

## INTRODUÇÃO

(Aventura no Mar da Contemporaneidade)

Todo o trabalho transcorrido ao longo da realização de uma pesquisa como esta, pretende-se constituído pela materialidade do conjunto de encontros, possibilitado pela aventura intelectual de elaboração e potencialização de produção do pensamento. O objetivo central dessa aventura é basicamente a disposição para o encontro: o encontro com o outro, o encontro no outro, o encontro como território que se modifica a cada acesso. No encontro realizo o *outro*. E realizo a mim mesmo como (o) outro. Ao mesmo tempo, cada um de nós se torna fragmento desses encontros com o mundo. O encontro realiza a tradução efetiva de um evento de criação. Todo texto é criação. A imensa teia tecida pelas singularidades preenche o vazio da indiferença produzida pela reprodução *ad infinitum* do mesmo. Esta teia é a arte de criar encontros, ou seja, de produzir pensamento como experimentação do outro, como busca do outro, da realização do outro que eu – também – sou. Nesse sentido, produzir pensamento é necessariamente uma aventura.

Parodiando o poeta chileno Vicente Huidobro: escrever um texto é criar um balançar de mar entre duas estrelas. Esse balançar de mar é a maneira pela qual a realização do texto escapa da possibilidade de ver/ser visto como um acontecimento encerrado, algo definitivo, é o elemento semovente, marítimo, desta composição textual. Escapar da determinação é estar diante das mil e uma possibilidades que os encontros – enquanto criação – proporcionam. As estrelas podem ser aqui as cristalizações momentâneas, os pontos de toque, os elos de convergência, que configuram o plano múltiplo da rede de significados. Essas *luzes* – momentâneas e distantes – propiciam visualizações que não podem ser descritas como situações incólumes ou definitivas; nada é tão objetivo que mereça permanecer para sempre fixado. O mar é meio em movimento, balizado por estrelas momentaneamente fixas. Tudo se move, o mar e as estrelas. Sendo assim, um paradoxo encerra o ato de constituição do encontro.

Por que a tradição delirante? É desse paradoxo que parte um dos vetores funcionais do trabalho. O delírio é o elemento que irá compor a constituição da tradição. O delírio faz a tradição se deslocar, trair a si mesma. Mas o que é a tradição da traição? Podemos pensar nos aspectos mais contraditórios desta combinação. O paradoxo que é detonado pela associação destas palavras não termina na busca de uma razão dialética com seus esquemas determinados por imposições sintéticas. Muito pelo contrário, ele afirma – apesar da proximidade perversa de ambas as palavras – não a impossibilidade de qualquer síntese, mas o desejo multiplicador das singularidades em suas intensidades. Não se pode negar que a carga semântica destas palavras se encontra plena de inflexões negativas. Contudo, é importante perceber a intenção de tornar o campo de ação onde elas são lançadas, um potencializador de energias afirmativas e singulares. Extrair da negatividade seu caráter afirmativo pode ser perigoso, mas mesmo assim é necessário. Fazer dobrar os sentidos das palavras, fazer significados emergirem revelando *outros* traços destas palavras é parte da aventura. Necessária, por que a afirmação da diferença – numa situação onde se propaga a repetição do mesmo enquanto reproduzidor do mesmo – é um risco. A aventura aqui descrita é arriscada.

Não se trata de trabalhar com nenhum objeto, com nenhuma objetividade, com nenhum fim que não seja o próprio trabalho, que não seja o próprio transcurso da produção de pensamento. Constituir um texto como este é uma experiência singular. Não se optou em momento algum por um olhar milimétrico sobre toda a obra, ou sobre a totalidade de trabalhos realizada por um determinado autor ou artista. Buscou-se uma constelação de intensidades isoladas, porém articuladas, para alguém de uma pretensa unidade geral. Essa constelação é lançada num jogo, onde a configuração dos lances se dá na combinação – possível ou impossível – do campo de trabalho. Não se optou por determinar o campo de trabalho pelos objetos de estudo. Ao mesmo tempo em que não se pretende chegar a um ponto determinado, mas sim criar a possibilidade de jogos e combinações que extrapolam o território que ocupam. A não-objetividade do trabalho criou uma situação de fragmentação na sua composição. Essa fragmentação não se deve apenas a uma opção de estilo, mas sim a uma imposição do próprio fluxo da investigação. Ela é a

potência nômade, a força de deslocamento constante, o nomadismo como ética. A maioria dos produtores abordados se encontra nomadizado dentro da estrutura do trabalho. Esses produtores são lançados a todo o momento nos processos de desterritorialização temporal e territorial. Essa foi a única maneira possível de resguardar as singularidades das passagens escolhidas e, ao mesmo tempo, potencializar a rede de significações que o projeto estabelecia. A rede é múltipla e facetada, não aponta para um sentido – nem deseja isso – e não tem como fim construir um círculo de sentido em torno de si mesmo. O que a configura é a capacidade de lidar com a força de cada uma das singularidades que foram escolhidas, sem pretender determinar nada. Essa forma de composição multilateral e multifocal escolhida pela lógica, imposta pelo desejo de romper com recortes cronológicos determinantes, lançou o trabalho nesta superfície composta de dobras.

Escapar ao modelo de causalidade, tangenciando a composição de um campo aberto de intensidades, foi a solução – e também, uma tomada de posição – no sentido de buscar estabelecer um modo de ação do trabalho que escapa às qualificações determinadas da forma usual de tratar a produção de arte. Nesse sentido, a necessidade de se lidar com a presença do fantasma da história da arte foi um desafio constante. Conseguir realizar aproximações relacionais entre as produções abordadas sem, contudo, estabelecer eixos de causalidade, foi um desafio permanente. A questão é que em termos da produção de arte – e de história, e também de sociedade –, a criação de um campo de conhecimento e pesquisa é sempre, ou pelo menos muitas vezes, acompanhado de um desejo atávico causal, que funciona como algo que é colocado acima das intensidades produtivas dos trabalhos estudados. A compreensão acumulativa dos movimentos criativos socioculturais extrapola qualquer desejo de causalidade relacional presente aos sentidos dados às estruturações históricas. Não se está querendo dizer aqui que o sentido histórico não tem função alguma ou que é inteiramente desprezível e desqualificado. Está-se tentando sublinhar que muitas vezes o próprio sentido é presa da causalidade que muitos projetos de leitura nos propõe. O presente trabalho – no sentido de desejar romper com este processo mimético causal – se empenhou em buscar alternativas e desenvolver a maioria de suas linhas de pesquisa e estudo

através dos alicerces no acontecimento. A constelação de produções aqui trabalhadas é da ordem do acontecimento.

O acontecimento é um feixe de afetos que se produz no/como instante, atualizando-se em sua intensidade. O acontecimento pode ter linhas de força que produzam sentido histórico, mas ele não se reduz à causalidade imposta por essas composições. A atualização das produções de sentido, realizada pelo acontecimento, esgarça a possibilidade de manutenção de um modelo causal. O que interessa aqui é a forma pela qual essas produções irão se relacionar sem estabelecer um campo fechado de sentidos, impedindo que as intensidades de diferença circulem em suas dinâmicas autônomas.

Seguindo a tentativa de descrever, ou pelo menos apreciar, as linhas tangenciadas por essa aventura, partamos de maneira direta e abrupta para a descrição das partes componentes do trabalho. Esta tese está dividida em duas partes. A primeira parte é inicialmente uma espécie de levantamento da cartografia desejante. Para além de uma qualificação de um campo e de suas características, trata-se primordialmente da realização e atualização deste campo. Não é uma simples delimitação do território no qual se pretende trabalhar, estabelecendo características mais marcantes no terreno simbólico. É antes um esforço em alcançar a realização do campo enquanto experiência de criação. Dessa forma, tradição e traição são colocadas na esfera de produção de sentido cultural, podendo ser pensadas as singularidades constituintes de discursos, políticas e práticas sociais. A cartografia é experienciada como lugar de produção de afetos de diferenciação. A primeira parte funciona como uma grande topografia de linhas de força que entram em choque no jogo das afetividades. Delírio e tradição são tornados atos de traição. Por sua vez, a traição é o fluxo criativo da invenção e experienciação de experiências. Trair é da ordem da invenção de uma língua. A língua é uma invenção *menor*, uma articulação potente de forças que falam de um lugar não oficial - institucional. Não se trata de uma língua que segue determinado padrão de estratificação. É aquilo que delira no jogo de constituição do real. A realidade construída como uma língua menor, como a invenção do traidor que experimenta a língua, que usa a língua no sentido de produzir desejos de

diferenciação. O delírio é a ação dessa língua menor; é o delírio que instaura a realização de outros reais possíveis.

Esse jogo entre delírio, tradição e traição é da ordem da resistência. Num quadro, onde a todo o momento as formas de controle estabelecem suas modulações sobre os corpos, produzindo processos de reprodução em massa, de repetição do mesmo como signo do real, os atos de resistência tornam-se mais do que urgentes – necessários. O controle e o biopoder propagam-se por cada região do globo, por cada local distante ou próximo, por cada coletivo, por cada grupo, por cada indivíduo, por cada corpo. Só a ruptura do eixo via delírio pode vir a instaurar situações de resistência. A resistência se realiza como um elemento real, ou seja, como elemento definidor do real, a partir do contexto de ocupação generalizada que se encontra na produção de reprodução realizada pelas modulações do controle. O biopoder deve ser transformado em biopotência, como coloca Peter Pal Pérbert<sup>1</sup>. Mas é bom deixar claro que não se está tentando re-estabelecer uma dualidade constitutiva: a cartografia emergente se encontra crivada de forças reativas e ativas, e o jogo constituinte que se atualiza em seu bojo não pode ser pensado como algo pré-definido. A resistência, o desenvolvimento de gestos e corpos resistentes, são atos de produção de diferença, atuando como pontos constituintes de outra realidade.

A luta que se está travando é realizada entre o Capital e a Vida. O corpo é o campo de batalha que se mostra com toda sua força. E a luta é a insistência na resistência, é a resistência enquanto forma de produção – é resistência e criação, ou seja, a produção de campos discursivos que afastam a propagação da homogeneização como único signo possível. Nesse sentido, a tradição delirante é um desses campos onde essas possíveis potências seguem sendo atualizado pelos corpos, pela vida e pela criação. A tradição delirante é uma cartografia afetiva constituída a partir das potências de criação, seus embates com as formas de controle e a *mixagem* real das forças em ação.

Outro ponto mencionado ainda na primeira parte é sobre o conceito de contemporaneidade. Retomando a discussão sobre as limitações presentes nas

---

<sup>1</sup> Ver em Pelbért, P.P. *Vida Capital*. São Paulo. Ed: Iluminuras, 2004.

abordagens estritamente históricas, o recorte cronológico que irá traduzir o jogo de forças atuais é deliberadamente chamado de contemporâneo. Na realidade, contemporâneo nada mais é do que um regime de qualificação que serve a determinadas pretensões historicistas. O risco de estabelecer novos sentidos causais dentro de uma lógica temporal pré-determinada, re-engendrando significados já construídos a partir de pontos de vista passados, é uma operação moderna. Em outras palavras, os acontecimentos temporalmente recentes são qualificados, estritamente, a partir de suas relações com trabalhos historicamente anteriores. A idéia de contemporaneidade pretende, de uma maneira ou de outra, criar parâmetros de temporalidade que não estejam determinados por relações causais, e que, por sua vez, escapem a uma ordem cronológica. A contemporaneidade se dá na atualização das potências e intensidades extra-cronológicas, mas temporais. É no corpo, na produção de corporeidade, que o tempo se atualiza, como diriam os Estóicos e sua física. A capacidade afetiva do corpo – a capacidade de se afetar do corpo –, torna-o espaço de constantes atualizações de potências de diferenciação. Essas potências, se colocadas no plano do tempo, podem ser pensadas como constante atualização de temporalidades múltiplas, singulares em suas composições; temporalidades que escapam às tentativas de simples configuração esquemática e estrutural. A contemporaneidade estabelece, assim, através de sua atualização, uma lógica que é da ordem da intensidade, não da extensão. A intensidade produz uma temporalidade que é singular, mesmo quando se repete. Ela rompe com o desejo acumulativo que a extensão produz em sua realização. Assim, a contemporaneidade é uma combinação de *potências-tempo* que se atualizam no instante e se realizam na intensidade; é o tempo do traidor, daquele que inventa línguas, que produz diferença, que cria esse *balançar de mar entre duas estrelas*.

A primeira parte se configura, portanto, como o levantamento de uma cartografia simbólica, na qual as potências são pensadas como força em movimento, ações de resistência. A atualidade do presente estudo liga-se à noção de que, de uma maneira ou de outra, todas as produções de arte estudadas encontram-se em ação no campo temporal da contemporaneidade – como foi

descrito mais acima. Trata-se de um levantamento de um campo de estudos que não se extingue no presente trabalho, mas que, justamente, aponta no sentido de uma possibilidade real de construções futuras.

No final dessa primeira parte há um texto em tom de manifesto e em formato de proposições, estilisticamente construído em uma linguagem assumidamente poética, onde são encontrados apontamentos e referências a pontos chave no processo de constituição do trabalho. Esse texto já foi lido em público, *performatizado* em situações de discussão, distribuído e publicado (algumas de suas partes). O seu estilo reverbera, de maneira direta e decisiva, ao longo de todo o trabalho – principalmente na primeira parte. Foi a partir dessa textura que a aventura foi apontada. Em outras palavras, apesar de não haver nenhum nível possível de centralidade no processo, as *12 Proposições* ocuparam uma função de elemento detonador no processo de escrita. De alguma forma, portanto, elas estão ligadas ao projeto como propulsores poético-teóricos. É ali onde, pela primeira vez, se vêem claramente referências e associações dos produtores – a partir de seus campos de produção e resistência –, articulados ao projeto de ação aqui proposto.

Logo após este texto, entra em cena uma carta, a ser enviada a Helio Oiticica e Lygia Clark. Este *intermezzo* conceitual entra como uma espécie de homenagem/referência e mensagem jogada ao mar. A carta funciona a partir de seu aspecto lúdico, como uma ligação eventual entre as duas partes. Não poderia faltar algum tipo de referência, alguma forma de diálogo explícito com esses que foram dois significativos produtores de arte na contemporaneidade. É interessante notar que essa referência veio a partir da leitura da correspondência entre os dois. Mesmo que essa correspondência esteja muito aquém do que se poderia esperar do diálogo entre Helio e Lygia, algumas cartas são muito significativas. O desejo de intervir nessa correspondência é também uma forma de inserir na discussão – ainda que indiretamente – as trajetórias desses dois potentes produtores de arte.

A segunda parte se apresenta a partir de um prólogo intitulado *Tabela Tática*. Este pequeno texto, com seus apontamentos, funciona como um elo de relação entre as *Proposições* e a segunda parte. A tabela estabelece uma série de proposições que se articulam com a continuidade do texto que vem a seguir. Não

se trata de um mapa dos percursos a serem percorridos. Trata-se mais de uma série de propostas de movimentos. São jogos poéticos-políticos que se instauram como vetores de força no plano da tese. O texto pode estar direcionado ao leitor, mas também - e principalmente - sua relação mais direta é com o próprio universo de signos do texto. A tabela é instrumento de vôo, é a possibilidade de apreensão das rotas percorridas pelos nômades que se apresentam a seguir.

A composição desta segunda parte oscila entre dois pontos: o encontro direto com produtores de arte e suas produções e algumas entradas nitidamente teóricas. A discussão levantada no sentido dos produtores de arte segue um fluxo não causal e não cronológico, estabelecido pelas forças que estão compondo o campo. Seus embates, suas analogias, suas distinções, seus conflitos, suas articulações e cumplicidades, são o elemento de base para o estabelecimento de uma lógica provida e gerada pelo afeto. É na e a partir da afetividade que se constrói o ritmo variável e semovente da segunda parte.

O outro ponto de reflexão leva a outras abordagens teóricas – em sua grande maioria de origem filosófica – das questões já apresentadas acima. As discussões sobre a teoria do valor em Nietzsche-Deleuze e as elaborações sobre o tema das multidões através de Freud até Negri são pontos de destaque nesta parte do texto. Não estamos dizendo que existe uma separação entre o pensamento – as construções teóricas – e o estudo das produções de arte. Há uma mescla, uma imbricação, uma espécie mesmo de (con) fusão de contornos em torno das facetas crítico-poéticas e teórico-filosóficas. Toda a segunda parte é embalada por esse movimento.

Existe um último ponto que precisa ser observado sobre a segunda parte do trabalho: o penúltimo texto. Na verdade, ele aborda as práticas e produções de arte atuais, tentando dar conta de um diálogo estabelecido no calor da hora<sup>2</sup>, através de uma abordagem certamente incompleta e arriscada. Incompleta, porque muitas dessas produções ainda estão em estado de ebulição, sendo realizadas, sendo apresentadas com discursos ou ainda produzindo discursos sobre si mesmas. É o

---

<sup>2</sup> O autor participa ou participou de alguns dos eventos descritos e abordados de maneira direta ou indireta, no nível da articulação ou da produção, com seu trabalho chamado Hapax.

caso da proposição de Edson Barrus - *Açúcar Invertido* -, que realizou recentemente uma quarentena em Nova York, cujo impacto foi grande em meio à crítica, curadores e produtores de arte, estabelecendo uma grande discussão em torno dos limites e posições do trabalho de arte.

Enfim, algumas das questões que poderiam ser apresentadas nesta pequena introdução já o foram. Agora, resta percorrer estas rotas, linhas, focos, fugas, ataques, recuos, jogos e lances que se apresentam em meio a esta aventura no mar da contemporaneidade.