falta de registro muitas vezes. Temos a impressão de que não está acontecendo nada, mas a mente está em ebulição, atenta, focada, por mais que não apareça imediatamente o trabalho que está sendo executado mentalmente.

Picasso dizia que enquanto que alguns artistas passavam quase um ano avançando centímetro a centímetro o trabalho na tela, ele passava um ano pensando num quadro e depois, em alguns minutos de desenho, o executava.²⁰¹ Miró também falava de sua rotina de trabalho, cujo período de maior produção era de manhãzinha, em sua cama, sem trabalhar: “entre as quatro e as sete estou completamente absorvido pelo meu trabalho. Depois volto a dormir, das sete às oito. [...] Por exemplo, hoje de manhã pensei em tudo o que devo fazer para a exposição do próximo mês na galeria Maeght, em Barcelona. É uma grande tensão mental”.²⁰²

¹⁹⁹ Conforme SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 148.

²⁰⁰ ANDRADE, Mário. “*A lição do amigo*”. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. E HOLLANDA, Chico Buarque. “De volta para a adolescência”. Publicado no Estado de São Paulo, Caderno 2 Especial, Domingo 21 Nov. Citados por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 149.

²⁰¹ Conforme SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 149.

²⁰² MIRO, Joan. “*A cor de meus sonhos*”. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p. 21 e 36. Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 149.

Miró também falava da importância dos esboços e do tempo de experimentação mental, cujas anotações de idéias era feita sobre qualquer coisa, em qualquer lugar. À medida que o tempo passava, a idéia ia sendo trabalhada mentalmente até que um dia virava tela. Às vezes, se passavam quarenta anos entre o esboço e a tela. Coisas que ele previra fazer, mas que só apareceram depois de quarenta anos.²⁰³

Há momentos em que a experimentação abre possibilidades para que diferentes formas ocupem o mesmo espaço por um tempo. São os diferentes fins de um romance que coexistem, as diversas expressões faciais ou modulações de voz de um ator para a mesma fala, e que serão testados durante os ensaios.

Na procura por motivos para filmar "Movimento em falso", Wim Wenders não encontrava nada que pudesse usar. Ele conta, então, como decidiu-se pela história: "Encontrei, por fim, na Alemanha tantas outras coisas que me agradaram que desejei não ter uma história sólida. Então, resolvi fazer, a seguir, um filme de viagem em que eu pudesse enfiar à vontade aquilo que no caminho me agradasse, em que tivesse a liberdade de inventar a história durante o filme".²⁰⁴

Esta liberdade de criação é fundamental ao artista. Apesar da convivência com as múltiplas possibilidades que aparecem simultaneamente, alguns caminhos serão escolhidos em detrimento de outros. Acumulação e eliminação são as duas faces da mesma moeda. Construir é destruir. É inevitável ter que abrir mão de algo que já havia sido construído para que se possa chegar onde desejamos.

Esta opção de Wim Wenders por um filme cuja história em aberto lhe preservava a liberdade de escolha a cada momento foi radical: ele queria fazer "um filme em que depois de ter metade já feita ainda tudo pudesse ser totalmente modificado".²⁰⁵ Esta forma de criação pode ser a única maneira de estabelecer a continuidade do próprio trabalho. A liberdade e a abertura inicial, por outro lado, levam a momentos em que os cortes são necessários e as mudanças de rumo às vezes se impõem. Estes instantes provocam grandes dificuldades aos criadores, que, na maioria

²⁰³ Sobre este assunto, ver a Dissertação de Mestrado de Sérgio J. Meurer "*Joan Miró: As metamorfoses da surpresa*". Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PU/Sp, 1996. Citada por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 150.

²⁰⁴ WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 28.

²⁰⁵ WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 28.

das vezes, sofrem em ter de se desfazer do próprio trabalho. São momentos dolorosos, e estão associados à idéia de sacrifício. O artista deve ser visto pelo que é capaz de criar como também pelo que é capaz de sacrificar. Registra-se o que se considera necessário ao trabalho, e freqüentemente percebe-se a inutilidade do que foi feito até ali, e aí então não há como evitar a hora do corte, do abandono, do desapego.

E, mesmo que se possa admitir que a destruição é necessária para a construção da obra, há ainda que se considerar que determinados percursos não levam necessariamente a lugar nenhum. Nem sempre se chega à obra. Determinadas opções revelam-se como “descaminhos que não conduzem à concretização da obra”.²⁰⁶ As obras terminam inacabadas. São projetos que não se realizaram, apesar das tentativas feitas. Obras que foram desenvolvidas em determinada direção sem que o autor pudesse avaliar nenhuma das escolhas feitas. Estas ficaram inéditas, guardadas num “labirinto sem saída”.

Estas tentativas nunca tornaram-se públicas. Restam apenas os registros que o autor abortou. Permanece a insatisfação diante do que há até ali. Insatisfação diante do ponto em que foi possível chegar, mas impossível avançar. São formas inacabadas, definitivamente abandonadas.

O que sobra é o que o autor não quis. O que fica é o projeto, uma idéia inicial que não mereceu continuidade ou não resistiu a nenhuma tentativa de concretização. Isto se deve, talvez, à insegurança experimentada durante o movimento de produção. A melhora nunca é uma certeza. A permanente tensão está entre o acabamento e o inacabamento. Às vezes pode haver a recuperação de uma forma negada. Não é um percurso linear, nem tampouco restrito ou excludente. Não se anda em linha reta, nem há limites precisos para este andar. Os incompatíveis coexistem, multiplicam-se alternativas, nos deparamos com encruzilhadas e muitas escolhas permanecem em aberto.

Além de uma complexa trama de inteligência, razão e conhecimento, o artista está inundado também por um lado obscuro de sua personalidade feito de “instinto, experiências reprimidas e de estranhos apetites sobre o qual ele não tem controle”.²⁰⁷

²⁰⁶ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 151.

²⁰⁷ LLOSA, Mario Vargas. “*Contra bento e maré*”. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985, p. 24. Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 154.

As decisões nem sempre podem ser explicadas. Elas, entretanto, constituem os momentos mais difíceis do processo de criação. As rasuras, os cortes e as eliminações são o resultado da discrepância entre o que se tem e o que se quer. As decisões que se sustentam apontam para aquilo que o artista quer, e as modificações são as necessidades inseridas nas estimativas de clarear o projeto.

Kurosawa confessava sua grande dificuldade em cortar cenas filmadas. Revelava extrema clareza ao explicar a necessidade desta ação, ao dizer que o importante é mostrar a obra completa, mas sem excessos: "Você não necessita do que não é necessário. Diz-se que o cinema é a arte do tempo, mas o tempo gasto sem sentido só pode ser chamado de perda de tempo".²⁰⁸

Interrupções são necessárias quando o artista sente que se afasta do seu desejo de realizar. Wim Wenders fotografou cinemas ao longo da rota pelo interior da Alemanha e selecionou doze deles para incluir no seu filme "Movimento em falso". Fez uma segunda viagem com o chefe de produção para ver o que havia à volta nesses lugares e nessa rota. Mais tarde, fez uma terceira viagem, na qual queria ocupar-se exclusivamente com a paisagem e com as pessoas. "Interrompi-a, porém, depois, porque ela me conduzia ao ilimitado".²⁰⁹ Estas correções e mudanças são necessárias para que o artista possa se dar conta do que ele próprio espera da obra. Seus propósitos ganham contornos mais nítidos, e seu fazer está constantemente sendo julgado e reavaliado.

Filmar sem um argumento definido acabou em "paranóia", para Wenders. Isso o obrigou a tentar "fixar mais as coisas". Ele começou, então, a escrever e reescrever, num ataque de pânico, "qualquer fim imbecil". Surgiu medo diante da possibilidade de não conseguir concluir o projeto: "Também ainda na primeira semana de filmagens tinha, de noite, muito medo que tudo fosse por água abaixo. Até que, em Wolfsburg, chegou a notícia terrível de que toda a primeira semana ficara inutilizável, devido a uma avaria no material [...]". Wenders, então, teria que repetir tudo de novo, e nesta altura, ficou com "os nervos arrasados". Entretanto, ele mesmo reconhece: "o modo como eu tinha enfrentado isto tinha, afinal, alguma coisa de libertador; pensei: agora já não pode acontecer mais nada, agora deixemo-lo correr".²¹⁰ Quando tudo pareceu

²⁰⁸ KUROSAWA, Akira. *"Relato autobiográfico"*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990, p. 161. Citado por SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 154.

²⁰⁹ WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 29.

²¹⁰ WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 29.

vir por água abaixo, esta postura libertadora deu-lhe a tranquilidade de que, apesar do insucesso, ele não deixaria de perseverar.

Num processo contínuo, retomamos o trabalho. Esta experimentação durante o percurso realizado, pode ser encontrado nos vestígios e fragmentos registrados pelos artistas. As modificações que vão acontecendo mostram que a passagem do tempo não só altera os registros feitos da obra em construção, como igualmente modifica o projeto inicial que pôs o trabalho em marcha.

O tempo também pode ser responsável pelo esgotamento do artista, ou do grupo todo. Wenders conta que depois da terceira semana de filmagens, em que escrevia o roteiro do dia seguinte durante a madrugada da noite anterior, estava exausto. Seguiu assim até a sétima semana, mas a cada vez tornavam-se maiores as pausas necessárias durante as filmagens para que eles pudessem diminuir o cansaço. “Por fim, estávamos todos fisicamente esgotados. Interrompemos as filmagens por duas semanas. Mal tínhamos apenas metade da rota atrás de nós, o fim estava a uma distância imensa, e era-me menos claro do que nunca”.²¹¹

Muitas mudanças são determinadas pela necessidade de entrar em acordo com o que havia sido pensado de antemão. Outras, aparecem na medida em que o processo caminha, determinando a busca de novas alternativas ao projeto. As relações entre o projeto e o percurso mostram-se, assim, complexas, intrincadas e entrelaçadas numa trama de mútuas influências.

Wenders muitas vezes ficou sem saber o que fazer. Passava a noite acordado tentando encontrar uma saída, e nada acontecia. Até que ele se deu conta de que, ao filmar, “idéias custam dinheiro”. As pessoas estavam à sua disposição no dia seguinte, e eram todas pagas. Horas melancólicas se seguiram, até que ele se desse conta de que, apesar dos custos de cada dia de trabalho atrasado, outra atitude era necessária. Foi então que resolveu: “bom, hoje gastam-se mais três mil marcos, tenho que dormir, e depois tenho que refletir”.²¹²

Trata-se de um fenómeno denso e múltiplo, ao mesmo tempo singular e diverso. Há beleza na precariedade de formas inacabadas e complexidade nas suas metamorfoses.

²¹¹ WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 30.

²¹² WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 30.

Quando o artista decide que uma obra está acabada, sua relação com ela se transforma radicalmente. Seu interesse se polariza na obra seguinte, e esta é talvez um dos momentos mais importantes do processo de criação: o espaço de tempo entre o fim de uma obra e o início da obra seguinte. "É nesse período que se agudiza a grande dúvida: será que o que farei amanhã poderá ser melhor do que aquilo que fiz hoje?" Sentimentos de insegurança, dúvidas, medo, tudo isso pode impedir ou retardar o reinício do trabalho; a retomada passa a ser protelada. O vazio deixado pela obra finalizada deve ser logo preenchido com o início da próxima, mesmo arriscando resultados não tão "inspiradores".²¹³

²¹³ PECHANSKY, Clara. (org.) **A face escondida da criação**. Porto Alegre: Movimento; Pelotas: UFPel, Ed. Universitária, 2005.

3. PONTOS DE PASSAGEM

Numa época em que não temos tempo a perder, parece ser um luxo entrarmos num atelier, durante o tempo que for necessário, para por em marcha o processo de criação, esperando que apareçam formas inéditas, que mal sabemos de onde surgem, se nem temos plena certeza se aparecerão. Necessitamos de tempo, tranquilidade, paciência.

Essa falta de tempo pode ser resultado da obsessão pela novidade. Em alta velocidade, mal temos tempo de sentir o que nos acontece. Os estímulos são imediatamente substituídos por outros e estes por outros ainda, produzindo uma excitação fugaz e efêmera. Conforme Jorge Larrosa, a pobreza de experiências que caracteriza nosso mundo neste momento é condicionada pelo excesso de informação, excesso de opinião, pela falta de tempo, pelo excesso de trabalho, ou pela sensibilidade que acaba embotada num meio que assume cada vez uma velocidade maior, dando-nos a idéia de que sempre nos falta tempo. Não temos tempo de sentir o que nos acontece, o que nos toca, porque para isto, precisaríamos de um "gesto de interrupção", "sentir mais devagar", permitindo-nos uma entrega à lentidão que suspende o tempo e o espaço.¹

É a mesma lentidão que temos durante a leitura, em que nos entregamos, sem dela esperar nada em troca. Para uma boa leitura, há que se arriscar muito: "É deixar vulnerável nossa identidade, nossa possessão de nós mesmos", diz a citação de Steiner com a qual Larrosa nos brinda em uma nota de rodapé.²

¹ LARROSA, Jorge. "Experiência e paixão". In: _____. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 151-165.

² STEINER, George. "Lenguage y silencio". Barcelona: Gedisa, 1982, p. 32. Apud LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 17.

São as nossas disposição mais profundas, nossas vivências passadas, e nosso temperamento que nos tornam capazes de ler, em um livro, mais do que está no significado do texto, o segredo que ele contém em suas entrelinhas:

A tarefa de formar um leitor é multiplicar suas perspectivas, abrir seus ouvidos, apurar seu olfato, educar seu gosto, sensibilizar seu tato, dar-lhe tempo, formar um caráter livre intrépido... e fazer da leitura uma aventura. O essencial não é um método para ler bem, mas saber ler, isso é: saber rir, saber dançar e saber jogar, saber interiorizar-se por territórios inexplorados, saber produzir sentidos novos e múltiplos.³

O mesmo poderia ser dito da escrita. Explorar novos territórios, procurar por novos sentidos e sensibilizar os próprios sentidos durante esta aventura. Para compor o estilo, submetemos a língua que falamos e escrevemos a um tratamento que mobiliza a vontade do autor, seus desejos, suas necessidades.⁴ Deleuze diz que é necessário fazer a língua "gaguejar", dando-lhe um tratamento sintático original.

Para isso, é necessário abandonar o que nos deixa seguros, e enfrentar um mundo que nos desacomoda e inquieta. Diante do imprevisível nos mostramos dispersos, desordenados e confusos. Nos questionamos permanentemente diante dos inesgotáveis significados e sentidos que encontramos nesta paisagem articulada, composta de meios codificados e de substâncias formadas.⁵

Ao comentar a prática da pesquisa, Sandra Corazza fala de certa dose de paciência que é necessária para que as operações do pensamento se organizem. O que Sandra fala sobre o problema e sobre as teorias na constituição da pesquisa têm ressonância também com o que vivenciamos nos processos de criação em arte.

Há um sentimento de "insatisfação com o já sabido", um "estado de paixão", há os "espaços vazios a conhecer e enunciar", e uma "grande curiosidade por distender o elástico dos significantes e significados" que, por mais dolorosos que

³ LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 27.

⁴ Tomaz Tadeu, "*O abecedário de Gilles Deleuze*". Disponível em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc3.htm#x>.

⁵ Sobre este assunto, ver também: Deleuze; Guattari. "*Platô 15: Conclusão: Regras concretas e Máquinas de Guerra*" In: _____. **Mil Platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 216.

sejam, são os sentimentos que nos movem em direções novas, mesmo que provisórias.⁶

Nossa capacidade volta-se à possibilidade de situar e re-situar, em nosso imaginário, o que possa dar sentido à nossa experiência e à nossa vida. Para Blanchot, “escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço”.⁷

Esta sensação de “ausência de tempo” é sentida quando estamos mergulhados no movimento de criação. Nele, contamos com a possibilidade de um eterno recomeço. Mas, como começar a própria escrita? Como transformar estas vozes em minha voz? Como conhecer ou me reconhecer na minha voz? Ou, como saber qual é a minha voz?

Falar, escrever, expressar. Modificar, reescrever transformar. Ler, reler. Ler outros textos. Reconhecer-se no que foi lido, reconhecer-se no outro. Mas, como fazer com que as palavras tenham sentido? Como conseguir que o outro nos ouça? E, como falar algo novo diante de tudo o que já foi dito?

3.1. Percorrer o desconhecido

É preciso precipitar as coisas, e, através de um ato de vontade, obrigar a inteligência a sair fora de si própria.

(Bergson)⁸

Quando o escultor Paulo Damé se deteve na beira do rio para juntar pedras, estava intuitivamente selecionando formas. Ele caminhava na beira do rio, e recolheu um seixo rolado em forma arredondada, esculpido pelo movimento das águas. Interrompeu seu passeio diante de um seixo natural, abaixou-se para recolhê-lo,

⁶ Sandra diz que às vezes demora um pouco para que as operações do pensamento se organizem em “uma rede que faça algum sentido”. “É preciso paciência, não importa que demore, pois, necessitamos nos deixar impregnar pelas associações e reflexões promovidas pela leitura de um livro ou de um/a autor/a, até que estas repercutam em nosso pensamento e prática de pesquisa, levando-nos a criar o problema, a problematizar o que não era tido como problemático, ou a re-problematizar, com outro olhar, o já problematizado”. CORAZZA, Sandra Mara. “Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos”. In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 120.

⁷ BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 24.

⁸ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d., p.177.

guardou e carregou-o adiante até encontrar outro que pudesse substituí-lo em uma seqüência de atos voluntários.

No entanto, junto com aquelas pedras naturais, inertes, cujas formas eram espontâneas, Damé encontrou uma outra pedra, esférica, que lhe chamou a atenção. Neste caso, não se tratava de um seixo natural, mas sim de uma boleadeira. Um artefato produzido pela mão humana, que havia resistido ao tempo e rolava na beira do rio junto com os seixos.

Os passeios de Damé se converteram em buscas. As pedras adquiriram um novo sentido a partir daquele encontro casual com a boleadeira. Damé se deteve porque a forma do objeto não correspondia ao resto das propriedades das outras pedras. Era perfeitamente redonda e além disso, tinha uma linha raiada no perímetro da circunferência. Jorge Wagensberg comenta que "'não corresponder' significa aqui que, dada a experiência do observador da natureza [...], o binômio de uma particular forma com uma particular função é de baixa probabilidade. A peça é rara, singular. Por isso vale à pena selecioná-la e meditar sobre ela, coleccioná-la".⁹

Foi a partir daí, que Damé teve a idéia de produzir um outro artefato com os seixos encontrados na beira do rio. Tal como a boleadeira, o que ele faria a seguir tinha a clara intenção de produzir algo construído por sua inteligência, seus ideais, sua visão de mundo, de uma denúncia de um esgotamento urgente, imprescindível à vida na terra. Gravara a palavra "água" naquela pedra. Depois, fotografou-a e a colocou em exposição num out-door como parte de um projeto maior.¹⁰

A intervenção de uma seleção, como tão bem ilustra a escolha de Damé pela boleadeira, não inventa nem cria formas, mas simplesmente "as deixa passar, as filtra, as concentra, distorce a probabilidade de sua presença".¹¹

A seleção muda a freqüência com a qual o selecionado aparece na realidade. Tal é o salto entre o antes e o depois de uma intervenção de uma seleção. Cada tipo de seleção (fundamental, natural e cultural) introduz um tipo de função homônima. Daí surge uma primeira classificação e, por tanto,

⁹ WAGENSBERG, Jorge. **La rebelión de las formas: o cómo perseverar cuando la incertudumbre aprieta**. Barcelona: Tusquet, 2.ed., 2005, p. 133.

¹⁰ "14 na Rua" é o nome do projeto que incluiu 14 artistas que produziram obras com o tema "memória e patrimônio". As obras foram expostas em outdoors em Pelotas, de 01 a 15 de julho de 2002. [Também participei desta edição, com uma imagem que fazia referência à paisagem do RS, do "meio do caminho" entre Porto Alegre e Pelotas.]

¹¹ WAGENSBERG, Jorge. **La rebelión de las formas: o cómo perseverar cuando la incertudumbre aprieta**. Barcelona: Tusquet, 2.ed., 2005, p. 125.

também uma primeira inteligibilidade das formas na natureza. Em efeito, uma forma de um objeto real só pode corresponder a um dos seguintes tipos (ou combinação entre eles), de novo: formas fundamentais, naturais ou culturais.¹²

Em particular, as pedras arredondadas, os seixos na beira do rio, são formas espontâneas, ou se quisermos, "formas que se explicam segundo as leis da físico-química da abrasão, arrasto e demais metamorfoses menos ou mais contingentes de seu percurso costa abaixo rumo ao mar. [...] Muito melhor dito, eram formas fundamentais quando estavam perdidas entre os demais seixos do rio".¹³

No entanto, depois de escolhidas e selecionadas, e depois de manipuladas, transformadas, gravadas e fotografadas por Damé, as mesmas pedras superaram um outro tipo de seleção cultural que as converteram em formas de outro tipo, formas culturais.

Ficamos imaginando quanto tempo foi necessário para que a pedra ficasse com esta forma, e vemos nela uma "escultura" feita pelo tempo. A palavra "água" foi gravada no seixo utilizando a técnica de gravação de lápides de cemitério, com jato de areia. Paulo Damé escolheu a palavra "água" por ser o elemento primordial ao planeta, cujo descaso de todos pode comprometer a própria vida. Depois de gravada, em baixo relevo, o seixo foi fotografado e foi devolvido ao rio.

A intenção de Damé é estabelecer uma espécie de ligação com o passado e o futuro. Com o passado, por escolher uma pedra que está há muito tempo sendo movimentada nas águas, rolando a ponto de tornar-se arredondada. Com relação ao futuro, por contar com a possibilidade de que a pedra gravada por ele seja encontrada novamente por uma pessoa que lhe atribua novos valores, levante questões sobre sua função, destino ou origem.

Estes percursos que cada artista realiza vão abrindo caminhos, explorando territórios, demarcando limites, para que proliferem temas que se constituam em problemas. Estas sensações experimentadas no plano de contato com a matéria tocam igualmente aquele outro plano intensivo pleno de possíveis, de matérias ainda não formadas. "Para criar é preciso retirar tudo, esvaziar, afugentar os fantasmas e liberar

¹² WAGENSBERG, Jorge. **La rebelión de las formas: o cómo perseverar cuando la incertudumbre aprieta**. Barcelona: Tusquet, 2.ed., 2005, p. 126.

¹³ WAGENSBERG, Jorge. **La rebelión de las formas: o cómo perseverar cuando la incertudumbre aprieta**. Barcelona: Tusquet, 2.ed., 2005, p. 126.

a matéria intensa, não formada, 'ovo pleno' da intensidade grau zero", diz Paola Gomes sobre o que escreveu Deleuze em *Mil Platôs*. Permutações, bifurcações, revezamentos compõem os movimentos de criação, paixão, vibração e pensamento.¹⁴

Há na obra de Evandro Carlos Jardim, um projeto que retrata a montanha e as transfigurações da paisagem. No final da década de 80, Jardim trabalha com a apreensão da atmosfera de um lugar, "em diferentes registros de luz e de espacialidade, transformando os dados da paisagem em seus limites simbólicos confrontados com a referência de distância e de alcance visual".¹⁵ Vemos na sua série de gravuras em metal sobre o Pico do Jaraguá, uma luminosidade construída com variações na intensidade de áreas claras e escuras que se transformam em manchas que podem ser entendidas como parte da paisagem.

O contorno superior da montanha e as duas torres ao alto dão a indicação de um vasto lugar, mas tais elementos nos levam a imaginar um dia estranho. Um céu que parece ensolarado, produz sombras na montanha como se estivesse nublado, criando um imenso universo visual com linhas em constante variação, minúsculas manchinhas de suaves corrosões ou com marcas de *lavis*¹⁶ que se esfumaçam. Jardim nos conduz ao Pico do Jaraguá sem que possamos saber ao certo o que iremos encontrar. Ele nos conduz a uma aventura. Temos a sensação de percorrer o desconhecido, evocado principalmente pelas zonas negras da imagem, que, ao mesmo tempo, nos instigam a descobrir o que há lá atrás. Ficamos com a impressão de que algo se esconde no ar deste misterioso território que Evandro Carlos Jardim nos convida a contemplar e a desvendar.

Sentimos, observando esta imagem, uma sensação similar à que temos diante de um percurso de criação. Não sabemos ao certo o que iremos encontrar numa

¹⁴ GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, p. Dmn. 13-14. [A citação por ela utilizada está em DELEUZE & GUATARRI. *Mil Platôs 3*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.]

¹⁵ BEUTTENMÜLLER, Alberto. **A gravura Brasileira: história e crítica**. São Paulo: Banespa Cultural, 1990, p.80. Segundo Beuttenmüller, Jardim capta e "documenta, metaforicamente, o universo visual ao seu redor - tudo o que percebe através de seus sentidos, ou seja, tudo o que existe de real à sua volta - e [...] expressa sua sensação, sua sensibilidade, diante desse mesmo universo". [Ver também POHLMANN, 1995, p. 65.]

¹⁶ *Lavis* é uma técnica de gravura em metal que permite que sejam feitas gravações na matriz que equivalem ao efeito produzido pela aquarela no papel. São manchas sutis e suaves, em que a transparência da tinta possibilita que o branco do papel apareça através da impressão. O termo *lavis* do francês poderia ser traduzido por "lavado", ou a algo que remete a "aguado".

pesquisa, na construção de um texto ou na realização de uma obra. Há zonas de variabilidade contínua, linhas suaves, manchas estranhas. Durante o processo, sempre nos deparamos com áreas escuras, zonas negras, que estão prenhes de inéditos fantasmas misteriosos que povoam nossos silêncios. Temos a impressão de que, neste lugar de pouca claridade, há algo que se esconde e que faz parte deste ocultar-desvelar inesperado que nos prega sustos quando se apresenta a nós. Nossa caminhada é rumo ao pico, mas mal sabemos bem qual o melhor percurso para chegar até lá. Se nos embrenhamos na mata fechada, densa e espinhenta é por acreditarmos que vale à pena a aventura. Depois de termos percorrido um caminho, morremos de vontade de tentar outra vez, em outros picos, ou por outros lados até encontramos de novo um estímulo capaz de nos fazer sair do lugar.

Estes pontos de contato entre as sensações provocadas e os objetos percebidos são os lugares onde o pensamento se junta de forma inexplicável aos contornos daquilo que a percepção faz surgir do que há exposto neste espaço externo das matérias. Este plano extenso que temos do mundo, formado pelo conjunto de imagens constituídas de matéria, se distende e se expande prolongando-se no espaço. Entretanto, a matéria "não tem representação, tudo o que se obtém dos corpos materiais são sensações, vibrações intensas provocadas pelas substâncias incorporais aplicadas na matéria".¹⁷

No texto de Waltércio Caldas¹⁸, vemos este inexplicável contato vibrátil fazer-se visível. Para falar do traçado e do gesto sobre uma folha de papel, ele traz o que há de mais básico no desenho: o seu traço. Como "sorrisos distraídos indo em direção ao esquecimento", os desenhos estão sobre superfícies de papel, cuja profundidade está "presente e ausente ao mesmo tempo". Ao falar do tempo, da imagem e da superfície, Waltércio Caldas nos remete à transparência do gesto que tornou possível o desenho. Ele diz: "desenhos são, na maioria das vezes, objetos de papel, e alguns acreditam que

¹⁷ GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, p. *Ec.* 1.

¹⁸ No início de 2002, durante o seminário "Leitura da obra de arte" coordenado pela Profa. Mônica Zielinsky, visitamos a exposição de Waltércio Caldas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre, RS.

desenhar é a tarefa mais rápida da arte. Mas a arte deve muito ao 'quase nada', [...]"¹⁹

Para Waltércio Caldas, há sempre a espera de que, no desenho, o traço cumpra o seu papel: desempenhar o ritmo da imagem. Mais do que configuração, o que vemos é que o desenho "retorna" sempre ao traço. Suas linhas "deveriam tocar o papel sem perturbar o silêncio branco", e permanecer aí o suficiente para "lembrar o gesto que tornou possível a imagem. Só assim, tempo, imagem e superfície podem ser recíprocos e igualmente transparentes."²⁰

Sem o traço, jamais teríamos a história do desenho. As imagens que compõe o livro apresentado por Waltércio estão apenas no papel, elas "não vêm de um 'outro lugar' e por isso são instantâneas". E Waltércio conclui: "se 'desenho' é um nome, 'desenhar' é o ato mais próximo. Talvez devêssemos agradecer à idéia por ser tão próxima e tão rápida. Às vezes, na tentativa de simplificar um pouco a vida, penso na arte como se fosse a vontade do seguinte".²¹

A "vontade do seguinte" me remete à idéia da continuidade inerente ao processo de criação. O artista está em constante busca. O que faz é sair à procura de materializar o desejo que se faz presente primeiro em sua mente, e logo depois, no que nos traz a ver. A exigência é de uma incerteza própria diante das coisas para reiterar permanentemente o instante inaugural. Um sentimento de estranheza diante do mundo nos renova a experiência da existência sempre em vias de ser novamente recomeçada.

O que nos propõe Waltércio Caldas é um convite a nos aventurarmos no mundo percebido, para redescobrir um universo sensível. Desconfiando das "inabaláveis" verdades, Waltércio Caldas joga com a linguagem da arte para nos fazer ver o que olhamos e não vemos.

As imagens, estas matérias virtuais "que foram atuais ou que se atualizam junto à percepção", estabelecem ligações entre a memória que temos dos objetos que conhecemos e o inusitado que elas podem provocar ao mesmo tempo em que abrem

¹⁹ Waltércio Caldas, 1997 - texto que acompanhava o trabalho "Desenhos" em exposição no MARGS - Visita realizada em 15/5/2002.

²⁰ Waltércio Caldas, 1997 - texto que acompanhava o trabalho "Desenhos" em exposição no MARGS - Visita realizada em 15/5/2002.

²¹ Waltércio Caldas, 1997 - texto que acompanhava o trabalho "Desenhos" em exposição no MARGS - Visita realizada em 15/5/2002.

fendas e rasgam o nosso pensamento.²² Por seu poder transfigurador, a arte desorganiza para reorganizar em outra formatação, produzindo novos sentidos, alargando espaços e nos mostrando novas aparências do mundo.

Nem sempre há adequação entre a “aparência do mundo” e a sua “representação artística”. O desacerto que aparece na arte de Giacometti, segundo Rodrigo Naves, constitui o próprio “núcleo de sua forma”. Essa inadequação, entretanto, trazia à tona a impossibilidade moderna de “moldarmos nossa existência segundo os imperativos de uma vontade reta”. Não há como pretender tal controle. Isto, porque nossos atos estão sujeitos a refrações²³ mesmo que não saibamos disso.

E então, nos diz Naves, “o fracasso assume uma feição grandiosa, uma densidade semelhante à das figuras de Giacometti”. Se nossos atos se refratem inadvertidamente e se não há mais como querer adequar a aparência do mundo a um suposto controle preciso, nos distanciamos das regras preestabelecidas. Assumimos os fracassos de que nos constituímos; os gestos interrompidos de que somos feitos. E, então, “aquele recomeçar permanente adquire todo o seu significado”. Para experimentarmos o nosso destino e o nosso tempo “será preciso abrir mão de qualquer ilusão de plenitude ou pureza”, diz Rodrigo Naves. Nossas ações nos fazem retomar “o fio da meada de nossos movimentos parciais e incompletos, o que é sempre melhor do que choramingar ou supor realidades complacentes. [...] Já não há essências. E só nos resta aceitar essas tramas meio encardidas, envolvermo-nos com elas e aprender com elas. Em meio a elas está o que nos pertence.”²⁴

²² GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, p. *Ec.* 2.

²³ Na física, a refração é a modificação da direção de propagação de uma onda que incide sobre uma interface entre dois meios e prossegue através do segundo meio. Aqui também tem o sentido de alteração sofrida na mudança de meio.

²⁴ NAVES, Rodrigo. In: LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998. (orelha do livro)

3.2. A Sustentabilidade da Gravura

"O que significa se deslocar de um espaço familiar para um outro desconhecido para criar? O que significa este deslocamento no tempo e no espaço? O que pode significar um encontro com outras pessoas, outros cheiros, outras cores, outra luz, outra paisagem cultural, outros objetos e materiais estranhos para produzir um trabalho de arte?"²⁵

Estas são algumas das questões que interessam a Derdyk para pensar o significado do espaço no trabalho em arte, e vejo nelas os mesmo questionamentos que me fizeram optar pela bolsa-sanduche que o programa de pós-graduação da UFRGS oferece. Aproveitando a oportunidade desta experiência no exterior, estive na Espanha por quatro meses, trabalhando junto à Profa. Alicia Vela Cisneros, no atelier de gravura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona.

A possibilidade de sair do que já conhecemos para ir em direção de uma região estrangeira, nos permite "a permanência de um estado de nosso ser em trânsito", diz Derdyk. Isto acaba sendo uma prática comum, de deslocamentos de corpos e informações, ampliando o espaço de criação para além do atelier particular de cada um. Compartilho com Derdyk sua afirmação de que "o grande enigma é que o meu corpo é que irá estar num lugar que me é estranho e é deste choque que algo irá acontecer".²⁶

Esta constante troca de informações e as facilidades de acesso a outras regiões, outros artistas, outros eventos, têm possibilitado permanente renovação nas técnicas tradicionais de gravura. Vemos, assim, novas tecnologias serem incorporadas, sucessivamente, na produção de imagens gráficas nos últimos anos.

A maioria dos gravadores vêm se dedicando ao incremento dos aspectos formais e estéticos da produção de imagens. Atualmente, além destas preocupações, o principal foco de atenção de vários gravadores recai na sustentabilidade dos

²⁵ Edith Derdyk. Disponível em:
<http://www.zipmail.com/Redirect/pontecultura.de/Workshops/artinprogress/Ausstellung/index.htm>
Acessado em: 9 Ago. 03

²⁶ Edith Derdyk. Disponível em:
<http://www.zipmail.com/Redirect/pontecultura.de/Workshops/artinprogress/Ausstellung/index.htm>
Acessado em 9/8/2003

procedimentos e materiais utilizados na gravura, seja em relação às suas implicações para a saúde, como também na preservação do meio ambiente.

Entretanto, ainda hoje utilizamos técnicas de incisão indireta já consolidadas pelo uso do ácido nítrico, por exemplo; usamos vernizes de proteção para água-forte feitos à base de componentes químicos provenientes do petróleo; breu para água-tinta, e solventes também à base de derivados do petróleo na limpeza das placas, que fazem parte do nosso cotidiano no atelier de gravura. Tanto a eficácia destes produtos, como a comodidade na aplicação de alguns deles nos deixaram pouco sensíveis às possíveis consequências dos gases que se desprendem e da contaminação do ambiente que pode ser causada pela própria eliminação dos mesmos. Para não falar da toxicidade a que estamos expostos pelo manuseio e inalação destes produtos.

Ficamos a nos perguntar, então, por que seguimos trabalhando com os processos artesanais da gravura, iniciados e reproduzidos há cinco séculos, se estamos em plena era digital? Por que continuamos executando os procedimentos tradicionais de gravura, quando os atuais processos tecnológicos permitem rapidez e agilidade na produção e seriação de imagens? E, por que, em pleno séc. XXI, repetimos as mesmas técnicas e empregamos os mesmos materiais usados há pelo menos 500 anos desde o surgimento da gravura em metal?

O que pude constatar, no estágio de doutorado, foi que estas interrogações que nos acompanham diariamente, fazem parte também das reflexões de gravadores de outras partes do mundo. Inúmeras respostas poderiam ser encontradas para estas perguntas. As respostas do grupo de pesquisa da Universidade de Barcelona são similares às de raros ateliers de outras partes do mundo, e apontam para as inovações necessárias e imprescindíveis para que se continue a fazer gravura ainda por muitos anos.

Nota-se que, de uma maneira geral, os ateliers de gravura em muitos países contam com similaridades: os grupos são extremamente unidos, há muito companheirismo por parte de todos os que participam do atelier e há colaboração mútua no desenvolvimento dos trabalhos.

O que mais me impressionou, nesta experiência na Universidade de Barcelona, foi a utilização de filmes polímeros foto-sensíveis que permitem que a gravação da imagem seja feita com luz e a revelação da imagem na placa seja feita

exclusivamente com água. Posteriormente, a matriz é entintada para impressão da imagem sobre o papel.

Talvez em outras partes do mundo estas técnicas já estejam em uso, entretanto, para a grande maioria dos ateliers, elas ainda são novidade. Vale à pena enfatizar os ganhos que todos nós teremos nestas pequenas (ou grandes) modificações nos modos como produzimos gravuras. A análise da estrutura dos próprios ateliers passa a ser o ponto de partida das modificações a serem realizadas: cubas verticais e uso de sais como mordente do metal; filme fotopolímero para proteção da placa; gravações feitas com água; métodos eletrolíticos de gravação; tratamento digital das imagens para elaboração de positivos a serem gravados; vernizes acrílicos, e solventes a base de óleos vegetais. Conforme Henrik Boegh, artista dinamarquês, o atelier pode ser totalmente reestruturado para esta finalidade em apenas um final de semana.²⁷

Não há dúvidas de que estes quatro meses de bolsa doutorado para aperfeiçoamento no exterior (bolsa-sanduíche) foram aproveitados em cada minuto, e que as experiências que me foram propiciadas pelos contatos estabelecidos irão render ainda muitos futuros projetos e transformações, seja no modo de fazer gravura como também no modo de ensiná-la.

3.3. Disjunções e adjunções

Tudo o que foi dito até aqui sobre o percurso da criação em processo pode ser expandido ao processo de aprender.

Há dez anos atrás, quando concluía a defesa da dissertação de mestrado, um dos membros da banca de arguição sugeriu-me a leitura de “Diferença e Repetição” de Gilles Deleuze. Na época, o livro ainda não havia sido traduzido para o português, e o exemplar encomendado de Paris não me chegou a tempo para inclusão no texto da

²⁷ Pretendo, assim que retomar minhas atividades docentes na Universidade Federal de Pelotas, renovar as instalações do atelier de Gravura em Metal conforme o que pude aprender neste convívio com os professores, artistas e pesquisadores da Universidade de Barcelona.

dissertação. Entretanto, por uma série de coincidências²⁸, acabei considerando interessante incluir aqui alguns elementos que me pareceram pertinentes para o que está sendo abordado. Assim, neste subcapítulo, utilizo alguns trechos do livro para repensar o que já foi dito sob outro prisma: criar *versus* aprender.

Para Deleuze, “o aprendiz é aquele que constitui e inventa problemas práticos ou especulativos [...]”. Assim Gilles Deleuze afirma o aprender como ato subjetivo operado diante da objetividade do problema. Ele não deixa de mencionar o período de “erros” a que se está submetido até chegar à “verdade final”, que, quando é obtida, surge como o “limite do problema inteiramente compreendido e determinado”.²⁹

O aprendiz, assim como o artista/criador, opera inventando problemas a partir do ponto de contato entre a subjetividade de suas sensações e a objetividade do que se apresenta a ele. Na seqüência de seus atos, a continuidade em busca da finalização do que iniciou inclui erros, avanços e recuos.

Há uma cumplicidade entre a natureza e o espírito, pois aprender depende dessas conexões estabelecidas pelo inconsciente. O aprendiz procura na sua sensibilidade a abertura para apreender o que só pode ser sentido. A pergunta que o autor se faz é: “A partir de que signos da sensibilidade, por meio de que tesouros da memória, sob torções determinadas pelas singularidades de que Idéia será o pensamento suscitado?”³⁰

Assim como não há como saber antecipadamente o percurso que será realizado pelo artista até chegar à finalização de sua obra, também não há como saber de antemão como alguém vai aprender. Conforme Deleuze, “não há método para encontrar tesouros nem para aprender [...]”. O que se manifesta é uma boa vontade como uma “decisão premeditada” do pensador. Com estas palavras, Deleuze expressa o que consideramos primordial neste processo. Ele se pergunta como o pensamento é “suscitado”, e em seguida afirma que não há como querer saber antecipadamente como alguém aprende. Para isto não há método, temos apenas o prenúncio da “boa

²⁸ Iniciei os estudo sobre Gilles Deleuze durante as disciplinas com o Prof. Tomaz Tadeu, e retomei este livro pela sua relação com a escolha do tema desta tese.

²⁹ Concordamos com o autor, de que é só após penetrar “na espessura colorida de um problema” que a verdade é produzida. Para Deleuze, “aprender é penetrar no universal das relações que constituem a Idéia e nas singularidades que lhes correspondem”. [DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 268-269.]

³⁰ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 270.

vontade” de quem deseja iniciar esta aventura. Talvez, esta “boa vontade” possa ser comparada ao “trajeto com tendência” de que falava Cecília Salles, e que chamei de “fio condutor”. Esta “boa vontade” conduz uma empreitada. Uma “decisão premeditada” que é levada às últimas conseqüências.

No percurso criativo, há a idéia de um ponto intermediário, algo que está “entre” um passo e outro. Esta idéia também está presente no pensamento de Deleuze sobre o aprender: “aprender vem a ser tão-somente o intermediário entre não-saber e saber, a passagem viva de um ao outro”.³¹ Deleuze se refere, igualmente, ao aprender como uma tarefa “infinita”. A aprendizagem é vista pelo autor como o movimento de percorrer este labirinto em busca de uma saída. Não se trata da solução encontrada, pois este seria um ponto “morto”³², o que importa, portanto, é a trajetória a ser percorrida.

Foi muito interessante encontrar também em “Diferença e Repetição” uma referência de Deleuze ao tempo do pensamento como um outro tempo, diferente do tempo “empírico” das horas registradas nos relógios, mas correspondente à “forma pura do tempo vazio”.³³ Esta era a idéia que estávamos defendendo desde o início.

Outra idéia que também aparece no livro é a de “indeterminado”. Deleuze diz que o indeterminado é só o “primeiro momento objetivo da Idéia”, pois o objeto da Idéia (os problemas) traz um “ideal de uma determinação completa infinita”. O infinito contido na determinação acaba nos levando a uma contínua busca de “completude”, que parece nunca chegar. A criação se faz num percurso infinito, no qual a última obra é a semente da obra seguinte. O indeterminado que acontece durante o início do processo, considerado por Deleuze como o primeiro momento objetivo da Idéia, pode ser comparado à “tendência” de que fala Cecília Salles e os “conceitos operacionais” de que fala Lancri. Poderia ser, também, o “projétil” de que fala Sandra Rey ou as “flechas” de Sandra Corazza.

Em todos estes casos, há a coincidência de um “conceito inicial” que põe o trabalho em marcha. Em todos eles, há uma parte de determinação, no lançamento

³¹ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 271.

³² “Ponto-morto”: ponto de parada, imóvel, em oposição ao fluxo, ao turbilhão, à passagem.

³³ Para Deleuze, “um tempo se introduz, assim, no pensamento, não como o tempo empírico do pensador submetido a condições de fato, e para quem pensar toma tempo, mas como tempo do pensamento puro ou condição de direito (o tempo se apodera do pensamento)”. [DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 271].

em determinada direção, mas também uma parte de indeterminação, pela impossibilidade de prever o que irá acontecer durante o percurso. E, para todos, há sempre a possibilidade de continuidade, que afinal (por mais incongruente que possa parecer), é o que determina este “ideal infinito”.

Deleuze lembra Kant para falar do problema como objeto real da Idéia: o problema não é uma ficção, nem uma hipótese, e sim “um objeto que não pode ser dado nem conhecido, mas que deve ser representado sem que se possa determiná-lo diretamente”.³⁴ Deleuze diz que Kant se refere à Idéia como problema que tem um valor ao mesmo tempo objetivo e indeterminado. Neste caso, o indeterminado não é uma imperfeição em nosso conhecimento, nem uma falta no objeto, pois trata-se de uma estrutura objetiva que age na percepção como foco, guiando-nos num campo de continuidade infinita. Aqui, mais uma vez, temos a idéia de “foco” que pode ser associada à idéia de “fio condutor”.

Deleuze fala dos três momentos que a Idéia apresenta:

- indeterminada em seu objeto;
- determinável em relação aos objetos da experiência;
- ideal de determinação infinita em relação aos conceitos do entendimento.

Evidentemente, Deleuze diz retomar, com isso, os três aspectos do *Cogito*: “eu sou”, como existência indeterminada; “o tempo”, como forma sob a qual esta existência é determinável; “eu penso”, como determinação. “E assim como o *Cogito* remete a um *Eu* rachado – rachado de um extremo a outro pela forma do tempo que o atravessa -, é preciso dizer das Idéias que elas formigam na rachadura, que elas emergem constantemente nas bordas dessa rachadura, saindo e entrando sem parar, compondo-se de mil maneiras”.³⁵

Estes seriam os pontos de passagem a que nos referíamos. Os espaços “entre” um plano e outro. As fissuras, os abismos, as rachaduras, as finuras. Entre eles, há sempre a possibilidade de permuta, pois a permeabilidade é o que movimenta

³⁴ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 277.

³⁵ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 278.

estas idas e vindas. Tal como a “membrana”³⁶ de que falava Luiz Alberto Oliveira, há um permanente movimento de atravessamento entre um lado e outro.

Não se trata de preencher o que não pode ser preenchido, afirma Deleuze, mas reter na rachadura o que ela racha, pois as Idéias também contêm seus momentos dilacerados. Não há confusão na Idéia, “mas uma unidade objetiva problemática interna do indeterminado, do determinável e da determinação”.³⁷

Pensando na criação como prática estética, Marly Meira fala da “pedagogia do acontecimento” em seu trabalho sobre a filosofia da criação, no qual a criação exige uma “atenção difusa e espalhada”, avessa à lógica, composta de acasos e fragmentações.³⁸ Este indeterminado pode aparecer, então, como natureza imprevisível do criar. É o que vemos também na tese de Paola sobre as posturas inventivas que também se fazem necessárias no cotidiano da sala de aula: “sem experimentação, criar é impossível, de modo que criar implica entrar em zonas instáveis das experiências”.³⁹

Deleuze se refere ao procedimento de *vice-dicção*⁴⁰ como o mais próprio para descrever as multiplicidades e os temas, pois através dele podemos avaliar as noções que têm importância e as que não têm. Estas são as noções que concernem ao acontecimento, ao acidente. Com a *vice-dicção*, pode-se repartir o singular do regular, o relevante do ordinário. Para Deleuze, ter uma Idéia significa uma perpétua confusão

³⁶ OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 54. [Relembrando o que já foi dito no primeiro capítulo, a membrana serve para separar o dentro e o fora do ser vivo. Pelo desequilíbrio entre as matérias organizadas e o meio, a membrana serve também para relacionar, para pôr em contato, criando simultaneamente o dentro e o fora. O dentro do ser vivo que é seu passado, com o fora que o circunda e lhe fornece um contexto, ou seja, com seu futuro. A membrana é “um operador temporal, um presente em que se enraizam, se encontram e se desdobram o passado e o futuro”. O ser vivo é matéria que se repete e se diferencia pelo modo como se temporaliza, ou seja, pela interpenetração do passado e do futuro no presente.]

³⁷ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 278. [“A Idéia de modo algum é a essência. O problema, como objeto da Idéia, encontra-se do lado dos acontecimentos, das afecções, dos acidentes, mais que do lado da essência teorematizada”. p.304]

³⁸ MEIRA, Marly. **Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

³⁹ GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, p. C. 3.

⁴⁰ Enquanto que a “contradição” pretende determinar a essência e preservar sua simplicidade, através da “vice-dicção” avalia-se o que tem importância e o que não tem; o que é singular ou regular. Esta avaliação se faz na descrição de uma multiplicidade, em relação aos acontecimentos ideais.

entre o importante e o que não é importante, o ordinário e o singular. “Cabe à vice-dicção engendrar os casos a partir dos auxiliares e das adjunções.”⁴¹

A parte mais bonita deste trecho descreve as duas faces da Idéia: o amor e a cólera⁴²; “o amor, na procura dos fragmentos, na determinação progressiva e no encadeamento dos corpos ideais de adjunção; a cólera, na condensação das singularidades, que define a golpe de acontecimentos ideais o recolhimento de uma ‘situação revolucionária’ e faz com que a Idéia fulgure no atual”.⁴³

O primeiro procedimento é chamado por Deleuze de “precisão dos corpos de adjunção”. Significa dizer que dele fazem parte os fragmentos dispersos e as “variedades da multiplicidade em todas as dimensões”. Tais fragmentos de acontecimentos ideais futuros ou passados tornam o problema resolúvel. O modo como eles se encadeiam e se encaixam com o corpo inicial do problema determina o percurso a ser seguido.

No segundo procedimento, está presente a possibilidade de condensar todas as singularidades, “precipitar todas as circunstâncias, os pontos de fusão, de congelamento, de condensação, numa sublime ocasião, *Kairós*, que faz aparecer a solução como algo brusco, brutal e revolucionário”.⁴⁴

Fico me lembrando aqui do “horizonte temporal” de que falava Larrosa, por tratar-se de um momento em que as circunstâncias são precipitadas, e que as singularidades são condensadas. Momento em que a consciência do presente nos faz

⁴¹ É a *vice-dicção* que “preside à repartição dos pontos relevantes na Idéia; é ela que decide a maneira pela qual uma série deve ser prolongada de um ponto singular sobre pontos regulares até um outro ponto singular, decidindo também qual é esse ponto [...]”. [DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 278.]

⁴² Encontramos em Empédocles a idéia de “Amor” (*Philia*) e “Ódio” (*Neikos*). Estes são os princípios que movem os quatro elementos (terra, água, ar e fogo), pois é preciso que os elementos permaneçam alternadamente em movimento. Para ele, o Amor exerce a força de atração, e o Ódio afasta. Esta foi a maneira que Empédocles encontrou para resolver o impasse entre a exigência da razão conceber as raízes como imóveis, em contraposição ao que os sentidos percebem do movimento do universo. O resultado é um processo cíclico, que oscila entre um estado de máxima junção (obra do Amor) e de máxima separação (obra do Ódio). Parece-me que o que Deleuze diz sobre Amor e Cólera e sobre disjunção e adjunção se assemelha e esta idéia de Empédocles. [Pré-socráticos: vida e obra. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 27-29. (Coleção Os Pensadores)]

⁴³ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 308.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 308. [“Em todas estas expressões, ‘pontos singulares e relevantes’, ‘corpos de adjunção’, ‘condensação de singularidades’, não devemos ver metáforas matemáticas; nem ver metáforas físicas em ‘pontos de fusão, de condensação...’; nem ver metáforas líricas ou místicas no ‘amor e cólera’.”]

perceber de um só golpe todo o passado e todo o futuro num mesmo horizonte.⁴⁵ Do mesmo modo que posso perceber certa relação com o que está nas concepções da física contemporânea sobre o “tempo bloqueado”: não há mais uma sucessão de passado, presente e futuro, mas a condensação num só bloco de toda a paisagem temporal.⁴⁶

E, não seria também o que Derdyk dizia sobre a presentificação do ato criador?⁴⁷ Esta “percepção expandida” a que se refere Derdyk me parece ser este momento que Deleuze chama de “precisão dos corpos de adjunção”. Um momento em que o que prevalece é o contato direto com o que nos afecta, com o que nos faz sensíveis ao que de nós se apodera. Um momento em que o que importa é a variedade da fragmentos dispersos em todas as dimensões, sejam eles referentes a “acontecimentos ideais futuros ou passados”, e que despertam o nosso desejo. Pelo modo com são encadeados, permitem que o problema seja resolvido, no momento em que determinam o percurso que será seguido. É a orientação, a bússola, o “norte” para onde dirigimos a mira do “projétil”.

Entendo o trecho sobre a “precisão dos corpos de adjunção” como a seleção do que irá compor a idéia, ou a obra, e a maneira como estes fragmentos que a compõem irão se encadear. O segundo, a “condensação de singularidades”, como a irrupção repentina que condensa o que estava disperso para transformar em atual o que antes fazia parte apenas do virtual. “Amor” e “Cólera”, como *Aiôn* e *Kairós*.

O primeiro, o Amor, é a parte que corresponde ao “desejo” de figurar algo. Corresponde ao “fio condutor”. É o que Salles chama de “projeto com tendência”, que Lancri chama de “claudicação” para encontrar os “conceitos operacionais” e que Sandra Rey chama de “projétil”, ou seja, aquilo que pode dar início ao movimento de colocar em andamento a realização de uma obra.

⁴⁵ [Para lembrar o que dizia Larrosa, o “horizonte temporal” pode abrir-se à nossa frente no momento preciso desta tomada de consciência que engendra o presente, e que inclui o passado e o futuro. Não é qualquer momento, mas é o instante em que se abre o “horizonte do tempo”, que contém todo o caminho: “um momento do caminho, isto é, um momento que contém todo o caminho, o que deixamos atrás e o que está por chegar”].

⁴⁶ [Relembrando o que já foi dito no primeiro capítulo, na física contemporânea, nos aproximamos do conceito de “tempo bloqueado”, no qual o tempo não passa nem flui. Conforme Paul Davies: “[...] os físicos preferem pensar o tempo como inteiramente mapeado - uma paisagem temporal (‘timescape’), em analogia a uma paisagem espacial (‘landscape’) - contendo todos os eventos passados e futuros”].

⁴⁷ [Relembrando o que foi dito anteriormente, Derdyk se refere ao *instante do ato* criador que só existe porque se faz aqui e agora, ao presentificar “uma qualidade temporal inserida no tempo usual do cotidiano, injetando uma percepção expandida de um outro espaço de tempo. Encapsulando a passagem entre o passado e o futuro incorporado num presente - jogo eterno entre instantes e durações.”]

O segundo, a Cólera, é a energia colocada na concretização do projeto. É a atualização da Idéia na matéria, é a “trajetória do projétil”, é a criação em movimento, que dará seguimento à transformação dos conceitos iniciais, os “conceitos operacionais”, em um “momento crítico”, capaz de conectar artista e obra.

Pode ser que no primeiro caso, apareça *Aiôn*⁴⁸, o deus grego da eternidade criativa, que nos leva para fora do tempo metrificado dos relógios, enquanto estamos imersos na busca do que ainda não se fez visível, mas que acreditamos poder encontrar. E que, no segundo, apareça *Kairós*⁴⁹, como uma oportunidade fugaz que produz no jogo imprevisível do acaso, bifurcações e encruzilhadas que produzem rupturas inesperadas no percurso. Neste caso, aguardamos até que este momento nos pegue em cheio, momento em que alguma sinalização possa indicar, dentre os vários caminhos possíveis, o rumo a seguir. É o momento em que as conexões se estabelecem, na tensão entre um lado e outro, entre uma coisa e outra, e, de repente, faz com que pareça que tudo se liga.

Nas fronteiras e na transgressão de limites, *Kairós* provoca as alterações necessárias para que o inusitado aconteça. Quando nos deparamos com o desconhecido, ainda não sabemos que estrada seguir, que caminho tomar. Com esta possibilidade de mudança, somos levados a romper com o que tínhamos, em favor do que talvez possa acontecer, por pura coragem de enfrentar o abismo e apostar na transformação. Sentimos, então, a pulsação da vida, nos excessos e nas paixões. Como um desafio ao enigma, esta força nos suga até o total descontrole de velocidade e lentidão, e nos conduz ao atravessamento do próprio desejo. Vertigem que converge para todas as disjunções.

Deleuze se referia a estas duas faces da Idéia, mas me parece que aqui também está a síntese do que nos acontece durante a criação.⁵⁰

Seriam estes os “pontos de passagem”? O ponto em que se faz presente *Aiôn*, que nos tira do tempo metrificado? O ponto como a encruzilhada onde *Aiôn* encontra *Kairós*? Pontos em que a “condensação das singularidades” fazem aparecer a idéia

⁴⁸ [Conforme já foi dito no primeiro capítulo, há, no fragmento célebre de Heráclito, a referência ao tempo como *aiôn*, o acaso, o jogo, a brincadeira. Além dessa definição de tempo como *aiôn*, havia, também a idéia de tempo associada ao “momento oportuno”, o “cavalo encilhado que só passa uma vez”, conhecido como *kairós*.]

⁴⁹ [Como já foi dito, a oportunidade (*kairós*) é em parte *ocorrência* e em parte *decisão*.]

⁵⁰ No percurso de criação seguimos a determinação das condições do problema. Para isso, estes dois procedimentos descritos por Deleuze intervêm, ao mesmo tempo, tanto na determinação do problema quanto na possibilidade de encontro de uma solução.

nova? A solução nova? Um problema novo? Seria, então, *Kairós* quem nos aporta uma nova idéia? Seria *Kairós* a nos impelir à concretização de desejo?

Deleuze conclui que a Idéia é o objeto de uma “faculdade particular exclusiva”, que encontra seu elemento limite ou transcendente quanto menos pode apreender seu objeto do ponto de vista do exercício empírico. “Que o pensamento, por exemplo, encontre em si algo que ele *não pode* pensar, que é, ao mesmo tempo, o impensável e aquilo que deve ser pensado – isto só é incompreensível do ponto de vista de um senso comum ou de um exercício calcado sobre o empírico”.⁵¹

“Encontrar no pensamento o impensável” também me remete ao que dizia Derdyk sobre a criação em arte⁵². Ela dizia acreditar que o espaço de tempo entre a formulação da pergunta e a pergunta formulada se abre como uma “fresta anunciadora”, um “momento nebuloso em que ainda não se sabe com precisão aquilo que se pensa, se pode e se quer, mas que fundamentalmente se deseja saber”.⁵³

Procurar, no pensamento, algo que ele não pode pensar também está presente no “vislumbre inquietante”, assim chamado por Derdyk para falar desta falta de clareza que igualmente está presente no ato de criação. Ela fala das “pequenas apalpadelas” que procuram tatear a visão do que ainda não se vê. Trata-se de um vislumbre inquietante, porque se vê o que ainda não se sabe, e o que se sabe mas ainda não se vê. Intuímos algo que ainda não possui uma forma de expressão.⁵⁴

Deleuze equaciona a concepção da “questão” como algo que anima tanto a obra de arte quanto o pensamento filosófico: “a obra desenvolve-se a partir, em torno de uma rachadura que ela nunca vem preencher”.⁵⁵ Ele se refere à descoberta do

⁵¹ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 311.

⁵² Repito aqui o que já foi dito anteriormente, por entender que agora esta idéia aparecerá numa nova paisagem, compondo um novo território e estabelecendo uma nova cartografia (ou outras). Sem me preocupar demasiadamente em tornar-me repetitiva, aceito a provocação de que se possa fazer, assim, funcionar um “rizoma”: vários pontos de contato de várias partes com várias outras.

⁵³ [Repetindo o que já foi dito anteriormente, esta “fresta anunciadora”, que nos fala Derdyk, está envolta nesta “nebulosa” feita de pensamentos ainda não totalmente revelados, mas que possuem o germe que nos move em sua direção. Mesmo sem saber exatamente o que queremos, ou o que desejamos saber, há uma pergunta que salpica e nos faz sair do lugar em direção a este desconhecido, irreconhecível, que só se fará presente depois de nosso esforço em realizá-lo.]

⁵⁴ [Para relembrar o que já foi dito anteriormente, Derdyk também se refere às tentativas de acesso a este outro estado que implicam em “decifrar as experiências sensíveis, nascidas em estado bruto, vagando por um tempo sem medidas numa zona de abstração lapidadora”.]

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 315.

problema e da questão como “horizonte transcendental”, como descoberta de um “exercício-transcendente da sensibilidade”, da “memória-imaginante”, da linguagem, do pensamento.

Aqui, não há como não lembrar, outra vez, de Ernesto Bonato e suas “finuras”. Esta “rachadura” em torno da qual se desenvolve a obra de arte me parece estar de acordo com o que diz Bonato: ao referir-se a esta outra realidade menos visível, que habita o interior das coisas e que preenche as distâncias existentes entre elas. Seu trabalho se desenvolve a partir do contato que este artista estabelece com esta realidade invisível, com as “finuras” que compõem esta realidade menos visível, e que ele tenta acessar através de uma linguagem silenciosa. Também há referência a esta “realidade invisível no interior de cada coisa” no texto de Marly Meira, que a entende como a própria pulsação de vida, camuflada ou escondida em recantos finos. Nas palavras de Marly: “a arte tem a pretensão de capturar a vida onde ela se esconde ou se camufla para o olhar [...]”.⁵⁶

A presença desta linguagem questionadora nos acontecimentos e personagens “essencialmente problemáticos”, não significa, diz Deleuze, que não se esteja seguro de nada. Não se trata da aplicação de um “método de dúvida generalizada”, nem de um ceticismo moderno, mas sim da descoberta “do problemático e da questão como horizonte transcendental, como foco transcendental [...] que pertence de maneira essencial aos seres, às coisas, aos acontecimentos”.

É instaurada, assim, a descoberta do modo como cada uma das faculdades (sensibilidade, memória, linguagem e pensamento) se comunica com as outras “em plena discordância”, e como elas se abrem ao objeto de sua própria diferença, à “diferença do Ser”: Que é escrever? Que é sentir? Que significa pensar?⁵⁷

As respostas a estas questões podem ser de grande monotonia (“quando o gênio da Idéia não está presente”), mas também podem ser as mais potentes

⁵⁶ Mais uma vez, trago este trecho novamente. Aqui, para relacioná-lo ao que está sendo dito sobre os vãos existentes entre as coisas, estas “finuras”, estas “rachaduras” de onde brotam pensamentos e obras. [É deste vão existente entre o que se observa e o que se absorve, entre o que se pensa e o que se fala, que vemos brotar algo novo. É do intervalo entre o que se imagina e o que se realiza, entre o que lembramos e o que esquecemos, entre o que fazemos e o que jogamos fora, que abrimos espaço para o inusitado, o inesperado e o surpreendente. É pela tentativa de atravessar a passagem entre o que se deseja e o que se conquista, que sentimos no próprio corpo o impulso que nos leva a criar.]

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 315.

“repetições”, “as mais prodigiosas invenções no para-senso, quando a Idéia surge, violenta”.⁵⁸

No *problema da obra de arte a ser feita*, vemos que a própria questão sofre uma radical metamorfose. Ao confrontar a imagem clássica do pensamento com uma outra imagem, Deleuze sugere que se procure como as questões “se desenvolvem em problemas numa Idéia” e como “os problemas se envolvem em questões do pensamento”. De Platão aos pós-kantianos, a Filosofia definiu o movimento do pensamento como uma certa “passagem do hipotético ao apodídico”⁵⁹, diz Deleuze. “Mesmo a operação cartesiana, da dúvida à certeza, é uma variante dessa passagem”.⁶⁰

Outra variante é a passagem da “necessidade hipotética” à “necessidade metafísica” na *Origem radical*. Deleuze comenta que já em Platão, a dialética tinha como ponto de partida as hipóteses.

Tais hipóteses serviam de “trampolins”, isto é, “uma proposição da consciência afetada de um coeficiente de incerteza (como a dúvida cartesiana), e o ponto de chegada, encontrado numa apoditicidade ou num imperativo de ordem eminentemente moral [...]”. Deleuze, no final deste comentário, não deixa de afirmar que por mais legítimo que seja este procedimento, e por mais que seja o que mais se aproxima do verdadeiro movimento do pensamento, ele é também o que “mais o trai”, “aquele que mais o desnatura”. Para Deleuze, o “hipotetismo cientificista” e o “moralismo racionalista” tornam irreconhecível aquilo de que tratam.⁶¹

Esta comparação que Deleuze estabelece ao longo do pensamento filosófico desde Platão aos pós-kantianos, o leva a argumentar que há uma grande diferença, para não dizer um “abismo”, entre o hipotético e o problemático, do mesmo modo que entre o apodídico e a questão. Para Deleuze, o movimento do pensamento “não vai do hipotético ao apodídico, mas do problemático à questão”.⁶² Para ele, o hipotético difere por natureza do problemático. Assim como o *tético* não se confunde com o *temático*. Do mesmo modo, é muito diferente falar do apodídico e da questão.

⁵⁸ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 315.

⁵⁹ Apodídico é aquilo que é demonstrável ou evidente, e, portanto, necessário.

⁶⁰ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 317.

⁶¹ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 318.

⁶² DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 318.

As questões "*exprimem a relação dos problemas com os imperativos dos quais eles procedem*".⁶³ É a própria aventura e os acontecimentos que se apresentam como questões, e é destes que os problemas ou as Idéias emanam. Na adjunção e na condensação se exerce o poder de decisão "fundado na natureza dos problemas a serem resolvidos".

Estes dois procedimentos correspondem ao mais alto ponto do pensamento, pois são "potência infinita de anexar uma quantidade arbitrária", uma relação que se estabelece entre um corpo ideal que poderá ser anexado pelo filósofo, artista, ou matemático, para resolver (ou não) o problema, a obra, ou a equação.

Mais uma vez, aqui, Deleuze traz *Kairós* à cena, quando diz que se trata de um lance de dados. Há todo o céu como espaço aberto cuja única regra é o lançar. Cada face do dado corresponde aos "pontos singulares"; o dado corresponde à "questão", e dos lances resultam as "combinações problemáticas" das Idéias. O lance de dados não exclui o acaso, pois aboli-lo seria fragmentá-lo segundo regras de probabilidade, de tal modo que o problema já estaria "desmembrado em hipóteses", de ganho e de perda, "e o imperativo já está moralizado no princípio de uma escolha do melhor que determina o ganho". Deleuze enfatiza que o que se passa é justamente o contrário: o lance de dados "afirma o acaso de uma vez, e a cada lance de dados afirma todo o acaso a cada vez".

Posso compreender desta "afirmação do acaso todo de uma vez", que "quando um acaso irrompe, a máxima potência do ser se realizou, porque se realizou aquilo que podia não ser. Ora, se algo pode não ser e é, então a máxima potência do ser está afirmada", conforme Márcio Tavares D'Amaral. O acaso deixa de ser um mero acidente para tornar-se a máxima instauração do ser que dá ritmo ao real, um ritmo que só somos capazes de perceber justamente porque sua irrupção acontece quando menos se espera. A esse ritmo chamamos de *tempo*.⁶⁴

Neste sentido, o que faz o *jogador* repetir o lance não é sua submissão a uma mesma hipótese, nem a persistência à identidade de uma mesma regra constante.

⁶³ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 318-319.

⁶⁴ Este trecho também já apareceu no primeiro capítulo e está sendo novamente retomado aqui, por entendermos que há relação entre o que diz Deleuze e o que diz Márcio Tavares D'Amaral. [A "máxima potência do ser" acontece quando o acaso se realiza, quando o acaso é afirmado. Assim, o acaso não deve ser evitado, mas *positivado*. É a irrupção do acaso que dá ritmo ao mundo.]

“Fazer do acaso um objeto de *afirmação* é o mais difícil, mas é o sentido do imperativo e das questões que ele lança”. As Idéias emanam deste acaso, assim como as singularidades emanam “deste ponto aleatório que, a cada vez, condensa o acaso em uma vez”.

O “ponto aleatório” pode funcionar como um “ponto de passagem” (a encruzilhada onde *Aiôn* encontra *Kairós*), de onde irrompem as singularidades que nos fazem sentir o atravessamento do próprio desejo. “Repetir o lance” é apostar na afirmação do que poderia não ser, mas que, graças ao lançamento dos dados, torna-se a máxima instauração do ritmo que transforma a própria questão que é lançada. Ou seja, acreditar no arbitrário e no acaso como constituintes do ritmo que anima o real.

Assinalando a origem imperativa das Idéias, Deleuze afirma que invocamos o arbitrário, “o simples arbitrário de um jogo de infância, a criança-deus”.⁶⁵ Deleuze esclarece, entretanto, que o arbitrário que há no acaso existe porque ele não é afirmado, “não é suficientemente afirmado, na medida em que ele é repartido em um espaço, em um número e sob regras destinadas a conjurá-lo”.⁶⁶

Se o acaso é suficientemente afirmado, significa que o jogador não pode mais perder. Haveria, neste caso, uma adequação entre toda a combinação e cada lance que a produz, com o lugar e comando móvel do “ponto aleatório”. Pois o que ocorre é justamente o contrário: a cada lance obtemos acasos parciais, e sua combinação determina uma combinação progressiva do objeto. “O lance de dados opera o cálculo dos problemas, a determinação dos elementos diferenciais ou a distribuição dos pontos singulares constitutivos de uma estrutura”.⁶⁷

Uma obra, em geral, é sempre um corpo ideal, “um corpo ideal de adjunção”. Ela nasce como um problema do imperativo e sua perfeição estará ligada à determinação progressiva do problema como problema.⁶⁸

⁶⁵ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 319. [Referência a Heráclito, conforme citação anterior.]

⁶⁶ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 320.

⁶⁷ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 320.

⁶⁸ Repetindo o que já foi dito: Conforme Bergson, toda a vida aparece como “um esforço para acumular energia e para deixá-la fluir nos canais flexíveis, deformáveis, na extremidade dos quais realizará trabalhos infinitamente variados”. Cada detalhe pode ser reconfigurado mais nitidamente, na medida em que novas forças são enfrentadas, com desafios e oportunidades, conflitos e riquezas.

Esta “determinação progressiva do problema como problema”⁶⁹ que faz da obra, neste momento, um “corpo ideal de adjunção”, significa dizer que ela se fará à medida em que houver ação no sentido de sua instauração. Num trabalho contínuo, o artista vai em busca da “perfeição”, tentando alcançar uma adequação entre o que pensa fazer e o que consegue realizar. Posso relacionar o que diz Deleuze com o que dizia Lancri sobre os “conceitos operacionais”, aqueles conceitos que nos põe em marcha, mas que logo mais serão abandonados em favor de um novo engendramento produzido pela própria concretização da obra. Os “conceitos operacionais” são provisórios, pois servem como motor propulsor do que logo virá a seguir.⁷⁰

O ponto aleatório é essa “mancha cega”, imperativa, questionante, a partir da qual a obra se desenvolve como problema, “fazendo ressoar suas séries divergentes”. Estes pontos aleatórios fazem da obra um aprender ou uma experimentação, e, a mesmo tempo, “algo de total a cada vez, onde todo o acaso encontra-se afirmado em cada caso, cada vez renovável, sem que nunca subsista um arbitrário”.⁷¹

Deleuze cita Blanchot para falar dessa impotência e desse ponto ao qual Blanchot se refere: “este ponto aleatório original, cego acéfalo, afásico, que designa ‘a impossibilidade de pensar que é o pensamento’ e que se desenvolve na obra como problema e onde o ‘impoder’ se transmuda em potência”.⁷²

“O pensamento só pensa a partir de um inconsciente e pensa esse inconsciente no exercício transcendente”. Os imperativos não se remetem ao *Cogito* como proposições da consciência, mas se dirigem ao *Eu* rachado como ao inconsciente do pensamento, sem o qual ele não pensaria. Do mesmo modo, as Idéias que decorrem dos imperativos entram e saem por essa rachadura do *Eu*. A impotência pode permanecer impotência, ou pode ser elevada à mais alta potência. Para esta segunda alternativa, a própria impotência é tomada como objeto, num lance de dados

⁶⁹ Como já foi dito anteriormente, a cada nova síntese, alcançamos uma nova base para o aparecimento de outras possibilidades de ser e de criar. Em cada etapa, nossos limites são requalificados, abrindo-nos inesperadas qualidades que nos impulsionam a novos referenciais.

⁷⁰ Aqui, mais uma vez, trago o que já foi dito: criamos projetos para serem ultrapassados. As estratégias que asseguram a possibilidade de um percurso em arte são organizadas por conceitos iniciais responsáveis por *antecipar* “a trajetória do futuro trajeto”, nos diz Lancri. Estes conceitos iniciais, os “conceitos operacionais”, estarão recheados de contradições, mas, mesmo assim, poderão servir de pistas a nos conduzir em meio a nebulosos vacilos.

⁷¹ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 320-321.

⁷² DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 321-322.

“capaz de afirmar todo o acaso, estas questões que nos atravessam nas horas tórridas ou glaciais, estes imperativos que nos destinam aos problemas que eles lançam”.⁷³

Se nos perguntamos sobre a origem das Idéias, diz Deleuze, vemos que giramos em círculo. No lugar de um princípio apodídico, temos o lance de dados, os imperativos e questões do acaso. Em vez de um fundamento sólido, invocamos um ponto aleatório em que tudo se *a-funda*. Cada coisa começa numa questão, que foi por nós medida pela ressonância que estabelece entre os elementos problemáticos saídos do lance de dados. Mas não se pode dizer que a própria questão comece. “A questão, como o imperativo que ela exprime, não teria outra origem que não a *repetição?*”, pergunta-se Deleuze.

Ele distingue, então, quatro instâncias do pensamento: a) “as questões imperativas, ontológicas”; b) “os problemas dialéticos ou os temas que delas emanam”; c) “os campos simbólicos de resolubilidade em que esses problemas se exprimem ‘cientificamente’ em função de suas condições”; d) “as soluções que eles recebem nesses campos, encarnado-se na atualidade dos casos”.⁷⁴

Para Deleuze, os maus jogadores fragmentam o acaso em vários lances, inscrevendo nas mesmas hipóteses as proposições da consciência ou do senso comum. Os maus jogadores se aproximam, assim, de um mesmo princípio apodídico, que representa a determinação do “ganho”. Ao contrário, o bom jogador afirma todo o acaso de uma vez. O lance de dados se repete, mas cada um toma o acaso todo de uma vez, a cada vez. Essa é a “essência do que se chama questão”. Em vez do diferente “ter diferentes combinações, como resultado do Mesmo, ele tem o mesmo ou a repetição como resultado do Diferente”. Não há como separar o diferencial da Idéia do processo de repetição “que já define o lance de dados”.⁷⁵

A repetição é esse “lançar das singularidades, sempre num eco, numa ressonância que faz de cada uma o duplo da outra, que faz de cada constelação a redistribuição da outra”.⁷⁶ A repetição de um problema é, conforme Heidegger, a expressão explícita das possibilidades que ele encobre. O desenvolvimento destas possibilidades podem transformar o problema considerado, conservando seu conteúdo

⁷³ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 322.

⁷⁴ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 323.

⁷⁵ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 323.

⁷⁶ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 324.

autêntico. “Conservar um problema significa liberar e salvaguardar *a força interior que está na fonte de sua essência e que torna possível o problema*”.⁷⁷

Não se trata aqui de hipóteses formadas pelas opiniões correntemente admitidas, nem de proposições da consciência. A repetição de um problema é a “potencialidade da Idéia, sua virtualidade determinável”.⁷⁸ Toda origem é uma singularidade, no sentido de supor a dissolução de todas identidades prévias. Toda singularidade é um “começo sobre a linha horizontal”, e “recomeço sobre a linha vertical”. A linha horizontal é a linha dos pontos ordinários, das “reproduções ou cópias que formam os momentos de uma repetição nua”. A linha vertical é a linha que condensa as singularidades e “onde se tece a outra repetição, a linha de formação do acaso”. A decepção precedente de determinar a origem está nesta ambigüidade: “uma origem só é assinalada num mundo que contesta tanto o original quanto a cópia; uma origem só assinala um fundamento num mundo já precipitado no universal a-fundamento”.⁷⁹

3.4. O tempo no atelier

Quando entro no atelier (ou quando estou aqui, diante da tela do *note-book* tentando finalizar esta tese) espero transformar o *Kronos* em *Aiôn*, e aguardar pela encruzilhada em que *Aiôn* possa se transmutar em *Kairós*.

Não nos esquecemos das horas nem dos dias, porque temos data de entrega, orçamentos ou limites que se impõem sobre nossa vontade de deixar o tempo permanentemente “em suspenso”, como se fosse possível “parar o tempo”. Se temos um prazo a cumprir, por mais que nossa vontade seja a de manter a sensação de que o tempo que escorre é diferente do tempo que o relógio cronometra, não conseguimos nos desvencilhar completamente de *Kronos*. Sua presença ronda-nos por todos os lados.

⁷⁷ HEIDEGGER, “*Kant et le problème de la métaphysique*”, citado por DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 324.

⁷⁸ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 325.

⁷⁹ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 325.

Por alguns períodos, no entanto, somos levados a acreditar que parece não haver tempo, no sentido de que ele se mantém, entre parênteses, isolado do nosso universo. Nos sentimos dentro de *Aiôn*, na criação de uma paisagem que desterritorializa o tempo, e o detém “paralisado”.

O que me ocorre agora é a idéia de “fermata”. A sensação de inexistência de tempo ou de congelamento do tempo durante o processo de criação, se parece a este conceito musical que indica a sustentação da nota ou pausa na música.⁸⁰ O tempo de duração desta “sustentação” da nota é definido exclusivamente pelo solista. Ele determina quanto tempo quer que “dure” aquela nota (ou aquela pausa). A fermata seria a espessura da duração, um tempo de paragem, um tempo em suspenso, congelado mas pulsante.

O ponto como “congelamento provisório” pode estabelecer um lugar de partida ou onde há passagem de forças.

E, eis que, de repente, surge uma idéia, um caminho, um prenúncio de algo que se anuncia... Nos vemos, então, na companhia de *Kairós*. O acaso, a fenda, a encruzilhada, o trovão, o raio que nos abre ao meio e de onde parece surgir a violência da superfície roída, numa tempestade, numa fúria, num redemoinho ou tufão que envolve toda a atmosfera e suga completamente o ar.

Os três juntos nos acompanham, se revezando, nos enrolando, tramando e tecendo o que nos enrola, desenrola, desterritorializa e volta a territorializar.

Fazemos o que está a nosso alcance, sem vermos os dias passarem. Comemos sem saber o que se come; não se dorme, e apesar da sensação de que ainda falta alguma coisa, nos sentimos exaustos mesmo na incompletude.

Este trabalho tentou mostrar o meio, os pontos de partida e os provisórios pontos de chegada que foram sendo alcançados ao longo do caminho percorrido. Uma parte deste texto ainda pertence à escrita do primeiro pré-projeto elaborado para o ingresso no doutorado. Foram pontos de referência, em que cada chegada era o novo ponto de partida, e assim sucessivamente até o limite de tempo, estabelecido pelo prazo final de entrega.

⁸⁰ No texto de Rã Verde, aparece a referência ao livro “Fermata” de Nicholson Baker, que também é definida por ele como “fenda”. Fermata, que na Itália também significa “parada de ônibus”, traz a idéia de congelamento, pausa, fenda.

No lugar de hipóteses iniciais, trabalhei com questões que iam se apresentando e se reapresentando, se mostrando e se tornando mais claras (às vezes mais obscuras), à medida que o trabalho avançava. Esta foi a metodologia empregada. A metodologia do acaso, da tendência, da cegueira, e da confiança de que algo iria surgir em algum “ponto” do caminho.⁸¹ Trabalho, trabalho e mais trabalho. Nada surge do nada. Há que se fazer alguma coisa para que algo possa mostrar-se.

Esta metodologia só se tornou evidente durante a escrita da parte final deste terceiro capítulo, quando eu estava perto do prazo final de entrega. Durante todo o tempo anterior, estive tateando, apalpando, massageando, meio cega por onde andava, à procura de qualquer coisa que fosse, que pudesse me indicar o caminho. Um caminho.

Tive que refazer muitas coisas, reescrever várias partes.

Muitas impressões e idéias não pareciam nem analisáveis nem exprimíveis, então, o que tentei fazer foi fornecer gradativamente uma série de “impressões de conjunto”, que interferem umas nas outras e por vezes se fundem entre si no pensamento. Procurei manter minha atenção concentrada na idéia que serviu de “fio condutor” deste trabalho, e, se por vezes, me afastei dela, foi por considerar importante alguma digressão ou desvio. O esforço foi no sentido de espalhar-me um pouco pelas bordas desta imensidão que compunha o campo, olhar ao longo do caminho os vários planos que o constituíam, e arremessar-me em direção ao que julguei ser o mais interessante. Passar de uma ponta à outra nem sempre se faz por um caminho em linha reta. Idas e vindas, curvas sinuosas, montanhas e barreiras e mil, um milhão de abismos e terrenos movediços nos dispersam e testam nossa perseverança.⁸²

Chego ao final, ainda refazendo a parte inicial do trajeto. Posso dizer, refazendo todo o trajeto. Inventei não só os passos futuros (aquilo que ainda não

⁸¹ Num “ponto aleatório”?

⁸² Entre as várias etapas de realização do curso de doutorado, até chegar à escrita desta tese, posso citar, por exemplo, a ida a Barcelona como a síntese das curvas, barreiras e abismos que compuseram meu andar. O estágio de doutorado no exterior (a bolsa para a viagem) foi um projeto que se fez e desfez em todas as etapas do processo. Desde o certificado de aprovação na prova de espanhol que não chegou a tempo de ser encaminhado na data limite do pedido de bolsa-sanduiche; até a passagem enviada pela CAPES, que foi inexplicavelmente cancelada na véspera da viagem. Estas e outras coisas que sucederam ao longo do caminho só me desafiaram a seguir, a tentar colocar em andamento e concretizar esta abertura de possibilidade que no início era puro “desejo”, mas que, devido à pura determinação, pude concretizar nesta experiência no exterior.

estava feito), como tive também que reinventar os passos passados (o que já havia, mas que ainda não estava claro).

Retomei o texto “Diferença e Repetição”, porque tinha uma vaga idéia de que era importante tentar descobrir o que havia “escondido” ali. Há dez anos esta idéia estava em suspenso. Tive muitas pistas que me indicaram este caminho, que me abriram as portas para começar a entender o pensamento de Deleuze; e também o de Bergson. Me aproximei do conceito de “duração” e de “multiplicidade intensiva”: fundamentais para o que aqui se apresenta. Do mesmo modo, “intuição” e “élan vital” me apontaram rumos possíveis.

Mas a idéia, que está em Bergson, que talvez mais se adeqüe ao que eu procurei dizer seja a de que o que importa é o movimento. Entre os pontos, há sempre uma passagem de um em direção ao outro. Há sempre idas e vindas contínuas, permanentes, nem tanto um extremo nem tanto o outro, porque muitas vezes estamos na mistura composta de partes de um e de outro.

Isto foi o mais interessante. Se eu tivesse que colocar nome nos pontos que estabeleceram a tensão deste trabalho, chamaria de “desejo de realizar” e “concretizar o desejo”. De um lado o desejo de concretizar algo, de outro, a imposição de limites intrínsecos à sua concretização na matéria. O desejo apontando para um futuro que se atualiza a cada ponto de contato com o presente da matéria. Nesta tensão estão regiões ainda por vir. Os muitos futuros em aberto aguardando o momento, a presença, a paisagem, a pulsação.

No início do curso, pensava no tempo do atelier como um tempo em suspenso, em que as horas não contam, porque o envolvimento com o trabalho nos faz esquecer que a areia da ampulheta ainda escorre (*Aiôn*). Agora, penso que o tempo de criação é, mais do que qualquer outro, *Kairós*: decisão e oportunidade. A irrupção do “acaso” não se dá por acaso, mas por uma decisão em lançar os dados. Ela só acontece quando a determinação de lançar-se é maior do que a imobilidade dos “pontos mortos”.⁸³ A velocidade não importa. Em seguida que nos colocamos em marcha, vamos pegando o ritmo. E a indeterminação, parte intrínseca a todo o processo, deve ser absorvida, reabsorvida, elaborada e reelaborada continuamente sem temer o caos e a desordem em que nos metemos.

⁸³ [“Pontos mortos”: onde não há fluxo, não há passagem de forças, (conforme já foi dito).]

Em algum ponto do caminho, nos “pontos aleatórios”, ou nos “pontos de passagem”, a desorganização e o imprevisível dançam conosco, produzindo erros, distanciamentos, enganos e medos, mas igualmente fluxos, tensões, energias que vão e vem. Há um revezamento de forças que nos puxam e desacomodam incessantemente.

Atravessamos um infinito desordenado, buscando alternativas entre linhas que se esgotam. Nos sentimos inseguros, sem rumo. Aguardamos pelo imprevisto, pelo impensado, arriscando um salto no escuro diante do abismo. Flutuamos num intervalo de mini-eternidades de instantes. Criamos projetos e inventamos maneiras de ultrapassar o que havia sido decidido de início, mesmo sem saber ao certo onde iremos chegar. Somos levados pelo desejo de concretizar uma força incorporal. O acontecimento de uma composição vibrátil se expressa, então, em margens indeterminadas que povoam nossas paisagens.

3.5. Lugar Nenhum

*Escrever nada tem a ver com significar, mas com
agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões
ainda por vir.*

(Deleuze&Guattari)⁸⁴

Que sentimentos são esses que me percorrem?
Qual é a regra do jogo?
Onde fica o meio do caminho?

Estas “regiões ainda por vir” de que falam Deleuze&Guattari é o que nos move e nos faz problematizar de novo e outra vez mais o que nos aparece à sensibilidade. Estas sensações provocadas nas nossas afecções se alimentam de uma certa rebeldia, de uma certa intransigência, e de um tipo de inconformismo que nos faz lutar com gana pelo que acreditamos ser passível de estimular nossos desejos.

Não temos certezas. Não temos nem como saber se o que recordamos como passado seguirá sendo o que era no futuro. Parece que o que se passa é justamente o

⁸⁴ DELEUZE&GUATTARI. **Mil Platôs**. vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995, p.13.

contrário: nada permanece como era. Nossas paisagens são intempestivas. E delas se nutre a arte. Ignorando a efemeridade do material ou a impermanência da sensação, as forças que a arte imprime na alma "são de um outro tempo, de algo que já foi mas que ainda não se passou", diz Paola ao falar deste tempo não cronológico em que habita a arte.⁸⁵

A possibilidade de construir sentido e fazê-lo entrar em ressonância conosco depende de assumirmos uma postura imanente, não como uma procura que busca constatar algo enquanto observador neutro, mas que procura compreender o que possa haver para ser compreendido. Sair do informe indiferenciado é ultrapassar a zona de turbulência ou de furacão cheio de poeira visual que impede nosso olhar de ver claramente o que há para ser visto.

"Seria impossível saber se a realidade que percebo constitui verdadeiramente a realidade que existe fora de mim, se ela também não estivesse dentro de mim", disse Iberê Camargo questionando-se se haveria separação entre a percepção da realidade fora de nós e dentro de nós. "Os instrumentos criados pelo homem apenas aguçam os sentidos. Só a imaginação pode ir mais longe no mundo do conhecimento".⁸⁶ Estas *verdades* inventadas também nos dizem quem somos, como nos vemos, como nos sentimos e o que é esperado de cada um de nós. A interrogação de experiências que ainda não possuem um sentido próprio podem supor um ato criador capaz de organizá-las.

Minhas interrogações surgiram a partir do deslocamento entre dois pontos, onde o banal e corriqueiro transformaram-se num emaranhado de dúvidas, confrontos, contradições e distanciamentos. Algumas possibilidades de pensar esta experiência permanecem ocultas, mas foram estas interrogações mesmas que me impulsionaram no trabalho de criação e na escrita deste texto.

Enxergar a paisagem, ver-me refletida nela, perceber-me percorrendo um intervalo em que o tempo parece estar em suspenso, não foram partes de um projeto

⁸⁵ GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004, p. Da. 12.

⁸⁶ CAMARGO, Iberê. Depoimento do artista. Vídeo: "The near and the distant in the work of Iberê Camargo". II Biennial of Visual Arts of Mercosur. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS.

estabelecido *a priori*. Ao contrário, esta construção se fez (e se faz) segundo o próprio processo que a envolve.

Para o artista, como disse Sandra Rey, trata-se, ao mesmo tempo, do próprio *processo de formação* levado a termo na obra, e de um processo no sentido de processamento, de *formação de significado*.⁸⁷ Podemos dizer, então, que é o próprio fazer que nos indica os caminhos a serem seguidos. Conforme Lucimar Bello Frange:

O conhecimento é um perpétuo desenhamento das pessoas sobre si mesmas, porém de modo social e coletivo. O processo de criação é um movimento de desmanchamento do que existe e o início de uma outra produção, na qual elementos são aglutinados, outros descartados, resultando em construções dinâmicas. (...) O Desenho na Arte Contemporânea é imagem substanciada, é desígnio, é intenção e invenção efetivada, conhecimento em busca de saberes descontínuos, não-legitimados, "desqualificados".⁸⁸

Fazemos do desenho um espelho criativo que nos devolve nossa própria imagem. A arte, enquanto processo de elaboração que envolve percepção, técnicas e instrumentos, serve para que possamos recriar nossa experiência de mundo, pois como as demais formas simbólicas, elas não produzem a realidade dada como pronta, mas, antes, podem servir como um caminho que nos conduz a uma visão singular das coisas e de nós mesmos.

O olhar já traz consigo um ponto de vista e uma perspectiva, que define o modo como cada objeto passa a ser observado. Nossa memória pode ter um papel preponderante no modo como percebemos as coisas - os dados da realidade -, ao nos permitir relacionar, associar, interpretar, identificar o que está diante de nós. A possibilidade de fazer com que as coisas façam sentido depende desta atitude instauradora e criadora. E tudo isso se dá num movimento dinâmico e complexo, que seria impossível tentar imobilizar.

A continuidade do processo e a incompletude inerente a este movimento nos mostra que cada gesto, cada obra, cada texto pode ser refeito, remodelado, repensado. A possibilidade de aproximação com o que se deseja fazer necessita desta

⁸⁷ REY, Sandra. "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais". In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95. nov.1996.

⁸⁸ FRANGE, Lucimar Bello. **Pro que se esconde a violeta?** São Paulo: ANNABLUME, 1995, p.2.

busca ininterrupta, cheia de rasuras, em direção à completude, numa cadeia infinita. O próprio objeto acabado é fonte de novas formas potenciais a serem realizadas.⁸⁹

O "não-saber" pode ser a fonte de um certo desconforto, mas em justa medida entre a angústia e a tensão, pode tornar-se um elemento explosivo, que dinamiza a presentificação do ato criador. Tal como um salto ou mergulho no desconhecido, as descobertas são parte da materialização de anunciações e enunciações. Ao enfatizar o valor do pensamento projetivo e visionário da criação, Derdyk nos diz: "A possibilidade de instaurar formas inaugurais cria uma noção possível de futuro: seja esta entendida como manifestação física e material da temporalidade, seja simbólica e miticamente, seja absorvida como fato virtual, como um tempo que ainda não existe no tempo tabulado".⁹⁰

Como ingrediente substancial para nossas vidas, a "noção de futuro" (estas "regiões ainda por vir") impulsiona e projeta para além de si este tempo ainda não vivido, este espaço ainda não percorrido, mas que serve de catalisador de nossos desejos. A noção de futuro distante e impalpável, de um futuro ainda inexistente, conecta-se e exige a criação de uma outra qualidade temporal, completamente diferente do "tempo tabulado", do sucessivo, do homogêneo, do tempo que mede, fixa e tenta quantificar essa experiência que, por ser dinâmica, pertence a uma outra dimensão.

Lembro aqui das "forças, vetores, intensidades, diferenças de potencial, diferenças de energia" que tratam de colocar em foco os movimentos, os devires e as transformações. No comentário de Tomaz Tadeu encontramos a síntese deste pensamento: "o que importa aqui não são os pontos 'mortos', os pontos de parada, [...] o que importa é o movimento mesmo, o fluxo, a corrente, a torrente de vida que, microscopicamente, molecularmente [...] percorre e atravessa aquela outra metade a que estamos acostumados a ver como o mundo 'real'".⁹¹

O ponto de que fala Tomaz é imóvel, por isso morto. Não é o mesmo "ponto" do título deste trabalho. "Pontos de passagem" são estes pontos, estas frestas, que

⁸⁹ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

⁹⁰ DERDYK, Edith. "*Ponto de chegada, ponto de partida*". In: SOUZA et alli., **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 20.

⁹¹ Tomaz Tadeu, "*Um plano de imanência para o currículo*", p.5. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/down/>

permitem o fluxo, a corrente, o movimento. São os pontos que abrem o contato entre um lado e outro. A torrente, o turbilhão os atravessam perpetuamente. Permeáveis, eles se deixam passar, se deixam atravessar.

Chego aqui e tenho a sensação de que poderia ter feito algumas coisas diferente. Mas só é possível ter essa sensação neste momento, depois de ter feito o que fiz. Não há como descobrir isso antes. É apenas o olhar em retrovisão (retrospectiva) que permite que esta análise seja feita.⁹²

É o processo, e não o seu resultado, que precisa ser incessantemente renovado. Retornamos ao início do processo para "retomar incessantemente, incansavelmente, seu trabalho, seu movimento".⁹³ Retomo aqui o que disse Bonato sobre a realização de uma imagem na gravura. Às vezes, diz ele, uma figura é feita rapidamente, mas o mais freqüente é o movimento contínuo de gravações e regravações até que se chegue ao essencial, sem excessos ou faltas, integrando técnica e poética. O movimento contínuo não se refere à repetição do mesmo, mas à possibilidade de renovação, de instauração do novo, pelo retorno à origem deste mundo dos etéreos e invisíveis, de onde se pode partir, a cada novo reinício, para uma aventura diferente por um percurso ainda inédito.

O que já está feito me permite refazer o percurso de outro modo: o percurso futuro. Não como um retrocesso, mas como continuidade do que foi feito até aqui.

⁹² A produção do novo, a criação, precisa de uma diferenciação imanente, "que se renove constantemente, que comece sempre de novo". Tomaz Tadeu, "*Um plano de imanência para o currículo*", p.7. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/down/>

⁹³ Tomaz Tadeu, "*Um plano de imanência para o currículo*", p.7. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/down/>

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO. **Confissões**. 18. ed., Petrópolis: Vozes, 2002.

ANDRADE, Almir de. **As duas faces do tempo: ensaio crítico sobre os fundamentos da filosofia dialética**. Rio de Janeiro: José Olympio / São Paulo: EDUSP, 1971.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual : uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 1980.

AUGE, Marc. **Não-lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **Dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **O direito de sonhar**. 3. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

BARCELLOS, Vera Chaves. "O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros". In: **Porto Arte**. v.9, no.17, p.7-50, nov.1998. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

BARNES, Jonathan. **Filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BASBAUM, Ricardo (org). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BASBAUM, Ricardo. "Pensar com arte: o lado de fora da crítica". In: ZIELINSKY, Mônica (Org. e Introd.) et all. **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 167-191.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.

BAVCAR, Evgen. "Nápolis, cidade-sol". In: SOUZA; TESSLER; SLAVUSTZKY (org.) **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. P. 22-30.

_____. "Inapreensível presença do tempo". In: **Porto Arte**. v.9, no.17, p.102-107, nov.1998. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

BECKET, Samuel. **Proust**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BERGÉ, Pierre; POMEAU, Yves; DUBOIS-GANCE, Monique. **Dos ritmos ao caos**. São Paulo: Editora UNESP, 1996 - (Biblioteca Básica)

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, s/d. (data da primeira publicação em francês: 1927)

_____. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (data da primeira publicação em francês: 1939)

_____. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, s/d. (data da primeira publicação em francês: 1941)

_____. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção *Os Pensadores*)

BEUTTENMÜLLER, Alberto. **A gravura Brasileira: história e crítica**. São Paulo: Banespa Cultural, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2001.

BOEGH, Henrik. **Handbook of non-toxic intaglio**. Copenhagen: Narayana Press, 2003.

BONATO, Ernesto. Depoimento do artista (junho 2000). In: **GRAVURA : arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=4031
Acessado em: 22 out. 2003.

_____. **Precisão, mobilidade, síntese**. São Paulo, 1999. (texto fornecido pelo autor no Festival de Arte do Atelier Livre de Porto Alegre, julho/2003).

BORGES, Jorge Luis. "O Livro de Areia"
Disponível em <<http://orbita.starmedia.com/~dharmabum/borges2.htm>> Acessado em: 14 Maio 2003.

BOUANICHE, Arnaud. "O pensamento e o novo". (Texto de aula: Seminário Avançado "O currículo e os conceitos de Deleuze", Primeiro Semestre de 2003, ministrado pelo Prof. Tomaz Tadeu).

BRENNAN, Teresa; JAY, Martin (org.) **Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight**. New York: Routledge, 1996.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. **L'oeil cartographique de l'art**. Paris: Éditions Galilée, 1996.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis**. 10.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CALCANHOTO, Adriana. **Esquadros**. Música número 10 do Cd **Público**, 2000.

CALDAS, Waltércio - texto que acompanhava o trabalho "Desenhos" em exposição no MARGS, 1997.

CAMARGO, Iberê. Depoimento do artista. Vídeo: "The near and the distant in the work of Iberê Camargo".

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CATTANI, Icléia. "Repetição/Criação". In: **Repetere**. Porto Alegre, 1993. Catálogo de exposição. (Solar dos Câmara, de 14 de abril a 21 de maio 1993).

CHAUÍ, Marilena. **Um convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

CHOCHIARALE, Fernando. In: **Repetere**. Porto Alegre, 1993. Catálogo de exposição. (Solar dos Câmara, de 14 de abril a 21 de maio de 1993).

COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CONTE, Júlio. "O silêncio dos espaços infinitos". In: SOUZA; TESSLER; SLAVUSTZKY (org.). **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p.150-154.

CORAZZA, Sandra Mara. "Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos". In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Porto Alegre: Mediação, 1996, p. 105-131.

CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomaz. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CORDEIRO, Edmundo. **Virtual: realidade da imagem, ou o que é que nos impede de ver?** 3º Congresso da Lusocom, Braga, 29 de Outubro de 1999. Disponível em:
http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=cordeiro-edmundo-Virtual.html
Acessado em: 25 Abril 2003.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. 7th. ed. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

CUNHA E SILVA, Paulo. **Uma cartografia para depois de amanhã**. Disponível em:
<http://www.virose.pt/vector/periferia/cartograf.html>
Acessado em: 8 Julho 2003.

DAMISCH, Hubert. **The origin of perspective**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994.

DAVIES, Paul. "Esse fluxo misterioso". In: **Scientific American Brasil**. São Paulo, ano 1, n. 5, p.54-57, out. 2002.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Henri Bergson: Memória y vida**. (Textos escolhidos por Gilles Deleuze). Barcelona: Ediciones Altaya, 1997.

_____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Kant – síntesis y tiempo** (Curso de los Martes), 1978. Disponível em: <http://www.imagnet.fr/deleuze> Acessado em: 24 Mar. 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 1**. (2ª Reimpressão: 2000). São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 2**. (2ª Reimpressão: 2002). São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 3**. (1ª Reimpressão: 1999). São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 4**. (1ª Reimpressão: 2002). São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 5**. (1ª Reimpressão: 2002). São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **O desenho da figura humana**. São Paulo: Scipione, 1990.

_____. "Ponto de chegada, ponto de partida". In: SOUZA et alli., **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

_____. Disponível em: <http://www.zipmail.com/Redirect/pontecultura.de/Workshops/artinprogress/Ausstellung/index.html> Acessado em: 9 Ago. 2003.

DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOCTORS, Márcio (org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

EINSTEIN, Albert. "Les principes de la recherche scientifique". In: _____. **Comment je vois le monde**. Paris: Flammarion, 1958.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte: um estudo sobre a psicologia da imaginação criadora**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.

EUVALDO, Célia. "Giacometti observando e sendo observado". In: LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

FERVENZA, Hélio. "Do terreno de circo ao olho mágico: pontos-cegos e entre-olhares". In: **Porto arte**. Porto Alegre, v.9, n.17, p.51-58, nov.1998.

_____. "Pontos derivantes". In: **Porto arte**. Porto Alegre, v.7, n.13, p.127-138, nov.1996.

FIGUERAS FERRER, Eva. **El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales**. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004.

FOSTER, Hal. **Vision and visuality**. Seattle: Bay Press, 1988.

FRANGE, Lucimar Bello Pereira. **Por que se esconde a violeta?** São Paulo: ANNABLUME, 1995.

FRASER, J.T. "Introdução". In: WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FRIDMAN, Luis Carlos. **Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GALISON, Peter. Disponível em:
http://www.edge.org/3rd_culture/galison03/galison_index.html
Acessado em: 25 out. 2003.

GLEISER, Marcelo. **A dança do universo: dos mitos de criação ao big-bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão** : um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Arte e geo-educação: perspectivas virtuais**. Tese de Doutorado defendida no Programa de pós-graduação em Educação da UFRGS. Porto Alegre, 2004.

GONÇALVES, Flávio. **Armas do desenho** : análise da minha produção de 1992 e 1993. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994.

GRILLO, Rubem. **Impressões contemporâneas**. Texto de apresentação da exposição integrante do evento "Mostra Rio Gravura". Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.wavparquelage.org.br/eav/revista/rgrillo.html>, acessado em 17/04/02.

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUIMARÃES ROSA, João "O espelho". In: **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

HAERTEL, Nilza. "Considerações sobre a gravura artística". In: **Porto arte**. Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 45-49, 1990.

HUCHET, Stéphane. "Passos e caminhos de uma Teoria da arte". (prefácio) In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, p.7-23, 1998.

HURTADO, Leopoldo. **Espacio y tiempo en el arte actual**. Buenos Aires : Losada, 1941.

IVINS Jr., William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d.

JAY, Martin. **Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1994.

JUNG, Carl. **O Homem e seus símbolos**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

JÜNGER, Ernst. **El libro del Reloj de Arena**. Barcelona: Tusquet Ed., 1998.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Profa. Dra. Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997.

KRAUS, Rosalind. **El inconsciente óptico**. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

KRAUSS, Rosalind. "This new art: to draw in space". In: _____. **The originality of the avant-gard and other modernist myths**. Cambrich, Mass.: The MIT Press, 1988.

LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

LARROSA, Jorge. "Experiência e paixão". In: _____. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 151-165.

_____. **Estudar**. Oficina *Escrita e experimentação*. DIF Grupo de Currículo de Porto Alegre, Museu da UFRGS, 4 de setembro de 2003.

_____. **Nietzsche & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. "Nota sobre a experiência e o saber da experiência". In: **Leituras SME**. (textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação) Campinas: Fumec, n.4, julho/2001.

_____. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. **La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación**. Barcelona: Editorial Laertes, 1996.

LASCAULT, Gilbert. "Gestos e fábulas de alguns pintores: arte e psicanálise". In: SOUZA; TESSLER; SLAVUSTZKY (org.). **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 50-56.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. "As confissões: uma caminhada da libertação". (Introdução) In: Santo Agostinho. **Confissões**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LEÃO, Lúcia. **O labirinto da hipermídia – arquitetura e navegação no ciberespaço**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LEVIN, David Michael. **Modernity and the hegemony of vision**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993.

LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOUREIRO Jr., Eduardo. **Digitalizar é criar encruzilhadas num labirinto**. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto/Digitalizar%20%E9%20criar%20encruzilhadas.html>, acessado em: 25/04/2002.

_____. **O labirinto como metáfora de um conhecimento não-linear**. Texto produzido em 29/30 de março de 2000 para a disciplina Correntes Modernas da Filosofia da Ciência, ministrada pelo prof. André Haguette. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto>, acessado em: 25/04/2002.

_____. **Labirinto e ideografia dinâmica**. Disponível em: <http://www.patio.com.br/labirinto/Labirinto%20e%20Ideografia%20Din%E2mica.html>, acessado em: 25/04/2002.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MARTINS, Alberto Alexandre. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MEIRA, Marly. **Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

MERLEAU-PONTY. "A linguagem indireta e as vozes do silêncio". In: **Merleau-Ponty**. (Col. Os Pensadores). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MIRANDA, Wander Melo. Texto de apresentação do livro **Criação em Processo: Ensaios de Crítica Genética** organizado por Roberto Zular - Ed. Iluminuras/FAPESP/Capes (256 páginas). Encontrado em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/napcg/html/public.html>, acessado dia 04-08-2005.

MIRÓ, Joan. **A cor dos meus sonhos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MORAVIA, Alberto. **Vida de Moravia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. **O livro de ouro do universo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

NAVES, Rodrigo. (texto da orelha do livro) In: LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NIETZCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras completas/ Friedrich Nietzche**. 3 ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores).

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. "Prefácio" In: GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2.ed., Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

OVERBYE, Dennis. **O Sagrado e o Profano**. Prólogo do livro "Einstein Apaixonado". Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u387.html>
Acessado em: 25 out. 2003.

_____. **Os relógios de Einstein, que moldaram o tempo**. Disponível em: <http://www.estado.estadao.com.br/editoriais/2003/06/30/ger011.html>
Acessado em : 25 out. 2003.

_____. **Science historian at work: Peter Galison, The Clocks That Shaped Einstein's Leap in Time**. Disponível em: <http://www.fas.harvard.edu/%7Ehsdept/faculty/galison/NYTimes0624.html>
Acessado em: 25 out. 2003.

PARENTE, André; MACIEL, Kátia. "Apresentação". In: BASBAUM, Ricardo (org). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

PAREYSON, L. **Estética, teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1991.

PECHANSKY, Clara. (org.) **A face escondida da criação**. Porto Alegre: Movimento; Pelotas: UFPel, Ed. Universitária, 2005.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

PESSANHA, José Américo Motta. "Bachelard e Monet: o olho e a mão". In: NOVAES, Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 149-165 .

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. RJ: Editora Record/Altaya, 1980.

PILLAR, Analice Dutra. **A construção sensível do olhar**. Graphica 2003 - 16º simpósio nacional de geometria descritiva e desenho técnico - V internacional conference on graphics engineering for arts and design - UNISC - Santa Cruz. Palestra do dia 9/9/2003

PINHEIRO, Zairo Carlos da Silva. **Bergson e algumas contribuições sobre o tempo**. Disponível em: <http://www.unir.br/~cei/artigo12.html>

POESTER, Teresa Souza. **Les frontières du paysage : fenêtres et grilles**. Tese de Doutorado. (Orientador: Pierre Baque). Université de Paris I - Sorbonne. UFR D'Arts Plastiques et Sciences de L'Art, Paris, 2002.

_____. **Entre limites: uma pintura em trânsito**. Dissertação de Mestrado. (Orientador: Romanita Disconzi). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

POHLMANN, Angela Raffin. **Sincronias de espaço e tempo: a simultaneidade e a sobreposição na gravura em metal**. Dissertação de Mestrado. (Orientadores: Álvaro Valls e Sandra Rey). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

PRAGA, Jorge. **Biografías del tiempo**. Madrid: Caja España, 1999. (Coleção "Aprender a Mirar", número 5.).

Pré-socráticos: vida e obra. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção *Os Pensadores*)

PRIGOGINE, Ilya. **As leis do caos**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

NOVAES, Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

REY, Sandra. "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais". In: **Porto arte**. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95. nov.1996.

RIBEIRO, Alba Cristina A. da C. **Noções de espaço-tempo**. Texto originalmente produzido como parte integrante do projeto de Iniciação Científica intitulado "*As Ferramentas Digitais como suporte para a construção, armazenamento e disponibilização do saber científico e artístico-filosófico*", sob orientação do Prof. Dr. Pedro Nunes. PIBIC/CNPq/UFAL, 98/99.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: Globo, 1978.

ROLNIK, Suely Belinha. **Cartografia sentimental : transformação contemporânea do desejo**. São Paulo : Estação Liberdade, 1989.

SALLES, Cecília Almeida. "Apresentação". In: DERDYK, Edith. **Linha de horizonte: por uma poética da criação**. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2.ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SALZSTEIN, Sônia (org.). **No vazio do mundo – Mira Schendel**. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

_____. **Vida e obra**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogo em torno da construção do significado de uma categoria**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

STEINER, George. "A viagem crepuscular de Walter Benjamin". Folha de São Paulo, **Caderno Mais**, 4 de fevereiro de 2002.

_____. **Language y silencio**. Barcelona: Gedisa, 1982. (apud Larrosa, 2002)

STIX, Gary. "Tempo real". In: **Scientific American Brasil**. São Paulo, ano 1, n. 5, p.50-53, out. 2002.

STOICHITA, Victor I. **Breve historia de la sombra**. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

SZAMOSI, Géza. **Tempo e espaço: as dimensões gêmeas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. (edição do original 1986)

TADEU, Tomaz. **Linhas de escrita / Tomaz Tadeu, Sandra Corazza, Paola Zordan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Texto baseado em entrevista de Claire Parnet a Gilles Deleuze, originalmente gravada em vídeo. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc3.htm#x> Acesso em: 26 Abril 2003.

_____. **Um plano de imanência para o currículo**. (texto de aula) Disponível em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/down/> Acessado em: 17 Set. 2003.

_____. "Digressão matemática: a relação diferencial e a derivada" (texto de aula).

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

THORP, Nigel. "Introduction & Catalogue". In: **The glory of the page: medieval & renaissance illuminated manuscripts from Glasgow University Libery**. Glasgow: Glasgow University Librery, 1987. (Catalogue of an Exhibition).

TREVISAN, Armindo. **Essai sur le problème de la creation chez Bergson**. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, Suisse, pour obtenir de grade de docteur. Fribourg, 1963.

TREVISAN, Rubens Murillo. **Bergson e a educação**. Piracicaba: Editora Unimep, 1995.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

WAGENSBERG, Jorge. **La rebelión de las formas: o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta**. Barcelona: Tusquet, 2.ed., 2005.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

WHITROW, G. J. **O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ZIELINSKY, Mônica (Org. e Introd.) et all. **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.